JOSEPH JURT

Transnationale Literatur-Rezeption

Am Beispiel der Aufnahme Jean-Luc Benoziglios im
deutschsprachigen Raum

JOSEPH JURT

Transnationale Literatur-Rezeption

Am Beispiel der Aufnahme Jean-Luc Benoziglios im deutschsprachigen Raum

Scholars of German Reception Aesthetics have studied literary reception processes. However, their concept of the reader was rather abstract and text-based. Conversely, the sociology of reception has focused on social mechanisms and conditions outside the text. The theory of cultural transfer, as well as Bourdieu's propositions concerning the international circulation of ideas bring to the fore the decisive role of the fields of reception. The present case study of the Western Swiss author Jean-Luc Benoziglio shows various facets of international literary reception. It compares the reactions to the French work and its German translations in Switzerland, France and Germany. In spite of an early positive resonance, no work has been translated into German after 1993. Economic reasons, but also a stagnating interest in French avant-garde literature may explain this.

1. Rezeptionsästhetik

Der Rezeptionsaspekt stand in der Rezeptionsästhetik, die von Hans Robert Jauss und Wolfgang Iser gegen Ende der 1960er Jahre entwickelt wurde, ganz im Zentrum. In seiner Konstanzer Antrittsvorlesung "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" trat Jauss mit dem Anspruch auf, die traditionelle Produktions- und Darstellungsästhetik zu ersetzen. Er scheute sich nicht, seinen Ansatz selbst als Paradigmenwechsel auszurufen.¹ Die – verbale – Radikalität erklärt auch die große Resonanz, die diese Antrittsvorlesung fand. Das Echo versteht sich wohl auch aus der Tatsache, dass die damals dominante Literaturbetrachtung auf Werkstrukturen oder auf den Autor und die Produktion fixiert war. Jauss ging es auch darum, die Historizität der Literatur zu erfassen, die für ihn in der Aktualisierung der Texte durch den Leser besteht. Die Geschichte der Literatur ist für ihn "ein Prozess ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den re-

¹ Hans Robert Jauss, Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft, in: *Linguistische Berichte* 1, 1969, S. 44–56, hier S. 44; ders., Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur, in: *Poetica* 7, 1975, S. 325–344, hier S. 327.

flektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht”.²

Um die Geschichte der Rezeption nicht auf ein Inventar individueller und rein psychologischer Reaktionen zu reduzieren, führte Jauss den Begriff des ‘Erwartungshorizontes’, den er der Soziologie Mannheims entlehnte, ein, den er als transindividuelles Referenzsystem betrachtete. Die Lektüre wird dann als Verschmelzung von innertextlichem und außertextlichem Erwartungshorizont beschrieben; der Begriff der Horizontverschmelzung wurde von Gadamer übernommen. Das Konzept der Rezeptionsgeschichte knüpft an dessen Wirkungsgeschichte an und schreibt sich so in die in Deutschland dominante Tradition der Hermeneutik ein, die die Bedeutung des Subjekts bei der Sinnbildung (gegen den Objektivismus) betont und die Tradition (der vorgängigen Interpretation) zu einer trans-individuellen Kategorie (gegen den Subjektivismus) erhebt. Primäres Anliegen der Rezeptionsästhetik war es indes, den ästhetischen Wert der literarischen Werke an der Distanz zwischen innerliterarischem und lebensweltlichem Erwartungshorizont abzulesen. Das zentrale Kriterium ist die Innovation, ein Kriterium, das sich den russischen Formalisten verdankt. Wenn Jauss dem intra-literarischen Horizont, der Innovation schafft, die Priorität einräumt, fällt er in einem gewissen Sinne in einen Textsubstantialismus zurück, den er eigentlich überwinden wollte. Durch den Rezeptionsakt kann nach diesem Konzept die literarische Erfahrung in die Lebenspraxis des Lesers eintreten und auf seine Weltsicht wirken. Die Veränderungen, die die Lektüre auslöst, betreffen aber vor allem die Gattungsvorstellungen. Diese soziale Dimension wird von Jauss an der Peripherie situiert; er erkennt, dass der *ganze* Rezeptionsprozess ein sozialer Prozess ist.

Wenn Jauss von den Reaktionen *des* Lesers oder *des* Publikums spricht, so denkt er zunächst einmal an den Literaturkritiker, denn, so schreibt er “auch der Kritiker, der sein Urteil über eine Neuerscheinung fällt [...] [ist] erst einmal Leser”.³ Bei der Identifikation von Leser und Kritiker geht der besondere Status des letzteren in der verallgemeinernden Abstraktion ‘Leser’ auf und es wird nicht beachtet, dass es sich bei den Reaktionen der journalistischen Kritik um jene einer spezifischen Rezipientengruppe handelt.

2. Rezeptionssoziologie

Gegenüber der Rezeptionsästhetik, die mit einem abstrakten Leserbegriff operiert, plädiere ich für eine soziologisch ausgerichtete Rezeptionsanalyse, die bei der Untersuchung der Textkonkretisationen der Literaturkritik die vor- und außer-

² Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970, S. 172.

³ Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (wie Anm. 2), S. 169.

textlichen Interferenzen, die diese beeinflussen, nicht außer acht lässt.⁴ Die Rezeptionsweise des Literaturkritikers scheint nun vor allem durch die Art des Mediums – die Presse – bestimmt zu sein. Dadurch dass sich der Kritiker in einem Presseorgan äußert, wird er zur Aktualität, zur Wertung und zu einem bestimmten Publikumsbezug gezwungen. Schließlich gibt es auch eine (zu bestimmende) Relation zwischen dem kritischen Urteil und der ideologischen Ausrichtung des Informationsträgers.⁵ Die Literaturkritik hat schließlich auch eine spezifische Funktion innerhalb des literarischen Feldes. Pierre Bourdieu hat das literarische Werk als 'symbolisches Gut' bezeichnet, das Ware und Bedeutung gleichzeitig ist, dessen symbolischer 'Wert' sich nicht auf den ökonomischen reduzieren lässt, sondern seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts zu diesem eher in Opposition steht. Die Literaturkritik ist eine Konsekrationsinstanz, die durch ihr Urteil dazu beiträgt, den sozialen 'Wert' des Werkes zu 'schaffen'. Pierre Bourdieu hat sich allerdings nicht intensiv mit den Rezeptionsprozessen befasst. In den *Regeln der Kunst* greift er auf einen Aufsatz aus dem Jahre 1977 zurück⁶ und analysiert die Reaktionen der Theaterkritiker. Hier postuliert er eine strukturelle und funktionelle Homologie zwischen dem Raum der Autoren und dem Raum der Konsumenten (sowie Kritiker) und eine "Korrespondenz zwischen der gesellschaftlichen Struktur der Produktionsräume und den mentalen Strukturen, die Autoren, Kritiker und Konsumenten auf die (ihrerseits nach diesen Strukturen organisierten) Produkte anwenden".⁷

Es sei nicht eine bewusste Anpassung des Angebots an die Nachfrage, die die Harmonie zwischen den Produzenten und den Konsumenten kultureller Güter erkläre.

In diesem Sinne dienen die Kritiker ihrem Publikum auch nur deshalb so gut, weil die Homologie zwischen ihrer Position im intellektuellen Feld und der ihres Publikums im Macht-Feld Grundlage eines heimlichen Einverständnisses ist [...], das bewirkt, dass sie die Interessen ihrer Klientel niemals ernsthafter, mithin auch wirksamer verteidigen als dann, wenn sie ihre eigenen Interessen gegen ihre Gegner – die im Feld der Produktion entgegengesetzte Positionen einnehmenden Kritiker – verteidigen.⁸

Wenn der Kritiker zunächst dem Raum der Konsumenten, dann dem der Produktion zugerechnet wird, dann erklärt sich das aus dessen Zugehörigkeit zu einem

⁴ Siehe Joseph Jurt, Für eine Rezeptionssoziologie, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3, 1979, 1–2, S. 214–231; ders., *La réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris: Jean-Michel Place, 1980.

⁵ Siehe dazu Joseph Jurt, Le journalisme littéraire, in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 59, 2007, S. 259–267.

⁶ Pierre Bourdieu, La production de la croyance, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 13, 1977, S. 4–43.

⁷ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999, S. 262.

⁸ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (wie Anm. 7), S. 263.

doppelten Kommunikationskreis; er ist Empfänger innerhalb eines primären Kommunikationsverhältnisses (Autor – Kritiker) und gleichzeitig Sendeinstanz eines sekundären Kommunikationsprozesses (Kritiker – Pressepublikum).⁹ Die Hypothese einer (unbewussten) Vorwegnahme der Positionen des jeweiligen Pressepublikums durch den Kritiker scheint mir durchaus interessant zu sein; trotzdem lässt sich fragen, ob man die These einer “Homologie zwischen Produktionsfeld und Konsumtionsfeld”¹⁰ als Regelfall gelten lassen kann und ob nicht auch eigenständige Interferenzen auf das Rezipientenfeld wirken.

3. Transnationale Rezeption

Pierre Bourdieu rekurrierte bei den genannten Beispielen vor allem auf die Pariser Theaterkritik im zentralistischen Kulturbetrieb Frankreichs. Wo sich die literarische Produktion und Rezeption, aber auch die Verlagshäuser und Zeitungsredaktionen vornehmlich auf die Hauptstadt konzentrieren, ist sicher eine starke Nähe der verschiedenen Akteure gegeben. Diese Nähe ist aber bei einem größeren geographischen oder zeitlichen Abstand nicht mehr evident.

Die literarische Rezeption wurde vorzugsweise innerhalb eines homogenen nationalen Raumes analysiert.¹¹ Die Untersuchung der Aufnahme literarischer Werke in einem anderen kulturellen Kontext, vor allem in einem anderen Sprachraum, war und ist ein klassischer Forschungsschwerpunkt der Komparatistik. Der Leitbegriff lautet hier, vor allem im französischen Bereich, *influence*. Es wird nach dem Einfluss eines Autors oder eines Werkes oder eines Werkensembles gefragt. Das literarische Werk, dessen Aufnahme verfolgt wird, wird gleichzeitig als Wert gesetzt. Es geht nicht nur darum, das Echo zu inventarisieren, sondern auch die Missdeutungen und die Missverständnisse, denen das Werk bzw. die Werke im fremden Kontext begegnet sind, zu ermitteln. Valorisiert wird so immer das sogenannte Original und damit auch die Ausgangskultur, deren Stellenwert sich an der internationalen Resonanz misst.

