

Entsprechungen, Verschiebungen, Brüche im sprachlichen und kulturellen Transfer: Sudابه Mohafez' *Wüstenhimmel Sternenland* auf Italienisch von *Beatrice Wilke*

Abstract

In the following contribution, the works of the German-Iranian authoress Sudابه Mohafez lead us to the linguistic and cultural transfer question which concerns the translation from German to Italian in texts belonging to the German language transcultural literature.

Mohafez, who received in 2006 the Adelbert-von-Chamisso award, is at home in various languages and cultures and her works, renowned for the particular and innovative stylistic elements, reveal in a superb manner a creative plurilinguistic potential. Transferring these specific linguistic and cultural connotations to another language – in our case Italian – represents a difficult task for the translator. Concrete textual examples will highlight areas in which the translator succeeds and points in which fractures and shifts are unavoidable when transferring between languages and cultures.

I

Einleitung

Ausgehend von dem 2004 veröffentlichten Prosaband *Wüstenhimmel Sternenland*¹ der deutsch-iranischen Autorin Sudابه Mohafez, Förderpreisträgerin des Chamisso-Preises 2006, möchte ich mich in diesem Beitrag mit dem Problem des sprachlichen und kulturellen Transfers in der Übersetzung von Texten vom Deutschen ins Italienische befassen, die sich im Bereich des breit gefächerten Spektrums der transkulturellen² Gegenwartsliteratur in deutscher Sprache³ ansiedeln lassen.

Transkulturelle (aber auch interkulturelle) Literatur – als Ausdruck der heutigen durch Migration, kulturelle und sprachliche Vielfalt charakterisierten Gesellschaften Europas – «ist von Autorinnen und Autoren verfasst, die am kulturellen und sprachlichen Reservoir mehrerer Kulturen Anteil haben und vor diesem Hintergrund ihre Texte produzieren»⁴, in denen sich, um es mit Perrone Capano auszudrücken, «Sprach- und Kulturgrenzen verwischen und neue Verbindungen, Verflechtungen oder Hybridisierungen entstehen»⁵.

Eine ganze Reihe von Bezeichnungen für die deutschsprachige Literatur von Autoren und Autorinnen anderer Herkunft sind nach und nach gebildet worden⁶ – *Gastarbeiterliteratur*, *Minoritätenliteratur*, *Migrantenliteratur*, *Literatur von Bürgern mit Migrationshintergrund*, *Migrationsliteratur* etc. –, die jedoch immer wieder als nicht adäquat empfunden und hinterfragt werden⁷, da es sich dabei um sehr statische Bezeichnungen handelt, «[...] die eigentlich in keiner Weise auf den von diesen Begriffen selbst evozierten Bewegungskontext

reagieren [...]»⁸. Problematisch bei der Verwendung derartiger Benennungen ist zudem, dass sie sich sehr stark an der biografischen Situation der Autorinnen und Autoren orientieren, was nicht selten dazu führt, dass deren gesamte literarische Produktion ausschließlich auf den Aspekt der Migration eingeschränkt wird.

In den letzten Jahren ist dieser «Literatur ohne festen Wohnsitz», um die von Ottmar Ette⁹ geprägte, m. E. sehr treffende Bezeichnung zu verwenden, viel Aufmerksamkeit beigegeben worden, denn «[d]as Pendeln zwischen verschiedenen Sprachen und das Queren verschiedener Kulturen stellen längst nicht mehr marginale Phänomene dar, sondern sind unverkennbar zu einer zentralen künstlerischen Äußerungsform unserer Kulturen und Literaturen geworden»¹⁰. Im Mittelpunkt der literarischen Darstellungen von Autorinnen und Autoren nichtdeutscher Herkunft, die sich der deutschen Sprache in ihren Werken bedienen, steht gewöhnlich nicht der Akt der Migration an sich.

Vielmehr werden Folgen des Übergangs in eine fremde Situation gezeigt, in der das erzählte Subjekt sich und die Welt in veränderter Sicht wahrnimmt. Die Texte nehmen ursprüngliche Verhältnisse wie auch gegenwärtige Umstände in die Reflexion dieses Subjektes auf, wobei beide Bereiche Züge des Fernen und Unbekannten annehmen können. Es geht vor allem um die Lage des Menschen ohne eigenen Raum und um Erkenntnisse, die durch Verluste und Suche, durch den Wegfall einer vertrauten Sphäre und das Bemühen um die wie auch immer geartete Gewinnung neuen Bodens hervorgerufen werden. Absolutes und Relatives scheiden sich voneinander unter den Vorzeichen dieser Realität, und das Perspektivische an Positionsangaben, darunter In- und Ausland, Heimat und Fremde, Hier und Da, tritt in Erscheinung. Demgemäß werden Ein- und Ausschlußmechanismen menschlicher Gemeinschaften sowie soziale und kulturelle Normen als Ergebnisse des jeweiligen Standortes und des sich dort bietenden Blickwinkels problematisiert, gewissermaßen einer örtlichen Optik zugeführt. Auch wo gesellschaftliche Mißverhältnisse im Mittelpunkt der Repräsentationen stehen, dringen die Texte über Kritik und Anklage hinaus zu grundsätzlichen Fragen nach der Existenz des Menschen und deren interaktiven Dimensionen vor. Hier finden Gesichtspunkte der Humanität, des ethischen Handelns und der kommunikativen Anerkennung von Individuen und Gemeinschaften untereinander Ausdruck¹¹.

2

Biografisches

Sudabeh Mohafez ist in mehreren Sprachen und Kulturen zu Hause und sieht darin nichts Besonderes. Als Tochter einer Deutschen und eines Iraners wurde in ihrem Elternhaus Deutsch, Persisch und Französisch gesprochen. Dennoch weist sie die Bezeichnung “Migrantenautorin”, mit der sie oftmals etikettiert wird, entschieden zurück. In der Tat, als die Familie 1979 kurz vor der iranischen Revolution das damalige Persien verließ und nach Deutschland auswanderte, ging dieser Länderwechsel relativ schmerzlos vonstatten, auch wenn sich ihre Eltern schon bald nach der Ausreise trennten und Mohafez an den Ort ihrer Kindheit nicht mehr zurückgekehrt ist. Die Autorin hebt immer wieder hervor, dass es in ihrer Biografie kein Exil gibt: «[...] weil ich eine deutsche Mutter habe, hatten wir ein Ausweichland. Meine Eltern wollten dann einfach ihre Kinder in Sicherheit wissen»¹².

In Berlin studierte sie Musik, Anglistik und Erziehungswissenschaften und arbeitete über mehrere Jahre als Leiterin in einem Berliner Frauenhaus. 1999 begann sie, literarische Beiträge für Zeitschriften und Anthologien zu verfassen und nach einem längeren Aufent-

halt in Portugal lebt Mohafez heute in Stuttgart, wo sie als freie Schriftstellerin tätig ist und literarische Schreibwerkstätten leitet¹³.

