



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ocean Vuongs *On Earth We're Briefly Gorgeous* in deutscher Übersetzung. Eine funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann“

verfasst von / submitted by

Adelina-Maria Nita, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

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

UA 070 331 342

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

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb

Danksagung

In erster Linie möchte ich mich ganz herzlich bei meiner Betreuerin Frau Professor Waltraud Kolb bedanken. Ihr konstruktives Feedback, das mich immer in rasanter Geschwindigkeit erreichte, war stets von enormer Hilfe. Vielen Dank!

Als Nächstes möchte ich mich bei meinen Freundinnen und Freunden bedanken, die mir, auch in schwierigen Phasen, stets den Rücken gestärkt haben. Besonderer Dank gilt an dieser Stelle Lydia Milutinovic, Christina Stainthorpe und Natalie Basica, die mir nicht nur immer mit freundschaftlichem Rat zur Seite standen, aber vor allem auch als meine Kolleginnen wichtigen Input gaben. Ich danke ihnen besonders für ihre Geduld, ihr Verständnis und ihr gutes Zureden (und vor allem für die vielen, vielen hilfreichen Sprachnachrichten).

Mein allergrößter Dank gilt meiner Familie, die mir das Studium überhaupt erst ermöglichte und mich und meine Entscheidungen stets unterstützte. Vă mulțumesc din toată inima!

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1 Exophonie	8
1.1 Postkoloniale Literatur	9
1.2 Axiale Literatur.....	13
1.3 Postnationale Literatur.....	15
1.4 Exophone Literatur	16
1.5 Schreibstrategien in postkolonialen und exophonen Texten und Herausforderungen für die Übersetzung	17
1.5.1 Wortwörtliche Übersetzung und Kreativität	19
1.5.2 Ungrammatische Verwendungen	20
1.5.3 (K)eine Brücke zur metonymic gap	21
1.5.4 Bewusste Grenzüberschreitungen	23
1.6 Ocean Vuong als exophoner Autor	25
2 Das Konzept der Muttersprache.....	28
2.1 Die Muttersprache: Ein Überblick.....	28
2.2 Die Muttersprache bei Ocean Vuong	33
2.2.1 Muttersprache und Gemeinschaft.....	33
2.2.2 Von der Mother Tongue zur Orphan Tongue.....	34
3 Vietnamesisch-amerikanische Literatur.....	38
3.1 Der Vietnamkrieg	40
3.1.1 Hintergründe und Verlauf	40
3.1.2 Der Krieg und die Literatur	42
3.2 Eigenschaften vietnamesisch-amerikanischer Literatur	44
3.2.1 Translation.....	44
3.2.2 Affirmation.....	47
3.3 Die Entwicklung vietnamesisch-amerikanischer Literatur.....	49
3.3.1 Erste Generation	49
3.3.2 Zweite Generation	53
4 Übersetzungstheoretische Grundlagen.....	54
4.1 Theorie des translatorischen Handelns	56
4.2 Skopostheorie	57
4.3 Das funktionale Modell zur Übersetzungskritik von Margret Ammann	58
4.3.1 Die Rolle der Leser:innen – der Modell-Leser.....	59
4.3.2 Die scenes-and-frames semantics.....	60

4.3.3	Die fünf Kritikschrirte des funktionalen Modells nach Ammann	62
5	<i>On Earth We're Briefly Gorgeous</i> : Übersetzungskritik nach Margret Ammann	64
5.1	Feststellung der Translatfunktion	64
5.2	Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz	67
5.3	Feststellung der Funktion des Ausgangstextes	93
5.4	Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes.....	96
5.5	Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext ...	128
6	Diskussion.....	144
7	Zusammenfassung.....	153
8	Literaturverzeichnis	155
9	Anhang.....	167

Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit dem 2019 erschienenen Roman *On Earth We're Briefly Gorgeous* des vietnamesisch-amerikanischen Autors Ocean Vuong und dessen deutsche Übersetzung *Auf Erden sind wir kurz grandios* von Anne-Kristin Mittag. Das mehrfach ausgezeichnete Werk wird im US-amerikanischen Raum nicht nur als fulminantes Debüt gehandelt, sondern auch von vielen Stimmen als „Great American Novel“ bezeichnet.

Der in Saigon geborene und in Connecticut aufgewachsene Vuong ist vor allem für seine preisgekrönte Lyrik bekannt; in seinem autobiographischen Roman beschreibt er das Aufwachsen des Protagonisten Little Dog, der gemeinsam mit seiner Mutter, Rose, und Großmutter, Lan, als vietnamesischer Flüchtling in die USA kommt. Die Umstände der Familie sind bescheiden, zu dritt leben sie in einer Einzimmerwohnung, Rose arbeitet in einem Nagelstudio. Als Vietnames:innen gehört die Familie in den USA zu einer marginalisierten Gruppe und ist tagtäglich mit den damit einhergehenden Herausforderungen konfrontiert.

Der Roman beginnt als Brief, ein Sohn schreibt seiner Mutter. Dabei ist er sich bewusst, dass sie als Analphabetin niemals in der Lage sein wird, seine Ausführungen zu lesen. Im Laufe der Geschichte überschreitet die Erzählung die Grenzen dieser Textsorte, ähnelt mal einem Essay, mal einem Kommentar oder bedient sich der Versform. Vuong erzählt auf einfühlsame Weise von einer gewaltvollen Kindheit, der ersten Liebe zu Trevor, einem amerikanischen Jungen, der Opioid-Krise der frühen 2000er Jahre und nicht zuletzt vom Vietnamkrieg und seinen verheerenden Auswirkungen. Er berichtet darüber, was es bedeutet, als Vietnamese in den USA aufzuwachsen, sucht nach seiner eigenen Identität und stellt die amerikanische in Frage, während er sich dabei immer wieder intensiv mit dem Konzept der Muttersprache auseinandersetzt.

On Earth We're Briefly Gorgeous ist ein Werk, das zutiefst in seinem soziopolitischen Kontext verwurzelt ist für ein US-amerikanisches Publikum geschrieben wurde. Besonders spannend ist dabei, dass Ocean Vuong auf Englisch schreibt und nicht in seiner Muttersprache, Vietnamesisch. Die Beziehung des Protagonisten zu diesen beiden Sprachen ist integraler Bestandteil der Erzählung. In meiner Arbeit untersuche ich, was mit einem solchen Text in der Übersetzung geschieht. Mein Untersuchungsmaterial stellen hierbei jeweils vierzehn aus der ersten US-amerikanischen Auflage sowie der ersten deutschsprachigen Auflage stammende Textbeispiele dar. Zur Analyse ziehe ich das funktionale Modell der Übersetzungskritik von Margret Ammann heran. Daraus ergibt sich die folgende Forschungsfrage: Wie stellt sich die Übersetzung von Ocean Vuongs Roman *On Earth We're Briefly Gorgeous* auf Basis des Modells von Margret Ammann dar?

Ammann untersucht zunächst die intratextuelle Kohärenz von Ziel- und Ausgangstext, betrachtet beide Texte unabhängig voneinander, bevor in einem letzten Schritt der Vergleich zur Feststellung der intertextuellen Kohärenz erfolgt. Dafür postuliert sie jeweils einen Modell-Leser und zieht die *scenes-and-frames semantics* heran. Anhand der ausgewählten Beispiele sollen exemplarisch Aussagen zur intratextuellen und intertextuellen Kohärenz getroffen werden.

Zur theoretischen Einführung in mein Thema gebe ich zunächst einen Überblick zu exophoner Literatur, da ich Ocean Vuong als exophonen Autor definiere. Ich liefere eine Abgrenzung zur postkolonialen, axialen und postnationalen Literatur, lege die Schreibstrategien in exophonen Texten dar und biete Ocean Vuong in diesem Kontext ein. Dabei stütze ich mich zu großen Teilen auf Chantal Wright, die in ihren Ausführungen zuletzt auch Strategien für die Übersetzung exophoner Texte bietet. In der Diskussion meiner Untersuchungsergebnisse werde ich auch beleuchten, ob und inwiefern diese Strategien in den von mir ausgewählten Textbeispielen verfolgt wurden.

Als Nächstes widme ich mich dem Konzept der Muttersprache. Nach einem allgemeinen Überblick untersuche ich die spezifische Auseinandersetzung Vuongs damit.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit vietnamesisch-amerikanischer Literatur. Zunächst liefere ich einen kurzen geschichtlichen Überblick über die Hintergründe und den Verlauf des Kriegs, bevor ich auf die Behandlung dessen in der Literatur eingehe. Ich definiere die Eigenschaften vietnamesisch-amerikanischer Literatur, gehe auf ihre Entwicklung ein und platziere Vuong in diesen Kontexten.

Im vierten Kapitel gebe ich einen kurzen Überblick über übersetzungstheoretische Grundlagen und stelle die Skopostheorie sowie die Theorie des translatorischen Handelns dar, da diese der Übersetzungskritik Ammanns zugrunde liegen. Ich beschreibe Ammanns Modell und gehe dabei auf das Konzept des Modell-Lesers nach Umberto Eco sowie die *scenes-and-frames semantics* nach Charles J. Fillmore ein.

Schließlich folgt im fünften Kapitel die Analyse der Textbeispiele. Da Vuong für seinen kreativen und sehr poetischen Sprachgebrauch bekannt ist, gehe ich davon aus, dass die Übersetzung vor allem in formaler Hinsicht eine Herausforderung darstellen wird. Die Verankerung der Geschichte im US-amerikanischen Kontext birgt ebenso Schwierigkeiten. Es stellt sich die Frage, wie mit US-Markierungen umgegangen wird, wenn sich das Zielpublikum ändert. Im Anschluss diskutiere ich meine Ergebnisse und liefere eine Zusammenfassung meiner Arbeit.

Aus translationswissenschaftlicher Perspektive sind meine Untersuchungen aus vielerlei Hinsicht interessant: Als exophoner Autor verfügt Vuong über einen besonderen Sprachumgang, der sich in seinem Werk besonders durch die explizite Auseinandersetzung mit seinen beiden Sprachen – Englisch und Vietnamesisch – äußert. Meine Untersuchung ermöglicht Einblicke darin, wie diese Auseinandersetzung durch das Hinzukommen einer dritten Sprache – der Zielsprache Deutsch – beeinflusst wird. Die von Wright angeführten Strategien beziehen sich außerdem auf die spezifisch deutsche Situation und eine mögliche Übersetzung ins Englische, sollen aber für Übersetzer:innen unabhängig von ihrer Sprachkombination einen Ausgangspunkt zur Translation exophoner Texte bieten – meine Untersuchung liefert Einblicke in die spezifisch vietnamesisch-amerikanische Situation und eine Übersetzung ins Deutsche.

Interessant ist auch, welche Rolle Translation selbst in *On Earth We're Briefly Gorgeous* zugesprochen wird. Meine Auseinandersetzung mit dem Roman beinhaltet in dieser Hinsicht auch eine explizite Auseinandersetzung mit unserer Disziplin und zeigt, was für eine fundamentale Aufgabe sie in vietnamesisch-amerikanischer Literatur einnimmt.

Insgesamt erfahren multilinguale Lebensrealitäten immer mehr Sichtbarkeit und eine Untersuchung solcher Literaturen scheint mir gerade für die Translationswissenschaft ein spannendes Feld.

1 Exophonie

Der Begriff „Exophonie“ stammt ursprünglich aus der Ortsnamenkunde und dient der Klassifizierung fremdsprachiger Ortsbezeichnungen. In den 1990er Jahren wird der Terminus als kulturwissenschaftliche Beschreibungskategorie in der Debatte um die Sprachproblematik anglo- oder frankophoner afrikanischer Autor:innen herangezogen. 1992 wird diese Thematik z.B. im Rahmen eines Kolloquiums, veranstaltet von Edouard Glissant und David Wills vom Centre of French and Francophone Studies an der Universität Louisiana, behandelt. Im Zentrum der Diskussion unter dem Titel „Echoes from Elsewhere“ standen Beiträge rund um die Themen Zweisprachigkeit, Multikulturalität und Herkunft. 2002 organisierte das Goethe-Institut in Dakar gemeinsam mit dem Berliner Zentrum für Literaturforschung eine Tagung, welche die Debatte von 1992 weiterführte (vgl. Ivanovic 2010: 171f. und Library of Glissant Studies o.J.). Mit der Zeit fand der Begriff „exophon“ unabhängig von sprachlichen Grenzen eine allgemeinere Verwendung und wurde zur Beschreibung von „literatures in assumed languages“ (Grassin 1996: 55) herangezogen. Ivanovic erklärt,

dass der Autor, indem er eine andere Sprache annimmt, zugleich die Distanz zu der Literaturgemeinschaft, innerhalb derer er sich mit ihr bewegt, zum Ausdruck zu bringen versucht. Exophone Texte sind durch Sekundarität im Verhältnis zwischen Sprache und Sprecher bestimmt, was in der Schreibweise selbst bewusst gemacht wird. (Ivanovic 2010: 172)

2008 wurde der Begriff der Exophonie von Chantal Wright aufgegriffen, die zur Beschreibung dieses Phänomens in früheren Beiträgen noch die Bezeichnung „non-native speakers“ verwendete (vgl. Wright 2006). Seither hat sie zu diesem Thema bereits mehrere Beiträge (2008a, 2008b, 2010, 2013) publiziert. In ihrem Artikel „Writing in the ‘Grey Zone’: Exophonic Literature in Contemporary Germany“ (2008a) erklärt sie, warum der Begriff als neue Bezeichnung für Autor:innen, die nicht in ihrer Muttersprache schreiben, gewählt werden sollte. Dabei fokussiert sie sich auf Schriftsteller:innen, die ihre Werke auf Deutsch verfassen. Ihre Beiträge werden für meine Arbeit eine wichtige Grundlage sein, da sich ihre Ansätze auch auf den US-amerikanischen Raum umlegen lassen.

In der Untersuchung deutscher Literatur finden sich bislang Definitionen wie „Migrations- oder Migrantenliteratur“ (vgl. z.B. Rösch 1992, Schenk 2004), „Gastarbeiterliteratur“ (vgl. z.B. Hamm 1988) oder „Ausländerliteratur“ (vgl. z.B. Seibert 1984, Ackermann 1986). Viele der Autor:innen, die unter diesen Beschreibungen zusammengefasst werden, immigrierten als Gastarbeiter:innen in der Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs, andere kamen unabhängig von einer solchen Arbeitszuwanderung über die Grenzen. Sie alle vereint die Tatsache, dass das

Deutsche nicht ihre Muttersprache darstellt und die meisten von ihnen bis zur Immigration wenig, bis kein Wissen von der deutschen Sprache hatten. Die Robert-Bosch-Stiftung, welche Autor:innen mit Migrationshintergrund mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis prämiiert, spricht wiederum von der „Chamisso-Literatur“. Dieser Ausdruck scheint allerdings aufgrund seiner Verbindung zu einer Institution zu begrenzt zu sein. Aktuellere Definitionen machen Gebrauch von Ausdrücken wie „Neue Weltliteratur“ (Sturm-Trigonakis 2007), „Literaturen ohne festen Wohnsitz“ (Ette 2007: 169), oder „inter-“ oder „transkulturelle Literatur“ (Lughofer 2010: 4). Letztere schließen jedoch Literaturen *mit* festem Wohnsitz sowie *nicht* inter- oder transkulturelle Literaturen aus. Die meisten der genannten Begriffe formulieren vermeintlich eindeutige Kriterien, die bestimmen, was es bedeutet, deutsch oder deutschsprachig zu sein. Angesichts der Hybridität von Sprachen und Kulturen oder einer Transkulturalität, die heutzutage durchwegs anerkannt ist, sind sie durchaus problematisch. Sie funktionieren nur unter der Vorstellung abgegrenzter Kultur- und Sprachräume (vgl. Lughofer 2011: 3f.).

Weitere Termini, die ähnliche Phänomene beschreiben, sind postkolonial, axial und postnational. Warum sich diese laut Wright allerdings als problematisch erweisen, wird in der Folge nun besprochen (vgl. Wright 2008a: 26f.).

1.1 Postkoloniale Literatur

Im Hinblick auf eine mögliche Einbettung in den postkolonialen Rahmen stellt Wright (2008a) zunächst fest, dass die deutsche Bevölkerung mit Migrationshintergrund – und in weiterer Folge auch das literarische Feld – mit einem „discourse of colonialism“ (Bhabha 1994/2004: 94) konfrontiert sei (vgl. Wright 2008: 31 und 33).

Trotz dieses „kolonialen“ Diskurses gilt es jedoch festzuhalten, dass Deutschlands Kolonialgeschichte, zumindest im Vergleich zu jener Frankreichs oder des Vereinigten Königreichs, nur von kurzer Dauer war. Erworbene Kolonien in Afrika oder dem Pazifik wurden nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zwischen den Alliierten aufgeteilt. Deutschlands immigrierte Literat:innen stammen somit nicht aus ehemaligen Kolonien des Deutschen Kaiserreichs, ihre Werke entstanden nicht aus einer Kolonialsituation, und Deutschland nimmt in dieser Beziehung auch nicht die Rolle der Kolonialmacht ein (vgl. Wright 2008a: 33f). Der gegenwärtige Diskurs in Deutschland kann daher nur als imperialistisch oder neo-kolonial, nicht aber kolonial per definitionem beschrieben werden (vgl. Wright 2008a: 37). Im Hinblick auf die Entstehung

deutscher exophoner Literatur gibt es jedoch einige Parallelen zur Literatur des Postkolonialismus, die ich nun näher beschreiben werde.

Zunächst gilt es den Bereich der „Postcolonial Studies“ oder der „Postcolonial Theory“ zu definieren. Dieser wird als Teil des interdisziplinären Feldes der „Cultural Theory“ bzw. „Cultural Studies“ betrachtet, welches sich mit Fragen der Anthropologie, Soziologie, Literaturkritik, Philosophie, Geschichte, Gender Studies, Ethnologie, Psychoanalyse sowie Politikwissenschaft auseinandersetzt und verschiedene kulturelle Texte und Praktiken untersucht (vgl. Robinson 1997: 12f.). Ashcroft et al. (2002) verwenden den Terminus „postkolonial“ in Bezug auf all jene Kulturen, die von einem kolonialen Prozess betroffen waren. Hierbei beziehen sie sich auf die Zeitspanne ab der Kolonisierung bis hin zur Gegenwart, denn „there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression“ (Ashcroft et al. 2002: 2). Die Literaturen, die in einem solchen Kontext entstehen, verfügen über ausgeprägte regionale Merkmale. Sie alle vereint die Tatsache, dass sie aus einer kolonialen Erfahrung heraus entstanden sind und sich durch die Darstellung der Spannungsverhältnisse zwischen Kolonialmacht und Kolonisierten behauptet haben (vgl. Ashcroft et al. 2002: 2).

Der „koloniale“ Diskurs in Deutschland sei laut Wright (2008a) primär auf zwei Umstände zurückzuführen, die demonstrieren, inwieweit „German society claims to know its migrant ‘others’“ (Wright 2008a: 32). Zum einen lässt sich im Hinblick auf den Umgang mit Migrant:innen ein Prozess der Normalisierung erkennen. Hierbei bezieht sich Wright auf eine Konferenz am Goethe Institut in London 2007, bei der vier Bereiche gelistet wurden, in denen dieser Prozess zum Ausdruck kommt. Auf politischer Ebene lässt sich feststellen, dass Deutschland sich nun als „Einwanderungsland“ bezeichnet; rechtlich gesehen wurden Schritte eingeleitet, um den Erwerb der Staatsbürgerschaft für Menschen, die schon jahrelang in Deutschland wohnhaft sind, zu erleichtern. Die interkulturelle Erziehung gewann an den Schulen an Bedeutung und auch die akademische Welt beschäftigt sich vermehrt mit dem Thema der Migration (vgl. Kolb 2007, zit. nach Wright 2008: 32).

Als zweites ist das Beitrittsge such der Türkei zur Europäische Union zu nennen, das in Deutschland Unbehagen ausgelöst hat. Wright (2008a:32) zitiert hierbei die Aussagen des ehemaligen Bundeskanzlers Helmut Schmidt aus einem Artikel der *Zeit*. Ein Beitritt der Türkei „würde Freizügigkeit für alle türkischen Staatsbürger bedeuten und damit die dringend gebotene Integration der bei uns lebenden Turken (sic!) und Kurden aussichtslos werden lassen“ (Schmidt 2002). Wright (2008a) schreibt weiter, der publizierte Artikel impliziere, dass Deutschland im Falle eines Beitritts mit einer türkischen Welle der Immigration konfrontiert

werden und die bereits in Deutschland wohnhaften Türk:innen weniger Interesse an einer erfolgreichen Integration zeigen würden. Diese erfolgreiche Integration würde nämlich bedeuten, das „Deutsch-sein“ anzunehmen und jegliches Zugehörigkeitsgefühl zu einer anderen Nation aufzugeben. Würde das „Türkisch-sein“ als Teil einer europäischen Identität verstanden, würde dies die Vorrangstellung des „Deutsch-sein“ erheblich schmälern (vgl. Wright 2008: 32).

Im Hinblick auf das literarische Feld verweist Wright erneut auf einen Artikel der *Zeit*, verfasst von Ulrich Greiner. Greiner war bis 2009 für das Ressort Literatur der *Zeit* verantwortlich (vgl. Die Zeit o.J.). Er kritisierte die Tatsache, dass sich die Kampagne „Bringt Poesie in unsere Städte!“¹ im Jahre 2004 ausschließlich auf Chamisso-Preisträger:innen konzentrierte. Greiner ist der Auffassung, bei der Kampagne sollte es um Deutschlands beste Lyriker:innen gehen, wozu Yoko Tawada beispielweise nicht zähle (vgl. Greiner 2004). Als auffälligsten Abschnitt seiner Kritik nennt Wright (2008a) Greiners Ausführungen bezüglich eines Ausschnitts aus Tawadas Gedicht „Kaeshiuta“ aus dem Jahr 2004. Er impliziert, Tawada würde in diesem Text den Konjunktiv II falsch verwenden, da sie sich einer „Würde-Umschreibung“ bedient. Hierbei bezieht er sich jedoch nur auf die Zeilen eins bis drei und lässt die vierte, in welcher mit der anderen Form des Konjunktiv II gearbeitet wird, außer Acht. Eben diese Zeile beweist jedoch, dass Tawada sich sehr wohl bewusst ist, dass es mehr als nur eine Form des Konjunktiv II gibt, und sie diese ganz bewusst einsetzt. Wright (2008a: 33f.) schlussfolgert daraus, dass Greiner in Tawadas Beherrschung der „Kolonialsprache“ eine Herausforderung sehen könnte und deshalb auf die Verwendung des sogenannten „Obrigkeitsdeutsch“ verweist. Hierbei handelt es sich um ein Phänomen, welches die vermeintliche Machthabung deutscher Muttersprachler:innen gegenüber einer anderen Sprachverwendung meint. Dies beschreibt ein gesamtgesellschaftliches Phänomen, im literarischen Bereich bezieht es sich jedoch vor allem auf Lektor:innen und Kritiker:innen, die auf einen ihrer Meinung nach korrekten deutschen Sprachgebrauch bestehen. Dadurch wird Fremdes oder Anderes bewusst ausgegrenzt (vgl. Biondi 1995: 21; von Saalfeld 1998: 151-4).

Interessant ist, dass ein „kolonialer“ Diskurs bereits in den 80er Jahren präsent war, als die Situation von Gastarbeiter:innen in Deutschland mit der von kolonisierten Völkern verglichen wurde. Zwei der führenden Persönlichkeiten in der politischen Organisation von Schriftsteller:innen, deren Muttersprache nicht Deutsch ist, Franco Biondi und Rafik Schami, schrieben in ihrem Essay „Literatur der Betroffenheit“:

¹ 1999 wurde das Projekt „Literaturhaus bringt Poesie in die Stadt“ ins Leben gerufen. Seitdem wird jedes Jahr in den Sommermonaten Lyrik im öffentlichen Raum inszeniert (vgl. literaturhaus.net o.J.).

Die Gastarbeiter kommen meist aus den südlichen Ländern, sie kommen aus ländlichen Gebieten und sind von der dortigen kulturellen Entwicklung geprägt. Sie kommen hierher und erleben einen Bruch, denn sie werden in eine fest gefügte, auf einem anderen Stand der Entwicklung sich befindende Kultur hineingeworfen. Dieser Bruch in der kulturellen Entwicklung ähnelt sehr der kulturellen Katastrophe, die die Kolonialvölker erlitten. (Biondi; Schami 1981: 124, zit.nach Wright 2008: 34).

Mit der strukturellen Organisation der Gastarbeiterliteratur in den 80er Jahren ging auch die Debatte über die Einführung des Deutschen als eine literarische *lingua franca* einher. Diskussionen, die die Situation in englischen postkolonialen Kontexten widerespiegelten – sollten lokale Sprachen dem Englischen weichen? (vgl. Wright 2008: 34f).

In ihrem Essay aus dem Jahr 1981 schreiben Biondi und Schami weiter, dass das Schreiben auf Deutsch statt in der eigenen Muttersprache zwar einen Preis fordern würde, sie unterstreichen jedoch, dieser Preis würde sich nicht in mangelnden Deutschkenntnissen äußern. Weiters argumentieren sie, die betroffenen Autor:innen wüssten, dass die Opferung der eigenen Muttersprache das Zugehörigkeitsgefühl untereinander stärken würde: „Damit wollte man und will auch das Gemeinsame betonen“ (Biondi, Schami 1981: 134, zit. nach Wright 2008: 35). Auch Organisationen, wie der PoLiKunst-Verein, ein Polynationaler Literatur- und Kunstverein, der 1980 unter anderem durch Biondi und Schami gegründet wurde, sowie das Publikationsforum Südwind, hielten ihre Mitglieder zur Verwendung des Deutschen an. Als exemplarisches Beispiel veröffentlichten sie ihre Sammelbände auf Deutsch oder als bilinguale Versionen (vgl. Wright 2008: 35 und Lughofer 2010: 5).

Die Entscheidung des Kollektivs, auf Deutsch zu schreiben, war schlussendlich hauptsächlich pragmatisch begründet. Gastarbeiter:innen, denen keine Rechte zugesprochen waren, erhielten auf politischer Ebene eine Stimme und waren in der Lage, gegen Ungerechtigkeiten anzukämpfen. Die Förderung der deutschen Sprache, derer sich PoLiKunst und Südwind verpflichtet hatten, führte jedoch dazu, dass sich einige der Autor:innen hintergingen und ausgeschlossen fühlten. Viele hatten das Gefühl, ihre Deutschkenntnisse würden nicht ausreichen, um auf Deutsch publizieren zu können (vgl. Wright 2008a: 35).

Auch die institutionelle Unterstützung, welche der Gastarbeiterliteratur entgegengebracht wurde und schlussendlich in der Schaffung des Adelbert-von-Chamisso-Preises mündete, weist Ähnlichkeiten mit der zweiten Phase der Entwicklung postkolonialer Literatur auf. Diese Phase wird von Ashcroft et al. (2002: 5) als „literature produced ‘under imperial licence’ by ‘natives’ or ‘outcasts’“ bezeichnet. An dieser Stelle betont Wright (2008a) jedoch, dass sie durch den Vergleich der Kontexte von postkolonialer Literatur und jener Literatur der Nach-

kriegszeit, die von Nicht-Muttersprachler:innen geschrieben wurde, nicht die Effekte von Kolonisation selbst verharmlosen möchte. Ebenso ist es nicht ihre Intention, einen pauschalisierenden Vergleich zwischen einer „idealen“ postkolonialen Situation und dem deutschen Kontext zu veranlassen. Sie verweist auf verschiedene Aufrufe innerhalb der „Postcolonial Studies“, die sich dafür aussprechen, stets die lokale Situation vor Augen zu haben (vgl. Slemon 1994: 31) und gegen Verallgemeinerungen, aber für die „proliferation of historically nuanced theories and strategies“ (McClintock 1994: 303) argumentieren (vgl. Wright 2008a: 36).

Schließlich argumentiert Wright (2008a), die Situation von Autor:innen der Gastarbeiterliteratur hinsichtlich der Frage, in welcher Sprache sie ihre Werke verfassen sollten, sei im Vergleich zur postkolonialen Generation weniger prekär gewesen, und das Schuldgefühl gegenüber der eigenen Muttersprache sowie die Verantwortung gegenüber der eigenen Herkunft sei nie so intensiv wie im postkolonialen Kontext gewesen. Das Bedürfnis, sich die deutsche Sprache anzueignen, wäre jedoch mindestens genauso groß, wenn nicht sogar größer als im postkolonialen Kontext. Immerhin gab es kein „german“, das als Pendant zu den bereits existierenden „englishes“ der postkolonialen Gesellschaften eingesetzt hätte werden können. Als „english“ definieren Ashcroft et al. (2002) die Sprache postkolonialer Gesellschaften, die aus einer Reihe unterschiedlicher Varianten besteht. Sie verwenden den Begriff, um die Art und Weise, wie Sprache von den einzelnen Gesellschaften angeeignet wird, zu beschreiben. Ziel dessen ist die deutliche Unterscheidung vom „Standard English“ des Vereinigten Königreichs, was sich auch in der bewussten Kleinschreibung des Begriffs äußert (vgl. Ashcroft et al. 2002: 8). Analog dazu handelt es sich auch bei der Schreibweise von „german“ um eine bewusste Entscheidung. Ein Vergleich exophoner Literatur mit postkolonialer Literatur ist laut Wright (2008a) vor dem Hintergrund dieses ähnlichen Bedürfnisses nach sprachlicher Aneignung am sinnvollsten (vgl. 2008a: 38). Die Schreibstrategien, die dabei zum Einsatz kommen, werden in Kapitel 1.5 näher behandelt.

1.2 Axiale Literatur

Mit dem Adjektiv „axial“ bezeichnet Cheesman (2006: 477) „travelling writers whose lives are lived on, and whose work chronicles the traffic on, the geographical (but also remembered and imagined) pathways of mass migration“. „Axialism“ bezeichnet eine bewusste Erforschung, sogar Ausbeutung derjenigen Achsen, die Identität und Anderssein ausmachen: Nationalität, Gender, Religion, Ethnie etc. Der Begriff wurde von einer Forschungsgruppe der Swansea

University geprägt, deren Leitung Cheesman innehatte. Hierbei ist das Phänomen dieser „hyphenated writers“ (Cheesman 2006) nicht auf eine bestimmte Kultur oder Region beschränkt, Cheesman bezieht sich in seiner Verwendung des Terminus jedoch auf deutsch-türkische Schriftsteller:innen und zählt „axialism“ zu einer von vier verwendeten Strategien im Umgang mit den „burdens of representation“ (Cheesman 2006: 477). Laut Cheesman (2006: 477f.) akzeptieren axiale Schriftsteller:innen bewusst diese Bürden, da sie es als Aufgabe verstehen, die Fragen und Konflikte zu untersuchen, die durch Migration und Remigration auftauchen. Die Erfahrungen von Minderheitengruppen sollen repräsentativ dargestellt werden und ihre Eigenwahrnehmung stärken. Außerdem soll ihnen durch solche Beiträge von seiten der allgemeinen Bevölkerung mehr Verständnis entgegengebracht werden. Cheesman (2006) argumentiert, dass die große Mehrheit deutsch-türkischer Autor:innen mit dem Terminus „axial“ beschrieben werden könnte. Er geht sogar so weit, den Begriff zur Beschreibung der Werke aller Autor:innen mit hybrider Identität vorzuschlagen „if only because a sufficiently suspicious reading can find metaphors of border-crossing, difference, displacement and cultural dissonance in any text“ (Cheesman 2006: 478).

Wright (2008a: 29) argumentiert daraufhin, dass man das Adjektiv „axial“ zwar beispielsweise zur Beschreibung von Franco Biondis Leben als auch seiner Werke verwenden könnte, der Begriff aber für Yoko Tawadas Umstände unpassend wäre. Biondi erzählt in seinem Roman *Die Unversöhnlichen oder im Labyrinth der Herkunft* aus dem Jahre 1991 vom Leben eines italienischen Gastarbeiters im 20. Jahrhundert, während Yoko Tawada nicht als Teil einer Massenmigration nach Deutschland kam und somit nicht die gleiche Bürde der Repräsentation wie deutsch-türkische oder deutsch-italienische Autor:innen trägt.

Wright (2008a) schreibt weiter, dass die deskriptive Verwendung des Terminus „axialism“ zwar als thematische Kategorisierung passend wäre, hier jedoch das Hauptproblem läge. „Axiale Literatur“ sei eine thematische Zuordnung, keine stilistische. Das Gleiche gelte für die älteren Termini der Migrations- und Ausländerliteratur. Scheint ein Text auf thematischer Ebene nicht axial zu sein, bedeutet das nicht zwingend, dass eine Zuordnung zu dieser Kategorie auf stilistischer Ebene unmöglich wäre. Auf diese Unterscheidung wird jedoch in der Definition des Terminus nicht eingegangen. Außerdem wird nicht zwischen Autor:innen, die in ihrer Mutter- bzw. Erstsprache Deutsch schreiben und jenen, deren Muttersprache nicht das Deutsche ist, unterschieden. Dadurch würden grundlegende Differenzen in der Textproduktion sowie -rezeption außer Acht gelassen werden. Die Kategorisierung geschieht zudem nach der Person des Autors oder der Autorin, stilistische oder auch thematische Variationen innerhalb des Gesamtwerks finden keine Berücksichtigung.

Nun könnte argumentiert werden, dass der Fokus auf Stil und Thematik eine Frage nach den persönlichen Interessen von Kritiker:innen sei. Die kognitive Wende in der Stilistik hat das Verständnis von „Stil“ jedoch maßgeblich beeinflusst, wozu unter anderem auch translationswissenschaftliche Werke (vgl. Boase-Beier 2006) beigetragen haben. Dieses neue Verständnis von Stil sieht in den stilistischen Merkmalen eines Texts Spuren des sogenannten „Mind Style“ (Fowler 1977/2003: 103), womit Fowler „any distinctive linguistic presentation of an individual mental self“ definiert. Im Stil spiegeln sich (bewusste oder unbewusste) Entscheidungen der Autor:innen wider, diese stilistischen Ausprägungen stellen für die Lesenden eine Reihe von Hinweisen dar, mithilfe derer sie Aussagen über die Haltung eines implizierten Autors, Erzählers, einer Figur oder eines Text treffen können. Dem Stil eine sekundäre Rolle zuzusprechen würde somit, aus der Sicht der kognitiven Stilistik, die Lektüre eines Werkes massiv schmälern (vgl. Wright 2008a: 29f.).

1.3 Postnationale Literatur

Der Terminus „postnational“ zur Beschreibung bestimmter Werke der „Grey Zone“ wird von Thomson (2004) vorgeschlagen. Hierbei definiert sie den Begriff folgendermaßen:

[...] a shift from a strategy of writing (and translating) as nation-building to one of writing (and translating) as a response to living in a time when the boundaries between and within national cultures seem to be ever more fluid and porous. (Thomson 2004: 57, zit. nach Wright 2008: 30)

Thomson ist der Meinung, der Terminus „postnational“ würde sich besser eignen als „postkolonial“, da letzterer im Kontext wohlhabender europäischer Kulturen als unangebracht erachtet werden könnte (vgl. Thomson 2004, zit. nach Wright 2008: 30). Wright (2008a: 30) argumentiert jedoch, der Begriff der Postnationalität sei hinsichtlich der Annahme, der Nationalstaat habe in seiner Rolle der Identitäts- und Machtbildung an Bedeutung verloren, zu optimistisch. Hinzukommt, dass der Terminus „suggests a cultural fluidity within the borders of the nation state which does not (yet) hold true for the German cultural context“ (Wright 2008a: 30). Hierbei nimmt Wright (2008a) Bezug auf den deutsch-türkischen Autor Feridun Zaimoğlu und seinen Roman *Kanak Sprak* (1995/2004). Dabei handelt es sich um eine Sammlung von Gesprächen mit jungen Männern türkischer Herkunft über ihr Dasein als Minderheit in der deutschen Gesellschaft (vgl. Rotbuch Verlag 2021).

Die Idee einer multikulturellen und toleranten deutschen Gesellschaft wird im Roman durch die Aneignung der rassistischen Bezeichnungen „Kanake“ und „Kümmel“ in Frage

gestellt. Zudem wird die türkische Bevölkerung der Mittelschicht provoziert, die meint, sich erfolgreich in die Gesellschaft integriert zu haben (vgl. Wright 2008: 31).

Die von Zaimoğlu Befragten verbindet „das Gefühl (sic), in der Liga der Verdammten zu spielen“, gegen kulturhegemoniale Ansprüche bestehen zu müssen“ (Zaimoğlu 2004/1995: 17, zit. nach Wright 2008: 31). Die rechtliche Situation in Deutschland hat sich in Bezug auf den Erwerb der Staatsbürgerschaft seit der Erscheinung des Romans 1995 jedoch gewandelt. „Deutsch-sein“ wird nicht mehr nur über die Herkunft definiert, wodurch ein soziokultureller Wandel spürbar ist. Nichtsdestotrotz sind die Themen des Romans, wie etwa der Zusammenhang zwischen unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und einer erfolgreichen Integration, heute noch relevant. Wright (2008a: 31) schlussfolgert daraus, dass sich der Begriff „postnational“ besser zur Beschreibung einer kulturellen Elite eignen würde als zur Definition einer allgemeinen Tendenz in Europa.

Hinzukommt, dass der Begriff, ähnlich wie der zuvor behandelte Begriff „axial“, die stilistischen und sprachlichen Besonderheiten der „Grey Zone“ vernachlässigt (vgl. Wright 2008: 31). Der Begriff der „Grey Zone“ bezeichnet hierbei zeitgenössische Literatur, die „zwischen“ einer Nationalliteratur und der Literatur eines Gastgeberlandes entsteht. Geprägt wurde er 2006 von der kroatischen Schriftstellerin Dubravka Ugrešić während eines Symposiums am Literarischen Colloquium Berlin. Ugrešić lebt im freiwilligen Exil in den Niederlanden, schreibt allerdings weiterhin auf Kroatisch (vgl. Wright 2008a: 27).

1.4 Exophone Literatur

Wrights Artikel, auf den ich mich bisher hauptsächlich gestützt habe, ist zwar bereits 2008 erschienen, ihre Aussagen sind jedoch aktuell immer noch zutreffend. Wie anhand ihrer Erläuterungen (2008a) ersichtlich wurde, haben sich die zuvor diskutierten Termini zur Beschreibung der Literatur von Autor:innen, die nicht in ihrer Muttersprache schreiben, aus einer Reihe von Gründen als unpassend erwiesen. Sie sind entweder thematisch präskriptiv, utopisch oder von einem geschichtlichen Standpunkt aus betrachtet ungeeignet. Begriffe wie „hyphenated writers“ (Cheesman 2006) oder „Literatur von Nicht-Muttersprachler:innen“ sieht Wright (2008a) ebenfalls kritisch. Ersterer sei sehr unspezifisch und deute lediglich auf eine Identität hin, die mehr als nur z.B. „deutsch“ ist. Eine Unterscheidung zwischen den Generationen von Autor:innen mit hybriden Identitäten, oder aber zwischen Muttersprachler:innen und Nicht-Muttersprachler:innen, wird nicht vorgenommen. Der zweite Begriff werde verwendet, um

Autor:innen der ersten Generation wie Biondi, Tawada oder Özdamar von jenen der „zweiten Generation“, wie z.B. Zaimoğlu, zu differenzieren. Diese Unterscheidung soll allerdings nicht implizieren, dass die Sprachkenntnisse der Autor:innen erster Generationen jenen der zweiten unterlegen wären. Tawada, Biondi und Özdamar unterscheiden sich hinsichtlich der fließenden Sprachbeherrschung nicht von Autor:innen, die in ihrer Muttersprache Deutsch schreiben, ihre Kindheiten verbrachten sie jedoch in anderen Sprachräumen. Diese Erfahrung einer anderen Kultur wird in ihrem Schreiben deutlich.

Der Terminus „exophon“ erlaubt die Beschreibung eines „linguistic state of being rather than prescribing any theme(s)“ (Wright 2008a: 39), sowie die vergleichende Untersuchung des Phänomens der „Exophonie“ über sprachliche Grenzen hinweg „while always bearing in mind ‘the local’“ (Slemon 1994:31) (vgl. Wright 2008a: 39f). Wright definiert die hier besprochenen Autor:innen demnach als „German exophonic writers“, analog dazu verweist sie auf „German exophonic texts“ (vgl. 2008a: 27). Besonders hervorheben möchte ich, dass der Terminus der „Exophonie“ stilistische Merkmale in den Vordergrund rückt und somit die Art und Weise, wie wir Texte exophoner Autor:innen bewerten, beeinflusst (vgl. Wright 2008a: 38ff).

1.5 Schreibstrategien in postkolonialen und exophonen Texten und Herausforderungen für die Übersetzung

Wie bereits in Kapitel 1.1 angesprochen, kommt es auch in exophonen Texten zur Aneignung der Sprache. In einem 2010 erschienen Artikel beschreibt Wright anhand der Analyse deutscher exophoner Texte von Franco Biondi, Emine Özdamar und Yoko Tawada vier Schreibstrategien. Dabei lassen sich Überschneidungen mit den von Ashcroft et al. (2002) formulierten postkolonialen Schreibstrategien feststellen (vgl. Wright 2010: 26ff).

Texte postkolonialer Literaturen unterscheiden sich in der Darstellung der Schauplätze, in der Verwendung bestimmter lokaler Ausdrücke oder auch in ihren thematischen Schwerpunkten, es ist aber „in the language that the curious tension of cultural ‘revelation’ and cultural ‘silence’ is most evident“ (Ashcroft et al. 2002: 58). Die meisten Strategien zur Aneignung des „english“ und Schaffung von Differenz werden von allen postkolonialen Gesellschaften implementiert. Durch diese Strategien entsteht ein sogenannter „metonymic gap“ (Ashcroft et al. 2007: 122). Damit wird die kulturelle Kluft, die im Rahmen sprachlicher Aneignung durch die Verwendung von Wörtern, Phrasen, Konzepten oder Bezügen, die für die Leser:innen unver-

ständig sind, entsteht, beschrieben. Postkoloniale Autor:innen können somit mittels der Kolonialsprache ihre Lebensrealitäten beschreiben und gleichzeitig die Differenz zur Kolonialmacht etablieren (vgl. Ashcroft et al. 2007: 122f.).

Wie in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben, spricht Wright dem Stil exophoner Texte eine große Rolle zu, die sie auch in der Übersetzung als zentral beschreibt. Hierbei stützt sie sich auf das Verständnis von „Stil“ im Sinne der kognitiven Stilistik. Dazu gehören auch die Untersuchung der Beweggründe, warum eine neue Sprache überhaupt angenommen wird sowie die genaue Analyse des soziokulturellen Kontextes, in dem Autor:innen schreiben. Übersetzer:innen sollen dadurch besser verstehen, welche Intentionen sich hinter einem Text verbergen (vgl. Boase-Beier 2006).

Aber warum entscheiden sich Autor:innen überhaupt dafür, eine neue Sprache zum literarischen Ausdruck zu verwenden? Die Gründe dafür sind vielfältig. Einerseits könnte die Muttersprache nicht mehr mit der eigenen Lebensrealität übereinstimmen, oder aber es kam zu einem einschneidenden Erlebnis, das nach einer neuen Ausdrucksform verlangt. Ein solches Erlebnis kann die Immigration in ein neues Land und die damit einhergehende Umstellung sein. Weiters öffnet ein Repertoire aus zwei Sprachen neue Möglichkeiten, der/die Autor:in wird sich der einzelnen Strukturen von Sprache bewusst und findet darin neue Inspiration. Schließlich und endlich suchen Schriftsteller:innen im Schreiben auch nach Resonanz, es gilt das Bedürfnis zu befriedigen, gehört und gelesen zu werden. Das größere Publikum mag nur durch das Hintersichlassen der eigenen Muttersprache erreichbar sein (vgl. Wright 2010: 23f.). Zum Konzept der Muttersprache und dessen Bedeutung bei Ocean Vuong wird zu einem späteren Zeitpunkt in dieser Arbeit näher eingegangen.

Im Falle des deutschen exophonen Texts stellt das Wissen über die Entwicklung der Gastarbeiterliteratur in den 1980er Jahren, auf die in Kapitel 1.1 bereits eingegangen worden ist, einen wichtigen Kontext dar, auf den Übersetzer:innen bei der Translation zurückgreifen (vgl. Wright 2010: 24). Die von Wright formulierten Strategien beziehen sich auf die spezifische deutsche Situation und eine mögliche Übersetzung ins Englische, sollen aber für Übersetzer:innen unabhängig von ihrer Sprachkombinationen einen Ausgangspunkt zur Translation exophoner Literatur bieten (vgl. Wright 2010: 24f.). Sie werden auch für diese Arbeit herangezogen.

1.5.1 Wortwörtliche Übersetzung und Kreativität

Als erste Richtlinie formuliert Wright (2010), dass die Kreativität exophoner Autor:innen nicht nur auf die wortwörtliche Übersetzung aus der Muttersprache zurückgeführt werden soll. Sie bezieht sich hierbei auf die Wahrnehmung der Texte von Özdamar, die in der Vergangenheit unter dieser Auffassung litten. Özdamars Deutsch sei lediglich ein „literary medium“ (Boa 2006: 530), sie würde auf Türkisch denken, aber auf Deutsch schreiben (vgl. Konuk 1997: 150) und die Übersetzung ihrer Texte würde „translating a translation“ (von Flotow 2000: 65) bedeuten. Wright (2010) argumentiert, dass zwar zweifelsohne ein gewisser Grad wortwörtlicher Übersetzung in Özdamars Werk zum Tragen komme, dieser jedoch zur Schaffung der „metonymic gap“ bewusst eingesetzt werde und die deutschen Leser:innen an ausgewählten Stellen absichtlich ausgrenzen solle. Die stilistischen Besonderheiten von Özdamars Schreibstil auf eine wortwörtliche Übersetzung aus dem Türkischen zu reduzieren, sei jedenfalls falsch und würde ihrem kreativen Schaffen nicht genügend Respekt zollen, auch wenn der türkischen Sprache sowie Kultur in ihren Texten eine große Bedeutung zukommt. Darüber hinaus bedient sich Özdamar einiger Strategien, die den verfremdenden Übersetzungsstrategien von Venuti (1995/2018; 1998) ähneln. Das Fremde wird in Özdamars Text auf repräsentative Art neugestaltet, es handelt sich nicht um eine „einfache“ Übersetzung aus dem Türkischen – einerseits wird die deutsche Sprache nach ihren eigenen Regeln sonderbar gemacht, das Fremde findet aber auch mimetisch Eingang in den Text, indem z.B. auf Ressourcen inner- und außerhalb der deutschen Sprache zurückgegriffen wird (vgl. Wright 2010: 26).

Zur Darstellung ihrer Analyse greift Wright (2010) Beispiele aus Özdamars Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992/1994) heraus. Der Roman erzählt vom Aufwachsen eines jungen Mädchens in Malatya, dessen Familie immer wieder von Ort zu Ort zieht und von Armut bedroht ist (vgl. Kiwi-Verlag 2021). Eine der von Wright (2010) analysierten Szenen erfolgt vor dem Hintergrund eines Militärputschs. Die Familie der Erzählerin hat sich für ein Picknick versammelt, als ein junger Militäroffizier die Szene betritt. Während er der Familie Anweisungen erteilt, zerkleinert die Erzählerin Gemüse, woraufhin den Lesenden mitgeteilt wird: „,[ich] hörte halb seine Sätze“ (Özdamar 1992/1994: 279, zit. nach Wright 2010: 27). Die englische Glosse nach Wright würde lauten: „I heard half his sentences“. Diese überträgt allerdings nicht die gleiche Mehrdeutigkeit, wie sie im deutschen Ausgangstext vorhanden ist. In diesem ist es unklar, ob es sich hierbei um ein akustisches Problem handelt, und die Erzählerin aus diesem Grund nur die Hälfte seiner Sätze versteht, oder aber, ob sie dem Offizier nur halb zuhört. Im ersteren Fall müsste der Satz üblicherweise „Ich hörte nur die Hälfte seiner

Sätze“ (Wright 2010: 27) lauten, im zweiten „Ich hörte nur halb hin“ (Wright 2010: 27). Özdamars „Ich hörte halb seine Sätze“ lässt beide Interpretationen zu. Laut Wright (2010) lässt sich die Mehrdeutigkeit der Aussage darauf zurückführen, dass „halb“ entweder als Adverb, das sich auf das Verb „hören“ bezieht, oder aber als Adjektiv in Bezug auf das Substantiv „Sätze“ verstanden werden kann. Darüber hinaus merkt Wright an, dass das deutsche „hören“ je nach Kontext und Präfix als „zuhören“ [to listen] oder eben nur „hören“ [to hear] gelesen werden kann. Özdamar bedient sich hier der bereits existierenden Ambiguität der deutschen Sprache und deutet darauf hin, dass die Sprache in der Lage ist, ihren eigenen „remainder“ – eine Art Rest oder Überschuss bzw. „the details that any grammatical map leaves out“ (Lecercle 1990: 19) – zu produzieren. Auf die Implikationen dieses Konzepts wird im folgenden Kapitel genauer eingegangen. Als mögliche Übersetzung für den gewählten Beispielsatz führt Wright an: „I heard the half of his sentences“. Durch den bestimmten Artikel erhält die Aussage eine gewisse Eigenart und kann auch als Referenz zum englischen Ausdruck: „the half of it“ gelesen werden, welcher soviel bedeutet wie „das Wichtigste“. Dadurch wird offengelassen, ob die Erzählerin entscheidet, nur den wichtigsten Aussagen des Offiziers zu folgen, oder sie aber akustisch nur die Hälfte versteht. Abschließend führt Wright (2010) noch an, das englische „to hear“ wäre an dieser Stelle jedenfalls zu bevorzugen, da es im Gegensatz zur Alternative „to listen“ mehrdeutiger ist. Letzteres impliziert, dass jemand dem Gesprochenen aktiv Aufmerksamkeit schenkt (vgl. Wright 2010: 26f.).

Eine wortwörtliche Übersetzung ins Deutsche kommt darüber hinaus bei türkischen Redewendungen zum Einsatz, wodurch das Deutsche auf metaphorischer Ebene erweitert wird (vgl. Wright 2010: 31).

1.5.2 Ungrammatische Verwendungen

Das zuvor beschriebene Beispiel aus Özdamars Roman hat demonstriert, dass exophone Autor:innen oftmals von Ausdrücken bzw. Formulierungen Gebrauch machen, die auf den ersten Blick ungrammatisch scheinen mögen. Oftmals werden solche stilistischen Besonderheiten von Literaturredakteur:innen als mangelnde Sprachkenntnisse klassifiziert, woraufhin die Verbesserung dieser „Fehler“ vorgeschlagen wird (vgl. Wright 2010: 28). Auf diese Präferenz des „Obrigkeitsdeutsch“ wurde bereits anhand von Yoko Tawadas Gedicht „Kaeshiuta“ in Kapitel 1.1 eingegangen.

Wright (2010) argumentiert, dass eine solche stilistische Eigenheit unter bestimmten

Voraussetzungen als bewusste Entscheidung von seiten der Autor:innen gewertet werden sollte. Fallen diese im Text besonders stark auf und überschreiten die Grenzen des „remainder“, so gilt es diese sprachlichen Abweichungen von der Norm nicht als Beweis für mangelnde Sprachkenntnisse zu werten. Wright räumt jedoch ebenfalls ein, dass sie nicht suggerieren möchte, exophone Autor:innen würden nie sprachliche Fehler begehen. Was es bedeutet, eine Sprache „perfekt“ zu beherrschen, müsse aber verhältnismäßiger betrachtet werden. Wurden Präpositions- oder Artikelfehler während eines Lektorats nicht ausgebessert, sollten sie als bewusste Entscheidungen gewertet werden. An dieser Stelle ist es jedoch ebenso wichtig, zu erwähnen, dass nicht alle Texte exophoner Autor:innen einem ausführlichen Lektorat unterzogen werden. Franco Biondi beispielsweise hat seine erste Gedichtsammlung im Selbstverlag veröffentlicht, wodurch echte grammatische „Fehler“ wahrscheinlicher vorkommen. Ob solche Fehler jedoch als Individualstil zu bewerten sind und auch in der Übersetzung berücksichtigt werden sollten, ist unabhängig vom Lektorat eine relevante Fragestellung. Wird ein Ausdruck als beabsichtigt definiert, sollte der/die Übersetzer:in zunächst die Auswirkungen dieses stilistischen Merkmals auf die Lesenden analysieren, bevor mit einer entsprechenden Reproduktion dessen in der Zielsprache begonnen wird. Der/die Übersetzer:in sollte sich nicht von einem augenscheinlichen „Fehler“ dazu verleiten lassen, diesen unmittelbar auszubessern (vgl. Wright 2010: 27f.).

Ashcroft et. al (2002) sprechen davon, dass das Ziel einer kreativen Sprachverwendung nicht zwingend die perfekte Beherrschung der dominanten Sprache, sondern nach wie vor die Aneignung dieser sei. Eine mögliche Form ist hierbei die „interculture“ (2002: 65), die Verbindung zweier sprachlicher Strukturen. In seinem 1952 erschienenen Roman *The Palm-Wine Drinkard* scheint Amos Tutuola genau dies zu versuchen. Sein Stil kann laut Ashcroft et al. (2002) mit dem Begriff „interlanguage“ bezeichnet werden: „the genuine and discrete linguistic system employed by learners of a second language“. In diesem Konzept wird eine solche Art der Textproduktion nicht als Fehler oder Abweichungen von der Norm erachtet, sondern als Teil eines eigenständigen Sprachsystems (vgl. Ashcroft et al. 2002: 65ff.).

1.5.3 (K)eine Brücke zur metonymic gap

Zur weiteren Veranschaulichung des Einsatzes einer „metonymic gap“ zieht Wright (2010) erneut Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei* heran, in welchem die türkische Sprache und Kultur im Text eingreift. Die Erzählung weist die Leser:innen nicht explizit daraufhin, dass die

Türkei als Schauplatz definiert wird, sondern konfrontiert sie durch den Einsatz des Türkischen mit dieser Tatsache. Hierbei werden einerseits wortwörtliche Übersetzungen verwendet, andererseits aber auch einzelne türkische Wörter eingebaut (vgl. Wright 2010: 30f.). Das türkische Vokabular unterstreicht zudem die mündliche Grundlage des Textes. In vielen postkolonialen Romanen wird die Oralität zum Ausdruck des kulturellen Kontextes der Erzählung eingesetzt (vgl. Wright 2010: 31ff.).

Laut Ashcroft et al. (2002) sollen durch nicht übersetzte Wörter nicht nur die Unterschiede zwischen einzelnen Kulturen markiert werden, es soll auch auf die Bedeutung des Diskurses hingewiesen werden. Dieser ist zur Interpretation kultureller Konzepte notwendig. Die Leser:innen müssen sich zudem bewusst mit der dargestellten Welt auseinandersetzen. Die Entscheidung der Nicht-Übersetzung ist darüber hinaus politisch motiviert, denn sobald ein Wort durch die Beifügung der Übersetzung erklärt wird, wird der Zielkultur der höhere Status zugesprochen (vgl. Ashcroft et al. 2002: 63ff.). Wird hingegen im Text zwischen zwei oder mehr Sprachen oder Sprachvarianten gewechselt, wird vom sogenannten „Code-switching“ gesprochen. Diese Strategie ist die geläufigste Form der Aneignung und Markierung von Andersartigkeit und kommt vor allem in karibischen Literaturen zum Einsatz. Charakteristisch hierfür ist vor allem, dass für die Erzählrede meist Standard-Englisch verwendet wird, wohingegen bei der Figurenrede unterschiedliche Sprachvarianten zum Einsatz kommen (vgl. Ashcroft et al. 2002: 71).

Der Einsatz türkischer Wörter ist auch laut Wright eine bewusste Inszenierung von Andersartigkeit (vgl. Wright 2010: 31f.). Sie werden unter anderem für die Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen eingesetzt, wenn keine passende deutsche Entsprechung zur Verfügung steht. Ein Beispiel dafür ist die Anrede „Hamm“, die zur respektvollen Anrede weiblicher Personen verwendet und dem Vornamen vorangestellt wird. „Hamm“ wird im Roman z.B. niemals mit Glossen versehen oder übersetzt, wodurch der „sense of cultural distinctiveness“ (Ashcroft et al. 1989/2002: 63) spürbar wird (vgl. Wright 2010: 31f.).

Weiters wird das Türkische für Aussagen des täglichen Gebrauchs eingesetzt, vor allem im familiären Kontext. Ein Beispiel hierfür wäre „Tamam“ (Özdamar 1992/1994: 184, zit. nach Wright 2010: 31), was so viel bedeutet wie „Okay“. In solchen Fällen wird allerdings, zumindest beim erstmaligen Gebrauch, eine deutsche Glosse hinzugefügt („einverstanden“).

Ashcroft et al. (2002) erklären, dass bei der Strategie des „Glossing“ die Übersetzung einzelner Wörter oder Sätze in runden Klammern angegeben wird. Die eigentliche Funktion dieser Strategie ist jedoch die Hervorhebung der implizierten Kluft zwischen dem indigenen Wort und seiner Übersetzung (vgl. Ashcroft et al. 2002: 60f.).

Die Glossen in Özdamars Text sollen wohl sicherstellen, dass deutsche Leser:innen der Erzählung weiter folgen können. Hierbei könnte argumentiert werden, dass der Einsatz der Glossen die „metonymic gap“ schmälert und die von Ashcroft et al. (2002) beschriebene Funktion nicht erfüllt. Bei der Analyse betroffener Passagen wird jedoch ersichtlich, dass die Beifügungen lediglich dazu dienen, den einsprachigen Leser:innen ein grundsätzliches Verständnis der Ereignisse zu ermöglichen. Da die deutschen Leser:innen nicht über das nötige kulturelle Wissen verfügen, um die geschilderten Konzepte zu verstehen, bleibt die Kluft erhalten. An diesen Stellen werden bilinguale türkisch-deutsche und einsprachige Leser:innen gleichzeitig bedient, aber nur erstere sind dazu in der Lage, den gesamten kulturellen Kontext nachzuvollziehen. Die deutschen Leser:innen werden absichtlich ausgegrenzt, auch wenn sie sich dessen aufgrund der deutschen Glosse nicht zwingend bewusst sind (vgl. Wright 2010: 32).

Anhand der „metonymic gap“, die in exophonen Texten zu tragen kommt, stellt sich die Frage, ob Translator:innen im Idealfall die Muttersprache der Autor:innen (im vorliegenden Fall, Türkisch) sowie auch das Deutsche beherrschen sollten. Abgesehen davon, dass nur wenige Übersetzer:innen diese Anforderungen erfüllen würden, ist die Zweisprachigkeit laut Wright nicht notwendig. Wortwörtliche Übersetzungen in exophonen Texten sind leicht zu identifizieren, da es sich hierbei, wie bereits erwähnt, meist um Redewendungen handelt, die mithilfe eines Muttersprachlers bestätigt werden können. Die Identifikation dieser Stellen ist zweifelsohne wichtig, denn ein mögliches Urteil über die Kreativität der Autor:innen, wie es im Rahmen der ersten Richtlinie beschrieben wurde, soll vermieden werden. Vor allem soll jedoch sichergestellt werden, dass auch die Übersetzung an den ausgewählten Stellen das Publikum aus ein- und zweisprachigen Leser:innen anspricht. Würde man den zweiteiligen Adressatenkreis solcher Passagen ignorieren, würde der Text seine Intention verlieren (vgl. Wright 2010: 32).

1.5.4 Bewusste Grenzüberschreitungen

Wird eine neue oder zusätzliche Sprache zur literarischen Ausdrucksweise herangezogen, stellt sich eine wesentliche Frage: Können die Sprachen und Kulturen, in denen man aufgewachsen ist, wirklich hinter einem gelassen werden? Gibt es ein kulturelles oder literarisches Pendant zur sogenannten „first language interference“, dem Phänomen, bei welchem die Muttersprache beim Erlernen der neuen Sprache die Grammatik, Lexik und auch Aussprache beeinflusst? Wright (2010) ist der Meinung, dies wäre beobachtbar. Ein solches Charakteristikum wäre auf

das Aufwachsen in anderen sprachlichen Kontexten und das damit einhergehende Bewusstsein von Differenz zurückzuführen. Als Beispiel einer solchen Autorin führt Wright Yoko Tawada an, die sich laut Kraenzle (2004: 154) „erst durch das Erlernen einer neuen Sprache der Unterschiede zwischen Zeichensystemen bewusst geworden ist“. Wright (2010) knüpft an Kraenzles Aussagen an und argumentiert, dieses Zusammentreffen mit der fremden Sprache führe zu einer Auseinandersetzung mit der Physiologie von Sprache(n) (vgl. Wright 2010: 33). Im Zuge dieser Auseinandersetzung überschreitet die Sprache die Grenzen der kommunikativen Funktion „into a realm where linguistic signs dictate what is signified, rather than signifieds dictating the choice of linguistic signs“ (Wright 2010: 34).

Zur Veranschaulichung ihrer Analyse bezieht sich Wright (2010: 34) auf Tawadas Essay *Sieben Geschichten der sieben Mütter* (1996), welches mit sechs zusammengesetzten Substantiven und einem zusammengesetzten Adjektiv arbeitet, die alle das Wort „Mutter“ enthalten: Stiefmutter, Gebärmutter, Doktermutter, Perlmutter, Muttermal, Muttererde, mutterseelenallein. In diesem Text wird ein Prozess deutlich, den Wright als „radicalization“ (2010: 34) bezeichnet, das japanische System zur Wortbildung wird auf das deutsche System gestülpt.

Das Japanische bedient sich dreier unterschiedlichen Schriftarten: einerseits gibt es die chinesischen Schriftzeichen, die Kanji, welche jeweils eine eigenständige Bedeutung innehaben. Weiters gibt es die japanischen Schriftzeichen, Kana genannt, die jeweils eine Silbe repräsentieren. Bei den Kana wird zwischen zwei Arten unterschieden: Hiragana, die hauptsächlich grammatikalische Funktionen, wie z.B. Partikel, beschreiben, und Katakana, die für Fremdwörter oder Lautsymbolik verwendet werden. Kanji können aus einem oder mehreren Radikalen oder Klassifikatoren gebildet werden. Radikale sind zentrale Bedeutungseinheiten, was bedeutet, dass Lesende ein unbekanntes zusammengesetztes Wort oftmals durch das Wissen über die einzelnen Radikale entziffern können (vgl. Wright 2010: 34).