Als wichtige Einlösung des Programms einer komparatistischen Rezeptionsforschung können die umfangreiche ‘Thèse d’Etat’ von Yves Chevrel *Le roman et la nouvelle naturalistes français en Allemagne (1870–1893)* von 1979 sowie dessen zahlreiche Einzelstudien zur Naturalismus-Rezeption in Deutschland gelten. Hier

⁹ Siehe dazu Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique* (Anm. 4), S. 34–43.

¹⁰ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (wie Anm. 7), S. 267.

¹¹ Das gilt beispielsweise auch für die Studien, die sich an der von mir in *La réception de la littérature par la critique journalistique* vorgeschlagenen Analyse-methode orientieren: Ingrid Galster, *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*, Paris: J.-M. Place, Tübingen: Narr, 1986; Eva Ahlstedt, *André Gide et le débat sur l’homosexualité de ‘L’immoraliste’ (1902) à ‘Si le grain ne meurt’ (1926)*, Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1994; Maurice Arpin, *La fortune littéraire de Paul Nizan. Une analyse des deux réceptions critiques de son œuvre*, Bern u. a.: Peter Lang, 1995.

ist freilich auch die Ausgangsliteratur – der französische Naturalismus und insbesondere das Werk Zolas – die eigentliche Referenz. Es werden die Defizite der deutschen Rezeption inventarisiert, etwa die Ablehnung des Werks von Zola aus moralischen Gründen; oder das Befremden angesichts der wissenschaftstheoretischen Legitimation der naturalistischen Literatur durch Zola.¹²

Yves Chevrel hatte 1977 auch auf theoretischer Ebene über die transnationale Literaturrezeption nachgedacht, so in seinem Artikel "Le discours de la critique sur les œuvres étrangères: littérature comparée, esthétique de la réception et histoire littéraire nationale".¹³ Hier problematisierte er vor allem die Art der Aneignung durch die Aufnahmekultur. Das fremde Werk sei zunächst einmal gekennzeichnet durch den großen Abstand, der es von der Aufnahmekultur trenne. Der außerliterarische Kontext spiele darum bei diesem Prozess eine nicht unwichtige Rolle, so etwa der Status der offiziellen Beziehungen zu dem Ausgangsland. Die fremde Literatur werde so über einen Erklärungsprozess vermittelt, der sehr oft dem gleichen Muster folge: das Unbekannte (das fremde Werk) werde auf das Bekannte (die universalistische französische Tradition) zurückgeführt. Oft würden bloß Parallelen aufgezeigt; man lade die Leser ein, im fremden Werk die Spuren der eigenen Literatur zu sehen, oder man komme zum summarischen Fazit, alles sei schon in der französischen Literatur gesagt.

Wenn auch Chevrel den Rezeptionsprozess nicht mehr bloß als abstrakten Vergleich sieht, sondern die literaturgeschichtlichen Kontexte und Bedingungen des Aufnahmelandes mitberücksichtigt, so schwingt doch auch bei ihm eine implizite Hierarchisierung mit: das Original ist das Primäre. Der Aufnahmeprozess durch die Fremdkultur impliziert das Risiko der Verfälschung oder der Vereinnahmung durch das eigene System. Dieser Prozess wird nicht einfach beschrieben und von seiner inneren Logik her erklärt, sondern (leicht negativ) gewertet.

4. Das Programm der Kulturtransfer-Forschung

Das Wissenschaftsparadigma des Kulturtransfers versuchte sich von dieser Hierarchisierung, vom Primat des Originals und der Ausgangskultur zu lösen. Die Kulturtransfer-Forschung wurde vor allem angeregt von den beiden in Frankreich tätigen Germanisten Michel Espagne und Michael Werner. Programmatisch wirkte der 1987 in der berühmten Zeitschrift *Annales* veröffentlichte Aufsatz "La

¹² Siehe dazu auch Joseph Jurt, *La réception littéraire transnationale. Le cas de Zola en Allemagne*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 20, 1996, 3–4, S. 343–364, sowie ders., *The Reception of Naturalism in Germany*, in: Brian Nelson (Hrsg.), *Naturalism in the European Novel*, New York, Oxford: Berg, 1992, S. 99–119.

¹³ Yves Chevrel, *Le discours de la critique sur les œuvres étrangères. Littérature comparée, esthétique de la réception et histoire littéraire nationale*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 10, 1977, S. 336–352.

construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750–1914)".¹⁴

Es ist hier nicht möglich, den reichen Ertrag der deutsch-französischen Kulturtransfer-Forschung, die wir den beiden Autoren Michel Espagne und Michael Werner verdanken, zusammenzufassen. Verwiesen sei bloß auf die unter dem Titel *Philologiques* herausgegebenen Sammelbände¹⁵, die später auch trianguläre Austauschprozesse mitberücksichtigten.

Die Transfer-Forschung kann nach Michel Espagne als 'rückwärtsgewandte Dekonstruktion identitärer Gewissheiten'¹⁶ verstanden werden. Es geht hier darum, hinter der scheinbaren Homogenität einer bestimmten Kultur die verwischten Spuren der Fremdkultur aufzuspüren. Das zentrale Anliegen ist es, das Fremde im Eigenen zu entdecken. Begriffe, die darum immer wieder gebraucht werden, sind: 'Mischformen', 'métissage', 'Kontamination'. Diese Begriffe werden positiv besetzt und Kategorien wie Homogenität und 'Reinheit' entgegengestellt. Der Ansatz enthält auch eine implizite ethische Dimension: Der Austausch wird als etwas an sich Positives angesehen. Der Nachweis, dass nationale Kulturen zu wesentlichen Teilen auf (reinterpretierten oder reformulierten) Beiträgen von Fremd- und Nachbarkulturen beruhen, gräbt jeder substantialistischen oder gar nationalistischen Argumentation das Wasser ab. Das Fremde wird immer auch zu etwas Eigenem, weil es eingeführt wird, um eine spezifische Funktion im eigenen Kultursystem wahrzunehmen. Das Fremde in der eigenen Kultur zu identifizieren, kann für die Transfer-Forschung aber nicht heißen, die eigene Kultur als letztlich fremdbestimmt zu betrachten, obwohl diese Möglichkeit prinzipiell nicht auszuschließen ist.

5. Ideenzirkulation und Feldtheorie

Schließlich sei auch auf einen wichtigen Beitrag von Pierre Bourdieu verwiesen, der sich ebenfalls auf die Kulturtransfer-Debatte bezieht: "Die gesellschaftlichen Bedingungen der internationalen Zirkulation der Ideen".¹⁷ Bourdieu rekurriert in dem genannten Aufsatz bewusst auf ein ökonomisches Vokabular – ähnlich wie die Transfer-Forscher – wenn er vom Import und Export der Ideen spricht, um dadurch einer verklärenden Sicht zu entgehen. Er wendet sich gegen die Vorstellung,

¹⁴ Michel Espagne, Michael Werner, La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750–1914), in: *Annales ESC* 4, 1987, S. 969–992.

¹⁵ Dazu auch Joseph Jurt, Das wissenschaftliche Paradigma des Kulturtransfers, in: Günter Berger, Franziska Sick (Hrsg.), *Französisch-deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime*, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2002, S. 15–38.

¹⁶ Michel Espagne, Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften, in: *Comparativ* 10, 2000, S. 42–61, hier S.44.

¹⁷ In: Pierre Bourdieu, *Forschen und Handeln. Recherche et action*. Hrsg. von Joseph Jurt, Freiburg: Rombach, 2004, S. 35–48.

das intellektuelle Leben sei per se international. Auch hier herrschten, wie in den übrigen Bereichen des sozialen Lebens, Nationalismen und Imperialismen, die sich auf Vorurteile, Stereotypen, fixe Ideen und summarische Vorstellungen stützten.

Der internationale Ideenaustausch wird (nach Bourdieu) durch eine gewisse Anzahl struktureller Faktoren bestimmt, die Missverständnisse hervorrufen können. Zunächst einmal würden die Texte ohne ihren Kontext zirkulieren. Wie die Transfer-Forscher stellt auch Bourdieu fest, dass die Texte zunächst gemäß der internen Logik des Aufnahmefeldes re-interpretiert werden:

Die Tatsache, dass die Texte ohne ihren Kontext zirkulieren, dass sie nicht das Produktionsfeld [...] mitimportieren, dessen Produkte sie sind, und dass die Rezipienten, die selber in einem anderen Produktionsfeld verankert sind, die Texte entsprechend der Struktur des Aufnahmefeldes re-interpretieren, bringt außerordentliche Missverständnisse hervor.¹⁸

Form und Funktion eines fremden Werkes werden so ebenso sehr oder noch mehr durch das Aufnahmefeld als durch das Ausgangsfeld bestimmt. Denn der Transfer wird durch eine ganze Reihe von sozialen Operationen geprägt: Zuerst durch einen Selektionsprozess (Was wird übersetzt? Wer übersetzt? Welches Verlagshaus ediert den Text?), dann durch einen Prozess der Markierung (durch den Stellenwert des Verlagshauses, des Übersetzers, des Vorwortes), schließlich durch einen Prozess der Interpretation (da die Leser das Werk mit den Problematiken und Wahrnehmungskriterien ihres eigenen Feldes interpretieren). Bourdieu zeigt hier auf, wie die Importe von Autoren aus einem anderen Land für eigene Zwecke instrumentalisiert werden: Die Lektüre auf der Basis der internen Bewertungskriterien könne so zu rein fiktiven Alteritäten oder Oppositionen führen. Die nationalen Felder und ihre Kategorien hätten bei der Aufnahme die Funktion eines "entstellenden Prismas".¹⁹ Um die oft auch unbewussten Missverständnisse, Missdeutungen oder Instrumentalisierungen zu vermeiden, ist es, Bourdieu zufolge, eine vordringliche Aufgabe, in einer historischen Anamnese die Entstehung der eigenen Bewertungs- und Interpretationskategorien aus der Geschichte des Bildungswesens und der wissenschaftlichen Disziplinen der jeweiligen Länder bewusst zu machen. Eine solche Arbeit der 'Aufklärung' könne zur Überwindung eines (noch) real existierenden intellektuellen Nationalismus und zu einem Dialog beitragen, der nicht mehr vorrangig durch die Interessen des eigenen Feldes bestimmt wird.