3

Jedes Buch ist ein „Doppellied“

Ein wichtiges Merkmal der Texte von Sudabeh Mohafez ist der spielerisch kreative Umgang mit der deutschen Sprache, die «experimentelle Ästhetik», von der Cerri¹⁴ spricht, die charakteristisch für viele Texte der transkulturellen (und interkulturellen) Literatur ist. Damit ist der experimentelle Sprachgebrauch gemeint, der nicht selten mit einem verfremdenden Effekt einhergeht. Konkret bedeutet dies im Falle von Mohafez «Mehrsprachigkeit – als gleichberechtigte Koexistenz mehrerer Sprachen im gleichen Text verstanden [...]; sowie ungewöhnliche Metaphern und Neuschöpfungen, die entweder auf einen anderskulturellen und anderssprachlichen Hintergrund deuten oder mit diesem nichts zu tun haben, sondern aus der kreativen Auseinandersetzung mit dem Deutschen entstanden sind»¹⁵.

Mohafez' Erzählungen stehen sehr eng mit ihren eigenen Lebenserfahrungen in Bezug: Zwei Kulturen – Erinnerungen an den Iran und die Gegenwart in Deutschland –, die in ihrer eigenen Person verankert sind, sind auch in ihren Erzählungen stark miteinander verbunden. Orient und Okzident kommen immer wieder zusammen und verschmelzen ineinander, nicht nur thematisch, sondern auch sprachlich¹⁶.

In *Wüstenhimmel Sternenland*, dem Erzählband, mit dem Mohafez 2004 debütierte, und auf den sich meine Untersuchung stützt, verarbeitet Mohafez literarisch nicht nur das Thema der Gewalt (während ihrer Arbeit im Frauenhaus hat sie sich sehr viel mit den Gewalterfahrungen misshandelter Frauen und Kinder auseinandersetzen müssen), sondern reflektiert die Erinnerungen an ihre Kindheit und ersten Jugendjahre in Teheran zur Zeit des Schahs. Exemplarisch dafür steht der Damâwand, der nordöstlich von Teheran gelegene höchste Berg des Iran, dessen Anblick Mohafez Kindheit beeinflusst hat, und den sie in ihren Erzählungen immer wieder gedanklich nach Berlin versetzt:

Er ist wieder da. In all seiner Pracht, leuchtend, schimmernd, unwiderstehlich. Er ist wieder da und hat mich überrascht wie immer. Er meldet sich nie an. Er kommt und geht, wie es ihm paßt. Heute hat er mich auf der Weidendammer Brücke eingeholt. Hinter mir rauscht der Feierabendverkehr die Friedrichstraße entlang. Neben mir lehnt mein Fahrrad am schmiedeeisernen Geländer. Zwischen dem Tränenpalast und dem alten Brecht-Theater sehe ich in die untergehende Sonne, die sich glitzernd und blendend in der Spree spiegelt. Dort, auf dem Wasser, steht er, groß, still und unbezwingbar. Der Damâwand. Der Berg. Die Krone Teherans. Er steht auf dem Wasser, wächst aus ihm heraus zu seinen fast sechstausend Metern Höhe, breitet sich rechts und links über die Ufer der Spree, legt sich auf Straßen und Häuser, und sein weißbedecktes Haupt leuchtet strahlender als die Berliner Abendsonne¹⁷.

Für Mohafez ist dieser Berg

ein ganz zentrales Lebensmotiv [...]: Er steht für meine Heimat, er steht für den Ort, an dem zum ersten Mal die Sonne auf meine Haut gefallen ist und für einen Ort, der mich sehr geprägt hat, nämlich für Teheran. Er steht auch für eine Kultur, die mich sehr geprägt hat. Das taucht eben andauernd bei

mir auf, auch wenn ich in Berlin bin, auch wenn ich mich in ganz anderen geographischen Gegenden der Welt bewege. Ich habe jedenfalls immer das Gefühl, dass meine Geographien immer wieder in einer inneren Geographie verschmelzen, die mich ausmacht, die man jedoch nicht sehen kann von außen. Ich fühle sie, aber man sieht sie nicht¹⁸.

Es handelt sich um eine Art «mentale Globalisierung, die Berge ganz besonderer Art versetzt»¹⁹.

Bilder aus dem Iran und Bilder aus Berlin überschneiden sich in Mohafez' Erzählungen ständig. Auch in den anderen Geschichten kann man neben der Auseinandersetzung mit Gewalt immer wieder die beiden Kulturen erkennen: In *Zeitlupenschrei* wird ein Familienfest durch den markerschütternden Schrei eines Kamels unterbrochen, das brutal geschlachtet wird. Die Titelgeschichte erzählt von der Reise einer Familie durch die Wüste, die für die drei kleinen Kinder zum Drama wird, weil ihr Vater sie mitten in der Einöde für Stunden aussetzt und ihrem Schicksal überlässt. In *Die einzig gültige Perspektive* geht es um Gewalterfahrungen in einer Familie. Die Geschichte handelt von einem Sohn, der von seinem Vater misshandelt wird und diesem quasi ergeben ist. «Er wird von klein auf in dieses Gewaltsystem regelrecht hineindressiert. Das ist die einzig gültige Perspektive für diesen Sohn und so heißt diese Erzählung ja auch [...]»²⁰. In der umfangreichen Erzählung *Vor Allāhs Thron*, die im Teheran der siebziger Jahre angesiedelt ist, als sich reiche europäische Geschäftsleute in der damaligen modernen Metropole mit iranischem Dienstpersonal umgaben, geht es um die Geschichte einer iranischen Haushaltshilfe, die, nachdem ihr gekündigt worden ist, noch einmal ihre wohlhabende ehemalige deutsche Arbeitgeberin aufsucht, um diese und deren kleinen Sohn vor der Gewalt des deutschen Ehemanns bzw. Vaters zu schützen. Mohafez realisiert in *Wüstenhimmel Sternenland*, was sie selbst als «Doppellied» bezeichnet, «[...] das erklingt, wenn der Innenort im Aussenort seinen Eindruck hinterlassen hat [...]». Jedes Buch ist ein solches Lied [...]»²¹.