In ihrem Essay weist Tawada die Leser:innen auf lexikalische Radikale der deutschen Sprache hin, indem sie ein bestimmtes Radikal („Mutter“) im Zentrum dessen inszeniert. Durch die Radikalisierung versucht die Autorin das phonetische deutsche Schriftsystem ideographischer zu machen, wenn auch nur auf metaphorischer Ebene. Basierend auf den Gemeinsamkeiten an der Wortoberfläche der *Sieben Mütter* werden konzeptionelle Brücken zu diesen gebaut. Im Japanischen implizieren solche Gemeinsamkeiten in den einzelnen Schriftzeichen bereits eine konzeptionelle Verbindung. Die Brücke, die Tawada zwischen den einzelnen Müttern baut, scheint offensichtlich: was sie verbindet, ist die Fähigkeit, Leben zu schenken. Es schwingt jedoch auch die Entwicklung einer eigenen Persönlichkeit mit, die sich durch die letzte Trennung von der Mutter zeigt (vgl. Wright 2010: 34).

Die Übersetzer:innen müssen sich der eingangs beschriebenen Überschreitung der kommunikativen Funktion bewusst werden. Eine Übersetzung in Englische auf Satzebene würde nicht weit führen, denn nur zwei der sieben „Mütter“ könnten mit dem englischen „mother“ übersetzt werden. Der Ersatz des Radikals „Mutter“ durch die wörtliche Übersetzung in jedem Satz würde wiederum das System des Texts zerstören. Es liegt an den Übersetzer:innen, das Werk als Ganzes, auf Textebene, zu erfassen. Nur dadurch können wohlüberlegte Entscheidungen zum Übersetzungsansatz getroffen werden (vgl. Wright 2010: 35).

1.6 Ocean Vuong als exophoner Autor

Ocean Vuong ist ein vietnamesisch-amerikanischer Autor, der auf Englisch und nicht in seiner Muttersprache Vietnamesisch schreibt. Vuongs *On Earth We're Briefly Gorgeous* zeichnet sich durch einen besonders ausgeprägten Individualstil aus, der sich vor allem im kreativen Umgang mit dem Englischen äußert. Die vietnamesische Sprache und die vietnamesische Kultur sind in Vuongs Roman zentrale Themen, sein Werk setzt sich intensiv damit auseinander, was es bedeutet, Vietnamesen in den USA zu sein. Die von mir beschriebenen Schreibstrategien zur Aneignung einer Sprache sind auch in Vuongs Werk zu finden und demonstrieren, welchen Einfluss andere Kulturen und Sprachen auf einen Text haben können.

Wortwörtliche Übersetzungen kommen in Vuongs Roman vor allem bei Sprichwörtern zum Einsatz: „‘Good soldiers only win when their grandmas feed them’“ (Vuong 2019a: 17); „‘Every grain of rice you leave behind is a maggot you eat in hell’“ (Vuong 2019a: 19); „‘A girl who leaves her husband is the rot of a harvest’“ (Vuong 2019a: 39).

Die Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg führt in manchen Fällen zu neuen Wortkreationen: „The raindrops darken as they slide down the blond soldier’s *dirt-baked*² cheeks“ (Vuong 2019a: 42); Assoziationen mit dem Krieg halten aber auch durch andere Bezüge Einzug in den Text: „The girl’s eye fills with the *chopper in the sky*“ (Vuong 2019a: 36); „We riding *helicopter fast*“ (Vuong 2019a: 67); „You could hear the water inside the stems as the steel broke open the membranes, the ground darkening as the *plants bled out*“ (Vuong 2019a: 89); „The crows floated over the field’s wrinkled air [...] their shadows swooping over the land like *things falling from the sky*“ (Vuong 2019a: 90); „the way they made the world *smolder at its tips*“ (Vuong 2019a: 112).

Immer wieder wird auch der menschliche Körper für Beschreibungen herangezogen,

² Hervorhebungen durch die Verfasserin

manche davon von Gewalt gekennzeichnet: „The ribs are just like a person’s after they’re burned“ (Vuong 2019a: 8); „Another alphabet written in the blood, sinew and neuron“ (Vuong 2019a: 10); „the moon that night a gnawed bone above the field“ (Vuong 2019a: 104); „that the hunted body has not yet been annihilated“ (Vuong 2019a: 138).

Einzelne vietnamesische Wörter kommen ebenso zum Einsatz, ihre Bedeutung erschließt sich meist aus dem Kontext: „You wanted to buy oxtail, to make bún bò huê for the cold winter week ahead of us“ (Vuong 2019a: 30); „Often you’d gesture to a bird, a flower, or a pair of lace curtains and say only that it’s beautiful – whatever it was. ‘Đẹp quá!’ you once exclaimed, pointing to a hummingbird“ (Vuong 2019a: 29); „How Lan met him wearing a purple áo dài, the split sides billowing behind her under the bar lights as she walked“ (Vuong 2019a: 23).

Besonders das letzte Beispiel ist interessant, denn wenige Zeilen später folgt zwar die Ergänzung „purple dress“ (Vuong 2019a: 23), die „metonymic gap“ bleibt allerdings dennoch erhalten. Trotz einer vermeintlichen Inklusion fehlt den einsprachigen Leser:innen das nötige kulturelle Wissen, um diese Referenz richtig einordnen zu können. Laut der offiziellen Website der vietnamesischen Tourismusbehörde handelt es sich beim „áo dài“ um Vietnams Nationaltracht, eines der bedeutendsten Symbole für Schönheit, dessen Geschichte bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht (vgl. vietnam.travel 2016). Diese Informationen bleiben den einsprachigen Leser:innen jedoch vorenthalten.

Andere Passagen bedienen sich der Beifügung von Glossen: „*Yoo Et Aye numbuh won. Hands up. Don’t shoot*“ (Vuong 2019a: 43); „‘Lan,’ she says. ‘Tên tôi là Lan.’ My name is Lan“ (Vuong 2019a: 39). Letzterem Beispiel folgt zusätzlich die Erklärung „Lan meaning Orchid“ (Vuong 2019a: 39). Die Namensgebung scheint in der vietnamesischen Kultur generell von besonderer Bedeutung, an einer anderen Stelle wird dieses kulturelle Konzept näher erklärt:

I have and have had many names. Little Dog was what Lan called me. [...] As you know, in the village where Lan grew up, a child, often the smallest or the weakest of the flock, as I was, is named after the most despicable things: demon, ghost child, pig snout [...] – little dog being the more tender one. Because evil spirits, roaming the land for healthy, beautiful children, would hear the name of something hideous and ghastly being called in for supper and pass over the house, sparing the child. (Vuong 2019a: 18)

Auch andere kulturelle Konzepte werden vorgestellt:

It’s true that, in Vietnamese, we rarely say I love you, and when we do, it is almost always in English. Care and love, for us, are pronounced clearest through service: plucking white hairs, pressing yourself on your son to absorb a plane’s turbulence and, therefore, his fear. (Vuong 2019a: 33)

Ungrammatische Verwendungen sind in *On Earth We're Briefly Gorgeous* hingegen eher selten anzutreffen, manchmal kommen sie jedoch in der Figurenrede zum Einsatz. Sie markieren die mangelnden Sprachkenntnisse von Rose und Lan: „‘It’s okay, it’s okay,’ you said in English, ‘don’t cry. Your Julie,’ you went on, ‘how she die?’“ (Vuong 2019a: 11); „‘My mom, too, she die from the cancer’“ (Vuong 2019a: 11); „‘We riding where?’“ (Vuong 2019a: 67); „‘Who kill who? Who die this time?’“ (Vuong 2019a: 68); „‘How I hep you?’“ (Vuong 2019a: 81).

Bei manchen dieser Passagen wird speziell darauf hingewiesen, dass die Charaktere auf Englisch sprechen. Andere Stellen jedoch sind fehlerfrei und es wird betont, dass auf Vietnamesisch gesprochen wird, obwohl englischer Text dasteht: „‘A fucking horse?’(sic!) *you said in Vietnamese*. ‘Holy shit, I was ready to go to her daughter’s grave with flowers!’“ (Vuong 2019a: 11); „‘Come out, Carl,’ *you say in Vietnamese*“ (Vuong 2019a: 69).

In der Mehrheit der Fälle wird dieser Hinweis jedoch ausgeklammert: „‘Drink,’ you said, your lips pouted with pride. ‘This is American milk so you’re gonna grow a lot. No doubt about it’“ (Vuong 2019a: 27); „‘Listen closely, and tell us why this man is not Taiwanese’, you said, running your hand through your hair“ (Vuong 2019a: 51). Die Leser:innen werden dadurch verleitet, zu vergessen, dass die handelnden Figuren eigentlich die ganze Zeit Vietnamesisch miteinander sprechen. Besonders eine Passage ist dahingehend interessant:

‘You have to find a way, Little Dog,’ you said into my hair. ‘You have to because I don’t have the English to help you. I can’t say nothing to stop them. You find a way. You find a way or you don’t tell me about this ever again, you hear? [...] You have a bellyful of English.’ (Vuong 2019a: 26)

Der Text konfrontiert die Leser:innen in diesem Beispiel implizit mit der Tatsache, dass Rose auf Vietnamesisch mit Little Dog spricht, obwohl das Gesprochene auf Englisch dasteht.

Aufgrund der in diesem Unterkapitel beschriebenen Charakteristika erscheint es mir schlüssig, Ocean Vuong als vietnamesisch-amerikanischen exophonen Autor zu definieren. Vor allem der Zusatz „vietnamesisch-amerikanisch“ erlaubt es, „the local“ (Slemon 1994:31) im Auge zu behalten und den soziokulturellen Kontext bei der Textproduktion zu bedenken.

2 Das Konzept der Muttersprache

In ihrem Gastbeitrag zur Semesterfrage der Universität Wien „Wie wirkt Sprache“ im Mai 2020 schreibt die Kulturwissenschaftlerin Miranda Jakiša, „Sprache bedeutet Zugehörigkeit“ (Jakiša 2020). Das Gefühl, einer Gruppe anzugehören und am politischen oder gesellschaftlichen Diskurs teilhaben zu können, ist für Menschen von zentraler Bedeutung. Ende des 18. Jahrhunderts kam es mit der Entstehung der Nationalstaaten und der Annahme, „languages had souls“ (Forster 1970: 55) zur Verknüpfung von Sprache und Nation. Johann Gottfried Herder war der Ansicht, jede Nationalsprache würde sich nach den „Sitten und der Denkart ihres Volkes“ (Herder 1877/1967) bilden (vgl. Jakiša 2021). Die Vorstellung, eine Sprache und ihre Nation würden unwiderruflich zusammengehören und unsere Identität bestimmen konstituiert die Grundlage des sogenannten „monolingual paradigm“ (Yildiz 2011). Gemäß dieses Paradigmas besitzen Personen und Gesellschaftsgruppen nur eine „wahre“ Sprache, nämlich ihre „Muttersprache“. Die Idee einer „organischen“ und „naturegegebenen“ Einsprachigkeit ersetzte im Zuge des 18. Jahrhunderts zuvor selbstverständliche mehrsprachige Lebensweisen. Neben Herder propagierten auch Wilhelm von Humboldt und Friedrich Schleiermacher, nur die Muttersprache würde es einer Person erlauben, sich wahrhaftig auszudrücken (vgl. Yildiz 2011: 2). Auf Schleiermacher gehe ich weiter unten genauer ein, Humboldt aber spricht davon, die Sprache sei „genetisch“ (Humboldt 1973: 36), „die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes“ (Humboldt 1973: 36), sowie „das bildende Organ des Gedankens“ (Humboldt 1973: 45). Darüber hinaus schreibt Humboldt (1973: 52):

Träte nicht die Sprache durch ihren Ursprung aus der Tiefe des menschlichen Wesens auch mit der physischen Abstammung in wahre und eigentliche Verbindung, warum würde sonst [...] die vaterländische eine soviel (sic!) größere Stärke und Innigkeit besitzen als eine fremde.

Wie eingangs erläutert, spielt der Begriff „Muttersprache“ in der Definition exophoner Literatur eine zentrale Rolle. Welche Entwicklung das Wort „Muttersprache“ erfahren hat, worauf unser heutiges Verständnis dessen zurückzuführen ist, und wie Ocean Vuong den Begriff aufgreift, wird in der Folge nun diskutiert.

2.1 Die Muttersprache: Ein Überblick

Mit dem Begriff „Muttersprache“ wird eine Reihe unterschiedlicher Konzepte transportiert. Günther & Günther (2004: 33) definieren die „Muttersprache“ als „die von frühester Kindheit an gesprochene Sprache“. Bevor ich mich der Entwicklung des Begriffs widme, möchte ich

einleitend die unterschiedlichen Konnotationen des Wortes und andere mögliche Bezeichnungen betrachten. Da diese aber nicht meinen Fokus darstellen, werde ich nur kurz darauf eingehen.

Meist wird mit der „Muttersprache“ die Sprache der Mutter assoziiert, die diese an ihr Kind weitergibt (vgl. Romaine 1995: 19). Aus dieser Perspektive heraus betrachtet wird jedoch ausgeblendet, dass die Sprache des Vaters für Kinder auch eine Muttersprache sein kann, wenn z.B. die Eltern unterschiedliche Sprachen als „Muttersprache“ bezeichnen. Kommunizieren die Eltern in ihren jeweiligen Sprachen mit den Kindern, so wird dieses Phänomen in der zweisprachigen Kindererziehung als „Partnerprinzip“ (Kielhöfer & Jonekeit 1983: 25) bezeichnet (vgl. Kielhöfer und Jonekeit 1983: 25f).

Interessant ist auch, dass die Spracherziehung der Kinder in manchen Gemeinschaften zur Gänze den Vätern obliegt. Dies trifft z.B. auf die indigenen Völker in der Vaupés-Flussregion Kolumbiens und Brasiliens zu. Sie leben patrilineal und es ist die Sprache des Vaters, mit der die Kinder erzogen werden (vgl. Grimes 1985).

Eine andere Konnotation der „Muttersprache“ rückt die Sprachkompetenz in den Vordergrund. In diesem Sinne ist die „Muttersprache“ dann jene Sprache, die eine Person am besten beherrscht. In den seltensten Fällen ist aber die Sprachkompetenz in mehr als einer Sprache über alle Lebensbereiche hinweg gleich verteilt. Viele zweisprachig aufgewachsene Personen z.B. können sich in ihrer Bildungssprache besser ausdrücken als in jener Sprache, die zuhause gesprochen wird. Da sie aber zu letzterer eine größere emotionale Verbindung spüren, wird diese trotzdem oft als „Muttersprache“ bezeichnet (vgl. Romaine 1985: 21f).

„Muttersprache“ wird außerdem oft mit dem Begriff der „Erstsprache“ gleichgesetzt. Diese bezeichnet die „starke Sprache“ (Kielhöfer & Jonekeit 1983: 12) einer Person, muss aber nicht gleichzeitig jene sein, die als erstes erworben wurde (vgl. Günther & Günther 2004: 32).

Andere Bezeichnungen rund um die „Muttersprache“ sind auch „Herkunftssprache“ (Mehlhorn 2020: 23) oder „Familiensprache“ (Kielhöfer & Jonekeit 1983: 21). Die Familiensprache wird als „Sprache, die im ganzen Familienkreis bei allgemeinen Gesprächen gesprochen wird“ (1983: 2004) definiert, während „Herkunftssprache“ als „die zuerst erworbene Sprache eines Individuums, das selbst in einer Familie aufwächst, in der nicht (ausschließlich) die Sprache der umgebenden Mehrheitsgesellschaft verwendet wird“ (Mehlhorn 2020: 23) bezeichnet wird.

Das Wort „Muttersprache“ selbst geht auf die mittellateinische Tradition zurück. Damals verwendeten die auf Latein schreibenden Patres den Terminus „lingua materna“, um die

„ungeformte Sprache der Laien“ (Rohde 1997: 103) zu beschreiben. Im späten 18. Jahrhundert wurde aus der „Muttersprache“ ein emotional konnotierter Begriff, nachdem die bürgerliche Familie an neuem Stellenwert gewonnen hatte. Diese war nun auf die Liebesbeziehung zwischen Mutter und Vater aufgebaut, und es war nun Aufgabe der Mutter, die Kinder zu sozialisieren. Andere Mitglieder des Haushalts, wie z. B. Bedienstete, wurden nicht mehr zur Familie gezählt. Dieses Umdenken korrespondierte mit der immer strengeren Trennung zwischen öffentlichem und privatem Leben. Gleichzeitig gewann die Vorstellung der Nationalstaaten an Popularität, und mit ihnen das Paradigma der Einsprachigkeit. In diesem neuen Kontext wurde das Muttersein zudem vermehrt mit emotionaler Zuwendung in Verbindung gebracht, anstatt wie bisher „nur“ mit der Pflege und Versorgung der Kinder. Dies führte dazu, dass der Diskurs rund um den Begriff „Muttersprache“ mit Vorstellungen emotionaler und körperlicher Nähe sowie natürlichen Verwandtschaftsbeziehungen aufgeladen wurde (vgl. Ahlzweig 1994: 148 und Yildiz 2011: 10f). Diese vermeintlich angeborene Beziehung zur Muttersprache diskutierte 1813 schon Friedrich Schleiermacher:

[...] denn wer die bildende Kraft der Sprache, wie sie Eins ist mit der Eigenthümlichkeit (sic!) des Volkes, anerkennt, der muß auch gestehen, [...] daß also Niemanden seine Sprache nur mechanisch und äußerlich gleichsam in Riemen anhängt, und wie man leicht ein Gespann löset und ein anderes vorlegt, so sich jemand auch nach Belieben im Denken eine andere Sprache vorlegen könne, daß vielmehr jeder nur in seiner Muttersprache ursprünglich producire, und man also gar die Frage nicht aufwerfen kann, wie er seine Werke in einer andern Sprache würde geschrieben haben. (Schleiermacher 1813/2002: 85)

Schleiermacher argumentiert hier, Sprachen könnten nicht einfach wie ein Gespann Pferde ausgetauscht werden. Die mechanische Sicht auf Sprache ersetzt er durch ein Gegenbild, das durch den Bezug zur „Mutter“ in der „Muttersprache“ Ausdruck findet. Sie steht für die einzigartige, unersetzliche und unveränderbare biologische Herkunft einer Person und platziert diese automatisch in einer Verwandtschaftsbeziehung – und im weiteren Sinne in einer Beziehung zur Nation. Im Vergleich zur Beweglichkeit, die im Konzept des Pferdegespanns zum Ausdruck kommt, wird durch den Bezug zur „Mutter“ eine statische Zugehörigkeit zum Volk suggeriert. Die Tatsache, dass eine Person nicht einfach seine/ihre Mutter austauschen kann, wie das mit einem Gespann Pferde möglich ist, unterstreicht die Wirksamkeit der gewählten Metapher. Gemäß der Logik dieses Diskurses können Autor:innen kreative und originelle Werke nur in der eigenen Muttersprache verfassen. Die Möglichkeit, in einer anderen Sprache als der eigenen Muttersprache oder in mehreren Sprachen gleichzeitig zu schreiben, findet keine Berechtigung. Bis zur Mitte des 19. Jahrhundert entwickelt sich diese Vorstellung zu einem Truismus, zu dem

unter anderem auch Komponist Richard Wagner wesentlich beiträgt. Wagner vertritt die Meinung, „[i]n einer fremden Sprache wahrhaft zu dichten, ist nun bisher selbst den größten Genies noch unmöglich gewesen“ (Wagner 1850/2000: 150) (vgl. Yildiz 2011: 9f).

Die Verknüpfung der beiden Einheiten, „Mutter“ und „Sprache“ hat für unser Verständnis des Begriffs weitreichende Folgen. Beiträge aus dem zeitgenössischen Feminismus zeigen, dass diese Zusammensetzung auf unterschiedliche Weise bewertet wird. Einige preisen die „Muttersprache“, da sie an den mütterlichen Körper erinnere. Vertreterinnen dieser Sichtweise sehen die Muttersprache als Symbol der unterdrückten Mutter und stellen sie der männlichen Autorität gegenüber. Andere Feministinnen, die innerhalb des psychoanalytischen Rahmens arbeiten, betonen die Divergenz zwischen dem Mütterlichen und der Sprache. Das Mütterliche wird hier beispielsweise auf Ebene des Prä-Ödipalen³ und Präverbalen eingeordnet. In dieser Interpretation wird das Mütterliche als der Sprache vorangehend betrachtet (vgl. Yildiz 2011: 11). Die komplexe Überschneidung der Einheiten „Körper der Mutter“, „Sprache“ und „männliche Autorität“ wird durch den Medientheoretiker Friedrich Kittler und seine Abhandlung zur Phonetik in der Alphabetisierung deutlich. Im Kapitel „Der Muttermund“ aus seinem Werk *Aufschreibesysteme 1800/1900* beschreibt Kittler, wie es Anfang des 19. Jahrhunderts Aufgabe der Mutter wurde, den Kindern das Lesenlernen beizubringen. Hierbei spielt der Mund der Mutter eine zentrale Rolle, denn er „erlöst die Kinder vom Buch“ (Kittler 1995: 45). In der Lautiermethode werden Buchstaben durch Laute ersetzt, das Kind sieht den Mund der Mutter und hört, wie sie einen Laut ausspricht, während sie auf den entsprechenden Buchstaben zeigt. Interessant ist hierbei, dass die Mutter durch Lehrbücher männlicher Autoren darüber instruiert wurde, wie die Laute richtig erzeugt werden sollten (vgl. z.B. Heinrich Stephani *Beschreibung meiner einfachen Lesemethode für Mütter* (1807)) (vgl. Kittler 1995: 37-46). Die Literaturwissenschaftlerin Yasemin Yildiz (2011: 12) schlussfolgert hieraus, der Körper der Mutter sei für diese Autoren Instrument gewesen in ihrem Versuch, die korrekte (Re-)Produktion von Sprache zu kontrollieren. Die aus dem Mund der Mutter ertönende „Muttersprache“ sei demnach das Ergebnis von „male ventriloquism“ (Yildiz 2011: 12). Auffallend ist hierbei, dass Kittler als Titel für dieses Kapitel einen Begriff verwendet, der sich eigentlich auf die Zervix bezieht. Das Bild vom Körper der Mutter, der die Sprache „gebärt“, wird dadurch nur weiter verstärkt (vgl. Yildiz 2011: 219).

Diese Vorstellung beeinflusst bis heute unser Verständnis des Begriffs. Innerhalb des

³ „Kennzeichnet die vor dem Ödipuskomplex gelegene Periode der psychosexuellen Entwicklung; in dieser Periode überwiegt für beide Geschlechter die Anhänglichkeit an die Mutter“ (Laplanche & Pontalis 1984: 395).

„monolingual paradigm“ suggeriert dieses Konzept, die „Muttersprache“ wäre mehr als nur eine Metapher. Stattdessen wird damit eine Geschichte über Herkunft und Identität geschrieben. In Anlehnung an Freuds Konzepts des „Familienromans“ schlägt Yildiz vor, unser heutiges Verständnis der Muttersprache als „sprachliche[n] Familienroman“ (Yildiz 2011: 12) zu lesen (vgl. Yildiz 2011: 12). Unter dem „Familienroman“ versteht Freud die in mehreren Stufen stattfindende Emanzipation der Kinder von ihren Eltern, welche zunächst als „einzige Autorität und die Quelle allen Glaubens“ (Freud 1909: 223) wahrgenommen werden. Mit zunehmendem Alter beginnen Kinder die eigenen Eltern mit anderen zu vergleichen, verknüpfen tatsächlich Erlebtes mit Wunschvorstellungen und nutzen so ihre lebhaftes Fantasie, um die „geringgeschätzten Eltern loszuwerden und durch in der Regel sozial höherstehende zu ersetzen“ (Freud 1909: 224) (vgl. Freud 1909: 223-226). So schaffen sich Kinder eigene Narrative rund um ihre Familie. Der sprachliche Familienroman hilft dabei, „to fantasize a bodily as well as familial grounding in language“ (Yildiz 2011: 12), das beispielsweise in Schleiermachers Bild des Pferdegesspanns fehlt. Gleichzeitig erlaubt dieses Modell Familienromane zu lesen, die von alternativen Beziehungen zwischen Sprachen und Subjekten sowie deren emotionalen Verbindungen sprechen. Yildiz argumentiert, die Schlüsselemente des sprachlichen Familienromans – Zuneigung, Gender und Verwandtschaftsbeziehungen verknüpft mit einer Geschichte über Herkunft und Identität – seien in vielen Texten zu finden, jedoch in veränderter Form (vgl. Yildiz 2011: 12f). Ein Beispiel hierfür liefert Ocean Vuong, das im folgenden Unterkapitel näher betrachtet wird.

Im Konzept der einzigartigen „Mutter“ gibt es jedenfalls nur *eine* vorherbestimmte, von der Gesellschaft genehmigte Sprache, in der Zuneigung und Emotionen zum Ausdruck kommen. Die Möglichkeit, andere Sprachen könnten eine emotionale Bedeutung annehmen, wird in den Hintergrund gedrängt (vgl. Yildiz 2011: 13). Wie die Diskussion exophoner Autor:innen in Kapitel 1 demonstriert, ist das Schreiben in einer anderen Sprache als der Muttersprache jedoch sehr wohl eine Möglichkeit des persönlichen Ausdrucks. Erhöhte Migrationsbewegungen und internationale Mobilität, der Fortschritt moderner Kommunikationstechnologien und global konsumierter Medien zeigen, dass sich unsere Welt nicht mehr national-einsprachig präsentiert und die Identität nicht mehr „nur“ in einer Sprache Ausdruck findet. Immer mehr Autor:innen verfassen Beiträge über ihr multilinguales Leben (vgl. z.B. die von Isabelle de Courtivron herausgegebene Essaysammlung *Lives in Translation* (2003)) und tragen somit zur Sichtbarkeit von mehrsprachigen Lebensrealitäten bei. Yildiz (2011: 13) spricht davon, solche Autor:innen würden „postmonolingual“ schreiben und argumentiert, die neue Sichtbarkeit multilingualer Autor:innen würde auf die Globalisierung und damit einhergehende Neuevaluierung

des Nationalstaats zurückzuführen sein. Sie betont zudem, dass die Mehrsprachigkeit in den letzten Jahrhunderten zwar nicht abwesend gewesen sei, das „monolingual paradigm“ sie aber in den Hintergrund gedrängt hätte – und dies nach wie vor tut (vgl. Yildiz 2011: 3 und Jakiša 2020). Die emotional aufgeladene Dimension der „Muttersprache“ trage zum Fortleben dieses Paradigmas bei. Yildiz spricht sich zudem dafür aus, den Begriff nicht einfach durch einen anderen zu ersetzen. Die Verwendung einer anderen Bezeichnung würde ihrer Meinung nach die Konzepte, die in der Muttersprache transportiert werden, nicht einfach auslöschen. Die Muttersprache und all ihre Implikationen müssten aufgearbeitet und nicht einfach ignoriert werden (vgl. Yildiz 2011: 13).

2.2 Die Muttersprache bei Ocean Vuong

2.2.1 Muttersprache und Gemeinschaft

Birgit Neumann, Professorin für englische Literaturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf schreibt, im Zentrum von Ocean Vuongs Roman *On Earth We're Briefly Gorgeous* stehe die Bemühung, vorherrschende sprachliche Strukturen zu ändern, um ein neues Verständnis für unsere transkulturelle Welt zu fördern. Insbesondere die Auseinandersetzung mit der Muttersprache des Autors, Vietnamesisch, und die Beziehung zur „borrowed tongue“ (Karpinski 2012), Englisch, ermögliche die Abbildung alternativer, nicht-identitätsfixierter Formen der Gemeinschaftsbildung. Die Metapher der „borrowed tongue“ wird hier als „writing literally in a second language or a language which is perceived as not one's own, a language 'on loan' by migrants, immigrants, or various displaced subjects“ (Karpinski 2012: 15) definiert. Diese neuen Formen der Gemeinschaftsbildung überschreiten nationale Grenzen und „thrive on a flow of mixing, borrowing“ (Neumann 2020: 278). Die Übersetzung zwischen den ungleichen Sprachen fordere nicht nur die Dominanz des „Standard Englisch“ heraus, sondern zeige auch neue Gesellschaftsformen auf, die den sprachlichen Familienroman auflösen. Durch die Verbindung unterschiedlicher Textformen, vom Essay über das Gedicht und den Roman, sowie die Verwendung mehrerer Sprachen werde das Bild einer einheitlichen Gemeinschaft in Frage gestellt (vgl. Neumann 2020: 279).

Auf die vereinende Funktion von Sprache und die Idee, dass Sprache und Gemeinschaft bzw. Sprache und Nation zusammengehören, wurde zu Beginn dieses Kapitels bereits eingegangen. Die ideologischen Konnotationen, die die Muttersprache im Europa des 18. Jahrhunderts mit sich brachte, können allerdings nicht problemlos auf nicht-europäische Räume, wie

den Vietnam, übergeführt werden. Die Sprachpolitik im Vietnam wurde stark vom französischen Kolonialismus geprägt, das Französische wurde der Bevölkerung bis zur Unabhängigkeit 1945 (die erst 1954 offiziell anerkannt wurde) als offizielle Landessprache aufgezwungen. Es könnte zudem argumentiert werden, dass die Vielsprachigkeit des Landes die Vorstellung der Nation als exklusive, homogene und abgeschlossene Einheit anfechten würde. Doch selbst in diesem vielschichtigen und historisch komplexen sprachlichen Kontext hat das Konzept der Muttersprache Einfluss auf den soziopolitischen Bereich. Wie Vuongs Buch eindrücklich vermittelt, geht es beim Konzept der Muttersprache primär um die Gemeinschaftsbildung, und nicht um gegenwärtige Politiklandschaften (vgl. Neumann 2020: 281f).

2.2.2 Von der Mother Tongue zur Orphan Tongue

Der lateinische Terminus „lingua“ kann gleichzeitig mit „Sprache“ und „Zunge“ übersetzt werden. Im Gegensatz zur deutschen „Muttersprache“, fällt die Betonung im Englischen „mother tongue“ auf die „reale“ und „anfassbare“ Seite von „lingua“. Durch die explizite Hervorhebung eines Organs, das bei der Erzeugung von Lauten eine zentrale Rolle spielt, wird durch den Begriff „mother tongue“ auf die Bedeutung des Körpers bei der Sprachproduktion hingewiesen. Außerdem wird dadurch „the singularity of the body as an enabling form of communication“ (Neumann 2020: 282) anerkannt. Im Kontext der Sprachpolitik wiederum wird die Zunge als besonders symbolisches Organ betrachtet: Sie befindet sich im Inneren des Körpers, kann aber trotzdem nach außen reichen und ist äußerst biegsam. Die Zunge wird vom Mund, der einer Höhle ähnelt, geschützt und überschreitet gleichzeitig konstant die Grenzen des Körpers, um mit anderen in Verbindung zu treten. Wie weit die Zunge den geschützten Mund verlassen kann, ist jedoch stark begrenzt. Viele ihrer „Grenzüberschreitungen“, wie z.B. das Herausstrecken der Zunge, werden als unangebracht interpretiert. Allgemein könnte gesagt werden, dass die Zunge einerseits den kommunikativen (Sprache) als auch sinnlichen Kontakt (Geschmack und Berührung) mit der Welt ermöglicht (vgl. Neumann 2020: 282f).

Die der Zunge sowie der „mother tongue“ zugrunde liegende Symbolik wird in vielen exophonen Texten thematisiert, wie z.B. Dimitré Dinevs *Engelszungen* (2003) oder auch die Kurzgeschichte „Mutterzunge“ (1998) von der bereits vorgestellten Autorin Özdamar. Gemein ist ihnen ihr Interesse an der Zunge hinsichtlich der Sprachbeherrschung. Die Autor:innen zeigen auf, wie sprachliche Strukturen verdreht, verbogen und pluralisiert werden können. Diese Texte illustrieren zudem, was es bedeutet, die eigene Muttersprache zu verlieren (vgl. Neumann 2020: 283f).

An dieser Stelle möchte ich kurz auf andere englische Bezeichnungen eingehen, die der „mother tongue“ gegenüberstehen. Die „native tongue“ beispielsweise wird als „the language of a country that someone is born in or native to“ definiert (Collins Dictionary 2023a) und oft synonym mit „mother tongue“ verwendet. Interessant ist, dass in dieser Bezeichnung die mütterliche Komponente in den Hintergrund rückt. Bauer (2021: 88) spricht sich in ihrem Werk *The Linguistic Students Handbook* für mehr terminologische Diversität aus, denn „mother tongues“, „heritage languages“ oder auch „community languages“ können, müssen aber nicht mit der „native tongue“ übereinstimmen. Hierbei definiert sie „mother tongue“ als Sprache, die von der Mutter erlernt wird, „community language“ als Sprache einer bestimmten Gemeinschaft, z.B. die Sprache von Minderheitengruppen, und „heritage language“ als Sprache, in der einige wichtige Aspekte der lokalen Kultur eingeschrieben sind und zu der Menschen eine historische oder emotionale Verbindung haben, auch wenn sie diese nicht sprechen (vgl. Bauer 2021: 89).

In *On Earth We're Briefly Gorgeous* kämpft der Protagonist Little Dog mit der Nichtverfügbarkeit seiner Muttersprache Vietnamesisch außerhalb des eigenen Zuhauses. Zwar spricht Little Dog mit seiner Mutter und Großmutter Vietnamesisch, ihm ist aber schmerzlich bewusst, dass er weit davon entfernt ist, die Sprache wirklich gut zu beherrschen. Sein Vietnamesisch ist das seiner Mutter, deren Sprachkenntnisse aufgrund des Krieges auf dem Niveau einer Zweitklässlerin eingefroren sind. Während Little Dog über die Texte von Roland Barthes nachdenkt, auf die er im Laufe der Geschichte immer wieder Bezug nimmt, enthüllt er einige der impliziten Mutmaßungen, die der französische Philosoph zwischen Muttersprache und Lust anstellt (vgl. Neumann 2020: 284):

No object is in a constant relationship with pleasure, wrote Barthes. For the writer, however, it is the mother tongue. But what if the mother tongue is stunted? What if that tongue is not only the symbol of a void, but is itself a void, what if the tongue is cut out? The Vietnamese I own is the one you gave me, the one whose diction and syntax reach only the second-grade level. (Vuong 2019a: 31, zit. nach Neumann 2020: 284)

Die Muttersprache streift hier ihrer metaphorischen Bedeutung ab und wird stattdessen buchstäblich als Zunge der Mutter interpretiert. Diese weist Spuren historischer und politischer Enteignung auf und deutet somit auf Unterbrechungen und Risse hin, und wird nicht mit der für die Muttersprache sonst üblichen Vorstellung emotionaler Stabilität in Verbindung gebracht. Sprachliche Enteignung offenbart sich für Little Dog nicht nur als symbolischer Mangel – dem Mangel an Repräsentation im semiotischen Sinne – sondern in einem „realen“, „materiellen“ Mangel. Indem behauptet wird, die Zunge sei eine Leere („a void“), wird dem Zusammenhang

zwischen Körper und Sprache ernsthafte Bedeutung zugesprochen. Die Zunge wird hier in einem Rahmen der Auflösung, des Zerfalls betrachtet. Sprachliche Insuffizienz stellt eine Bedrohung für die Integrität des Körpers und unser Selbstempfinden dar. Ab dem Zeitpunkt, an dem Sprache nur teilweise „besessen“ wird, fallen Vorstellungen des autonomen Selbst in sich zusammen und weichen Offenheit, Verletzlichkeit und Relationalität. Der Aufbau von *On Earth We're Briefly Gorgeous* mit seinen vielen Leerstellen zwischen einzelnen Absätzen und der absichtlich gebrochenen Syntax kann als Darstellung eines solchen offenen, bruchstückhaften Selbst gelesen werden. Die Verschiebung vom „linguistic possessivism“ zur „linguistic dispossession“ (Neumann 2020: 285) hat weitreichende Folgen für die Vorstellung von Gemeinschaft. Diese Folgen werden vor allem in den Reflexionen über das Vietnamesische sichtbar. Die Sprache wird als getränkt in einer Vergangenheit voller Gewalt, Verlust und Krieg betrachtet, die aus ihr „no mother at all“ (Vuong 2019a: 31) machen (vgl. Neumann 2020: 285):

As a girl, you've watched, from a banana grove, your schoolhouse collapse after an American napalm raid. At five, you never stepped into a classroom again. Our mother tongue, then, is no mother at all – but an orphan. Our Vietnamese is a time capsule, a mark of where your education ended, ashed. Ma, to speak in our mother tongue is to speak only partially in Vietnamese, but entirely in war. (Vuong 2019a: 31-32, zit. nach Neumann 2020: 285)

Die Passage erinnert einerseits an die vom Krieg gezeichnete Beziehung zwischen den USA und dem Vietnam, und zeigt andererseits auf, wie die Beziehung Sprache-Gemeinschaft umgestaltet werden könnte. Am wichtigsten ist der Umschwung vom Konzept der Muttersprache zur sogenannten „orphan tongue“. Das Konzept des Familienromans wird verdrängt, sein Platz stattdessen von Einsamkeit und Entfremdung eingenommen. Vuong schreibt weiter, das Vietnamesische „is a tongue made obsolete by gunfire“ (Vuong 2019a: 38, zit. nach Neumann 2020: 285) und sein Land würde deshalb „dissolve on [his] tongue“ (Vuong 2019a: 233, zit. nach Neumann 2020: 286). Anstatt Sprache als Basis einer vermeintlich naturgemäßen Gemeinschaft zu betrachten, suggeriert der Text hier, für Little Dog und viele andere Vietnamesisch Sprechende gäbe es diese selbstverständliche Gemeinschaft nicht. Wenn das Paradigma der Muttersprache an einer „fetishistic fiction of a natural birth into language“ (Yildiz 2011: 170, zit. nach Neumann 2020: 286) festhält, so zeigt die „orphan tongue“, dass die Beziehung eines/r jeden zu seiner/ihrer Muttersprache historisch und politisch bedingt ist und daher auch unterbrochen werden kann. Die Nichtverfügbarkeit der Muttersprache und das damit verbundene Nichtvorhandensein von Gemeinschaft mündet zwar in einem Verlust, zeigt aber auch Möglichkeiten für Veränderung auf. Indem die „genealogical fragmentation“ (Neumann 2020: 286) enthüllt wird, die auf die Enteignung von Sprache zurückzuführen ist, ermöglicht die „orphan tongue“

durch die Bildung einer neuen Sprache neue Formen der Zugehörigkeit. Vuong schreibt dazu: „If we are lucky, the end of the sentence is where we might begin. If we are lucky, something is passed on, another alphabet written in the blood, sinew, and neuron“ (Vuong 2019a: 10, zit. nach Neumann 2020: 286). Das Zitat suggeriert, eine Form dieser alternativen Sprache könnte die nonverbale Kommunikation sein, von der Körpersprache über Gesichtsausdrücke zu Berührungen und Gestik. Diese affektive Kommunikation ermöglicht körperliche Intimität und trotz der bedeutungsgebenden Ebene von Sprache. An mehreren Stellen im Roman erforscht Little Dog Kommunikationsmöglichkeiten, die über bedeutungstragende Aussagen hinausreichen. Während eines Sommers, als Little Dog auf einer Tabakfarm arbeitet, greift er auf die Körpersprache zurück, um mit den dort arbeitenden Migrant*innen in Kontakt zu treten: „A work of myriad communications, I learned to speak to the men not with my tongue, which was useless there, but with smiles, hand gestures, even silences, hesitations“ (Vuong 2019a: 91, zit. nach Neumann 2020: 286). Mit Trevor lernt Little Dog, dass die Zunge nicht nur dem Sprechen dient, sondern auch erotische Leidenschaft ermöglicht: „He had knelt in the shallows, knees sunk in river mud. I shook – his tongue so impossibly warm compared to the cold water, the sudden wordless act“ (Vuong 2019a: 205, zit. nach Neumann 2020: 287).

In all diesen Beispielen dient die Kommunikation und Kontaktaufnahme durch die Zunge nicht der Schaffung von Bedeutung, stattdessen soll Nähe und Unmittelbarkeit erzeugt werden, „unrepresentable as such and rigorously exceeding the semantic functions of language“ (Neumann 2020: 287).

Indem der Roman laufend die doppelte Funktion der Zunge (als Organ der verbalen Kommunikation einerseits und sinnlichen Erfahrung andererseits) thematisiert, werden zwei Annahmen, die für das Konzept der Muttersprache essenziell sind, in Frage gestellt. Zunächst wird die Zunge von der Sprache, Bedeutung und Kommunizierbarkeit entkoppelt, wodurch impliziert wird, dass ihr schlussendlich nichts Organisches oder Naturgegebenes zugrunde liegt. Weiters wird suggeriert, dass Verbundenheit und emotionale Zuneigung nicht unbedingt auf genealogischen Beziehungen aufgebaut sein müssen, aber auch durch andere, offene Formen der Nähe möglich sind (vgl. Neumann 2020: 288).

3 Vietnamesisch-amerikanische Literatur

USA, 1975. Eine Welle an Vietnames:innen immigrieren in das Land. Ihre Ankunft stellt nach der Einwanderung der Juden und Jüdinnen während und nach dem zweiten Weltkrieg die zweitgrößte Bevölkerungsbewegung nach Amerika dar (vgl. Pelaud 2010: 8). Im Jahr 2020 lebten 2,2 Millionen Vietnames:innen in den USA; gemäß des United States Census Bureau bilden sie die viertgrößte Bevölkerungsgruppe asiatischer Abstammung (vgl. census.gov 2022).

Viele Eingewanderte verspüren das Bedürfnis, die eigene Geschichte – die Gründe ihrer Immigration und Erfahrungen in einem neuen Land – wiederzugeben. Oftmals können sie sich aber bei ihrer Ankunft (noch) nicht umfassend genug in der Landessprache ausdrücken. Nicht selten wird dann die nächste Generation mit der Aufgabe betraut, sich außerhalb der eigenen Gemeinschaft repräsentativ für die eigene Gruppe mitzuteilen. In diesem Sinne folgt vietnamesisch-amerikanische Literatur dem „cycle of silence to speech“ (Nguyen 2016: 50). Aus dieser Perspektive betrachtet erfüllt sie die grundlegendste Aufgabe sogenannter „ethnic literature“: Ihre Existenz soll beweisen, dass ungeachtet der Gründe für die Zuwanderung dieser neuen Gruppe, sie und ihre Nachkommen letzten Endes, wenn auch oft widerwillig, akzeptiert wurden (vgl. Nguyen 2016: 50).

Nguyen (2016: 50) spricht davon, dass dieser Prozess die „Form“ aller „ethnic literature“ in den Vereinigten Staaten bestimme. Diese Form sei eine Art Box, die beunruhigende Inhalte beherberge, welche meist mit einem traumatischen Erlebnis in Verbindung stünden. Zum Zusammenhang zwischen Form und Inhalt trifft Nguyen folgende Aussage:

The academic distinction that one could draw between the form or the box, on one hand, and its contents, on the other, is that the form is ethnic and the content is racial. The ethnic is what America can assimilate while the racial is what America cannot digest. (Nguyen 2016: 51)

Im Hinblick auf vietnamesisch-amerikanische Literatur gibt es zwei Schlüsselbegriffe: „Rasse“ und „Ethnizität“. Bevor ich meine Ausführungen zu dieser Literatur fortsetze, möchte ich einige wichtige Aspekte dieser beiden Konzepte anführen, da dies für das weitere Verständnis notwendig ist. Gleichzeitig möchte ich festhalten, dass eine Untersuchung beider Konzepte Thema einer eigenen wissenschaftlichen Arbeit sein könnte und ich hier nur die für meine Zwecke zentralsten Punkte hervorhebe. Wichtig zu erwähnen ist auch, dass ich beide Konzepte aus einem US-amerikanischen Blickwinkel betrachte.

Zunächst gilt es festzuhalten, welche Unterschiede zwischen den beiden Begriffen „Rasse“ und „Ethnizität“ bestehen. Zumeist verfügen Menschen über eine Art intuitives Wissen hierüber (auf dieses Wissen beziehen sich teilweise sogar Soziologen selbst, vgl. z.B. Joseph F.

Healey in seinem Werk *Race, Ethnicity, Gender, and Class: The Sociology of Group Conflict and Change* (1998)). Grundsätzlich beschreiben der wissenschaftliche Rassebegriff sowie der wissenschaftliche Ethnizitätsbegriff einen Mitgliedschaftsglauben, der auf Abstammung zurückzuführen ist, welcher wiederum auf dem Glauben an gemeinsame kulturelle Äußerungen, der Identifikation mit einer Gruppe sowie einem historischen Kollektiv basiert (vgl. Bös 2005: 317). In den 1920er und 1930er Jahren wurde der Begriff „Ethnizität“ erstmals für aus Europa stammende Migrationsgruppen herangezogen (z.B. Irinnen und Iren), während „Rasse“ zur Beschreibung von Afroamerikaner:innen verwendet wurde. Mit der historischen Entbiologisierung des Rassebegriffs verschmolzen dann die beiden Begriffe in Definitionsversuchen der Soziologie immer mehr miteinander (vgl. Bös 2005: 319). Untersucht man den Wandel der amerikanischen Bevölkerung, so ist die Verwendung des Rassebegriffs in der Soziologie laut Bös (2005: 332) nicht mehr sinnvoll, denn ein Blick in die amerikanische Geschichte verdeutlicht, dass als unassimilierbar geltende „Rassen“ in ethnische Gruppen übergehen können (bis in die 1930er Jahre wurden beispielsweise auch Juden und Jüdinnen als „Rassen“ bezeichnet). Nichtsdestotrotz wird der Rassebegriff in der amerikanischen Gesellschaft nach wie vor verwendet. Eines der Hauptargumente für die Unterscheidung zwischen „Rasse“ und „Ethnizität“ besagt, dass „Rassen“ aufgrund von Rassismus existieren. Aus dieser Perspektive betrachtet, meint „Ethnizität“ etwas, das mehr oder weniger wählbar ist, während Rasse einer Person aufgezwungen wird, ohne dass diese etwas dagegen unternehmen kann (vgl. Bös 2005: 333).

Dieses Hintergrundwissen erlaubt es, Nguyens Ausführungen hinsichtlich des Zusammenhangs „Rasse-Ethnizität“ besser folgen zu können:

For those ethnic groups that have shed racial differences such as the Irish [...] ethnicity becomes a choice. Those ethnic groups that remain marked or stained by race have a choice too, but they also have no choice about the fact that others thrust their ethnicity on them, thereby turning it into race. (Nguyen 2016: 52)

Die Form ist also wandelbar, der Inhalt jedoch nicht. Erstere hat sich hinsichtlich vietnamesisch-amerikanischer Literatur über die letzten 50 Jahre stark verändert, der Inhalt jedoch ist und bleibt nach wie vor schwer verdaulich, sogar explosiv. Im Zentrum dessen steht der Vietnamkrieg – aus diesem ist „Rasse“ nicht wegzudenken (vgl. Nguyen 2016: 51).

Bevor darauf eingegangen werden kann, inwiefern der Krieg in vietnamesisch-amerikanischer Literatur aufgegriffen wird, möchte ich einen Überblick über dessen Hintergrund und Verlauf geben. Ein kurzer historischer Exkurs ist in meinen Augen wesentlich, um die Auswirkungen und Implikationen des Vietnamkriegs besser verstehen zu können.

3.1 Der Vietnamkrieg

3.1.1 Hintergründe und Verlauf

Wie in Kapitel 2.2.2 kurz angesprochen, ist die Geschichte Vietnams von Kolonialismus geprägt. Mit dem Ziel, das Land zum Christentum zu konvertieren, drang Frankreich bereits im 17. Jahrhundert nach Vietnam vor. Im Zuge des 19. Jahrhunderts wurden der Norden und Süden des Landes unter französischer Herrschaft vereint, und um 1893 kontrollierte Frankreich bereits das gesamte Gebiet des heutigen Vietnams, Laos und Kambodscha unter dem Namen „Französisch-Indochina“. Lokale Machthaber waren zwar offiziell mit der Führung betraut, in Wirklichkeit standen sie jedoch unter französischer Kontrolle. Unter der Herrschaft Frankreichs wurde die Bevölkerung jahrzehntelang unterdrückt, was schließlich zu starkem Widerstand führte. Ho Chi Minh, der spätere nordvietnamesische Präsident, nutzte die Jahre zwischen 1920 und 1940, um angesichts des Regimes frustrierte Gruppen zu mobilisieren, später bekannt als die „Vietminh“. Minh hatte zuvor in Frankreich dazu beigetragen, die „Kommunistische Partei Frankreichs“ aufzubauen. Trotz seiner Verbindung zum Kommunismus hatten Minh und seine Vietminh während des zweiten Weltkrieges mit den USA zusammengearbeitet, um Japan zu besiegen. Diese Beziehung sollte allerdings nicht lange bestehen bleiben (vgl. Gitlin 2014: 19ff).

Die USA standen dem Kommunismus skeptisch gegenüber und betrachteten seine Verbreitung als Gefahr für die Demokratie. Nachdem die USA als Supermacht aus dem Zweiten Weltkrieg hervorgetreten waren, galt ihre Aufmerksamkeit der Eindämmung der immer stärker werdenden kommunistischen Sowjetunion. Dieses Bestreben führte dazu, dass die USA Frankreich in ihrem Kampf gegen Ho Chi Minh unterstützten. 1946 brach der Erste Indochinakrieg aus, der bis 1954 anhalten sollte. Die USA unterstützten die Franzosen im Kampf gegen die von der Sowjetunion und später auch China gestützten kommunistischen Vietminh (vgl. Gitlin 2014: 21f).

Im Jahr 1954 endete der französische Kolonialismus in Vietnam mit der Schlacht um Dien Bien Phu durch den Sieg der Vietminh über die französischen Streitkräfte. Mit dem Genfer Abkommen 1954 wurde Vietnam Unabhängigkeit zugesprochen und das Land wurde provisorisch entlang des 17. Breitengrads in Nordvietnam (unter der Führung von Ho Chi Minh) und Südvietnam, offiziell bekannt als „Republik Vietnam“, geteilt. Geplant war, das Land innerhalb der nächsten zwei Jahre mittels fairer Wahlen wieder zu vereinen. US-Politiker befürchteten allerdings, Ho Chi Minhs Popularität würde zu einem Sieg und somit zur kommunistischen

Machtübernahme führen. Die USA fürchteten den Kommunismus so sehr, dass sie den südvietnamesischen Machtinhaber Ngo Dinh Diem unterstützten, obwohl dieser für seine brutale Herrschaft bekannt war. Um das korrupte Diem-Regime zu stürzen, formierte sich die „Nationale Front für die Befreiung Südvietnams“, auch bekannt als „Vietcong“. Beinahe 20 Jahre Krieg sollten das Land von nun an erschüttern. Das kommunistische Nordvietnam und seine Verbündeten, die Vietcong, sollten bis 1975 gegen Südvietnam und dessen Unterstützer, die USA, kämpfen (vgl. Gitlin 2014: 22-28).

Zunächst erfreute sich das US-Regime über weitgehende Unterstützung der Bevölkerung. Viele Amerikaner:innen glaubten an die sogenannte Domino-Theorie, welche besagt, dass sobald ein Land unter kommunistische Herrschaft fällt, diese sich auf angrenzende Länder ausbreitet (vgl. Leeson & Dean 2009: 533). Die Kriegsbefürworter:innen waren davon überzeugt, die Kämpfe würden nicht lange andauern. Die USA hatten schließlich noch nie einen Krieg verloren und galten als mächtigste Nation der Welt. Es sollte sich jedoch herausstellen, dass der Feind stark unterschätzt worden war. Nicht nur war der vietnamesische Dschungel den Amerikanern unbekannt, die kommunistischen Kräfte errichteten teilweise kilometerlange Tunnel, die ihnen als Unterschlupf und Waffenlager dienten. Langsam begann sich die öffentliche Meinung über den Krieg zu wenden. Die verstärkten Angriffe, denen auch unzählige Zivilist:innen zum Opfer fielen, lösten landesweit Proteste aus (vgl. Gitlin 2014: 33ff).

Die umfassende Berichterstattung befeuerte die Antikriegsbewegung. Es wurde hierbei nicht nur für die Rückkehr der eigenen Soldaten demonstriert, sondern auch gegen weitere Eingriffe in die Geschehnisse eines Landes, das auf der anderen Seite der Erdkugel lag (vgl. Gitlin 2014: 50ff). Nach den Gräueltaten aus My Lai, bei denen unzählige Zivilist:innen von amerikanischen Soldaten ermordet und vergewaltigt worden waren, geriet der Glaube an die USA ins Wanken. Im Mai 1968 begannen erste Friedensverhandlungen zwischen den USA und Nordvietnam, jedoch zunächst ohne Ergebnisse. Im November desselben Jahres kündigte der damalige Präsident Richard Nixon die sogenannte „Vietnamisierung“ an. Gemäß diesem Plan sollten US-Soldaten über die nächsten Jahre langsam aus dem Land abgezogen, und stattdessen die Kräfte der Armee Republik Vietnam gestärkt werden (vgl. Gitlin 2014: 59). Im Jänner 1973 wurde nach langjährigen Friedensverhandlungen ein Waffenstillstandsabkommen unterzeichnet, das allerdings missachtet wurde. Nord- und Südvietnam kämpften weiter, allerdings ohne Eingriff des US-Militärs. Nixon hatte im Verborgenen zwar versprochen, bei Gefahr einer Übernahme Hilfe bereitzustellen, konnte sein Versprechen allerdings nicht halten, da für alle weiteren Militäraktionen das Einverständnis des US-Kongresses notwendig war. Am 30. April

1975 wurde Saigon schließlich von den Kommunisten eingenommen und in Ho Chi Minh City umbenannt (vgl. Gitlin 2014: 91ff).

Insgesamt fielen dem Krieg 58.000 Amerikaner zum Opfer, während es auf vietnamesischer Seite drei Millionen Todesopfer zu verzeichnen gab. Hinzu kommen über zwei Millionen Gefallene aus Kambodscha und Laos (vgl. Nguyen 2016: 51).

3.1.2 Der Krieg und die Literatur

[...] if there is no doubt that the French ideals of the mission civilisatrice masked the racist exploitation and domination of their Indochinese colonies, then what should one make of the nasty, brutal and short American occupation? (Nguyen 2016: 51)

Nguyen schreibt, der Vietnamkrieg bringe die zwei Gesichter der Vereinigten Staaten zum Vorschein: die USA als Realität, Amerika als Mythos. Viele Amerikaner:innen verurteilen die Ereignisse des Vietnamkriegs und beschreiben sie als ungerecht und grausam. Sie betrachten den Krieg als etwas, das sich nicht mit amerikanischen Werten vereinbaren lässt. Andere wiederum bewerten den Krieg eher als Versäumnis, „ihrem“ Amerika, dem „land of the free and home of the brave“ (Smithsonian National Museum of American History o.J.) gerecht zu werden. Die Anzahl der Amerikaner:innen, die den Vietnamkrieg als Repräsentation eines fundamentalen Makels im amerikanischen Selbstverständnis, als Höhepunkt einer langen Geschichte rassistischer Herrschaft und Ausdehnung des eigenen Hoheitsgebietes betrachten, stellt jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit eine Minderheit dar. Könnte vietnamesisch-amerikanische Literatur die Auseinandersetzung mit dem Krieg vermeiden, so könnte auch die Auseinandersetzung mit der amerikanischen Mythologie einerseits, und der amerikanischen Realität andererseits, vermieden werden. Die vietnamesisch-amerikanische Bevölkerung ist jedoch untrennbar mit dem Krieg verbunden und kann ihn nicht ignorieren. Ihre Literatur existiert, genauso wie sie selbst, nur aufgrund des Krieges (vgl. Nguyen 2016: 51f).

Mit der Auseinandersetzung zwischen Mythos und Realität beschäftigt sich auch Isabelle Thuy Pelaud in ihrem Werk *This Is All I Chose To Tell* (2010). Sie ordnet vietnamesisch-amerikanische Literatur zwischen den Polen „Geschichte“ und „Hybridität“ ein. Mit Hybridität bezeichnet sie das Versprechen Amerikas: auf amerikanischem Boden kann jede:r, unabhängig vom eigenen Hintergrund, zu etwas Neuem werden. Die Geschichte jedoch ist das, wovon sich die USA nicht lossagen kann.

Jede ethnische Minderheit in den USA zeichnet sich durch besondere Ereignisse in der Geschichte aus, wofür sie in das kollektiven Gedächtnis der Amerikaner:innen eingegangen ist. Afroamerikaner:innen werden mit der Sklaverei und den Plantagen in Verbindung gebracht.

Latinos sind zwar Teil der Amerikas, aber keine „weißen Nordamerikaner:innen“. Zu den Native Americans gehören Genozid und Reservate. Die vietnamesisch-amerikanische Bevölkerung gehört zum Krieg. Diese historischen Geschehnisse stellen die Pforten dar, durch die ethnische Minderheiten in Amerika entweder hereingelassen oder ausgeschlossen werden können. Damit meint Nguyen, dass die amerikanische Öffentlichkeit von Repräsentant:innen dieser Gruppen erwartet, sich über ihre persönlichen Geschichten zu äußern. Diese Erwartungshaltung ist auch im literarischen Feld präsent. Schriftsteller:innen ethnischer Minderheiten wird am ehesten Aufmerksamkeit geschenkt, wenn sie über die historischen Ereignisse, die ihre Bevölkerungsgruppe geprägt haben, berichten (vgl. Nguyen 2016: 53f).

In diesem Punkt lässt sich eine der größten Ambivalenzen vietnamesisch-amerikanischer Literatur verorten: einerseits thematisiert sie den Krieg und die entsetzlichen Verbrechen, die Amerika im Namen der Freiheit begangen hat. Andererseits scheint die Existenz dieser Literatur zu beweisen, dass Amerika schlussendlich sein Versprechen gehalten und der vietnamesischen Bevölkerung die Freiheit geschenkt hat. Der Begriff „Ambivalenz“ scheint mir für vietnamesisch-amerikanische Literatur ein wichtiger Schlüsselbegriff. In der Erwartungshaltung gegenüber der Auseinandersetzung mit dem Krieg findet sich nämlich ein weiteres Spannungsgefüge: Autor:innen ethnischer Minderheiten sprechen nicht nur über ihre Gemeinschaften, sondern auch für sie. Manche könnten diesen Akt als Betrug empfinden. Die ethnische Bevölkerung könnte meinen, Autor:innen nützten ihre Geschichten für den eigenen Profit aus. Zudem kommt, dass ethnische Minderheiten in „narrativem Mangel“ (Nguyen 2016: 54) leben. Das bedeutet, dass es im Gegensatz zur Fülle an Geschichten über die Individualität der dominierenden Bevölkerungsschicht – den weißen Amerikaner:innen – nur wenige Autor:innen ethnischer Minderheiten in die breite Öffentlichkeit schaffen. Dementsprechend wird auf diese Erzählungen und Autor:innen immenser Druck ausgeübt. Dieser Druck geht nicht nur vom amerikanischen Publikum, sondern auch von der ethnischen Bevölkerung aus (vgl. Nguyen 2016: 54).

Pelaud (2010: 2) argumentiert, dass vietnamesisch-amerikanische Autor:innen aufgrund ihrer Verbindung zum Krieg größeren Druck als andere asiatisch-amerikanische Autor:innen verspüren. Zur Erwartungshaltung, den Krieg zu thematisieren, kommt hinzu, dass der ursprüngliche Grund der vietnamesischen Immigration aus der normativen amerikanischen Geschichtsschreibung extrahiert wurde. Über die Perspektive der Vietnames:innen zum amerikanischen Verrat an ihrem Volk oder das Leid der Zurückgebliebenen, die unter kommunistischem Regime leben mussten, wird geschwiegen.

Pelaud (2010: 20) beschreibt die Erinnerungen der vietnamesisch-amerikanischen Bevölkerung daher als Dorn im Auge normativer amerikanischer Geschichtsschreibung. Die Gründe ihrer zu Beginn erzwungenen Einwanderung, die Ungerechtigkeiten der Flüchtlingspolitik und die Gewalt, die ihnen gegenüber nicht nur als Flüchtlinge, sondern auch als „People of Colour“ entgegengebracht wurde, stehen in starkem Kontrast zum propagierten Bild Amerikas als *das Land der Freiheit*.

Der Druck und die damit einhergehende Erwartungshaltung, mit der sich vietnamesisch-amerikanische Autor:innen auseinandersetzen müssen, manifestieren sich in einigen gemeinsamen Merkmalen, die ihre Literatur charakterisieren (vgl. Nguyen 2016: 55). Im folgenden Unterkapitel behandle ich diese genauer und lege dar, inwiefern diese Merkmale in *On Earth We're Briefly Gorgeous* zum Vorschein kommen.

3.2 Eigenschaften vietnamesisch-amerikanischer Literatur

3.2.1 Translation

Im Kapitel zu den Schreibstrategien exophoner Literatur sowie meiner Einordnung Ocean Vuongs als exophonen Autor habe ich bereits ausführlich über die Bedeutung von Translation in *On Earth We're Briefly Gorgeous* gesprochen. Die Auseinandersetzung mit Translation und all ihren Implikationen geht bei Vuong jedoch bedeutend weiter. Neumann (2020: 288) schreibt, dass sich Little Dog in einem oft schmerzlichen Prozess das Englische zu eigen macht, wodurch die Sprache stark bearbeitet und angepasst wird. Dadurch übersetze er sich buchstäblich in die US-amerikanische Gesellschaft hinein und werde so zu einem von vielen „translated men“ (Rushdie 1992: 17, zit. nach Neumann 2020: 288). Rushdie spricht im Kontext der britisch-indischen Identitätsbildung von „translated men“: „to conquer English may be to complete the process of making us free“ (Rushdie 1992:17). Über diese „Bändigung“ des „Standard English“ habe ich bereits im Kapitel zu postkolonialer Literatur berichtet.

In der Regel wird mit „Translation“ eine Art Transfer in Verbindung gebracht, etwas wird von einer Sprache in eine andere übersetzt. Translator:innen werden oft als „Brücken“ zwischen Sprachen und Kulturen beschrieben, die Kommunikation ermöglichen. In dieser Vorstellung wird allerdings ausgeblendet, dass es sich bei Translation nicht immer um ein geradliniges und reibungsloses Unterfangen handelt. Vielmehr ist damit ein Austauschprozess zwischen heterogenen Einheiten gemeint, wodurch es zu Neuschöpfungen kommt, die oft den Normen und Erwartungen der Zielkultur entsprechen (vgl. Neumann 2020: 288). Aus dieser Perspektive betrachtet ist Translation Teil eines komplexen Netzwerks aus Machtbeziehungen und

muss sich mit einer Reihe von soziopolitischen Fragen auseinandersetzen: Wer ist Translator:in? Was wird übersetzt und mit welchem Ziel? Für wen? Besonders wenn Translation inmitten hierarchischer Strukturen zwischen Sprachen und Kulturen stattfindet, ermöglicht sie zwar Austausch, kann aber auch ein Gefühl der Ohnmacht auslösen und Minderheiten unter Anpassungsdruck setzen (vgl. Neumann 2020: 288).