Sowohl Bourdieu wie die Transfer-Forscher unterstreichen die entscheidende Bedeutung des Aufnahmefeldes. Die Transfer-Forschung beschäftigt sich vor allem mit dem Zeitraum, der durch die Dominanz einer nationalen Konzeption der Kultur bestimmt war, grosso modo mit der Epoche von 1750 bis 1914, um aufzuzeigen, dass die behauptete nationale Homogenität nicht der Realität entspricht. Bourdieu wendet sich demgegenüber mehr den Austauschprozessen der

¹⁸ Bourdieu, *Forschen und Handeln* (wie Anm. 17), S. 38.

¹⁹ Bourdieu, *Forschen und Handeln* (wie Anm. 17), S. 44.

Nachkriegszeit und der Gegenwart zu, weil er glaubt, dass der intellektuelle Nationalismus in der jüngeren Vergangenheit noch immer sehr ausgeprägt ist. Der funktionalistische Ansatz der Transfer-Forschung sucht die Umformulierungen von der Logik des Aufnahmesystems her zu verstehen und zu beschreiben. Bourdieu erklärt diese Reinterpretation ebenfalls von den Interessen des Aufnahmefeldes her; er wertet diese aber viel stärker als Missdeutungen und Instrumentalisierungen, die einen wirklichen internationalen intellektuellen Dialog erschweren oder verhindern. Bourdieu geht hier vor allem vom Austausch philosophischer und sozialgeschichtlicher Werke aus. Bei der Rezeption literarischer Werke ist der Begriff 'Missdeutung' problematischer. Das würde ja auch heißen, dass das Ausgangsfeld über die (einzig) richtige Deutung verfügt. Beim grundsätzlich polysemisch angelegten literarischen Werk ist per se eine Vielzahl von Deutungen möglich, die das Werk bereichern.²⁰ Das Werk fordert ja auch jede Generation zu neuen Deutungsanstrengungen heraus, die offenbar das Sinnpotential nie voll auszuschöpfen vermögen.²¹ Im Folgenden versuchen wir nun die Rezeption eines zeitgenössischen französischsprachigen Autors, Jean-Luc Benoziglio, im deutschen Sprachraum nachzuzeichnen.

6. Ein Fallbeispiel: die Rezeption von Jean-Luc Benoziglio im deutschen Sprachraum

Jean-Luc Benoziglio, 1941 in Monthey in der französischen Schweiz, im Wallis geboren, ließ sich nach einem Jurastudium Mitte der 1960er Jahre in Paris nieder, wo er jetzt noch lebt. Als nebenamtlicher Verlagslektor publizierte er 1972 seinen ersten Roman *Quelqu'un bis est mort* im Seuil-Verlag. Relativ bekannt wurde er durch seinen fünften Roman, der 1980 mit dem *Prix Médicis* ausgezeichnet wurde. Die bekannte Literaturkritikerin Marianne Alphant aber auch Gerda Zeltner-Neukomm zählen Benoziglio neben Leslie Kaplan, Philippe Dijan, François Bon und Jean Echenoz zu dem, was sie den 'anderen Roman' nennen.²² Es handelt sich dabei nicht um eine literarische Gruppe, sondern um ein neues Erzählen nach dem

²⁰ Christian Berthold hat aufgezeigt, dass die Polysemie eine historische Kategorie ist, die tendenziell immer größer wird (Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit*, Tübingen: Niemeyer, 1993). Dazu auch Christoph Bode, *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Deutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen: Niemeyer, 1988.

²¹ Peter Utz hat unlängst gezeigt, wie schon die Übersetzung das Original auch 'bereichern' kann: "Weil die Übersetzung das, was das Original sagt, anders sagt, kann sie mit ihm in einen gleichberechtigten Dialog treten, der in das Original hinein und zugleich über das Original hinausführt" (Peter Utz, *Anders gesagt – autrement dit – in other words. Übersetzt gelesen. Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*, München: Carl Hanser, 2007, S. 297).

²² Gerda Zeltner-Neukomm, *Der Roman in den Seitenstraßen. Neue Strukturen in der französischen Epik*, Stuttgart: Steiner, 1991, S. 3–6.

Nouveau Roman, das nicht auf einer expliziten Theorie beruht, das sich aber durch ernsthaften Kunstverstand und ein ausgeprägtes ästhetisches Bewusstsein auszeichnet.

Jean-Luc Benoziglio hat in einem regelmäßigen Rhythmus seit seinem Erstling im Jahr 1972 bisher dreizehn Romane veröffentlicht, zuletzt *Louis Capet, suite et fin* im Jahre 2005. Alle Romane sind in der literarisch anspruchsvollen Reihe 'Fiction & Cie' im Verlag Seuil erschienen. 1990 wurde mit *Cabinet portrait* (*Porträt-Sitzung*) erstmals ein Roman von Benoziglio ins Deutsche übersetzt. Am Beispiel von Benoziglio soll hier ein Fall einer transnationalen Rezeption untersucht werden.

Was hier interessiert, ist die Frage, *wie* ein Autor aus seinem muttersprachlichen Bereich, aus dem Bereich seiner Literatursprache, in einen anderen Sprachraum gelangt. Diese Frage, die Frage nach den *gate-keepers*, die für die Aufnahme oder die Nicht-Aufnahme kultureller Werke aus einem anderen Sprachraum verantwortlich sind, hat Bourdieu zum Beispiel stark interessiert. Zweifelsohne wird ein Schriftsteller nicht nur in seinem eigenen Sprachraum rezipiert. Es gibt immer auch Kenner in anderen Sprachräumen, die in der Lage sind, Werke in der Fremdsprache zu lesen. Literarische Werke sind jedoch Werke von einem sehr hohen Komplexitätsgrad. Ich würde behaupten, dass nur eine verschwindende Minderheit in der Lage ist, fremdsprachliche literarische Werke zu lesen und in ihren literarischen Feinheiten zu goutieren. So ist ein Autor im eigentlichen Sinn im fremden Sprachraum erst präsent, wenn er übersetzt wird. Dabei bildet die Schweiz wohl noch eine kleine Ausnahme. Die *Neue Zürcher Zeitung* ist (oder besser gesagt: war) eines der wenigen deutschsprachigen Organe, das französische Werke oft schon bei ihrem Erscheinen in der französischen Version bespricht. So hat Gerda Zeltner vor dem Vorliegen einer deutschen Übersetzung Romane von Jean-Luc Benoziglio in dieser Zeitung besprochen.

Über die erste Präsenz von Benoziglio im deutschen Sprachraum im Medium eines übersetzten Textes sind wir gut informiert durch das schöne Nachwort seines Übersetzers Claus Sprick in *Porträt-Sitzung*: "Begegnung mit Beno". Im Kontext des Europäischen Übersetzer-Kolloquiums im April 1983 in Straelen übersetzte er Benoziglios Kurzgeschichte "La veillée", die im Oktober 1987 in der Nr. 17 der Zeitschrift *Raben* im Haffmann-Verlag in Zürich erschien. Für Juni 1989 notierte dann Sprick Folgendes:

Ein Anruf aus Zürich vom Benziger Verlag: ich hätte doch vor einiger Zeit "La veillée" von Benoziglio übersetzt. Ob ich Lust hätte, einen seiner Romane – *Cabinet Portrait* – zu übersetzen? Das Buch gelte zwar als stellenweise unübersetzbar ... Natürlich fühle ich mich durch diesen Hinweis geschmeichelt, falle auf diesen uralten Verlegertrick prompt herein und sage zu.²³

²³ Claus Sprick, Begegnung mit Beno, in: Jean-Luc Benoziglio, *Porträt-Sitzung*, Zürich: Benziger / Ex Libris, 1990, S. 273–278, hier S. 274.

Der Roman erschien dann 1990 unter dem Titel *Porträt-Sitzung* als Gemeinschaftsausgabe des Benziger Verlages Zürich in der *ch-Reihe*. Das wird auch auf der Titel-Rückseite präzisiert: "Dieses Buch gehört zu einer Reihe, die in den vier Landessprachen erscheint mit Unterstützung der schweizerischen Kantone, der Walter- und Ambrosina-Oertli-Stiftung und der Fondation Ex Libris. Die Übersetzung wurde von Pro Helvetia subventioniert".²⁴

Die *ch-Reihe* ist so Ausdruck literarischer Polyphonie in der Schweiz. Die *ch-Reihe* wurde mit der Absicht, den Kulturaustausch zwischen den vier Sprachregionen der Schweiz zu fördern, gegründet. Sie wird getragen von der ch-Stiftung für eidgenössische Zusammenarbeit mit Sitz in Solothurn. Mit der Unterstützung der Kantone und der genannten Stiftungen erscheinen jährlich 5 bis 8 Übersetzungen zeitgenössischer Autorinnen und Autoren aus den Bereichen Belletristik und Sachbuch. So heißt es in der Vorstellung der Kollektion:

Die *ch-Reihe* sieht eine Zusatzfunktion in der Anregung und Unterstützung der Bemühungen aller Verlage, das literarische Gut der anderen Regionen im eigenen Sprachraum, auch über die Landesgrenzen hinaus, bekannt zu machen. Dank der Zusammenarbeit zwischen der ch-Herausgeberkommission, deren Aufgabe darin besteht, übersetzungswürdige Werke vorzuschlagen, und den Verlagen, welche die Auswahl betreffend die Publikationen vornehmen, konnte die *ch-Reihe* bisher über [170] Titel in ihrem Katalog vorstellen. Somit präsentiert sie ein vielschichtiges Bild der Schweizer Literaturen.²⁵

Bisher wurden 35 französisch-schweizerische Autoren übersetzt; 72 Autoren wurden ins Französische übertragen; 24 Verlagshäuser haben sich beteiligt. Die Herausgeberkommission, die Literaturkritiker und Literaturwissenschaftler vereint, schlägt jeweils Werke zur Übersetzung vor; aber auch Verlage können Vorschläge machen.