Untersuchen möchte ich in diesem Zusammenhang wie in den italienischen Übersetzungen mit diesem «Doppellied» umgegangen wird, d.h. wie die Übersetzerinnen den Stil von Mohafez, ihren kreativen literarischen Sprachgebrauch und die zahlreichen kulturspezifischen Elemente, die auf die beiden in zwei ganz unterschiedlichen Kulturen angesiedelten Lebensdimensionen der Autorin verweisen und hochgradig ineinander verflochten sind, in die Zielsprache übertragen, und ob sie die sich daraus ergebenden Schwierigkeiten eventuell gelöst haben. Anhand exemplarischer Textbeispiele aus ihren Erzählungen soll nicht nur aufgezeigt werden, wo dieser Transfer gelingt, sondern auch auf Brüche und Verschiebungen verwiesen werden, zu denen es beim Transfer zwischen Sprachen und Kulturen unweigerlich kommt – wobei bei der Übersetzung transkultureller Literatur noch hinzukommt, dass «der übersetzerische Transfer zwischen Kulturen statt[findet], die bereits in sich kontaminiert sind»²².

4 Textbeispiele

Meine Untersuchung basiert, wie schon erwähnt, auf dem Prosaband *Wüstenhimmel Sternenland*, der insgesamt sieben Erzählungen umfasst und im Frühjahr 2011 von Anna Ruchat gemeinsam mit vier ihrer Studentinnen im Rahmen eines *Master of Translation* an der sprach-

lichen Abteilung der Fondazione Milano – Scuole Civiche übersetzt und unter dem Titel *Cielo di sabbia* beim Keller Verlag (Rovereto) 2012 veröffentlicht wurde. Mohafez wurde für diesen Band 2006 mit dem Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis ausgezeichnet. Im Einzelnen handelt es sich um folgende Erzählungen:

Sediment / Sedimento

Der Zeitlupenschrei / Il grido al rallentatore

Vor Allāhs Thron / Davanti al trono di Allah

Orte / Luoghi

Das Haus / La casa

Die einzig gültige Perspektive / L'unica prospettiva valida

Wüstenhimmel Sternenland / Cielo di sabbia terra di stelle

Ihre Erzählprosa, die, wie bereits hervorgehoben, sehr individuelle Stilmerkmale aufweist, wird an zwei Indikatoren analysiert: Merkmale des Personalstils der Autorin sowie Kulturspezifika und Realienbezeichnungen²³.

4.1. Merkmale des Personalstils von Sudabeh Mohafez

In Mohafez' Erzählungen kommen klassische und zeitgenössische literarische Stilmittel und Techniken zum Einsatz, mit denen sich die Autorin als Anglistin bestens auskennt. Anna Ruchat beschreibt ihren persönlichen Erzählstil mit folgenden Worten:

[...] la lingua della scrittrice iraniano-tedesca [...], se è molto semplice da un punto di vista lessicale e sintattico, non lo è sul piano semantico per il peso che conferisce all'espressività del discorso (nei racconti brevi tutto ruota intorno a un dettaglio che, grazie alla ripetizione e alla variazione sul tema, e della paratassi, viene fatto "esplodere"). [...] nella scrittura di Sudabeh Mohafez, che sta a cavallo tra due lingue, due culture e due continenti, si combinano un sentire onirico, da "mille e una notte", con una lingua, quella tedesca, che per molti versi "imbriglia" il pensiero ma per altri consente di mantenere quell'indeterminatezza, quello stare sui traumi, su pesanti segreti, con la spietata vaghezza del sogno, che è la cifra di Sudabeh Mohafez in questo libro. Una vaghezza che l'italiano però a volte rifiuta [...]²⁴.

Damit spricht sie eines der Probleme an, das sich bei der Übersetzung der Erzählungen ergeben hat: Vagheit. Diese wird im Deutschen beispielsweise durch die Verwendung der Pronomen begünstigt, was in der italienischen Übersetzung nicht beibehalten werden kann. Es kommt zu einem Bruch, wie in den Beispielen 1 und 2 deutlich wird, wo der Protagonist der Geschichte *Die einzig gültige Perspektive*, nachdem er die Nachricht vom Tod seines Vaters erhalten hat, sich an diesen erinnert, an die unzähligen Male, wo er von ihm auf brutalste Weise vergewaltigt und misshandelt worden ist. Während im Originaltext nicht klar ist, ob es sich bei dem Ich-Erzähler um einen Mann oder eine Frau handelt, war es in der italienischen Übersetzung unumgänglich – aufgrund der unterschiedlichen Sprachstrukturen (im Italienischen müssen sowohl die Adjektive als auch das Partizip Perfekt, wenn es mit *essere* gebildet wird, in Numerus und Genus an das Subjekt angeglichen werden, um das Geschlecht des jeweiligen Substantivs erkennbar zu machen) –, dessen Identität gleich zu Beginn der Erzählung Preis zu geben:

Beispiel 1²⁵

DE: In den letzten Jahren habe ich mich oft mit der Frage beschäftigt, warum er das Verlassenwerden mit einer derart ausgeprägten Heftigkeit liebte.

(*Die einzig gültige Perspektive*, 98)

IT: Negli ultimi anni mi sono chiesto spesso perché lui amasse con tanto entusiasmo essere abbandonato.

(*L'unica prospettiva valida*, 86)

Beispiel 2

DE: Ich wartete also. Irgendwann stürmte er schließlich ins Zimmer, riß mir die Kleider vom Leib, bis ich nackt oder in Fetzen vor ihm stand [...], und schlug mich. Schlug mich windelweich. Grün und blau. Bis zur Besinnungslosigkeit. Krankenhausreif.

(*Die einzig gültige Perspektive*, 100f.)

IT: Dunque io aspettavo. Prima o poi irrompeva nella mia stanza, mi strappava gli abiti di dosso, fino a farmi rimanere nudo o con gli abiti stracciati [...], dopo di che mi picchiava. Mi picchiava di santa ragione. Con violenza. Fino a farmi perdere i sensi. Pronto per l'ospedale.

(*L'unica prospettiva valida*, 88)

Ein weiteres Merkmal, das die Übersetzerinnen der Erzählungen sicherlich vor das ein oder andere Problem gestellt hat, ist der individuelle experimentelle Sprachgebrauch der Autorin. Um Erinnerungen in ihren Texten sprachlich zu fiktionalisieren, greift Mohafez vor allem auf die Mechanismen des *code-switching* und *code-mixing* zurück, des Kodewechsels von einer Sprache in die andere. So kommt es dann vor, dass sich persische Spracheinsprengseln unter das Deutsch ihrer Protagonisten mischen, was in der italienischen Übersetzung problemlos nachempfunden werden konnte²⁶ (Beispiel 3).

Beispiel 3

DE: «Salâm Schahriâr Âgha. Danke, danke. Gut geht's, Chodâ-râ schokr. Alles bestens. Meine Kleine ist krank, aber sie wird schon wieder.»

(*Vor Allâhs Thron*, 54)

IT: «Salâm Schariâr Âgha. Grazie, grazie. Le cose vanno bene, khodâ-râ shokr. La mia piccolina è malata ma si riprenderà».