Für Little Dog, wie auch für viele andere Migrant:innen, wird Translation zur Überlebensstrategie. Sie ermöglicht ihm, seine Familie in der Öffentlichkeit zu repräsentieren (vgl. Neumann 2020: 289). Das eingangs erläuterte Bedürfnis nach Repräsentation bzw. das „für jemanden sprechen“, welches für „ethnic literature“ so kennzeichnend ist, manifestiert sich in der Figur von Little Dog und seiner Entscheidung, als Art Mediator für seine Familie zu fungieren und die Kommunikation mit der Außenwelt zu übernehmen.

Während seiner Kindheit in Connecticut wird er mehrmals mit den fehlenden Sprachkenntnissen seiner Mutter konfrontiert, was Little Dog mit einem starken Schamgefühl assoziiert. Einmal versucht seine Mutter „to buy oxtail, to make bún bò huê for the cold winter week ahead of us“ (Vuong 2019a: 30, zit.nach Neumann 2020: 289). Da sie das englische Wort für „Ochsenchwanz“ nicht kennt, versucht sie es dem Verkäufer durch Gestik und dem Nachmachen von Kuhgeräuschen zu vermitteln:

Floundering, you placed your index finger at the small of your back, turned slightly, so the man could see your backside, then wiggled your finger while making mooing sounds. With your other hand, you made a pair of horns above your head. You moved, carefully twisting and gyrating so he could recognize each piece of this performance: horns, tail, ox. But he only laughed, his hand over his mouth at first, then louder, booming. (Vuong 2019a: 30, zit.nach Neumann 2020: 289)

Das Beispiel verdeutlicht, welche Demütigungen Migrant:innen aufgrund fehlender Sprachkenntnisse oftmals erfahren und zeigt die Ungleichheiten auf, die die „translation zone“ (Apter 2006) definieren (vgl. Neumann 2020: 289).

Emily Apter (2006: 5) definiert die „translation zone“ als intellektuellen Raum, der weder auf eine bestimmte Nation beschränkt ist noch mit einem unstrukturierten Dasein im Sinne des Postnationalismus assoziiert werden soll. Die „translation zone“ verfüge über designierte Stellen, die sich „in-translation“ befinden und so zu keiner „einen“ Sprache gehören würden. Als „zone of critical engagement“ (2006: 5) könne die „translation zone“ auf in der Diaspora lebende Sprachgemeinschaften oder „institutions of governmentality and language policy-making“ (2006: 6) angewendet werden. Neumann (2020: 289) argumentiert jedoch, dass, auch wenn die „translation zone“ gegenseitigen Austausch und Diskussionen ermöglichen soll, die Rahmenbedingungen der Akteur:innen keinesfalls gleich seien. Hierbei bezieht sie sich auf

Brodzki (2007), die davon spricht, dass Personen die „translation zone“ mit unterschiedlichen Status betreten, entsprechend ihrem sprachlichen Kapital und dem Stellenwert ihrer Sprache(n), die von sich verändernden historischen, geographischen oder politischen Kontexten abhängig sind. Die ungleichen Verhältnisse, die Translation und Globalisierung miteinander verknüpfen, haben große Auswirkungen darauf, wie übersetzt wird (vgl. Brodzki 2007: 11).

[...] non-native speakers of English are expected to fulfil most of the translating demands in the world. The refusal to translate that both literally and figuratively characterizes most Anglophones' cultural comportment bespeaks a sense of power and privilege and has devastating consequences for everyone. (Brodzki 2007: 11, zit.nach Neumann 2020: 289)

Roses verzweifelte Versuche, ihre Wünsche zu kommunizieren, die herablassende Reaktion des Metzgers und Little Dogs Scham sind Verkörperungen der ungleichen Machtverhältnisse, die in der „translation zone“ zu tragen kommen. Der Metzger weigert sich, die „translation zone“ überhaupt erst zu betreten, was wiederum die ungleiche Machtverteilung zum Vorschein bringt. Dieses Erlebnis veranlasst Little Dog dazu, ab sofort als Dolmetscher für seine Familie zu agieren (vgl. Neumann 2020: 289f):

From then on, I would fill in our blanks, our silences, our stutters, wherever I could. I code-switched. I took off our language and wore my English, like a mask, so that others would see my face, and therefore yours. (Vuong 2019a: 32, zit.nach Neumann 2020: 290)

Der englischen Sprache mächtig zu werden ist eine strategische Entscheidung, die Little Dogs Selbstverständnis maßgeblich beeinflusst. Das „Tragen einer Sprache“ kommt dem Tragen eines Kostüms gleich, der Schaffung einer Illusion. Die vermeintliche Vorstellung, dass ein authentisches Auftreten von Selbstdarstellung abhängig ist, wird dadurch gestört. Vielmehr wird hier gezeigt, dass, wenn die Repräsentation des eigenen Selbst nur durch Translation möglich ist, das Selbst auf radikale Art neugestaltet und entsprechend den Bedingungen, Konzepten, Konnotationen und sogar Lauten einer anderen Sprache und eines anderen Zielpublikums gebildet wird. Little Dogs Dolmetschtätigkeiten kehren familiäre Abhängigkeitsstrukturen um, wodurch er die selbstentfremdenden Konsequenzen von Translation noch stärker wahrnimmt: „it reversed our hierarchies and with it our identities, which, in this country, were already tenuous and tethered“ (Vuong 2019a: 5, zit.nach Neumann 2020: 290). Little Dog wird zum Stellvertreter seiner Mutter, erledigt Bestellungen für sie oder diskutiert Konditionen mit ihrem Arbeitgeber und „übersetzt“ dadurch auch seine Mutter in das hegemoniale Englisch. Aus dieser Perspektive betrachtet ist *On Earth We're Briefly Gorgeous* selbst eine Verkörperung des Translationsakts, rückt aber gleichzeitig auch den Anglozentrismus in den Vordergrund, der sie überhaupt erst möglich macht (vgl. Neumann 2020: 291).

3.2.2 Affirmation

Ein weiteres Merkmal von „ethnic literature“, das mit Translation zusammenhängt, ist „affirmation“, was so viel bedeutet wie „Bekräftigung“ oder „Bejahung“. Diese kann entweder explizit oder implizit auftreten. Die subtilste Form der „affirmation“, diejenige, die am besten funktioniert, ist unsichtbar. Sie ist so tiefsitzend, so gut eingebettet, dass weder die „bekräftigte“ Person noch die „bekräftigende“ Person sie wahrnimmt. Was gesagt wird, wird als selbstverständlich wahrgenommen. Diese implizite „affirmation“ der in den USA publizierten „ethnic literature“ befürworte laut Nguyen (2016: 55) amerikanische Mythologien, wie den „American Dream“. Dieser baut, wie andere Gründungsmythen (z.B. der Mythos der Entdeckung Amerikas oder der Mythos des Gelobten Landes) auf dem ideologischen Paradigma des „American exceptionalism“⁴ (Paul 2014: 13) auf. Im Sinne des „American Dream“ erfahren alle Menschen in Amerika die gleichen Möglichkeiten, jeder kann vom „Tellerwäscher zum Millionär“ werden. Zu dieser Befürwortung kommt es laut Nguyen sogar in Texten, die diese Ideologie kritisieren (vgl. Nguyen 2016: 55f und Paul 2014: 12f).

Diese Haltung benennt Phuong Nguyen in seiner Dissertation *The People of the fall: Refugee nationalism in Little Saigon 1975-2005* (2009) als „refugee nationalism“. Damit versucht er, die zwiegespaltene Beziehung – zwischen Dankbarkeit und Verachtung – vietnamesischer Flüchtlinge gegenüber ihrer neuen Heimat zu benennen (vgl. Nguyen 2009). Eben diese widersprüchliche Beziehung zwischen Idealismus und Versagen ist fester Bestandteil der ideologischen Macht des „American exceptionalism“, der beteuert, dass „while Americans may falter, they always strive“ (Nguyen 2016: 56). Nguyen ist der Meinung, dass die Mehrheit vietnamesisch-amerikanischer Literatur schlussendlich als Bestätigung dieses amerikanischen Selbstverständnisses zu lesen sei. „Revolutionäre“ vietnamesisch-amerikanische Literatur, die amerikanische Mythologien wahrlich in Frage stellt, existiere nur in deutlicher Minderheit. Dies sei mitunter darauf zurückzuführen, dass der Gedanke an eine Revolution für viele Vietnames:innen negativ behaftet sei und primär mit dem Kommunismus in Verbindung gebracht werde. Hinzukommt die Schwierigkeit, diesen Punkt in den USA zur Sprache zu bringen, denn für Amerikaner:innen existiere nur eine Revolution – ihre eigene. Das Thema scheint am Horizont vietnamesisch-amerikanischer Literatur zu existieren, liegt in Sicht, aber letztendlich außer Reichweite. Was übrig bleibt sind Erzählungen, die immer wieder zur dunklen Vergangenheit

⁴ Die Bezeichnung „exceptionalism“ wird oft dazu verwendet, die vermeintliche Überlegenheit Amerikas gegenüber Menschen nicht-amerikanischer Herkunft sowie die amerikanische Hegemonie außerhalb der USA zu legitimieren. Die Ideologie des „American exceptionalism“ ist in der gesamten US-Geschichte präsent und manifestiert sich in unterschiedlichen Diskursen der Selbstrepräsentation (Paul 2014: 14).

zurückkehren (solche Texte werden meist auf Vietnamesisch verfasst, einer Sprache, derer die Amerikaner:innen nicht mächtig sind), oder aber Texte, die sich danach sehnen, endlich mit dem Geschehenen abzuschließen (vgl. Nguyen 2016: 56).

Was *On Earth We're Briefly Gorgeous* betrifft, würde ich argumentieren, dass der Text sehr wohl amerikanische Mythologien in Frage stellt. Dies geschieht meiner Meinung nach jedoch nicht auf belehrende Art und Weise – die Geschichte ist doch in erster Linie eine Coming-of-Age-Story, eine Erzählung über die Beziehung zwischen einer Mutter und ihrem Sohn. Vielmehr ist die Kritik zwischen den Zeilen zu lesen, mittels einer nüchternen, abgeklärten Schilderung von Tatsachen. Hierbei handelt es sich entweder um Beschreibungen der Gräueltaten, die amerikanische Soldaten im Krieg begangen haben (z.B. die Misshandlung von Tieren, in diesem Fall jene eines Makaken, vgl. hierzu Vuong 2019a: 38f), oder der Lebensrealität von Little Dog und seiner Familie. Dazu gehören die posttraumatischen Belastungsstörungen, mit denen Rose und Lan zu kämpfen haben (Little Dog beschreibt seine Mutter einmal als „direct product of the war in Vietnam“ (Vuong 2019a: 53)), aber auch Roses scheinbar aussichtslose Arbeit im Nagelstudio. Egal ob sie tagein, tagaus (das auch sonntags, vgl. Vuong 2019a: 81) ihre Schichten abarbeitet, egal wie schädlich die Tätigkeit („the chemicals from the nail salon rose from your skin“ (Vuong 2019a: 84)) sein mag, etwas anderes als weiterhin dort zu bleiben, scheint nicht möglich zu sein – schlussendlich scheint doch nicht jeder in Amerika die gleichen Möglichkeiten zu erfahren.

Besonders aber die Inklusion vermeintlich nicht-marginalisierter Charaktere und derer Herausforderungen scheint den „American exceptionalism“ infrage zu stellen. Dies wird vor allem durch Trevor, seine Oxycontin-Abhängigkeit und die Beziehung zu seinem alkoholabhängigen Vater deutlich: „After a moment, he said, real quiet, ‘I fucking hate my dad’. Up until then I didn’t think a white boy could hate anything about his life“ (Vuong 2019a: 97).

Darüber hinaus kann anhand der Schilderungen, wie es zu Trevors Oxycontin-Abhängigkeit kam, Kritik am amerikanischen (Gesundheits-)System vernommen werden:

Trevor was put on OxyContin after breaking his ankle doing dirt bike jumps in the woods a year before I met him. [...] OxyContin [...] is an opioid, essentially making it heroin in pill form. [...] After a month on the Oxy, Trevor’s ankle healed, but he was a full-blown addict. [...] First developed as a painkiller for cancer patients undergoing chemotherapy, OxyContin was soon prescribed for all bodily pain: arthritis, muscle spasms, and migraines. (Vuong 2019a: 174ff)

Using a multimillion-dollar ad campaign, Purdue sold OxyContin to doctors as a safe, ‘abuse-resistant’ means of managing pain. The company went on to claim that less than one percent of users became addicted, which was a lie. By 2002, prescriptions of OxyContin for noncancer pain increased nearly ten times, with total sales reaching over \$3 billion. (Vuong 2019a: 182f)

Folgende Passage lässt sich ebenso als Kritik am amerikanischen (Gesundheits-)System lesen: „They have a pill for it. They make millions. Did you know people get rich off of sadness? I want to meet the millionaire of American sadness“ (Vuong 2019a: 181).

Andere Freund:innen von Little Dog und deren Erfahrungen gehören ebenso zu den vermeintlich nicht-marginalisierten Charakteren, deren Lebensrealitäten nicht unbedingt mit der amerikanischen Mythologie vereinbar sind. Die meisten von ihnen werden in Verbindung mit Drogen erwähnt, die im Roman allgemein eine große Rolle spielen. Vor allem in dieser Hinsicht bedient sich Vuong der faktischen Aufzählung von Tatsachen, die eine schreckliche, aber gleichzeitig alltägliche Realität zu beschreiben scheint: „Seven of my friends are dead. Four of them of overdose. Five, if you count Xavier who flipped his Nissan doing ninety on a bad batch of fentanyl“ (Vuong 2019a: 174), oder:

Trevor and I kept riding, past Church St. where Big Joe’s sister OD’d, then the parking lot behind the MEGA XXXLOVE DEPOT where Sasha OD’d, the park where Jake and B-Rab OD’d. Except B-Rab lived, only to be caught, years later, stealing laptops from Trinity College and got four years in county – no parole. Which was heavy, *especially* for a white kid from the suburbs. (Vuong 2019a: 147)

Abschließend möchte ich noch folgende Passage hervorheben, die ich als eine der explizitesten Textstellen, die Kritik erahnen lässt, bewerte:

Trevor and I talked about the fields as the light slipped from the barn, [...] how the crop was for cigars exported to Africa and East Asia, [...] where anything that came from America still had an aura of promise to it. But truth was, Trevor said, the crop was low-grade, the burn bitter in the throat, sour. ‘This crop ain’t even legit’, he said. (Vuong 2019a: 96)

In den folgenden Unterkapiteln möchte ich noch einige der wichtigsten Entwicklungsphasen vietnamesisch-amerikanischer Literatur darlegen und Ocean Vuong darin einordnen.

3.3 Die Entwicklung vietnamesisch-amerikanischer Literatur

3.3.1 Erste Generation

Während der ersten Jahre nach Kriegsende wollte sich vietnamesisch-amerikanische Literatur in erster Linie vom kommunistischen Vietnam abgrenzen. Der Verlust der Heimat, der Familie, der eigenen Identität, sowie das Leben im Exil waren in dieser Zeit die zentralen Themen. Die meisten dieser ersten Werke wurden auf Vietnamesisch verfasst und in Literaturzeitschriften, wie *Van Hoc Nghe Thuat*, publiziert. Die wenigen Autor:innen, die ihre Texte auf Englisch verfassten, hatten große Schwierigkeiten, Verlagshäuser für sich zu gewinnen. Viele wurden aufgrund

ihrer mangelnden Sprachkenntnisse und ihrer Darstellung des Krieges abgewiesen, woraufhin einige ihre eigenen Verlagshäuser gründeten und ihre Werke selbstständig publizierten (vgl. Pelaud 2010: 23).

Die Jahre 1979 bis 1984 leiteten eine Wende ein. Die Vietnames:innen, die sich in dieser Zeit mit dem Boot auf die Flucht in die USA begaben, regten die literarische Produktion stark an. Die Arbeiten von Mao Thao beispielweise thematisierten nicht mehr primär den Verlust der Heimat, sondern boten lebhaftere Darstellungen über das Leben unter kommunistischer Herrschaft, die Flucht vor einem kommunistischen Regime sowie den Alltag im Flüchtlingslager. Mao Thao und viele andere profitierten damals von den zuvor etablierten vietnamesisch-amerikanischen Verlagshäusern. In diesen Jahren wurden beispielsweise Tran Huynh Chau *Prison Years in North Vietnam*, Pham Quoc Baos *The Bloody Shackles*, Ta Tys *At the Bottom of Hell* veröffentlicht. Diese Werke beschreiben einerseits die Wut über den Verrat der Amerikaner:innen, thematisieren aber auch die Wertschätzung gegenüber der neu gefundenen Freiheit. Klar im Vordergrund dieser Texte steht jedoch der Wunsch, schlussendlich nach Vietnam zurückzukehren und das Land wiederzuerobern (vgl. Pelaud 2010: 23f).

Auch diese Autor:innen hatten Schwierigkeiten damit, Verlagshäuser außerhalb ihrer Gemeinschaft zu finden. Zu den mangelnden Sprachkenntnissen und als ungewöhnlich wahrgenommenen Schreibstilen kam hinzu, dass das damalige Politikgeschehen vietnamesische Erzählungen an den Rand der immer kommerzieller werdenden Verlagsindustrie drängte. Die wenigen auf Englisch veröffentlichten Texte fanden nur schwer Publikum, weder unter den Vietnames:innen, noch den Amerikaner:innen. Die Gründe dafür waren vielfältig. Vietnames:innen dieser ersten Generation bevorzugten es, Texte auf Vietnamesisch zu lesen. Sie waren direkter, drückten mehr Ärger aus und verbrachten nicht so viel Zeit damit, die vietnamesische Kultur den Nicht-Vietnames:innen zu erklären. Amerikaner:innen am rechten Ende des politischen Spektrums wiederum wollten keine Werke über das militärische Versagen der USA und den Verrat an ihren südvietnamesischen Verbündeten lesen. Diejenigen, die sich eher links verorteten, waren nicht besonders begeistert von Erzählungen, die von Menschenrechtsverletzungen unter einer linken Regierung berichteten. Nach Kriegsende war Vietnam nicht länger von geopolitischer oder wirtschaftlicher Bedeutung für die USA, wodurch die Menschenrechtsverletzungen dort (sowie in Laos und Kambodscha) mehrheitlich ignoriert wurden (vgl. Pelaud 2010: 25f).

Mitte der 1980er Jahre wurden dann kommerzielle Verlagshäuser erstmals auf vietnamesisch-amerikanische Literatur aufmerksam. Ironischerweise geschah dies durch Erzählungen, die eine nordvietnamesische Perspektive boten. Zu den populärsten dieser Geschichten

gehörte unter anderem *When Heaven and Earth Changed Places* von Le Ly Hayslip (vgl. Pelaud 2010: 26). Zur gleichen Zeit kam es zudem zu Kollaborationen zwischen vietnamesischen und nicht-vietnamesischen Autor:innen. Ziel war es, ein breiteres Publikum zu erreichen und mangelnde Sprachkenntnisse aufzuwiegen. Diese frühen Kollaborationen brachten jedoch vor allem die unterschiedlichen Machtdynamiken zwischen den Akteur:innen zum Vorschein und trugen zur Verbreitung eines Narrativs bei, in dem die USA als befreiender Held in Erscheinung tritt (vgl. Pelaud 2010: 30).

Ein besonders auffälliges Beispiel hierfür ist der Gedichtband *Shallow Graves: Two Women in Vietnam* von Wendy Wilder Larsen und Tran Thi Nga (1986), der die Erfahrungen der beiden Frauen im Vietnam thematisiert⁵. Der erste Teil des Buches besteht aus Gedichten, die von Larsen verfasst wurden, während die Gedichte des zweiten Teils Tran zugeschrieben werden. Letztere wurden aber tatsächlich in Zusammenarbeit der beiden Frauen verfasst. Anhand von Audioaufnahmen, in denen Tran Larsen ihre Lebensgeschichte schildert, „transformiert“ Larsen Trans Erzählungen und bringt diese in Versform. Durch diesen Akt übernimmt Larsen zu großen Teilen die auktoriale Kontrolle über Trans Schilderungen (vgl. Truong 1997: 232): „Larsen is the active, narrative-generating bow while Tran is the passive instrument used for the narrative’s creation and production“ (Truong 1997: 235).

Neben dieser Art von Kollaboration kam es in den 1980er Jahren außerdem zu einer stärkeren Übersetzungsaktivität: vietnamesisch-amerikanische Schriftsteller:innen übersetzten Erzählungen, die von vietnamesischen Autor:innen in Vietnam verfasst wurden. Um die Chancen auf Publikation zu erhöhen, kam es auch hier oft zur Zusammenarbeit mit nicht-vietnamesischen Autor:innen (vgl. Pelaud 2010: 30f).

1994 wurde dann ein neues Genre vietnamesisch-amerikanischer Literatur begründet: das Memoir. Jade Ngoc Quang Huynhs *South Wind Changing* und Nguyen Qui Ducs *Where the Ashes Are: The Odyssey of a Vietnamese Family* dokumentieren beide das Leben in Vietnam, anstatt das Militärgeschehen des Kriegs in den Vordergrund zu rücken (vgl. Pelaud 2010: 30).

Allgemein kann gesagt werden, dass vietnamesisch-amerikanische Literatur stark von der sich normalisierenden Beziehung zwischen den USA und Vietnam, sowie der wachsenden Bedeutung der sogenannten „ethnic studies“ profitiert hat und jene Texte, die heute als wichtigste Beiträge betrachtet werden, von der sogenannten „1,5. Generation“ verfasst wurden (vgl.

⁵ Tran hatte als Sekretärin für Larsens Ehemann gearbeitet, als dieser in Saigon stationiert war. Jahre später trafen die beiden Frauen dann in den USA erneut aufeinander (vgl. Janette 2011: 12).

Pelaud 2010: 36). Unter dieser werden jene Vietnames:innen zusammengefasst, die vor oder während der ersten Jugendjahre immigrierten. Im Vergleich zu den Texten der ersten Generation lassen sich diese als politisch und emotional distanzierter gegenüber dem Herkunftsland charakterisieren (vgl. Pelaud 2010: 33). Im Zentrum steht die Beschreibung eines neuen Heimatbegriffs sowie die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität. Letztere wird in diesen Erzählungen oft als bewegliches Konzept dargestellt, etwas, das zwischen den USA und Vietnam hin- und herreist. Diese Art der Bewegung geschieht entweder durch tatsächliche Reisen in das Land oder aber durch die Beschreibung von Erinnerungen, welche wiederum ausgedacht oder tatsächlich aus dem Gedächtnis gegriffen sein können. Nennenswerte Beispiele hierfür sind unter anderem Cao Lans *Monkey Bridge* (1997) oder Dao Stroms *Grass Roof, Tin Roof* (2003). In diesen Erinnerungen wird die Vergangenheit einer strengen Evaluierung unterzogen oder zumindest als Bezugsrahmen herangezogen. Oftmals wird hier beschrieben, dass der Geist der Vergangenheit die Protagonist:innen verfolgt und furchteinflößend, aber auch tröstend in Erscheinung treten kann. Dieser Geist ruft nicht nur starke Emotionen hervor, sondern beeinflusst auch oft den Handlungsverlauf (vgl. Pelaud 2010: 36).

Ocean Vuong würde ich dieser 1,5. Generation vietnamesisch-amerikanischer Literatur zuordnen. Vuong war zwei Jahre alt, als er mit seiner Familie in die USA immigrierte (vgl. Hsu 2022), er wanderte demnach noch vor seiner Jugend in die Vereinigten Staaten aus. Noch viel aussagekräftiger als diese zeitliche Einordnung sind jedoch die Themen, mit denen er sich in seinem Werk auseinandersetzt. Die Identitätsbildung durch den Verlust der Muttersprache bzw. der Aneignung des Englischen sowie die Rolle von Translation, habe ich in meiner Arbeit bereits ausgiebig behandelt. Hinzukommt aber, dass Identität bei Ocean Vuong, wie bei vielen Autor:innen dieser Generation, als ein bewegliches, zwischen den USA und Vietnam reisendes Konzept dargestellt wird. Dies geschieht einerseits anhand von Passagen, in denen ein auktorialer Erzähler über die Kriegsgegenwart in Vietnam spricht. Dabei folgt der Erzähler meist der jüngeren Version von Little Dogs Großmutter: „A woman, not yet thirty, clutches her daughter on the shoulder of a dirt road in a beautiful country where two men, M-16s in their hands, step up to her“ (Vuong 2019a: 35). Andere Erinnerungen werden aus der Ich-Perspektive Little Dogs geteilt. Hierbei handelt es sich meist um Passagen, in denen Little Dogs Großmutter mit ihm über ihre Vergangenheit in Vietnam oder aber alte Legenden des Landes spricht: „Scenes from the war, mythologies of manlike monkeys, of ancient ghost catchers from the hills of Da Lat who were paid in jugs of rice wine“ (Vuong 2019a: 22); „There’s a story Lan would tell, of Lady Trieu, the mythical woman warrior who led an army of men and repelled the Chinese

invasion of ancient Vietnam“ (Vuong 2019a: 68). Aufgrund ihrer posttraumatischen Belastungsstörung können jedoch Erinnerungen an den Krieg auch in Form von Halluzinationen auftreten. Aus dieser Perspektive betrachtet scheint Lan buchstäblich vom Geist der Vergangenheit verfolgt zu werden:

One night, a day or two before Independence Day, the neighbors were shooting fireworks from a rooftop down the block. [...] I was asleep on the living room floor, wedged between you and Lan, when I felt the warmth of her body, which was pressed against my back, vanish. When I turned she was on her knees, scratching wildly at the blankets. [...] ‘Shhh. If you scream’, I heard her say, ‘the mortars will know where we are.’ (Vuong 2019a: 19)

3.3.2 Zweite Generation

Unter der zweiten Generation vietnamesisch-amerikanischer Autor:innen werden die Kinder vietnamesischer Flüchtlinge zusammengefasst, die in den USA geboren wurden. 2006 wurde z.B. das Künstlerkollektiv „The Vietnamese Artist Collective“ mit Sitz in San Francisco gegründet, das vor allem dieser zweiten Generation Raum zum Ausdruck bieten möchte. Diese jungen Künstler:innen sind der Flüchtlingserfahrung gegenüber emotional distanzierter als ihre Eltern. Die Plattform, die ihnen als ethnischer Minderheit mit Kriegsvergangenheit geboten wird, wissen sie zu ihrem Vorteil zu nutzen, gleichzeitig lehnen sie jedoch die Einschränkungen dieses Schubladendenkens ab. Der Performancekünstler und Spoken-Word-Artist Bao Phi gehört zu den bekanntesten Künstler:innen dieser zweiten Generation. Einige seiner Gedichte setzen sich mit der Geschichte Vietnams auseinander und diskutieren ethnische Identität, andere wiederum sind vollkommen frei von jeglichen ethnischen Markierungen (vgl. Pelaud 2010: 40f).

Abschließend soll festgehalten werden, dass die Art und Weise, wie vietnamesisch-amerikanische Literatur gelesen und interpretiert wird, letztendlich politisch motiviert ist. Das Wort „Vietnam“ ruft eine Menge unterschiedlicher Bilder und Konzepte hervor. Aus diesem Grund ist es essenziell, den sozialen Kontext, in dem diese Literatur entstanden ist und sich mit der Zeit verändert hat, zu verstehen. Wer ist die vietnamesisch-amerikanische Bevölkerung, und warum ist sie so groß? Warum schreibt sie über diese Themen? Wie werden ihre Geschichten rezipiert? Der Großteil der Vietnames:innen, der nach Kriegsende in die USA immigrierte, war aufgrund der Umstände dazu gezwungen. Die Heimat zu verlassen, war nie ihr eigener Wunsch gewesen. Es ist daher naheliegend, dass die Themen „Geschichte“, „Heimat“ und „Identität“ bedeutend für ihre Literatur sind (vgl. Pelaud 2010: 42f).

4 Übersetzungstheoretische Grundlagen

Die Geschichte des Übersetzens reicht bis zu den Anfängen der Schrift zurück und gehört zu den ältesten schriftlich dokumentierten Tätigkeiten der Menschheit (vgl. Snell-Hornby 2003: 39 und 1996: 9). Die Übersetzungswissenschaft selbst ist jedoch – trotz der jahrtausendalten Existenz der Übersetzung – ein junger Forschungsgegenstand (vgl. Snell-Hornby 2003: 39).

Der Begriff der „Translation“ fasst das Übersetzen und Dolmetschen zusammen und wurde durch Otto Kade geprägt (vgl. Snell-Hornby 2003: 37). In meiner Arbeit beschäftige ich mich mit einer literarischen Übersetzung, weshalb ich in der Folge auch nur auf die Geschichte des Übersetzens eingehen werde.

Bis in das 20. Jahrhundert stand im Zentrum der Übersetzungstheorie die Frage danach, ob „frei“ oder „wörtlich“ übersetzt werden sollte. Ebenso wurde und wird auch gegenwärtig noch zwischen der Übersetzung literarischer Werke sowie der Übersetzung von Fachtexten unterschieden. Bis zum zweiten Weltkrieg interessierte sich die Forschung hauptsächlich für die bis dahin als höher bewertete literarische Übersetzung (vgl. Snell-Hornby 1996: 11). Durch das wachsende Interesse an der maschinellen Übersetzung änderte sich aber die Einstellung gegenüber der Theorie des Übersetzens Anfang der 1950er Jahre, der Fokus lag nun nicht mehr auf der Übertragung von Texten aus Philosophie, Dichtkunst oder Theologie, sondern rückte fach- sowie allgemeinsprachliche Texte in den Vordergrund. Zudem wurde vermehrt wissenschaftliche Objektivität gefordert. Diese Entwicklung bezeichnet die Geburtsstunde der modernen Übersetzungswissenschaft, die vor allem in Deutschland durch den Einfluss der Leipziger Schule linguistisch orientiert war und somit als Teilbereich der Angewandten Linguistik verstanden wurde (vgl. Snell-Hornby 1996: 13 und 1990: 79). Zur gleichen Zeit entstand mit Fokus auf die Niederlande das Fach der „translation studies“, welches sich der Vergleichenden Literaturwissenschaft zugehörig fühlte (vgl. Snell-Hornby 1994: 11). Für die Übersetzungswissenschaft war damals der Begriff der „Äquivalenz“ zentral, dessen Definition sorgte aber jahrelang für Unstimmigkeiten und konnte niemals eindeutig festgelegt werden. Die Entwicklung einer allgemeinen wissenschaftlichen Übersetzungstheorie wurde durch das Festhalten an den damaligen linguistischen Konzepten verhindert. Übersetzung wurde zur damaligen Zeit als Umwandlung verstanden, Einheiten einer Ausgangssprache sollten in äquivalente Einheiten einer Zielsprache übertragen werden (vgl. Snell-Hornby 1996: 14).

In den 1970er Jahren wandelte sich die Sprachwissenschaft durch Einflüsse aus anderen Disziplinen (wie z.B. der Soziologie und Philosophie) und Sprache wurde ab sofort nicht mehr als eine von der äußeren Realität getrennte Einheit wahrgenommen. Erstmals wurden soziale,

funktionale und kommunikative Aspekte der Sprache untersucht, was auch auf die Übersetzungswissenschaft Einfluss nahm (vgl. Snell-Hornby 1996: 14). Vor allem die Arbeiten von Katharina Reiß (1971) trugen dazu bei, dass der Fokus von der lexikalischen Ebene hin zum Text als Ganzes rückte. Ihr Beitrag zu den Texttypen hatte vor allem auf die Übersetzungskritik großen Einfluss, die sie – im Gegensatz zu Kade – nicht auf Wortebene ansiedelte, sondern im Hinblick auf Texttypen formulierte (vgl. Snell-Hornby 1990: 81).

Die 1980er Jahre der Übersetzungswissenschaft waren von einer Art Paradigmenwechsel geprägt, Beiträge von z.B. Hönig und Kussmaul (1982) oder Holz-Mänttari (1984) sprachen nunmehr von einem kulturellen, und nicht einem sprachlichen Transfer. Translation wurde als Kommunikationsakt verstanden und die Funktion des Zieltextes stand im Vordergrund (vgl. Snell-Hornby 1990: 81f). Von zentraler Bedeutung ist in dieser Hinsicht vor allem die Skopos-theorie von Hans J. Vermeer (1984), die auf der Theorie des translatorischen Handelns (1984) nach Justa Holz-Mänttari aufbaut. Beide Theorien liegen der von mir angewendeten Übersetzungskritik zugrunde, weshalb ich in den folgenden Unterkapiteln noch genauer darauf eingehen werde.

In den 1990er Jahren emanzipierte sich die Übersetzungswissenschaft schließlich von der Linguistik und der Vergleichenden Literaturwissenschaft und wurde zum eigenständigen Gegenstand, der sich durch Interdisziplinarität auszeichnete. Relevante Aspekte aus benachbarten Wissenschaften wie z.B. der Semiotik, Psychologie, Soziologie und Ethnologie flossen nun ebenso in die Disziplin. Außerdem wurde eine Reihe neuer Aspekte für die Forschung interessant, darunter z.B. die Übersetzung von Humor oder Wortspielen. Ebenso wurde wieder vermehrt der Übersetzung von Kinderliteratur oder Bühnenwerken Aufmerksamkeit geschenkt (vgl. Snell-Hornby 2006: 70f und 149).

Der Konsensus der letzten Jahre definiert die Übersetzungswissenschaft als immer heterogenere Disziplin, was nicht nur für die Wissenschaft an sich gilt, sondern auch im Hinblick auf die Beziehung zu benachbarten Feldern. Diese Entwicklung ist unter anderem auf den technologischen Fortschritt, die maschinelle Übersetzung sowie das Aufkommen neuer Praktiken, darunter die multimodale und nichtprofessionelle Übersetzung, zurückzuführen (vgl. Chesterman 2019: 9).

4.1 Theorie des translatorischen Handelns

1984 publizierte Justa Holz-Mänttari ihr Werk *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Ausgehend von kommunikations-, handlungs- und systemtheoretischen Grundlagen formuliert sie eine Translationstheorie sowie eine dazugehörige Methodologie, die als praktischer Leitfaden für Übersetzer:innen dienen soll (vgl. Holz-Mänttari 1984: 25). Holz-Mänttari beschreibt translatorisches Handeln als „spezifisches Handlung-in-Situation-Konzept für Botschaftsträgerproduktion“ (Holz-Mänttari 1984: 26). Die Handlung unterliegt einem spezifischen Gesamtziel und wird an ihrer Funktion gemessen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 26 und 31). Durch die Konzentration auf die Bedeutung des Funktionsbegriffs lässt sich translatorisches Handeln in ein Netzwerk von Bedarfssituationen einordnen. Diese werden vor allem durch menschliche Kommunikation gekennzeichnet, die wiederum durch Botschaftsträger möglich gemacht wird. Darüber hinaus ermöglicht es der Funktionsbegriff, translatorisches Handeln als gesellschaftliche Institution, genauer als „Kooperationsmuster“ (Holz-Mänttari 1984: 26) zu betrachten (vgl. Holz-Mänttari 1984: 26).

Translatorisches Handeln wird dort notwendig, wo Kulturen aufeinandertreffen und „zwecks Koordinierung von Kooperation Botschaftstransfer unter Einsatz von Texten als Botschaftsträgern im Verbund nötig wird“ (Holz-Mänttari 1984: 86). „Botschaftsträger im Verbund“ meint hier neben Texten noch andere Arten von Botschaftsträgern, wie z.B. Bilder (vgl. Holz-Mänttari 1984: 86).

Handlungsmuster entstehen, wenn zur professionellen Ausführung einer Aufgabe Expert:innen benötigt werden. Dies geschieht in arbeitsteiligen Gesellschaften, die danach streben, Expert:innenhandlungen von tatsächlichen Expert:innen ausführen zu lassen. Hier wird angenommen, nicht alle Mitglieder einer Gemeinschaft würden über genug Wissen zur befriedigenden Bewerkstellung aller Aufgaben verfügen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 91). Translation wird demnach wie folgt definiert:

Ein mit Expertenfunktion auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartiger Handlungen; konstituierende Merkmale seien analytisches, synthetisches, evaluatives und kreatives Handeln unter den Aspekten verschiedener Kulturen [...]; Zweck [...] sei die Produktion von Texten, die von Bedarfsträgern als Botschaftsträger im Verbund mit anderen für transkulturellen Botschaftstransfer eingesetzt werden. (Holz-Mänttari 1984: 87)

Translator:innen sind nach Holz-Mänttari also nicht bloße Vermittler, sondern „Experten für interkulturelle Kommunikation“ (Holz-Mänttari 1994: 360), die Botschaftsträger produzieren, welche Bedarfsträger dann zur „Steuerung von Kooperation“ (Holz-Mänttari 1994: 354) ein-

setzen. Translator:innen müssen beim Übersetzen stets die Zielgruppe und ihre Rezeptionssituation bedenken (vgl. Holz-Mänttari 1984: 31).

Die von Holz-Mänttari definierte Methodologie, die auf der bis hierhin beschriebenen Basistheorie aufbaut, soll Übersetzer:innen ein ökonomisches und der Funktion entsprechendes Arbeiten ermöglichen und auch eine didaktische Umsetzung gewährleisten. Als institutionalisierter Handlungsrahmen sollen die Methoden zudem regelbasiert und verantwortbar sein (vgl. Holz-Mänttari 1984: 94).

Holz-Mänttari beschreibt sechs Rollen, die im translatorischen Handlungsrahmen zum Tragen kommen: Bedarfsträger (die Person, die den Text braucht), Besteller (die Person, die den Text bestellt), Verfasser des Ausgangstexts, Translator, (Ziel-)Text-Applikator (die Person, die mit dem produzierten Translat arbeitet) und (Ziel-)Text-Rezipient. Diese Schlüsselpositionen verfügen über die ihrer Rolle entsprechende Entscheidungskraft sowie Verantwortbarkeit. Aufgabe der Translator:innen ist es, die Funktion des Zieltextes zu analysieren, dahingehend zu handeln und für ihre Entscheidungen Verantwortung zu übernehmen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 109f).

Zu Beginn einer translatorischen Handlung müssen Expter:innen und Bedarfsträger gemeinsam dafür sorgen, dass alle Fragen und Anforderungen geklärt sind (vgl. Holz-Mänttari 1984: 92). Je genauer die Angaben eines Auftrags, desto effizienter und zielgerichteter können Translator:innen diesen bewältigen. Hierzu gehören Spezifikationen zur Botschaft, zum dazugehörigen Botschaftsträger (welche Art von Text soll es sein?), zum intendierten Zweck sowie zum Zielpublikum (vgl. Holz-Mänttari 1984: 114).

4.2 Skopostheorie

1983 veröffentlichte Hans J. Vermeer seinen Artikel „Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie“, in dem er die Skopostheorie erstmals vorstellte. 1984 folgte die Publikation von *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, eine Weiterentwicklung des zuvor veröffentlichten Artikels, die Vermeer gemeinsam mit Katharina Reiß erarbeitete. Die Skopostheorie ist als eine spezielle Handlungstheorie zu verstehen, der ein Ausgangstext als sogenannte „Primärhandlung“ (Reiß/Vermeer 1984: 95) zugrunde liegt. Laut Reiß/Vermeer soll jede translatorische Handlung in erster Linie der Erfüllung ihres Zwecks dienen, dabei wird Zweck synonym mit Funktion, Ziel oder eben Skopos (griech. *skopós*) gebraucht (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 95f). Da eine Handlung an das Verhalten eines Menschen, der diese ausführt, gebunden ist, und

Handlung und Verhalten wiederum von den in einer Kultur geltenden Normen und Konventionen abhängig sind, kann eine Handlung dann als sinnvoll betrachtet werden, wenn sie kulturspezifisch und der Situation entsprechend geschieht (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 97 und Vermeer 1994: 32). Weiters definieren Reiß/Vermeer Translation als „Information über eine Information“ (Reiß/Vermeer 1984: 67) bzw. „jedes Translat (Übersetzung und Verdolmetschung) unabhängig von Funktion und Textsorte [...] als Informationsangebot in einer Zielsprache und deren -kultur (IAz) über ein Informationsangebot in einer Ausgangssprache und deren -kultur“ (Reiß/Vermeer 1984: 76).

Die Translator:innen sind in diesem Prozess weit mehr als nur Sprachmittler, sie müssen mithilfe ihrer Kenntnisse über Ausgangs- und Zielsprache bzw. Ausgangs- und Zielkultur entscheiden, was wann und wie übersetzt wird. Entscheidungen müssen hierbei begründbar sein (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 86). An dieser Stelle ist es wichtig hervorzuheben, dass der Skopos des Ausgangstextes nicht mit dem Skopos des Zieltextes übereinstimmen muss. Die Herstellung eines Translats und die Verfassung eines Ausgangstextes sind zwei unterschiedliche Arten der Textproduktion, es kann hier durchaus zu einer Funktionsänderung kommen (vgl. 1984: 103). Translation ist auch immer transkultureller Transfer, Vermeer spricht von der „Einpflanzung“ (1994: 34) eines kulturellen Phänomens aus Ausgangssprache und -kultur in Zielsprache und -kultur (vgl. Vermeer 1994: 34).

Die Skoposbestimmung ist weiters abhängig von den intendierten Rezipient:innen und deren Situationen, hierbei geht es allerdings nicht unbedingt um reale Umstände, sondern vielmehr um Erwartungen über Situationsumstände. Wichtig ist, dass Translator:innen für Rezipient:innen kohärente Translate herstellen (vgl. vgl. Reiß/Vermeer 1984: 85 und 113). Reiß (1976) merkt außerdem an, dass Textteile verschiedene Skopoi haben können, zum Umgang mit diesen stellt sie eine Skoposhierarchie vor (vgl. Reiß/Vermeer 1984: 85).

4.3 Das funktionale Modell zur Übersetzungskritik von Margret Ammann

1990 publizierte Margret Ammann in der Zeitschrift *Textcontext* ihren Artikel „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik“. In diesem formuliert sie ein wissenschaftlich fundiertes Modell der Übersetzungskritik als Teil einer allgemeinen Translationstheorie, das als nachvollziehbare Methodologie der praktischen Anwendung dienen soll. Vermeers Modell der Übersetzungskritik, welches auf der von mir bereits behandelten Theorie des translatorischen

Handelns sowie der Skopostheorie aufbaut, dient Ammann hierbei als Grundlage (vgl. Ammann 1990: 211f).

Zur Feststellung der Textkohärenz wendet Ammann zusätzlich das Konzept des Modell-Lesers nach Umberto Eco sowie die *scenes-and-frames semantics*, die erstmals von Charles J. Fillmore vorgestellt wurde, an (vgl. Ammann 1990: 210). Sie betont, der Zieltext sei als eigenständiger Text zu betrachten, dessen Analyse sollte auch jener des Ausgangstextes vorangestellt sein (vgl. Ammann 1990: 215). Da Ammann Übersetzen als Teil eines komplexen Handlungsgefüges versteht, dient ihr Modell nicht nur einem Vergleich zwischen Ausgangstext und Zieltext auf sprachlicher Ebene, sondern beleuchtet die gesamte Kommunikationssituation (vgl. Ammann 1993: 434).

Die von Ammann definierten Bewertungskriterien sollen nicht als starres Regelwerk verstanden werden. Aussagen über „richtiges“ oder „falsches“ Übersetzen seien in dieser Hinsicht unmöglich, da jede Übersetzungskritik in erster Linie unter dem Blickwinkel ihrer Funktion zu betrachten sei (vgl. Ammann 1990: 211).

4.3.1 Die Rolle der Leser:innen – der Modell-Leser

Ammann schreibt, dass Texte immer in einer spezifischen historisch-sozialen Situation entstehen und rezipiert werden, die Rezipientensituation ist also dynamisch. Außerdem würde ein Text überhaupt erst durch die Interpretation bzw. „Aktualisierung“ (Ammann 1990: 218) durch die Leser:innen zu einem Text werden (vgl. Ammann 1990: 218f).

Ammann analysiert in ihrem Modell – abhängig von den definierten Rezipient:innen – die Rezeption und Wirkung eines Textes. Sie spricht sich für eine bikulturelle Sicht auf die Übersetzungskritik aus und kritisiert, dass vergangene Herangehensweisen Kritiken auf Basis eines Sprachvergleichs formulierten. Dies geschah aufgrund der Annahme, Merkmale des Ausgangstextes könnten in eine neue textuelle Umgebung übertragen werden, ohne dass die Zielkultur diese beeinflusse. Dabei außer Acht gelassen wurde, dass diese Merkmale – die z.B. gemeinsam als „Literarizität“ verstanden werden – in einer anderen Kultur nicht mehr zwingend als solche gelten. Das „Besondere“ im Ausgangstext muss in der Zielkultur nicht automatisch auch als etwas „Besonderes“ interpretiert werden (vgl. Ammann 1990: 219).

Ammann zieht das Konzept des „Modell-Lesers“ von Umberto Eco (1994) heran, um zu demonstrieren, inwiefern ein Leser durch die Rezeption eines Werkes dessen Wirkung beeinflusst, und das noch vor der Textanalyse selbst (vgl. Ammann 1990: 221).

In seinem Werk *Lector in Fabula* (1994) schreibt Eco, „daß der Text die Mitarbeit des Lesers als wesentliche Bedingung seiner Aktualisierung postuliert“ (1994: 65). Dabei ist die Vorstellung eines möglichen Lesers bereits in der Textproduktion zentral: „Einen Text hervorbringen, bedeutet, eine Strategie zu verfolgen, in der die vorgesehenen Züge eines Anderen (sic!) miteinbezogen werden“ (1994: 65f). Diese „Züge“ können laut Ammann Annahmen über mögliche Lesegewohnheiten, Wissen oder Nicht-Wissen sein (vgl. Ammann 1990: 222). Eco schreibt weiter, dass der Text voller Leerstellen sei, die Leser:innen füllen müssten (vgl. Eco 1994: 63). Ein Modell-Leser ist laut Eco jemand, der „die größtmögliche Anzahl sich überlappender Lektüren“ (1994: 72) – Interpretationsmöglichkeiten – erfasst.

An dieser Stelle merkt Ammann jedoch an, dass Ecos Konzept hier suggeriert, ein Leser könne möglicherweise sich widersprechende Lektüren vornehmen. Für Ammann definiert sich ein Modell-Leser durch eine konsequent angewandte Strategie zu Erfassung eines Textes (vgl. Ammann 1990: 222), er ist jener Leser, „der aufgrund seiner Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt“ (Ammann 1990: 225). Die Lesestrategie beeinflusst das Gesamtverständnis (die Gesamtscene) eines Textes. Auf das Konzept der *scenes* komme ich im Folgenden noch einmal zurück. Das Gesamtverständnis resultiert einerseits aus dem „kulturspezifischen Aufbau von Einzelszenes“ (Ammann 1990: 225), Vorwissen und Erwartungshaltung der Leser:innen spielen aber auch eine Rolle. Weiters weist sie darauf hin, dass Lesestrategie und die daraus resultierenden Interpretationen nicht arbiträr sind (vgl. 1990: 224), der Text, so Eco, würde durch seine Leerstellen die aktive Mitarbeit der Lesenden fördern (vgl. Eco 1994: 71). Darüber hinaus gäbe es Traditionen der Interpretationen, die kulturspezifisch, synchronisch und diachronisch unterschiedlich seien (vgl. Ammann 1990: 224).

4.3.2 Die scenes-and-frames semantics

Das Konzept der *scenes-and-frames semantics* stammt von Charles J. Fillmore (1977) und stellt eine Theorie der Bedeutung dar. Im Kern seiner Darlegungen steht der Begriff des „Prototypen“, den Fillmore im Sinne der „prototype semantics“ nach Eleanor Rosch aufgreift (vgl. Fillmore 1977: 56). Prototypen dienen dazu, den Prozess der Bedeutungserfassung zu beschreiben:

On this view, the process of using a word in a novel situation involves comparing current experiences with past experiences and judging whether they are similar enough to call for the same linguistic coding. (Fillmore 1977: 57)

Basierend auf diesen Darlegungen formuliert Fillmore seine Auffassung von Kommunikations- und Verstehensprozessen: eine Person erhält zu sprachlichen Formen zunächst durch eigene Erfahrungen Zugang und lernt später, diese zu abstrahieren: „finally one has both a repertory of labels for schematic or abstract scenes and a repertory of labels for entities perceived independently of these scenes in which they were first encountered“ (Fillmore 1977: 62).

Beim Spracherwerb werden also Erfahrungen – *scenes* – mit bestimmten sprachlichen *frames* assoziiert. Hierbei soll der Begriff *scene* im größtmöglichen Sinne verwendet werden: „to include not only visual scenes but familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, body image“ (Fillmore 1977: 63). Mit dem Begriff *frame* bezeichnet Fillmore „any system of linguistic choices (the easiest cases being collections of words but also including choices of grammatical rules or grammatical categories) that can get associated with prototypical instances of scenes“ (Fillmore 1977: 63). Fillmore fährt fort, dass die sprachliche Auswahl eines Sprechers beim Empfänger bestimmte *scenes* evoziert, die dann im Verlauf des Kommunikationsprozesses mit „larger scenes“ (1977: 75), in Verbindung gebracht werden, „their blanks get filled in, and perspectives within them are assumed“ (Fillmore 1977: 75). Die Rede ist von „prototypical scenes“, da diese kognitiven Prozesse nicht von in der Sprache explizit gemachten Informationen abhängen, sondern vom Wissen des Empfängers über die „larger scenes“, das auf Erfahrungen oder Erinnerungen basiert (vgl. Fillmore 1977: 74f). *Scenes* und *frames* aktivieren sich gegenseitig und können unterschiedlich komplex sein (vgl. Fillmore 1977: 63).

In der Übersetzungswissenschaft wurde die *scenes-and-frames semantics* zuerst von Vannerem und Snell-Hornby (1986⁶) aufgegriffen. Sie bezeichnen Übersetzung unter diesem Aspekt als „schöpferischen Prozess“ (Vannerem/Snell-Hornby 1994: 192) und betonen vor allem die kreative Rolle der Übersetzer:innen, die gleichzeitig Empfänger:innen sind: Übersetzer:innen erhalten einen Ausgangstext als *frame*, müssen die dort enthaltenen Informationen verarbeiten und mit dem eigenen prototypischen Wissen verknüpfen, um sich so eine eigene Szene zu erarbeiten, die wiederum aus vielen kleinen *scenes* besteht (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1994: 192).

Vermeer und Witte bauen das Konzept der *scenes-and-frames semantics* für die Translationswissenschaft dann weiter aus und definieren *scene* folgendermaßen: „das para-, dia- oder idioskulturspezifisch und situationell und dispositionell gesteuerte ‚Bild‘ von Welt ‚im Kopf‘ eines Menschen“ (Vermeer/Witte 1990: 54). In diesem Sinne definieren sie den Prototypen als

⁶ Ich zitiere im Folgenden aus der zweiten Auflage (1994).

„kulturspezifisch ‚zentrale‘ scene“ (1990: 54). *Scenes* sind in sich strukturiert, mehrere *scenes* ergeben eine Gesamtscene (vgl. 1990: 56). Aufgrund ihrer Kulturspezifität kann der *frame* bei der Übersetzung nicht einfach übertragen werden (vgl. 1990: 59). Laut Vermeer und Witte „kann jegliches wahrnehmbare Phänomen (Vorkommen), das als informationshaltig aufgefaßt wird“ (1990: 66), als *frame* interpretiert werden.

Zusammenfassend halten Vermeer und Witte fest, dass der „Ziel-frame“ (1990: 70) von der intendierten „Ziel-scene“ (1990: 70) abhängig ist, die wiederum von der Funktion des Translats abhängt (vgl. 1990: 70).

Auf Basis dieser Ausführungen untersucht Ammann die Auswirkungen von Einzelszenen auf den Text als Ganzes. Die Analyse wird durch einen postulierten Leser ermöglicht, der durch den Aufbau der einzelnen *scenes* zu einer Gesamtscene kommt. Aus dieser Perspektive betrachtet kann Übersetzungskritik als eine Gegenüberstellung zweier Lesestrategien verstanden werden. Hierbei ist der Modell-Leser immer als Rezipient:in vorzusetzen. Ammann betont, dass *scenes* und *frames* im Sinne des translatorischen Handelns umfassender zu verstehen sind, denn die Übersetzer:innen seien zunächst Rezipient:innen und dann Textproduzent:innen (vgl. Ammann 1990: 226):

Zum einen haben wir die scene in der Vorstellung eines ausgangskulturellen Textproduzenten, die scene, die der Translator als Rezipient dieses ausgangskulturellen Texts aufbaut, dann die scene, die er seinen Ziellesern vermitteln will und schließlich die von einem Zielrezipienten realisierte scene. (Ammann 1990: 226)

Ammann untersucht also in einem ersten Schritt die einzelnen *scenes* und die dazugehörigen *frames*. Die Bewertung dieser folgt dann – je nach Skopos – hinsichtlich des Texts als Ganzes, dem Translat (vgl. Ammann 1990: 227). Aufgabe der Übersetzungskritiker:innen ist es, die möglichen unterschiedlichen Leseerwartungen der impliziten Leser:innen zu erkennen und gegenüberstellen zu können, und sich nicht dazu verleiten zu lassen, die Qualität eines Zieltextes anhand der Interpretation des Ausgangstextes zu bewerten (vgl. Ammann 1990: 228).

4.3.3 Die fünf Kritikschritte des funktionalen Modells nach Ammann

1. Feststellung der Translatfunktion

Hierbei soll vor allem bedacht werden, dass Translat und Ausgangstext unterschiedliche Skopoi haben können und in unterschiedlichen kulturellen Kontexten entstehen (vgl. Ammann 1990: 212).

2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz (in Bezug auf Inhalt, Sinn, Form und Kohärenz zwischen Inhalt, Sinn und Form)
 3. Feststellung der Funktion des Ausgangstextes
 4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes
 5. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext
- Hierbei können beabsichtigte Inkohärenzen auch zu Kohärenz zählen (Ammann 1990: 212).

Eine zentrale Frage meiner Untersuchung ist, was mit einem Text in der Übersetzung geschieht, wenn dieser besonders im soziopolitischen Kontext seiner Ausgangskultur verankert ist. Bei einer Übersetzung ändert sich das Zielpublikum, die Rezipient:innen treten mit einer anderen Erwartungshaltung an den Text heran. Ich habe mich für Ammanns funktionales Modell entschieden, da dabei die Leser:innen im Vordergrund stehen. Es geht nicht darum, „Fehler“ bei der Übersetzung aufzudecken, sondern unter Berücksichtigung des postulierten Modell-Lesers und festgelegtem Skopos zu untersuchen, ob die Funktion des Texts (trotz möglicher Abweichungen vom Ausgangstext) erfüllt wird. Außerdem lässt Ammanns Modell Freiheiten in der Analyse zu, die es den Übersetzungskritiker:innen erlauben, für sie relevante Aspekte stärker hervorzuheben.

5 *On Earth We're Briefly Gorgeous*: Übersetzungskritik nach Margret Ammann

5.1 Feststellung der Translatfunktion

Um Aussagen zur Translatfunktion treffen zu können, gilt es, den Roman sowie Autor im Publikationskontext bzw. der Zielkultur zu situieren. *Auf Erden sind wir kurz grandios* in deutscher Übersetzung von Anne-Kristin Mittag ist im Juli 2019, nur einen Monat nach der englischen Erstveröffentlichung (vgl. Penguin o.J.a), im Münchner Carl Hanser Verlag erschienen (vgl. Hanser o.J.a). Ocean Vuongs andere Werke (zwei Gedichtbände) wurden mittlerweile auch schon ins Deutsche übersetzt, er dürfte jedoch im deutschsprachigen Raum immer noch ein eher unbekannter Autor sein. Zur Feststellung der Translatfunktion gehe ich daher zunächst auf den Verlag ein, bevor ich mich kurz der Übersetzerin selbst widme und schließlich Titel, Buchumschlag und Buchcover untersuche.

Das Verlagshaus Hanser wurde 1928 gegründet und blickt auf eine lang Publikations-tradition zurück. Die Gründung wird als eine „außergewöhnliche Idee“ (Hanser o.J.b) beschrieben: Die Unabhängigkeit des Hauses sollte durch die Vereinigung des Literatur- und Fachverlags gesichert werden. Damit gehört der Hanser Literaturverlag zu den wenigen Verlagen, die ein derart breites Sortiment anbieten und bis heute als Familienunternehmen agieren (vgl. Hanser o.J.b). Um dem breiten Angebot gerecht zu werden, wurden über die Jahre einige Tochterverlage gegründet: Hanser Kinder- & Jugendbuch, Hanser Berlin, hanserblau und Zsolnay. Das Hauptaugenmerk des Verlags liegt auf renommierten deutschsprachigen Autor:innen (darunter z.B. Rafik Schami), das Unternehmen rühmt sich aber auch mit internationalen Größen (z.B. Susan Sontag, Milan Kundera) und schreibt, dass kein anderer deutscher Verlag so viele Nobelpreisträger:innen publiziert. Besonders hervorgehoben werden auch die Bedeutung der Lyrik sowie das zeitgenössische Sachbuchprogramm (vgl. Hanser o.J.b).

Zur Übersetzerin Anne-Kristin Mittag gibt es nur wenige Informationen. Auf der Website des Hanser Verlags selbst werden beispielsweise keine Angaben zu ihrer Person gemacht. Der Rowohlt Verlag hingegen, in dem andere von Mittag übersetzte Werke publiziert werden, gibt ein Übersetzerinnenprofil an. Diesem (wie auch der hinteren Einschlagklappe, vgl. Abbildung 4) kann entnommen werden, dass Mittag 1988 geboren wurde und als freischaffende Übersetzerin und Lektorin in München arbeitet. Angaben zu einer professionellen Ausbildung als Übersetzerin werden nicht gemacht. Auf der Rowohlt-Website wird Mittag zudem als Übersetzerin der Autorinnen Maggie O'Farrell und Naoise Dolan angegeben (vgl. Rowohlt o.J.).

Dem Katalog der deutschen Nationalbibliothek kann zusätzlich entnommen werden, dass Mittag auch Robin Robertson, Patricia Lockwood und Lisa Taddeo übersetzt (vgl. dnb 2022). Der deutschsprachigen Leserschaft dürften diese Namen aber eher unbekannt sein. Interessant ist, dass Mittag auch Vuongs Gedichtbände ins Deutsche übersetzt hat. Der erste, mit dem Titel *Nachthimmel mit Austrittswunden*, ist im Englischen bereits 2016 erschienen, die deutsche Publikation erfolgte allerdings erst 2020 (einige Monate nach der Veröffentlichung des Romans *Auf Erden sind wir kurz grandios*) (vgl. Hanser o.J.c).

Der Titel des Romans ist gleichzeitig der Titel eines Gedichts aus Vuongs erstem Gedichtband. Da der Roman im deutschsprachigen Raum das bekannteste Werk sein dürfte, ist davon auszugehen, dass dieser Zusammenhang den deutschsprachigen Leser:innen nicht bekannt ist. Der Titel selbst gibt nicht viel preis, er bleibt mysteriös. Er suggeriert, dass unsere Zeit auf Erden begrenzt, und ein Menschenleben im Vergleich zur Weltgeschichte nur von äußerst kurzer Dauer ist. Dennoch sind „wir kurz grandios“ – trotz unserer begrenzten Zeit sind wir dazu in der Lage, Großartiges zu tun.

Im vorderen Klappentext des Buchumschlags wird der Roman als das „kraftvollste Debüt der letzten Jahre, geschrieben in einer Sprache von grandioser Schönheit“ beschrieben. Ebenso wird eine kurze Inhaltsangabe angeführt (vgl. Abbildung 3). Auf der hinteren Einschlagklappe wird eine kurze Biografie Ocean Vuongs angegeben. Besonders hervorgehoben wird dabei seine preisgekrönte Lyrik (vgl. Abbildung 4).

Auf der Rückseite des Schutzumschlags wird der Roman als Werk, „das die amerikanische Identität neu definiert“ beschrieben. Ocean Vuong würde mit „traumhafter Klarheit, von einem Leben, in dem Zartheit und Gewalt aufeinanderprallen“ schreiben. Es werden ebenso Zitate anderer Autor:innen, die über das Buch berichten, angeführt, darunter Saša Stanišić („Was für ein grandioses Buch! Eine Reise in die Vergangenheit, in die Kindheit, nach Vietnam, in die Gewalt und die Liebe“) und Édouard Louis („Diesem Roman gelingt, was kaum einem Buch gelingt: Er verleiht unserer Existenz eine tiefere Bedeutung“) (vgl. Abbildung 2).

Das Buchcover zeigt einen Paarhufer. Das Tier überquert einen Zebrastreifen, der Hintergrund ist in Nebel getaucht. Der Körper des Tieres ist nach vorne gerichtet, der Kopf schaut zurück. Es scheint in die Augen der Person, die das Bild einfängt, zu blicken – bzw. direkt in die Augen der Rezipient:innen. Der Name des Autors steht in großen, grau umrandeten Blockbuchstaben über dem Bild des Paarhufers, darunter der Titel in etwas kleineren, weiß umrandeten Blockbuchstaben. In der Mitte des Covers wird der Verlag, „Hanser“, sowie die Textsorte „Roman“ angegeben (vgl. Abbildung 1).

In der Geschichte selbst treffen Rose und Little Dog zu Beginn auf einen ausgestopften

Hirschkopf (vgl. Vuong 2019b: 11). Es ist daher anzunehmen, dass es sich bei dem Tier auf dem Buchcover ebenso um einen Hirsch handelt. Außerdem beschreibt Little Dog nur wenige Seiten später, wie er eines Morgens einen Hirsch vor seinem Fenster beobachtet:

Heute Morgen, kurz vor Sonnenaufgang, stand ein Hirsch vor meinem Fenster, in einem Nebel, der so dicht und hell war, dass der zweite Hirsch, nicht weit entfernt, aussah wie der unvollendete Schatten des ersten. Du kannst ihn ausmalen. Du kannst ihn ‚Die Geschichte der Erinnerung‘ nennen. (Vuong 2019b: 16)

Das Tier auf dem Cover befindet sich in einer gefährlichen Situation, es könnte jederzeit von einem Auto überfahren werden – insofern ist es seiner Umwelt ausgeliefert. Gleichzeitig scheint es davon aber nicht gestresst zu sein, was für eine als scheu geltende Tierart eher ungewöhnlich ist. Das Bild wirkt lieblich, die weißen Töne erinnern an Reinheit und Unschuld. Das Tier könnte als Symbol für Little Dog und seine Familie stehen, die sich auch in einer neuen, ihnen unbekannten Umgebung wiederfinden. Andererseits könnte es sich um eine Referenz zur oben genannten Szene handeln. In diesem Fall könnte der Hirsch als Verkörperung Little Dogs gelesen werden, der sich im Laufe der Erzählung auch mit den Geschichten (bzw. den Erinnerungen) seiner Mutter und Großmutter auseinandersetzt und demonstriert, dass auch ihn die Vergangenheit seiner Familie sehr geprägt hat.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes sagen: Die Tatsache, dass der Roman im Hanser Verlag erschienen ist, lässt darauf schließen, dass die Leserschaft – trotz relativer Unbekanntheit des Autors sowie der Übersetzerin – ein literarisch qualitativ hochwertiges Werk erwartet. Da der Hanser Verlag der Lyrik einen wichtigen Stellenwert zuschreibt und Ocean Vuong für seine Gedichtbände mehrfach ausgezeichnet wurde, scheint der Verlag die perfekte Wahl für die Publikation seiner Werke zu sein. Das Tier auf dem Cover wurde als einziger Farbkleck inszeniert, wodurch es den Lesenden sofort ins Auge sticht. Das Bild ist sehr spezifisch, kann aber trotzdem nicht sofort eingeordnet werden, es wirkt mysteriös, genauso wie der Titel selbst.