Was hier vor allem interessiert, das ist die Rolle der *gate-keeper*, die Rolle derjenigen, die entscheiden oder vorschlagen, was im eigenen Sprachraum eingeführt und bekannt gemacht werden soll. Diese Gruppe der Entscheidungsträger spielt für den Kulturaustausch eine sehr wichtige Rolle. Wer schlug vor, *Cabinet-Portrait* ins Deutsche zu übertragen? Bisher habe ich dazu keine eindeutigen Hinweise bekommen: Von der *ch-Reihe* schrieb man mir am 25. April 2003:

Was Ihre Fragen bezüglich des Titels *Porträt-Sitzung* von Jean-Luc Benoziglio angeht, habe ich leider keine aufschlüssigen Spuren gefunden. Dieses Buch wurde m. E. von einem Mitglied der Herausgeberkommission der *ch-Reihe* vorgeschlagen [...] Herausgegeben wurde es gemeinsam von Benziger und Ex Libris Verlag in Zürich, die leider in dieser Form nicht mehr existieren.²⁶

Frau Marion Graf, die Präsidentin der Herausgeberkommission, schrieb mir einen sehr freundlichen Brief, konnte aber auch nicht weiterhelfen: "Les archives 'ch'

²⁴ Benoziglio, *Porträt-Sitzung* (wie Anm. 23), S. [4].

²⁵ Ch-Collecziun. Collana. Collection. Reihe. 1992, S. 4.

²⁶ Brief von Frau Beatrice Müller-Ischi vom 25.4.2003.

étant actuellement inaccessibles (déménagement), je vous prie de patienter un peu".²⁷

Der Benziger-Verlag wurde in der Zwischenzeit vom Patmos-Verlag übernommen; aber auch hier konnte man nichts präzisieren: "Zu den Lektorats-Fragen können wir – leider – keine Auskünfte mehr geben, da das Lektorat gewechselt hat", schrieb man mir von Patmos und sandte mir gleichzeitig ein paar Rezensionen. Die Entscheidung, Benoziglio zu übersetzen, d. h. in den deutschen Sprachraum einzuführen, beruhte so auf der Begegnung von zwei Interessen, einerseits war ein ästhetisches Interesse des ersten Übersetzers, der von der Sprachartistik von Benoziglio angetan war und der dies als eine Herausforderung für sein Übersetzer-Talent einstufte. Andererseits gab es das kulturpolitisch motivierte Interesse des Deutschschweizer Verlages Benziger, der durch die Übersetzung eines renommierten französisch-schweizerischen Autors etwas zum inner-schweizerischen kulturellen Dialog beitragen konnte und wollte und der dadurch auch hoffen konnte, symbolisches Kapital zu gewinnen.

Das Buch *Porträt-Sitzung* stieß im deutschen Sprachraum dann immerhin auf solche Resonanz, dass ein deutscher Großverlag – der Rowohlt-Verlag – auf den Autor aufmerksam wurde. "*Cabinet-Portrait*, je m'en souviens", so schrieb mir Frau Graf, "avait remporté un succès de presse suffisant pour encourager l'éditeur allemand de J.-L. Benoziglio de traduire d'autres livres".²⁸

Wer aber war im Rowohlt-Verlag auf die Übersetzung aufmerksam geworden? Thomas Ueberhoff, Editorial Director Fiction Department bei Rowohlt schrieb mir dazu: "Ich kann Ihre Fragen leider nur unvollständig beantworten, da der Lektor, der Benoziglio ins Haus brachte, nicht mehr bei uns ist. Darum weiß ich zum Beispiel nicht, wie der Autor zu uns kam".²⁹ In der Zwischenzeit konnte ich mit dem früheren Lektor bei Rowohlt, der für das Literaturprogramm für die deutsche und französische Literatur bis 2000 zuständig war, Kontakt aufnehmen. Es war Delf Schmidt, der heute für ein analoges Programm beim Berlin-Verlag verantwortlich ist. Das Profil der großen deutschen Verlage ist dadurch gekennzeichnet, dass sie immer auch ein bestimmtes Segment ausländischer Literatur betreuen, bei Suhrkamp ist es vor allem die lateinamerikanische Literatur, bei Klaus Wagenbach die italienische. Rowohlt spezialisierte sich schon seit der Nachkriegszeit auch auf die französische Literatur und verlegte die großen 'Klassiker' Sartre und Camus. In ihrem Windschatten konnte Delf Schmidt auch andere französische Autoren ins Programm übernehmen, so Céline, Lautréamont. Er orientierte sich stark auch an der literarisch hoch stehenden, eher auf Avantgarde-Literatur ausgerichtete Reihe 'Fiction & Cie' des Pariser Seuil-Verlages. Über diese Reihe entdeckte er Benoziglio, unabhängig von der ersten Übersetzungs-

²⁷ Brief von Frau Marion Graf vom 9.4.2003.

²⁸ Wie Anm. 27.

²⁹ eMail vom 25.3.2003.

initiative der *ch-Reihe*.³⁰ Es existierte so eine Art Homologie zwischen der Position von Delf Schmidt im Rowohlt-Verlag und derjenigen von Denis Roche, dem Herausgeber der Reihe 'Fiction & Cie'. Beide arbeiteten in einem grossen Publikums-Verlag. Beide waren bemüht, auch avantgardistische Literatur zu publizieren, Denis Roche mit einer spezifischen Reihe. Der Seuil-Verlag hatte im Übrigen schon relativ früh deutschsprachige Literatur in sein Programm übernommen, namentlich Böll und Grass.

Der heutige Verantwortliche von Rowohlt vermittelte mir aber auch Angaben über die Auflagen der Roman-Übersetzungen von Benoziglio: "Keines der Bücher erlebte eine zweite Auflage, die erste war bei *Bilder einer Ex* 4000 Exemplare, bei *Kary Karinaky* 7000 Exemplare, beim *Stilleben* 3000 Exemplare, alles im Hardcover, und bei der *Porträt-Sitzung* als Originaltaschenbuch 8000 Exemplare".³¹ Der Lektor meinte dann auch, dass Benoziglio in der deutschsprachigen Schweiz viel stärker rezipiert worden sei als in Deutschland; genaue Zahlen, die dies belegen, könne er aber nicht nennen. Das mag daran liegen, dass in der deutschsprachigen Schweiz die Affinität zu Frankreich und zur französischen Kultur grösser ist als in Deutschland. Dann wurde wohl Benoziglio auch als (West-) Schweizer Autor wahrgenommen.

Die Entscheidung für die Einführung eines Autors in einen anderen Sprachraum, die Übersetzung sowie die Aufnahme und die Distribution durch den Verlag sind die ersten – unabdingbaren – Etappen des literarischen Transferprozesses. Die eigentliche Rezeption setzt aber erst ein mit der Lektüre der Werke durch den Leser.

'Publicare', 'publier', 'publizieren' bedeutet, eine Botschaft an ein breiteres Publikum, an einen Adressatenkreis zu richten. Immer wieder vertrat man die These, der Autor denke bei seinem Schaffen – zumindest implizit – an sein Publikum. Benoziglio hat dies im Gespräch mit meinen Studentinnen kategorisch verneint. "Vous ne pensez pas aux lecteurs?" fragten sie ihn in einem Interview. "Jamais, jamais" darauf Jean-Luc Benoziglio. "Vous écrivez d'abord pour vous-même?" "C'est ça. Absolument. Alors ça, je peux vous le confirmer [...] Si je commençais à me dire, uhh-là, ça va déplaire aux grand-mères catholiques ou aux jeunes enfants socialistes, non ...".³² Der Autor fuhr dann weiter fort: "Je demande au lecteur, et je trouve que c'est normal à mon goût, qu'il fasse un petit travail aussi, le lecteur. S'il n'aime pas, il n'aime pas. Et il ferme le livre".³³

³⁰ Gespräch mit Delf Schmidt am 16.8.2007.

³¹ Mail vom 25.03.2003. Der Rowohlt-Verlag gab folgende vier Werke von Benoziglio heraus: *Porträt-Sitzung* (*Cabinet portrait*), 1994; *Der Tag an dem Kary Karinaky auf die Welt kam* (*Le jour où naquit Kary Karinaky*), 1993; *Bilder einer Ex* (*Tableaux d'une ex*), 1993; *Stilleben mit Pistolen* (*Peinture avec pistolet*), 1998.

³² Judith Kasper, Sonja Schmiel, Bettina Volm, Interview mit Jean-Luc Benoziglio vom 22. 4. 1994; unveröffentlichte Transkription, S. 5.

³³ Kasper/Schmiel/Volm, Interview (wie Anm. 32), S. 5.

Das fremdsprachige Publikum kann auf jeden Fall für den Autor nicht die Rolle eines virtuellen Publikums spielen. Denn beim Augenblick des Schreibens weiß er nicht, ob und für welches fremdsprachige Publikum er übersetzt wird. Neben dem Makro-Milieu des breiten Lesepublikums existiert aber auch das Mikro-Milieu der spezifischen und professionellen Leser – die Literaturkritiker – die ihre Impressionen und ihr Urteil schriftlich formulieren und dabei auch eine direkte Funktion gegenüber dem breiten Lesepublikum beanspruchen.

Die Literaturkritik spielt innerhalb des literarischen Feldes eine zentrale Rolle als Konsekrationsinstanz für die zeitgenössische Literatur. Durch ihren judikativen Charakter schafft sie in einem gewissen Sinn den symbolischen Wert des Werkes. Ihre 'Sanktionen' sind viel wichtiger als die Sanktionen des Marktes. "Der Künstler, der das Werk schafft", so schreibt Pierre Bourdieu, wird "selbst innerhalb des Feldes erschaffen: durch all jene nämlich, die ihren Teil dazu geben, dass er 'entdeckt' wird und die Weihe erhält als 'bekannter' und anerkannter Künstler – die Kritiker, Schreiber von Vorworten, Kunsthändler usw [...] Allein dadurch trägt er [der Kritiker, J. J.] dazu bei, den Wert des Autors, für den er eintritt, zu schaffen, dass er ihm zu Bekanntheit und Anerkennung verhilft, dafür sorgt, dass dies publik wird [...] wobei er ihm als Garantie das ganze von ihm selbst akkumulierte symbolische Kapital anbietet."³⁴

Wer aber verleiht dem Kritiker und dem Verleger die Konsekrationsmacht? Dies hängt wieder von der Beziehung ihrer Position im Feld zur Position der Autoren und der Verleger ab. Das literarische Feld ist viel mehr oder gar etwas ganz anderes als ein Buchmarkt. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stehen ökonomischer und symbolischer Wert der literarischen Produkte in einem umgekehrten Verhältnis zueinander. Pierre Bourdieu hat die beiden entgegengesetzten Logiken genau beschrieben:

An dem einen Pol finden wir die anti-ökonomische Ökonomie der reinen Kunst, die auf der obligaten Anerkennung der Werte der Uneigennützigkeit und Interesselosigkeit sowie der Verleugnung der 'Ökonomie' (des 'Kommerziellen') und des (kurzfristigen) 'ökonomischen' Profits basierend, die aus einer autonomen Geschichte erwachsene spezifische Produktion und deren eigentümliche Ansprüche privilegiert [...]. Am anderen Pol herrscht die 'ökonomische' Logik der literarisch-künstlerischen Industrien, die aus dem Handel mit Kulturgütern einen Handel wie jeden anderen machen, vorrangig auf den Vertrieb, den sofortigen und temporären Erfolg, gemessen zum Beispiel an der Auflage, setzen und sich damit begnügen, sich der vorgängigen Nachfrage der Kundschaft anzupassen.³⁵

Benoziglio scheint nun die Bedeutung der Konsekrationsinstanz der Literaturkritik durchaus anzuerkennen. Auf die Frage, ob die Reaktionen der Leser für ihn wichtig seien, gab er in dem schon mehrmals genannten Interview folgende Antwort:

³⁴ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (wie Anm. 7), S. 271.