(*Davanti al trono di Allah*, 38)

Vor allem aber bildet die Autorin persische Sprachstrukturen und Denkweisen mit deutschem Sprachmaterial nach: Sie transportiert die originale Kultur ihres Heimatlandes in eine "andere" Kultur, die ihrer neuen Lebensrealität, wobei sie sich der sprachlichen Mittel des Deutschen bedient, die Mohafez seit ihrer Kindheit durch ihre Mutter vertraut sind: «Die Sprache, die kannte ich schon vorher. Das ist meine genuine Muttersprache»²⁷. Das, was auf diese Weise entsteht, bringt Böhler sehr treffend auf den Punkt: «Der Effekt, der dabei erzielt wird, erinnert an die Collagetechnik in der Kunst: Metaphorisch formuliert werden kulturspezifische Strukturen auf "fremdes Material" (sprachliche Strukturen) projiziert»²⁸. So klingt dann in ihren Erzählungen die persische Sprache und damit auch die Kultur an – denn «Kultur und Sprache hängen sehr eng zusammen»²⁹ –, wodurch die Le-

ser sowohl im Ausgangs- als im Zieltext mit fremdartigen, exotischen Verhaltensmustern, Lebensweisen und Traditionen konfrontiert werden, wie die Beispiele 4 und 5 vorführen:

Beispiel 4

DE: Sie hatte einen Plan, der soviel wert war wie ein löchriges Boot auf dem Kaspischen Meer, weit weg vom Ufer, draußen in seiner tiefen, wilden Mitte, die nur die Störe kennen, die Kaviarschmuggler, der Himmel und der Wind.

(*Vör Allåbs Thron*, 72)

IT: Aveva un piano che valeva quanto una barca tutta bucata sul Mar Caspio, lontanissima dalla riva, in mare aperto, in quel centro profondo e indomito che solo gli storioni conoscono e i trafficanti di caviale, il cielo e il vento.

(*Davanti al trono di Allah*, 26)

Beispiel 5

DE: Wie durstig ich bin, denkt sie, weicht ab von ihrem Weg und geht über blauweiß schimmernde, wundgewaschene Kieselsteine, die unter jedem ihrer Schritte flüsternd klickern, wie Feengelächter schelmisch, wie Glöckchen läutend am Hals von Kamelen weit weg in der Tiefe der Wüste, wie ein Rieseln feinsten Goldstaubs auf Seide. Tiefer und tiefer dringt sie ein in den Park, träumt vorbei an Zypressen, an Orangen- und Quittenbäumen, wandert im Schatten von Feigenblättern und badet im Duft von Atern, von Goldrute und Zaunwinde, läßt sich verwöhnen von Oleander- und Geißblattaroma und folgt, mehr als allem anderen, dem Ruf der Rosen.

(*Vör Allåbs Thron*, 68)

IT: Quanta sete ho, pensa, devia dal suo cammino e procede sulla ghiaia dai bagliori bianchi e blu, rotonda e slavata, che scricchiola sotto i suoi passi, maliziosa come le risa delle fate, dal suono lontano simile alle campanelle al collo dei cammelli, nelle profondità del deserto, come uno strillare di finissima polvere d'oro sulla seta. Penetra sempre più all'interno del parco, sogna, passando accanto a cipressi, alberi di mela cotogna e aranci, passeggia all'ombra delle foglie di fico e s'immerge nel profumo degli asteri, delle verghe d'oro e delle campanelle, si lascia trasportare dall'effluvio degli oleandri e dei gelsomini, ma più di tutto segue il richiamo delle rose.

(*Davanti al trono di Allah*, 49-50)

Auf diese Weise schafft es Mohafez, die semantischen Grenzen der deutschen Sprache zu überwinden und ihre anfangs in Berlin als belastend wahrgenommene "Sprachkrise" zumindest teilweise zu lösen – im Vergleich zu vielen anderen Migrantentautor/innen musste Mohafez ihre sprachliche Identität zwar nicht vollständig neu verorten, da Deutsch ihre Muttersprache war, dennoch vollzog sich auch in ihrem Leben ein partieller Sprachwechsel bedingt durch den Wegfall ihrer anderen beiden Sprachen. Sie musste sich auf das Monolinguale beschränken, wie sie sehr treffend in der Kurzgeschichte *Nur ein Wort*³⁰ beschreibt:

Alle Verständigung schmolz in eine Art Trichter hinein. Alle Wörter flossen dort zusammen, drängten sich gegeneinander, und nur solchen aus einer einzigen Sprache gelang es, sich in das schmale Rohr zu zwängen, an dessen Ende die Menschen standen, mit denen ich nun leben wollte. Der Rest blieb oben hängen im Trichterbecher, wurde Hunger und Durst.

Bald schon wird sich Mohafez jedoch dem kreativen Potential bewusst, das mit der Bikulturalität und insbesondere ihrer Mehrsprachigkeit einhergeht. Sie entdeckt die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten, eines der bedeutendsten Charakteristika der deutschen Sprache, die sie in ihrem künstlerischen Schaffen dann ganz bewusst als ästhetisches Instrument nutzen wird: die Komposita. Mohafez äußert sich diesbezüglich wie folgt:

Wenn ich von einem Buch spreche, dann spreche ich vom Sprachwandern, nämlich vom Sprachwandern in den Orten und zwischen den Orten und durch die Orte, und ich spreche davon, dass also ein Buch ein Ort ist, in dem Wörter zusammengesetzt werden, und davon, dass ein Buch ein Ort ist, in dem drei Sprachen (oder vier oder fünf und so weiter) herumsausen und herumpurzeln und sich zuweilen den Bauch halten vor lauter Lachen wegen all ihrer verrückten Einfälle, und das heißt, dass ein Buch ein Ort ist, in dem beispielsweise ein Salzwüstenrhythmus sich in einem Thüringerwaldwort versteckt, und dann ist das Thüringerwaldwort ein niemals zuvor gehörtes Wort, und es ist ganz und gar neu, und es verändert die Welt ein wenig³¹.