Die Zitate auf der Rückseite des Schutzumschlags verorten Vuongs Sprache zwischen Gewalt und Zartheit. Die Leser:innen werden sich demnach einen besonders berührenden, aufgrund der Verweise auf Vuongs Lyrik auch poetischen, Sprachgebrauch erwarten. Außerdem verspricht der Roman vom Vietnamkrieg zu berichten und die amerikanische Identität aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten – ein durchaus hoch gestecktes Ziel. Den Leser:innen wird dadurch vor allem ein innovativer Text versprochen.

5.2 Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

Anhand der folgenden vierzehn Textbeispiele soll nun durch Bezugnahme auf die *scenes-and-frames semantics* untersucht werden, welche mögliche(n) Relation(en) zwischen Sinn und Form feststellbar ist/sind. Die Auswahl der Textbeispiele erfolgt mit dem Ziel, ein möglichst umfangreiches Bild der Geschehnisse bzw. handelnden Figuren zu bieten.

Textstelle 1a:

Bei diesem Beispiel handelt es sich um den Beginn des Romans. Es beschreibt, wie Rose und Little Dog auf einer Raststätte einem ausgestopften Hirschkopf begegnen:

Lass mich von vorn anfangen.

Ma,

ich schreibe, um dich zu erreichen – auch wenn jedes Wort auf dem Papier ein Wort weiter weg ist von dort, wo du bist. Ich schreibe, um zu jenem Mal an der Raststätte in Virginia zurückzukehren, als du voller Entsetzen den ausgestopften Hirschkopf angestarrt hast, der über dem Getränkeautomaten bei den Toiletten hing; sein Geweih überschattete dein Gesicht. Im Auto hast du immer noch den Kopf geschüttelt. „Ich verstehe nicht, warum die Leute so was machen. Sehen die denn nicht, dass es ein totes Tier ist? Eine Leiche sollte verschwinden, nicht für immer so feststecken.“ Ich denke jetzt an diesen Hirsch, wie du in seine schwarzen Glasaugen gestarrt hast und dich selbst, deinen ganzen Körper verzerrt in diesem leblosen Spiegel gesehen hast. Wie es nicht die groteske Zurschaustellung eines geköpften Tieres war, die dich so aufwühlte – sondern dass die Ausstopfung einen Tod verkörperte, der nicht enden würde, einen Tod, der ununterbrochen stirbt, während wir auf dem Weg zur Toilette daran vorbeigehen. (Vuong 2019b: 11)

Die Geschichte beginnt mit der Aussage „Lass mich von vorn anfangen“, was suggeriert, dass der Ich-Erzähler seine Gedanken zum ersten Mal niederschreibt. Es handelt sich hierbei um die Gegenwartsebene des Erzählers (auch durch das Präsens markiert), auf die im Textbeispiel weiter unten durch die *frames* „Ich denke jetzt“ nochmals Bezug genommen wird. Die Szene in der Raststätte könnte somit als Analepse definiert werden, es wird retrospektiv erzählt. Im Kopf der Lesenden wird das Bild einer Figur evoziert, die an einem Schreibtisch sitzt, und beginnt, eine Geschichte wiederzugeben.

Der umgangssprachliche *frame* „Ma“, eine Kurzform für Mama, die im amerikanischen Englisch durchaus üblich ist, situiert die Szene in einem US-amerikanischen Kontext. Sollte die US-amerikanische Färbung dieses *frames* nicht allen Leser:innen bekannt sein, so wird spätestens durch die Erwähnung des Bundesstaates Virginia deutlich, dass die Handlung in den USA stattfindet. Gleich zu Beginn wird durch diese Anrede etabliert, dass der Erzähler an seine

Mutter schreibt. „[I]ch schreibe, um dich zu erreichen – auch wenn jedes Wort auf dem Papier ein Wort weiter weg ist von dort, wo du bist“: Hier wird den Leser:innen zunächst vermittelt, dass der Akt des Niederschreibens ein Ziel verfolgt, „um dich zu erreichen“. Der darauffolgende Nebensatz suggeriert jedoch, dass durch den Versuch der Kontaktaufnahme das Gegenteil passiert, es wird mehr Distanz geschaffen. Die Gradpartikel „auch“ suggeriert, dass sich der Erzähler dessen bewusst ist, diese Tatsache ihn aber nicht davon abhält, den Brief zu verfassen. Die Anspielung bezieht sich auf die Tatsache, dass Rose Analphabetin ist und niemals in der Lage sein wird, die Ausführungen Little Dogs zu lesen. Diesen Zustand mithilfe einer Ortsangabe zu beschreiben, evoziert ein sehr greifbares Bild.

Die Sprache ist – bis auf die Figurenrede – gehoben, gegen Ende fast philosophisch, die Adjektive („schwarz“; „leblo“; „tot“; „grotesk“; „verzerrt“) sparsam eingesetzt. Der Autor bedient sich des Stilmittels der Wiederholung („ich schreibe“), um den Akt des Niederschreibens zu betonen. Auch an anderen Stellen sind Wiederholungen zu verzeichnen: „auch wenn jedes **Wort** auf dem Papier ein **Wort** weiter weg ist“; „die Ausstopfung einen **Tod** verkörperte, der nicht enden würde, einen **Tod**“.

Was die Syntax betrifft, so sind vor allem der dritte sowie der letzte Satz auffällig, die durch den Einsatz von Beistrichen bzw. einem Strichpunkt über mehrere Zeilen gehen. Hinsichtlich der Interpunktion sticht außerdem der Gedankenstrich ins Auge. Es wäre üblicher, einen solchen Nebensatz mit einem Beistrich einzuleiten, der Gedankenstrich führt allerdings dazu, dass die Leser:innen bei der Lektüre kurz innehalten und die darauffolgende Aussage mit größerer Aufmerksamkeit lesen.

Interessant ist, dass keinerlei das Aussehen betreffende Angaben zu den handelnden Figuren gemacht werden. Über Little Dog erfahren die Leser:innen nur, dass er (vergeblich) versucht, Kontakt mit seiner Mutter aufzunehmen. Von Rose wird ein verstörtes Bild gezeichnet, besonders durch die *frames* „voller Entsetzen“.

Das Verb „starren“ deutet darauf hin, dass sie durch den Anblick des Hirschkopfes wie festgenagelt ist. Interessant ist, dass es anscheinend nicht die Zurschaustellung eines Gewaltakts ist, die Rose berührt, sondern die Darstellung eines endlosen Todes. Dieser scheint für sie das schrecklichste aller Schicksale zu sein, sie versteht nicht, warum sich jemand die Verkörperung dessen aufhängen würde. Hier wird impliziert, dass Gewalt selbst für Rose nichts Besonderes mehr ist, und ebenfalls, dass diese zu ihrem Leben dazugehört. Außerdem wird ein krasser Gegensatz konstruiert: Der „geköpft“e Hirsch hängt auf dem Weg zu den Toiletten – Leben und Tod prallen an einer ungewöhnlichen Schnittstelle aufeinander.

Die hier evozierte Gesamtscene legt die Grundlage der Geschichte bzw. die Rahmenbedingungen fest: Ein Sohn schreibt seiner Mutter einen Brief. Darüber hinaus erfahren die Leser:innen, dass der Tod für Rose eine besondere Rolle spielt. Zusätzlich werden noch zwei weitere Schlüsselthemen des Romans eingeleitet: Sehnsucht und Gewalt.

Textstelle 2a:

Das erste Mal, als du mich geschlagen hast, muss ich vier gewesen sein. Eine Hand, ein Wimpernschlag, eine Strafe. Mein Mund ein Aufflammen von Berührung. Wie ich versuchte, dir Lesen beizubringen, so wie Mrs Calahan es mir beibrachte, meine Lippen an deinem Ohr, meine Hand auf deiner, die Worte huschten unter unseren Schatten dahin. Doch ein Sohn, der seine Mutter erzieht – das verkehrte unsere Hierarchien und damit unsere Identitäten, die ohnehin fragil und vorgezeichnet waren in diesem Land. Nach dem Stottern und den missglückten Anläufen, die Sätze verkehrt oder verschlossen in deiner Kehle, nach dem peinlichen Scheitern hast du das Buch zugeknallt. „Ich brauche nicht zu lesen“, hast du naserrümpfend gesagt und dich vom Tisch abgestoßen. „Ich kann *sehen* – und bin bis jetzt damit klargekommen, oder etwa nicht?“ (Vuong 2019b: 13)

In diesem Textbeispiel erfahren die Leser:innen, dass Little Dog während seiner Kindheit von Rose geschlagen wurde. Die *frames* „das erste Mal“ suggerieren, dass Gewalt zu seinem Alltag gehört haben muss.

Außerdem werden in diesem Zitat zum ersten Mal die Rollen getauscht – ein Sohn versucht, seiner Mutter das Lesen beizubringen. Es handelt sich um eine Umkehrung der Machtverhältnisse, die sich im Laufe der Geschichte mehrmals manifestiert. Auch wird auf die fragilen Identitäten der beiden hingewiesen sowie auf die Rolle, die die USA in ihrem Selbstverständnis spielen. „[M]eine Lippen an deinem Ohr, meine Hand auf deiner“ evoziert das Bild körperlicher Nähe, wirkt lieblich im Vergleich zum Satz davor, in welchem durch eine Berührung Gewalt zugefügt wird.

Besonders auffällig sind hinsichtlich der Syntax wieder die langen Sätze. Die Beistriche führen dazu, dass sich der Text wie ein „Stream of Consciousness“ liest und an den langen Atem Kafkas erinnert. Es wirkt so, als könnte der Erzähler nicht mehr innehalten. Wieder kommt es zum Einsatz der Gedankenstriche, die eine ähnliche Funktion haben wie im Beispiel zuvor. Was die Lexik betrifft, so fällt die Nominalisierung der Verben auf: „ein Aufflammen“; „nach dem peinlichen Scheitern“; „nach dem Stottern“. Letztere zwei Beispiele markieren auch wieder den Einsatz der Wiederholung („nach dem“). Ebenso ist eine Alliteration und somit Wiederholung des gleichen Anfangsbuchstaben in auffälliger Nähe ist zu verzeichnen: „verkehrt oder verschlossen“. Die Wiederholung kommt auch in Form von Lauten bzw. Klängen

zum Vorschein: „fragil und vorgezeichnet“. Auch das Stilmittel des Trikolons kommt zum Einsatz: „Eine Hand, ein Wimpernschlag, eine Strafe“, was das Geschehene auf drei Worte herunterbricht und ein fast abgeklärtes Bild des Erzählers entstehen lässt. Was die Typographie betrifft, fällt die Kursivsetzung des Verbs „sehen“ auf, wodurch der *frame* besonders betont wird.

Im Vergleich zum ersten Beispiel ist der Ton hier poetischer. Dazu tragen auch vor allem die bildhaften Beschreibungen („Ein Aufflammen von Berührung“, „huschten unter unseren Schatten dahin“) bei.

Interessant ist die Anrede „Mrs“, die im Englischen üblicherweise vor dem Namen einer verheirateten Frau steht. Der *frame* verankert das Textbeispiel erneut in einem englischsprachigen Kontext, gemäß der US-amerikanischen Schreibweise müsste am Ende der Abkürzung allerdings ein Punkt gesetzt werden: „Mrs.“ Die hier gewählte Schreibweise wird im britischen Kontext verwendet (vgl. Merriam-Webster 2023a). Genau genommen könnte argumentiert werden, dass es hier zu einer kulturellen Inkohärenz kommt.

Der *frame* „naserümpfend“ taucht Rose in ein sehr negatives Bild. Die Figurenrede in diesem Absatz verdeutlicht zwar, dass Rose Little Dogs Lehrversuche ablehnt, das Adjektiv „naserümpfend“ lässt allerdings mitschwingen, dass sie ihrem Sohn gegenüber Verachtung verspürt. Die Vergangenheitsform des Verbs „zukunftn“ wirkt in diesem Absatz wiederum etwas deplatziert, zu umgangssprachlich.

Die Gesamtscene zeigt eine gewalttätige Mutter, für die eine hierarchische Familienstruktur zentral ist. Die Lehrversuche ihres Sohnes lehnt sie ab, ihr Versagen kann sie sich aber kaum eingestehen.

Textstelle 3a:

Jenes Mal, als ich im Nagelstudio mitbekam, wie du eine Kundin über einen kürzlichen Verlust trösten wolltest. Während du ihre Nägel lackiertest, sprach sie unter Tränen. „Ich habe mein Baby verloren, mein Kleines, Julie. Ich kann es nicht glauben, sie war meine Stärkste, meine Älteste.“ Du hast genickt, die Augen nüchtern über der Maske. „Ist gut, ist gut“, hast du auf Englisch gesagt, „nicht weinen. Deine Julie“, fragtest du dann, „wie ist gestorben?“ „Krebs“, sagte die Frau. „Und auch noch im Garten! Sie ist gleich da auf der verdammten Wiese hinterm Haus gestorben.“ Du hast ihre Hand hingelegt, deinen Mundschutz abgenommen. Krebs. Du hast dich vorgebeugt. „Meine Mama auch, sie von Krebs gestorben.“ Im Raum wurde es still. Deine Kollegen rutschten auf ihren Stühlen hin und her. „Aber was passiert in Garten, warum sie da gestorben?“ Die Frau wischte ihre Augen. „Da hat sie gelebt. Julie war mein Pferd.“ Du hast genickt, deinen Mundschutz wieder übergestreift und ihre Nägel weiterlackiert. Als die Frau gegangen war, hast du die Maske quer durch den Raum geschleudert. „Ein Scheißpferd?“, hast du auf Vietnamesisch gesagt. „Verdammt noch mal, ich wollte schon Blumen am Grab der Tochter ablegen!“ (Vuong 2019b: 19f)

Bei diesem Textbeispiel wird den Leser:innen Einblick in Roses Arbeitsalltag gewährt. Eine Kundin spricht „unter Tränen“ über einen kürzlichen Verlust: „Ich habe mein Baby verloren, mein Kleines, Julie. Ich kann es nicht glauben, sie war meine Stärkste, meine Älteste.““ Der *frame* „Baby“ suggeriert, dass es sich bei Julie um die Tochter der Frau handelt. In diesem Zusammenhang stolpert man allerdings etwas über „mein Kleines“, schlüssiger wäre hier „meine Kleine“.

Rose nickt nur, nachdem sie diese Information verarbeitet hat, die „Augen nüchtern über der Maske“. Das Adjektiv „nüchtern“ suggeriert einerseits, dass solche Offenbarungen für Rose nichts Ungewöhnliches sind, sie scheint es gewohnt zu sein, an der Gefühlswelt ihrer Kund:innen teilzuhaben. Andererseits könnte es auch bedeuten, Verluste ließen sie mittlerweile kalt.

Nachdem die Frau offenbart, dass ihre Julie an Krebs gestorben ist, wird Rose etwas empathischer. Ihren Mundschutz, den sie bis dahin noch aufhatte, nimmt sie jetzt ab. Die Leser:innen erfahren, dass auch Roses Mutter an Krebs gestorben ist, sie kann die Gefühle der Frau nachvollziehen. „Im Raum wurde es still. Deine Kollegen rutschten auf ihren Stühlen hin und her“ evoziert Bilder unangenehmer Stille, die Kollegen scheinen nicht zu wissen, wie sie mit so einer persönlichen Information umgehen sollen. Emotionales scheinen die Arbeiter:innen im Nagelstudio nicht miteinander zu teilen. Interessant ist zudem, dass hier von „Kollegen“, und nicht von „Kolleginnen“ die Rede ist, da in der Regel meist Frauen in Nagelstudios arbeiten.

Nachdem Rose erfährt, dass es sich bei Julie um ein Pferd handelt, setzt sie den Mundschutz wieder auf und arbeitet weiter. Später, als die Kundin gegangen ist, wirft sie ihn durch den Raum. Das Verb „schleudern“ deutet daraufhin, dass sie wütend, genervt ist. Der Mundschutz scheint eine Verkörperung der Distanz zu sein, die Rose während des Arbeitens bewahrt. Als ihre Kundin ihr etwas Persönliches erzählt, nimmt sie ihn ab, beugt sich sogar vor – überschreitet also auf gewisse Weise eine Grenze. Nach dem kurzen Moment des Austauschs setzt sie ihn wieder auf – die Distanz wurde wieder hergestellt. Das Abnehmen des Mundschutzes suggeriert aber auch, dass Rose in diesem Moment von einer mehr oder minder anonymen Mitarbeitenden (immerhin sieht man durch den Mundschutz nur ihre Augen) zu einer Person mit einer eigenen Geschichte, einer eigenen Vergangenheit wird.

Was die Sprache betrifft, fällt in erster Linie die Figurenrede Roses auf, die von ihren mangelnden Sprachkenntnissen zeugt. Spannend ist auch, dass das Beispiel offensichtlich auf Deutsch verfasst wurde, im Fließtext allerdings die Rede davon ist, Rose würde der Kundin auf Englisch antworten. Weiter unten wird wiederum darauf hingewiesen, mit Little Dog würde sie auf Vietnamesisch sprechen. Auf das Vorkommen ungrammatischer Verwendungen und deren

Implikationen habe ich in Kapitel 1.6 bereits hingewiesen. In der Übersetzung wird dazu eine zusätzliche Ebene eröffnet: Im englischen Text treten zwei Sprachen miteinander in Kontakt, Englisch und Vietnamesisch. Im Translat wird die Erzählung auf Deutsch wiedergegeben, im Fließtext wird allerdings etwas anderes behauptet: „Ist gut, ist gut“, hast du auf **Englisch** gesagt“. Die Leser:innen werden implizit darauf hingewiesen, dass es sich hier um eine Übersetzung handelt. Dadurch, dass der soziokulturelle Kontext des Romans in diesem Fall von so großer Bedeutung ist, und es dem Erzähler um die Auseinandersetzung mit seiner Muttersprache Vietnamesisch und der erlernten Sprache Englisch geht, würde es hier allerdings wenig Sinn machen, zu schreiben, sie würde auf Deutsch sprechen.

Die *frames* „Ein Scheißpferd?“ im vorletzten Satz suggerieren, dass Rose die Trauer der Frau, angesichts der Tatsache, dass es sich um ein Pferd handelt, lächerlich findet. „Verdammt noch mal, ich wollte schon Blumen am Grab ihrer Tochter ablegen!“ zeigt, dass Rose mit „Julie“ die Tochter der Frau assoziierte und als Zeichen der Anteilnahme Blumen zu ihrem Grab bringen wollte. Anzumerken ist auch, dass „Scheißpferd“ und „Verdammt“ zwei starke Ausdrücke für Rose sind – das Gespräch scheint sie wirklich aufgewühlt und verärgert zu haben.

Die Szene ist von Ungleichheiten gezeichnet: Eine Kundin spricht über den Verlust ihres Pferdes als wäre es ihre Tochter. Dabei sitzt sie in einem Nagelstudio, nimmt die Dienstleistungen einer vietnamesischen Frau in Anspruch, deren Mutter an Krebs gestorben ist und die aus einem Land, das vom Krieg zerstört wurde, kommt. Die Tatsache, dass die Frau auf Roses Offenbarung über den Tod ihrer Mutter nicht einmal reagiert, sich der ungleichen Gegenüberstellung nicht bewusst zu sein scheint, evoziert das Bild einer Frau, die die Dinge nicht in Relation betrachten kann und nur ihren eigenen Schmerz wahrnimmt. Es scheinen zwei Welten aufeinanderzuprallen, die weite Kluft zwischen ihnen fast greifbar.

Textstelle 4a:

Dieses Textbeispiel zeigt eine Szene zwischen Little Dog und seiner Großmutter, Lan, die gerade Essen für die beiden kocht:

Ich saß auf den Küchenfliesen und sah zu, wie Lan zwei dampfende Reishügel in eine mit indigoblauen Ranken bemalte Porzellanschüssel schöpfte. Sie griff nach einer Teekanne und goss gerade so viel Jasmintee über den Reis, dass ein paar Körner in der hell bernsteinfarbenen Flüssigkeit trieben. Wir saßen auf dem Boden und reichten uns abwechselnd die duftende, dampfende Schüssel. Es schmeckte so, wie man sich den Geschmack zerstampfter Blumen vorstellen mag: bitter und trocken, mit einem frischen und süßen Nachgeschmack. „Richtiges Bauernessen.“ Lan grinste. „Das ist unser Fast Food, Little Dog. Das ist unser McDonald’s!“ Sie lehnte sich zur Seite und ließ einen lauten Furz. Ich folgte ihrem Beispiel und pupste zurück, was uns beide mit geschlossenen Augen losprusten ließ. Dann brach sie ab. „Iss auf.“

Sie deutete mit dem Kinn auf die Schüssel. „Jedes Reiskorn, das du übrig lässt, ist eine Made, die du in der Hölle isst.“ Sie streifte das Gummiband von ihrem Handgelenk und schlang ihre Haare zu einem Dutt. Es heißt, dass traumatische Erfahrungen nicht nur das Gehirn beeinträchtigen, sondern auch den Körper, seine Muskulatur, Gelenke und Haltung. Lans Rücken war ewig gebeugt, so tief, dass ich kaum mehr ihren Kopf sehen konnte, wenn sie an der Spüle stand. Nur der Knoten ihrer zurückgebundenen Haare war sichtbar, der auf und ab tanzte, während sie schrubbte. (Vuong 2019b: 27f)

„Ich saß auf den Küchenfliesen“ und „wir saßen auf dem Boden“ suggeriert zunächst, dass es in der Küche der beiden keinen Tisch und keine Sessel gibt, was darauf hindeutet, dass es sich um ein sehr kleines Zimmer handeln muss und/oder sie sich keine Sitzgelegenheiten leisten können (zu einem späteren Zeitpunkt in der Geschichte wird das Bild klarer, die Leser:innen erfahren, dass Little Dog und seine Familie in einer Einzimmerwohnung leben – die „Küche“ dürfte also eher eine „Küchenzeile“ sein – und sie außerdem auf dem Boden schlafen). In vielen asiatischen Kulturen ist es jedoch üblich, dass auf dem Boden sitzend gegessen wird, weshalb diese Gewohnheit wohl vor allem als kulturell motiviert betrachtet werden kann.

Daraufhin wird erklärt, dass Lan **zwei** Reishügel in **eine** Porzellanschüssel häuft, die sie dann abwechselnd herumreichen – es scheint keine zweite Schüssel zu geben, sie müssen sich eine teilen. „Sie griff nach einer Teekanne und goss gerade so viel Jasmintee über den Reis“: Die Partikel „gerade“ präzisiert, dass Lan ganz genau weiß, wie viel Jasmintee sie über den Reis gießen muss, nämlich „dass ein paar Körner in der hell bernsteinfarbenen Flüssigkeit trieben“. Es wird suggeriert, dass sie eine solche Reissuppe schon öfter gekocht hat. Lan beschreibt die Suppe als „Richtiges Bauernessen“ und meint „Das ist unser Fast Food, Little Dog. Das ist unser McDonald’s!“: Sie zieht einen Vergleich zwischen einem vietnamesischen Gericht und dem amerikanischen McDonald’s, was sie zum Grinsen bringt. Sie ist offensichtlich amüsiert über ihre Feststellung.

„Sie lehnte sich zur Seite und ließ einen lauten Furz. Ich folgte ihrem Beispiel und pupste zurück, was uns beide mit geschlossenen Augen losprusten ließ“: Little Dog und Lan scheinen einen offenen Umgang miteinander zu haben. „Ich folgte ihrem Beispiel“ deutet daraufhin, dass Little Dog sich diesen Pups wohl nicht erlaubt hätte, hätte Lan ihn nicht vorge-macht. Der derbe *frame* „Furz“ in Verbindung mit dem Adjektiv „laut“ steht hierbei etwas im Gegensatz zu dem familiäreren „pupsen“. Die beiden müssen loslachen, die Atmosphäre ist locker, was allerdings nur kurz anzuhalten scheint: „Dann brach sie ab“. Der lustige Moment zwischen ihnen findet ein abruptes Ende. Lan befiehlt Little Dog, seine Portion aufzuessen, denn „Jedes Reiskorn, das du übrig lässt, ist eine Made, die du in der Hölle isst“. Das vietna-mesische Sprichwort, das hier zum Einsatz kommt, deutet daraufhin, dass Lan Essen als etwas

Kostbares, nicht Selbstverständliches betrachtet. Etwas, das sich, sollte es nicht genug Wertschätzung erfahren, in der Hölle rächt. Daraufhin bindet sie ihre Haare zu einem Zopf, was suggeriert, dass sie ihre Haare bis jetzt offen getragen hatte. Das Zusammenbinden zu einem Dutt, mit dem eine strenge Frisur assoziiert wird, unterstreicht den Atmosphärenwechsel durch eine Handlung. Der Spaß scheint nun endgültig vorüber, Lan beginnt, das Geschirr in der Spüle zu „schrubben“. Das Verb „schrubben“ deutet darauf hin, dass Lan die Reinigung des Geschirrs ernst nimmt, keinen Fleck übrig lassen möchte.

Als Letztes erklärt Little Dog, „dass traumatische Erfahrungen nicht nur das Gehirn beeinträchtigen, sondern auch den Körper, seine Muskulatur, Gelenke und Haltung“ und beschreibt Lans Rücken daraufhin als „ewig gebeugt, so tief, dass ich kaum mehr ihren Kopf sehen konnte, wenn sie an der Spüle stand“. Ihre Erlebnisse im Krieg müssen unbeschreiblich schrecklich gewesen sein, das Adjektiv „ewig“ suggeriert, die Spuren würden für immer da sein.

Insgesamt wird hier durch sorgfältige Beschreibungen ein sehr präzises Bild geschaffen. Dazu trägt vor allem der Einsatz der unterschiedlichen Adjektive („indigoblau“; „bernsteinfarben“; „süß“; „bitter“; „trocken“; „frisch“; „ewig“) bei, aber auch der Vergleich mit den „zerstampften Blumen“. Wichtig zu erwähnen ist auch, dass Lan ihren Enkel „Little Dog“ nennt. Die Beibehaltung des englischen Namens lässt hier erneut auf den US-amerikanischen Kontext der Erzählung schließen.

Was die Gesamtscene betrifft, so wird ein kohärentes, informationsreiches Bild evoziert: Den Leser:innen wird Lan als traumatisierte Großmutter präsentiert, die für ihren Enkel ein sehr einfaches Essen zubereitet, das die beiden am Boden sitzend einnehmen. Sie scherzt mit Little Dog, ist aber auch streng mit ihm, scheint keine Widerworte zuzulassen. Little Dog wiederum scheint sie nicht in Frage zu stellen, ihre Autorität ist unangefochten.

Textstelle 5a:

Eine Sache, bei der Little Dog seiner Großmutter hilft, ist das Auszupfen ihrer weißen Haare. Für diese Art der Arbeit wird Little Dog mit Geschichten belohnt, unter anderem Szenen des Kriegs, vietnamesischen Legenden, aber auch Persönlichem:

Es gab auch persönliche Geschichten. Wie jenes Mal, als sie davon erzählte, wie du geboren wurdest, von dem weißen amerikanischen Soldaten, der auf einem Navy-Zerstörer in Cam Rahn Bay stationiert war. Wie Lan ihm in ihrem violetten Áo dài begegnet war, dessen geschlitzter Rock sich unter den Lichtern der Bar beim Gehen hinter ihr bauschte. Wie sie da schon ihren ersten Mann aus arrangierter Ehe verlassen hatte. Wie es – als junge Frau, die in Kriegszeiten zum ersten Mal allein in einer Stadt lebte – ihr Körper war, ihr violettes Kleid, das sie am Leben erhielt. (Vuong 2019b: 32f)

In diesem Textbeispiel erfahren die Leser:innen in nur wenigen Zeilen Grundlegendes über Lans Vergangenheit. Ohne dies explizit auszuformulieren, wird aus dem Kontext klar, dass Roses Vater ein in Cam Ranh Bay stationierter amerikanischer Soldat war. Der *frame* „Navy“ dürfte auch einem deutschsprachigen Publikum geläufig sein („Kriegsmarine, Flotte“ (Duden 2023a)) und somit präzisieren, dass er auf einem Kriegsschiff tätig war.

Die Lesenden erfahren zudem, dass Lan zu diesem Zeitpunkt bereits einmal verheiratet gewesen war, und es sich um eine „arrangierte Ehe“ gehandelt hatte. Hierbei suggerieren die *frames* „verlassen hatte“, dass es sich kaum um eine glückliche Partnerschaft gehandelt haben kann. Der letzte Satz impliziert, dass sich Lan bewusst war, wie es als eine alleinlebende Frau um ihre Überlebenschancen stand und mit welchen Mitteln sie diese erhöhen konnte. Das violette Kleid wird buchstäblich zu ihrer Rettungsleine.

Betreffend die Syntax sind auch hier wieder die langen, mit Beistrichen versehenen Sätze präsent. Durch den Einsatz der Gedankenstriche im letzten Satz wird der Zusatz deutlich vom Rest abgegrenzt, es kommt bei der Lektüre zu einem kurzen Innehalten. Ebenfalls kommt es erneut zu Wiederholungen, bis auf den ersten Satz beginnt jeder weitere mit einem „Wie“.

Kurz hervorheben möchte ich die vietnamesische Bezeichnung *Áo dài*, die durch die Kursivsetzung hervorgehoben wird. Zunächst ist unklar, worum es sich beim *Áo dài* handelt, jedoch wird diese Unklarheit unmittelbar darauf im Attributsatz (und etwas später nochmal durch „violett Kleid“) beseitigt. Durch die Verwendung dieses vietnamesischen Begriffs erhält die vietnamesische Sprache bzw. Kultur Einzug in den Text.

Insgesamt dient das Beispiel dem Ausbau von Lans Figur. Die Lesenden erfahren auch, dass Roses Vater Amerikaner war. Auf diese Information wird später im Text nochmal Bezug genommen, dort wird Ma als „ein Kind des Vietnamkriegs“ (Vuong 2019b: 66) beschrieben.

Textstelle 6a:

Eines Tages fällt Little Dog während einer Busfahrt den Schikanen seiner Mitschüler zum Opfer. Er wird von ihnen geohrfeigt, sie verlangen, dass er Englisch spricht. Am gleichen Abend erzählt er seiner Mutter weinend von dem Vorfall. Während sie eine Zigarette raucht, schimpft sie ihn, weil er sich nicht gegen die Jungen gewehrt hat:

„Was für ein Junge lässt sowas mit sich machen?“ Rauch quoll aus deinen Mundwinkeln. „Nichts hast du getan.“ Ein Schulterzucken. „Hast sie einfach machen lassen.“ Ich dachte wieder an das Fenster, wie scheinbar alles ein Fenster war, selbst die Luft zwischen uns. Du packtest meine Schultern, deine Stirn drückte fest gegen meine. „Hör auf zu heulen. Du heulst immer!“ Du warst so nah, dass ich die Asche und die Zahnpasta zwischen deinen Zähnen riechen konnte. „Es hat dich noch keiner angefasst. Hör auf zu heulen – ich hab gesagt, hör

auf Herrgott!“ Die dritte Ohrfeige an diesem Tag schleuderte meinen Blick zur Seite, das Fern-sehbild flimmerte kurz vorbei, bevor mein Kopf zu dir zurückschnellte. Deine Augen huschten auf meinem Gesicht hin und her. Dann hast du mich an dich gezogen, mein Kinn hart an deiner Schulter. „Du musst einen Weg finden, Little Dog“, sagtest du in mein Haar. „Du musst, weil ich kann kein Englisch, um dir zu helfen. Ich kann nichts sagen, um sie aufzuhalten. Du findest einen Weg. Du findest einen Weg oder erzählst mir nie wieder was davon, verstanden?“ Du hast dich aus der Umarmung gelöst. „Du musst ein richtiger Junge sein und stark sein. Du musst dich ins Zeug legen, oder sie werden weitermachen. Du hast einen ganzen Batzen Englisch hier drin.“ Du legtest deine Hand auf meinen Bauch und sagtest fast flüsternd: „Du musst es benutzen, okay?“ (Vuong 2019b: 36)

Schon der erste Satz suggeriert, dass Rose Little Dog infrage stellt und sie ein klares Bild davon hat, wie sich ein „richtiger“ Junge verhalten sollte. Die Beschreibung „Rauch quoll aus deinen Mundwinkeln“ ist besonders spannend, weil es einerseits sehr wörtlich interpretiert werden kann (immerhin raucht Rose gerade eine Zigarette), andererseits wird das Bild einer Frau gezeichnet, die äußerst wütend auf ihren Sohn ist. „Ein Schulterzucken“ suggeriert, dass Little Dog sich nicht imstande fühlt, seiner Mutter zu antworten. Mit „das Fenster“ bezieht er sich auf die Szene zuvor im Schulbus:

Ich drückte mich gegen das Fenster und füllte meinen Blick mit der Außenwelt [...]. Weil ich wusste, wie fremd mein Gesicht auf die Menschen in dieser Gegend wirkte, presste ich meinen Kopf noch entschlossener gegen das Fenster, um ihrer Aufmerksamkeit zu entgehen. In diesem Moment sah ich auf einem Parkplatz draußen etwas aufblitzen. Erst als ich ihre Stimmen hinter mir hörte, begriff ich, dass der Funke aus meinem eigenen Kopf kam. Dass jemand mein Gesicht in das Glas gestoßen hatte. [...] Die grausamsten Wände sind aus Glas, Ma. Ich wollte nur durch die Scheibe brechen und aus dem Fenster springen. (Vuong 2019b: 33f)

Das Fenster scheint für Little Dog so grausam, weil es eine transparente Barriere zu seiner Außenwelt darstellt – nur das Glas trennt ihn davon. Er ist in der Situation mit den Jungen gefangen, will daraus ausbrechen, das Glas hindert ihn aber daran. Er ist gezwungen, in der Position zu verharren, den Blick nach außen gerichtet. In Textbeispiel 6a beschreibt Little Dog die Luft zwischen ihm und seiner Mutter auch als „Fenster“. Damit wird suggeriert, dass er sich in der Situation gefangen fühlt, unfähig, daraus auszubrechen.

„Du packtest meine Schultern, deine Stirn drückte fest gegen meine“: Das Verb „packen“ informiert die Leser:innen, dass Rose Little Dog fest im Griff hält, ihre innere Aufruhr externalisiert sich. Rose wirft Little Dog daraufhin vor, er würde immer weinen. Das Adverb „immer“ deutet daraufhin, dass solche Situationen schon häufiger vorgekommen sind und Little Dog jedes Mal in Tränen ausbricht. „Es hat dich noch keiner angefasst“ informiert die Leser:innen, dass Rose nicht versteht, warum Little Dog weint – sie hätte ihn ja noch nicht geschlagen. Es wird vermittelt, dass Schläge zum Alltag Little Dogs gehören und andere Gründe,

laut Rose, nicht „genug“ seien, um Tränen hervorzurufen. Kurz darauf ist die Rede von der „dritten Ohrfeige an diesem Tag“ – das evozierte Bild von Rose wird immer brutaler, die Schläge, die Little Dog erfährt, immer mehr zur Selbstverständlichkeit. Das Verb „schleudern“ suggeriert zudem, dass es ein harter Schlag gewesen sein muss.

Als Nächstes zieht Rose Little Dog hart an sich. Mit „sagtest du in mein Haar“ ändert sich auf einmal der gesamte Ton der Szene, aus der kalten Rose wird eine etwas menschlichere Figur. Sie redet auf Little Dog ein: „Du musst, weil ich kann kein Englisch, um dir zu helfen. Ich kann nichts sagen, um sie aufzuhalten.“ Rose ist hilflos, Little Dog auf sich allein gestellt. Spannend ist auch der Aussagesatz „Du findest einen Weg“: Es werden keine Alternativen zugelassen, es scheint, nur diese Möglichkeit zu geben, denn ansonsten „erzählst du mir nie wieder was davon, verstanden?“.

„Du musst ein richtiger Junge sein und stark sein“ zeugt erneut von Roses Vorstellung eines „richtigen“ Jungen. Das Englisch wird hierbei als „Batzen“ in Little Dogs Bauch beschrieben und könnte als vietnamesisch bildlicher Ausdruck gewertet werden.

Die gewählte Sprache ist auch bei diesem Beispiel sehr bildhaft („Du warst so nah, dass ich die Asche und die Zahnpasta zwischen deinen Zähnen riechen konnte“; „Rauch quoll aus deinen Mundwinkeln“), es kommt wieder zum Einsatz von Alliterationen: „Fernsehbild flimmerte“; „huschten auf meinem Gesicht **h**in und **h**er“. Der „Batzen“ hingegen wirkt etwas schwerfällig und sticht aus dem Text heraus. Auch der Ausruf „Herrgott“ wirkt aus Roses Mund etwas befremdlich, beinahe zu gewählt, der Ton zu gehoben und sehr im deutschen Kulturkreis verhaftet.

Insgesamt wird hier das Bild einer gewalttätigen Mutter, die nicht mit den Tränen ihres Sohnes umgehen kann, gezeichnet. Gleichzeitig wird den Leser:innen vermittelt, dass sie sich hilf- und machtlos fühlt, da sie ihn nicht gegen seine Mitschüler schützen kann. Von Little Dog wird das Bild eines hilflosen Kindes geschaffen, das seiner Mutter ausgeliefert ist.

Textstelle 7a:

Kein Gegenstand ist in einer ständigen Beziehung zur Lust, schrieb Barthes. Für den Schriftsteller jedoch ist es die Muttersprache. Doch was, wenn die Muttersprache verkümmert ist? Was, wenn diese Sprache nicht nur das Symbol einer Leere, sondern diese Leere selbst ist, was, wenn die Zunge herausgeschnitten ist? Kann man Lust an Verlust haben, ohne sich völlig zu verlieren? Das Vietnamesisch, das ich spreche, habe ich von dir, eines, dessen Diktion und Syntax nur das Niveau der zweiten Klasse erreichen. Du warst noch ein Mädchen, als du von einem Bananenwäldchen aus zusahst, wie dein Schulhaus nach einem amerikanischen Napalmangriff einstürzte. Mit fünf hast du das letzte Mal ein Klassenzimmer betreten. Unsere Muttersprache ist so überhaupt keine Mutter – sondern eine Waise. Unser Vietnamesisch eine Zeitkapsel, die den Punkt markiert, an dem deine Bildung endete, zu Asche zerfiel. Ma, unsere

Muttersprache zu sprechen heißt, nur teilweise auf Vietnamesisch zu sprechen, aber ganz auf Krieg. (Vuong 2019b: 42)

Diese Textstelle setzt sich mit dem Konzept der Muttersprache auseinander und beschreibt die spezifische Beziehung Little Dogs zu seinem Vietnamesisch. Der Verweis auf Barthes, der sich durch die Kursivsetzung vom Rest des Textes abhebt, dient als Referenzpunkt für die folgenden Reflexionen.

Der *frame* „verkümmert“ ruft Assoziationen verkümmerter Pflanzen hervor; durch diese bildhafte Beschreibung wird eine trostlose *scene* bei den Leser:innen evoziert. „Die herausgeschnittene Zunge“ wiederum löst Bilder des Schmerzes und der Gewalt aus, mit dem *frame* „herausgeschnitten“ wird außerdem von außen zugefügte Gewalt assoziiert. Der *frame* „Bananenwäldchen“, eine Verkleinerungsform von „Bananenwald“, führt dazu, dass die Grausamkeit des darauffolgenden Nebensatzes noch stärker hervorgehoben wird, besonders in Verbindung mit den *frames* „Mädchen“ und „mit fünf“. Es werden Vorstellungen der Natur, der Unschuld (in der Folge verstärkt durch den *frame* „Schulhaus“), der Reinheit evoziert, die durch das krasse Gegenbild eines amerikanischen Napalmangriffs zerstört werden. Mit „Napalmangriff“ dürften die Leser:innen das Benzingemisch in Verbindung bringen, das während dem Vietnamkrieg von amerikanischen sowie südvietnamesischen Streitkräften zum Angriff genutzt wurde. Das Gemisch brennt die Haut mit einer Temperatur von bis zu 2760 Grad Celsius bis auf die Knochen weg (vgl. Gitlin 2014: 61).

Der *frame* „zu Asche zerfiel“ unterstreicht dieses Bild zusätzlich. Die Feststellung, die Muttersprache sei dadurch gar keine Mutter, sondern eine Waise, trieft nur so vor Traurigkeit und deutet zudem darauf hin, dass viele Kinder während solcher Angriffe zu Waisen gemacht wurden. Durch die gewählten *frames* entstehen Bilder der Zerstörung, der Einsamkeit, der Machtlosigkeit, der Ungerechtigkeit. Besonders der Ausdruck „auf Krieg sprechen“ suggeriert, dass der Krieg einen allumfassenden Stellenwert hat.

Anzumerken ist auch wieder die Personifikation der Sprache, die einmal zur „Leere“, und dann zur „Waise“ wird, die die Sprache zu etwas beinahe Greifbarem werden lässt. Der Einsatz dieses Stilmittels zeugt einmal mehr von der intensiven Auseinandersetzung des Erzählers damit.

Die Syntax zeichnet sich erneut durch die langen Sätze aus. Die Lexik betreffend kommt es wieder zum Einsatz von Lautwiederholungen mittels Alliterationen: „Verlust haben, ohne sich völlig zu verlieren? Das Vietnamesisch“; oder Klangwiederholungen wie im Falle von

„Mädchen“ und „Bananenwäldchen“. Hinsichtlich der Interpunktion ist erneut der Gedankenstrich anzutreffen. Insgesamt wirkt die *scene* philosophisch, vor allem durch den anfänglichen Bezug auf Barthes. Es wird aber vor allem ein von extremer Gewalt geprägtes Bild der Muttersprache geschaffen.

Textstelle 8a:

Es ist ein schönes Land, je nachdem, wohin du blickst. Je nachdem, wohin du blickst, siehst du vielleicht die Frau, die auf dem Randstreifen des Feldweges wartet, im Arm hält sie ein Baby in einem himmelblauen Tuch. Sie wiegt ihre Hüften, stützt den Kopf des kleinen Mädchens mit der hohlen Hand. *Du wurdest geboren*, denkt die Frau, *weil niemand sonst gekommen ist*. Weil niemand sonst kommt, fängt sie an zu summen. Eine Frau, noch keine dreißig, drückt ihre Tochter am Rand eines Feldwegs an sich, in einem schönen Land, in dem zwei Männer mit M-16-Gewehren auf sie zutreten. Sie befindet sich an einem Kontrollpunkt, einer Schranke aus Sperrdraht und Genehmigung, die man zur Waffe geschliffen hat. Hinter ihr haben die Felder Feuer gefangen. Rauch flicht sich durch einen papierweißen Himmel. Ein Mann hat schwarzes Haar, der andere einen gelben Schnurrbart wie eine Narbe aus Sonnenlicht. Benzingestank dringt aus ihren Uniformen. Gewehre schwenken, als sie auf sie zugehen, die Metallbolzen blinken in der Nachmittagssonne. Eine Frau, ein Mädchen, ein Gewehr. Es ist eine alte Geschichte, eine, die jeder erzählen kann. Ein Leitmotiv in einem Film, um das du dich drücken könntest, wenn es nicht schon hier, nicht schon hingeschrieben wäre. Es hat angefangen zu regnen; die Erde um die nackten Füße der Frau ist mit rotbraunen Anführungsstrichen gesprenkelt – ihr Körper ein Gegenstand, mit dem gesprochen wird. Ihr weißes Hemd klebt schweißnass an ihren hageren Schultern. Rings um sie ist das Gras platt, als hätte Gott seine Hand dorthin gedrückt, um Raum für einen achten Tag zu schaffen. Es ist ein schönes Land, hat man ihr gesagt, je nachdem, wer du bist. (Vuong 2019b: 46f)

Dieses Textbeispiel beschreibt Lan und ihre Lebensrealität während des Vietnamkriegs. Das Baby, das sie im Arm hält, ist Rose. Die Ich-Erzählperspektive wechselt hier zu einer auktorialen. Die Erzählung der Ereignisse geschieht im Präsens, wodurch sich die Leser:innen dem Geschehenen näher fühlen.

Auffällig ist besonders die direkte Anrede, da es scheint, als würden hier unterschiedliche Personen adressiert werden. Der erste Satz scheint sich an die Rose der Gegenwartsebene (jene Rose, an die der Brief geschrieben wird) zu richten, oder aber an die Leser:innen selbst. Der letzte Satz wiederum deutet darauf hin, dass es sich bei dem „du“ um Lan handelt. Die zitierte Figurenrede hingegen richtet sich an Rose, das Baby. Das „du“ in „Ein Leitmotiv in einem Film, um das **du** dich drücken könntest, wenn es nicht schon hier, nicht schon hingeschrieben wäre“ wieder an die Rose der Gegenwartsebene.

Die Lexik betreffend stechen sofort die vielen Farbadjektive ins Auge: „himmelblau“; „papierweiß“; „schwarz“; „gelb“; „weiß“; „rotbraun“. Im Vergleich zu den bisher besprochenen Beispielen wird hier ein besonders buntes Bild evoziert. Die beiden Adjektive „schwarz“

und „gelb“, die zur Beschreibung der beiden Soldaten herangezogen werden, könnten dazu dienen, den beiden – entgegen ihrer Funktion im Krieg – etwas Menschliches zu verleihen (interessant ist, dass es sich bei beiden Malen um die Beschreibung von Haaren (einmal Haupthaar, einmal Gesichtsbehaarung) handelt. Der unmittelbar auf „gelber Schnurrbart“ folgende Vergleich, „wie eine Narbe aus Sonnenlicht“, erzeugt wiederum ein krasses Gegenbild – vor allem, da mit der Farbe „Gelb“ oft Heiterkeit und Fröhlichkeit assoziiert werden. Die Farbauswahl dürfte zur Erzeugung dieses Effekts bewusst gewählt worden sein, denn der Schnurrbart hätte auch „braun“ oder „rot“ sein können.

Insgesamt ist das Textbeispiel aus vielen krassen Gegenbildern aufgebaut: „am Rand eines Feldwegs“; „in einem schönen Land, in dem zwei Männer mit M-16-Gewehren auf sie zutreten“: Die Gegenüberstellung vom „Feldweg“, dem „schönen Land“ und der „M-16-Gewehre“ führt dazu, dass Bilder von unberührter Natur, die von Technik – oder eigentlich, dem Menschen – überrollt wird, evoziert werden. Vorausgesetzt, die Leser:innen sind sich bewusst, dass es sich bei M-16-Gewehren um automatische Schusswaffen handelt, so wird dieses Bild nur noch verstärkt. Der „Feldweg“ evoziert zudem Vorstellungen einer ländlichen Gegend.

Weitere Gegensätze ergeben sich aus folgendem Satz: „Weil niemand sonst kommt, fängt sie an zu summen“. Es scheint absurd, dass jemand angesichts zweier Soldaten anfangen würde, zu summen. Das Summen kann in vielerlei Hinsicht interpretiert werden: Einerseits könnte es dazu dienen, das Baby zu beruhigen. Die Frau könnte aber auch versuchen, sich selbst zu beruhigen, um in so in einer so außergewöhnlichen Situation nicht die Fassung zu verlieren. Es kann angenommen werden, dass sie angesichts der Situation sehr angespannt ist.

Die Beschreibung „einer Schranke aus Sperrdraht und Genehmigung, die man zur Waffe geschliffen hat“ zeugt von der Machtlosigkeit der jungen Frau, sie ist den beiden Männern ausgeliefert. Sie sind es, die entscheiden, ob sich die Schranke öffnet – ob die Sperre aufgehoben wird, es ihr genehmigt wird, den Kontrollpunkt zu passieren. Dabei ist das Bild der zur Waffe geschliffenen Genehmigung besonders einprägsam. Es lässt erahnen, dass sich die Männer ihrer Überlegenheit in dieser Situation mehr als bewusst sind.

Über die Frau erfahren die Leser:innen, dass sie noch keine dreißig Jahre alt ist, ein weißes Hemd trägt, hagere Schultern hat, schweißgebadet ist und ohne Schuhe herumläuft. Die *frames* lassen vermuten, dass die Frau schon eine Weile auf der Reise ist. Schweißgebadet ist sie vermutlich aufgrund der Hitze, vielleicht aber auch aufgrund der Spannung, die sie angesichts der Soldaten verspürt. Die Leser:innen erfahren nicht, woher sie kommt, oder wohin sie unterwegs ist.

Besonders diskutieren möchte ich folgenden Satz: „Es hat angefangen zu regnen; die

Erde um die nackten Füße der Frau ist mit rotbraunen Anführungsstrichen gesprenkelt – ihr Körper ein Gegenstand, mit dem gesprochen wird“. Bei der Lektüre sticht die Beschreibung des „Körpers als Gegenstand“ hervor. Der Körper soll die personifizierte, „fleischgewordene“ Sprache symbolisieren, der „Gegenstand“ wiederum suggeriert, dass die Frau nicht als Mensch, sondern als lebloses Objekt wahrgenommen wird.

Interessant ist auch der Satz: „Rings um sie ist das Gras platt, als hätte Gott seine Hand dorthin gedrückt, um Raum für einen achten Tag zu schaffen“. Durch die Bezugnahmen auf Gott wird hier auf etwas Übernatürliches verwiesen. Gemäß des Buchs Genesis erschuf Gott die Welt in sieben Tagen. Ist die Rede von einem achten Tag, so wird den Leser:innen suggeriert, etwas vermeintlich „Abgeschlossenes“ ginge doch noch weiter. Im Falle der Frau könnte es Hoffnung auf bessere Zeiten bedeuten. Der letzte Satz setzt diese Vorstellung aber in eine gewisse Relation – Hoffnung, je nachdem, wer man ist.

Die sich als charakteristisch herauskristallisierenden langen Sätze sind auch bei diesem Beispiel wieder präsent. Die Wahl der Verben ist präzise und sorgt für eine detaillierte Gesamtszene: „schwenken“; „flucht“; „wiegt“; „blinken“.

Wieder kommen Wiederholungen zum Einsatz: „in einem schönen Land“; „je nachdem, wohin du blickst“; „weil niemand sonst kommt/weil niemand sonst gekommen ist“; ebenso Alliterationen bzw. Klangwiederholungen: „Hinter ihr haben **F**elder **F**euer **g**efangen“; „**R**auch **f**licht **s**ich durch einen papierweißen Himmel“; „**M**etall**b**olzen **b**linken“; „zur **W**affe geschliffen“. Auch das Trikolon kommt erneut zum Einsatz: „Eine Frau, ein Mädchen, ein Gewehr“. Hinsichtlich der Typographie sind die Gedanken der Frau zu nennen, die sich durch die Kursivsetzung vom Rest des Textes abheben.

Der darauffolgende Satz „Es ist eine alte Geschichte, eine, die jeder erzählen kann. Ein Leitmotiv in einem Film, um das du dich drücken könntest, wenn es nicht schon hier, nicht schon hingeschrieben wäre“ suggeriert, dass solche Ereignisse – in diesem Fall, der Kriegstag – nichts „Besonderes“ mehr sind, etwas, das schon in unzähligen Filmen aufgegriffen wurde, eine Geschichte ist, „die jeder erzählen kann“. Den Leser:innen wird eine gewisse Resignation des Erzählers vermittelt. „[W]enn es nicht schon hier, nicht schon hingeschrieben wäre“ suggeriert, dass die Vergangenheit nicht mehr geändert werden kann. Etwas deplatziert wirkt hier die umgangssprachliche Wendung „sich drücken“, die aus dem gehoben formulierten Textbeispiel heraussticht und die poetische, zum Nachdenken anregende, Gesamtszene stört.

Textstelle 9a:

Beim Anblick der Buchstaben auf der Brust des Jungen erinnert sich die Frau an ihren eigenen Namen. Der Besitz eines Namens ist schließlich alles, was sie gemeinsam haben. „*Lan*“, sagt sie. „*Tên tôi là Lan.*“ Ich heiße Lan. Lan, was Lilie bedeutet. Lan, der Name, den sie sich selbst gab, weil sie namenlos geboren wurde. Weil ihre Mutter sie schlicht *Sieben* nannte, der Reihenfolge, in der sie nach ihren Geschwistern auf die Welt gekommen war. Erst nachdem sie als Siebzehnjährige aus der arrangierten Ehe mit einem dreimal so alten Mann ausgebrochen war, hatte Lan sich einen eigenen Namen gegeben. Eines Abends brühte sie ihrem Mann eine Kanne Tee auf, gab etwas Lotuswurzel hinein, um seinen Schlaf zu vertiefen, und wartete dann, bis die Palmblattwände unter seinem Schnarchen erzitterten. Durch die unbewegte schwarze Nacht machte sie sich, einen tiefhängenden Zweig nach dem anderen ertastend, auf den Weg. Stunden später klopfte sie an die Haustür ihrer Mutter. „Sieben“, sagte ihre Mutter durch einen Spalt in der Tür, „ein Mädchen, das seinen Mann verlässt, ist die Fäulnis einer Ernte.“ (Vuong 2019b: 50f)

Dieses Textbeispiel folgt nur wenige Seiten nach Textbeispiel 8. Die Begegnung mit dem Soldaten wird im Präsens wiedergegeben, womit Lans Gegenwartsebene markiert wird. Die Schilderungen ihrer Flucht wiederum geschehen im Präteritum und definieren die Analepse. Nachdem Lan das Etikett auf der Uniform des Soldaten erblickt, erinnert sie sich an ihren eigenen Namen. „Der Besitz eines Namens ist schließlich alles, was sie gemeinsam haben“ zeugt davon, dass die beiden nicht unterschiedlicher sein könnten. Lan nennt ihren Vornamen, wiederholt diesen aber unmittelbar darauf in einem ganzen Satz, der im Text auf Vietnamesisch wiedergegeben wird. Aus dem Kontext lässt sich zwar die Bedeutung erschließen, dennoch folgt eine deutsche Übersetzung.

Weiters erfahren die Leser:innen, dass sich Lan ihren Namen selbst gegeben hat und dieser Akt von großer Bedeutung gewesen sein muss. Ihre Mutter hatte sie, gemäß der Reihenfolge, schlicht „Sieben“ genannt. Die *frames* implizieren nicht nur, dass Lan in eine große Familie geboren wurde, sondern deuten auch auf ein distanziertes Verhältnis hin. Durch die Nummernvergabe wird den Kindern ihre Individualität genommen, die Reihenfolge ihrer Geburten scheint das einzige Unterscheidungsmerkmal zu sein. Wie in Kapitel 1.6 angemerkt, ist die Namensvergabe in der vietnamesischen Tradition von großer Bedeutung, in diesem Fall allerdings scheint sie gleichgültig. Die spätere Namensbeanspruchung verkörpert für Lan eine Art Emanzipation, sie besteht damit auf einer eigenen Persönlichkeit und eigenen Geschichte.

Aus dem Textbeispiel erfahren die Leser:innen weiter, ihr Name könne mit „Lilie“ übersetzt werden. Sie gibt sich den Namen einer Blume, „erklärte sich durch diese Namensgebung selbst für schön und erschuf aus der Schönheit etwas, das seiner Bewahrung wert war“ (Vuong 2019b: 250f). Die Namensgebung geschieht allerdings erst, nachdem sie ihren Mann aus erster Ehe verlässt. Die Leser:innen erfahren, dass Lan damals nur siebzehn Jahre alt war, ihr Ehemann jedoch „dreimal so alt“. Es entsteht das Bild eines Anfang 50-jährigen, das durch die

frames „arrangierte Ehe“ und „ausgebrochen“ nur noch verstärkt wird – auch wenn ansonsten keinerlei weitere Angaben gemacht werden. Außerdem wirft die Beschreibung die Frage auf, ob eine solche Eheschließung damals überhaupt legal war. Tatsächlich erließ die National Assembly of Vietnam erst 2000 ein Gesetz, das das Mindestalter für Frauen und Männer, die eine Ehe eingehen wollen, auf 18 bzw. 20 Jahre festlegte (vgl. National Assembly of Vietnam 2000). In Lans Jugend dürften sogenannte „Kinderehen“ („a formal marriage or informal union before age 18“ (UNICEF Viet Nam und UNPFA 2018: 3)) daher noch legal gewesen sein bzw. gesetzlich noch nicht explizit verboten. Die Schilderungen suggerieren zudem, auch Lans Ehemann hätte sie bis dahin nur „Sieben“ genannt – eine Vorstellung, die das Bild nur noch unangenehmer werden lässt.

„Eines Abends brühte sie eine Kanne Tee auf, gab etwas Lotuswurzel hinein, um seinen Schlaf zu vertiefen, und wartete dann, bis die Palmblattwände unter seinem Schnarchen erzitterten“: Die Leser:innen erfahren, dass Lans Flucht eines Plans bedurfte und sie auf andere Art und Weise niemals entkommen wäre. Die *frames* „Lotuswurzel“ und „Palmblattwände“ verankern die Szene in einem vietnamesischen Kontext. „Durch die unbewegte schwarze Nacht machte sie sich, einen tiefhängenden Zweig nach dem anderen ertastend, auf den Weg“: Die Szene ist besonders bildhaft und deutet darauf hin, dass Lans Flucht enormen Mut gekostet haben muss. Schließlich klopft Lan an die Tür ihrer Mutter, die ihr „durch einen Spalt“ mit einem vietnamesischen Sprichwort antwortet. Lan scheint alles andere als willkommen. Hierbei ist interessant, dass die Mutter sofort darauf schließt, Lan habe ihren Mann verlassen. Ein anderer Grund für ihr Erscheinen scheint unmöglich.

Das vietnamesische Sprichwort zeugt von den herrschenden Wertvorstellungen: Frauen allein werden für eheliche Misserfolge verantwortlich gemacht. Die Gegenüberstellung der *frames* „Mädchen“ und „Mann“ löst hierbei noch mehr Unbehagen aus, da ein wesentlicher Altersunterschied (aber besonders die Minderjährigkeit der Frauen) die Regel zu sein scheint. Trotz der Überzeugungen, mit denen sie erzogen wurde, entschloss sich Lan aber letztlich zur Flucht. Die Vorstellung ihrer Ehe wird nur noch düsterer.

Auch dieses Beispiel arbeitet mit den charakteristisch langen, mit Beistrichen versehenen Sätzen. Es kommt wieder zu einer Wortwiederholung: „**Lan**“, sagt sie. *„Tên tôi là Lan.“* Ich heiße **Lan**. **Lan**, was Lilie bedeutet. **Lan**, der Name, den sie sich selbst gab, weil sie namenlos geboren wurde“. Durch die Wiederholung wird die Bedeutung der Namensvergabe – des Anspruches darauf – hervorgehoben.

Die Verben sind mehrheitlich undifferenziert, in Hinblick auf ihre Flucht jedoch präzise:

„ausgebrochen“; „erzitterten“; „ertastend“; „vertiefen“. Ebenso kommen hier die meisten Adjektive zum Einsatz: „unbewegte“; „schwarze“; „tiefhängende“. Hinsichtlich der Typographie ist wieder die Kursivsetzung des Vietnamesischen zu nennen, das sich dadurch eindeutig vom Rest des Fließtextes abhebt.

Insgesamt dient die Gesamtscene der Präzision von Lans Figur. Durch das Thema der Namensgebung, die wörtliche Übersetzung des vietnamesischen Sprichworts, den Einsatz der vietnamesischen Sprache und jene *frames*, die Vietnam als Schauplatz implizieren, kommt es bei der Lektüre aber vor allem zur Auseinandersetzung mit der vietnamesischen Kultur.

Textstelle 10a:

Als wir 1990 nach Amerika kamen, gehörte Farbe zu den ersten Dingen, von denen wir erfahren und doch nichts wussten. Mit dem Betreten unserer Einzimmerwohnung in der überwiegend lateinamerikanischen Nachbarschaft an der Franklin Avenue änderten sich auch die Maßstäbe der Hautfarbe – und damit unsere Gesichter. Lan, die in Vietnam noch als dunkel gegolten hatte, war jetzt heller. Und du, Ma – so hell, dass du als Weiße „durchgingst“, wie jenes Mal, als wir bei Sears waren und die blonde Verkäuferin sich zu mir herabbeugte, mir übers Haar strich und dich fragte, ob ich „Ihr eigenes oder adoptiert“ sei. Erst als du mit gesenktem Kopf zu stammeln anfingst, dein Englisch hoffnungslos entstellt, bemerkte sie ihren Irrtum. Obgleich du danach aussahst – deine Zunge verriet dich. Ohne Englisch geht man in Amerika offensichtlich nicht „durch“. „Nein, Madam“, sagte ich zu der Frau in meinem rudimentären Englisch. „Das ist meine Mom. Ich bin aus ihrem Arschloch gekommen und ich hab sie sehr lieb. Ich bin sieben. Nächstes Jahr werde ich acht. Alles in Ordnung. Mir geht’s gut und dir? Fröhliche Weihnachten frohes neues Jahr.“ Der Schwall betrug genau achtzig Prozent der Sprache, die ich damals beherrschte, und ich erschauerte vor Vergnügen, als die Worte aus mir herausströmten. Wie viele vietnamesische Mütter warst du der Ansicht, über weibliche Geschlechtsteile zu sprechen sei, vor allem von Mutter zu Sohn, tabu – sodass du, wenn das Gespräch auf Geburt kam, immer erwähntest, dass ich aus deinem Anus gekommen war. Du gabst mir dann immer einen spielerischen Klaps auf den Kopf und sagtest: „Bei dieser Riesenbirne ist mir damals fast das Arschloch gerissen!“ (Vuong 2019b: 65)

Im vorigen Beispiel habe ich auf den auffälligen Einsatz der Farbadjektive verwiesen. Auch in diesem Textbeispiel spielt das Thema „Farbe“ eine besondere Rolle. Der erste Satz erklärt, dass (Haut-)Farbe für die Figuren bisher nicht von großer Bedeutung war, sich das jedoch mit ihrer Ankunft in den USA änderte. Interessant ist, dass auch hier, wie bei den Soldaten im vorigen Beispiel, explizit auf die Haarfarbe (der Verkäuferin) hingewiesen wird.