³⁵ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (wie Anm. 7), S. 228–229.

Ecoutez, il y a plusieurs choses. Tant qu'à faire, je préfère qu'on me dit: J'ai lu ton livre, et ça m'a plu, ça m'a touché, je préfère ça. Mais je comprends très bien qu'on me dise: J'ai pas aimé, et qu'on essaie de m'expliquer pourquoi... Je ne me fâche pas, je veux dire, je comprends parfaitement qu'on puisse ne pas aimer. Ce n'est pas que la même chose pour la critique. Quand j'ai une bonne critique, je préfère avoir une bonne critique qu'une mauvaise critique, mais si la mauvaise critique est argumentée, si elle explique pourquoi il n'a pas aimé, je dis que c'est parfaitement son droit – je suis un peu déçu, bien sûr. Si c'est un article dans *Le Monde*, dans un journal important, je suis un peu déçu, mais, c'est rare, j'avoue que j'ai la chance d'avoir plutôt des bonnes, mais j'ai eu, comme on dit, des éreintements en français.³⁶

Bei den 'éreintements' spielte Jean-Luc Benoziglio auf Kritiken an, die den ersten Werken eine zu große Sprachartistik vorwarfen:

Je préférerais l'aventure de l'écriture à l'écriture d'une aventure, donc je préférerais les mots aux histoires que je racontais, peut-être dans les premiers [romans]. Et puis, il me semble que dans *Cabinet Portrait* je raconte quand même ... Ce n'est pas un roman très classique, mais je raconte un peu de choses quand même.³⁷

Im selbst erstellten Klappentext von *Cabinet Portrait* hatte Benoziglio mit ironischem Unterton den Kritikern geantwortet, die seine Schreibweise als zu hermetisch empfanden:

Opfer des heimtückischen Druckes, der auf ihn ausgeübt wurde, liefert uns der Autor endlich einen sechsten Roman, wo die Sätze kurz sind, die Klammern selten, die Abschnitte zahlreich und die Satzzeichen ungefähr an ihrem Ort – in einer Geschichte von biblischer, romanhafter Einfachheit.

Die Konsekrationsinstanz war so in erster Linie die französischsprachige Literaturkritik. Benoziglio spricht selber hier von der positiven Resonanz, die sein Werk bei der französischen Literaturkritik fand. Dies wurde sogar in der deutschsprachigen Rezeption wahrgenommen. Gerda Zeltner schrieb so in ihrem ersten Gesamtporträt, Poirot-Delpech, Literaturpapst der Zeitung *Le Monde*, sei ein Benoziglio-Bewunderer der ersten Stunde gewesen.³⁸

Bei der Rezeption im deutschsprachigen Bereich dominieren die Reaktionen in der Deutsch-Schweizer Presse. Bei *Portrait-Sitzung* gab es 13 Besprechungen in der Deutsch-Schweizer Presse, acht in Deutschland und zwei in Österreich. *Der Tag, an dem Kary Karninaky auf die Welt kam* und *Bilder einer Ex* erschienen beide 1993 und wurden meist gemeinsam besprochen; hier gab es allerdings 15 Besprechungen in deutschen Organen, sechs in der Schweiz und drei in Österreich. *Stilleben mit Pistolen* erzielte 17 Rezensionen in der Schweizer Presse, zwölf in Deutschland und drei in Österreich. Bei den Rezensenten ist Beat Mazenauer am häufigsten vertreten: mit 13 Reaktionen. *De facto* handelt es sich aber bloß um drei Rezensionen, die oft in mehreren kleinen Blättern in der Schweiz erschienen. Die

³⁶ Kasper/Schmiel/Volm, Interview (wie Anm. 32).

³⁷ Kasper/Schmiel/Volm, Interview (wie Anm. 32), S. 4–5.

³⁸ Gerda Zeltner-Neukomm, Französischer Romancier aus der Schweiz, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 27.1.1989.

meisten Aufsätze (sieben) stammten aus der Feder von Gerda Zeltner-Neukomm, die die Bücher Benoziglios schon bei ihrem Erscheinen in Frankreich besprach und dem Autor auch Gesamtdarstellungen widmete, die über die Form der Rezension hinausgingen. Bei den Presseorganen war die *Neue Zürcher Zeitung* am häufigsten vertreten mit sechs Artikeln. *Der Bund*, die *Basler Zeitung*, der *Landbote* sowie die *Hamburger Morgenpost* und der *Tagesspiegel* hatten jeden Roman besprochen (je drei Artikel). Die überregionalen deutschen Blätter wie *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, die *Frankfurter Rundschau* und die *Süddeutsche Zeitung* hatten bloß einen Aufsatz gebracht, meist aber einen relativ langen.

7. Die deutschsprachige Rezeption der Originalwerke: Gerda Zeltner-Neukomm

Gerda Zeltner-Neukomm spielte beim Rezeptionsprozess aktueller französischer Literatur eine Sonderrolle. Sie gehörte nicht nur zum journalistischen Feld. Sie war auch Mitglied der Akademie der Wissenschaften und der Literatur von Mainz. Sie trat auch mit einigen Büchern an die Öffentlichkeit. Schon 1960 veröffentlichte sie in der Reihe 'Rowohlts deutsche Enzyklopädie' das Buch *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans*. Wenn sie hier auch von Malraux, Sartre und Camus sprach, so standen doch die Avant-Garde Autoren (Butor, Robbe-Grillet, Sarraute und Beckett) im Vordergrund. 1965 folgte der Essay *Die eigenmächtige Sprache. Zur Poetik des 'nouveau roman'* und 1968 *Das Ich und die Dinge: Versuche über Ponge, Cayrol, Robbe-Grillet, Le Clézio*. Gerda Zeltner-Neukomm, die an keiner Hochschule unterrichtete (wo ja auch die Gegenwartsliteratur keine zentrale Rolle spielt), war zu einer eigentlichen Spezialistin des französischen Avant-Garde-Romans geworden. In ihren Rezensionen in der *Neuen Zürcher Zeitung* widmete sie sich vor allem diesem Typus der Literatur, die sie meist schon beim Erscheinen in Frankreich besprach. Ausser der Tatsache, dass sie deutsch schrieb, unterschieden sich ihre Reaktionen wenig von denjenigen der französischen Kollegen. Gegenüber der Avant-Garde Literatur empfand sie eine eigentliche Empathie.

In den sieben Artikeln, die Zeltner-Neukomm in unterschiedlichen Organen Benoziglio widmete, zeigt sich ein relativ kohärentes Bild des Romanwerkes unseres Autors. Eingangs spricht die Kritikerin immer die Schweizer Herkunft an, ohne aber zu sehr darauf zu insistieren und ohne jeden Versuch, den Autor auf eine lokale Dimension zu reduzieren. Das wird schon im Titel des ersten größeren Aufsatzes sichtbar: "Französischer Romancier aus der Schweiz"³⁹ oder auch im Artikel in den *Schweizer Monatsheften* "Ein Sprachartist aus dem Wallis".⁴⁰ Immer

³⁹ Siehe Anm. 38.

⁴⁰ Gerda Zeltner-Neukomm, Ein Sprachartist aus dem Wallis. Über Jean-Luc Benoziglio, in: *Schweizer Monatshefte* 73, 1993, 7–8, S. 743–746, hier S. 743.

wird hervorgehoben, dass Benoziglio die Schweiz verlassen hat: "Wie Cendrars, Robert Pinget und andere gehört Benoziglio zu jenen Welschschweizern, denen die ordnungsliebende Heimat bald zu eng wurde. Die hernach aber auch sich hüteten, gleich wieder von anderswo herrschenden Konventionen vereinnahmt zu werden".⁴¹ Als in dem nun schon öfters genannten Interview die Studentinnen Benoziglio fragten, ob der sich als Schweizer oder als Franzose fühle, da er ja oft als französischer Autor apostrophiert werde, gab er Folgendes zur Antwort:

Alors, écoutez, je suis un écrivain de nationalité suisse qui écrit en français, enfin qui essaie... voilà comme moi, je me considère. Mais quand un journaliste me dit: 'Vous êtes français', je corrige. J'en suis ni fier ni honteux, mais je dis: 'Non, je suis pas Français', parce que j'ai gardé un peu cette réaction suisse-romande. Paris a tendance un peu à annexer, à prendre. Bon, alors, de temps en temps, je rappelle encore une fois que j'en suis ni fier ni honteux, mais je répète, je rappelle que je suis suisse.⁴²

Benoziglio, der seit seinem 25. Lebensjahr in Paris lebt und der ausschliesslich im Pariser Verlag Seuil publiziert, gehört zweifellos zum französischen literarischen Feld. Es ist aber nicht so, dass er seine Schweizer Ursprünge verleugnet. So kann man ihn ab und zu bei Treffen von Schweizer Autoren (etwa bei den Literaturtagen in Solothurn) treffen. Andere Autoren etwa wie Michaux oder Robert Pinget versuchten ihre Herkunft aus der Peripherie (Belgien oder West-Schweiz) völlig zu verbergen.⁴³

In späteren Artikeln bringt Zeltner-Neukomm die Vielfalt des Werkes von Benoziglio mit der Komplexität der Herkunft des Autors in Verbindung:

Der in Monthey (Wallis) geborene Benoziglio ist ein Schweizer, der nach Abschluss eines Rechtsstudiums nach Paris emigrierte, der aus der Türkei stammt, wohin seine Vor-Vorfahren aus Spanien auswanderten, und der sich noch einen italienischen Namen leistet. Hängt es mit diesem Gemisch zusammen? Jedenfalls zeichnet sich sein Werk durch seine vielen wechselnden Gesichter aus. Da findet sich kein durchgehendes Strukturprinzip, keine grundlegende Sprachgebärde, und niemandem wird es leicht fallen, einen Autor zu nennen, der so sehr mit jedem Buch ein anderes Thema anschlägt.⁴⁴

Zeltner-Neukomm betont dann als ersten Aspekt, der das Werk Benoziglios charakterisiert, seine Sprachartistik:

Jedenfalls handelte es sich dabei um das Werk eines unermüdlichen Experimentierers vorab mit der Sprache. Er ließ sie ihre tausend Spiele treiben, probierte verschiedenste Tonarten aus; andere Wörter, andere Wendungen, am liebsten jene, die dem Literarischen am fernsten liegen, Argot, Neologismen, Blüten vom Stadtrand, das *français populaire*.⁴⁵

⁴¹ Zeltner-Neukomm, *Französischer Romancier* (Anm. 38).