Und so sind die facettenreichen Kompositabildungen der Autorin, ihre originellen prägnanten Spontanbildungen, die in keinem Wörterbuch zu finden sind, eines ihrer charakteristischen Stilmerkmale. Es ist kein Novum, die Wortbildungsverfahren der Komposition für die Literatur zu nutzen, interessant ist jedoch, wie Mohafez diese in ihren Texten schafft. Beispiel 6 macht deutlich, wie sie, aus dem Kontext heraus, wirkungsvolle, meist mehrgliedrige Ad-hoc-Komposita entstehen lässt, was sich im Italienischen – bedingt durch die unterschiedlichen Strukturen der Ausgangs- und Zielsprache – schwer nachempfinden lässt:

Beispiel 6

DE: Der Zeitlupenschrei kommt bei einem Familienfest. Dreißig, vierzig Leute, viele Kinder, gutes Essen. Mitten da hinein zwingt sich der Schrei. [...] Aus einer unbekanntenen Kehle hat er sich den Weg gebahnt durch die dicken Ziegelmauern des Hauses, [...] und ist bis ins Wohnzimmer gedrungen, wo die Menschen sitzen und feiern. Er wiederholt sich, durchdringend, quälend, markerschütternd, [...]. Das Innehalten geschieht dann in Zeitlupe. Auch das Heben des Kopfes. Das Erstarren des Lächelns auf den Lippen. [...] Die Feiermensentraube quillt trudelnd in die Mittagssonne.
(*Der Zeitlupenschrei*, 19-20)

IT: Il grido al rallentatore arriva durante una festa di famiglia. Trenta, quaranta persone, molti bambini, del buon cibo. In mezzo a tutto questo s'insinua un grido. Un grido spaventoso, prolungato e straziante. Si fa strada uscendo da una gola sconosciuta, passa attraverso gli spessi muri di mattoni, [...] e penetra nel soggiorno dove le persone stanno sedute a festeggiare. Si ripete penetrante, tristissimo, arriva al midollo [...]. Poi al rallentatore arriva il silenzio. Anche la testa si solleva al rallentatore. Al rallentatore s'irrigidisce il sorriso sulle labbra. [...] Quella miriade di persone in festa prorompe roteando nel sole alto.

(*Il grido al rallentatore*, 74-5)

Hier wird deutlich sichtbar, dass sich die italienische Übersetzerin zwar der Wichtigkeit der Komposita in Mohafez' Erzählung bewusst ist, gleichzeitig aber auch der Grenzen der Zielsprache. Um diesen Verlust zu kompensieren, versucht sie hier dem Zielsprachentext einen Mehrwert zu verleihen, indem sie auf dichtem Raum durch das dreimalige Wiederholen des "*al rallentatore*" einen ähnlichen Effekt erzeugt.

4.2. Kulturspezifika und Realienbezeichnungen

Neben diesen sprachlichen Besonderheiten treten in den Erzählungen zahlreiche kulturspezifische Elemente auf, die auf die Alltagsrealität Deutschlands und des Iran verweisen und untrennbar miteinander verbunden sind. Dazu zählen selbstverständlich Namen. Was die Übersetzung von Namen angeht, lässt sich beobachten, dass diese im Zieltext nahezu komplett erhalten bleiben. Personen-, Orts- und Straßennamen werden fast ausschließlich direkt entlehnt und gegebenenfalls in einer Fußnote näher erläutert, wie in der eingangs zitierten Textstelle aus *Sediment* (Beispiel 7), aber auch in Beispiel 8:

Beispiel 7

DE: Er ist wieder da. In all seiner Pracht, leuchtend, schimmernd, unwiderstehlich. Er ist wieder da und hat mich überrascht wie immer. Er meldet sich nie an. Er kommt und geht, wie es ihm paßt. Heute hat er mich auf der Weidendammer Brücke eingeholt. Hinter mir rauscht der Feierabendverkehr die Friedrichstraße entlang. Neben mir lehnt mein Fahrrad am schmiedeeisernen Geländer. Zwischen dem Tränenpalast und dem alten Brecht-Theater sehe ich in die untergehende Sonne, die sich glitzernd und blendend in der Spree spiegelt. Dort, auf dem Wasser, steht er, groß, still und unbezwingbar. Der Damâwand. Der Berg. Die Krone Teherans. Er steht auf dem Wasser, wächst aus ihm heraus zu seinen fast sechstausend Metern Höhe, breitet sich rechts und links über die Ufer der Spree, legt sich auf Straßen und Häuser, und sein weißbedecktes Haupt leuchtet strahlender als die Berliner Abendsonne.

(*Sediment*, 9)

IT: Eccolo qui. È tornato in tutto il suo splendore, luminoso, rilucente, irresistibile. Eccolo qui, è tornato e mi ha sorpreso, come sempre. Non si annuncia mai. Viene e va come gli pare e piace. Oggi mi ha raggiunto sul ponte del Weidendamm. Dietro di me, sulla Friedrichstrasse, rumoreggia il traffico dell'ora di punta. Accanto a me c'è la mia bicicletta appoggiata al parapetto. Tra il Tränenpalast* e il vecchio teatro di Brecht vedo il sole al tramonto, che con un luccichio accecante si specchia nella Spree. Lì sull'acqua c'è lui, grande, silenzioso e irresistibile. Il Damavand. Il monte. La corona di Teheran. Sta lì sull'acqua, si erge con i suoi quasi seimila metri di altezza, si allarga a destra e a sinistra oltre le rive della Spree, grava su strade e case e la sua cima ricoperta di bianco risplende più radiosa del sole di Berlino la sera.

* Tränenpalast, letteralmente “palazzo delle lacrime”, era l'edificio in cui avvenivano gli addii tra gli abitanti di Berlino Est, o di altri luoghi della DDR, e coloro che venivano in visita da Ovest.

(*Sedimento*, 65)

Beispiel 8

DE: Nâhid läßt Frau Engelhardts Blick im Schatten der Tür zurück und geht. [...] Es wird etwa zehn nach neun und, bis sie unten am Meydân ist, halb zehn sein. [...] Als sie am Hamâm vorbeikommt, zischt der Gedanke durch ihren Kopf, daß sie das übrige Geld auch verwenden könnte, um den Eintritt ins öffentliche Bad zu bezahlen und sich ein Stück Brot zu kaufen. Sie seufzt leise und überlegt stoisch, wo der Bus in Richtung Gholhak abfährt.

(*Vor Allâhs Thron*, 53)

IT: Nâhid si lascia alle spalle lo sguardo della signora Engelhardt nell'ombra della porta e se ne va. [...] Sono quasi le nove e dieci e quando arriverà giù al Meydân saranno le nove e mezzo. [...] Quando passa davanti al hammâm le attraversa la mente il pensiero che potrebbe usare gli ultimi soldi rimasti

per pagare l'ingresso ai bagni pubblici e comprarsi un pezzetto di pane. Manda un lieve sospiro e stoicamente rinuncia, chiedendosi da dove parte l'autobus in direzione *Gholhak*.