Als Nächstes fällt vor allem die wiederholte Personifikation der englischen Sprache auf: „dein Englisch hoffnungslos entstellt“. Die wortwörtliche Übersetzung der englischen „tongue“ als „Zunge“ („deine Zunge verriet dich“) dient der Hervorhebung des Organs, die schon in Textbeispiel 6a behandelt wurde.

Interessant ist auch die Entscheidung, die Konkreta „Sears“ und „Franklin Avenue“ beizubehalten. Um welche Art Geschäft es sich bei Sears handelt, dürfte einem deutschsprachigen Publikum nicht bewusst sein, was allerdings die Kohärenz des Beispiels nicht beeinflusst. Vielmehr tragen die beiden *frames* dazu bei, den Leser:innen erneut vor Augen zu führen, dass der Schauplatz der Geschichte die USA sind. Eine Übersetzung der „Franklin Avenue“ in z.B. „Franklinstraße“ würde außerdem sehr deplatziert wirken. Durch die *frames* „Einzimmerwohnung“ und „lateinamerikanische Nachbarschaft“ ergibt sich die *scene* einer eher einkommensschwachen Gegend mit hohem Migrationsanteil.

Die Figurenrede ist im Vergleich zur Erzählung der Ereignisse in einem umgangssprachlichen Ton gehalten. Die Ausdrucksweise Little Dogs zeugt von einem eingeschränkten Wortschatz, er ist sich seiner derben Wortwahl offensichtlich nicht bewusst. Der letzte Satz lässt vermuten, dass er damit seine Mutter nachahmt. Die *frames* „Schwall“, „herausströmen“, „vor Vergnügen erschauern“ erzeugen ein sehr lebhaftes Bild der Situation, Little Dog freut sich offensichtlich darüber, mit der Frau kommunizieren zu können, auch wenn der Inhalt ein wenig zusammenhangslos ist.

Die Leser:innen erfahren außerdem mehr über Rose: Es ist ihr unangenehm, darüber zu sprechen, wie Kinder geboren werden. Eine Ansicht, die sie mit anderen vietnamesischen Müttern zu teilen scheint, was suggeriert, vietnamesische Frauen seien in dieser Hinsicht etwas prüde.

„Du gabst mir dann immer einen spielerischen Klaps auf den Kopf und sagtest: ‚Bei dieser Riesenbirne ist mir damals fast das Arschloch gerissen!‘“ erlaubt es, die beiden in einer lockereren Atmosphäre zu sehen und zeigt, dass es auch lustige Momente zwischen ihnen gab.

Besonders möchte ich folgende zwei Sätze diskutieren: „Obgleich du danach aussahst – deine Zunge verriet dich. Ohne Englisch geht man in Amerika offensichtlich nicht ‚durch‘“. Hier wird versucht mit dem Verb „durchgehen“ zu spielen, das weiter oben im Beispiel eingesetzt wird. Dort soll vermittelt werden, dass Roses Haut „so hell ist“, dass sie als weiße Person „durchgeht“, ihre Hautfarbe also nicht beanstandet wird. Etwas unklar ist, warum das „durch“ in Anführungszeichen gesetzt wird. Eventuell soll dadurch die Umgangssprachlichkeit markiert werden, da auch „durchgingst“ so hervorgehoben wird. Es stört allerdings insofern, als andere umgangssprachliche Ausdrücke im Text sonst nicht so markiert werden.

Insgesamt wird die Gesamtscene einer immigrierten Familie evoziert, die nicht nur mit Sprachbarrieren zu kämpfen hat, sondern auch damit, wie ihr Äußeres von der Gesellschaft wahrgenommen wird.

Textstelle 11a:

Mr Buford kam herein. Ein hochgewachsener, schlaksiger Weißer um die siebzig mit einem Red-Sox-Cap, das tief über eine Pilotenbrille und ein Edamer-Katzengrinsen herabgezogen war. Wie er so die Hände in die Hüften stützte, erinnerte er mich an den fanatischen Sergeant aus *Full Metal Jacket* – diesen einen, der sich wie ein Arschloch aufführt, bis ihm einer seiner eigenen Gefreiten den Kopf wegpustet. Doch Buford war so weit ganz fröhlich, ja charmant, wenn auch ein bisschen aufgesetzt. Als er grinste, sprühte sein einer Goldzahn Funken zwischen seinen Lippen. „Wie geht’s meinen Vereinten Nationen heute Morgen? *Bueno?*“, fragte er. (Vuong 2019b: 101f.)

Als Little Dog vierzehn Jahre alt ist, arbeitet er im Sommer zum ersten Mal auf der Tabakfarm. Mr Buford ist während dieser Zeit sein Chef. Die *frames* „hochgewachsener, schlaksiger Weißer um die siebzig“, „Red-Sox-Cap“, „Pilotenbrille“, „Edamer-Katzengrinsen“, „fröhlich“ und „charmant“ beschreiben eine für diesen kurzen Ausschnitt relativ differenzierte Figurenkonzeption, vor allem im Vergleich zu den bisherigen Beispielen. Die *frames* „Red-Sox-Cap“ und „Pilotenbrille“ verankern den Text in einem US-amerikanischen Kontext, da auch ein deutschsprachiges Publikum mit den „Red Sox“ das amerikanische Baseballteam aus Boston assoziieren dürfte, während die „Pilotenbrille“ zum Beispiel Vorstellungen von Tom Cruise aus dem Kultklassiker *Top Gun* weckt.

Bei *Full Metal Jacket* handelt es sich um einen Vietnamkriegsfilm von Stanley Kubrick (vgl. IMDb o.J.). Sollten sich die Leser:innen dessen nicht bewusst sein, so dürften zumindest die *frames* „Sergeant“ und „Gefreiter“ Bilder eines Films, der den Krieg thematisiert, evozieren. Der Vergleich mit dem „fanatischen Sergeant Hartmann“ aus dem Film lässt vermuten, dass Mr Buford – trotz seines freundlichen Auftretens – ein strenger Arbeitgeber ist, der seinen Mitarbeitern Einiges abverlangt.

Der Nebensatz „wenn auch ein bisschen aufgesetzt“ deutet daraufhin, dass sich Mr Buford bewusst ist, dass, wenn er maximalen Profit aus seinen Arbeitern schlagen möchte, dieses freundliche Auftreten notwendig ist. Die Frage „Wie geht’s meinen Vereinten Nationen?“ ist zynisch und auch etwas herablassend. Das „*Bueno?*“ suggeriert, dass es sich bei den Arbeitern mehrheitlich um spanischsprechende Migranten handelt.

Insgesamt zeichnet sich dieses Textbeispiel durch den teils saloppen Ton aus, in dem Little Dog erzählt. Hinsichtlich der Typographie ist die Kursivsetzung des Filmtitels sowie des spanischen „*Bueno?*“ zu nennen, wodurch sich die *frames* sichtlich vom Textbild abheben.

Besonders hervorheben möchte ich den *frame* „Edamer-Katzengrinsen“. Hierbei handelt es sich um eine Anspielung auf die „Edamer-Katze“. Die „Edamer-Katze“ ist die deutsche

Bezeichnung der „Cheshire Cat“ (Carroll 2015: 50), der Figur aus dem Buch *Alice im Wunderland* von Lewis Carroll, in der Übersetzung von Christian Enzensberger aus dem Jahr 1963 (vgl. Carroll/Enzensberger 1963). Der Name der Katze geht auf die englische Redewendung „to grin like a Cheshire Cat“ zurück. Sie besitzt die Fähigkeit, sich in Luft aufzulösen, ihr breites Grinsen bleibt dabei am längsten sichtbar. Heimatort der Katze ist Cheshire, das besonders für seinen Käse bekannt ist. Die Aufforderung „cheese“ zu sagen, wird im Englischen oftmals dazu verwendet, Menschen für ein Foto zum Lächeln zu bringen, weshalb im englischsprachigen Bereich Käse oft mit einem Grinsen in Verbindung gebracht wird (vgl. O’Sullivan 2000: 346f).

Mit seiner „Edamer-Katze“ versucht Enzensberger, Katze und Käse ins Deutsche zu transportieren. Andere Übersetzungen der Cheshire Cat lauten „Cheshire-Katze“ (Carroll/Hansen 1948 oder Carroll/Raykowski 1987, zit. nach O’Sullivan 2000: 347), „Chester-Katze“ (Carroll/Bloch 1948, zit. nach O’Sullivan 2000: 347), oder aber „Grinsekatz“ (Carroll/Teutsch 1989, zit. nach O’Sullivan 2000: 347) (vgl. O’Sullivan 2000: 346f). Letztere scheint mir in der Popkultur die etablierteste Bezeichnung⁷ zu sein, wozu wohl auch die Tim-Burton-Verfilmung aus dem Jahr 2010 beigetragen haben dürfte. In der deutschen Synchronfassung davon wird die Katze schlicht „Grinser“ genannt (vgl. Burton 2010: 32’ 30”). Die Übersetzung „Edamer-Katze“ dürfte daher kaum noch geläufig sein, weshalb man bei der Lektüre darüber stolpert und sich kein kohärentes Bild ergibt. Hinzukommt, dass der Edamer-Käse eher deutsche Präferenzen evoziert. Warum es hier zu einer zielkulturellen Anpassung kommt, während andere US-amerikanische Markierungen im Text beibehalten werden, ist unklar und könnte als kulturelle Inkohärenz gedeutet werden. Außerdem wirkt die Bezeichnung in dem ansonst sehr salopp formulierten Textbeispiel mit oralem Charakter (wozu der Einsatz des Modalpartikels „ja“ beiträgt) deplatziert.

Textstelle 12a:

An jenem ersten Tag war ich so dumm, das Paar Handschuhe auszuschlagen, das Manny mir anbot. Sie waren zu groß und reichten mir fast bis zu den Ellbogen. Um fünf waren meine Hände so schwarz und zugekleistert von Pflanzensaft, Erde, Kiesel und Splintern, dass sie aussahen wie der Boden in einem Topf mit angebranntem Reis. Die Krähen glitten über die krisselige Luft der Felder, während wir die Stunden kahl arbeiteten, und ihre Schatten stießen über der Erde herab, als fielen Dinge aus dem Himmel. Die Hasen tauchten hier und da durch die Reihen hindurch, und von Zeit zu Zeit sank eine Machete auf eines der Tiere hinab, und selbst im Klingengeklirr war das schrille Aufheulen eines Wesens zu hören, das diese Erde verließ, auf der wir standen. Aber irgendwie vernähte die Arbeit einen Bruch in mir. Eine Arbeit, bei der alles Hand in Hand ging, jede Pflanze geschnitten, geerntet, aufgefädelt und

⁷ Diverse Internetquellen, z.B. Fandom-Artikel (vgl. Alice-im-Wunderland-Fandom o.J.), Zusammenschnitte auf Youtube (vgl. „Alice im Wunderland – Grinsekatz“ (2008) oder „Alice Filmclip – Die Grinsekatz“ (2010)) oder Merchandise-Verkaufsplattformen (vgl. Amazon) sprechen ebenso stets von der „Grinsekatz“.

von einem Behälter zum nächsten getragen wurde, und zwar in einem solchen zeitlichen Einklang, dass kein Tabakstängel, einmal der Erde entrissen, je wieder den Boden berührte. Es war eine Arbeit der unzähligen Verständigungsweisen, und ich lernte, mit den Männern nicht mithilfe meiner Zunge zu sprechen, die mir dort nichts nützte, sondern durch Lächeln, Handgesten, selbst durch Schweigen, Zögern. Ich beschrieb Menschen, Verben, abstrakte Begriffe, Ideen mit meinen Fingern, meinen Armen, indem ich sie auf die Erde zeichnete. (Vuong 2019b: 103f)

Dieses Textbeispiel handelt vom ersten Arbeitstag Little Dogs auf der Tabakfarm, Manny ist einer seiner Kollegen. Die Tatsache, dass Manny Little Dog Handschuhe anbietet, deutet darauf hin, dass er sich um den Jungen kümmern, ihn vor der harten Arbeit schützen will – es scheint, als würden die Arbeiter aufeinander Acht geben. Little Dog lehnt die angebotene Hilfe jedoch ab, weil ihm die Handschuhe zu groß sind. Die großen Handschuhe könnten ein Hinweis dafür sein, dass Little Dog mit seinen vierzehn Jahren einer der jüngsten Arbeiter ist. Die Tatsache, dass er sie ablehnt, kann damit begründet werden, dass er sich durch das Tragen der zu großen Handschuhe nicht lächerlich machen will. Wäre er sich jedoch der Härte der Arbeit bewusst gewesen, hätte er sie mit Sicherheit angenommen. Little Dog war sich also kaum bewusst, worauf er sich hier eingelassen hatte.

„Um fünf waren meine Hände so schwarz und zugekleistert von Pflanzensaft, Erde, Kieseln und Splittern, dass sie aussahen wie der Boden in einem Topf mit angebranntem Reis“: Der Vergleich mit dem Topf aus angebrannten Reis erschafft ein sehr präzises Bild. Die Beschreibung der Krähen und ihrer Schatten, die wie Dinge aus dem Himmel fallen, evoziert unheilvolle Bilder, Bilder eines Angriffs, Bilder des Kriegs. Diese *frames* zeugen von der Omnipräsenz des Kriegs, mit der Little Dog konfrontiert zu sein scheint – sogar in einem Schatten sieht er mögliche Gefahr.

Das Töten der Hasen, das von „Zeit zu Zeit“ vorkommt, zeugt von einer Willkür, mit der den Tieren das Leben genommen wird. Vor allem die *frames* „Machete“, ein südamerikanisches Buschmesser (vgl. Duden 2023b), und „schrilles Aufheulen“ deuten auf ein besonders gewaltvolles, blutiges Sterben hin. Der Nebensatz „das diese Erde verließ, auf der wir standen“ illustriert, dass Tod und Leben manchmal nur ein paar Schritte voneinander entfernt sind.

Das „Aber“, mit dem der nächste Satz beginnt, suggeriert jedoch, dass Little Dog seine Tätigkeit trotz allem wertschätzt, denn sie „vernähte einen Bruch in mir“. Den Leser:innen dürfte hierbei das Verb „vernähen“ besonders auffallen, denn einen Bruch kann man eigentlich nicht nähen. Mit dem Verb „nähen“ wird eher das Nähen einer Wunde assoziiert. Ein „Bruch in mir“ suggeriert, dass sich Little Dog nicht „ganz“ fühlt. Das Verb „vernähen“ deutet einerseits darauf hin, diese Art der Heilung benötige eine gewisse Zeit, andererseits stellt sich die

Frage, wie gut eine Naht bei einem Bruch überhaupt halten kann.

Die Arbeit, die Little Dog in der Folge beschreibt, wirkt auf den ersten Moment sehr eintönig. Diese Wiederholbarkeit, das Wissen darum, was nacheinander passiert, scheint ihm aber eine willkommene Sicherheit zu geben. Das Verb „entreißen“ im Zusammenhang mit den Tabakstängeln löst Bilder eines gewaltvollen Wegnehmens aus – letztendlich muss sich die Erde auch hier dem Menschen beugen. Auch in diesem Textbeispiel kommt der Körper als Instrument der Kommunikation zum Einsatz, allerdings etwas weniger abstrakt als in Textbeispiel 4.

Die Stilistik betreffend sind wieder Alliterationen bzw. (Klang-)Wiederholungen zu vermerken: „die **K**rähen glitten über die **k**risselige Luft der Felder“; „jede Pflanze geschnitten, **g**eerntet, aufgefädelt und von einem Behälter zum nächsten getragen“. Das Adjektiv „krisselig“ soll in diesem Zusammenhang wohl „grobkörnig“ (Duden 2023c) bedeuten. Da „krisselig“ aber eher selten verwendet wird und es sich hierbei um eine ungewöhnliche Kollokation mit Synästhesie handelt, dürfte sich bei den *frames* „krisselige Luft“ kein kohärentes Bild ergeben. Anzunehmen ist, dass das Adjektiv gewählt wurde, um eine Alliteration zu erreichen – es stellt sich allerdings die Frage, ob im Sinne der Verständlichkeit hier nicht die Form der Bedeutung hätte weichen müssen.

Betreffend die Syntax wird auch hier wieder mit zeilenlangen Sätzen gearbeitet. Die Verben sind präzise („glitten“; „stießen herab“; „tauchten“; „sank“; „vernähte“; „geschnitten“; „geerntet“; „aufgefädelt“). Die Adjektive sind sparsam, aber spezifisch („krisselig“; „kahl“; „schrill“).

Insgesamt zeigt das Textbeispiel, wie sehr Little Dog die Arbeit auf der Tabakfarm trotz der harten Bedingungen schätzt. Außerdem wird der Sprache für kurze Zeit der enorme Druck genommen, der auf ihr lastet – Little Dog entkommt hier seiner Rolle als Dolmetscher der Familie.

Textstelle 13a:

Nachdem Little Dog und Trevor eines Tages bei Trevor zuhause auf seinen Vater treffen, schnappen sie sich ihre Fahrräder und radeln durch Hartford. Auf der Spitze eines Hügels bleiben sie stehen, zünden sich eine Zigarette an und beobachten das Tal unter ihnen. Ihr Blick bleibt an einer Villa hängen, die von Basketballspieler Ray Allen bewohnt sein soll. Little Dog beschreibt das Haus als „bis auf die weißen Zierleisten um die Kanten, wie das Skelett eines prähistorischen Geschöpfs, beinahe unsichtbar“ (Vuong 2019b: 168). Trevor beginnt, über Ray Allen zu sinnieren:

„Wenn Ray Allen mein Dad wäre“, sagte er, den Blick immer noch auf das Knochenhaus gerichtet, „wäre das mein Haus, und du könntest immer kommen und da pennen.“ „Du hast doch schon einen Dad.“ Er schnippte die Kippe weg. Sie fiel auf die Straße und zerstob zu einer orangen Schnittwunde, brannte dann aus. „Vergiss den Kerl, kleiner Mann“, Trevor sah mich an, sanft, „er ist es nicht wert.“ „Was wert?“ „Angepisst zu sein, Mann. Ah – Volltreffer!“ Er nahm ein Mini-Snickers aus seiner Manteltasche. „Muss seit Halloween da drin sein.“ „Wer hat gesagt, dass ich’s bin?“ „Er spinnt halt einfach, weißt du?“ Er deutete mit dem Snickers auf seinen Kopf. „Der Alk frisst ihn auf.“ „Ja. Sieht so aus.“ Die Baumfrösche schienen weiter entfernt, kleiner. Eine Art Stille schärfte sich zwischen uns. „Ey, spiel nicht die Scheißschweigekarte, Mann. Das ist ’n Schwuchtel-Move. Ich meine –“ Ein frustrierter Seufzer entfuhr ihm. Er biss in das Snickers. „Willst du’s halbe?“ (Vuong 2019b: 168f)

Trevor rät Little Dog, die Aussagen seines Vaters zu vergessen. Hierbei bezieht er sich auf das Gespräch, das Little Dog und er zuvor mit seinem Vater geführt hatten. Trevors Vater erzählte von seinem Onkel James, der den vietnamesischen Soldaten im Krieg das „Fell gegerbt hat in dem Dschungel da“, sie „abgefackelt“ (Vuong 2019b: 161) hat. Trevor meint, sein Vater wäre es nicht wert, angepisst zu sein. Little Dogs Gegenfrage „Wer hat gesagt, dass ich’s bin?“ kann auf zweifache Weise interpretiert werden: Entweder, er möchte vor Trevor nicht schwach wirken, oder es könnte auch einfach sein, dass ihn die Worte seines Vaters nicht berühren. Der Satz „Er spinnt halt einfach, weißt du?“ deutet darauf hin, dass Trevor mit seinem Zuspruch vor allem versucht, sich selbst davon zu überzeugen, die Worte seines Vaters nicht zu ernst zu nehmen. „Der Alk frisst ihn auf“ suggeriert, dass Trevors Vater ein schwerwiegendes Alkoholproblem hat. Der Satz evoziert Bilder eines Mannes, der seine Sorgen in Alkohol ertränkt und aufgrund des Missbrauchs nicht mehr klar denken kann. Trevor scheint für die verletzenden Worte seines Vaters eine Erklärung, einen externen Trigger zu suchen. Vor allem die Partikel „halt“ deutet darauf hin, dass Trevor das Verhalten seines Vaters als etwas Unabänderliches sieht und er der Meinung ist, wenn etwas unveränderbar ist, sollte man sich einfach damit abfinden und sich keine weiteren Gedanken mehr darüber machen.

Das Verb „schärfen“ zur Beschreibung der Stille, die sich zwischen den beiden ausbreitete, evoziert Bilder einer geladenen („scharfen“) Waffe, etwas, das eine zerstörende Wirkung haben kann. Es handelt sich um einen kritischen Moment. Trevor scheint mit der Stille nicht gut umgehen zu können und wirft Little Dog vor, er würde die Schweigekarte spielen, was ein „Schwuchtel-Move“ wäre. „Schwuchtel“ ist zweifelsohne ein diskriminierender Ausdruck, der zur Beschreibung (femininer) homosexueller Männer herangezogen wird (vgl. Duden 2023d). Trevor scheint einem erlernten Verhaltensmuster zu folgen, ohne sich dabei wirklich mit seiner eigenen Sexualität auseinandersetzen zu wollen. Die toxische Männlichkeit, mit der er erzogen wurde, scheint außerdem in diesem Moment der Stille – einem Moment, in dem Little Dog

nicht sofort auf etwas Gesagtes reagiert, sich verteidigt – etwas Schwaches zu sehen. Die *frames* „kleiner Mann“ deuten auch darauf hin, dass sich Trevor Little Dog irgendwie überlegen fühlen muss – die Möglichkeit, die beiden könnten sich auf eine Art ähnlich sein (vor allem hinsichtlich ihrer sexuellen Orientierung), scheint für Trevor inakzeptabel. Außerdem wird impliziert, dass Trevor körperlich größer ist als Little Dog.

Wirklich auszudrücken, was er fühlt, ist für ihn nicht möglich: „Ich meine – ‘ Ein frustrierter Seufzer entfuhr ihm“. Stattdessen versucht er Little Dog durch Taten zu zeigen, dass er ihm nicht egal ist: „Willst du’s halbe?“ Auch der *frame* „sanft“ nach „Trevor sah mich an“ suggeriert, dass ihm Little Dog durchaus etwas bedeutet.

Insgesamt zeichnet sich das Textbeispiel durch den Kontrast zwischen salopper Figurenrede und der im poetischen Ton gehaltenen Erzählrede aus. Die Figurenrede ist hierbei durch den Einsatz von Apostrophen zur Kennzeichnung von Auslassungen geprägt („Willst du’s halbe?“/ „Das ist ’n Schwuchtel-Move“), aber auch durch Worte, die einen Jargon markieren (z.B. „Alk“), den Einsatz von Modalpartikeln („halt“), oder Interjektionen („Ey“). Interessant ist auch die Beschreibung „Er schnippte die Kippe weg. Sie fiel auf die Straße und zerstob zu einer orangen Schnittwunde, brannte dann aus“, die besonders bildhaft ist und erneut davon zeugt, wie sehr Little Dogs Wahrnehmung durch seine von Gewalt geprägte Kindheit beeinflusst ist – sogar in einer zu Boden gefallen Kippe sieht er eine Wunde.

Textstelle 14a:

Es sind einige Jahre vergangen und Little Dog ist auf dem Weg nach Hartford, nachdem er von Trevors Tod erfährt:

Es ist schon dunkel, als ich an Hartfords Union Station ankomme. Ich stehe auf dem glitschigen Parkplatz, während Menschen durch den Nieselregen zu wartenden Taxis hasten. Es ist fünf Jahre und drei Monate her, seit Trevor und ich uns zum ersten Mal getroffen haben, seit der Scheune, dem Patriots-Spiel durch das Rauschen des Radios, dem Stahlhelm auf dem staubigen Boden. Allein unter einem Vordach warte ich auf den Bus, der mich über den Fluss, in die Stadt bringen wird, die alles von Trevor enthält außer Trevor selbst. Ich hatte niemandem gesagt, dass ich kommen würde. Ich saß in dem Seminar über italoamerikanische Literatur in einem City College in Brooklyn, als ich auf meinem Handy ein Update von Trevors Facebook-Account sah, das sein Alter gepostet hatte. Trevor war in der Nacht zuvor verschieden. *Mein Herz ist entzweigebrochen*, stand in der Nachricht. Ich nahm meine Tasche und verließ die Vorlesung. Die Professorin, die gerade eine Passage aus Pietro Di Donatos *Christ in Concrete* erörtere, hielt inne, sah mich an, erwartete eine Erklärung. Als keine kam, fuhr sie fort, und ihre Stimme hallte hinter mir her, als ich aus dem Gebäude flüchtete. Ich lief auf der East Side den ganzen Weg nach Uptown, folgte der Linie 6 zur Grand Central. (Vuong 2019b: 182)

Was bei diesem Beispiel besonders auffällt, ist der Einsatz der Analepse. Little Dog erzählt aus seiner Gegenwartsebene – der Ankunft in Hartford – retrospektiv, wie er von Trevors Tod erfahren hat. Die ersten beiden Sätze (bzw. die *frames* „Nieselregen“ und „glitschiger Parkplatz“, sowie das Adverb „schon“ in Zusammenhang mit dem Adjektiv „dunkel“) lassen vermuten, dass die Szene im Herbst oder Winter stattfindet. Da Little Dog Trevor mit vierzehn Jahren kennenlernte, informiert die Zeitangabe „fünf Jahre und drei Monate her“ die Lesenden, dass er mittlerweile um die neunzehn Jahre alt sein muss. Die *frames* „Scheune, dem Patriots-Spiel durch das Rauschen des Radios, dem Stahlhelm auf dem staubigen Boden“ benennen besondere Erlebnisse, die er mit Trevor assoziiert. Hierbei fungiert der *frame* „Patriots-Spiel“ wieder als US-Markierung. Fraglich ist, ob ein deutschsprachiges Publikum mit den „Patriots“ das Footballteam aus New England assoziiert, dass es sich aber um eine amerikanische Sportmannschaft handeln muss, wird aus dem Kontext klar.

„Allein unter einem Vordach warte ich auf den Bus, der mich über den Fluss, in die Stadt bringen wird, die alles von Trevor enthält außer Trevor selbst“: Der Hauptsatz: „Allein unter einem Vordach warte ich auf den Bus“ teilt den Leser:innen mit, dass außer Little Dog niemand auf den Bus zu warten scheint. Da allerdings zuvor beschrieben wurde, wie Menschen zu Taxis „hasten“, scheint die Union Station trotzdem gut besucht. Das Verb „hasten“ deutet daraufhin, dass es die Menschen eilig haben. Außerdem wird suggeriert, dass sich Little Dog, im Vergleich zu den anderen Leuten, kein Taxi leisten kann und auf den Bus angewiesen ist. Der Attributsatz „die alles von Trevor enthält außer Trevor selbst“ evoziert Bilder von Gießformen, als hätte Hartford bisher in der (buchstäblichen) Form bzw. im „Körper“ (im Sinne einer dreidimensionalen Figur) Trevors existiert und wäre nunmehr nichts weiter als ein Umriss ohne „Inhalt“ – Trevor selbst. Die Beschreibung wird durch die verwendeten *frames* fast greifbar.

Als Nächstes erfahren die Leser:innen, dass Little Dog in einer italoamerikanischen Vorlesung saß, als er eine Facebook-Benachrichtigung über Trevors Tod erhielt. Seine Professorin behandelte gerade Pietro Di Donatos *Christ in Concrete*. Dieses Werk dürfte einem deutschsprachigen Publikum unbekannt sein, klar wird aber aus dem Kontext, dass es sich um einen italoamerikanischen Autor handelt. Als Little Dog aufsteht, um den Raum zu verlassen, unterbricht die Professorin ihren Vortrag. Interessant ist, dass es zwischen den beiden zu keinem Wortwechsel kommt, die Professorin fährt nach einem Moment der Stille einfach mit ihrer Erörterung fort. Die Tatsache, dass Little Dog keine Erklärung von sich gibt, suggeriert, dass er sich in einer Art Schockzustand befindet und nicht in der Lage ist, sich zur Situation zu äußern.

Insgesamt fällt bei diesem Beispiel besonders die nüchterne Wiedergabe auf. Die Analyse ist frei von jeglichen Adjektiven, es handelt sich um eine Informationswiedergabe der Ereignisse. Diese Art der Erzählung spiegelt den vermeintlichen Schockzustand wider, in dem sich Little Dog zu befinden scheint. Besonders die beiden Sätze „Die Professorin, die gerade eine Passage aus Pietro Di Donatos *Christ in Concrete* erörterte, hielt inne, sah mich an, erwartete eine Erklärung. Als keine kam, fuhr sie fort, und ihre Stimme hallte hinter mir her, als ich aus dem Gebäude flüchtete“ wirken sehr distanziert. Nur das Verb „flüchten“ lässt einen Hauch von Gefühlschaos erahnen. „Ich lief auf der East Side den ganzen Weg nach Uptown, folgte der Linie 6 zur Grand Central“: „den ganzen Weg“ und „folgte der Linie 6 bis zur Grand Central“ deuten darauf hin, dass es sich um eine relativ lange Strecke handeln muss, die Little Dog zu Fuß zurücklegt. Dies wiederum unterstreicht das Bild der Schockstarre, er scheint zu nichts in der Lage zu sein, als einen Fuß vor den anderen zu setzen. Außerdem informiert der letzte Satz die Leser:innen, dass sich Little Dog sofort zum Bahnhof (der Grand Central Station) begeben hat, um nach Hartford zu fahren.

Im Gegensatz dazu steht die lebendig wirkende Beschreibung der Schlüsselmomente mit Trevor („seit der Scheune, dem Patriots-Spiel durch das Rauschen des Radios, dem Stahlhelm auf dem staubigen Boden“), wozu einerseits der Einsatz des Adjektivs „staubig“ beiträgt, aber auch die Nominalisierung des Verbs „rauschen“ und der Einsatz der Alliterationen: „**R**auschen des **R**adios“; „**S**tahlhelm auf dem **s**taubigen Boden“.

Besonders hervorheben möchte ich kurz den *frame* „verschieden“: Hierbei handelt es sich um ein sehr gehobenes Verb, was in einem Beispiel aus mehrheitlich undifferenzierten Verben („sehen“; „stehen“; „sagen“; „sitzen“; „nehmen“; „laufen“) sehr stark auffällt und etwas deplatziert wirkt. Hinzu kommt, dass Trevors Vater im Satz zuvor als „Alter“ bezeichnet wird, ein sehr umgangssprachlicher Begriff. Der abrupte Registerwechsel führt zu einem Stocken im Lesefluss.

5.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstextes

Nachdem ich im vorangehenden Kapitel die Funktion des Zieltextes analysiert und die vierzehn Textbeispiele untersucht habe, widme ich mich in der Folge der Analyse des Ausgangstextes.

Zur Feststellung der Funktion gilt es, Werk und Autor wieder im Kontext der Ausgangskultur zu betrachten. Ocean Vuongs Debütroman *On Earth We're Briefly Gorgeous* wurde im Juni 2019 bei Penguin Press veröffentlicht (vgl. Penguin Random House o.J.a.). Hierbei handelt

es sich allerdings nicht um Vuongs erste Publikation, bereits Jahre zuvor waren seine Werke am Horizont der Literaturszene erschienen: 2010 veröffentlichte er bei Sibling Rivalry Press seine erste kleine Gedichtsammlung, 2013 seine zweite bei YesYes Books. 2015 erschien sein Gedicht „Someday I’ll Love Ocean Vuong“ in *The New Yorker* (vgl. Ocean Vuong 2022). Seine erste umfassende Gedichtsammlung *Night Sky With Exit Wounds* erschien 2016 und wurde mehrfach ausgezeichnet, unter anderem mit dem T.S. Eliot Prize, einem der prestigereichsten Lyrikpreise weltweit (vgl. Ocean Vuong 2022a und T.S.Eliot o.J.a.). Lang vor der Publikation seines Romans hatte sich Vuong als Lyriker etabliert, einleitend in einem Artikel aus *The Atlantic* wird z.B. geschrieben: „He’s best known as an award-winning young poet, and he is now getting attention for his novel“ (Chow 2019). Andere Publikationen vergleichen Vuong sogar mit Lyriker:innen wie Emily Dickinson (vgl. Wolk 2020). Demnach dürfte Vuong einer literarisch interessierten englischsprachigen Leserschaft weit vor der Veröffentlichung seines Debütromans bekannt gewesen sein.

Als Nächstes gilt es den Publikationskontext des Romans selbst zu untersuchen. *On Earth We’re Briefly Gorgeous* erschien bei Penguin Press, einem Tochterverlag der Penguin Publishing Group (1935 als Penguin Books in Großbritannien gegründet), der mittlerweile den größten Teil der Penguin-Random-House-Verlagsgruppe ausmacht (vgl. Penguin o.J.) 2013 entstand die Verlagsgruppe durch die Fusionierung der beiden Verlage Random House und Penguin. Ersterer blickte zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine jahrhundertlange Publikationsgeschichte zurück (vgl. Penguin Random House o.J.b).

Auf ihrer Website schreiben Penguin Press, sie würden sich der Publikation qualitativ hochwertiger Sach- und Unterhaltungsliteratur bzw. „ideas that matter, storytelling that lasts, and books that don’t just start conversations, but detonate them“ (Penguin o.J.) widmen. Bei Penguin Press veröffentlichte Werke wurden bereits mehrfach mit renommierten Auszeichnungen geehrt, darunter fünf Pulitzer-Preisen. Der Verlag rühmt sich mit seiner Auswahl diverser Autor:innen, die zu den „most respected thinkers in the world“ (Penguin o.J.) zählen, darunter Zadie Smith, Carlos Ruiz Zafon und Celeste Ng (vgl. Penguin o.J.). Auf der Website von Penguin Random House wird zusätzlich angegeben, die Verlagsgruppe setze nicht nur bei den ausgewählten Autor:innen auf Diversität, sondern auch hinsichtlich ihrer Mitarbeiter:innen. Jeder und jede sei, unabhängig von Herkunft und Hintergrund, willkommen (vgl. Penguin Random House o.J.c).

Zur weiteren Untersuchung ziehe ich nun das Cover von *On Earth We’re Briefly Gorgeous* heran: Eine Person steht mit dem Rücken zu einer anderen und wird von den Armen dieser umschlungen. Hierbei stehen Hände, Arme und eine Schulter im Fokus und nehmen

beinahe das ganze Bild ein, im Hintergrund ist unscharf eine Landschaft (vermutlich ein weites Feld oder eine Wiese) zu erkennen. Die vordere Person scheint eine Hand über die Arme der sie haltenden Person zu legen, das Bild ist in Schwarz-weiß-Tönen gehalten. Der um die vordere Person geschlungene Arm sieht so aus, als wäre er mit Schmutz bzw. Erde verschmiert, der Ellenbogen scheint etwas aufgeschürft zu sein. Das T-Shirt der vorn stehenden Person weist an der Schulter zwei kleine Löcher auf. Es sind keine weiteren Merkmale der beiden Abgebildeten zu erkennen, sie bleiben anonym (vgl. Abbildung 5).

Im Kontext der Geschichte betrachtet könnte es sich um Little Dog und Trevor handeln, der schmutzverschmierte Arm und die Landschaft könnten eine Andeutung auf ihre Arbeit auf der Tabakfarm sein. Trotz der Anonymität der beiden Personen und dem Fehlen ihrer Gesichter transportiert das Bild starke Emotionen – der sich um die Person schlingende Arm drückt eine Art Notwendigkeit, Dringlichkeit aus. Die beiden scheinen sich in gewisser Weise aufeinander zu stützen, die Nähe eines anderen Körpers, eines anderen Menschen zu brauchen. Der Schmutz bzw. die Wunde könnten bedeuten, die beiden Figuren haben etwas Aufwühlendes erlebt und verspüren jetzt das Bedürfnis, sich aneinander zu schmiegen.

In der Mitte des Bildes wird der Titel des Romans in weißen Buchstaben angegeben. Jedes Wort beginnt mit einem Großbuchstaben, wodurch der Titel zwar gut erkennbar ist, dem Motiv dahinter aber genug Raum gelassen wird, um zur Geltung zu kommen. Darunter wird in kleinerer kursiver Schrift die Textsorte angegeben. Am unteren Bildrand folgt der Name des Autors in etwa der gleichen Schriftgröße wie der Titel (vgl. Abbildung 5). Der Titel des Romans ist ebenso Titel eines Gedichts aus Vuongs *Night Sky With Exit Wounds*. Unabhängig davon suggeriert der Romantitel, dass unsere Zeit auf Erden begrenzt ist und im Vergleich zur Weltgeschichte unbedeutend sein mag, wir aber dennoch dazu in der Lage sind, Brillantes zu vollbringen.

Der vordere Klappentext des Buchumschlags liefert eine kurze Inhaltsangabe, die die zentralen Themen der Erzählung darlegt. Hierbei wird nicht nur die Beziehung Little Dogs und seiner Mutter, gezeichnet von den Spuren des Vietnamkriegs, hervorgehoben, sondern vor allem auch die „brutally honest exploration of race, class and masculinity“ im „American moment“. Der Roman setze sich damit auseinander, was für eine Befreiung das Erzählen der eigenen Geschichte sein könne, und thematisiert somit die vernichtende Stille des Nicht-Gehört-Werdens. Ocean Vuong würde mit „stunning urgency and grace“ über in ungleichen Welten gefangene Menschen schreiben (vgl. Abbildung 6).

Auf der hinteren Einschlagklappe wird eine kurze Biografie Vuongs angeführt, wobei

seine preisgekrönte Lyrik im Vordergrund steht. Es wird außerdem angegeben, dass seine Gedichte bereits in unterschiedlichen Zeitschriften (darunter *New York Times* oder *Harper's*) publiziert wurden (vgl. Abbildung 7).

Die Rückseite des Schutzumschlags bietet eine Auswahl an Zitaten unterschiedlicher Autor:innen. Ben Lerner schreibt z.B. „This is a courageous, embodied inquiry into the tangle of colonial and personal histories“, andere preisen Vuong selbst und sein Talent: „Ocean Vuong's debut novel contains all the power of his poetry, [...] we are seeing only the very beginning of his truly magnificent talent“ (Emma Straub); „This is one of the best novels I've ever read“ und „Ocean Vuong is a master“ (Tommy Orange). Celeste Ng wiederum beschreibt ihre Leseerfahrung: „But the word I keep circling back to is raw: that's how powerful the emotions here are, and how you'll feel after reading it— scoured down to bone“ (vgl. Abbildung 8).

Zusammenfassend lässt sich Folgendes sagen: Ocean Vuong hatte sich als Lyriker im US-amerikanischen Kontext weit vor der Publikation seines Debütromans einen Namen gemacht. Die Veröffentlichung bei Penguin Press bzw. Penguin Random House verspricht den Lesenden literarische Qualität und Diversität sowie die Lektüre eines Textes, der etwas bewirken will. Das Cover deutet darauf hin, dass „Nähe“ und „Zwischenmenschlichkeit“ im Roman eine große Rolle spielen und verspricht (gemeinsam mit den auf der Rückseite des Schutzumschlags angeführten Zitaten) große Emotionen. Letztere betonen hierbei immer wieder Vuongs einzigartiges Schreiben. Zudem wird darauf hingewiesen, dass sich der Text mit der vom Kolonialismus geprägten Geschichte der handelnden Figuren auseinandersetzt, in der die USA eine tragende Rolle spielen. Die Inhaltsangabe nennt zudem die Schlüsselwörter „race“, „class“ und „masculinity“. Das Publikum wird sich demnach eine Erzählung erwarten, die sich mit der amerikanischen Identität auseinandersetzt und diese vielleicht auch infrage stellt. Außerdem wird darauf hingewiesen, was für eine repräsentative Bedeutung die Erzählung aus der Sicht einer Minderheitengruppe innehat. Die Leser:innen werden sich einen herausfordernden Text erwarten, der sprachlich einzigartig über die vietnamesisch-amerikanische Perspektive berichtet.

5.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

Die in 5.2 gewählten Textbeispiele werden im Ausgangstext nun nach dem gleichen Prinzip analysiert.

Textstelle 1b:

Let me begin again.

Dear Ma,

I am writing to reach you—even if each word I put down is one word further from where you are. I am writing to go back to the time, at the rest stop in Virginia, when you stared, horror-struck, at the taxidermy buck hung over the soda machine by the restrooms, its antlers shadowing your face. In the car, you kept shaking your head. “I don’t understand why they would do that. Can’t they see it’s a corpse? A corpse should go away, not get stuck forever like that.” I think now of that buck, how you stared into its black glass eyes and saw your reflection, your whole body, warped in that lifeless mirror. How it was not the grotesque mounting of a decapitated animal that shook you—but that the taxidermy embodied a death that won’t finish, a death that keeps dying as we walk past it to relieve ourselves. (Vuong 2019a: 3)

Bei diesem Textbeispiel handelt es sich um die erste Seite der Erzählung. Der *frame* „again“ im ersten Satz suggeriert, dass der Ich-Erzähler zu einem früheren Zeitpunkt schon einmal damit begonnen hat, seiner Mutter zu schreiben. Durch die Anrede „Dear“ wird hier ganz zu Beginn schon auf den Briefcharakter der Erzählung verwiesen. Die Verwendung des Verbs „reach“ im darauffolgenden Satz vermittelt nicht nur den Wunsch der Kontaktaufnahme, sondern evoziert auch Bilder der körperlichen Berührung. Der Nebensatz „even if each word I put down is one word further away from where you are“ gibt wieder, dass sich der Erzähler bewusst ist, dass seine Versuche letzten Endes aber vergeblich sind. Die *frames* „each word I put down“ suggerieren zudem eine aktive Auseinandersetzung mit jedem einzelnen Wort, der Erzähler scheint sich der Bedeutung dieser mehr als bewusst zu sein.

Der nächste Satz erklärt, dass durch den Akt des Niederschreibens zunächst eine Erinnerung heraufbeschworen werden soll, „the time, at the rest stop in Virginia“ und den „taxidermy buck hung over the soda machine by the rest rooms“: Diese Erinnerung kann als Analpse zur Gegenwartsebene des Erzählers definiert werden, die wiederum durch die Verwendung der *present tense continuous* („I am writing“) gekennzeichnet wird. „Ma“ ist von der Begegnung schockiert, noch im Auto schüttelt sie den Kopf. Die Lesenden erfahren, dass es nicht die Zurschaustellung eines toten Tiers per se ist, die sie so aufwühlt, sondern der ewige Tod, in dem das Tier durch die Präparierung gefangen zu sein scheint. „[H]ow you stared into its black glass eyes and saw your reflection, your whole body, warped in that lifeless mirror“: Das Verb „stared“ suggeriert, dass Rose beim Anblick des Tieres wie erstarrt ist, „your reflection“ wiederum, dass sie sich in gewisser Weise in dem Tier wiederfindet.

Die Stilistik betreffend sind in erster Linie Rhythmus und Reim zu nennen: „I am writing to **reach** you – even if **each**“; „when you stared, horror-**struck**, at the taxidermy **buck**“.

Auch Wiederholungen (ganze Wörter oder Buchstaben) kommen zum Einsatz, die das Geschriebene betonen sollen: „**I am writing to** reach you“; „**I am writing to** go back“; „each **word** I put down is one **word** further away“; „Can’t they see it’s **a corpse? A corpse**“; „your **whole body, warped** in that lifeless mirror“; „**a death that** won’t finish, **a death that** keeps dying“.

Die Syntax betreffend sind die langen Sätze auffällig, die durch den Einsatz der Beistriche teilweise über mehrere Zeilen gehen. Hinsichtlich der Interpunktion sticht die Verwendung des sogenannten *em dash* besonders ins Auge, was beim Lesen zu einem kurzen Innehalten führt. In Bezug auf die Lexik sind die mehrheitlich undifferenzierten Verben zu nennen („go“; „keep“; „think“; „write“; „reach“; „see“; „walk“), die der Normalsprache zugeordnet werden können. Durch die Verwendung der oben genannten Stilmittel wirkt der Text aber dennoch poetisch.

Im Vergleich zu diesen „einfachen“ Verben sticht vor allem „to relieve“ hervor: „but that the taxidermy embodied a death that won’t finish, a death that keeps dying as we walk past it to relieve ourselves“. Bei „relieve yourself“ handelt es sich um eine höfliche Art und Weise zu sagen, man müsse kurz auf die Toilette (vgl. Oxford Learner’s Dictionary⁸ 2023a). Das Verb lässt aber noch eine andere Bedeutung mitschwingen, evoziert ein zweites Bild: Das ausgestopfte Tier scheint die Figuren bzw. Rose stark im Griff zu haben, das Vorbeigehen daran, und somit das Zurücklassen dessen scheint nötig, um sich davon zu befreien („relieve something: to remove or reduce an unpleasant feeling or pain“ (OLD 2023a)).

Die Adjektive sind sparsam, aber spezifisch: „horror-struck“; „grotesque“; „lifeless“, „warped“. Auffällig sind die Verkürzungen, die nur in der Figurenrede zum Einsatz kommen und die gesprochene Sprache markieren.

Insgesamt wird durch die eingesetzten Stilmittel ein äußerst lebendiges Bild vermittelt. Es ist eindeutig, dass der Akt des Niederschreibens den Erzähler stark einnimmt und es sich hierbei nicht um den ersten Versuch handelt. Außerdem werden den Lesenden erste Informationen zur Figur Mas geliefert, für die das Thema „Tod“ eine große Rolle spielt.

Textstelle 2b:

The first time you hit me, I must have been four. A hand, a flash, a reckoning. My mouth a blaze of touch. The time I tried to teach you to read the way Mrs. Callahan taught me, my lips

⁸ Fortan im Text als „OLD“ geführt.

to your ear, my hand on yours, the words moving underneath the shadows we made. But that act (a son teaching his mother) reversed our hierarchies, and with it our identities, which, in this country, were already tenuous and tethered. After the stutters and false starts, the sentences warped or locked in your throat, after the embarrassment of failure, you slammed the book shut. “I don’t need to read,” you said, your expression crunched, and pushed away from the table. “I can see—it’s gotten me this far, hasn’t it?” (Vuong 2019a: 5)

Dieses Textbeispiel erzählt von den Schlägen, die Little Dog von Rose erfahren hat. „I must have been four“ suggeriert, dass das erste Mal schon eine lange Zeit zurück liegt und der Erzähler sich nicht mehr hundertprozentig sicher ist, wie alt er damals war. Dies wiederum muss bedeuten, Schläge gehörten zum Alltag Little Dogs und sind in seiner Erinnerung ineinander verschwommen. Diese traumatischen Erlebnisse werden im nächsten Satz auf drei Schlagworte heruntergebrochen. Die Aufzählung lässt ein abgeklärtes, vielleicht sogar stumpfes Bild des Erzählers entstehen. Trotzdem ergibt sich ein sehr greifbares Bild: „a flash“ (hier: „a sudden bright light that shines for a moment and then disappears“ (OLD 2023c)) suggeriert das intensive, kurze Aufheulen von Schmerz. „[A] reckoning“ wiederum kann mit „Abrechnung“ übersetzt werden (vgl. PONS 2023a), ist aber besonders interessant, da hier eine religiöse Konnotation mitschwingt. Unter dem „Day of Reckoning“ wird im christlichen Glauben „the last judgment of God [...] during which everyone, after death, is called to account for his or her actions committed in life“ (Muoka 2021) definiert. Die Wahl des Wortes „reckoning“ transportiert hier ein enormes Machtgefälle: Rose wird zu einer Art unantastbaren Instanz, die vermeintlich zu Recht über Little Dog urteilt und ihn für seine „Sünden“ bestraft. Der darauffolgende Satz „My mouth a blaze of touch“ („blaze“: „strong bright flames in a fire“ (OLD 2023d)) evoziert das Bild eines in Flammen stehenden Mundes, was erneut sehr schmerzhaftes Assoziationen weckt. Außerdem spinnt es das zuvor geschaffene Bild weiter, ist als Konsequenz von „a flash“ zu verstehen.

Im nächsten Satz erfährt die Leserschaft, dass Little Dog versucht, seiner Mutter das Lesen beizubringen. Aus dem Kontext (markiert durch die Wiederholung von „the (first) time“ zu Beginn der Passage) erschließt sich, dass dieser Versuch in Schlägen gemündet haben muss.

„[M]y lips to your ear, my hand on yours, the words moving underneath the shadows we made“ evoziert ein sehr inniges Bild von Mutter und Sohn, der letzte Nebensatz könnte eine Andeutung darauf sein, dass die Worte für Rose nicht klar auseinanderzuhalten bzw. festzumachen sind, sie sie nicht greifen kann.

Als Nächstes wird erklärt, dass ein Sohn, der seine Mutter lehrt, Hierarchien und somit Identitäten umkehre, die in den USA ohnehin schon „tenuous and tethered“ seien. Hierbei ist

besonders die Verwendung des *frames* „tethered“ interessant. Das *Oxford Learner's Dictionary* definiert „tether“ folgendermaßen: „tether something (to something): to tie an animal to a post so that it cannot move very far“ (OLD 2023e). Durch den Einsatz des Verbes wird somit eine bewusste Machtausübung, eine bewusste Beschränkung transportiert.

Little Dogs Lehrversuche bleiben vergeblich, die Worte wollen nicht aus Roses Mund kommen, „the sentences warped or locked in your throat“ lässt die Sätze zu etwas beinahe Greifbarem werden. Das Partizip Perfekt „locked“ evoziert das Bild von Gitterstäben, hinter denen die Sprache „gefangen“ zu sein scheint.

Die Fehlversuche lösen bei Rose starke Emotionen aus, sie sind ihr peinlich und führen zu einer Art Kontrollverlust: „you **slammed** the book shut“ lässt bei der Lektüre ein mulmiges Gefühl entstehen. Es ist in diesem Beispiel das erste Mal, das ein Verb zur Verwendung kommt, welches explizit die Ausübung von physischer Kraft beschreibt: „to slam: to shut, or to make something shut, with a lot of force, making a loud noise“ (OLD 2023f).

Schließlich erfahren die Lesenden, Rose sei der Meinung, sie brauche im Endeffekt gar nicht lesen zu können. Spannend ist hierbei die Formulierung „your expression crunched“: Das Verb „crunch“ bedeutet so viel wie „knirschen“ oder „zermahlen“ (vgl. PONS 2023b) und könnte so gelesen werden, dass die Worte in Roses Mund zwischen den Zähnen „zermalm“ werden.

Wieder fallen hier vor allem der Rhythmus und die poetische Sprache auf, wieder markieren die Verkürzungen in der Figurenrede die gesprochene Sprache. Die Stilistik betreffend sind das Trikolon, das einem Klimax ähnelt („a hand, a flash, a reckoning“), zu nennen, aber auch wieder die (Klang-)Wiederholungen bzw. Alliterationen: „**tenuous** and **tethered**“; „after the **stutters** and false **starts**“; „the (first) **time** you hit me“; „the **time** I tried“; „**after the** **stutters**“; **after the** **embarrassment**“.

Hinsichtlich der Syntax fallen wieder die zeilenlangen, mit Beistrichen versehenen Sätze auf. Ebenso kommt wieder das *em dash* zum Einsatz. Außerdem ist in Bezug auf die Interpunktion auch die Klammer zu nennen „(a son teaching his mother)“, die in keinem anderen Textbeispiel vorkommt. Was die Typographie betrifft, fällt die Kursivsetzung des Verbs „see“ auf, die dem *frame* eine besondere Betonung verleiht.

Die Gesamtscene zeigt eine gewalttätige Mutter, die ein sehr starres Rollenbild vertritt. Auf ihre Fehlversuche reagiert sie defensiv, kann sich ihr Versagen kaum eingestehen. Little Dog wiederum scheint seiner Mutter zur Gänze ausgeliefert.

Textstelle 3b:

The time at the nail salon, I overheard you consoling a customer over her recent loss. While you painted her nails, she spoke, between tears. "I lost my baby, my little girl, Julie. I can't believe it, she was my strongest, my oldest." You nodded, eyes sober behind your mask. "It's okay, it's okay," you said in English, "don't cry. Your Julie," you went on, "how she die?" "Cancer," the lady said. "And in the backyard, too! She died right there in the backyard, dammit." You put down her hand, took off your mask. Cancer. You leaned forward. "My mom, too, she die from the cancer." The room went quiet. Your co-workers shifted in their seats. "But what happen in backyard, why she die there?" The woman wiped her eyes. "That's where she lives. Julie's my horse." You nodded, put on your mask, and got back to painting her nails. After the woman left, you flung the mask across the room. "A fucking horse?" you said in Vietnamese. "Holy shit, I was ready to go to her daughter's grave with flowers!" (Vuong 2019a: 11)

Dieses Textbeispiel berichtet von einem Gespräch zwischen Rose und einer ihrer Kundinnen im Nagelstudio. Während Rose ihre Nägel lackiert, erzählt sie unter Tränen von einem kürzlich erlittenen Verlust: „I lost my baby, my little girl, Julie. I can't believe it, she was my strongest, my oldest.“ Der erste Satz evoziert das Bild eines kleinen Mädchens. Es wird angenommen, Julie sei die Tochter der Kundin. Diese wird im darauffolgenden Satz als „my strongest“ beschrieben, was etwas eigenartig wirkt. Einerseits offenbart die Aussage, die Frau dürfte mehrere Kinder haben, andererseits suggeriert die Formulierung, sie würde diese in einer Art Rangordnung wahrnehmen. Der zweite Satz deutet darauf hin, dass ihr Tod sehr unerwartet gekommen sein muss.

„You nodded, eyes sober behind your mask“: Rose scheint von der Geschichte und den Tränen der Frau unberührt. Ein Todesfall scheint sie nicht mehr zu schockieren, selbst wenn es sich um ein Kind handelt. Ihre tröstenden Worte wirken daher einstudiert. Rose scheint es gewohnt zu sein, dem Kummer ihrer Kundinnen zuhören zu müssen. Sobald das Stichwort „cancer“ fällt, ändert sich jedoch die Atmosphäre. Rose, die bis jetzt eine anonyme Mitarbeiterin war, nimmt ihre Maske ab, wird zu einer Person mit eigener Geschichte. Die zuvor gefallene Aussage der Kundin „And in the backyard, too!“ ist aus zweierlei Perspektiven interessant: Einerseits wird suggeriert, es muss sich um einen äußerst plötzlichen Tod gehandelt haben, andererseits schwingt in der Formulierung eine Verärgerung über die Zustände mit. Letzteres wird durch den kolloquialen Kraftausdruck „dammit“, der mit „verdammt“ (PONS 2023d) übersetzt werden kann, verstärkt. Den Leser:innen wird ein sehr unsympathischer Eindruck der Kundin vermittelt.

Rose lehnt sich der Kundin nun entgegen und offenbart, dass auch ihre Mutter an Krebs gestorben ist. „The room went quiet. Your co-workers shifted in their seats“: Stille legt sich

über den Raum, Roses „co-workers“ wissen wohl nicht, wie sie mit der Situation umgehen sollen. Es ist zu vermuten, dass Privates im Nagelstudio nicht besprochen wird. Aufgrund des Schauplatzes der Szene – das Nagelstudio – werden beim *frame* „co-workers“ außerdem weibliche Mitarbeiterinnen evoziert.

Auf Roses Nachfragen hin, was genau im Garten passiert wäre, antwortet die Kundin: „‘That’s where she lives. Julie’s my horse.’“ Wieder folgt ein Atmosphärenwechsel, nach einem erneuten Nicken und dem Wiederaufsetzen ihrer Maske lackiert Rose die Nägel der Frau weiter, das Gespräch scheint beendet. Die zuvor gefallene Distanz zwischen den beiden Frauen ist wiederhergestellt, sie nehmen wieder ihre jeweiligen „Rollen“ ein.

Nachdem die Frau den Salon verlassen hat, nimmt Rose ihre Maske ab und wirft sie quer durch den Raum. Das Verb „fling“ („schleudern, werfen“ (PONS 2023e)) verdeutlicht, dass Rose mehr als sauer ist. „‘A fucking horse?’ you said in Vietnamese. ‘Holy shit, I was ready to go to her daughter’s grave with flowers!’“: Rose ist außer sich, sie versteht offensichtlich nicht, wie jemand über den Tod eines Pferds derart aufgewühlt sein kann. Sie war offensichtlich der Meinung, bei Julie hätte es sich um die Tochter der Kundin gehandelt. Auffällig sind hierbei vor allem die verwendeten Kraftausdrücke „fucking“ und „holy shit“, die für Rose sehr stark sind. Vor allem das zuerst gewählte „fucking“ findet sich ansonsten kaum in ihrem Sprachgebrauch.

Auf sprachlicher Ebene fällt in diesem Textbeispiel in erster Linie Roses Figurenrede auf, die stellenweise von mangelnden Sprachkenntnissen zeugt. Dies ist dann der Fall, wenn Rose mit der Kundin spricht: „‘It’s okay, it’s okay,’ you said in English, ‘don’t cry. Your Julie,’ you went on, ‘how she die?’“ Hierbei wird explizit darauf hingewiesen, Rose spreche auf **Englisch** mit der Frau. An anderen Stellen spricht Rose fehlerfrei. Hier wird der Text zwar auch auf Englisch wiedergegeben, es wird aber darauf hingewiesen, Rose würde eigentlich Vietnamesisch sprechen: „‘A fucking horse?’ you said in **Vietnamese**“. Die Lesenden, die durch den englischen Text dazu verleitet werden, zu vergessen, dass die handelnden Figuren einen Großteil der Zeit auf Vietnamesisch miteinander kommunizieren, werden hier bewusst mit dieser Tatsache konfrontiert.

Insgesamt handelt es sich um eine von Ungleichheiten gezeichnete Gesamtscene. Eine Frau sitzt in einem Nagelstudio und berichtet einer Angestellten tränenreich vom Verlust ihres Pferdes, unwissend, dass es sich hierbei um eine vom Krieg traumatisierte Person handelt. Die Offenbarung, auch Roses Mutter sei an Krebs gestorben, wird von der Kundin zur Gänze ignoriert, sie sieht nur ihren eigenen Schmerz. Im Kontext der Geschichte, aber auch nur dieses einen Textbeispiels, wirkt dieser Schmerz nicht sehr verhältnismäßig.

Textstelle 4b:

I sat on the kitchen tiles and watched Lan scoop two steaming mounds of rice into a porcelain bowl rimmed with painted indigo vines. She grabbed a teapot and poured a stream of jasmine tea over the rice, just enough for a few grains to float in the pale amber liquid. Sitting on the floor, we passed the fragrant, steaming bowl between us. It tasted the way you'd imagine mashed flowers would taste—bitter and dry, with a bright and sweet aftertaste. “True peasant food.” Lan grinned. “This is our fast food, Little Dog. This is our McDonald’s!” She tilted to one side and let out a huge fart. I followed her lead and let one go myself, prompting us to both laugh with our eyes closed. Then she stopped. “Finish it.” She pointed with her chin at the bowl. “Every grain of rice you leave behind is one maggot you eat in hell.” She removed the rubber band from her wrist and tied her hair in a bun. They say that trauma affects not only the brain, but the body too, its musculature, joints, and posture. Lan’s back was perpetually bent—so much so that I could barely see her head as she stood at the sink. Only the knot of tied-back hair was visible, bobbing as she scrubbed. (Vuong 2019a: 18f)

Dieses Textbeispiel erzählt von einer alltäglichen Situation zwischen Little Dog und seiner Großmutter, Lan. Schon der erste Satz evoziert ein sehr detailreiches Bild: Little Dog sitzt auf den Küchenfliesen, während Lan zwei dampfende Reishügel in eine Porzellanschüssel, deren Rand mit indigofarbenen Ranken versehen ist, häuft. Danach leert sie etwas Jasmintee über den Reis, wobei „just enough“ suggeriert, dass Lan sehr genau weiß, wie diese Reissuppe zu kochen ist. Es dürfte sich um ein Gericht handeln, dass sie bereits mehrfach zubereitet hat. Die beiden wechseln sich beim Essen ab und reichen die Schüssel hin und her, während sie auf dem Boden der Küche sitzen. Das Teilen der Schüssel suggeriert es gäbe keine zweite. Das Essen auf dem Boden könnte darauf hindeuten, dass es keine weiteren Sitzmöglichkeiten gibt. Da in vielen asiatischen Kulturen aber oft auf dem Boden sitzend gespeist wird, kann davon ausgegangen werden, dass diese Gewohnheit kulturell bedingt ist.

„It tasted the way you'd imagine mashed flowers would taste – bitter and dry, with a bright and sweet aftertaste“ bietet den Leser:innen eine genaue Geschmacksbeschreibung der Reissuppe. Lan bezeichnet das Gericht zunächst als „True peasant food“, dann als „fast food“ und „McDonald’s“, was sie zum Grinsen bringt. Sie ist sichtlich amüsiert über diesen Vergleich. Die Sätze „She tilted to one side and let out a huge fart. I followed her lead and let one go myself, prompting us to both laugh with our eyes closed“ zeugen von einer entspannten Atmosphäre, „with our eyes closed“ suggeriert, die beiden amüsieren sich köstlich. „I followed her lead“ kennzeichnet aber nichtsdestotrotz die herrschende Hierarchie: Little Dog hätte sich seinen Furz wohl kaum erlaubt, wenn Lan ihn nicht vorgemacht hätte.

Der lustige Moment hat ein jähes Ende, was mit dem kurzen „Then she stopped“ eingeleitet wird. Mit „Finish it“ befiehlt Lan Little Dog nun, die Reissuppe aufzuessen und nichts

übrig zu lassen. Der Imperativ lässt keine Widerworte zu, denn „‘Every grain of rice you leave behind is one maggot you eat in hell’“. Dieses vietnamesische Sprichwort gewährt einen Blick in Lans Wertvorstellungen. Essen scheint für sie etwas sehr Kostbares zu sein, es muss gewürdigt werden. Als Nächstes bindet sie sich die Haare zu einem Dutt. Dies wiederum bedeutet, sie hatte ihre Haare bis zu diesem Zeitpunkt offen getragen – der Atmosphärenwechsel wird durch die Handlung verstärkt.

Als Nächstes wird erklärt, ein Trauma beeinflusse nicht nur das Gehirn, sondern den ganzen Körper: „Lan’s back was perpetually bent—so much so that I could barely see her head as she stood at the sink“. Die *frames* „perpetually bent“ suggerieren einen Schmerz, der niemals endet, und evozieren ein sehr krasses Bild. Lans Trauma muss immens sein, etwas, von dem sie sich nicht lossagen kann und das ihr ganzes Leben einnimmt. Ihr Kopf ist kaum sichtbar, während sie an der Spüle steht und das Geschirr schrubbt. Das Verb „bob“ im letzten Satz („to move or make something move quickly up and down, especially in water“ (OLD 2023g)) impliziert, dass sie das Geschirr ziemlich heftig bearbeitet, versucht, es so schnell wie möglich zu reinigen.