⁴² Kasper/Schmiel/Volm, Interview (wie Anm. 32).

⁴³ Siehe dazu Daniel Maggetti, *L'invention de la littérature romande 1830–1919*, Lausanne: Payot, 1995, und Joseph Jurt (éd.): *Champ littéraire et nation*, Freiburg: Frankreich-Zentrum, 2007.

⁴⁴ Zeltner-Neukomm, Ein Sprachartist aus dem Wallis (wie Anm. 40), S. 743.

⁴⁵ Zeltner-Neukomm, *Französischer Romancier* (wie Anm. 38).

Diese Sprachartistik habe aber Benoziglio sicher nicht zu einem populären, leicht leserlichen Autor gemacht.

Meist kommt – oder kam – er in langen verschachtelten Sätzen einher, die den Leser in ein Labyrinth voller Schlingen und Fallen einsaugen, wo er jede Richtung verliert. Statt allmählich einen Überblick zu gewinnen, erleben wir ein tiefes Drinnensein in einem unabsehbaren Sprachraum. Zu sagen wäre freilich, dass der Autor damit unserer wahren Wirklichkeit ziemlich nahe kommt, indem er das einfängt, was ja auch unsere Situation in der heutigen Welt ist.⁴⁶

Die Komplexität der Struktur und das Spiel mit der Sprache werden aber auch einer bestimmten Tradition zugeordnet:

Auch ein Neuling war er nicht; kennt seinen Queneau, seinen Perec, Rabelais, Faulkner und so weiter. Und vor allem kennt er auch die Theorien aus der avantgardistischen Ecke von *Le Seuil*, seinem Verlagshaus. Nur: auch von einer noch so revolutionären Theorie oder Schule ließ er sich nicht einfangen.⁴⁷

Trotz dieses Bezuges zu einer avantgardistischen, theoretisch unterfütterten Schreibweise habe Benoziglio keine abstrakte blutleere Literatur geschrieben. Davor würde ihn sein Spieltrieb, sein Humor und vor allem auch seine Fabulierlust bewahren.

Schon im Roman *Beno s'en va-t-en guerre* von 1976 stellte die Kritikerin das Verfahren fest, Historisches und Individuelles zu verbinden, oder besser, die absurde Disproportion zwischen der individuellen Geschichte und der Weltgeschichte sichtbar zu machen. Während sich der Protagonist in einem Ferienparadies auf einem Mittelmeerinselchen befindet und aufschreibt, was ihm durch den Kopf geht, bricht auf der Nachbarinsel der Krieg aus. Zeltner-Neukomm hebt aber hervor, dass sich Benoziglio dabei nur selten vom ludischen Ton entfernt und nicht in einen militanten Diskurs ver falle. Sie vergleicht das Verfahren mit dem Friedrich Dürrenmatts, für den auch die Tragödie zur Farce stilisiert werde und nur durch diese Stilisierung noch sagbar sei. Das Verfahren der Vernetzung von individueller und großer Geschichte finde sich aber auch im Roman *Le jour où naquit Kary Karinaky* (von 1986) wieder.

Wenn der Autor skurrile Dimensionen der Weltgeschichte imaginiert, so sei das Verfahren nicht nur lustig: "in der so dargestellten Leichtfertigkeit wird auch ein böses Urteil über die Art, wie die Großen Geschichte machen, mitgeschrieben".⁴⁸ Auch in *Tableau d'une ex* (1989), dem Roman, der auch wieder auf einem Mittelmeerinselchen spielt, findet sich noch einmal diese Verbindung von privater und großer Geschichte. Hier wird der israelisch-palästinensische Konflikt mit dem

⁴⁶ Gerda Zeltner-Neukomm, Der traurige Humorist Jean-Luc Benoziglio, in: dies., *Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich*, Mainz: v. Hase u. Koehler, 1995, S. 231–239, hier S. 231 f.

⁴⁷ Zeltner-Neukomm, Ein Sprachartist aus dem Wallis (wie Anm. 40).

⁴⁸ Zeltner-Neukomm, Ein Sprachartist aus dem Wallis (wie Anm. 40), S. 745.

Ehe-Konflikt verbunden. Für diesen Roman hebt Zeltner-Neukomm diese Verbindung etwas weniger hervor. Sie sieht in diesem Roman vor allem das Scheitern einer Liebe im Zentrum: ein pessimistisches Buch, in welchem der Lebenssinn auf Schwundstufe heruntergekommen scheint. "Für Benoziglio bedeutet diese Abwesenheit von Sinn oder Tiefsinn freilich auch den lebensnotwendigen Freiraum, in welchem er seine Erzählspiele und Spracharabesken entwickeln kann".⁴⁹ Wenn die Kritikerin auch Digressionen des Romans bedauert, so sieht sie doch hier ein "großartiges Stück Prosa, dem zuweilen fast die Kraft eines Beckett eignet und für das allein schon die Lektüre des Buches sich lohnt".⁵⁰ Genau besehen seien die Längen gar nicht so unmotiviert: "besteht doch das ganze zwischen Weinen und Lachen geschriebene Buch aus Variationen von dem einen Thema der Degradierung und des Verfalls, wie er im Lauf der Zeit die menschlichen Verhältnisse erfasst".⁵¹ Zeltner-Neukomm schält dergestalt im Werk von Benoziglio eine anthropologische Konstante heraus. Das Bild einer Welt der anonymen Orte und der anonymen Personen:

Das Anonyme als Chiffre für die heutige Welt ist wohl überhaupt das zentrale Leitmotiv, die Niemandsorte, das Klo, das Café, der öffentliche Waschautomatenraum, der für Kary verhängnisvoll wird; der Ghost-writer als der Niemand, dessen Name nie in Erscheinung tritt; oder auch die namenlosen Skelette im Geisterschiff von *Le midship*. Schon das erste Buch, *Quelqu'un bis est mort*, sieht aus wie ein betontes Einleben ins Personlose, in den Roman ohne Figur. Der Protagonist ist eine Straße ohne Namen – Rue Jacques Quelque Chose –, die an lauter Öffentlichem vorbeiführt, Bahnhof, Kirche, Spital, Friedhof.⁵²

In einer Welt, die immer undurchsichtiger, anonym wird, wo der Einzelne ohnmächtig bleibt, gebe es nur noch die Möglichkeit, mit den Sprachgebärden des Clowns ein wenig Wühlarbeit zu leisten.

Gerade aus der tief pessimistischen Einsicht gewinnt der Autor noch eine Art Narrenfreiheit, das offene Möglichkeitsfeld für seine Sprachphantasie, die Wortjonglerien, den Sprachwitz; kurz für ein sehr kunsthaftes Schreiben, das allen Erkenntnissen zum Trotz eben doch den ganz persönlichen Namenszug Benoziglio trägt.⁵³

In ihrem Buch *Ästhetik der Abweichung* stellt Zeltner-Neukomm so das Kapitel, das sie Benoziglio widmet, unter den Titel "Der traurige Humorist".⁵⁴ In diesem Buch griff sie einen Text über Benoziglio auf, der vorher schon in einer Abhandlung der Mainzer Akademie unter dem Titel "Der Roman in den Seitenstraßen. Neue

⁴⁹ Gerda Zeltner-Neukomm, Zwischen Weinen und Lachen. Ein neuer Roman Benoziglios, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 6.1.1990.

⁵⁰ Zeltner-Neukomm, Zwischen Weinen und Lachen (wie Anm. 49).

⁵¹ Zeltner-Neukomm, Zwischen Weinen und Lachen (wie Anm. 49).

⁵² Zeltner-Neukomm, Französischer Romancier (wie Anm. 38).

⁵³ Zeltner-Neukomm, Französischer Romancier (wie Anm. 38).

⁵⁴ Zeltner-Neukomm, Der traurige Humorist (wie Anm. 46), S. 231.

Strukturen in der französischen Epik”⁵⁵ erschienen war. Benoziglio wurde hier als Vertreter einer Tendenz behandelt. Seit den siebziger Jahren seien, so die Kritikerin, konventionelle Autoren ins Zentrum gerückt, zu denen sie Marguerite Yourcenar, Michel Tournier oder Patrick Modiano und Le Clezio zähle. Sie bezeichnete diese Romane als Goncourt-Romane, die dem Gesetz des großen Marktgeschäftes folgten. Diese konventionellen Romane griffen wohl wichtige Themen auf und betrachteten die Sprache als neutrales Medium.