(*Davanti al trono di Allah*, 36-7)

Auch lexikalisierte Begriffe, die die Lebensumwelt wie z.B. die Wohnsituation bezeichnen, auf Bräuche, Traditionen oder gesellschaftliche Konventionen verweisen, geben Aufschluss über kulturelle Kontexte. Während die Protagonistin der Erzählung *Sediment* durch Berlin läuft, erinnert sie sich ihrer alten Heimat, Erinnerung und Gegenwart überlappen sich, wie sooft in Mohafez' Erzählungen (Beispiel 9):

Beispiel 9

DE: Die Stille des Damâwand ist bis hier unten zu spüren, und der braunblaue Schimmer seiner faltigen rissigrauen Flanken legt sich auf die Mitte meiner alt gewordenen, neuen Heimat. Das ockerfarbene Dorf an seinem Fuß döst in der Abendsonne, obwohl ich weiß, daß es in Wahrheit nicht mehr existiert. Die Stadt hat es sich einverleibt. [...] Das Dorf wird vielgeschossigen Neubauten aus billigem Beton Platz gemacht haben, die trockengewohnt werden, wie vor der Jahrhundertwende der Gründerzeithäuser Berlins. Trockengewohnt von denen, die dort vorher in Lehmhütten und schmalen an den Fels geschmiegtten Häusern aus selbstgebrannten Ziegeln lebten.

(*Sediment*, 10-1)

IT: Il silenzio del Damavand si sente fin qua giù, il bagliore bruno-azzurro dei suoi fianchi rugosi e pieni di crepe grava sul centro* della mia nuova patria, ora invecchiata. Il villaggio color ocra che sta ai suoi piedi sonnacchia nel sole della sera, anche se io so che oggi non esiste più. La città l'ha inghiottito. [...] Il villaggio avrà fatto posto a palazzi di molti piani costruiti in cemento a poco prezzo, abitati abusivamente dai proletari prima che siano agibili**, come a fine Ottocento le case della Restaurazione a Berlino. Abitate da coloro che prima vivevano lì in capanne di argilla e in case strette addossate alla roccia, costruite con i mattoni che gli stessi proletari cuocevano lì per lì.

* *Mitte*, letteralmente "Centro", è il quartiere centrale di Berlino e corrisponde in gran parte al suo centro storico.

** *Trockenwohner* letteralmente "colui che abita all'asciutto". A Berlino sono quei proletari che i proprietari di nuovi condomini lasciano abitare negli edifici appena costruiti senza richiedere loro un affitto finché i muri non sono del tutto asciutti. A quel punto subentrano gli inquilini.

(*Sedimento*, 66-7)

Der in diesem Beispiel auftretende Begriff "*trockenwohnen*" verweist auf eine Wohnsituation, die in der Zeit der Industrialisierung durchaus üblich war: Als *Trockenwohner* bezeichnete man Menschen, die zeitweilig kostenlos oder für wenig Geld in neu errichteten Gebäuden wohnten, deren Wände noch nicht völlig ausgetrocknet waren. Da im Italienischen kein entsprechendes Äquivalent zur Verfügung steht, das diesem Wohnkonzept gerecht wird, umschreibt die Übersetzerin den Begriff und erklärt ihn zusätzlich in einer Fußnote. Die *Gründerzeithäuser*, für den wirtschaftlichen Aufschwung der Mitte des 19. Jahrhunderts typische vier- bis sechsgeschossige Blockrandbebauungen mit reich dekorierten Fassaden, werden hier mit *case della Restaurazione* übersetzt, was dem im Originaltext verwendeten Begriff jedoch nicht ausreichend gerecht wird.

Auch Spiele gehören zu den Kulturreferenzen. In der Erzählung *Vor Allâhs Thron* spielt Peter Engelhardt mit iranischen Kindern "Himmel und Hölle", ein Hüpfspiel, das meistens auf der Straße gespielt wird, und bei Kindern in den deutschsprachigen Ländern

– und nicht nur – sehr beliebt ist. Zweimal wird es in der Erzählung erwähnt (Beispiele 10 und 11). Die Übersetzerin hat hier als Lösung einen entsprechenden funktionsgleichen italienischen Begriff gewählt: *giocare al mondo* – im Italienischen heißt dieses Spiel auch *campana*.

Beispiel 10

DE: Pedi, Ssetâreh und Mirsâ spielen Himmel und Hölle.
(*Vor Allâhs Thron*, 81)

IT: Pedi, Setâreh e Mirsâ giocano “al mondo”.
(*Davanti al trono di Allah*, 60)

Beispiel 11

DE: «Noch ein Mal!» ruft der und springt, unterstützt vom Klatschen der anderen Kinder, in hohen Sätzen über die Himmel-und-Hölle-Felder.
(*Vor Allâhs Thron*, 84)

IT: «Ancora una volta!» grida lui e salta, sostenuto dai battimani degli altri bambini, nei diversi campi del “mondo”.
(*Davanti al trono di Allah*, 63)

Ess- und Trinkgewohnheiten zählen natürlich auch zu den kulturspezifischen Elementen. Bei der Übertragung von Kulturspezifika und Realienbezeichnungen, die sich diesem Bereich zuordnen lassen, kann man in den übersetzten Erzählungen verschiedene Vorgehensweisen beobachten. So werden in *Sediment* Namen persischer Speisen direkt übernommen, während für die angefügte Erklärung (*barbabietole bollite in acqua salata*), die bereits im Ausgangstext vorhanden ist – vermutlich ist dieses Gericht auch den deutschsprachigen Lesern unbekannt –, eine Eins-zu-Eins-Entsprechung gewählt wurde, Beispiel 12:

Beispiel 12

DE: Der Schiffbuerdamm ist über und über behängt mit bunten Lichtern, es wird ein Feiertag sein, und mir läuft das Wasser im Munde zusammen, als ich die Männer neben ihren kleinen Petroleumöfen entdeckte, die, am Straßenrand hocken, Labu verkaufen, in Salzwasser gekochte rote Beete.
(*Sediment*, 11)

IT: Lo Schiffbuerdamm è illuminato da una quantità di lampadine colorate appese ai fili, dev’essere un giorno di festa e mi viene l’acquolina in bocca quando scorgo gli uomini accucciati ai bordi della strada accanto alle stufe a petrolio che vendono i labu, barbabietole bollite in acqua salata.
(*Sedimento*, 67)

Die Übersetzerin der Erzählung *Vor Allâhs Thron* umschreibt dagegen die Begriffe *Schulbrot*, *Käsebrot* mit dem generellen Ausdruck *panino* bzw. *panino al formaggio*, da es in Italien – im Gegensatz zu Deutschland – keine Gewohnheit ist, belegte Butterbrote in der Schulpause zu verzehren. Die Berlinerische Variante *Stulle* lässt sie in der Übersetzung aus und das *Butterbrotpapier* wird ebenfalls generalisierend mit *carta del panino* wiedergegeben, wodurch es zu Verschiebungen kommt (Beispiel 13):

Beispiel 13

DE: Pedi faltet das Pergamentpapier auseinander. Zwei dicke Scheiben dunklen, spelzenfreies Brots kommen zum Vorschein, üppig mit Butter bestrichen und doppelt mit Salami belegt, die über die Ränder der Stulle hängen und das Grün eines Salatblattes fast ganz verbirgt. Mit seinen kleinen Fingern beginnt das Kind, das Schulbrot zu teilen. [...] Pedi knüllt das Butterbrotpapier in den Ranzen und kuschelt sich an Nâhid.