Besonders auffällig sind bei diesem Textbeispiel die Adjektive („steaming“; „indigo“; „pale“; „amber“; „mashed“; „fragrant“; „bitter“; „dry“; „sweet“; „huge“) und Adverbien („perpetually“), die für ein sehr eindeutiges, detailreiches Bild sorgen. Die ersten Sätze zur Etablierung der Szene sind sehr präzise und schaffen eine friedliche Stimmung, weshalb die familiären *frames* „let out a huge fart“ und „let one go myself“ fast komisch wirken. Vor allem die Verwendung des informellen „fart“ bricht die im Vergleich idyllisch wirkende Beschreibung des gemeinsamen Essens. Die Syntax betreffend wechseln sich bei diesem Beispiel kurze, prägnante Sätze mit längeren ab. Hinsichtlich der Interpunktion kommen wieder zwei *em dashes* zum Einsatz.

Insgesamt dient die Szene der Einführung von Lans Figur: Sie ist die Großmutter, die sich um ihren Enkel kümmert und für ihn kocht. Trotz des lustigen Moments, den die beiden teilen, ist die Rollenverteilung klar. Was Lan befiehlt, wird gemacht. Die Beschreibung von Lans „perpetually bent“ Rücken deutet darauf hin, dass der Krieg ewige Spuren hinterlassen hat und nach wie vor eine große Rolle in ihrem Leben spielt.

Textstelle 5b:

Lan bittet Little Dog regelmäßig darum, ihr die weißen Haare auszuzupfen. Dafür wird er mit Geschichten belohnt. Sie erzählt vom Krieg, von vietnamesischen Legenden, aber auch von persönlichen Erfahrungen:

There were personal stories, too. Like the time she told of how you were born, of the white American serviceman deployed on a navy destroyer in Cam Ranh Bay. How Lan met him wearing her purple áo dài, the split sides billowing behind her under the bar lights as she walked. How, by then, she had already left her first husband from an arranged marriage. How, as a young woman living in a wartime city for the first time with no family, it was her body, her purple dress, that kept her alive. (Vuong 2019a: 22f)

Innerhalb nur weniger Zeilen erfahren die Lesenden hier Wichtiges über Lans Vergangenheit. Ohne dies explizit auszusprechen, ergibt sich aus dem Kontext, dass Roses Vater ein amerikanischer, in Cam Ranh Bay stationierter, Soldat war. Lan war ihm in ihrem „purple áo dài“ begegnet. Hierbei ist interessant, dass zunächst nicht eindeutig ist, worum es sich beim „áo dài“ genau handelt. Offensichtlich ist, dass es ein Kleidungsstück mit „split sides“ sein muss, aber erst durch „purple dress“ wird klar, dass es sich um ein Kleid handelt. Die Lesenden werden hier mit einem vietnamesischen Begriff konfrontiert, und, wenn auch nur für einen kurzen Moment, im Unklaren über seine Bedeutung gelassen.

Die Lesenden erfahren weiter, dass Lan zum damaligen Zeitpunkt bereits einmal verheiratet gewesen war, die *frames* „she had already left her husband“ informieren, sie habe ihren Ehemann verlassen – es kann sich demnach kaum um eine glückliche Beziehung gehandelt haben, worauf auch das Adjektiv „arranged“ hindeutet.

Der letzte Satz suggeriert, Lan muss sich ihrer prekären Situation bewusst gewesen sein – und ebenso gewusst haben, wie sie ihre Überlebenschancen erhöhen kann. Die Schilderungen lösen bei der Lektüre ein mulmiges Gefühl aus.

Auch bei diesem Beispiel sind wieder die zeilenlangen Sätze präsent. Hinsichtlich der Stilistik sind die Wiederholungen anzumerken: Bis auf die ersten beiden Sätze beginnt jeder weitere mit „How“. Auch eine Alliteration ist zu verzeichnen: „the split sides **billowing behind her under the bar lights**“, die die Szene besonders bildhaft werden lässt.

Insgesamt werden den Lesenden durch das Beispiel wichtige Hintergrundinformationen zu Lans Figur geliefert und durch das vietnamesische „áo dài“ hält die vietnamesische Kultur und Sprache Einzug in den Text. Außerdem dient die Offenbarung über Roses Vater einer später folgenden Feststellung, bei der Ma als „a direct product of the war in Vietnam“ (Vuong 2019a: 53) beschrieben wird.

Textstelle 6b:

“What kind of boy would let them do that?” Smoke leaked from the corners of your mouth. “You did nothing.” You shrugged. “Just let them.” I thought of the window again, how every-

thing seemed like a window, even the air between us. You grabbed my shoulders, your forehead pressed fast to my own. “Stop crying. You’re always crying!” You were so close I could smell the ash and toothpaste between your teeth. “Nobody touched you yet. Stop crying—I said stop, dammit!” The third slap that day flung my gaze to one side, the TV screen flashed before my head snapped back to face you. Your eyes darted back and forth across my face. Then you pulled me into you, my chin pressed hard to your shoulder. “You have to find a way, Little Dog,” you said into my hair. “You have to because I don’t have the English to help you. I can’t say nothing to stop them. You find a way. You find a way or you don’t tell me about this ever again, you hear?” You pulled back. “You have to be a real boy and be strong. You have to step up or they’ll keep going. You have a bellyful of English.” You placed your palm on my stomach, almost whispering, “You have to use it, okay?” (Vuong 2019a: 26)

Textstelle 6 berichtet von einem „Gespräch“ zwischen Rose und Little Dog, wobei es sich eher um einen anprangernden Monolog handelt. Kurz zuvor hatte Little Dog seiner Mutter von den Schikanen seiner Mitschüler erzählt. Rose hatte sich dabei eine Malboro Red angezündet, worauf mit „Smoke leaked from the corners of your mouth“ Bezug genommen wird. Die Aussage ist allerdings mehrdeutig und kann auch im metaphorischen Sinne verstanden werden. Durch die Beschreibung wird Rose zu einem buchstäblichen „Drachen“, ihre Äußerungen sind gemein und angreifend. Das Verb „leak“, definiert als „to get in or out through a small hole or crack in something“ (OLD 2023h) in Verbindung mit „from the corners of your mouth“ suggeriert, der Rauch, bzw. Roses Anschuldigungen, würden sich zwischen zusammengepressten Lippen langsam, aber sicher einen Weg nach außen bahnen.

Schon die erste Frage „What kind of boy would let them do that?“ bestimmt den Ton der Szene. Hier wird suggeriert, Rose sei der Meinung, Little Dog habe sich im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit seinen Mitschülern falsch verhalten. Darüber hinaus wird impliziert, Rose sehe ihren Sohn gar nicht als „richtigen“ Jungen.

„You did nothing.’ You shrugged. ‘Just let them’“: Roses Anschuldigungen ähneln einer faktenorientierten Aufzählung, das Schulterzucken ist ihre einzige Reaktion. „I thought of the window again, how everything seemed like a window, even the air between us“ ist als Referenz auf die Mobbing-Szene zu verstehen:

I pressed myself against the window and filled my vision with the outside [...]. Kowing the face I possess, its rare features in these parts, I pushed my head harder against the window to avoid them. That’s when I saw a spark in the middle of the parking lot outside. It wasn’t until I heard their voices behind me that I realized the spark came from inside my head. That someone had shoved my face into the glass. [...] The cruelest walls are made of glass, Ma. I had the urge to break through the pane and leap out the window. (Vuong 2019a: 23f)

Little Dog ist in der Situation gefangen. Seine Außenwelt, und somit der Ausweg aus seinem Dilemma, sind zum Greifen nah, das Fenster unterbindet aber ein tatsächliches Ausbrechen.

„The cruelest walls are made of glass, Ma“ impliziert zudem, dass sich eine Person eingesperrt und hilflos fühlen kann, ohne dass das von Außenstehenden bemerkt wird. Auch in Textstelle 6b ist Little Dog seiner Mutter ausgeliefert, es ist ihm unmöglich, ihrem Zorn zu entkommen.

„You grabbed my shoulders, your forehead pressed fast to my own“: Die Auseinandersetzung wird körperlicher. Interessant ist die Formulierung „your forehead pressed fast to my own“: Der Akzent liegt hier auf „your forehead“, wodurch der Körper selbst in den Vordergrund rückt.

„Stop crying. You’re always crying!“: Rose kann offensichtlich nicht mit den Tränen ihres Sohnes umgehen. Sie befiehlt ihm, mit dem Weinen aufzuhören und unterstellt ihm, er würde immer in Tränen ausbrechen. Den Lesenden wird suggeriert, solche Situationen seien schon öfter vorgekommen. „You were so close I could smell the ash and toothpaste between your teeth“ greift erneut die eingangs beschriebene Metapher auf, und lässt durch den Verweis auf den Geruchssinn ein sehr lebendiges Bild entstehen.

„Nobody touched you yet. Stop crying—I said stop, dammit!“: Der erste Satz ist aus zweierlei Hinsicht interessant. Einerseits impliziert die Aussage, Rose würde die Tränen ihres Sohnes eher nachvollziehen können, wäre sie schon handgreiflich geworden. Das von Rose gezeichnete Bild wird immer krasser – in gewisser Hinsicht scheint ihr bewusst zu sein, was sie ihrem Sohn durch ihre Schläge antut. Auf sprachlicher Ebene ist der Satz auffällig, da hier ein Grammatikfehler vorliegt. Statt der *past simple tense* müsste die *present perfect tense* angewendet werden. In der amerikanischen Umgangssprache kommen solche Verwendungen jedoch häufig vor, weshalb dieser Fehler hier nicht als solcher bewertet werden sollte. Zudem hat Textbeispiel 3b gezeigt, dass Rose und Little Dog in Wahrheit nicht Englisch, sondern Vietnamesisch miteinander sprechen, es könnte hier also auch vietnamesische Umgangssprache markiert sein. „Stop crying—I said stop, dammit!“ zeugt einmal mehr von Roses Unfähigkeit mit den Emotionen ihres Sohns umzugehen, verstärkt durch den Kraftausdruck „dammit“ und das Ausrufezeichen.

„The third slap that day flung my gaze to one side, the TV screen flashed before my head snapped back to face you“: Der „third slap“ weist darauf hin, dass Little Dog an diesem Tag bereits zweimal von seiner Mutter geohrfeigt wurde. Warum, bleibt unklar. Das Verb „fling“ suggeriert, der Schlag muss hart gewesen sein, ihn mit voller Wucht getroffen haben.

„Your eyes darted back and forth across my face. Then you pulled me into you, my chin pressed hard to your shoulder“: Der Atmosphärenwechsel geschieht, nachdem Rose Little Dogs Gesicht begutachtet. Den Leser:innen wird dadurch suggeriert, die Schläge hätten Spuren hinterlassen. Roses Ärger scheint wie in Luft aufgelöst, „my chin pressed hard to your shoulder“

akzentuiert erneut den Körper selbst.

Als Nächstes befiehlt Rose ihrem Sohn einen Umgang mit seinen Mitschülern zu finden. „[Y]ou said into my hair“ taucht die Szene plötzlich in intimes Licht, die Spannung ist aufgelöst. „‘You have to because I don’t have the English to help you. I can’t say nothing to stop them. You find a way. You find a way or you don’t tell me about this ever again, you hear?’“: Rose erklärt Little Dog, ohne Englisch sei sie machtlos. Es kommt hier zu einer Personifikation der Sprache. Das darauffolgende „‘I can’t say nothing to stop them’“ ist aufgrund der doppelten Verneinung wieder als grammatikalisch inkorrekt zu werten, im gesprochenen amerikanischen Englisch jedoch durchaus üblich. Gleiches gilt für „you hear?“ im übernächsten Satz, das korrekterweise „do you hear me?“ heißen müsste.

Abschließend fordert Rose ihren Sohn auf, „a real boy“ zu sein, denn nur ein „real boy“ könne „strong“ sein. In dieser Aufforderung spiegelt sich ihr toxisches Männerbild wider. „‘You have to step up or they’ll keep going’“: Die Verwendung des Verbs „step up“ („they should start to take responsibility for something“ (Collins Dictionary 2023b)) impliziert hier, Rose mache im Endeffekt trotzdem Little Dog selbst für die Schikanen seiner Mitschüler verantwortlich. Solange aus ihm kein „real boy“ werde, würde sich daran ihrer Meinung nach nichts ändern. Die Beschreibung „bellyful of English“ („bellyful“ hier: „enough or more than enough to eat“ (Collins Dictionary 2023c)) kann als vietnamesischer bildlicher Ausdruck gedeutet werden. Die Formulierung suggeriert, Little Dog würde über „genug“ Englisch verfügen, um sich gegen die Jungen zur Wehr zu setzen. Die Beschreibung wirkt außerdem beinahe süß und unterstreicht die innig gewordene Atmosphäre.

„You placed your palm on my stomach, almost whispering, ‘You have to use it, okay?’“: Zum ersten Mal in diesem Beispiel kommt es zum Körperkontakt, ohne dass besondere Kraft ausgeübt wird (vgl. „placed“ vs. „pulled“; „grabbed“; „pressed“).

Die Gesamtscene zeigt das Bild einer gewalttätigen Mutter, für die Schläge zur Tagesordnung gehören. Es scheint ihr klar zu sein, dass ein solcher Umgang stets zu Tränen führt, sie kann aber nichts daran ändern. Gleichzeitig scheint sie das Bewusstsein, ihn nicht gegen seine Mitschüler verteidigen zu können, zu schmerzen – auch wenn sie die Schuld für die Schikanen trotzdem bei ihrem Sohn sieht. Von Little Dog wird ein äußerst passives Bild gezeichnet, er lässt den Ausbruch seiner Mutter wortlos über sich ergehen. Entweder, er ist dermaßen von seiner Mutter eingeschüchtert, oder aber, er weiß, Widerworte führen im Endeffekt nur zu mehr Gewalt. Seine Reflexionen über „windows“ lassen ihn sehr nachdenklich wirken, er versucht die Geschehnisse um ihn herum einzuordnen.

Die bildhafte Sprache und die verwendeten Metaphern sorgen dafür, dass die Szene sehr

einnehmend wirkt. Hinsichtlich der Interpunktion sind in diesem Beispiel die beiden Ausrufezeichen auffällig, die im Text äußerst selten zur Verwendung kommen und die Vehemenz der Aussagen hervorheben. Auch das *em dash* findet sich wieder. Im Gegensatz zur gehobenen Erzählrede sticht die durch eine umgangssprachliche Ausdrucksweise und Verkürzungen markierte Figurenrede hervor.

Textstelle 7b:

No object is in a constant relationship with pleasure, wrote Barthes. For the writer, however, it is the mother tongue. But what if the mother tongue is stunted? What if that tongue is not only the symbol of void, but is itself a void, what if the tongue is cut out? Can one take pleasure in loss without losing oneself entirely? The Vietnamese I own is the one you gave me, the one whose diction and syntax only reach the second-grade level. As a girl, you watched, from a banana grove, your schoolhouse collapse after an American napalm raid. At five, you never stepped into a classroom again. Our mother tongue, then, is no mother at all—but an orphan. Our Vietnamese a time capsule, a mark of where your education ended, ashed. Ma, to speak in our mother tongue is to speak only partially in Vietnamese, but entirely in war. (Vuong 2019a: 31f)

Textbeispiel 7 thematisiert die Beziehung des Erzählers zu seiner Muttersprache. Dabei wird auf ein Zitat von Roland Barthes Bezug genommen (im Textbeispiel durch Kursivsetzung markiert), der davon schreibt, Autor:innen würden mit ihrer Muttersprache in einer ständigen Beziehung zur Lust stehen. Die daraus resultierenden Reflexionen werden als Fragen formuliert.

Das Partizip Perfekt „stunted“, abgeleitet vom Verb „stunt“ („to prevent somebody/something from growing or developing as much as they/it should“ (OLD 2023i)) in „But what if the mother tongue is stunted?“ suggeriert eine aktive „Eindämmung“ der Muttersprache – ihre Entwicklung wurde bewusst unterbunden.

Die Beschreibung der „tongue“ als „symbol of void“ bzw. „itself a void“ evoziert ein unheilvolles Bild der Leere. „[V]oid“ wird in erster Linie definiert als „empty space“ oder „vacuum“ (Merriam-Webster 2023b). Eine zweite Definition beschreibt „void“ als „a feeling of want or hollowness“ (Merriam-Webster 2023b). Das unheilvolle Gefühl rührt aber auch aus der Verbindung des Wortes zur Astronomie, wo „cosmic voids“ als „vast regions of almost total emptiness“ (Sutter 2022) beschrieben werden. Der *frame* „void“ evoziert das Bild eines schwarzen Nichts. Zu diesem Gefühl gesellt sich mit „what if the tongue is cut out?“ ein blutiges Bild voller Schmerz. Die Formulierung beschreibt von außen zugefügte Gewalt und rückt das Organ selbst, die „tonuge“, in den Vordergrund. Die Sprache der Mutter wird als ihre Zunge interpretiert.

„Can one take pleasure in loss without losing oneself entirely?“. Die Rede von „pleasure“ wirkt nach den letzten beiden Sätzen fast absurd. „The Vietnamese I own is the one you gave me, the one whose diction and syntax only reach the second-grade level“. Der Erzähler offenbart, dass sein Vietnamesisch nur das Niveau der zweiten Klasse erreicht. Diese Formulierung ist insgesamt sehr unüblich, eine Sprache „besitzen“ ist eigentlich unmöglich – es handelt sich nicht um etwas Materielles, das „gekauft“ werden kann. Die *frames* „the one you gave me“ spielen auf die vermeintlich natürliche Verwandtschaftsbeziehung zwischen „Mutter“ und „Sprache“ an, die in Kapitel 2 bereits ausführlich behandelt wurde.

Als Nächstes wird erläutert, wie es dazu kam, dass Roses Vietnamesisch auf dem Niveau einer Zweitklässlerin einfror: „As a girl, you watched, from a banana grove, your schoolhouse collapse after an American napalm raid“. Die Anordnung der Einschübe, die einem Klimax ähnelt, lässt das evozierte Bild Detail um Detail entstehen. Hierbei sind die einzelnen Segmente durch Beistriche voneinander getrennt. Das Grauensvolle wird als Letztes genannt, wodurch die idyllische *scene*, die sich aus „As a girl, you watched, from a banana grove“ ergibt, zerstört wird. Mit „napalm“ dürfte die Leserschaft das Benzingemisch assoziieren, das im Vietnamkrieg von amerikanischen sowie südvietnamesischen Streitkräften im Kampf eingesetzt wurde. Es brennt die Haut mit bis zu 2760 Grad Celsius bis auf die Knochen weg (vgl. Gitlin 2014: 61). Dadurch wird die evozierte *scene* nur noch grausamer.

Die nächsten beiden Sätze bezeichnen die Konsequenzen des „American napalm raid“: „At five, you never stepped into a classroom again. Our mother tongue, then, is no mother at all—but an orphan“. Der Vergleich der Sprache mit einer „Waise“ evoziert Bilder der Einsamkeit und Trauer, und es kommt erneut zu einer Personifikation. Außerdem lässt es an die unzähligen Kinder denken, die im Vietnamkrieg ihre Eltern verloren haben. Ihr Vietnamesisch wird dann als „time capsule“ beschrieben, „a mark of where your education ended, ashed“. Das Partizip Perfekt „ashed“ evoziert ein Bild der Zerstörung, der Gewalt und des Todes. Es präzisiert die Art und Weise, wie es zum Ende der Schulbildung kam und unterstreicht die Grausamkeit der Gräueltaten. Der letzte Satz: „Ma, to speak in our mother tongue is to speak only partially in Vietnamese, but entirely in war“ bezeichnet die *Conclusio* der Reflexionen. Der Krieg hat die Sprache vereinnahmt, und damit auch das vietnamesische Volk selbst.

Die Sprache dieses Beispiels ist zu Beginn fast philosophisch, was sich durch den Bezug auf Barthes und die darauffolgenden Überlegungen ergibt. Der Napalmangriff und die Konsequenzen dessen werden faktisch, beinahe nüchtern wiedergegeben, die einzigen Adjektive, die zum Einsatz kommen, sind „ashed“ und „American“.

Die Syntax betreffend sind wieder die langen Sätze zu verzeichnen. Hinsichtlich der

Interpunktion ist erneut das *em dash* zu nennen, das beim Lesen zu einem kurzen Innehalten führt. Die Gesamtscene soll einen Eindruck davon vermitteln, welche Konsequenzen der Vietnamkrieg auf das Vietnamesisch Little Dogs und seiner Familie hatte. In erster Linie würden die Leser:innen die Sprache wohl nicht als Opfer des Kriegs (durch diese Vorstellung kommt es erneut zu einer gewissen Personifikation) betrachten, die Szene illustriert allerdings, wie sehr auch diese davon vereinnahmt wurde.

Textstelle 8b:

It is a beautiful country depending on where you look. Depending on where you look you might see the woman waiting on the shoulder of the dirt road, an infant girl wrapped in a sky-blue shawl in her arms. She rocks her hips, cups the girl's head. *You were born*, the woman thinks, *because no one else was coming*. Because no one else is coming, she begins to hum. A woman, not yet thirty, clutches her daughter on the shoulder of a dirt road in a beautiful country where two men, M-16s in their hands, step up to her. She is at a checkpoint, a gate made of concertina and weaponized permission. Behind her, the fields have begun to catch. A braid of smoke through a page-blank sky. One man has black hair, the other a yellow mustache like a scar of sunlight. Stench of gasoline coming off their fatigues. The rifles sway as they walk up to her, their metal bolts winking in [sic!] afternoon sun. A woman, a girl, a gun. This is an old story, one anyone can tell. A trope in a movie you can walk away from if it weren't already here, already written down. It has started to rain; the dirt around the woman's bare feet is flecked with red-brown quotation marks—her body a thing spoken with. Her white shirt clings against her bony shoulders as she sweats. The grass all around her is flattened, as if god had pressed his hand there, reserving a space for an eighth day. It's a beautiful country, she's been told, depending on who you are. (Vuong 2019a: 35f)

In diesem Textbeispiel wechselt die Ich-Erzählperspektive zu einer auktorialen. Geschildert wird die Lebensrealität Lans während des Kriegs. Interessant ist, dass die direkte Anrede „you“ bei diesem Beispiel scheinbar unterschiedliche Personen adressiert. Das „you“ im ersten Satz könnte sich nach wie vor an die Rose der Gegenwartsebene richten (jene, an die Little Dog seinen Brief richtet), oder aber die Lesenden selbst ansprechen und sie auffordern, sich die Szene vor ihrem geistigen Auge vorzustellen. Das „you“ der zitierten Figurenrede wiederum richtet sich an Rose, das Baby. Im letzten Satz dürfte es sich wiederum an Lan richten. Durch die Erzählung im Präsens wird bei der Lektüre der Eindruck vermittelt, man wäre am Geschehenen hautnah dabei

Der erste Satz impliziert ein vom Krieg gezeichnetes Land. „[D]epending on where you look“ präzisiert allerdings, dass die Wahrnehmung dieser Zeichen eine bewusste Entscheidung ist. Die *frames* „infant girl“ evozieren das Bild eines Säuglings. Es stellt sich umgehend die Frage, warum die Frau mit einem derart jungen Kind auf einer „dirt road“ unterwegs ist. „She rocks her hips, cups the girl's head“ suggeriert, dass die Frau das Kind beruhigen will. Das Verb

„cup“ („to hold something, making your hands into a round shape“ (OLD 2023j)) evoziert Bilder der Nähe und Liebkosung.

„A woman, not yet thirty, clutches her daughter on the shoulder of a dirt road in a beautiful country where two men, M-16s in their hands, step up to her“: Das Bild der Frau wird durch die Altersangabe etwas präziser. Aus „an infant girl **in her arms**“ wird durch das Erscheinen der beiden Soldaten „**clutches her daughter**“ („clutch“: „to hold someone or something tightly“ (OLD 2023k)). Den Lesenden wird vermittelt, dass die Präsenz der beiden Männer Angst auslöst.

Kurz hervorheben möchte ich hier die *frames* „M-16s“: Bei einer M-16 handelt es sich um eine automatische Schusswaffe. Für ein US-amerikanisches Publikum dürfte sich hierbei aber eine ganz bestimmte Assoziation ergeben: Der *Encyclopedia Britannica* ist zu entnehmen, dass eine M-16 auch unter dem Namen AR-15 bekannt ist. Anzunehmen ist, dass mit dieser in den USA vor allem „Mass Shootings“ in Verbindung gebracht werden, da diese Art der Waffe seit 2012 bei solchen immer wieder eingesetzt wurde (vgl. *Encyclopedia Britannica* 2022 und *The Washington Post* 2023). Durch die Syntax dieses Satzes ergibt sich zudem ein krasses Gegenbild. Auf „a beautiful country“ folgt unmittelbar „where two men, M-16s in their hands“: Bilder unberührter Natur (verstärkt auch durch die *frames* „dirt road“) prallen auf menschengemachte Gewalt und Zerstörung.

„She is at a checkpoint, a gate made of concertina and weaponized permission“: Die „Bestandteile“ des „gate“ gehen bei dieser Formulierung über Materielles hinaus. Zur „concertina“, wobei in diesem Fall nur „concertina wire“ („a coiled barbed wire used as an obstacle“ (Merriam-Webster 2023c)) gemeint sein kann, gesellt sich die „weaponized permission“, eine ungewöhnliche Kollokation. Das Partizip Perfekt „weaponized“, abgeleitet vom Verb „weaponize“ („to make something suitable for use as a weapon“ (OLD 2023l)) suggeriert eine vorsätzliche Machtausübung. Die „permission“ wird dadurch zu etwas Bedrohlichem und evoziert ein sehr einprägsames Bild.

„Behind her, the fields have begun to catch. A braid of smoke through a page-blank sky“: Die *frames* „a braid of smoke“ sind besonders spannend, da im Englischen mit „braid“ nicht nur „a long piece of something, especially hair, that is divided into three parts and twisted together“ auch „thin, colored rope that is used to decorate furniture and military uniforms“ (OLD 2023m) definiert wird. Der erste Satz suggeriert, dass die in Flammen stehenden Felder, vor denen die Frau mit dem Kind zu flüchten scheint, auf militärische Aktionen zurückzuführen sind. Der zweite evoziert eine sehr bildhafte Vorstellung des Rauches, aufgrund der zweiten Definition von „braid“ gesellt sich aber ein weiteres Bild hinzu: Sich mit dem Niederbrennen

der Felder rühmende Soldaten. Bei „page-blank“ handelt es sich um eine Wortkreation, eine Zusammensetzung von „blank“ und „page“, was mit „unbeschriebenes, leeres Blatt Papier“ übersetzt werden könnte. Das kreierte *compound adjective* beschreibt die Farbe, die der in Rauch gehüllte Himmel angenommen hat. Es impliziert aber auch das buchstäbliche „Verbrennen“ von Geschichte, das Auslöschen einer Vergangenheit.

Besonders auffällig sind in diesem Beispiel auch die vielen Farbadjektive: „sky-blue“; „black“; „yellow“; „red-brown“; „white“. „[S]ky-blue“, das mit einem sonnigen Tag in Verbindung gebracht wird, steht dabei in starkem Kontrast zu der „dirt road“ und der dort wartenden Frau. „[B]lack“ und „yellow“ wiederum werden dazu verwendet, um die Haare der Soldaten (einmal Haupthaar, einmal Gesichtsbehaarung) näher zu beschreiben, wodurch den beiden, über die sonst keinerlei das Aussehen betreffende Angaben gemacht werden, etwas Menschliches verliehen wird. Auch hier wird ein interessantes Gegenbild erzeugt: Das „yellow“, mit dem oft Heiterkeit und Fröhlichkeit assoziiert wird, wird präzisiert durch den Vergleich „like a scar of sunlight“ – dem positiven „yellow“ wird im gleichen Atemzug etwas mit Schmerz in Verbindung Stehendes hinzugefügt.

„The rifles sway as they walk up to her, their metal bolts winking in [sic!] afternoon sun“: Das Verb „wink“ evoziert in diesem Zusammenhang mehr als eine *scene*, was auf die Definitionen des Verbs zurückzuführen ist: „to shine with an unsteady light; to flash on and off“, bzw. „to close one eye and open it again quickly, especially as a private signal to someone, or to show something is a joke“ (OLD 2023n). Die „winking metal bolts“ scheinen auf sich und ihr zerstörerisches Potenzial aufmerksam machen zu wollen, wirken durch die „Geste“ bedrohlich.

„A woman, a girl, a gun. This is an old story, one anyone can tell. A trope in a movie you can walk away from if it weren’t already here, already written down“ suggeriert, dass solche Situationen schon unzählige Male stattgefunden haben, etwas ist, das schon oft in Filmen thematisiert wurde.

In der Szene beginnt es zu regnen, „the dirt around the woman’s bare feet is flecked with red-brown quotation marks—her body a thing spoken with“: Das Bild der Frau wird klarer, sie scheint die ganze Zeit barfuß unterwegs gewesen zu sein, was auch suggeriert, ihre Flucht muss plötzlich geschehen sein. Außerdem kann die Beschreibung als ein Hinweis auf arme Lebensverhältnisse gedeutet werden. Die *frames* „her body a thing spoken with“ entmenslichen sie zur Gänze, sie wird zu einem Objekt.

„Her white shirt clings against her bony shoulders as she sweats“: Das Verb „cling“

(hier: „to stick to something“ (OLD 2023o)) suggeriert einerseits, dass es mittlerweile stark regnen muss, andererseits, dass die Frau aufgrund ihrer Reise, aber auch vielleicht vor Furcht, schweißgebadet ist.

„The grass all around her is flattened, as if god had pressed his hand there, reserving a space for an eighth day“: Gemäß dem christlichen Glauben hat Gott die Welt in sieben Tagen erschaffen. Durch diese Bezugnahme wird suggeriert, etwas vermeintlich Abgeschlossenes geht doch weiter. In diesem Sinne geht auch die Reise der Frau noch weiter, vielleicht darf sie sogar auf bessere Zeiten hoffen. Der letzte Satz relativiert dies jedoch wieder – besser Zeiten, je nach dem, wer man ist.

Auch in diesem Beispiel sind wieder die sich als charakteristisch erweisenden langen Sätze präsent. Die Lexik betreffend sind die präzisen Verben zu nennen: „wrapped“; „sway“; „wink“; „clutch“; „pressed“; „cling“. Die Anzahl der (Farb-)Adjektive ermöglicht ein besonders detailreiches Bild. Hinzukommt, dass durch die Beschreibung „stench of gasoline“ auch der Geruchssinn angesprochen, die evozierte *scene* noch „voller“ wird.

Die Stilistik betreffend sind erneut die Wiederholungen zu nennen: „it is a beautiful country“; „depending on where you look“; „on the shoulder of a dirt road“. Auch das Trikolon kommt wieder zum Einsatz („a woman, a girl, a gun“). Mit „afternoon **sun**“ im Satz davor kommt es außerdem zu einer Alliteration. Durch die Metaphern wird das gezeichnete Bild besonders nahbar. Auf typographischer Ebene sind die Gedanken der Frau auffällig, die durch die Kursivsetzung hervorgehoben werden.

Die Gesamtscene ist aus krassen Gegenbildern aufgebaut. Alles scheint eine Frage der Perspektive. Es wird demonstriert, wie sehr die Frau und ihre Tochter den Männern und ihren Waffen ausgeliefert, wie sehr sie auf ihr Wohlwollen angewiesen sind. Aber nicht nur die Frau, auch die Natur bzw. die Umwelt ist den Männern und ihrem Feuer ausgeliefert. Es wird ein unbehagliches Gefühl geschaffen. Darüber hinaus wirkt das Textbeispiel aufgrund der eingesetzten Stilmittel wieder sehr poetisch.

Textstelle 9b:

Seeing the letters on the boy's chest, the woman remembers her own name. The possession of a name, after all, being all they share. "Lan," she says, "Tên tôi là Lan." My name is Lan. Lan meaning Orchid. Lan the name she gave herself, having been born nameless. Because her mother simply called her *Seven*, the order in which she came into the world after her siblings. It was only after she ran away, at seventeen, from her arranged marriage to a man, three times her age, that Lan named herself. One night, she brewed her husband a pot of tea, dropping a pinch of lotus stems to deepen his sleep, then waited till the palm-leaf walls shivered with his snoring. Through the flat black night, she made her way, feeling one low branch after another.

Hours later, she knocked on the door to her mother's house. "Seven," her mother said through a crack in the door, "a girl who leaves her husband is the rot of a harvest." (Vuong 2019a: 39)

Das ausgewählte Beispiel folgt nur wenige Seiten nach Textbeispiel 8. Die Begegnung mit dem Soldaten wird in der *present tense* wiedergegeben, die Erzählung über Lans Flucht in der *past tense*, diese kann demnach als Analepse definiert werden.

Im ersten Satz fällt zunächst die Gegenüberstellung der *frames* „boy“ und „woman“ auf. Einer der Soldaten, denen Lan begegnet, scheint noch äußerst jung zu sein. In dieser Konstellation ist Lan die ältere der beiden – ein Zustand, der später im Text umgekehrt wird. Festzuhalten ist allerdings, dass Lan beide Male die unterlegene Position besetzt.

Zu Beginn des Beispiels erblickt Lan das Namensetikett auf der Brust des Soldaten und wird so an ihren eigenen Namen erinnert. „The possession of a name, after all, being all they share“ unterstreicht, die beiden könnten nicht unterschiedlicher sein. „‘Lan,’ she says, ‘Tên tôi là Lan.’ My name is Lan. Lan meaning Orchid. Lan the name she gave herself, having been born nameless“: Zunächst nennt sie nur ihren Vornamen, wiederholt diesen dann aber in einem ganzen Satz, auf Vietnamesisch. Auch wenn aus dem Kontext klar ist, was dieser Satz bedeuten muss, folgt unmittelbar darauf die englische Übersetzung. Außerdem erfahren die Lesenden, Lan würde „Orchid“, also „Orchidee“ (PONS 2023g) bedeuten und, wie zu einem späteren Zeitpunkt in der Geschichte erklärt wird, „in that naming claimed herself beautiful, then made beauty into something worth keeping“ (Vuong 2019a: 231).

Die Namensgebung geschah, weil Lan ohne geboren wurde, „Because her mother simply called her *Seven*, the order in which she came into the world after her siblings“. Die *frames* suggerieren, es muss sich um eine große Familie handeln, und implizieren ein distanziertes Verhältnis zu den Kindern. Ein Kind mit einer Nummer zu benennen, raubt ihm seine eigene Identität, seine eigene Persönlichkeit. Der Akt der eigenen Namensgebung kann somit als eine Art Emanzipation und die Beanspruchung einer eigenen Geschichte interpretiert werden. Vor dem Hintergrundwissen der vietnamesischen Namenstradition, die in Kapitel 1.6 kurz angesprochen wurde, wirkt die Nummernvergabe noch grausamer.

„It was only after she ran away, at seventeen, from her arranged marriage to a man, three times her age, that Lan named herself“: Den Lesenden wird mitgeteilt, dass diese Namensgebung erst nach der Flucht aus ihrer arrangierten Ehe geschah, was wiederum suggeriert, ihr Ehemann hätte sie bis dahin ebenso einfach nur „Seven“ genannt. Hierbei erklären die *frames* „ran away“ und „arranged marriage“, es kann sich kaum um eine glückliche Partnerschaft gehandelt haben – jedenfalls keine auf Augenhöhe, war Lan doch erst „seventeen“, ihr Ehemann

aber „three times her age“. Die Vorstellung eines Mannes um die 50, der mit einem minderjährigen Mädchen verheiratet ist, evoziert schreckliche Bilder, auch wenn keine weiteren Angaben über ihn gemacht werden. Außerdem wirft die Beschreibung die Frage auf, ob solche Eheschließungen zum damaligen Zeitpunkt überhaupt legal waren. Da die National Assembly of Vietnam erst 2000 ein Gesetz erließ, das das Mindestalter für Frauen und Männer, die eine Ehe eingehen wollen, auf 18 bzw. 20 Jahre festlegte (vgl. National Assembly of Vietnam 2000), ist anzunehmen, dass solche Kinderehen damals noch legal waren.

Die Schilderungen zu Lans Flucht zeigen, ohne ihren ausgeklügelten Plan hätte sie wohl niemals entkommen können, wodurch die Vorstellung ihrer gemeinsam verbrachten Zeit nur noch düsterer wird. Die *frames* „lotus stems“ und „palm-leaf walls“ verankern die Szene in einem vietnamesischen Kontext. Letztere lassen zudem auf ein bescheidenes Leben schließen.

„Through the flat black night, she made her way, feeling one low branch after another“: Die Adjektive „flat“ und „black“ suggerieren in diesem Zusammenhang, die Nacht muss tief-schwarz gewesen sein („flat“ hier: very smooth, with no contrast between light and dark, and giving no impression of depth“ (OLD 2023p)). Diese Vorstellung wird durch den Rest des Satzes weiter gefestigt. Es muss Lan unglaublich viel Mut gekostet haben, allein durch die pech-schwarze Nacht zu fliehen, was auf enorme Verzweiflung schließen lässt.

Stunden später kommt sie beim Haus ihrer Mutter an: „‘Seven,’ her mother said through a crack on the door, ‘a girl who leaves her husband is the rot of a harvest.’“ Die *frames* „through a crack in the door“ suggerieren, Lan wäre alles andere als willkommen. Ihre Mutter antwortet ihr mit einem vietnamesischen Sprichwort und schließt damit unmittelbar auf die Tatsache, Lans Erscheinen könne nur bedeuten, sie habe ihren Ehemann verlassen. Ein anderer Grund scheint ausgeschlossen. Das Sprichwort zeugt von den Wertvorstellungen, die Lans Mutter vertritt und mit denen Lan aufgewachsen ist. Sie machen Frauen für gescheiterte Ehen verantwortlich. Die Gegenüberstellung von „girl“ und „husband“ lässt zudem erahnen, dass bei damaligen Eheschließungen in der Regel die Frauen noch minderjährig waren. Trotz dieses Glaubensmusters entschloss sich Lan zur Flucht – die Ehe muss ein Alptraum gewesen sein.

Auch in diesem Beispiel dominieren die zeilenlangen Sätze. Wortwiederholungen kommen ebenfalls zum Einsatz: „The possession of a **name**, after **all**, being **all** they share“; „‘**Lan**,’ she says, ‘Tên tôi là **Lan**.’ My **name** is **Lan**. **Lan** meaning Orchid. **Lan** the **name** she gave herself, having been born nameless“. Die häufige Namenswiederholung deutet an, einmal ausgesprochen, muss der Erzähler den Namen immer und immer wieder niederschreiben, ihn so festigen und auch feiern.

Die Verben sind zu einem großen Teil undifferenziert, in Bezug auf die Fluchtschilderungen jedoch recht präzise: „brewed“; „dropping“; „feeling“; „deepen“; „shivered“; wodurch die Szene besonders bildhaft wird. Die Adjektive sind sparsam: „nameless“; „flat“; „black“; „low“. Hinsichtlich der Typographie fällt die Kursivsetzung von „Seven“ auf, wodurch sich der *frame* deutlich vom Textbild abhebt. Die typographische Hervorhebung lässt die Absurdität des „Namens“ noch stärker zur Geltung kommen. Betreffend die Orthografie ist die Großschreibung von „Orchid“ zu nennen, die eigentlich den englischen Rechtschreibregeln widerspricht. In diesem Fall aber soll die Großschreibung des *frames* wohl den Gebrauch als Eigennamen markieren.

Die Gesamtscene dient dem Ausbau von Lans Figur. Besonders aber kommt es bei der Lektüre aufgrund der vietnamesischen Sprache, dem Thema der Namensgebung, der wörtlichen Übersetzung des Sprichworts und derjenigen *frames*, die den Schauplatz der Szene im Vietnam verorten lassen, zu einer Auseinandersetzung mit der vietnamesischen Kultur.

Textstelle 10b:

When we arrived in America in 1990, color was one of the first things we knew of yet knew nothing about. Once we stepped inside our one-bedroom apartment in the predominantly Latinx neighborhood on Franklin Avenue that winter, the rules of color, and with it our faces, had changed. Lan, who, back in Vietnam, was considered dark, was now lighter. And you, Ma—so fair you would “pass” for white, like the time we were in the Sears department store and the blond clerk, bending down to stroke my hair, asked whether I was “yours or adopted”. Only when you stuttered, your English garbled, gone, head lowered, did she realize her mistake. Even when you looked the part, your tongue outed you. One does not “pass” in America, it seems, without English. “No, madam,” I said to the woman in my ESL English. “That’s my mom. I came out her asshole and I love her very much. I am seven. Next year I will be eight. I’m doing fine. I feel good how about you. Merry Christmas Happy New Year.” The deluge was exactly eighty percent of the language I knew at the time and I shivered in pure delight as the words flew out of me. You believed, like many Vietnamese mothers, that to speak of female genitalia, especially between mothers and sons, is considered taboo—so when talking about birth you always mentioned that I had come out of your anus. You would playfully slap my head and say, “This huge noggin nearly tore up my asshole!” (Vuong 2019a: 51f)

Textbeispiel 10 berichtet von der Ankunft der Familie in den USA im Winter 1990. Eine der ersten Veränderungen, mit denen sie lernen müssen umzugehen, ist die Wahrnehmung ihrer Hautfarbe.

Aus US-amerikanischer Perspektive betrachtet bietet der *frame* „1990“ interessanten Kontext bezüglich der politischen Situation zu diesem Zeitpunkt. US-amerikanische Leser:innen assoziieren mit dieser Jahreszahl womöglich die Präsidentschaft des Republikaners George

H.W. Bush und vielleicht sogar seinen Immigration Act aus demselben Jahr. Die Verabschiedung dieser Reform führte dazu, dass sich die Migrationsbewegung nach Amerika stark verstärkte, was auch erhöhte illegale Migration bedeutete. Dies wiederum resultierte schlussendlich in einer Einschränkung der Rechte von legalen Einwander:innen (vgl. Rosenblum & Tichenor 2012: 290). Unter diesen Bedingungen muss die Immigration in die USA 1990 eine große Herausforderung dargestellt haben.

„Once we stepped inside our one-bedroom apartment in the predominantly Latinx neighborhood“: Beim *frame* „Latinx“ handelt es sich um eine genderneutrale Bezeichnung für „a person, especially one who is living in the US, who comes from Latin America, or whose family came from there“ (OLD 2023q). Der Satz suggeriert, dass es sich um ein einkommensschwächeres Viertel mit hohem Migrationsanteil handeln muss und die finanziellen Mittel der Familie begrenzt sind. In diesem Zusammenhang evoziert „that winter“ Bilder einer eisigen, unbeheizten Wohnung.

Als Nächstes erfahren die Leser:innen, dass die „rules of color“ in den USA ganz anders sind als jene im Vietnam. Hatte Lan dort noch als „darker“ gegolten, so wurde sie jetzt als „lighter“ gesehen, während Rose „would ‘pass’ for white“. Interessant ist hierbei der Einsatz der Anführungszeichen. Das *phrasal verb* „pass for“ wird definiert als „to be accepted as someone or something“ (OLD 2023r)), und führt zu folgendem Bild: Rose wird aufgrund ihres hellen Hauttons als weiße Person „akzeptiert“. Es ist allerdings anzunehmen, dass die Anführungszeichen nur „pass“ alleine umgeben, um das weiter unten folgende Spiel mit dem Verb zu ermöglichen.

Die Wahrnehmung Roses führt zu interessanten Begegnungen, wie z.B. jene mit dem „blond clerk“ – spannend ist hierbei, dass wieder explizit die Haarfarbe der Person hervorgehoben wird, ähnlich wie im Beispiel mit den Soldaten. Die Frage der Mitarbeiterin bringt Rose in eine unangenehme, ihr peinliche Situation: „Only when you stuttered, your English garbled, gone, head lowered, did she realize her mistake“. Es kommt erneut zu einer Personifikation des Englischen, wobei mit „garbled“ „told in a way that confuses the person listening“ (OLD 2023s) definiert wird. Rose ist nicht in der Lage, verständliche Sätze zu produzieren.

Der nächste Satz erklärt den Leser:innen, dass Rose zwar aussieht wie eine Amerikanerin, ihre nicht vorhandenen Sprachkenntnisse sie jedoch outen. Hierbei wird wieder von der „tongue“ selbst gesprochen.

„One does not ‘pass’ in America, it seems, without English“: „pass“ wird hier in seiner Definition „to achieve the required standard in an exam, a test, etc.“ (OLD 2023t) verwendet und impliziert dadurch, die Beherrschung der englischen Sprache stelle eine Art „Prüfung“ dar,

die es zu bestehen gilt. Rose allerdings fällt bei dieser Prüfung durch.

Little Dog wiederum schafft es, „in my ESL English“, ganze Sätze zu formulieren. Das Akronym „ESL“ steht für „English as a second language“ und wird definiert als „the teaching of English as a foreign language to people who are living in a country in which English is either the first or second language“ (OLD 2023u). Den Leser:innen wird suggeriert, dass Little Dogs Wortschatz und Sprachbeherrschung noch nicht sehr ausgeprägt sein können, was sich in seinen darauffolgenden Aussagen bzw. in der Erzählrede („The deluge was exactly eighty percent of the language I knew at the time“) widergespiegelt. Little Dog scheint sich absolut nicht bewusst zu sein, wie vulgär er sich teilweise ausdrückt („I came out her asshole“). Er freut sich zu sehr, überhaupt mit der Frau kommunizieren zu können. Es wird ein liebenswertes Bild evoziert.

Die Leser:innen erfahren zudem, dass Rose, wie viele vietnamesische Mütter, weibliche Genitalien für ein Tabuthema hält. Stattdessen erzählt sie Little Dog, er sei aus ihrem Anus gekommen. Der Text lässt ein prudes Bild vietnamesischer Mütter entstehen.

„You would playfully slap my head and say“ löst im Kontext der zuvor beschriebenen Beispiele Unbehagen aus. Der *frame* „slap“ erinnert trotz des eingesetzten Adverbs zu sehr an die normalisierte Gewalt, mit der Rose ihren Sohn erzieht. „‘This huge noggin nearly tore up my asshole!’“: Beim *frame* „noggin“ handelt es sich um eine umgangssprachliche Bezeichnung für „the head“ (Collins Dictionary 2023d). Obwohl Rose weiblichen Geschlechtsteile als tabu betrachtet, scheint sie kein Problem mit einer solchen Ausdrucksweise zu haben.

Insgesamt kann die Sprache in diesem Beispiel – bis auf die Figurenrede – als gehoben beschrieben werden. Die Syntax betreffend sind auch hier wieder die langen, mit Beistrichen versehenen, Sätze bezeichnend. Hinsichtlich der Verben ist vor allem der Einsatz von „pass“ zu nennen, mit dem unterschiedliche Bilder transportiert werden. Bezüglich der Stilistik ist wieder eine Alliteration („your English garbled, gone“) sowie die Personifikation der Sprache zu verzeichnen. Die Gesamtszene zeichnet ein präzises Bild der Umstände, mit denen die Familie bei ihrer Ankunft konfrontiert ist. Außerdem wird Little Dog als Englischsprechender der Familie etabliert.

Textstelle 11b:

Mr. Buford walked in. A tall, lanky white man of about seventy, he wore a Red Sox cap pulled low over a pair of aviators and a cheddar cheese grin. Hands on his hips, he reminded me of that maniac sergeant in Full Metal Jacket, the one who got his brains blown out by one of his privates for being an asshole. But Buford was cheery enough, charming even, if only a bit forced with it. He grinned, his one gold tooth sparking between his lips, and said, “How’s my United Nations doing this morning? ¿Bueno?” (Vuong 2019a: 88f)

Dieses Textbeispiel dient der Vorstellung Mr. Bufords, Little Dogs Vorgesetztem auf der Tabakfarm. Im Vergleich zu den anderen Figuren genießt Mr. Buford schon bei seinem ersten Auftritt eine relativ genaue Figurenkonzeption. Der Satz „A tall, lanky white man of about seventy, he wore a Red Sox cap pulled low over a pair of aviators and a cheddar cheese grin“ und „one gold tooth“ lassen ein sehr spezifisches Bild des Mannes entstehen. Hierbei verankern ihn die *frames* „Red Sox cap“ und „aviators“ stark in der amerikanischen Kultur. US-amerikanische Leser:innen werden mit den „Red Sox“ zweifelsohne das Baseballteam der Boston Red Sox assoziieren, eines der erfolgreichsten und bekanntesten Baseballteams der USA (vgl. electro-mech 2023). Bei den „aviators“ handelt es sich um ein Synonym der „aviator glasses“ („eyeglasses having a lightweight metal frame and relatively large usually tinted lenses“ (Merriam-Webster 2023d)), womit z.B. ein Bild von Tom Cruise in *Top Gun* evoziert wird, einem Kultklassiker der 1980er Jahre. Der *frame* „cheddar“ in Verbindung mit dem „cheese grin“ evoziert ein besonders breites Grinsen, da mit dem „cheddar“ eine intensiv schmeckende Käsesorte assoziiert wird.

Mr. Buford erinnert Little Dog an den „maniac sergeant in Full Metal Jacket“: Bei *Full Metal Jacket* handelt es sich um einen Vietnamkriegsfilm von Stanley Kubrick aus dem Jahr 1967 (vgl. IMDb). Im amerikanischen Kontext dürfte der Film durchaus bekannt sein, in jedem Fall wird aber durch die *frames* „sergeant“ („a member of one of the middle ranks in the army and the air force, below an officer“ (OLD 2023v) und „private“ („a soldier of the lowest rank in the army“ (OLD 2023w)) eindeutig, dass es sich um einen Kriegsfilm handeln muss. Der *frame* „maniac“ („a person who behaves in an extremely dangerous, wild, or stupid way“ (OLD 2023x)) lässt Mr. Buford verrückt und wahnsinnig erscheinen, was in weiterer Folge darauf hindeutet, dass die von ihm festgelegten Arbeitsbedingungen nicht immer die besten sind. Den Leser:innen wird aber erklärt, dass Buford „was cheery enough, charming even, if only a bit forced with it“. Mr. Buford scheint sich bewusst zu sein, dass er seine Arbeiter nur motivieren kann, wenn er sich ihnen gegenüber gut gelaunt und nett gibt, auch wenn er diese Fassade nicht immer lückenlos aufrecht zu erhalten vermag.

Die Frage: „‘How’s my United Nations doing this morning? ¿Bueno?’“ lässt erahnen, dass auf den Feldern Mr. Bufords hauptsächlich spanischsprechende Migranten arbeiten. Durch die Beantwortung seiner eigenen Frage lässt Mr. Buford keine Widerworte zu, es scheint ihn also nicht wirklich zu interessieren, wie es seinen Arbeitern geht.

In diesem Beispiel fällt vor allem der umgangssprachliche, teils derbe Ton auf, in dem Little Dog erzählt. Nichtsdestotrotz schafft es der Autor, auch hier das Stilmittel der Alliteration

einzubauen: „cheery enough, charming even“.

Bezüglich der Interpunktion ist besonders das in der spanischen Grammatik verwendete umgedrehte Fragezeichen auffällig, das bei „¿Bueno?“ zum Einsatz kommt. Eine korrekte Schreibweise scheint hier von besonderer Bedeutung gewesen zu sein. Insgesamt wird hier mithilfe weniger Sätze ein sehr präzises Bild Mr. Bufords und eine erste Vorstellung des Arbeitsalltags auf der Tabakfarm geschaffen.

Textstelle 12b:

That first day, I stupidly refused the pair of gloves offered by Manny. They were too big and ran nearly to my elbows. By five o'clock, my hands were so thick and black with sap, dirt, pebbles, and splinters, they resembled the bottom of a pan of burned rice. The crow's floated over the field's wrinkled air as we worked the hours bare, their shadows swooping over the land like things falling from the sky. The jackrabbits dipped in and out of the rows, and once in a while a machete would come down on one and you could hear, even through the clink of blades, the shrill yelp of a thing leaving the earth we stood on. But the work somehow sutured a fracture inside me. A work of unbreakable links and collaboration, each plan cut, picked, lifted and carried from one container to another in such a timely harmony that no stalk of tobacco, once taken from the soil, ever touches ground again. A work of myriad communications, I learned to speak to the men not with my tongue, which was useless there, but with smiles, hand gestures, even silences, hesitations. I made out people, verbs, abstractions, ideas with my fingers, my arms, and by drawing in the dirt. (Vuong 2019a: 90f)

Textbeispiel 12 berichtet von Little Dogs erstem Arbeitstag auf der Tabakfarm. Die Leser:innen erfahren, dass er ein Paar Handschuhe ablehnte, die ihm Manny, einer seiner Kollegen, anbot. Die Geste suggeriert, dass sich die Arbeiter umeinander kümmern und impliziert, dass Manny schon länger auf der Tabakfarm tätig und sich der harten Arbeit bewusst ist. Little Dog jedoch scheint ahnungslos, was auf ihn zu kommt. Das Adverb „stupidly“ im ersten Satz erklärt aber, dass er schließlich eines Besseren belehrt wurde.

Der Satz „They were too big and ran nearly to my elbows“ lässt erahnen, dass Little Dog zu einem der jüngeren Arbeiter gehören muss. Außerdem schwingt mit, dass er die großen Handschuhe vielleicht abgelehnt hat, um sich vor den anderen nicht lächerlich zu machen. Die Beschreibung seiner Hände als „the bottom of a pan of burned rice“ lässt ein sehr präzises Bild entstehen, nicht zuletzt, da damit auch der Geruchssinn aktiviert wird.

Besonders sticht der nächste Satz hervor, der eine Reihe von Stilmitteln vereint: „The crow's floated over the field's wrinkled air as we worked the hours bare, their shadows swooping over the land like things falling from the sky“. Durch den Rhythmus liest sich der Satz wie aus einem Gedicht gegriffen, auch ein Reim kommt zum Einsatz („**air**“ und „**bare**“). Die vielen Alliterationen verstärken das poetische Moment: „**f**loated“ und „**f**ield's“; „**w**rinkled“ und

„worked“; „falling“ und „from“. Die *frames* „shadows swooping over the lands like things falling from the sky“ evozieren ein sehr düsteres und angsteinflößendes Bild, sofort werden mit den „things falling from the sky“ Bomben oder Raketen assoziiert. Die Beschreibung zeugt von der Omnipräsenz des Kriegs, mit der Little Dog konfrontiert zu sein scheint, sogar im Schatten einer Krähe sieht er eine mögliche Bedrohung. Auffällig sind in diesem Satz außerdem die *frames* „field’s wrinkled air“, da es sich bei „wrinkled air“ um eine sehr ungewöhnliche Kollokation handelt. Mit dem Verb „wrinkle“ wird in erster Linie „to make the skin on your face form into lines or folds; to form lines or folds in this way“ (OLD 2023y) definiert. Im Kontext des Beispiels, das von sehr langen, harten Arbeitstagen berichtet, könnte die Beschreibung auf die schier endlosen Arbeitsstunden hindeuten, die selbst die Luft der Felder „altern“ lassen. Auch der Einsatz des Adjektivs „bare“ zur Beschreibung der „hours“ ist ungewöhnlich, in diesem Kontext wird dadurch jedoch die Vorstellung der stetigen, ununterbrochenen Arbeit „bis nichts mehr übrig ist“ geschaffen („bare“ hier: „empty“ (OLD 2023z)).

Die „jackrabbits“ im nächsten Satz könnten erneut als amerikanische Markierung gesehen werden, denn diese werden als „a large N. American hare (= an animal like a large rabbit) with very long ears“ (OLD 2023a1) definiert. Die „machete“, mit der die Tiere getötet werden, suggeriert einen besonders schmerzvollen Tod („a broad heavy knife used as a cutting tool and as a weapon“ (OLD 2023b1), wozu auch der „shrill yelp“ beiträgt. Das Töten der Tiere geschieht „once in a while“, was von einer gewissen Willkürlichkeit zeugt, mit der den Tieren das Leben genommen wird. Manche von ihnen scheinen einfach zur falschen Zeit am falschen Ort. Die Tiere werden als „thing“ bezeichnet, und dadurch gar nicht mehr als Lebewesen wahrgenommen, sondern als Objekte. Das Töten scheint ein Ding der Selbstverständlichkeit geworden zu sein. Trotz der harten Arbeit und dem willkürlichen Töten der Tiere, „But the work somehow sutured a fracture inside me“. Das „But“ zu Beginn des Satzes verleiht der Aussage Standhaftigkeit und Vehemenz. Das Verb „suture“ („vernähen“ (PONS 2023h)) in Verbindung mit „fracture“ („Bruch, Fraktur“ (PONS 2023i)) wirft die Frage auf, wie gut diese Naht wirklich halten kann, immerhin kann ein Bruch nicht vernäht werden.

„A work of unbreakable links and collaboration, each plan cut, picked, lifted and carried from one container to another in such a timely harmony that no stalk of tobacco, once taken from the soil, ever touches ground again“: Eine auf den ersten Blick eintönig wirkende Arbeit wird durch diese Beschreibung zu einer wahren Freude, fast wehmütig wird davon berichtet. Little Dog scheint sich an der immer gleichbleibenden Arbeit nicht zu stören, vielmehr findet er darin Geborgenheit und Sicherheit. Die Lesenden erfahren weiter, dass auf der Tabakfarm nicht durch Sprache kommuniziert wird, sondern aber durch „smiles, hand gestures, even

silences, hesitations“ und Little Dog „made out people, verbs, abstractions, ideas with my fingers, my arms, and by drawing in the dirt“. Es ist nicht die Zunge, die Kommunikation ermöglicht, sondern der Körper. Die Sprache, auf der in der gesamten Erzählung so viel Druck lastet, rückt hier in den Hintergrund.

Auch in diesem Textbeispiel dominieren wieder die charakteristisch langen Sätze, die mithilfe der Beistriche geformt werden. Die Lexik betreffend sind die präzisen Verben zu nennen: „floated“; „swooping“; „cut“; „picked“; „lifted“; „carried“; „dipped“; „resembled“. Die Adjektive sind sparsam, aber pointiert: „thick“; „black“; „wrinkled“; „unbreakable“; „myriad“. Die Sprache ist insgesamt sehr lyrisch, teils auch philosophisch, wozu die zuvor beschriebenen Stilmittel beitragen, aber auch Adjektive wie „myriad“, die laut dem *Oxford Learner's Dictionary* literarischen Texten zugeordnet werden (vgl. OLD 2023c1). Insgesamt wird eine sehr genaue, bildhafte Szene erschaffen. Den Lesenden wird vor allem aber vermittelt, dass Little Dog die Arbeit schätzt, auch wenn sie körperlich sehr anstrengend sein muss. Die Regelmäßigkeit gibt ihm eine Sicherheit, die er ansonsten vermisst. Außerdem entkommt er auf der Tabakfarm, wo Sprache keine Rolle spielt, seiner Aufgabe als Dolmetscher der Familie.

Textstelle 13b:

“If Ray Allen was my dad,” he said, his gaze still fixed on the bone house, “that’d be my house and you could always come and crash there.” “You already have a dad.” He flicked the roach on the road and looked away. It fell out and broke into an orange gash on the pavement, then sputtered out. “Forget that guy, little man,” Trevor looked at me, soft, “he’s not worth it.” “Worth what?” “Getting pissed over, dude. Ah—score!” He took out a mini Snickers from his coat pocket. “Must’ve been there since last Halloween.” “Who said I was?” “He just got his things, you know?” He pointed the Snickers to his head. “The drink gets to him.” “Yeah. I guess.” The tree frogs seemed further away, smaller. Some kind of quiet sharpened between us. “Hey, don’t do the fuckin’ silent thing, man. It’s a fag move. I mean—” A frustrated sigh escaped him. He bit into the Snickers. “Want half?” (Vuong 2019a: 149f)

Nach einem Aufeinandertreffen mit Trevors Vater schnappen sich die beiden Jungen ihre Räder und fahren durch die Nacht. Auf der Spitze eines Hügels angekommen blicken sie hinunter auf die Stadt und die umliegenden Häuser. Eines davon soll das Haus von Ray Allen sein, einem bekannten Basketballspieler. Die *frames* „bone house“ im ersten Satz beziehen sich auf folgende zuvor gefallene Beschreibung: „The house was almost invisible but for the white trim around its edges, like the skeleton of a prehistoric creature“ (Vuong 2019a: 149).

Das Textbeispiel beginnt mit einem Bekenntnis. Trevor meint, wenn Ray Allen sein Dad wäre, könne Little Dog „‘always come and crash there‘“: Bei „crash“ handelt es sich in

diesem Fall um eine umgangssprachliche Art und Weise zu sagen, er könne immer dort übernachten („crash: to sleep somewhere you do not usually sleep“ (OLD 2023d1)). Trevor offenbart, dass ihm Little Dog durchaus wichtig ist, ansonsten würde er ihm wohl kaum ein solches Angebot machen. Little Dog wiederum geht gar nicht darauf ein, stattdessen stellt er fest: „‘You already have a dad.’“ Little Dog, der ohne Vater aufwächst, scheint in Gedanken am Satzanfang steckengeblieben zu sein.

„He flicked the roach on the road and looked away“: Das umgangssprachliche Substantiv „roach“ wird definiert als „the end part of a cigarette containing marijuana“ (OLD 2023e1). Die Leser:innen erfahren dadurch, dass Trevor einen Joint raucht. Ein Detail, das zuvor nicht explizit benannt wurde: „Trevor lit a **cigarette**, drew from it, eyes closed, then passed the ruby bead towards my fingers“ (Vuong 2019a: 149).

Die darauffolgenden Beschreibung „It fell out and broke into an orange gash on the pavement, then sputtered out“ lassen eine sehr präzise Vorstellung der zu Boden gefallen Kippe entstehen, wobei mit „gash“ „a long, deep cut in the surface of something, especially a person’s skin“ (OLD 2023f1) definiert wird. Selbst in einer Kippe scheint Little Dog etwas mit Schmerz in Verbindung Stehendes zu sehen.