Diese Qualität der Übereinstimmung beinhaltet auch, dass die Sätze sich weitgehend in ihrem offenkundigen Sinn erschöpfen, dass an ihrem Rand nichts mitschwingt. Nichts von dem Unsagbaren, das im Sagen als dessen abgewandte Seite zugegen wäre, als dessen schweigender, verborgener Sinn, der auch miterschaffen wird von dem, was älter ist als das Sagen: vom Eigenleben der Sprache, den in ihren Tiefen gespeicherten schöpferischen Kräften.⁵⁶

Seit der Mitte der 1980er Jahre habe sich eine alternative Strömung entwickelt, die Marianne Alphant als ‘l’autre roman’ bezeichnete. Neben den Autoren, die unmittelbar ihre eigene Welt erschafften, fänden sich auch andere, die den konventionellen Roman noch benutzten, um ihn durch verschiedene Listen zu untergraben. Zu dieser letzteren Gruppe würde Benoziglio zählen. Bei ihm lasse sich kein konstantes Thema benennen wie bei François Bon; konstant sei nur, “dass er sich zum Üblichen so quer wie möglich legt und mit Vorliebe ein geläufiges Romanmuster aufgreift, um es so energisch gegen den Strich zu kämmen, als gälte es, eine Staubschicht aus Konventionen und Akademismus in die Luft zu wirbeln”.⁵⁷ So sei *L’Ecrivain phantôme* die Parodie des autobiographischen Romans, *Tableaux d’une ex* die Subversion der Liebesgeschichte. Eine weitere Subversion würde er im Umgang mit dem historischen Roman in *Le jour où naquit Kary Karinaky* inszenieren, “der Erzählung also, die anhand einer Vita Zeitgeschichte zu evozieren pflegt. Dieses Muster kehrt er um und macht das Beziehungslose, Inkongruente zwischen der Historie und dem einzelnen Menschen zum Thema”. Während die Not in den Büchern von François Bon und der frühen Leslie Kaplan sozial sei, werde sie bei Benoziglio existentiell; sein Universum sei gekennzeichnet von der Unwandelbarkeit. Während sich der Goncourt-Roman an das Wichtige, Bedeutsame halte, weiche Benoziglio gleichsam nach unten aus:

[F]ast immer setzt sein Humor am Banalsten an, wenn nicht am Unappetitlichsten, am Verdrehten, Verschlissenen, am Tabuisierten auch. Wann denn hätte ein anständiger Roman sich mit dem WC befasst? Nun, für ihn ist es ein Lieblingsmotiv, das ihn, besonders in seinem Anti-Liebesroman zu zwerchfellerschütternden Einfällen inspiriert.⁵⁸

⁵⁵ Gerda Zeltner, Jean-Luc Benoziglio, in: dies., *Der Roman in den Seitenstrassen. Neue Strukturen in der französischen Epik*, Stuttgart: Steiner, 1991 (= Abhandlungen der Klasse Literatur. Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1991/1), S. 1–34, hier S. 4.

⁵⁶ Benoziglio, *Der Roman in den Seitenstraßen* (wie Anm. 55), S. 4.

⁵⁷ Zeltner-Neukomm, *Der traurige Humorist* (wie Anm. 46), S. 238.

⁵⁸ Zeltner-Neukomm, *Der traurige Humorist* (wie Anm. 46), S. 230.

Die Lustigkeit, so führte Gerda Zeltner indes aus, spiele immer auf einem wehmütigen, schwarzen Grund, hefte sich "an das Himmeltraurige, das auf das Lachen angewiesen ist, um erträglich zu werden".⁵⁹

Gerda Zeltner-Neukomms Urteile sind so von einer ausgesprochenen Sympathie für die Avant-Garde-Literatur geprägt, die sie dezidiert von einer traditionelleren Schreibweise ('Goncourt-Roman') abgrenzt. Benoziglio wird nicht als Einzelfall erfasst, sondern mit anderen Schriftstellern und deren analogen Verfahren in Verbindung gebracht, was der Tendenz des französischen literarischen Feldes entspricht, sich in Gruppen zu denken.

8. Die Reaktionen auf die Übersetzungen

Zeltner-Neukomm referierte über Benoziglio eigentlich immer auf der Basis ihrer Lektüre der Werke im französischen Original. Sie leistete dadurch wertvolle Vermittlungsarbeit. Es handelte sich so um die deutschsprachige Rezeption des französischsprachigen Werkes. Für ein deutschsprachiges Publikum war Benoziglio erst 1990 präsent, als *Cabinet portrait* in deutscher Übertragung vorlag, 18 Jahre nach dem Erscheinen des ersten Romans. Zeltner-Neukomm kommentierte auch die Übersetzung. Sie schrieb, dass sich Benoziglio 1990 mit seinen acht Romanen schon ein beachtliches Ansehen verschafft habe. Das mit dem damals noch angesehenen *Prix Medicis* ausgezeichnete Buch *Cabinet portrait* sei von der Kritik als Meisterwerk des Humors gefeiert worden. Trotzdem sei noch kein Buch Benoziglios auf Deutsch erschienen, was mit dem Problem einer adäquaten Übertragung zusammenhänge. Denn Benoziglios Komik ergebe sich weniger aus den Situationen als aus der Art und Weise des sehr volkstümlichen Sagens selbst. Jürg Altwegg meinte 1981 schlicht zu Benoziglio: "Nur zum Übersetzen eignet er sich leider nicht". Die von Claus Sprick vorgelegte Übersetzung stellte eine Herausforderung dar. "In der deutschen Version zeigt sich bald", so schrieb Zeltner-Neukomm, "dass hier ein wendiger Übersetzer am Werk war, einer dem nicht nur das *français populaire* geläufig ist, der sich vorab auch in einem saftigen Gassendeutsch auskennt, um den schwierigen Benoziglio-Ton einzufangen".⁶⁰ Sie meint dann, dass einiges ein wenig übertrieben klinge, führt dies aber auf ein grundsätzliches Problem zurück: "Was durchwegs auffällt, ist, wie oft das Deutsche kruder tönt als die französischen Ausdrücke [...] Mag sein, dass das vulgäre Deutsch selber eben immer gröber lautet als das entsprechende Pariserlatein. Wichtig aber ist, dass sich der Übersetzer in jenem offensichtlich hervorragend auskennt". Zeltner-Neukomm schließt dann: "Und so wird man diese

⁵⁹ Zeltner-Neukomm, *Der traurige Humorist* (wie Anm. 46), S. 239.

⁶⁰ Gerda Zeltner-Neukomm, Sarkasmus und Tristesse. Benoziglios *Cabinet portrait* auf deutsch, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 21.9.1990.

Übertragung dann doch mit Vergnügen lesen, dankbar dafür, dass endlich einiges von der so besonderen Benoziglio-Welt im deutschsprachigen Raum zugänglich geworden ist”.⁶¹

Bei den inventarisierten Reaktionen der deutschsprachigen Presse zum Roman *Porträt-Sitzung* handelt es sich um sieben relativ kurze Notizen und acht größere Artikel. Der Tenor ist durchweg positiv. Der Kritiker der Zeitschrift *Treffpunkt* (1/1991) begrüßte, dass die *ch-Reihe* mit dieser Publikation wieder einmal mehr “echte Aufklärungs- und Vermittlungsarbeit”⁶² leistete und François Bondy wünschte, dass die *ch-Reihe* auch andere Romane dieses Autors zugänglich mache. Der Berliner Literaturkritiker Manfred Flügge ordnete den Roman gleich der neuen Tendenz der Literatur der achtziger Jahre zu: “Spiel mit der Form, Abstieg von der Höhe der Ideen auf die niedrigste Alltagsebene, antiliterarische Attitüde, Tendenz zu Clownerie [...] nicht neue Oberflächlichkeit, sondern in der Nachfolge von Georges Perec, eine Erneuerung der Romanform aus dem Geist des Spiels”.⁶³ Gérald Froidevaux spricht vom Sprachmagier und brillanten Experimentator Benoziglio, “geistiger Schüler Raymond Queneaus und Georges Perecs”⁶⁴, der lange Zeit als Geheimtipp für Avantgardeleser gehandelt wurde. Manfred Flügge sieht aber auch Analogien zu Beckett: “Der Einschluss in den schäbigen Ort mitsamt dem angehäuften Wissen der Welt ist eine Art Endspiel, eine letzte Verbannung, ein Nachspielen vergangener Tragödien auf kleinstem Raum”. Für Erich Schirhuber drängte sich als Vergleich ebenfalls die frühe Prosa Becketts auf und auch Charles Bukowski.⁶⁵ Für Aurel Schmidt hebt sich der Roman Benoziglios vor allem von der zeitgenössischen deutschen Literatur ab: “In einer Zeit, da der deutschsprachige Roman an Biederkeit und Betulichkeit manchmal noch kaum zu überbieten ist, ruft der Roman *Porträt-Sitzung* geradezu warme und dankbare Gefühle des Aufatmens und der Erlösung von der weitverbreiteten Gediegenheit hervor”.⁶⁶ Für ihn besteht die Poesie in der Präzision und keineswegs in der Erbaulichkeit. Das Buch ist “in einer beispiellosen Art wütend, grimmig, eigentlich aggressiv, aber es ist eine Aggressivität, die aus einer Ohnmacht hervorgeht”. “Soviel Aufregung, Chaos und Anarchie”, so fährt Aurel Schmidt fort, “aber auch soviel Befreiung und schallendes Gelächter [...] sind heute in der Literatur selten”.⁶⁷ Der Kritiker sieht hier ein authentisches Lebensgefühl übersetzt. In fast allen Besprechungen wird der Humor des Buches hervorgehoben. In

⁶¹ Zeltner-Neukomm, Sarkasmus und Tristesse (wie Anm. 60).

⁶² G.A., Benoziglio, Jean-Luc, in: *Treffpunkt* 1, 1991.

⁶³ Manfred Flügge, Endspiel im kleinsten Raum. Ein burlesker Roman des Schweizer Jean-Luc Benoziglio, in: *Der Tagesspiegel* vom 2.12.1990.

⁶⁴ Gérald Froidevaux, Heimsuchung durch den Möbelspediteur. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 24.7.1991.

⁶⁵ Erich Schirhuber, Benoziglio, Jean-Luc, *Porträt-Sitzung*, in: *Neue Wiener Bücherbriefe* 5, 1991.

⁶⁶ Aurel Schmidt, Der Verdruss als Befreiung, in: *Basler Magazin* vom 30.3.1991.