(*Vor Allâhs Thron*, 73-4)

IT: Pedi scarta il panino. Vengono alla luce due grosse fette di pane bianco, generosamente spalmate di burro e due strati di fette di salame che fuoriescono e quasi nascondono del tutto il verde di una foglia di insalata. Con le sue piccole dita il bambino comincia a dividere il panino. [...] Pedi accartoccia la carta del panino la infila nella cartella e si raggomitola contro Nâhid.

(*Davanti al trono di Allah*, 53-4)

Einen letzten Punkt, den ich in diesem Rahmen ansprechen möchte, ist die Intertextualität, ein Phänomen, das sich in den umfassenden Bereich der Kulturspezifika einfügt und dann vorliegt, «wenn vom Autor bewusst und mit einer bestimmten Absicht auf andere, vorliegende einzelne Texte oder ganze Textgattungen/Textsorten durch Anspielung oder Zitat Bezug genommen wird, und zwar unabhängig davon, ob er diese Bezüge ausdrücklich markiert und kenntlich macht oder nicht»³². Lieder, Kinderreime, Märchen, Legenden, Belletristik, Sachtexte oder auch Werbeslogans sind Ausdruck von Kultur(en), und können damit zum Gegenstand der Intertextualität werden, die sich in einem literarischen Werk auf unterschiedliche Art und Weise manifestieren und die Übersetzer vor Probleme stellen kann. In der Erzählung *Das Haus* lassen sich mehrere solcher intertextuellen Referenzen finden, für deren Übersetzung in der Zielsprache verschiedene Strategien gewählt wurden, wie die Beispiele 14 und 15 deutlich machen:

Beispiel 14

DE: Ein andermal eine Cousine aus Deutschland, die hat lange, blonde wellige Haare und spitze, weiche Brüste. Sie liest Pippi Langstrumpf vor und die Herren von Greifenklau.

(*Das Haus*, 92)

IT: Un'altra volta una cugina dalla Germania con i capelli lunghi, biondi e ondulati e un seno fantastico e morbido. La cugina legge Pippi Calzelunghe* e I signori di Greifenklau**.

* Romanzo per ragazzi di Astrid Lindgren.

** *Die Herren von Greifenklau*, romanzo di avventura di Karl May.

(*La casa*, 81)

Beispiel 15

DE: In der Heimat gibt es Mischwald auf Hügeln mit Rehen und Hasen und Rübezahl, und im Winter sieht man allüberall auf den Tannenspitzen goldene Lichtlein blitzen.

(*Das Haus*, 93)

IT: A casa le colline sono ricoperte di boschi con caprioli, lepri anche il Rübezahl*, e d'inverno, sulla sommità degli alberi, si vedono brillare ovunque delle luci dorate.

* Uno gnomo, personaggio del folclore tedesco.

(*La casa*, 82)

Im Beispiel 14 wählt die Übersetzerin für die konkrete Anspielung auf die zentrale Figur der schwedischen Kinderbuch-Reihe von Astrid Lindgren die entsprechende italienische Form, *Pippi Calzelunghe*, und verweist in der Fußnote zusätzlich noch auf die Autorin. Den Buchtitel des Abenteuerromans des deutschen Schriftstellers Karl May hat die Übersetzerin selbst ins Italienische übertragen, da der Roman bislang nicht in italienischer Sprache vorliegt. Auch hier werden dem italienischsprachigen Lesepublikum, dem Karl May wahrscheinlich kein Begriff ist, zusätzliche Informationen in Form einer Fußnote geliefert.

Im Beispiel 15 wird durch direkte Nennung auf *Rübezahl* angespielt, den Berggeist des Riesengebirges, um den sich zahlreiche Sagen und Märchen ranken. Die Übersetzerin behält den Namen bei und ergänzt eine Erklärung in einer Fußnote. Im selben Satz tritt ein weiteres Beispiel von Intertextualität auf: Es wird auf eine Stelle des weihnachtlichen Gedichts *Knecht Ruprecht* von Theodor Storm angespielt. Da im Zieltext keinerlei Hinweis darauf vorhanden ist, lässt sich darauf schließen, dass die Übersetzerin die intertextuelle Referenz nicht erkannt hat.

5 Schluss

Resümierend kann festgehalten werden, dass die sprachlichen und kulturspezifischen Merkmale der Erzählungen Sudabeh Mohafez' in der italienischen Übersetzung nur sehr begrenzt wahrnehmbar sind. Viele der sprachkreativen und innovativen Elemente, die den Sprachstil von Mohafez ausmachen – man denke nur an die vielen Ad-hoc-Komposita –, gehen beim Transfer vom Deutschen ins Italienische verloren, was sich vor allem auf die unterschiedlichen Strukturen der Ausgangs- und Zielsprache zurückführen lässt. Bei der Übersetzung von transkultureller (und interkultureller) Literatur scheint es jedoch unvermeidbar, dass man an Grenzen gelangt, da «das Problem einer Übersetzung von Kulturen bis zu einem gewissen Grad immer schon gelöst ist, bis zu einem gewissen Grad aber auch unlösbar bleibt»³³.

Dennoch erscheint mir die Auseinandersetzung mit derartigen Texten im Rahmen der Literaturübersetzung – und nicht nur – lohnenswert, da in ihnen kulturelle Begegnungen mit ihren positiven und negativen Implikationen fokussiert werden und überdies ebenso inhaltlich wie ästhetisch zum Ausdruck kommen. Dadurch kann nicht nur interkulturelle Kompetenz gefördert, sondern auch zu einer reflektierten Auseinandersetzung mit der Ausgangs- und Zielsprache angeregt werden. Um es mit Borsò auf den Punkt zu bringen: «Le migrazioni sono peraltro una grazia perché cambiano l'ottica e aprono spazi non solamente alla diversità, ma anche alla mobilità semantica, quindi concettuale, intensificando la sensualità del linguaggio e la vicinanza all'altro»³⁴.

Anmerkungen

1. S. Mohafez, *Wüstenhimmel Sternenland*, Arche, Zürich-Hamburg 2004.
2. Zum Transkulturalitätskonzept vgl. W. Welsch, *Transkulturalität. Zur veränderten Verfaßtheit heutiger Kulturen*, in "Zeitschrift für Kulturaustausch", 45, 1, 1995, S. 39-44; http://www.forum-interkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf.