„‘Forget that guy, little man,’ Trevor looked at me, soft, ‘he’s not worth it’“: Trevor nennt Little Dog hier „little man“. Diese Anrede könnte als Referenz auf Little Dogs Namen zu verstehen sein, sie suggeriert jedoch auch, dass sich Trevor ihm gegenüber auf gewisse Art überlegen fühlen muss und außerdem körperlich größer ist. Die *frames* „looked at me soft“ und der Nebensatz „‘he’s not worth it’“ wiederum zeugen davon, dass Trevor Little Dogs Gefühle nicht egal sind. Dieser scheint nicht zu wissen, worauf genau Trevor anspielt, woraufhin er antwortet: „‘Getting pissed over, dude.’“ Er muntert ihn dazu auf, nicht zu viel auf die Worte seines Vaters zu geben. Hierbei bezieht er sich auf das Gespräch, dass die beiden zuvor mit Trevors Vater geführt haben, in welchem letzterer feststellte: „‘He whooped them in that jungle. He did good for us. He burned them up’“ (Vuong 2019a: 143). Die Rede ist von Trevors Onkel James, der im Vietnamkrieg gekämpft hat. Trevor ist im Begriff, noch etwas hinzuzufügen, findet aber ein „mini Snickers“ in seiner Jackentasche. Little Dogs „‘Who said I was?’“ könnte auf zweifache Weise interpretiert werden. Entweder, er möchte vor Trevor keine Schwäche zeigen, oder aber, die Worte seines Vaters berühren ihn einfach nicht. Trevor reagiert nicht auf Little Dogs Frage, sondern fährt mit seinen Ausführungen fort. Fast wirkt es so, als würde er sich selbst von seinen Aussagen überzeugen wollen: „‘He just got his things, you know?’ He pointed the Snickers to his head. ‘The drink gets to him.’“ Wirklich benennen kann er die Al-

koholabhängigkeit seines Vaters nicht, die Formulierung klingt fast verharmlosend, entschuldigend.

„Some kind of quiet sharpened between us“: Das Verb „sharpen“ („schärfen“ (PONS 2023j)) suggeriert, die sich breitmachende Stille wäre Little Dog unangenehm. Trevor reagiert darauf folgendermaßen: „‘Hey, don’t do the fuckin’ silent thing, man. It’s a fag move.’“ Im amerikanischen Englisch bezeichnet der *frame* „fag“ „an offensive word for a gay man“ (OLD 2023g1). In der Verwendung dieses diskriminierenden Ausdrucks äußert sich seine eigene Haltung gegenüber Homosexualität bzw. die Haltung, mit der er erzogen wurde. Mit seiner eigenen Sexualität scheint er sich nicht auseinandersetzen zu können. Die Stille als „fag move“ zu bezeichnen impliziert zudem, dass er in Little Dogs Schweigen etwas Schwaches sieht.

„‘I mean—’ A frustrated sigh escaped him“: Seine Gedanken wirklich in Worte zu fassen, ist Trevor nicht möglich. Stattdessen bietet er Little Dog die Hälfte seines Snickers an („‘Want half?’“), und drückt seine Zuneigung so durch Taten aus.

Das Textbeispiel zeichnet sich vor allem durch die gesprochene Sprache aus. Hierbei manifestiert sich der orale Charakter nicht nur durch das verwendete Register („dude“; „crash“; „fuckin“; „pissed“), sondern auch durch die Verkürzungen und die Ellipse („‘Want half?’“). Im Gegensatz dazu wirkt die Erzählrede poetisch, die geschaffenen Bilder greifbar. Sogar eine Klangwiederholung kommt zum Einsatz: „He flicked the **roach** on the **road**“.

Die Gesamtscene bietet einen Einblick in die Beziehung der beiden Jungen sowie Trevor als Person. Es ist deutlich, dass Little Dog ihm am Herzen liegt, seine Gefühle in Worte zu fassen, scheint ihm allerdings ein Ding der Unmöglichkeit. Auch schimmert durch, dass er die Situation mit seinem Vater als belastend empfindet, aber gleichzeitig versucht, das Ganze zu relativieren. Außerdem wird demonstriert, dass Marihuana zum Alltag Trevors gehört, der im Laufe der Geschichte mit einer Reihe weiterer Drogen in Verbindung kommt.

Textstelle 14b:

It’s already night by the time I get off at Hartford’s Union Station. I stand in the greasy parking lot as people hurry through the drizzle into waiting taxis. It’s been five years and three months since Trevor and I first met, since the barn, the Patriots game through radio static, the army helmet on the dusty floor. I wait alone under an awning for the bus that will take me across the river, to the town that holds everything Trevor except Trevor himself. I did not tell anyone I was coming, I was in the Italian American Lit class at a city college in Brooklyn when I saw, on my phone, a Facebook update from Trevor’s account, posted by his old man. Trevor had passed away the night before. *I’m broken in two*, the message said. In two, it was the only thought I could keep, sitting in my seat, how losing a person could make more of us, the living, make us two. I picked up my bag and left the class. The professor, discussing a passage from Pietro di Donato’s *Christ in Concrete*, stopped, looked at me, waiting for an explanation. When I gave none she continued, her voice trailing behind me as I fled the building. I walked all the

way uptown, along the East Side, following the 6 train to Grand Central. *Into*—yes, that’s more like it. As in, *Now I’m broken into*. (Vuong 2019a: 166f)

Bei diesem Textbeispiel fällt in den ersten Sätzen zunächst die Verwendung der *present tense* auf. Little Dogs Ankunft in „Hartford’s Union Station“ kann somit als Gegenwartsebene definiert werden. Die Nachricht über Trevors Tod erreichte ihn während einer Lehrveranstaltung, die Schilderung dessen ist als Analepse zu verstehen.

Die *frames* „already night“ und „drizzle“ in den ersten beiden Sätzen suggerieren, dass die Szene im Herbst oder Winter stattfindet. „[P]eople hurry“ wiederum impliziert, dass trotz der späten Stunde einiges los ist. Interessant ist hierbei die Formulierung „greasy parking lot“, da es sich in diesem Zusammenhang um eine ungewöhnliche Kollokation handelt. Der „drizzle“ im Satz zuvor („light, fine rain“ (OLD 2023h1)) suggeriert zunächst, dass sich „greasy“ hier auf die Oberflächenbeschaffenheit des Parkplatzes bezieht und im Sinne von „slippery“ (vgl. Merriam Webster 2023e.) zu verstehen ist. Hinzukommt aber, dass in der Verwendung dieses Adjektivs eine gewisse Bewertung des Erzählers mitschwingt, da „greasy“ in der Regel dann zum Einsatz kommt, wenn Missbilligung bzw. Ablehnung ausgedrückt werden soll (vgl. OLD 2023i1).

Little Dog lernte Trevor mit 14 Jahren kennen, weshalb „It’s been five years and three months since Trevor and I first met“ erahnen lässt, dass er mittlerweile um die 19 Jahre alt sein muss. „[S]ince the barn, the Patriots game through radio static, the army helmet on the dusty floor“ bezeichnen unter anderem die schönsten Erlebnisse, die Little Dog mit Trevor teilen durfte. Der *frame* „Patriots“ verankert das Textbeispiel erneut im US-amerikanischen Kontext. Einem US-Publikum wird sich umgehend erschließen, dass es sich hierbei um das American Football Team der New England Patriots handelt, einem der wertvollsten Sportteams der Welt (vgl. Ozanian und Teitelbaum 2022).

Little Dog wartet alleine auf den Bus, während die anderen Personen zu ihren Taxis hasten. Hier wird darauf hingedeutet, dass sich Little Dog kein Taxi leisten kann und deshalb auf den Bus angewiesen ist.

„[T]o the town that holds everything Trevor except Trevor himself“: Für Little Dog ist Hartford stark mit den Erinnerungen an Trevor und ihre gemeinsame Vergangenheit verbunden. Die Beschreibung evoziert das Bild einer Trevor-Form (im Sinne eines dreidimensionalen Körpers), von der nur mehr der Umriss übrig, Trevor selbst aber nicht mehr „enthalten“ ist. Die Abgeklärtheit der Aussage lässt ihren Inhalt noch schrecklicher erscheinen.

Die Leser:innen erfahren weiter, dass Little Dog in einer „Italian American Lit class“

saß, als er von Trevors Tod über einen Facebook-Post erfuhr, wobei es sich bei „Lit“ um eine gängige Abkürzung für „Literature“ handelt. „Trevor had passed away the night before“: Beim *phrasal verb* „pass away“ handelt es sich um einen Euphemismus des Verbs „die“. Das *Collins Dictionary* schreibt, es komme dann zum Einsatz, wenn „you want to avoid using the word ‘die’ because you think it might upset or offend people“ (Collins Dictionary 2023e). Hier wird suggeriert, Little Dog versuche, Trevors Tod zu mildern – vermutlich um sich selbst vor dem Schmerz zu schützen. Dieses Bild wird weiter unten im Text gefestigt:

I picked up my bag and left the class. The professor, discussing a passage from Pietro di Donato’s *Christ in Concrete*, stopped, looked at me, waiting for an explanation. When I gave none she continued, her voice trailing behind me as I fled the building. I walked all the way uptown, along the East Side, following the 6 train to Grand Central.

Der einzige *frame*, der hier auf den Gefühlszustand Little Dogs hindeutet, ist „fled“. Die anderen Sätze beschreiben eine simple Aneinanderreihung der Geschehnisse. Little Dog scheint sich in einer Art Schockstarre zu befinden, „when I gave none“ verdeutlicht, wie sprachlos er in dem Moment war. Auch der letzte Satz impliziert, sein Körper habe auf Autopilot umgeschaltet. Durch die *frames* „all the way“ und „along the 6 train“ wird hier suggeriert, es muss sich um eine lange Strecke gehandelt haben, die er zu Fuß zurücklegte. „Grand Central“ wird sich einem amerikanischen Publikum zweifelsohne als „Grand Central Station“ erschließen, vor allem, da zuvor angegeben wird, Little Dog befände sich in einem „city college in Brooklyn“. Spannend ist die Nennung des italoamerikanischen Autors Pietro Di Donato und sein Werk *Christ in Concrete*. Es ist wahrscheinlich, dass dieser einer literarisch interessierten US-Leserschaft bekannt sein dürfte. Das Werk wird als amerikanischer Klassiker beschrieben und „was hailed by critics in the United States and abroad as a metaphor for the immigrant experience in America“ (Severo 1992). Es wird von den Leser:innen kaum als Zufall wahrgenommen werden, dass eben dieses Buch explizit in einem Roman erwähnt wird, der sich mit den Erfahrungen einer Minderheitengruppe auseinandersetzt.

Besonders eindrücklich sind die Reflexionen zum Post von Trevors Vater: „*I’m broken in two*, the message said. In two, it was the only thought I could keep, sitting in my seat, how losing a person could make more of us, the living, make us two“. Beim letzten Satz von Textbeispiel 14 handelt es sich um ein kreatives Spiel mit diesen Reflexionen: „*Into—yes, that’s more like it. As in, Now I’m broken into*“. Der Einsatz der Präposition „into“ evoziert im Gegensatz zu „in two“ ein Zerschneiden in unzählige Teile. Die Formulierung lässt erahnen, dass der Verlust Trevors für Little Dog irreparabel und er dadurch in unzählige Teile zersplittert ist.

Auch in diesem Beispiel sind die für Vuong charakteristisch langen, mit Beistrichen

versehenen Sätze, präsent. Die Wahl der Verben ist mehrheitlich undifferenziert („stand“; „met“; „wait“; „take“; „was“; „saw“; „stopped“; „looked“) und bis auf „dusty“ und „greasy“ ist das Beispiel frei von Adjektiven. Neben umgangssprachlichen Ausdrücken, wie „old man“ und „Lit“, kommt es auch hier zum Einsatz von Rhythmus und Reim: „In two, it was the only thought I could **keep**, sitting in my **seat**“. Die Typographie betreffend ist die Kursivsetzung des Facebook-Posts und die sich darauf beziehenden Reflexionen, sowie die Nennung Pietro Di Donatos Werk zu nennen. Erstere lassen die Bedrücktheit der Figuren noch stärker in den Vordergrund treten.

Die Gesamtscene zeigt einen älter gewordenen Little Dog, der sein Leben in Hartford zurückgelassen hat. Trotzdem bestürzt ihn die Nachricht von Trevors Tod zutiefst, er lässt alles liegen und stehen, um sich sofort auf den Weg in seine Heimatstadt zu machen.

5.5 Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

Nachdem Translat und Ausgangstext hinsichtlich ihrer intratextuellen Kohärenz unabhängig voneinander untersucht wurden, folgt nun in einem letzten Schritt die Gegenüberstellungen der je vierzehn ausgewählten Textbeispiele und Überprüfung der intertextuellen Kohärenz. Ich habe bereits angemerkt, dass anhand der *scenes-and-frames semantics* untersucht werden soll, welche möglichen Relationen sich in Bezug auf Form und Inhalt ergeben. Aus diesem Grund untersuche ich zunächst, ob die formalen Charakteristika des Ausgangstext im Zieltext berücksichtigt wurden, bevor ich auf den Inhalt eingehe und hier auch beleuchte, wie formale Inkonsistenzen sich auf diesen auswirken können.

Textbeispiel 1a und 1b:

Hinsichtlich der untersuchten formalen Merkmale sind in beiden Texten die langen, mit Bistrichen versehenen Sätze präsent. Betreffend die Interpunktion sind ebenfalls in beiden Texten die Gedankenstriche anzutreffen, die bei der Lektüre zu einem kurzen Innehalten führen. Ebenso zeichnen sich beide Texte durch den Einsatz der Wiederholungen aus, wobei diese im Ausgangstext konsequenter eingesetzt werden: „‘Can’t they see it it’s a **corpse**? A **corpse** should go away, not get stuck forever like that.’“ In der deutschen Übersetzung wird bei diesem Satz auf die Wiederholung verzichtet: „Sehen die denn nicht, dass es ein **totes Tier** ist? Eine **Leiche** sollte verschwinden und nicht für immer so feststecken.“ Hier geht nicht nur die Betonung verloren, sondern es ergibt sich auch auf inhaltlicher Ebene eine Bedeutungsverschiebung.

Rose bezeichnet den Hirschkopf als „corpse“, was als „a dead body, especially of a human“ (OLD 2023b) definiert wird. Zur Benennung einer Tierleiche wird im Englischen jedoch in der Regel auf „carcass“ zurückgegriffen: „the dead body of an animal, especially of a large one or of one that is ready for cutting up as meat“ (OLD 2023j1). Durch die Verwendung von „corpse“ werden dem Hirschkopf in gewisser Weise menschliche Züge verliehen. Der Sprachgebrauch lässt erahnen, Rose habe in ihrem Leben bereits eine Vielzahl von (menschlichen) Leichen gesehen. Im Deutschen geht die Verleihung menschlicher Züge durch die *frames* „ein totes Tier“ verloren. Im zweiten Satz ist zwar dann von der „Leiche“ die Rede, die durchaus menschliche Züge transportiert, das Bild wirkt aber aufgrund der fehlenden Wiederholung weniger stark. Es ist nicht ersichtlich, warum hier auf die Wiederholung verzichtet wurde, scheint dieses Stilmittel doch als das Textbeispiel auszeichnend identifiziert worden zu sein.

Auch die Wiederholung einzelner Buchstaben (z.B. „your **w**hole body, **w**arped in that lifeless mirror“) fehlt in der Übersetzung, ebenso wie die pointiert eigensetzten Reime (z.B. „horror-**struck**“ und „taxidermy **buck**“). Das Ausbleiben dieser Stilmittel führt dazu, dass die Übersetzung im Vergleich zum Ausgangstext als weniger poetisch wahrgenommen wird. Insgesamt ist die Sprache aber in beiden Textbeispielen gehoben, gegen Ende fast philosophisch.

Auf inhaltlicher Ebene kommt es zu weiteren Inkonsistenzen. Zunächst wird im ersten Satz des Ausgangstexts durch „again“ etabliert, dass der Erzähler seine Gedanken nicht zum ersten Mal niederschreibt und es bereits mehrere Versuche gegeben haben muss. Das Fehlen dieses *frames* in der deutschen Übersetzung („Lass mich von vorn anfangen“) führt zu einer Reduktion dieses Aktes. Die Signifikanz des Niederschreibens wird dann im Ausgangstext durch das aktive „I put down“ („even if each word I put down“) erneut hervorgehoben. Im Deutschen wird daraus „auch wenn jedes Wort auf dem Papier“, wodurch die Implikation der erzählenden Figur deutlich geschmälert wird.

In beiden Texten wird durch die verwendeten *frames* deutlich, dass es sich bei der Erzählung um einen Brief handelt, den der Erzähler an seine Mutter adressiert. Im Ausgangstext wird durch die Anrede „Dear“ aber ein vertrauterer Bild zwischen den beiden Figuren evoziert. Im Deutschen fehlt die Anrede zur Gänze, wodurch der Erzähler distanzierter wirkt.

Weiters wird im Ausgangstext durch die Verwendung des Verbs „relieve“ („a death that keeps dying as we walk past it to relieve ourselves“) nicht nur erklärt, dass sich die beiden Figuren auf dem Weg zur Toilette befinden, sondern aber auch versuchen, das unangenehme Gefühl der Begegnung abzuschütteln. In der deutschen Übersetzung geht diese Information verloren: „einen Tod, der ununterbrochen stirbt, während wir auf dem Weg zur Toilette daran vorbeigehen“.

Insgesamt wird zwar in beiden Texten ein erfolgreicher erster Eindruck Roses geschaffen, hinsichtlich des Erzählers kommt es aber zu einer Inkohärenz, im Ausgangstext ist das Bild differenzierter. Außerdem wirkt der Zieltext im Vergleich zum Ausgangstext weitaus weniger poetisch.

Textstelle 2a und 2b:

Die im Ausgangstext identifizierten formalen Merkmale der langen Sätze, Gedankenstriche, (Klang-)Wiederholungen, Alliterationen und Trikola finden auch in die Übersetzung Berücksichtigung. Die sehr bildhafte Sprache evoziert in beiden Fällen eine poetische Gesamtscene.

Während der Ausgangstext aber auch mit Klammern arbeitet „(a son teaching his mother)“, greift der Zieltext hier auf die Verwendung des Gedankenstrichs zurück: „Doch ein Sohn, der seine Mutter erzieht – das verkehrte unsere Hierarchien“. Während die Klammer im Englischen als Art Zusatzinformation weniger Aufmerksamkeit auf sich zieht, bewirkt der Einsatz des Gedankenstriches im Deutschen das Gegenteil. Außerdem wird hier eine inhaltliche Inkohärenz sichtbar. Der Ausgangstext arbeitet mit der *present continuous* Form des Verbs „teach“ („lehren, unterrichten“ (PONS 2023c)), während im Zieltext von „erzieht“ die Rede ist. Das englische „teaching“ bezieht sich auf den Kontext des Lesenlernens, während der deutsche *frame* „erzieht“ weit darüber hinausgeht.

Erneut kommt es zu einer Inkohärenz bzgl. des Stilmittels der Wiederholung, was auch auf inhaltlicher Ebene Folgen mit sich bringt: Die im Ausgangstext eingesetzte Wiederholung („The first **time** you hit me, I must have been four“; „the **time** I tried to teach you to read“) lässt schlussfolgern, dass der vergebliche Lehrversuch Little Dogs in Schlägen gemündet haben muss. Die deutsche Übersetzung verzichtet hier auf die Wiederholung, wodurch sich diese Schlussfolgerung nicht eindeutig ergibt: „**Das erste Mal** als du mich geschlagen hast, muss ich vier gewesen sein“; „**Wie ich versuchte**, dir das Lesen beizubringen“.

Eine weitere inhaltliche Inkohärenz ergibt sich auch in Bezug auf die Klangwiederholung „fragil und vorgezeichnet“. Im Ausgangstext werden die Hierarchien und Identitäten im Kontext der USA als „tenuous and tethered“ beschrieben. Die bewusste Machtausübung, die durch „tether“ transportiert wird, geht in dem milderen „vorgezeichnet“ etwas verloren. Die vermutlich angestrebte formale Übereinstimmung mit dem Ausgangstext hat hier eine Bedeutungsverschiebung, und somit eine unterschiedliche *scene*, zur Folge.

Ebenso ergeben sich in Bezug auf das Trikolon Inkonsistenzen. Während die englischen *frames* „A hand, a flash, a reckoning“ als stetige Steigerung voneinander, und somit als Klimax zu verstehen sind, wirkt die deutsche Übersetzung „Eine Hand, ein Wimpernschlag, eine

Strafe“ weniger aufbauend. Dies hängt vor allem mit den letzten beiden *frames* zusammen: Der englische *frame* „a flash“ evoziert im Kontext des Beispiels einen Schlag, der so wehtun muss, dass Little Dog „weiß“ vor Augen wird. Der deutsche *frame* „Wimpernschlag“ hingegen verlagert die Betonung auf die schnelle Bewegung, weniger auf die Härte des Schlags. Im Vergleich zum Ausgangstext liest sich die Übersetzung hier auch weniger rhythmisch. Außerdem wirkt die deutsche „Strafe“ weitaus weniger monumental als das englische „a reckoning“, das aus Rose eine beinahe unantastbare Instanz macht. Zudem geht im Translat die religiöse Assoziation verloren.

Unterschiedliche *scenes* ergeben sich auch im Vergleich der *frames* „naserümpfend“ und „your expression crunched“. Ersterer lässt Abwertung gegenüber Little Dog mitschwingen, während die englischen *frames* suggerieren, Rose verspüre sich selbst gegenüber Verachtung. Es kommt zu unterschiedlichen „Zielscheiben“ ihrer Missbilligung.

Beide Texte zeichnen das Bild einer gewalttätigen Mutter und geben einen ersten Einblick in die Beziehung von Mutter und Sohn, in der Gewalt und Nähe manchmal nahtlos ineinander übergehen. Der englische Ausgangstext transportiert aber scheinbar mühelos eine Schwere, die in der deutschen Übersetzung so nicht durchscheint. Vor allem aber in Bezug zu Roses Figur sind die Unterschiede am auffälligsten.

Textstelle 3a und 3b:

Das auffälligste formale Merkmal von Textbeispiel 3 ist Roses Figurenrede. Die mangelnden Sprachkenntnisse und ihre fehlerhaften Aussagen werden hier in der deutschen Übersetzung ebenfalls widerspiegelt. Hierbei wird auch in der Übersetzung darauf geachtet, dass Fehler nur dann passieren, wenn Rose *nicht* auf Vietnamesisch spricht. Zu vermerken ist, dass sich in der deutschen Übersetzung eine zusätzliche Sprachebene eröffnet. Während im Ausgangstext nur Englisch und Vietnamesisch miteinander in Verbindung treten, kommt im Zieltext das Deutsche hinzu. Auch wenn der Fließtext offensichtlich auf Deutsch verfasst wurde, wird das der Leserschaft so nicht kommuniziert, die handelnden Figuren sprechen nach wie vor auf **Englisch** oder **Vietnamesisch** miteinander. Wie in Beispiel 3a bereits angemerkt, wäre es aufgrund des soziopolitischen Kontexts wenig zielführend, festzuhalten, die Figuren sprächen Deutsch miteinander.

Auf inhaltlicher Ebene kommt es in Hinblick auf die verwendeten Kraftausdrücke zu einer leichten Bedeutungsverschiebung: Im Ausgangstext kommen drei unterschiedliche Kraftausdrücke zum Einsatz („damnit“, „fucking“, „holy shit“), während die deutsche Übersetzung neben dem „Scheißpferd“ zweimal auf „verdammt (noch mal)“ zurückgreift. In einem dieser

Fälle ergibt sich in der evozierten *scene* ein leichter Unterschied. Im Vergleich zum deutschen „Verdammt noch mal“ („Verdammt noch mal, ich wollte schon Blumen am Grab der Tochter ablegen!“) lässt das englische „Holy shit“ („Holy shit, I was ready to go to her daughter’s grave with flowers!“) mehr Empörung und auch Überraschung über die Identität Julies mitschwingen. Roses Aufgebrachtheit wirkt im Englischen stärker.

Weiters wird Julie im Ausgangstext als „my little girl“ beschrieben, woraus in der Übersetzung „mein Kleines“ wird. Die englischen *frames* drücken im Vergleich zu den deutschen etwas mehr Zärtlichkeit aus. Vor allem aber stört man sich nicht an der Formulierung, „mein Kleines“ wirkt hingegen etwas eigenartig, hier wäre „meine Kleine“ oder „mein kleines Mädchen“ schlüssiger. Insgesamt prallen in beiden Texten zwei unterschiedliche Welten aufeinander, die Inkohärenz ist aber vor allem wieder in Bezug auf Roses Figur auffällig.

Textstelle 4a und 4b:

Dieses Beispiel zeichnet sich vor allem durch die zahlreichen Adjektive aus, die ein sehr buntes bzw. detailreiches Bild entstehen lassen, was auch in der Übersetzung der Fall ist. Ebenso arbeiten beide Texte abwechselnd mit langen und kurzen Sätzen. Durch die wortwörtliche Übersetzung des vietnamesischen Sprichworts findet die vietnamesische Kultur in beiden Texten Einzug in den Text. Während sich der Ausgangstext erneut der Gedankenstriche bedient, kommen diese in der Übersetzung aber nicht zum Einsatz.

Eine erste inhaltliche Inkohärenz ergibt sich bei der Darstellung der Porzellanschüssel. Während diese im Englischen als „**rimmed** with painted indigo vines“ beschrieben wird („rim“ („Rand“) bzw. „to rim smth.“ („umrahmen“) (PONS 2023f)), ist die deutsche Übersetzung hier etwas ungenauer: „eine mit indigoblauen Ranken **bemalte** Porzellanschüssel“. Weiters evozieren die Sätze „She tilted to one side and let out a huge fart. I followed her lead and let one go myself“ das Bild eines Little Dogs, der sich – nach dem Vorbild seiner Großmutter – frei genug fühlt, den „huge fart“ nachzuahmen. Das deutsche familiärere „pupste zurück“ hingegen lässt ihn im Vergleich zurückhaltender wirken.

Insgesamt gelingt es, in beiden Texten einen genaueren Einblick in die Beziehung zwischen Enkel und Großmutter zu geben und Lans Figur vorzustellen. Die Übersetzung ist allerdings etwas ungenauer und lässt Little Dog weniger frei erscheinen.

Textstelle 5a und 5b:

Textbeispiel 5 gibt innerhalb nur weniger Sätze Einblicke in Lans Vergangenheit. Beide Texte arbeiten mit den langen, mit Beistrichen versehenen Sätzen. Ebenso sind in beiden Texten die

Wiederholungen präsent. Der Ausgangstext bedient sich der Alliteration zur Beschreibung von Lans Begegnung mit dem amerikanischen Soldaten („the **split sides billowing behind her under the bar lights**“) und es kommt zum Reim („**sides**“ und „**lights**“). Das poetische Moment ist in der Übersetzung durch das Ausbleiben des Reims etwas reduziert: „dessen geschlitzter Rock sich unter den Lichtern der **Bar** beim Gehen hinter ihr **bauschte**“. Im Vergleich zum Ausgangstext wirkt das Deutsche fast schwerfällig, beinahe holprig.

Eine weitere formale Inkonsistenz ergibt sich hinsichtlich der Interpunktion: Der Zieltext arbeitet mit Gedankenstrichen („Wie es – als junge Frau, die in Kriegszeiten zum ersten Mal allein in einer Stadt lebte – ihr Körper war, ihr violett Kleid, das sie am Leben hielt“) während sich der Ausgangstext der Beistriche bedient („How, as a young woman living in a wartime city for the first time with no family, it was her body, her purple dress, keeping her alive“). Während der Einsatz der Gedankenstriche im Deutschen zu einem Innehalten führt, liest sich der Ausgangstext hier wie ein Stream of Consciousness.

Auch betreffend die Typographie gibt es eine Inkonsistenz: Der Zieltext bedient sich der Kursivsetzung, um das *Áo dài* im Fließtext hervorzuheben. Im Englischen sticht es hingegen nur durch die vietnamesischen Sonderzeichen hervor. Im Ausgangstext fügen sich die vietnamesischen *frames* somit nahtloser in das Textbild, während im Deutschen eine aktive Hervorhebung angestrebt wird.

Auf inhaltlicher Ebene ist auffällig, dass der Ausgangstext zunächst nicht preisgibt, worum es sich beim „áo dài“ genau handelt („**the split sides** billowing behind her“). Aus dem Kontext ist ersichtlich, dass es ein Kleidungsstück sein muss, jedoch wird dieses erst durch die späteren *frames* „purple dress“ präzisiert. Die Übersetzung ist hier von vornherein genauer: „**dessen geschlitzter Rock** sich unter den Lichtern der Bar beim Gehen hinter ihr bauschte“. Insgesamt schafft es der Ausgangstext scheinbar mühelos, den poetischen Ton aufrecht zu erhalten, wohingegen die Übersetzung hier flacher wirkt.

Textstelle 6a und 6b:

Die formalen Kriterien des Ausgangstext (Gedankenstriche, Ausrufezeichen) kommen auch im Zieltext zum Einsatz. Es wird in der Übersetzung ebenso darauf geachtet, die Satzstruktur zu übernehmen, wenn diese für die evozierte *scene* zentral ist: „Du packtest meine Schultern, deine Stirn drückte fest gegen meine“ bzw. „You grabbed my shoulders, your forehead pressed fast to my own“. Die Formulierung wirkt im ersten Moment zwar etwas eigenartig, führt aber dazu, dass die Berührung in beiden Fällen zu etwas Instinktivem wird. Ebenso ist die Sprache in beiden Texten sehr bildhaft, wozu die verwendeten Metaphern beitragen. Interessant ist, dass

im Zieltext Alliterationen zum Einsatz kommen, die im Ausgangstext nicht anzutreffen sind: „Fernsehbild flimmerte“; „deine Augen huschten auf meinem Gesicht hin und her“. Aus dieser Perspektive betrachtet wirkt der Zieltext poetischer.

Eine formale Inkonsistenz ergibt sich in Bezug auf Roses Kraftausdrücke: Der deutsche *frame* „Herrgott“, mit dem Rose ihre Wut zum Ausdruck bringt, fügt sich nicht wirklich in das bisher gezeichnete Bild der Mutter, es wirkt fehl am Platz, zu gewählt. Dahingegen passt das englische „dammit“ nahtlos in ihren Sprachgebrauch. Zudem ist „Herrgott“ sehr im deutschen Kulturkreis verankert, weshalb hier fast argumentiert werden könnte, es käme zu einer kulturellen Inkohärenz.

Auf inhaltlicher Ebene ergeben sich ebenso einige Inkonsistenzen. Während im Ausgangstext durch die Verwendung des Verbs „leaked“ in „Smoke leaked from the corners of your mouth“ suggeriert wird, Roses Ärger würde langsam zwischen zusammengepressten Lippen nach außen dringen, impliziert das deutsche „quoll“ („Rauch quoll aus deinen Mundwinkeln“), Roses Wut würde – gemäß der Definition des Verbes „quellen“ – „stark, schwellend hervortreten“ (Duden 2023e). Im Ausgangstext wirkt Rose dadurch zu Beginn der Szene noch gezügelter.

Eine weitere Inkonsistenz ergibt sich in Bezug auf die *frames* „bellyful of English“. Während diese beinahe süß wirken und aus dem Englisch etwas Kraftvolles, das für Gutes eingesetzt werden kann, werden lässt, evoziert der „Batzen Englisch“ das Bild eines unförmigen Klumpens, der auch als solcher im Duden (vgl. Duden 2023f) definiert wird. Die Formulierung wirkt schwerfällig und steht im Kontrast zur sonst poetischen, bildhaften Sprache. Der Ausdruck „bellyful of English“ lässt außerdem erahnen, Little Dog würde über „genug“ Englisch verfügen, um sich zu wehren („bellyful“ hier: „enough or more than enough to eat“ (Collins Dictionary 2023c)). Beim „Batzen“ ergibt sich diese Vorstellung nicht.

Insgesamt gelingt es der Übersetzung zwar, das Bild einer gewalttätigen Mutter, die mit den Emotionen ihres Sohnes vollkommen überfordert ist, zu zeichnen, allerdings ergeben sich auch hier wieder einige Bedeutungsverschiebungen in der Vorstellung beider Figuren. Außerdem wirkt der Ausgangstext trotz dem „Fehlen“ der Alliteration stilistisch insgesamt runder, da keine *frames* zum Einsatz kommen, die nicht zur Figurenkonzeption bzw. in das gewählte Register und den etablierten Kontext passen.

Textstelle 7a und 7b:

Der Ausgangstext zeichnet sich in seiner Form wieder durch die langen, mit Beistrichen versehenen Sätze aus, die auch in der Übersetzung präsent sind. Ebenso wirkt die Sprache in beiden

Texten gehoben philosophisch, nicht zuletzt durch den Bezug auf Barthes. Was die Interpunktion betrifft, so sind auch hier beide Texte mit Gedankenstrichen versehen. Die Satzstruktur bzw. Informationswiedergabe der Übersetzung spiegelt auch jene des Ausgangstextes wider: „As a girl, you watched, from a banana grove, your schoolhouse collapse after an American napalm raid“ bzw. „Du warst noch ein Mädchen, als du von einem Bananenwäldchen aus zusahst, wie dein Schulhaus nach einem amerikanischen Napalmangriff einstürzte“. Die Reihenfolge der einzelnen Einschübe lässt das Bild Stück für Stück entstehen. Interessant ist, dass für „banana grove“ im Deutschen die Verkleinerungsform gewählt wurde. Außerdem arbeitet der Zieltext mit Alliterationen: „Verlust haben, ohne sich völlig zu verlieren? Das Vietnamesisch“. Dadurch schafft es die Übersetzerin, den poetischen Ton des Beispiels, der im Englischen durch den Gleichklang („At five, you never stepped into a classroom **again**. Our mother tongue, **then**, is no mother at all—but an **orphan**“) zur Geltung kommt, beizubehalten.

Auf inhaltlicher Ebene sind aber auch hier einige Unterschiede zu vermerken. Der *frame* „raid“ („a short surprise attack on an enemy by soldiers, ships, or aircraft“ (OLD 2023k1)) transportiert ein gewisses Überraschungsmoment, was beim deutschen „Napalmangriff“ nicht unbedingt mitschwingt. Weiters wird die fehlende „tongue“ im Ausgangstext als „void“ beschrieben, womit nicht zuletzt aufgrund der Nähe zur Astronomie ein schwarzes Nichts evoziert wird. Die deutsche „Leere“ hingegen wirkt weitaus weniger unheilvoll, wodurch das Bild der fehlenden Sprache weniger monumental wirkt.

Eine Bedeutungsverschiebung ist auch in Bezug auf folgenden Satz zu verzeichnen: „The Vietnamese I own is the one you gave me, the one whose diction and syntax only reach the second-grade level“. Daraus wird in der Übersetzung: „Das Vietnamesisch, das ich spreche, habe ich von dir, eines, dessen Diktion und Syntax nur das Niveau der zweiten Klasse erreichen“. Während die englische Formulierung durch das Spiel mit „own“ zum Nachdenken anregt – immerhin ist es eigentlich unmöglich, eine Sprache zu „besitzen“ – kommt es im Deutschen hier zu keinem Innehalten. Auch die Wahl der *frames* „the one you gave me“ ist zu nennen. Durch den Einsatz des Verbs „gave“ wird die „Sprachübergabe“ zu einem aktiven Akt, durch die Formulierung liegt die Betonung auf „you“ – „Ma“ gibt Little Dog ihre Sprache weiter. Im Deutschen wird die aktive Weitergabe durch den Einsatz des Verbs „habe“ nicht widerspiegelt: „habe ich von dir“. Zudem liegt die Betonung hier auf dem „ich“. Die Signifikanz der Weitergabe wird in der Übersetzung deutlich geschmälert.

Textstelle 8a und 8b:

Textbeispiel 8 gewährt einen Einblick in Lans Kriegsalltag. Hierbei wird das Geschriebene im Präsens wiedergegeben, wodurch sich die Lesenden dem Geschehenen unmittelbar nah fühlen. Diese Entscheidung wird auch im Deutschen getroffen. Beide Texte arbeiten mit einer Reihe von (Farb-)Adjektiven, die ein besonders buntes Bild evozieren. Auch die Wiederholung einzelner Wörter oder Satzteile sind in beiden Texten vertreten, ebenso das Trikolon. Der deutsche Text bedient sich wieder einer Reihe von Alliterationen: „Hinter ihr haben **F**elder **F**euer gefangen“; „**R**auch **f**licht **s**ich durch einen papierweißen Himmel“; „**M**etall**b**olzen **b**linken“; „zur **W**affe geschliffen“. Auch im Englischen wird mit einer Alliteration gearbeitet: „metal bolts winking in the afternoon **sun**. A a woman, a girl, a **gun**“. Beide Texte arbeiten mit langen Sätzen und Gedankenstrichen sowie präzisen Verben. Eine Inkonsistenz ergibt sich allerdings hinsichtlich des Verbs „cup“ („cups the girls head“). Das Englische schafft es mühelos, die Zärtlichkeit der Berührung zu transportieren, während das deutsche „stützt ihren Kopf mit der hohlen Hand“ im Vergleich schwerfällig wirkt.

Eine Herausforderung stellt auch die ungewöhnliche Kollokation „weaponized permission“ dar, die eine vorsätzliche Machtausübung mitschwingen lässt. Im Deutschen wird daraus eine „Genehmigung, die man zur Waffe geschliffen hat“. Der Einsatz des Verbs transportiert auch hier etwas Aktives, Vorsätzliches, wodurch es der Übersetzung gelingt, ein ähnliches Bild zu evozieren.

Auf inhaltlicher Ebene ergibt sich hinsichtlich der *frames* „braid of smoke“ eine Inkonsistenz. Im Deutschen wird das Substantiv „braid“ durch das dazugehörige Verb „flieht“ ersetzt, wodurch eine ähnliche Vorstellung des in Rauch gehüllten Himmels entsteht. Die zweite Konnotation von „braid“, die suggeriert, die Soldaten würden sich mit dem Niederbrennen der Felder rühmen, kann allerdings nicht transportiert werden.

Auch die englische Wortkreation „page-blank“ spielt mit einer gewissen Zweideutigkeit: „A braid of smoke through a page-blank sky“. Das *compound adjective* beschreibt nicht nur die Farbe des Himmels, sondern deutet auch darauf hin, durch das Verbrennen würde eine Geschichte ausgelöscht werden. Beim deutschen „papierweiß“ schwingt diese Bedeutung nicht mit.

Die Gesamtscene der Übersetzung ist in vielerlei Hinsicht gelungen, im Vergleich zum Ausgangstext aber in Bezug auf die eben besprochenen Beispiele etwas eindimensional. Außerdem wirkt die umgangssprachliche Wendung „sich drücken“ in dem gehobenen, in poetischem Ton gehaltenen, Textbeispiel deplatziert. Aus dieser Perspektive betrachtet ist der Ausgangstext stilistisch runder.

Textstelle 9a und 9b:

In Textbeispiel 9 wird die Gegenwartsebene durch die *present tense* markiert, die Analepse wiederum in der *past tense* wiedergegeben. Die Zeitenabfolge findet sich auch in der Übersetzung wieder. Ebenso bieten beide Texte unmittelbar nach den vietnamesischen *frames* eine englische bzw. deutsche Übersetzung. Auch die charakteristisch langen Sätze sind wieder präsent, ebenso die wörtliche Übersetzung des vietnamesischen Sprichwortes in den jeweiligen Sprachen. Beide Texte arbeiten auch mit der Wiederholung des Namens „Lan“, der Ausgangstext bedient sich zudem der Wiederholung von „all“: „The possession of a name, after **all**, being **all** they share“.

Eine formale Inkonsistenz ergibt sich ebenso bezüglich der Typographie. Das Englische bedient sich nur bei „Seven“ (Lans „Geburtsnamen“) der Kursivsetzung, während im Deutschen zusätzlich dazu auch die vietnamesischen *frames* bzw. das erste „Lan“ („*Lan*“, sagt sie. „*Tên tôi là Lan*“) so markiert werden. Die „Andersartigkeit“ des Vietnamesischen wird im Deutschen durch die Kursivsetzung deutlich hervorgehoben, während sich das Vietnamesische im Ausgangstext nahtlos in den Fließtext einfügt, und nur durch die Sonderzeichen vom Textbild abhebt. Folglich wirkt die Kursivsetzung des *frames* „Sieben“ weniger stark als jene des englischen „Seven“. Die Absurdität des „Namens“ kommt im Deutschen dadurch weniger stark zur Geltung.

Eine weitere formale Inkohärenz ist hinsichtlich der wörtlichen Übersetzung von „*Tên tôi là Lan*“ zu vermerken. Auf inhaltlicher Ebene drücken beide Texte das Gleiche aus: „My name is Lan“ bzw. „Ich heiße Lan“. Durch die Wiederholung des *frames* „name“ schafft es der Ausgangstext jedoch die Idee des Namens, die Befreiung, die in der Beanspruchung einer eigenen Identität zur Geltung kommt, besser auszudrücken. Die Aussage wirkt im Englischen monumentaler, mächtiger.

Auf inhaltlicher Ebene gibt es eine Inkohärenz in Hinblick auf die Bedeutung des Namens „Lans“. Der Ausgangstext spricht davon, „Lan“ würde „Orchid“ bedeuten, während daraus im Deutschen die „Lilie“ wird. Das Bild einer Blume wird in beiden Fällen evoziert, der Text funktioniert. Dennoch scheint die Entscheidung willkürlich. Im Zuge meiner Recherchen konnte ich hierzu jedoch eine Theorie entwickeln, auf die ich im anschließenden Kapitel näher eingehen werde.

Textstelle 10a und 10b:

Textbeispiel 10 berichtet von der Ankunft der Familie in den USA. Beide Texte zeichnen sich durch die gehobene Erzählrede aus. Erneut wird mit zeilenlangen Sätzen sowie den Gedankenstrichen gearbeitet. Das Stilmittel der Personifikation kommt ebenso in beiden Texten zum Einsatz, wie auch die Konkreta und das umgangssprachliche „Mom“, die dem Text eine US-amerikanische Färbung verleihen. Der Ausgangstext arbeitet erneut mit einer Alliteration („your English, garbled, gone“), wodurch wieder ein poetisches Moment mitschwingt. Der Zieltext ist in dieser Hinsicht flacher.

Ein formales Charakteristikum des Ausgangstextes ist das Spiel mit dem Verb „pass“, das im Englischen durch Anführungsstriche hervorgehoben wird. Im Ausgangstext kommt „pass“ zunächst als Teil des *phrasal verb* „pass for“ zum Einsatz („And you, Ma – so fair you would ‘pass’ for white“), später nur als „pass“ („One does not ‘pass’ in America, it seems, without English“). Die Anführungszeichen ermöglichen ein Spiel mit den unterschiedlichen Bedeutungen des Verbs. Im Deutschen wird etwas Ähnliches versucht, allerdings führt dieser Versuch zu etwas Verwirrung: „Und du, Ma – so hell, dass du als Weiße ‚durchgingst‘“ und „Ohne Englisch geht man in Amerika offensichtlich nicht ‚durch‘“. Die Anführungszeichen stören zunächst, da ihr Einsatz nicht ganz nachvollziehbar ist. Denkbar wäre, die Anführungszeichen sollen den umgangssprachlich gefärbten *frame* „durchgehen“ hervorheben. Da aber umgangssprachliche Wendungen ansonsten nirgends im Text so hervorgehoben werden, stolpert man hier darüber. Das scheinbar mühelose Spiel mit „pass“ kann im Deutschen nicht nachempfunden werden. Außerdem wirkt die plötzliche Verwendung eines umgangssprachlichen *frames* in einer ansonsten gehoben formulierten Erzählrede deplatziert.

Auf inhaltlicher Ebene gibt es hinsichtlich der Formulierung „your English, garbled, gone“ eine Inkonsistenz. Im Deutschen wird daraus „dein Englisch hoffnungslos entstellt“. Das *Oxford Learner’s Dictionary* definiert „garbled“ als „(of a message or story) told in a way that confuses the person listening, usually by someone who is shocked or in a hurry“ (OLD 2023s) und gibt als Synonym „confused“ an. „Entstellt“ wiederum wird laut dem *Duden* folgendermaßen definiert: „bis zur Unkenntlichkeit verändert; verunstaltet“ (Duden 2023g). Die deutschen *frames* evozieren im Vergleich zu den englischen ein viel heftigeres Bild, vor allem durch den Zusatz des Adjektivs „hoffnungslos“. Dieses impliziert, Roses Englisch würde sich niemals verbessern können. Es scheint, als würde eine Bewertung im Zieltext mitschwingen.

Eine weitere Bewertung scheint sich bezüglich der Übersetzung von „ESL English“ zu ergeben. Bei „ESL“ handelt es sich um ein Akronym für „English as a second language“: „refers to the teaching of English as a foreign language to people who are living in a country in which English is either the first or second language“ (OLD 2023u). Im Deutschen wird daraus

„rudimentäres Englisch“. „Rudimentär“ wird definiert als „unvollständig, unvollkommen, nur in Ansätzen [vorhanden], unzureichend“ (Duden 2023h). Während „ESL English“ auf die Umstände des Sprachunterrichts verweist und weder positiv noch negativ konnotiert ist, suggeriert „rudimentär“, gemäß der Definition, Little Dogs Englisch sei „unzureichend“ – und somit nicht gut genug.

Eine weitere inhaltliche Inkohärenz ist bezüglich des zweiten Satzes dieses Beispiels zu verzeichnen: „Once we stepped inside our one-bedroom apartment in the predominantly Latinx neighborhood on Franklin Avenue that winter, the rules of color, and with it our faces, had changed“. Im Deutschen wird daraus: „Mit dem Betreten unserer Einzimmerwohnung in der überwiegend lateinamerikanischen Nachbarschaft an der Franklin Avenue änderten sich auch die Maßstäbe der Hautfarbe – und damit unsere Gesichter“. Die Angabe „that winter“ fehlt im Deutschen. Es handelt sich hierbei zwar um ein Detail, der Ausgangstext kann aber dennoch als präziser beschrieben werden.

Insgesamt wird auch bei diesem Beispiel deutlich, dass die formalen Kriterien des Ausgangstext so gut wie möglich in der Übersetzung widergespiegelt werden. Das versuchte Spiel mit „durchgehen“ stört allerdings das Gesamtbild und den Lesefluss. Zudem werden die Sprachkenntnisse der Figuren aufgrund der besprochenen Bewertungen im Zieltext in ein negativeres Bild getaucht.

Textstelle 11a und 11b:

Dieses Beispiel dient der Einführung Mr. Bufords. Innerhalb nur weniger Zeilen wird ein vergleichsweise umfangreiches Bild der Figur geschaffen. Der Ausgangstext zeichnet sich durch den teilweise derben Ton aus, in dem erzählt wird: „Hands on his hips, he reminded me of that maniac sergeant in Full Metal Jacket, the one who got his brains blown out by one of his privates for being an asshole“. Aus den *frames* „got his brains blown out“ wird im Deutschen „den Kopf wegpustet“, was zwar die saloppe Formulierung widerspiegelt, aber durch den Einsatz des Substantivs „Kopf“ für „brains“ im Vergleich eine Spur weniger derb wirkt. Der Ausgangstext arbeitet trotz salopper Formulierungen auch hier mit einer Alliteration: „cheery enough, charming even“, die im Deutschen nicht zum Einsatz kommt.

Hinsichtlich der Interpunktion fällt auf, dass sich das Deutsche eines Gedankenstrichs bedient („den fanatischen Sergeant aus *Full Metal Jacket* – diesen einen, der sich wie ein Arschloch aufführt“) während das Englische an dieser Stelle mit einem Beistrich arbeitet („that maniac sergeant in Full Metal Jacket, the one who got his brains blown out“). Im Ausgangstext kommt es außerdem zum Einsatz des in der spanischen Grammatik verwendeten umgedrehten

Fragezeichens („¿Bueno?“), worauf im Deutschen verzichtet wird. Stattdessen wird das „Bueno?“ im Deutschen kursiv gesetzt, ebenso wie der Filmtitel, wodurch sich beide *frames* stärker vom Textbild abheben.

Was aber bei diesem Beispiel besonders hervorsticht, sind jene *frames* zur Beschreibung Mr. Bufords, die stark US-amerikanisch gefärbt sind: „Red Sox cap“, „aviators“, „cheddar cheese grin“⁹. Bezüglich der letzteren ergibt sich im Deutschen eine inhaltliche – wenn nicht sogar kulturelle – Inkohärenz. Aus dem „cheddar cheese grin“ (womit ein besonders breites Grinsen evoziert wird) wird das „Edamer-Katzengrinsen“. Abgesehen davon, dass es sich bei der „Edamer-Katze“ um eine alte Übersetzung der „Grinsekatze“ handelt, die in dem salopp formulierten Text deplatziert wirkt, stolpert man beim Lesen vor allem über den „Edamer“. Dieser wird in erster Linie mit deutschen Käsepräferenzen in Verbindung gebracht und spießt sich dementsprechend mit den im gleichen Satz vorkommenden *frames* „Red-Cox-Cap“ und „Pilotenbrille“ – vor allem, da sogar der Anglizismus „Cap“ in die Übersetzung übernommen wurde. Anzunehmen ist, dass die Übersetzerin durch das „Edamer-Katzengrinsen“ den im Ausgangstext vorkommenden Käse in den Zieltext übertragen wollte, hinsichtlich der Gesamtszene mündet dies allerdings in einer Inkohärenz.

Textstelle 12a und 12b:

Das formale Charakteristikum der langen Sätze ist auch hier wieder in der Übersetzung präsent, die Sprache ist in beiden Texten gehoben, lyrisch, philosophisch. Eine besondere Herausforderung stellt folgender Satz des Ausgangstexts dar, da er eine Reihe von Stilmitteln vereint: „The crow’s floated over the field’s wrinkled air as we worked the hours bare, their shadows swooping over the land like things falling from the sky“ – Rhythmus, Reim und Alliteration tragen dazu bei, dass das Beispiel wie aus einem Gedicht gegriffen scheint. Im Deutschen wird daraus: „Die Krähen glitten über die krisselige Luft der Felder, während wir die Stunden kahl arbeiteten, und ihre Schatten stießen über die Erde herab, als fielen Dinge aus dem Himmel“. Auch hier wird eine sehr präzise *scene* evoziert, vor allem die *frames* „kahl arbeiteten“ tragen zur bildhaften Beschreibung bei. Der Reim kann im Deutschen allerdings nicht nachempfunden werden. Die Alliterationen des Ausgangstexts („floated“ und „field’s“, „wrinkled air“ und „worked“) finden im Deutschen durch „Krähen“ und „krisselig“ Einzug in den Text. Bei „kris-

⁹ Laut einer Studie von „YouGovAmerica“ ist der Cheddar der beliebteste Käse der Amerikaner:innen (vgl. YouGovAmerica 2021).

selige Luft“ handelt es sich aber um eine ungewöhnliche Kollokation mit Synästhesie, „krisse-
lig“ soll wohl in diesem Zusammenhang „grobkörnig“ (Duden 2023c) bedeuten, hier dürfte
sich aber kein kohärentes Bild ergeben. Der mühelos wirkende poetische Ton des Englischen
kann hier nicht nachempfunden werden. Festzuhalten ist aber, dass die (Klang-)Wiederholung
bzw. Alliteration an einer anderen Stelle im Text erfolgreich eingesetzt wird: „jede Pflanze
geschnitten, geerntet, aufgefädelt und von einem Behälter zum nächsten getragen wurde“.

Eine weitere auffallende inhaltliche Inkohärenz ergibt sich im Hinblick auf folgende
frames: „und selbst im Klingengeklirr war das schrille Aufheulen eines Wesens zu hören, das
diese Erde verließ, auf der wir standen“. Während das Deutsche von „Wesen“ spricht, werden
diese im Englischen als „thing“ bezeichnet: „even through the clink of blades, the shrill yelp of
a thing leaving the earth we stood on“. Im Ausgangstext werden die „jackrabbits“ zu einem
Objekt und somit entmenschlicht. Dies wiederum unterstreicht die Selbstverständlichkeit, mit
der die Tiere getötet werden, sie werden nicht einmal mehr als solche wahrgenommen. Die
dadurch implizierte Taubheit der Arbeiter wird im Zieltext geschmälert.

Insgesamt wird in beiden Texten mit gehobener, sehr bildhafter Sprache gearbeitet, die
das Beispiel sehr literarisch wirken lässt. Allerdings wirkt der Ausgangstext scheinbar mühelos
poetisch, während der Zieltext damit Schwierigkeiten hat und mit inhaltlichen Inkohärenzen
kämpft.

Textstelle 13a und 13b:

Dieses Textbeispiel zeichnet sich durch den Kontrast der poetischen Erzähl- und umgangs-
sprachlichen Figurenrede aus, wobei letztere durch das gewählte Register („dude“; „crash“;
„fuckin“), aber auch die Verkürzungen und Ellipse („Want half?“) markiert wird. Auch im
Deutschen zeichnet sich die Figurenrede durch die umgangssprachlichen *frames* („Scheiß-
schweigenummer“; „pennen“; „angepisst“; „Alk“) sowie die eingesetzten Modalpartikel oder
Apostrophe zur Kennzeichnung einer Auslassung („Willst du’s halbe?“) aus. Im Vergleich
zum Zieltext schafft es der Ausgangstext aber auch hier eine Klangwiederholung einzubauen:
„flicked the **roach** on the **road**“.

Eine wesentliche Inkohärenz ergibt sich auf inhaltlicher Ebene hinsichtlich Trevors Fi-
gur. Im Englischen werden die Leser:innen durch den Einsatz des *frames* „roach“ („the end part
of a cigarette containing marijuana“ (OLD 2023e1) darüber informiert, dass Marihuana zum
Alltag Trevors gehört. Im Deutschen wiederum geht diese Information verloren: „Er schnippte
die Kippe weg“ („Kippe“: Rest einer Zigarette; Zigarettenstummel (Duden 2023i)). Im Laufe

der Geschichte wird eindrücklich beschrieben, wie Trevor immer mehr dem Drogenrausch verfällt. Aus dieser Perspektive scheint die Alltäglichkeit seines Konsums, der mit einer scheinbar harmlosen Substanz beginnt, durchaus von Bedeutung.

Eine weitere Inkonsistenz ist in Bezug auf Trevors Beziehung mit seinem Vater zu vermerken. Die englischen *frames* „He just got his things, you know“ und „The drink gets to him“ zeugen davon, dass Trevor die Alkoholabhängigkeit seines Vaters nicht wirklich als solche benennen kann, fast wirkt es so, als würde er sein Verhalten entschuldigen, verharmlosen wollen. Im Deutschen wird daraus: „Er spinnt halt einfach, weißt du?“ und „Der Alk frisst ihn auf.“ Der *frame* „spinnt“ drückt seinem Vater gegenüber mehr Missbilligung aus als die englische Formulierung. „Der Alk frisst ihn auf“ wiederum wirkt bestimmter, abgeklärter, definitiver. Im Deutschen scheint sich Trevor mit der Situation abgefunden zu haben. Der Ausgangstext suggeriert hier mehr Verletzlichkeit. Trevor ist hier nicht in der Lage, eindeutige Worte für den Missbrauch seines Vaters zu finden.

Textstelle 14a und 14b:

In Textbeispiel 14a wird zunächst in der *present tense* erzählt, wodurch die Gegenwartsebene markiert wird. Mittels Analepse wird berichtet, wie Little Dog von Trevors Tod erfuhr, diese ist in der *past tense* geschrieben. Auch in der Übersetzung wird diese Zeitenabfolge berücksichtigt. Erneut sind die zeilenlangen Sätze in beiden Texten präsent. Das Beispiel zeichnet sich besonders durch die in der Analepse fehlenden Adjektive aus, die auf Little Dogs Schockstarre hindeuten. Allein das Verb „fled“ lässt hier auf seinen Gefühlszustand schließen. Auch im Zieltext wird diese Benommenheit Little Dogs mittels nüchterner Wiedergabe der Ereignisse wiedergespiegelt.

Der Ausgangstext bedient sich erneut der Stilmittel Rhythmus und Reim, die dem Text einen poetischen Ton verleihen: „In two, it was the only thought I could **keep**, sitting in my **seat**, how losing a person could make more of us, the living, make us two“. Der Zieltext hingegen spielt mit Alliterationen, um ein poetisches Moment zu erzeugen: „dem Patriots-Spiel durch das **R**auschen des **R**adios, dem **S**tahlhelm auf dem **s**taubigen Boden“.

Eine erste inhaltliche Inkohärenz ergibt sich hinsichtlich des Verbs „greasy“. Während dieses im Englischen nicht nur den „slippery“ Boden des Parkplatzes beschreibt, sondern auch eine Bewertung des Erzählers andeutet, kann diese in der Übersetzung mit „glitschig“ nicht transportiert werden. Eine mögliche Übersetzung, die eine solche Bewertung transportieren würde, wäre z.B. „schmierig“.

Besonders eindrücklich sind bei diesem Beispiel jedoch die Reflexionen Little Dogs

zum Facebook-Post von Trevors Vater: „*I’m broken in two*, the message said. In two, it was the only thought I could keep“ und „*Into* – yes, that’s more like it. As in, *Now I’m broken into*“. Diese zeugen von der tiefen Trauer, die Little Dog angesichts Trevors Tod empfindet. Außerdem verleihen sie dem Text etwas Philosophisches. Diese Reflexionen fehlen in der Übersetzung zur Gänze, wodurch einerseits die philosophische Ebene verloren geht, aber vor allem Little Dogs Trauer geschmälert wird.

Nachdem ich nun die Analyse meiner ausgewählten Textbeispiele abgeschlossen habe, möchte ich meine Ergebnisse im nächsten Kapitel diskutieren. Dabei werde ich auch darauf eingehen, inwieweit die von Wright beschriebenen Schreibstrategien exophoner Texte bei der Übersetzung von *On Earth We’re Briefly Gorgeous* berücksichtigt wurden.

6 Diskussion

Zu Beginn meiner Arbeit habe ich die Frage gestellt, was mit einem stark in der Ausgangskultur verankerten Text in der Übersetzung geschieht. Ziel war es – anhand des funktionalen Modells von Margret Ammann – zu analysieren, wie sich der Zieltext auf Basis dieses Modells darstellt. Hierzu habe ich durch einen Blick auf den Publikationskontext zunächst die Funktion von Ziel- und Ausgangstext bestimmt. Ammann weist hierbei darauf hin, dass Translat und Ausgangstext durchaus unterschiedliche Skopoi haben können (vgl. Ammann 1990: 212). Meine Analyse hat jedoch gezeigt, dass *On Earth We're Briefly Gorgeous* und *Auf Erden sind wir kurz grandios* eine ähnliche Funktion verfolgen, das Werk in den jeweiligen Kontexten allerdings mit unterschiedlicher Ernsthaftigkeit bzw. Schwere an das Lesepublikum tritt. Beide Texte versprechen ein literarisch hochwertiges Werk von einem für seine Lyrik mehrfach ausgezeichneten Autor. Im US-amerikanischen Kontext hatte sich Vuong allerdings bereits Jahre zuvor etabliert, während der Roman im deutschsprachigen Raum seine erste Publikation darstellt. Aus diesem Grund ist anzunehmen, dass ein US-Publikum andere Erwartungen hat – auch wenn Vuongs Sprachgebrauch in beiden Fällen als besonders beschrieben wird.

Weiters werden beide Texte explizit als die amerikanische Identität infrage stellend bezeichnet. Das Potenzial einer solchen Auseinandersetzung ist im US-Raum wohl allerdings als bedeutungsträchtiger zu betrachten, zumal der Roman der vietnamesisch-amerikanischen Literatur zugeordnet werden kann und diese im amerikanischen Kontext eine andere Sichtbarkeit erfährt als im deutschsprachigen.

Besonders aber das Buchcover weckt unterschiedliche Assoziationen. Beim US-amerikanischen ist auf den ersten Blick ersichtlich, dass das buchstäbliche Sich-Aneinander-Festhalten – Nähe und Schmerz – im Roman eine tragende Rolle spielen. Die Schwarzweiß-Fotografie verleiht dem Motiv eine besondere Ernsthaftigkeit. Im Vergleich dazu wirkt das deutsche Cover lieblich, anstatt zweier Menschen wird ein Tier (in Farbe) abgebildet. Die Schwere der Erzählung und ihre Implikationen treten damit in den Hintergrund.

Zu Beginn meiner Untersuchung habe ich zwei Hypothesen aufgestellt. Als eine erste Herausforderung habe ich Vuongs (poetischen) Individualstil definiert. Anzunehmen war, dass die Übersetzung vor allem in formaler Hinsicht eine Herausforderung darstellen würde. Meine Analyse hat jedoch gezeigt, dass den formalen Charakteristika des Ausgangstexts oftmals sehr genau gefolgt wurde. Die zeilenlangen, mit Beistrichen versehenen Sätze, die sich für Vuong als bezeichnend herauskristallisiert haben, sind auch im Translat präsent, ebenso die vielfach eingesetzten Gedankenstriche, die, in den meisten Fällen, der Betonung der gleichen Satzteile

dienen. Die gehobene, poetisch anmutende Lexik wird ebenso weitestgehend berücksichtigt. Viele der von mir definierten Stilmittel (Alliterationen, (Klang-)Wiederholungen, Trikola etc.) sind ebenfalls im Translat anzutreffen. Für herausfordernde Kollokationen, wie z.B. die „weaponized permission“ (Vuong 2019a: 35, Textstelle 8b) werden kreative Lösungen gefunden, die ebenfalls eindrückliche Bilder evozieren: „Genehmigung, die man zur Waffe geschliffen hat“ (Vuong 2019b: 46, Textstelle 8a).

In den meisten Fällen werden die formalen Charakteristika fast akribisch genau in das Translat übernommen, weshalb hier Abweichungen besonders auffallen. Eingangs habe ich bereits beschrieben, dass durch Bezugnahme auf die *scenes-and-frames semantics* mithilfe des Modells von Ammann mögliche Relation(en) zwischen Bedeutung und Form festgestellt werden, die ich in der Folge nun diskutieren möchte.

In Textbeispiel 1a wird das Stilmittel der Wiederholung offensichtlich als bezeichnend definiert, im Gegensatz zum Ausgangstext allerdings weniger konsequent eingesetzt: Statt der Wiederholung des Substantivs „corpse“ („‘Can’t they see it it’s a **corpse**? A **corpse** should go away, not get stuck forever like that’“) werden im Deutschen hier zwei unterschiedliche Formulierungen gewählt: „Sehen die denn nicht, dass es ein **totes Tier** ist? Eine **Leiche** sollte verschwinden und nicht für immer so feststecken.““ In Kapitel 5.5 habe ich darauf hingewiesen, welche unterschiedlichen *scenes* aufgrund dieser Entscheidung entstehen. Eine ähnliche Situation ergibt sich in der Gegenüberstellung von Textbeispiel 2a und 2b. Während durch die Wiederholung von „**the (first) time**“ suggeriert wird, die beschriebenen Szenen sind beide von Schlägen geprägt, ergibt sich diese *scene* aufgrund der unterschiedlichen Formulierung im Deutschen nicht zwingend.