⁶⁷ Schmidt, Der Verdruss als Befreiung (wie Anm. 66).

seiner Erscheinungsform sei der Roman, so Manfred Flügge, „ganz und gar grotesk“: „Er bietet burlesken Klo- und Küchenrealismus, eine literarische Clownerie, wenn der erzählende Clown auch Jahrhunderte von Geschichte, Verfolgung und Wanderschaft geerbt hat“.⁶⁸ Aber fast alle Kritiker sehen auch die Melancholie jenseits des Humors: „Hinter dem humoresken Firnis der Geschichte erscheint die Verzweiflung dieses Mannes in seinem hoffnungslosen Kampf gegen Dummheit und Hass: Allegorie der tiefen Entwurzelung und des ständigen Exils des Menschen in einer absurden Welt“⁶⁹, so Gérald Froidevaux. Die Sprachartistik wird in allen Rezensionen angesprochen und damit auch die Schwierigkeit des Übersetzens. Für gewisse empfindliche Interpreten ging bisweilen der Spaß zu weit. Hanns Ott schrieb so: „Der vortrefflich übersetzte Roman mutet dem Leser freilich viel zu und schockiert ihn in manchen Passagen. Es sei daher geraten, das Ganze nicht zu ernst zu nehmen und sich an der aberwitzigen Fabulierkunst zu ergötzen“.⁷⁰ Der Kritiker des Berner *Bund* erhielt bei der Lektüre mehrmals den Eindruck, „nun sei es zu viel des Guten“, insbesondere „wenn von Frauen die Rede ist“.⁷¹ Viele Rezensenten beziehen sich auch auf das Nachwort des Übersetzers, das sich gestaltet auch als eine sehr sinnvolle Einrichtung erweist. Die Schreibweise Benoziglios, so schrieb Manfred Flügge, habe in der Übersetzung nichts von ihrem Wert und ihrem Reiz eingebüßt.

Einen solchen Text zu übersetzen ist allerdings eine Art sportliche Herausforderung. Benoziglio ist ein Meister der scheinbaren Nachlässigkeit [...] der in seinem hübsch unordentlichen Erzählfluss kein Wortspiel, keine Verdrehung, keine Anspielung auf Tagesaktualität und manchmal auch schlechten Witz auslässt. Der Übersetzer, der seine Sache ausgezeichnet gemacht hat, lässt uns in einem witzigen und lesenswerten Nachwort etwas von dieser Mühsal ahnen.⁷²

Gérald Froidevaux beneidet seinerseits den Übersetzer nicht um „die dornenvolle und meisterlich gelöste Aufgabe, die zahllosen Anspielungen wiederzugeben“.⁷³ Auch François Bondy erwähnt, dass bisher der angesehene Erzähler als unübersetzbar galt, „weil er von literarischen Anspielungen zu Wortwitzen und ‘argot’ so viel mitklingen lässt, wofür sich keine Entsprechung anbieten“. Claus Sprick ist indes zu danken, so François Bondy, „dass das Gerücht von der Unübersetzbarkeit Benos’ nunmehr dementiert ist – für den deutschfranzösischen Dialog, der auch im literarischen seine Mühen hat, ein Gewinn“.⁷⁴ Christine Huber findet, „Benoziglios Fähigkeit, die Worte umzudrehen und dahinter immer neue Kalauer,

⁶⁸ Flügge, Endspiel im kleinsten Raum (wie Anm. 63).

⁶⁹ Froidevaux, Heimsuchung (wie Anm. 64).

⁷⁰ Hans Ott, Benoziglio, Jean-Luc, *Porträt-Sitzung*, in: *Das Neue Buch* 3, 1991, S. 360.

⁷¹ [Anonym], Die gestörten Bedürfnisse, in: *Der Bund* vom 16.3.1991.

⁷² Flügge, Endspiel im kleinsten Raum (wie Anm. 63).

⁷³ Froidevaux, Heimsuchung (wie Anm. 64).

⁷⁴ François Bondy, Leser hinterm Riegel. Jean-Luc Benoziglio lädt zur „Porträt-Sitzung“ ein, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 19./20.1.1991.

Wortspiele, absurde oder beinahe surrealistische Assoziationen zu finden, [sei] fast ohne Verluste vom Französischen ins Deutsche übergegangen. Das ist dem Übersetzer hoch anzurechnen, denn erst von den ausgefallenen Gedankenspinnten, die Benoziglio über Seiten und Seiten hinweg mit unglaublicher Leichtigkeit und ganz offensichtlichem Vergnügen am Skurrilen immer weiter webt, lebt die an sich simple Geschichte.“⁷⁵

Das Urteil wird auch von Gerhild Wissmann geteilt, die von den unübersetzbar erscheinenden Wortspielen Benoziglios spricht, um dann zum Fazit zu kommen: “Spricks kongeniale Übertragung ist eine Meisterleistung”.⁷⁶ Reinhard Helling schrieb zwei Artikel, die ebenso sehr dem Übersetzer wie dem Autor galten. Der eine Artikel spricht vom “kongenialen Übersetzer” unter dem Titel: “Der Richter Claus Sprick übersetzt die ‘unübersetzbaren’ Romane des Walliser Autors Jean-Luc Benoziglio.”⁷⁷ Im anderen Artikel beginnt der Kritiker so:

Zwei Juristen bereichern die Literatur – nebenberuflich. Jean-Luc Benoziglio, der 52jährige Schweizer mit Wohnsitz in Paris [...] Der andere, der 47jährige Claus Sprick, nahm sich als Freizeitübersetzer kongenial der Spracheskapaden an, die Benoziglio neben seiner Tätigkeit als Lektor der Editions de Minuit zu Papier brachte.⁷⁸

Wenn man die Kritiken überblickt, so stellt man keine namhaften Unterschiede zwischen den Reaktionen der Deutschschweizer und der deutschen Presse fest. Manchmal sind es auch Schweizer Kritiker, die in deutschen Organen schreiben (etwa Froidevaux) oder deutsche Kritiker, die sich in der *Neuen Zürcher Zeitung* äussern. Man kann so heute kaum mehr von einem eigenen Deutschschweizer literarischen Feld sprechen. Wenn bei Benoziglio sehr stark die Sprachartistik betont wird, könnte man das einer stereotypen deutschsprachigen Wahrnehmung der französischen Literatur zuschreiben, die oft unter dem Begriff des Formalismus verrechnet wird. Aber die Sprachartistik wird auch in der französischen Kritik bei Benoziglio als etwas Autorenspezifisches wahrgenommen.

Der Rowohlt-Verlag gab zwischen 1990 und 1998 vier Werke von Benoziglio in deutscher Übertragung heraus. Dank der Arbeit eines kongenialen Übersetzers war es gelungen, ein Werk, das in hohem Maße auf Sprachartistik beruht, einem deutschen Publikum zu vermitteln. Der 1998 herausgekommene Roman *Le feu au lac* wurde nicht mehr übersetzt.⁷⁹ Wenn der Verlag trotz der immer wieder hoch

⁷⁵ Christine Huber, Traurig, aber zum Totlachen, in: *Berner Zeitung* vom 17.5.1991.

⁷⁶ Gerhild Wissmann, Kein stilles Oertchen in der Schweiz, in: *Die Rheinpfalz* vom 30.7.1991.

⁷⁷ Reinhard Helling, Der Richter Claus Sprick übersetzt die ‘unübersetzbaren’ Romane des Walliser Autors Jean-Luc Benoziglio, in: *Morgenpost* vom 21.7.1993.

⁷⁸ Reinhard Helling: Grübeln über Sprach-Mätzchen. Der Richter Claus Sprick übersetzt die “unübersetzbaren” Romane des Walliser Autors Jean-Luc Benoziglio In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* vom 27.8.1993.

⁷⁹ Nur ein Ausschnitt von etwa 12 Seiten (ebenfalls von Claus Sprick übersetzt) erschien im Sammelband *Zweifache Eigenheit. Neuere jüdische Literatur in der Schweiz*. Hrsg. von Rafaël Newman, Zürich: Limmat Verlag, 2001, S. 29–41. Im Gefolge der Veröffentlichung von *Le feu au lac* stellte

gelobten Übersetzungsleistung und trotz positiver Reaktionen der Literaturkritik die weiteren (oder auch die früheren) Werke von Benoziglio nicht mehr herausgab, dann kann man zunächst vermuten, dass immer mehr eine ökonomische Logik auch bei einem Verlag überhand nimmt, der sich ursprünglich viele Verdienste bei der Vermittlung französischer Literatur erworben hatte. Andererseits ist, wie das auch andere Verlage bestätigen, das Interesse an französischer Literatur im deutschsprachigen Raum generell zurückgegangen, während sich die 'Theorie' der sog. französischen Poststrukturalisten in Deutschland nach wie vor grosser Aufmerksamkeit erfreut.⁸⁰

Übersetzungsbibliographie

- 1980: *Cabinet portrait*, Paris: Seuil. Deutsche Übersetzung: *Porträt-Sitzung*, Zürich: Benziger Ex Libris, 1990; Reinbek: Rowohlt, 1994. Übersetzer: Claus Sprick.
- 1986: *Le Jour ou naquit Kary Karinaky*, Paris: Seuil. Deutsche Übersetzung: *Der Tag an dem Kary Karinaky auf die Welt kam*, Reinbek: Rowohlt, 1993. Übersetzer: Michael Mosblech.
- 1989: *Tableaux d'une ex*, Paris: Seuil. Deutsche Übersetzung: *Bilder einer Ex*, Reinbek: Rowohlt, 1993. Übersetzer: Claus Sprick.
- 1993: *Peinture avec pistolet*, Paris: Seuil. Deutsche Übersetzung: *Stilleben mit Pistolen*, Reinbek: Rowohlt, 1998. Übersetzer: Michael Mosblech.
- 2005: *Louis Capet, suite et fin*, Paris: Seuil. Deutsche Übersetzung: *Louis Capet, Fortsetzung und Schluss*, Biel: Verlag Die Brotsuppe, 2007. Übersetzerin: Gabriela Zehnder.⁸¹

Steffen Richter in einem wichtigen Aufsatz heraus, dass bei Benoziglio der Holocaust als verstecktes Thema in seinen Büchern allgegenwärtig sei. Einem genauen Blick könne nicht verborgen bleiben, dass sich unter den delirierenden Satzkaskaden archetypische Bilder des Verlusts und der Trauer einnisteten (Steffen Richter, Melancholiker der Moderne. Jean-Luc Benoziglios literarische Erinnerung an den Holocaust, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 16./17. Februar 2002).

⁸⁰ Siehe dazu Joseph Jurt, L'«intraduction» de la littérature française en Allemagne, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 130, 1999, S. 86–89.

⁸¹ Nachdem seit 1998 kein Werk von Benoziglio mehr ins Deutsche übersetzt wurde, ergriff der kleine Verlag Die Brotsuppe in der zweisprachigen Schweizer Stadt Biel die Initiative und übersetzte seinen neuesten Roman. Weiter Übersetzungen sind in diesem Verlag vorgesehen.