Aber nicht nur auf inhaltlicher Ebene ergeben sich durch das Fehlen der Wiederholungen unterschiedliche *scenes*, oftmals ändert sich dadurch auch die Wirkung eines Textbeispiels. Besonders auffällig sind in dieser Hinsicht die Textbeispiele 9a bzw. 9b, die von der Beanspruchung eines eigenen Namens und der Bedeutung dieses Anspruches berichten. Meine Analyse zeigt, dass die Übersetzung des vietnamesischen Satzes „Tên tôi là Lan“ auf inhaltlicher Ebene zwar das Gleiche ausdrückt („Ich heiße Lan“ (Vuong 2019b: 50) und „My name is Lan“ (Vuong 2019a: 39)), die Idee der Befreiung im Englischen aber durch die Wiederholung des *frames* „name“ weitaus eindrücklicher wirkt. Eine unterschiedliche Wirkung ergibt sich auch in Bezug auf die Interpunktion. Textbeispiele 5a und 5b oder z.B. 2a und 2b demonstrieren, wie diese (Gedankenstriche vs. Beistriche oder der Einsatz von Klammern) die Gesamtscene verändern können.

Warum aber vor allem das Stilmittel der Wiederholung nicht mit der gleichen Konsequenz eingesetzt wurde, wie das in vielen anderen Beispielen der Fall ist, muss ungeklärt bleiben. Fast wirkt es so, als wäre hier etwas ungenau gearbeitet worden. Das Thema der Ungenauigkeit scheint auch an anderen Stellen meiner Analyse auf, allen voran in der Untersuchung von Textbeispiel 1a und 1b. Hier kommt es durch das Fehlen des kleinen Wörtchens „again“ zu einer intertextuellen Inkohärenz, es ergibt sich eine unterschiedliche *scene* in Bezug auf den Erzähler. Weitere Ungenauigkeiten sind auch in Textstelle 4a und 4b ersichtlich (vgl. „rimmed“ und „mit indigoblauen Ranken bemalte“), in Textbeispiel 13a und 13b, wo aus der „roach“ eine „Kippe“ wird (und dadurch der Hinweis auf den Drogenkonsum Trevors verloren geht), sowie in Textbeispiel 10a, in welchem der Verweis auf die Jahreszeit („that winter“) ausbleibt.

Über die Gründe der Ungenauigkeit kann ich natürlich nur spekulieren. Ich habe im Unterkapitel 5.1 jedoch darauf hingewiesen, dass *Auf Erden sind wir kurz grandios* nur einen Monat nach der englischen Erstveröffentlichung erschien. Da es im deutschsprachigen Raum bis zu diesem Zeitpunkt keine Übersetzungen von Ocean Vuong gab, könnte man annehmen, dass die einschlägigen Reaktionen auf den Ausgangstext nach einer möglichst schnellen Übersetzung verlangten und dem Lektorat bzw. etwaigen Feedbackrunden dadurch nur wenig Zeit zugesprochen wurde. Ob ich mit meinen Vermutungen richtig liege, kann ich allerdings nicht belegen. In der Praxis ist es aber durchaus oft so, dass Übersetzungen unter enormem Zeitdruck entstehen müssen. Es scheint mir jedenfalls plausibel, dass eine rasche Übersetzung an die mediale Sichtbarkeit des Ausgangstexts anknüpfen sollte – was die Arbeitsbedingungen eines/r Übersetzer:in natürlich nicht verbessert.

In Bezug auf die formalen Charakteristika des Texts möchte ich außerdem besonders den scheinbar mühelosen Einsatz von Reimen und Rhythmus diskutieren. Meine Untersuchung hat gezeigt, dass diese im Translat nur schwer nachempfunden werden können. Auffällig ist aber, dass im Zieltext oftmals mit Alliterationen (die an den betreffenden Stellen nicht im Ausgangstext präsent sind) gearbeitet wird, um das poetische Moment zu übertragen. Diese Kompensation funktioniert in vielerlei Hinsicht gut, führt jedoch teilweise zu Inkohärenzen. Besonders auffällig sind hier die Textstellen 2a und 12a. Während in 2b die Identitäten der Figuren als „tenuous and tethered“ beschrieben werden, wird in der Übersetzung daraus „fragil und vorgezeichnet“, wodurch zwar die Klangwiederholung beibehalten wird, die Machtausübung im milderen „vorgezeichnet“ aber geschwächt wird. Das Adjektiv „krisselig“ in Beispiel 12a kommt ebenso zugunsten der Klangwiederholung zum Einsatz, die Bedeutung dessen erschließt sich allerdings nicht aus dem Kontext und es kommt zur Inkohärenz.

Insgesamt scheint der poetische Sprachgebrauch dem Ausgangstext auf natürliche Weise einverleibt zu sein, während dieser im Zieltext nicht mit der gleichen Selbstverständlichkeit auftritt. Selbst in jenen Beispielen, in denen eine umgangssprachliche, teils derbe Figurenrede dominiert, kommen im Ausgangstext Stilmittel zum Einsatz, die dem Beispiel wieder ein lyrisches Moment verleihen (vgl. hierzu z.B. die Alliteration „cheery enough, charming even“ aus Textstelle 11b oder die Klangwiederholung „roach on the road“ aus Textstelle 13b).

Dieser Eindruck hat sich aber auch durch beobachtete Stilbrüche gefestigt. Die umgangssprachliche Wendung „sich drücken“ in Textstelle 8a beispielsweise wirkt in der poetischen Erzählrede deplatziert. Ähnlich verhält es sich mit der Wendung „durchgehen“ in Textbeispiel 10a. Auch der „Batzen“ aus Textstelle 6a wirkt im Vergleich zum Rest des Beispiels etwas schwerfällig.

Darüber hinaus hat meine Analyse demonstriert, dass der Ausgangstext oftmals mit den unterschiedlichen Bedeutungen einzelner Wörter spielt, wodurch die evozierte *scene* mehrdimensional wird. Ein solches Spiel ist im Translat kaum anzutreffen und schmälert das erschaffene Bild (vgl. hierzu z.B. „relieve ourselves“ aus Textbeispiel 1b, oder die Formulierung „braid of smoke“ aus Textbeispiel 8b). Auch Wortkreationen, wie z.B. „page-blank“, ebenfalls aus Textbeispiel 8b, erwecken unterschiedliche Assoziationen, die im Translat nicht entstehen können.

Der kreative Sprachgebrauch äußert sich zudem oft in den Reflexionen des Erzählers, allen voran jene aus Textbeispiel 14b. Im Ausgangstext setzt sich Little Dog stark mit dem Facebook-Post von Trevors Vater („*I'm broken in two*“) auseinander, wodurch seine immense Trauer zum Vorschein kommt. Im Translat bleiben diese Reflexionen aus, wodurch dem Textbeispiel seine Tiefe genommen und Little Dogs Schmerz erheblich geschmälert wird.

Außerdem hervorheben möchte ich in Bezug auf den Sprachgebrauch besonders die Art und Weise, wie die Omnipräsenz des Krieges, der Körper selbst und die Auseinandersetzung mit Gewalt und Schmerz Einzug in den Text findet. Formulierungen wie „things falling from the sky“ (Vuong 2019a: 112) bzw. „als fielen Dinge aus dem Himmel“ (Vuong 2019b: 103f), „her body a thing spoken with“ (2019a: 35f) bzw. „ihr Körper ein Gegenstand, mit dem gesprochen wird“ (Vuong 2019b: 46f) oder „orange gash on the pavement“ (Vuong 2019a: 149) bzw. „fiel auf die Straße und zerstob zu einer orangen Schnittwunde“ (Vuong 2019b: 168) können als Hinweise auf den in Kapitel 1.2 angesprochenen „Mind Style“ (Fowler 1977/2003: 103) Vuongs gesehen werden, womit „any distinctive linguistic presentation of an individual mental self“ (Fowler 1977/2003: 103) definiert wird. Die Beispiele zeigen, wie sehr die Wahrnehmung durch einzelne Lebensrealitäten geprägt wird.

Bezüglich der Figurenrede des Ausgangstexts möchte ich festhalten, dass sich diese durch einen primär umgangssprachlichen, teils derben Ton auszeichnet, der auch in der Übersetzung gut umgesetzt wurde.

Weiters habe ich zu Beginn meiner Arbeit festgestellt, dass der Umgang mit US-Markierungen in der Übersetzung von *On Earth We're Briefly Gorgeous* eine Herausforderung darstellen könnte. In meiner Untersuchung hat sich herausgestellt, dass eine Vielzahl dieser (z.B. „Red-Sox-Cap“; „Franklin Avenue“; „Sears“; „Patriots“; „Mr.“; „Mrs.“) in die Übersetzung übernommen wurde und – gemeinsam mit Anglizismen wie „Ma“; „Mom“ oder „Dad“ – stets daran erinnert, dass die Geschichte im US-amerikanischen Kontext stattfindet. An einigen Stellen wird diese Einbettung jedoch gestört. Ausrufe, wie z.B. „Herrgott“ (Vuong 2019b: 36) sind sehr im deutschen Kulturkreis verhaftet und wirken aus den Mündern der im amerikanischen Raum angesiedelten Figuren unglaublich (abgesehen davon, dass dieser Ausruf nicht zur Figurenkonzeption Roses passt). An dieser Stelle möchte ich ein Beispiel anführen, das zwar nicht explizit in meiner Analyse vorkommt, jedoch einen solchen Bruch besonders einschlägig veranschaulicht: Wie einleitend zu Textbeispiel 5a und 5b beschrieben, bittet Lan Little Dog regelmäßig darum, ihr die weißen Haare auszuzupfen. Im Ausgangstext heißt es hierzu: „She slid a pair of tweezers between my fingers, ‘Make Grandma young again today, okay?’[sic!] she said real quiet, grinning“ (Vuong 2019a: 22). Im Translat wird aus der „Grandma“ die „Großmama“ (Vuong 2019b: 22). Die Bezeichnung weckt im Deutschen möglicherweise Assoziationen mit der Kinderserie „Heidi“ und stört zudem die Figurenkonzeption. Darüber hinaus kann aber vor allem das „Edamer-Katzengrinsen“ aus Textbeispiel 12b als kulturelle Inkohärenz bewertet werden. Besonders da gerade dieses Beispiel viele US-Markierungen und den Anglizismus „Cap“ beinhaltet, stört es die Gesamtscene.

Als eine weitere Auffälligkeit des Translats möchte ich außerdem auf die Bewertungen und Verminderungen hinweisen, die ich in meiner Analyse beobachten konnte. Erstere beziehen sich auf Textbeispiel 10a und 10b. Während der Ausgangstext schreibt „your English garbled, gone“ wird daraus in der Übersetzung „dein Englisch hoffnungslos entstellt“. Abgesehen von den dargelegten Implikationen auf inhaltlicher Ebene, lässt vor allem das Adjektiv „hoffnungslos“ eine Bewertung seitens der Übersetzerin erahnen. Ähnliches gilt für die Übersetzung des „ESL English“, das im Zieltext zu „rudimentäres Englisch“ wird.

Die Verminderungen sind zunächst in Textbeispiel 1a und 1b auffällig. Hier wird in der Übersetzung die Bedeutung des Niederschreibens geschmälert: Aus dem aktiven „even if each word **I put down**“ wird in der Übersetzung „auch wenn jedes Wort auf dem Papier“ – hinzukommt, dass auch die Implikation der erzählenden Figur reduziert wird.

Besonders auffällig ist in dieser Hinsicht aber folgender Satz aus Textbeispiel 7b: „The Vietnamese I own is the one you gave me, the one whose diction and syntax only reach the second-grade level“. In der Übersetzung wird daraus: „Das Vietnamesisch, das ich spreche, habe ich von dir, eines, dessen Diktion und Syntax nur das Niveau der zweiten Klasse erreichen“. Während die Formulierung „The Vietnamese I own“ zum Nachdenken anregt, da eine Sprache nicht „besessen“ werden kann, kommt es im Deutschen hier zu keinem Innehalten. Außerdem wird die „Sprachübergabe“ durch das Verb „gave“ zu einem aktiven Akt und durch die Satzstruktur liegt die Betonung auf „you“ – „Ma“ gibt Little Dog ihre Sprache weiter. Im Deutschen wird die aktive Weitergabe durch „habe“ nicht widergespiegelt, während die Betonung auf dem „ich“ liegt. Gerade die Auseinandersetzung mit der Muttersprache ist bezeichnend für das Werk, weshalb ich diese Inkohärenzen als gravierend bezeichnen würde.

Als eine weitere Auffälligkeit möchte ich auf Unterschiede in der Darstellung der einzelnen Figuren hinweisen, allen voran Rose. In meiner Analyse der Textbeispiele 2a und 2b habe ich darauf hingewiesen, welche unterschiedlichen Ziele ihrer Wut sich ergeben. Darüber hinaus wird Rose aufgrund der Wortwahl im Trikolon zu einer unantastbaren Instanz, während sich dieses Bild in der Übersetzung nicht ergibt. Die religiöse Konnotation kann im Translat ebenso nicht wiedergegeben werden.

In Textbeispiel 3a ist die Rede vom „Rauch“, der aus ihren Mundwinkeln „**quoll**“, während im Ausgangstext steht „**leaked** from the corners of your mouth“. Aber auch in Bezug auf Trevor (Textbeispiel 13a und 13b) oder Little Dog (Textbeispiel 4b) sind unterschiedliche *scenes* zu vermerken, die auch hier auf eine Bewertung hindeuten.

Als Nächstes möchte ich diskutieren, inwiefern die von Wright dargelegten Schreibstrategien exophoner Texte berücksichtigt wurden. Als Erstes wird die wortwörtliche Übersetzung genannt. Diese manifestiert sich im Ausgangstext durch die Übersetzung der vietnamesischen Sprichwörter: „‘Every grain of rice you leave behind is one maggot you eat in hell‘“ (Vuong 2019a: 18; Textstelle 4b) und „‘a girl who leaves her husband is the rot of a harvest‘“ (Vuong 2019a: 39; Textstelle 9b). Auch im Translat kommt es an diesen Stellen zur wörtlichen Übersetzung: „Jedes Reiskorn, das du übrig lässt, ist ein Made, die du in der Hölle isst“ (Vuong 2019b: 27; Textstelle 4a) und „ein Mädchen, das seinen Mann verlässt, ist die Fäulnis einer Ernte“ (Vuong 2019b: 50; Textstelle 9a).

Die vietnamesische Sprache und Kultur finden außerdem durch den Einsatz vietnamesischer Wörter, deren Bedeutung sich aus dem Kontext erschließt, Einzug in den Text. Das von mir angeführte Beispiel des „áo dài“ (Textbeispiel 5a und 5b) ist dahingehend spannend, da die „metonymic gap“ trotz der später folgenden Erklärungen „violettes Kleid“ bzw. „purple dress“

erhalten bleibt. In Kapitel 1.6 habe ich beschrieben, dass sich die Bedeutung des „áo dài“ als Symbol der Schönheit für ein englisch- bzw. deutschsprachiges Publikum aus dem Text nicht erschließt. Diese Information wird nur einem bilingualen Publikum zu Teil. Meine Analyse hat jedoch auch gezeigt, dass die Lesenden im Ausgangstexts eine Spur länger im Dunklen verharren müssen: „How Lan met him wearing her purple áo dài, the split sides billowing behind her under the bar lights as she walked“. Aus dem Kontext ist klar, dass es sich beim „áo dài“ um ein Kleidungsstück handeln muss, welches genau es ist, wird aber erst später im Text aufgelöst. Im Translat ist durch die Beschreibung „dessen geschlitzter Rock“ von vornherein klar, dass es ein Kleid darstellt: „Wie Lan ihm in ihrem violetten Áo dài begegnet war, dessen geschlitzter Rock sich unter den Lichtern der Bar beim Gehen hinter ihr bauschte“. Exophone Texte spielen bewusst mit der Exklusion ihres Lesepublikums, und auch wenn spätere Zusätze Unklarheiten (vermeintlich) auflösen, das Translat verkürzt den Spannungsbogen – wenn auch nur um einen Moment.

Eine weitere Strategie, Vietnamesisch im Text einfließen zu lassen, ist mithilfe von Glossen: „‘Tên tôi là Lan.’ My name is Lan“ (Vuong 2019a: 39; Textstelle 9b). Diese Strategie kommt auch im Translat zum Einsatz: „‘Tên tôi là Lan.’ Ich heiße Lan“ (Vuong 2019b: 50; Textstelle 9a). In Bezug auf dieses Beispiel habe ich weiter oben bereits darauf hingewiesen, welche Auswirkungen die unterschiedlichen Formulierungen „My name is“ und „Ich heiße“ haben. Besonders diskutieren möchte ich allerdings die Erklärungen, die den Glossen folgen: „Lan meaning Orchid“ (Vuong 2019a: 39) und „Lan, was Lilie bedeutet“ (Vuong 2019b: 50). Bei „Orchid“ und „Lilie“ handelt es sich offensichtlich um unterschiedliche Blumen. Die Kohärenz des Texts wird aber nicht beeinflusst, da nicht weiter auf die Bedeutung der einzelnen Pflanzen im vietnamesischen Kontext eingegangen wird. Es wird lediglich erklärt, dass durch die Namensgebung Schönheit beansprucht wird. Dennoch ist der Unterschied kurios und wirkt willkürlich. Im Zuge meiner Recherche konnte ich allerdings herausfinden, worauf diese Abweichung vermutlich zurückzuführen ist. Wie eingangs beschrieben, habe ich meine englischen Textbeispiele aus der ersten US-amerikanischen Ausgabe von *On Earth We're Briefly Gorgeous* entnommen. In der *britischen* ersten Auflage heißt es im betroffenen Textbeispiel aber tatsächlich: „Lan meaning Lily“ (Vuong 2019c: 39). Woher diese Änderung stammt, oder warum sie vorgenommen wurde, ist ungeklärt. Jedenfalls scheint es, als wäre die britische erste Auflage der deutschen Übersetzerin Anne-Kristin Mittag vorgelegen, da nur so die Übersetzung „Lilie“ zu erklären ist. Dies wiederum wirft natürlich die Frage auf, ob solche Abweichungen auch an anderen Stellen im Text präsent sind, was aber im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden kann.

Als letzte Schreibstrategie exophoner Texte nennt Wright den Umgang mit ungrammatischen Verwendungen. Wie in den ausgewählten Textbeispielen demonstriert, kommen diese in *On Earth We're Briefly Gorgeous* lediglich in der Figurenrede Roses oder Lans vor, und das auch nur, wenn die beiden explizit Englisch sprechen: „‘It’s okay, it’s okay,’ you said in **English**, ‘don’t cry. Your Julie,’ you went on, ‘how she die?’“ (Vuong 2019a: 11, Textstelle 3b). Ist die Figurenrede fehlerfrei, so sprechen die handelnden Figuren auf Vietnamesisch, was stellenweise auch explizit angeführt wird: „‘A fucking horse?’ you said in **Vietnamese**“. Dieses Beispiel ist aus Textstelle 3b gegriffen, das im Nagelstudio stattfindet, wo auch andere Personen anwesend sind. Wenn die Familie unter sich ist, wird nicht extra darauf hingewiesen, dass Vietnamesisch gesprochen wird: „‘What kind of boy would let them do that?’ Smoke leaked from the corners of your mouth“ (Vuong 2019a: 26; Textstelle 6b). Im Translat wird ebenso darauf geachtet, dass ungrammatische Verwendungen diesem Schema folgen: „‘Ist gut, ist gut’, hast du auf **Englisch** gesagt, ‘nicht weinen. Deine Julie’, fragtest du dann, ‘wie ist gestorben?’“; „‘Ein Scheißpferd?’, hast du auf **Vietnamesisch** gesagt“ (Vuong 2019b: 19; Textstelle 3a); „‘Was für ein Junge lässt sowas mit sich machen?’ Rauch quoll aus deinen Mundwinkeln“ (Vuong 2019b: 36; Textstelle 6a).

Wie in der Textanalyse dargestellt, eröffnet die deutsche Übersetzung eine zusätzliche Ebene. Die Erzählung wird zwar auf Deutsch wiedergegeben, der Fließtext spricht aber nach wie vor davon, die Figuren würden auf Englisch miteinander kommunizieren. Somit werden die Lesenden implizit damit konfrontiert, dass sie eine Übersetzung lesen. Ebenso erinnert die explizite Nennung des Vietnamesischen immer wieder daran, dass die handelnden Personen eigentlich immer in ihrer Muttersprache sprechen.

Betreffend den exophonen Charakter der Erzählung möchte ich außerdem noch besonders das Stilmittel der Personifikation besprechen. Abgesehen von den hier angeführten Strategien der Aneignung von Sprache und Markierung von Andersartigkeit, kommt es in *On Earth We're Briefly Gorgeous* bzw. in *Auf Erden sind wir kurz grandios* besonders durch dieses Stilmittel auch immer wieder zu einer expliziten Auseinandersetzung mit den Sprachen Englisch und Vietnamesisch. Erstere ist zum Beispiel „hoffnungslos entstellt“ (2019b: 65), während das Vietnamesische als „Waise“ (2019b: 31) bezeichnet wird. Vor allem in Kapitel 2 habe ich mich mit der „Mutter“ in der „Muttersprache“ auseinandergesetzt und gezeigt, wie der Roman diese vermeintlich natürliche Verwandtschaftsbeziehung infrage stellt. Durch Verweise auf das Organ (die Zunge) wird die Sprache außerdem zu etwas Anfassbarem – immer und immer wieder wird auf sie Bezug genommen. Die Beziehung des Erzählers zu seinen beiden Sprachen ist also essenzieller Bestandteil der Geschichte, die weit über die angeführten Schreibstrategien hinaus

geht.

Was die Markierung von Andersartigkeit betrifft, ist auf formaler Ebene außerdem die Typographie zu nennen. Während sich anderssprachige Äußerungen im Ausgangstext nur durch Sonderzeichen (vgl. z.B. „‘Tên tôi là Lan’“ (Vuong 2019a: 39)) vom Textbild abheben, werden diese im Translat zusätzlich kursiv gesetzt: „*Tên tôi là Lan*“ (Vuong 2019b: 50). Sprachspezifische Interpunktion („¿Bueno?“ (Vuong 2019a: 88)) wiederum, wird im Translat nicht berücksichtigt: „*Bueno*?“ (Vuong 2019b: 102). Inwieweit Autor:innen bzw. Übersetzer:innen auf solche Entscheidungen Einfluss haben, kann ich nicht beurteilen. Im Englischen scheint auf eine korrekte spanische Interpunktion jedenfalls besonderer Wert gelegt worden zu sein, während dieser im Deutschen keine so große Rolle zugesprochen wurde. Hinsichtlich der Markierung von Andersartigkeit könnte die englische Herangehensweise auf typographischer Ebene insgesamt als subtiler beschrieben werden, während das Translat auf eine deutliche Hervorhebung setzt.

Abschließend möchte ich Folgendes festhalten: Entgegen meinen anfänglichen Erwartungen wurden die formalen Charakteristika des Ausgangstexts weitestgehend in das Translat übertragen. Eine wahrlich herausfordernde Aufgabe, immerhin ist Vuong preisgekrönter Lyriker. Nichtsdestotrotz zeichnet den Ausgangstext eine poetische Selbstverständlichkeit aus, die dem Translat so nicht einverleibt zu sein scheint. Die Tatsache, dass der Roman primär für ein US-amerikanisches Publikum geschrieben bzw. aufgrund seiner Thematik stark im US-amerikanischen Kontext verankert ist, wurde mit der Übernahme der US-Markierungen und Anglizismen weitgehend berücksichtigt – die vorkommenden Inkohärenzen stören aber das Gesamtbild. Bezüglich der von Wright formulierten Strategien, die in der Übersetzung exophoner Texte beachtet werden sollten, möchte ich festhalten, dass diese verfolgt wurden.

In meiner Gegenüberstellung der Textfunktionen habe ich beschrieben, dass Ausgangstext sowie Translat eine ähnliche Funktion verfolgen, aber mit unterschiedlicher Schwere an ihr Lesepublikum treten. Die reduzierte Ernsthaftigkeit in Bezug auf den Zieltext, die ich auf unterschiedlichen Ebenen festgestellt habe, scheint sich in den Stilbrüchen, Ungenauigkeiten, Auslassungen oder stellenweise schwerfällig bzw. holprig wirkenden Formulierungen zu manifestieren.

7 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem 2019 erschienenen Roman *On Earth We're Briefly Gorgeous* des vietnamesisch-amerikanischen Autors Ocean Vuong sowie der ebenfalls 2019 erschienenen deutschen Übersetzung *Auf Erden sind wir kurz grandios* von Anne-Kristin Mittag. Anhand von jeweils vierzehn aus der ersten US-amerikanischen Auflage sowie ersten deutschsprachigen Auflage stammenden Textbeispielen sollte untersucht werden, wie sich die Übersetzung auf Basis des von Margret Ammann vorgestellten Modells der funktionalen Übersetzungskritik darstellt.

Zur theoretischen Einführung in das Thema wurde zunächst ein Überblick über exophone Literatur, das Konzept der Muttersprache sowie vietnamesisch-amerikanische Literatur geliefert. In jedem dieser Kapitel habe ich explizit auf Ocean Vuong und sein Werk Bezug genommen und dieses in den jeweiligen Kontexten eingebettet. Dadurch konnte veranschaulicht werden, welche Schreibstrategien Vuong als exophoner Autor anwendet, wie er die vermeintlich natürliche Verwandtschaftsbeziehung, die dem Begriff der Muttersprache einverleibt zu sein scheint, in Frage stellt und welche Rolle Translation selbst in seinem Werk, aber auch in vietnamesisch-amerikanischer Literatur allgemein, zuteil wird. Im vierten Kapitel folgte ein Überblick über übersetzungstheoretische Grundlagen sowie die Vorstellung der für mich relevanten Konzepte der Theorie des translatorischen Handelns und Skopostheorie, des Modell-Lesers und der *scenes-and-frames semantics* sowie des funktionalen Modells zur Übersetzungskritik von Margret Ammann.

Die Analyse der Textbeispiele hat demonstriert, dass Vuongs poetischem Schreibstil und damit den formalen Merkmalen des Ausgangstexts in der Übersetzung große Beachtung geschenkt wurde, die Selbstverständlichkeit dieser aber nicht gleichermaßen zur Geltung kommt. Es kommt in der Übersetzung zu formalen und inhaltlichen Inkohärenzen, unter anderem aufgrund von Stilbrüchen, Auslassungen, vermeintlichen Bewertungen und Schmälerungen. Störungen der Gesamtscene sind vor allem im Umgang mit US-Markierungen zu verzeichnen, an deren Stelle fallweise sehr im deutschen Kulturkreis verankerte Formulierungen zum Einsatz kommen. Die von Wright formulierten Strategien zur Übersetzung exophoner Literatur wiederum scheinen in *Auf Erden sind wir kurz grandios* befolgt worden zu sein.

Was ich in meiner Arbeit nicht untersuchen konnte, ist, inwiefern z.B. der Rhythmus des Vietnamesischen im Englischen widerhallt. Ein solches Echo ist beispielsweise im oben genannten Werk *Christ in Concrete* spürbar, in welchem der Rhythmus der italienischen Sprache den Text beeinflusst (vgl. Mulas 1984: 8ff). Dieser Aspekt wäre etwas, das in zukünftigen

Analysen – mit der Hilfe einer Person, die Vietnamesisch spricht – berücksichtigt werden könnte.

8 Literaturverzeichnis

- Ackermann, Irmgard (Hg.) (1986). *Eine nicht nur deutsche Literatur: Zur Standortbestimmung der „Ausländerliteratur“*. München: Piper.
- Ahlzweig, Claus (1994). *Muttersprache - Vaterland. Die deutsche Nation und ihre Sprache*. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH.
- Amazon.de (o.J.). https://www.amazon.de/s?k=Alice+im+Wunderland+Grinsekatze&language=de_DE&crd=Y80H64UROERB¤cy=EUR&prefix=alice+im+wunderland+grinsekatze%2Caps%2C170&ref=nb_sb_noss_1 (Stand: 04.03.2023)
- Ammann, Margret (1990). Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. *TexTconText* 5, 209-250.
- Ammann, Margret (1993). Kriterien für eine allgemeine Kritik der translatorischen Praxis. In: Holz-Mänttari, Justa & Reiß, Katharina (Hg.) *Traducere Navem: Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto, 433-446.
- Apter, Emily (2006). *The Translation Zone*. Princeton: Princeton University Press.
- Arndt, Susan; Naguschweski Dirk & Stockhammer Robert (Hg.) (2007). *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (1989/2002). *The Empire Writes Back*. London: Routledge.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (2000/2007). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Bauer, Laurie (2021). *The Linguistic Student's Handbook*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bhaba, Homi (1994/2004). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Biondi, Franco (1991). *Die Unversöhnlichen oder im Labyrinth der Herkunft*. Tübingen: Helios.
- Biondi, Franco (1995). Über Obrigkeitsdeutsch und die Pluralität in der Sprache. *Tagungsprotokolle der Evangelischen Akademie Iserlohn* 6, Iserlohn, 18-23.
- Biondi, Franco & Schami, Rafik (1981). Literatur der Betroffenheit: Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur. In: Schaffernicht, Christian (Hg.) *Zu Hause in der Fremde*. Fischerhude: Atelier im Bauhaus, 124-136.
- Boa, Elizabeth (2006). Özdamar's Autobiographical Fictions: Transnational Identity and Literary Forms. *German Life and Letters*, 59 (4), 526-539.
- Boase-Beier, Jean (2006). *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Bös, Mathias (2005). *Rasse und Ethnizität. Zur Problemgeschichte zweier Begriffe in der amerikanischen Soziologie*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

- Brodzki, Bella (2007). *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Burton, Tim (2010). *Alice in Wonderland*. [Film 32' 30''] <https://www.disneyplus.com/en-gb/movies/alice-in-wonderland/3kQxn8vO3FzH> (Stand: 13.01.2023).
- Carroll, Lewis (2015). *Alice's Adventures in Wonderland. 150th Anniversary Edition*. Princeton: Princeton University Press.
- Carroll, Lewis (1963). *Alice im Wunderland. Alice hinter den Spiegeln*. Zwei Romane. Übersetzt und herausgegeben von Christian Enzensberger. Frankfurt: Insel-Verlag.
- Cheesman, Tom (2006). Juggling Burdens of Representation. *German life and letters*, 59 (4), 471-87.
- Chesterman, Andrew (2019). Consilience or fragmentation in Translation Studies today? *Slovo.ru: Baltic accent* 10 (1), 9-20.
- Chow, Kat (2019). Going Home With Ocean Vuong. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/06/going-home-ocean-vuong-on-earth-were-briefly-gorgeous/590938/> (Stand: 15.01.2023).
- Collins Dictionary (2023a). <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/native-tongue> (Stand 11.08.2022)
- Collins Dictionary (2023b). <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/step-up> (Stand: 28.01.2023).
- Collins Dictionary (2023c). <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/bellyful> (Stand: 28.01.2023).
- Collins Dictionary (2023d). <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/noggin> (Stand: 28.01.2023).
- Collins Dictionary (2023e). <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/pass-away> (Stand: 28.01.2023).
- Deutsche Nationalbibliothek (2022). <https://portal.dnb.de/opac/simpleSearch?query=%22anne-kristin%22+and+%22mittag%22&cqlMode=true> (Stand 30.10.2022).
- Die Zeit (o.J.). https://www.zeit.de/autoren/G/Ulrich_Greiner/index.xml (Stand: 16.07.2021).
- Eco, Umberto (1994). *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. 2. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Duden (2023a). <https://www.duden.de/rechtschreibung/Navy> (Stand: 12.03.2023).
- Duden (2023b). <https://www.duden.de/rechtschreibung/Machete> (Stand: 12.03.2023).
- Duden (2023c). <https://www.duden.de/rechtschreibung/krisselig> (Stand: 12.03.2023).
- Duden (2023d). <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schwuchtel> (Stand: 12.03.2023).

- Duden (2023e). https://www.duden.de/rechtschreibung/quellen_ausdehnen_hervordringen (Stand: 12.03.2023).
- Duden (2023f). <https://www.duden.de/rechtschreibung/Batzen> (Stand: 12.03.2023).
- Duden (2023g). <https://www.duden.de/rechtschreibung/entstellt> (Stand: 12.03.2023).
- Duden (2023h). <https://www.duden.de/rechtschreibung/rudimentaer> (Stand: 12.03.2023).
- Duden (2023i). <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kippe> (Stand: 12.03.2023).
- Electro-Mech Scoreboard Company (2023). <https://www.electro-mech.com/team-sports/baseball/the-greatest-5-baseball-teams-in-the-us/> (Stand: 04.02.2023)
- Encyclopedia Britannica (2022). <https://www.britannica.com/technology/M16-rifle> (Stand: 30.01.2023).
- Ette, Ottmar (2007). Über den Brücken unter den Linden. Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und die translinguale Fortschreibung. In: Aarndt Susanne; Naguschewski Dirk & Stockhammer Robert (Hg.) *Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 165-195.
- Fischer, Jens Malte (2000). *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“: eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*. Frankfurt: Insel Verlag.
- Forster, Leonard (1970). *The Poet's Tongues - Multilingualism in Literature*. London: Cambridge Univ. Press; Dunedin, New Zealand: Univ. of Otago Press.
- Fowler, Roger (1977/2003). *Linguistics and the Novel*. London: Taylor & Francis Group.
- Freud, Sigmund (1908/1909). Der Familienroman der Neurotiker. In: Rank, Otto (Hg.) *Der Mythos von der Geburt des Helden*. 2. Aufl. Leipzig und Wien: Deuticke. https://www.sfu.ac.at/wp-content/uploads/SFU-Freud_Familienroman.pdf
- Gitlin, Martin (2014). *Vietnam War*. Minneapolis : ABDO Publishing Company.
- Grassin, Jean-Marie (Hg.) (1996). *Littératures émergentes / Emerging literatures*. Bern
- Greiner, Ulrich (2004). Da lachen die Fische. *Die Zeit*, 5. August 2004. <https://www.zeit.de/2004/33/Glosse-Lit> (Stand: 29.07.2021).
- Günther, Britta & Günther, Herbert (2004). *Erstsprache und Zweitsprache. Einführung aus pädagogischer Sicht*. Weinheim & Basel: Beltz Verlag
- Hamm, Horst (1988). *Fremdgegangen – freigeschrieben: Eine Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hanser Literaturverlage (o.J.a) <https://www.hanser-literaturverlage.de/buch/auf-erden-sind-wir-kurz-grandios/978-3-446-26389-5/> (Stand: 01.11.2022).
- Hanser Literaturverlage (o.J.b) <https://www.hanser-literaturverlage.de/verlage/hanser/verlags-geschichte> (Stand: 30.10.2022).
- Hanser Literaturverlage (o.J.c) <https://www.hanser-literaturverlage.de/buch/nachthimmel-mit-austrittswunden/978-3-446-26643-8/> (Stand: 01.11.2022).

- Healey, Joseph F. (1998). *Race, Ethnicity, Gender, and Class: The Sociology of Group Conflict and Change*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- Herder, Johann Gottfried (1877/1967). In: Suphan, Bernhard (Hg.). *Sämtliche Werke* (Bd. 2) Hildesheim: Olms.
- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia
- Holz-Mänttari, Justa (1994). Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. 2. Aufl. Tübingen: Francke Verlag, 348-375.
- Hönig, Hans G.; Kussmaul, Paul (1982). *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- Hsu, Hua (2022). Ocean Vuong Is Still Learning. *The New Yorker*. 10. April 2022. <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/ocean-vuong-is-still-learning> (Stand 24.07.2022).
- IMDb (o.J.) von <https://www.imdb.com/title/tt0093058/> (Stand: 05.11.2022).
- Ivanovic, Christine (2010). Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformation Benjamins. In: Ivanovic, Christine (Hg.) *Yoko Tawada: Poetik der Transformation* (Stauffenburg Discussion 28). Tübingen: Stauffenburg, 171-207.
- Jakiša, Miranda (2020). <https://medienportal.univie.ac.at/uniview/wissenschaft-gesellschaft/detailansicht/artikel/muttersprache-war-gestern/>. Muttersprache war gestern (Stand 4.04.2022).
- Janette, Michele (2011). *My Viet: Vietnamese American Literature in English, 1962-Present*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Jensen, Rasmus Thybo & Moran, Dermot (Hg.) (2013). *The Phenomenology of Embodied Subjectivity*. Dordrecht: Springer.
- Karpinski, Eva C. (2012). *Borrowed Tongues: Life Writing, Migration, and Translation*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Kielhöfer, Bernd & Jonekeit, Sylvie (1983). *Zweisprachige Kindererziehung*. Tübingen: Stauffenberg Verlag
- King-Kok, Cheung (Hg.) (1997). *An Interethnic Companion to Asian American Literature*. New York: Cambridge University Press.
- Kittler, Friedrich A. (1995). *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 3. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kiwi-Verlag (2021). <https://www.kiwi-verlag.de/buch/emine-sevgi-oezdamar-das-leben-ist-eine-karawanserei-hat-zwei-tueren-aus-einer-kam-ich-rein-aus-der-anderen-ging-ich-raus-9783462023190> (Stand: 26.07.2021).

- Kolb, Holger (2007). The German migration experience. *Association for Modern German Studies conference 'Migrant experiences in post-unification Germany'*. Goethe Institut London (nicht publiziertes Konferenzprotokoll).
- Konuk, Kader (1997). Das Leben ist eine Karawanserei. Heim-at bei Emine Sevgi Özdamar. In: Ecker, Gisela (Hg.) In: *Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?* München: Wilhelm Fink Verlag.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1984). *Das Vokabular der Psychoanalyse* 2. 6. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lecerle, Jean-Jaques (1990). *The Violence of Language*. London: Routledge.
- literaturhaus.net. (o.J.). <https://www.literaturhaus.net/projekte/literaturhaus-bringt-poesie-in-die-stadt> (Stand: 16.07.2021).
- Leeson, Peter T.; Dean, Andrea M. (2009). The Democratic Domino Theory: An Empirical Investigation. *American Journal of Political Science* 53(3): 533-551.
- Lughofer, Johann Georg (2011). *Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen*. Ljubljana: Österreichisches Kulturforum Ljubljana.
- McClintock, Anne (1994). The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Post-Colonialism'. In: Williams, Patrick & Chrisman, Laura (Hg.) *Discourse and Post-Colonial Theory*. Routledge, 291-304.
- Mehlhorn, Grit (2020). *Herkunftssprachen und ihre Sprecher/innen*. In: Handbuch Mehrsprachigkeit und Bildung. Wiesbaden: Springer
- Merriam-Webster Dictionary (2023a). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Mrs.> (Stand 28.01.2023).
- Merriam-Webster Dictionary (2023b). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/void> (Stand: 30.01.2023).
- Merriam-Webster Dictionary (2023c). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/concertina%20wire> (Stand: 30.01.2023).
- Merriam-Webster Dictionary (2023d). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/aviator%20glasses> (Stand: 04.02.2023).
- Merriam-Webster Dictionary (2023e). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/greasy> (Stand: 12.03.2023).
- Mulas, Francesco (1984). *The Ethnic Language of Pietro Di Donato's Christ in Concrete*. <http://pietrodidonato.com/wp-content/uploads/2019/10/The-Ethnic-Language-of-Christ-in-Concrete.pdf> (Stand: 25.03.2023).
- Muoka, Lazarus (2021). The great day of reckoning is coming. *The Guardian*. 28. Februar 2021. <https://guardian.ng/sunday-magazine/the-great-day-of-reckoning-is-coming/> (Stand: 20.01.2023).

- National Assembly of Vietnam (2000). Law No. 22/2000/QH10, on the Marriage and Family. <https://vanbanphapluat.co/law-no-22-2000-qh10-on-the-marriage-and-family-passed-by-the-national-assembly> (Stand: 08.04.2023).
- Neumann, Birgit (2020). „Our mother tongue, then, is no mother at all – but an orphan”: The Mother Tongue and Translation in Ocean Vuong’s *On Earth We’re Briefly Gorgeous*. *Anglia: Zeitschrift für englische Philologie* 138 (2): 277-298.
- Nguyen, Phuong Tran (2009). *The People of the Fall: Refugee Nationalism in Little Saigon, 1975–2005*. Dissertation University of Southern California: Los Angeles.
- Nguyen, Viet Than (2016). What Is Vietnamese American Literature? In: Boyle, Brenda M., Lim, Jeehyun (Hg.). *Looking Back on the Vietnam War*. New Brunswick: Rutgers University Press, 50-62.
- O’Sullivan, Emer (2000). *Kinderliterarische Komparatistik*. Heidelberg: Winter Verlag.
- Oxford Learner’s Dictionary (2023a). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/relieve?q=relieve (Stand: 22.01.2023).
- Oxford Learner’s Dictionary (2023b). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/corpse?q=corpse (Stand: 28.01.2023).
- Oxford Learner’s Dictionary (2023c). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/flash_2 (Stand: 28.01.2023).
- Oxford Learner’s Dictionary (2023d). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/blaze_2 (Stand: 30.01.2023).
- Oxford Learner’s Dictionary (2023e). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/tether_1?q=tether (Stand: 30.01.2023).
- Oxford Learner’s Dictionary (2023f). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/slam_1?q=slam (Stand: 30.01.2023).
- Oxford Learner’s Dictionary (2023g). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/bob_1?q=bob (Stand: 30.01.2023).
- Oxford Learner’s Dictionary (2023h). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/leak_1?q=leak (Stand: 30.01.2023).
- Oxford Learner’s Dictionary (2023i). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/stunt_2 (Stand: 30.01.2023).
- Oxford Learner’s Dictionary (2023j). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/cup_2 (Stand: 30.01.2023).
- Oxford Learner’s Dictionary (2023k). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/clutch_2?q=clutch (Stand: 30.01.2023).
- Oxford Learner’s Dictionary (2023l). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/weaponize?q=weaponize (Stand: 30.01.2023).

- Oxford Learner's Dictionary (2023m). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/braid_1?q=braid (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023n). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/wink_1?q=wink (Stand: 04.02.2023)
- Oxford Learner's Dictionary (2023o). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/cling?q=cling (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023p). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/flat_1?q=flat (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023q). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/latinx_1?q=Latinx (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023r). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/pass-for (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023s). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/garbled?q=garbled (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023t). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/pass_1?q=pass (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023u). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/esl?q=ESL (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023v). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/sergeant?q=sergeant (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023w). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/private_2 (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023x). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/maniac?q=maniac (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023y). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/wrinkle_2 (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023z). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/bare_1?q=bare (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023a1). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/jackrabbit?q=jackrabbit (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023b1). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/machete?q=machete (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023c1). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/myriad?q=myriad (Stand: 04.02.2023).

- Oxford Learner's Dictionary (2023d1). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/crash_2 (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023e1). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/roach?q=roach (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023f1). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/gash_1?q=gash (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023g1). <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/fag?q=fag> (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023h1). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/drizzle_2 (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023i1). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/greasy?q=greasy (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023j1). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/carcass?q=carcass (Stand: 04.02.2023).
- Oxford Learner's Dictionary (2023k1). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/raid_1?q=raid (Stand: 04.02.2023).
- Ozanian, Mike & Teitelbaum, Mike (2022). The World's 50 Most Valuable Sport Teams. *Forbes*, 08. September 2022. <https://www.forbes.com/sites/mikeozanian/2022/09/08/the-worlds-50-most-valuable-sports-teams-2022/?sh=33c14b2b385c> (Stand: 12.03.2023).
- Özdamar, Emine Sevgi (1992/1994). *Das Leben ist eine Karawanserei*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Paul, Heike (2014). *The Myths That Made America*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Pelaud, Isabelle Thuy (2010). *This Is All I Choose to Tell: History and Hybridity in Vietnamese American Literature*. Philadelphia: Temple University Press.
- Penguin (o.J). <https://www.penguin.com/our-story-timeline/> (Stand: 15.01.2023).
- Penguin Random House (o.J.a). <https://www.penguinrandomhouse.com/books/600633/on-earth-were-briefly-gorgeous-by-ocean-vuong/> (Stand: 15.01.2023).
- Penguin Random House (o.J.b). <https://global.penguinrandomhouse.com/company-history/> (Stand: 15.01.2023).
- Penguin Random House (o.J.c). <https://social-impact.penguinrandomhouse.com/our-mission/> (Stand: 16.01.2023).
- PONS (2023a). <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/reckoning> (Stand: 06.04.2023).
- PONS (2023b). <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/crunch> (Stand: 06.04.2023).

- PONS (2023c). <https://en.pons.com/translate/english-german/teach> (Stand: 06.04.2023).
- PONS (2023d). <https://en.pons.com/translate/english-german/dammit> (Stand: 06.04.2023).
- PONS (2023e). <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/fling> (Stand: 06.04.2023).
- PONS (2023f). <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/rim> (Stand: 06.04.2023).
- PONS (2023g). <https://en.pons.com/translate/english-german/orchid> (Stand: 06.04.2023).
- PONS (2023h). <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/suture> (Stand: 06.04.2023).
- PONS (2023i). <https://en.pons.com/translate/english-german/fracture> (Stand: 06.04.2023).
- PONS (2023j). <https://en.pons.com/translate/english-german/sharpen> (Stand: 06.04.2023).
- Reiß, Katharina (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzung*. München: Hueber.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. (Linguistische Arbeiten 147). Tübingen: Niemeyer.
- Robinson, Douglas (1997). *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained* (Translation Theories Explained, 4). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Rohde, Wolfgang (1997). "Modersprake" und "Muttersprache". Standardisierung im Deutschen und Expansion. In: Hentschel, Gerhard (Hg.) *Über Muttersprachen und Vaterländer*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 103-131.
- Romaine, Suzanne (1995). *Bilingualism* (Language in Society 13). 2. Aufl. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- Rotbuch Verlag (2021). <https://www.rotbuch.de/buch/sku/71929/kanak-sprak.html> (Stand: 15.07. 2021).
- Rösch, Heidi (1992). *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext: eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami*. Frankfurt: Verlag für interkulturelle Kommunikation.
- Rowohlt (o.J.) <https://www.rowohlt.de/uebersetzer/anne-kristin-mittag-33472> (Stand 30.10.2022).
- Rushdie, Salman (1992). *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*. London: Granta Books.
- Schenk, Klaus (2004). *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne* (Hg.) Tübingen: Francke.
- Schleiermacher, Friedrich (1813/2002). Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In Rößler, Martin & Emeresleben, Lars (Hg.) *Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher Kritische Gesamtausgabe*. Berlin: Walter de Gruyter, 67-93.

- Schmidt, Holger (2002). Einbinden, nicht aufnehmen. *Die Zeit*. 5. Dezember 2002. https://www.zeit.de/politik/leiter_schmidt (Stand: 16.07.2021).
- Seibert, Peter (1984). Zur „Rettung der Zungen“: Ausländerliteratur in ihren konzeptionellen Ansätzen. *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 14 (56), 40-61.
- Severo, Richard (1992). Pietro di Donato Is Dead at 80; Wrote of Immigrants' Experience. *The New York Times*, 21. Jänner 1992. <https://www.nytimes.com/1992/01/21/books/pietro-di-donato-is-dead-at-80-wrote-of-immigrants-experience.html> (Stand: 08.02.2023).
- Slemon, Stephen (1994). The Scramble for Post-colonialism. In: Lawson, Alan & Tiffin, Chris (Hg.) *De-Scribing Empire: Post-Colonialism and Textuality*. London, New York: Routledge, 15-32.
- Smithsonian National Museum of American History (o.J.) <https://amhistory.si.edu/starspangledbanner/the-lyrics.aspx> (Stand: 10.07.2022)
- Snell-Hornby, Mary. (1990). Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany. In: Bassnett S. & Lefevere A. (Hg.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers, 79-86.
- Snell-Hornby, Mary (1994). Übersetzen, Sprache, Kultur. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. 2. Aufl. Tübingen: Francke Verlag, 9-30.
- Snell-Hornby, Mary (1996). *Translation und Text: ausgewählte Vorträge*. Wien: WUV-Universitätsverlag.
- Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G., Kußmaul, Paul, Schmitt, Peter A. (Hg.) (2003). *Handbuch Translation*. 2. Aufl. Tübingen: Stauffenburg.
- Snell-Hornby, Mary (2006). *The Turns of Translation Study. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Philadelphia: John Benjamins.
- Sturm-Trigonakis, Elke (2010). Die Neue Weltliteratur. Vom Nutzen noch (einer) literaturwissenschaftlichen Kategorie. *ide. Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule* 1, 29-38.
- Sutter, Paul (2022). Giant voids of nothingness may be flinging the universe apart. *Livescience*. 12. August 2022. <https://www.livescience.com/dark-energy-may-cause-voids> (Stand: 30.01.2023).
- Tawada, Yoko (2004). Kaeshiuta. *Neue Rundschau*. Berlin: S. Fischer Verlage 115 (2), 81-82.
- Tawada, Yoko (1996). *Talisman*. Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke.
- The Washington Post (2023). No one needs an AR-15 — or any gun tailor-made for mass shootings. 23. März 2023. <https://www.washingtonpost.com/opinions/2023/03/28/ar-15-assault-rifles-magazines-ban/> (Stand: 07.04.2023).
- Truong, Monique T.D. (1997). Vietnamese American Literature. In: King-Kok, Cheung (Hg.) *An Interethnic Companion to Asian American Literature*, New York: Cambridge University Press, 219-246.

- UNICEF (2018). Ending Child Marriage. Empowering Girls. Understanding Child Marriage in Viet Nam. <https://www.unicef.org/vietnam/media/2406/file/Ending%20child%20marriage,%20empowering%20girls%20.pdf> (Stand: 08.04.2023).
- United States Census Bureau (2022). <https://www.census.gov/newsroom/facts-for-features/2022/asian-american-pacific-islander.html> (Stand: 10.06.2022).
- Vannerem, Mia & Snell-Hornby, Mary (1994). Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. 2. Auflage. Tübingen: Francke Verlag, 160-184.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility*. London: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation*. London: Routledge.
- Vermeer, Hans J. (1994). Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. 2. Aufl. Tübingen: Francke Verlag, 30-54.
- Vietnam.travel (2016). <https://vietnam.travel/things-to-do/ao-dai-vietnam> (Stand: 14. Oktober 2022).
- Von Flotow, Luise (2000). Life is a Caravanserai: Translating Translated Marginality, a Turkish-German Zwittertext in English. *Meta*, 45 (1), 65-72.
- Von Humboldt, Wilhelm (1973). *Schriften zur Sprache*. Stuttgart: Reclam.
- Von Saalfeld, Lerke (1981). *Ich habe eine fremde Sprache gewählt*. Gerlingen: Bleicher.
- Vuong, Ocean (2019a). *On Earth We're Briefly Gorgeous*. New York: Penguin Press.
- Vuong, Ocean (2019b). *Auf Erden sind wir kurz grandios*. München: Carl Hanser Verlag.
- Vuong, Ocean (2019c). *On Earth We're Briefly Gorgeous*. London: Jonathan Cape.
- Vuong, Ocean (2022). <https://www.oceanvuong.com/books> (Stand 15.01.2023).
- Walkowitz, Rebecca L. (2016). *Born Translated: The Contemporary Novel in the Age of World Literature*. New York: Columbia University Press.
- Wolk, Martin (2020). When everything changed. Novelist Ocean Vuong reflects on a year of intense highs and lows. *Los Angeles Times*. 8. Jänner 2020. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2020-01-08/ocean-vuong-on-earth-were-briefly-gorgeous> (Stand: 25.03.2023).
- Wright, Chantal (2006). Foreignising German, Foreignising Translation. Style in Emine Sevgi Özdamar's *Das Leben ist eine Karawanserei* and *Die Brücke vom Goldenen Horn*. In: Armstrong, Nigel & Federici, Federico (Hg.) *Translating voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, 271-286.

- Wright, Chantal (2008a). Writing in the 'Grey Zone': Exophonic Literature in Contemporary Germany. *German as a Foreign Language GFL* 3, 26-42. Abgerufen am 11. Juli 2021 von <http://www.gfl-journal.de.uaccess.univie.ac.at/3-2008/wright.pdf>
- Wright, Chantal (2008b). 'Bringt Poesie in unsere Städte!' Obrigkeitsdeutsch and Exophonic Literature. *Kakanien Revisited*. http://www.kakanien-revisited.at/beitr/verb_worte/CWright1.pdf (Stand: 27.07. 2021).
- Wright, Chantal (2010). Exophony and Literary Translation: What It Means for the Translator When a Writer Adopts a New Language. *Target: International Journal of Translation Studies* 22(1), 22-39. (Stand: 11. 07. 2021)
- Wright, Chantal (2013). *Yoko Tawada's Portrait of a Tongue: An Experimental Translation by Chantal Wright*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Yildiz, Yasemin (2011). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press.
- YouGovAmerica (2021). <https://today.yougov.com/topics/consumer/articles-reports/2021/03/05/americas-favorite-cheese> (Stand: 25.03.2023).
- Youtube (o.J.). Alice im Wunderland – Grinsekatze. [Videoclip 2‘11“] <https://www.youtube.com/watch?v=Jf9yY-xPsGM> (Stand: 04.03.2023).
- Youtube (o.J.). Alice Filmclip – Die Grinsekatze – HD. [Videoclip 0‘51“] <https://www.youtube.com/watch?v=5XeW59kY9D0>
- Zaimoğlu, Feridun (1995/2004). *Kanak Sprak*. Hamburg: Rotbuch-Sabine Groenewold.

9 Anhang

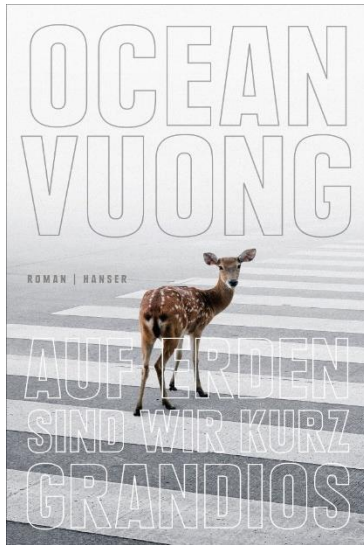


Abbildung 1: Buchcover, deutsche Erstauflage 2019

Quelle: <https://www.hanser-literaturverlage.de/buch/auf-erden-sind-wir-kurz-grandios/978-3-446-26389-5/>



Abbildung 2: Rückseite Schutzumschlag, deutsche Erstauflage 2019

Quelle: Eigene Aufnahme

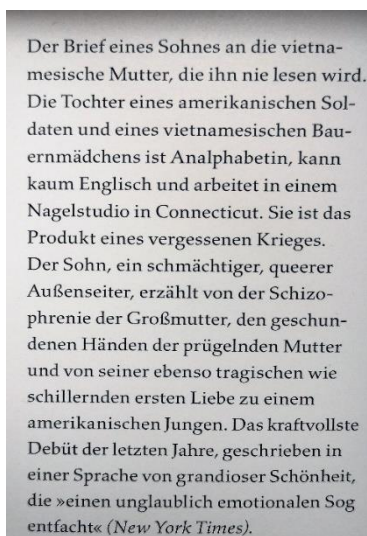


Abbildung 3: Vorderer Klappentext, deutsche Erstauflage 2019

Quelle: Eigene Aufnahme

OCEAN VUONG wurde 1988 in Saigon, Vietnam, geboren und zog im Alter von zwei Jahren nach Amerika, wo er heute lebt. Für seine Lyrik wurde er mehrfach ausgezeichnet, zuletzt u. a. mit dem Whiting Award for Poetry (2016) und dem T.S. Eliot Prize (2017). *Auf Erden sind wir kurz grandios* ist sein erster Roman.

ANNE-KRISTIN MITTAG, 1988 geboren, lebt als freie Lektorin und Übersetzerin in München.

Abbildung 4: Hintere Einschlagklappe, deutsche Erstauflage 2019

Quelle: Eigene Aufnahme

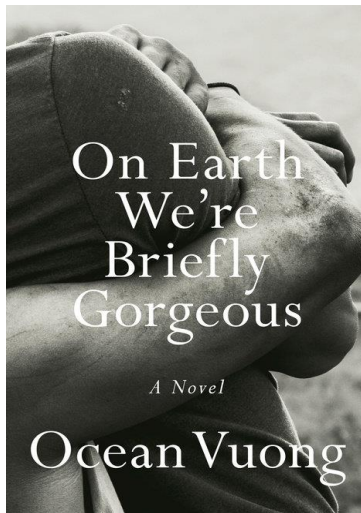


Abbildung 5: Buchcover, US-amerikanische Erstauflage 2019

Quelle: <https://www.penguinrandomhouse.com/books/600633/on-earth-were-briefly-gorgeous-by-ocean-vuong/>

"You're a mother, Ma. You're also a monster. But so am I—which is why I can't turn away from you."

On Earth We're Briefly Gorgeous is a letter from a son to a mother who cannot read. Written when the speaker, Little Dog, is in his late twenties, the letter unearths a family's history that began before he was born—a history whose epicenter is rooted in Vietnam and spans to Hartford, Connecticut—and serves as a doorway into parts of his life his mother has never known, all of it leading to an unforgettable revelation. At once a witness to the fraught yet undeniable love between a single mother and her son, *On Earth We're Briefly Gorgeous* is also a brutally honest exploration of race, class, and masculinity. Asking questions central to our American moment, immersed as we are in addiction, violence, and trauma, but undergirded by compassion and tenderness, it is as much about the power of telling one's own story as it is about the obliterating silence of not being heard.

With stunning urgency and grace, Ocean Vuong writes of people caught between disparate worlds, and asks how we heal and rescue one another without forsaking who we are. The question of how to survive, and how to make of it a kind of joy, fuels this shattering portrait of a family, a first love, and the redemptive power of storytelling.

Abbildung 6: Vorderer Klappentext, US-amerikanische Erstauflage 2019

Quelle: Eigene Aufnahme

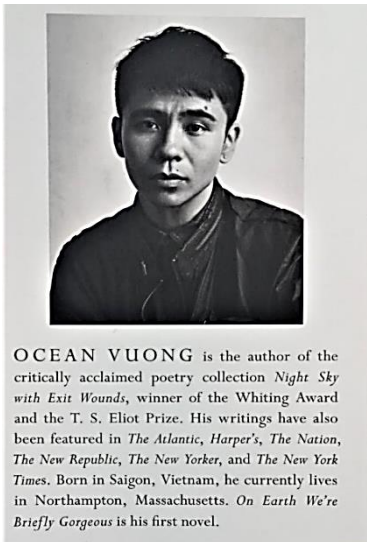


Abbildung 7: Hintere Einschlagklappe, US-amerikanische Erstauflage 2019

Quelle: Eigene Aufnahme

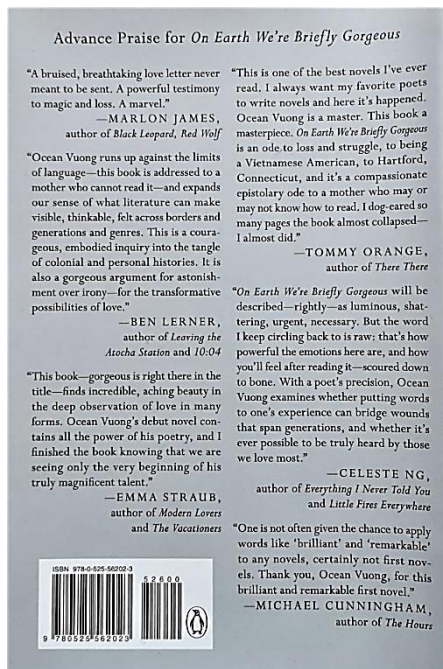


Abbildung 8: Rückseite Schutzumschlag, US-amerikanische Erstauflage 2019

Quelle: Eigene Aufnahme

Abstracts

Abstract auf Deutsch

Ziel dieser Masterarbeit war die Analyse der Übersetzung von Ocean Vuongs Roman *On Earth We're Briefly Gorgeous* auf Basis des funktionalen Modells zur Übersetzungskritik von Margret Ammann. Zur theoretischen Einführung wurden das Thema der Exophonie und das Konzept der Muttersprache vorgestellt, bevor ein Überblick über vietnamesisch-amerikanische Literatur folgte. Als Nächstes wurden übersetzungstheoretische Grundlagen dargelegt und die dem Modell von Ammann zugrunde liegenden Konzepte, Theorie des translatorischen Handelns und Skopostheorie, präsentiert. Im nächsten Schritt erfolgte die Vorstellung des Modells, das einen Modell-Leser nach Umberto Eco postuliert und die *scenes-and-frames semantics* nach Charles J. Fillmore heranzieht. In der Diskussion meiner Ergebnisse sollte zudem beleuchtet werden, inwiefern die von Chantal Wright definierten Strategien für die Übersetzung exophoner Texte berücksichtigt wurden.

Anhand von je vierzehn aus der ersten US-amerikanischen Auflage und ersten deutschsprachigen Auflage stammenden Textbeispielen wurden Ziel- und Ausgangstext unabhängig voneinander in Bezug auf ihre intratextuelle Kohärenz untersucht, bevor in einem letzten Schritt die Analyse der intertextuellen Kohärenz folgte. Meine Untersuchung hat demonstriert, dass Vuongs poetischem Schreibstil und damit den formalen Charakteristika des Ausgangstextes entgegen meinen anfänglichen Erwartungen große Beachtung geschenkt wurde, diese im Zieltext aber nicht mit der gleichen Selbstverständlichkeit auftreten. In der Übersetzung kommt es zu formalen und inhaltlichen Inkohärenzen, unter anderem aufgrund von Stilbrüchen, Auslassungen, vermeintlichen Bewertungen und Schmälerungen. Störungen der Gesamtscene sind vor allem im Umgang mit US-Markierungen zu verzeichnen, an deren Stelle fallweise sehr im deutschen Kulturkreis verankerte Formulierungen zum Einsatz kommen. Die von Wright formulierten Strategien zur Übersetzung exophoner Literatur wiederum wurden befolgt.

Abstract in English

The aim of this Master's thesis was to analyze Ocean Vuong's novel *On Earth We're Briefly Gorgeous* based on Margret Ammann's functional model of translation critique. First, the two concepts "exophony" and "mother tongue" as well as an overview of Vietnamese American literature were presented. In a next step, an introduction to translation theory was provided, followed by a presentation of the Skopos theory and the theory of translatorial action, the latter two serving as the theoretical foundations for Ammann's model. Finally, the model itself was

presented, which utilizes Charles J. Fillmore's scenes-and-frames semantics, and in which a model reader, as was developed by Umberto Eco, is postulated. The discussion of my findings also aimed at examining whether the strategies for translating exophonic texts as presented by Chantal Wright were considered.

Fourteen excerpts from the first American edition and from the first German edition were assessed independently regarding their intratextual coherence, before their intertextual coherence was examined. My analysis showed that Vuong's poetic writing style and therefore the formal characteristics of the source text were taken into great consideration – contrary to my initial expectations. Nonetheless, where Vuong's poetic style seems to work effortlessly in the source text, the target text deals with instances of incoherence regarding both form and content that occur due to omissions, inconsistencies in style and supposed evaluations. Inconsistencies are most conspicuous regarding US markers; at times, terms that are strongly associated with German culture are used. Regarding the strategies for the translation of exophonic texts as presented by Wright, my analysis showed that they were followed.