3. Für einen ausführlichen Überblick über die Entwicklung einer transkulturellen Literatur in Deutschland vgl. E.-M. Thüne, S. Leonardi, *Reti di scrittura transculturale in tedesco: un'introduzione*, in dies. (a cura di), *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*, Aracne, Roma 2009, S. 9-36.
4. L. Hoffmann, *Kleines A-B-C: Migration und Mehrsprachigkeit*, <http://home.edo.uni-dortmund.de/~hoffmann/ABC/InterkLit.html>
5. L. Perrone Capano, *Interkulturelle Sprachräume (II). Leseprozesse und Analyse literarischer Texte im Kontext Deutsch als Fremdsprache*, Shaker, Aachen 2007, S. 27.
6. Vgl. beispielsweise V. Borsò, *Scrivere al limite dell'estraneo: produttività e trasformazione degli spazi culturali*, in A. M. Carpi, G. Dolei, L. Perrone Capano (a cura di), *L'esperienza dell'esilio*, Artemide, Roma 2009, S. 177-96, insbes. S. 177-81.
7. Vgl. hierzu beispielsweise V. C. Dörr, *Deutschsprachige Migrantenliteratur. Von Gastarbeitern zu Kanakstas, von der Interkulturalität zur Hybridität*, in K. Hoff (Hrsg.), *Literatur der Migration – Migration der Literatur*, Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a. 2008, S. 17-34.
8. Aus einem Interview von Karim Khadhraoui mit Prof. Dr. Ottmar Ette: *Über "Literaturen ohne festen Wohnsitz"*, Potsdam 02.06.2010; http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/download/interview_oe_khadhraoui_100602.pdf
9. Vgl. O. Ette, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2005.
10. Aus dem Interview von Karim Khadhraoui mit Prof. Dr. Ottmar Ette: *Über "Literaturen ohne festen Wohnsitz"*, zit.
11. M. Howard, *Einleitung*, in dies. (Hrsg.), *Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, iudicum, München 1997, S. 7-15, hier S. 11-2.
12. S. Mohafez im Gespräch mit G. Toepesch, *alpha-forum*, 27.02.2006; <http://www.br.de/fernsehen/br-alpha/sendungen/alpha-forum/sudabeh-mohafez-gespraech100.html>.
13. Nähere Informationen zur literarischen Produktion der mehrfach preisgekrönten Schriftstellerin unter http://www.exilderfrauen.it/nuove_migrazioni_sdvita.php.
14. Vgl. C. Cerri, *Mit zur interkulturellen Literatur im DaF-Unterricht*, in "Info DaF – Informationen Deutsch als Fremdsprache", 4, 2011, S. 391-413, hier S. 399-401; http://www.daf.de/downloads/InfoDaF_2011_Heft_4.pdf.
15. Ebd., S. 399.
16. Näheres zur thematischen und sprachlichen Fiktionalisierung von Erinnerungen in den Texten Sudabeh Mohafez' in B. Wilke, "Erinnerungs-Transformationen": *Orient und Okzident im literarischen Werk Sudabeh Mohafez'*, in G. Dolei, L. Perrone Capano, M. Cottone (a cura di), *Rimozione e memoria ritrovata. La letteratura tedesca del Novecento tra esilio e migrazioni*, Artemide, Roma 2013, S. 239-53.
17. Mohafez, *Sediment*, in dies., *Wüstenbimmel Sternenland*, zit., S. 9-21, hier S. 9.
18. Mohafez im Gespräch mit G. Toepesch, zit.
19. D. Sundermann, "Es gibt ein Teheran in mir". *Die Chamissopreisrägerin Sudabeh Mohafez lebt im Zeilenzwischenraum der Kulturen*, in "Die Welt", 25.02.2006 (<http://www.welt.de/print-welt/article200466/Es-gibt-ein-Teheran-in-mir.html>).
20. Mohafez im Gespräch mit G. Toepesch, zit.
21. S. Mohafez, *Bücher Orte Sterne*, in R. Altenhofer, S. Lewalter, R. Rosen (Hrsg.), «nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör». *Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur*, Fischer, Frankfurt a. M. 2010, S. 129-45, hier S. 137.
22. Michaela Wolf, *Translation – Transkulturation. Vermessung von Perspektiven transkultureller politischer Aktion*, in "Transversal. EIPCP multilingual webjournal", 4, 2008; <http://eipcp.net/transversal/0608/wolf/de>.
23. Aus Platzgründen kann hier nur auf eine sehr begrenzte Auswahl dieser Phänomene eingegangen werden.
24. So A. Ruchat, *La Nota del Traduttore. Cielo di sabbia*, in "N.d.T. – La Nota del Traduttore" (http://www.lanotadeltraduttore.it/cielo_sabbia.htm).
25. Die in den Beispielen fokussierten Phänomene sind teils durch Unterstreichung hervorgehoben. In Klammern wird auf die zitierten Textstellen durch Angabe des jeweiligen Titels und der Seitenzahl verwiesen.
26. In der italienischen Übersetzung sind die persischen Namen und Begriffe, die sowohl im Originaltext als auch im Zieltext am Ende des Bandes in einem Glossar gesammelt und übersetzt sind, in Kursivschrift hervorgehoben.
27. S. Mohafez in I. Amodio, H. Hörner, C. Kiemle, *Literatur ohne Grenzen. Interkulturelle Gegenwartsliteratur in Deutschland: Porträts und Positionen*, Helmer, Bremen 2009, S. 100.
28. C. Böhler, *Gelebte Interkulturalität. Migrationsliteratur im Blickwinkel der Übersetzung*, in P. Holzer, C. Feyrer, V. Gampert (Hrsg.), "Es geht sich aus..." *zwischen Philologie und Translationswissenschaft. Translation als Interdisziplin. Festschrift für Wolfgang Pöckl*, InnTrans. Innsbrucker Beiträge zu Sprache, Kultur und Translation 5, Peter Lang, Frankfurt a. M. 2012, S. 47-60, hier S. 49.

29. So B. Kreß im Interview mit B. Grüling, *Sprache und Kultur gehören eng zusammen. Interview mit der Sprachwissenschaftlerin Beatrix Kreß*, in "fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung", 26.06.2013 (<http://www.fluter.de/de/123/thema/11695/>).
30. S. Mohafez, *Nur ein Wort*, in J. Limbach, K. von Ruckteschell (Hrsg.), *Die Macht der Sprache*, Langenscheidt/Goethe-Institut, Berlin-München 2008, S. 131.
31. Mohafez, *Bücher Orte Sterne*, zit., S. 134.
32. N. Janich, *Werbepsprache. Ein Arbeitsbuch*, 3. Aufl., Gunter Narr, Tübingen 2003, S. 174.
33. H. Schuller, *Transkulturelle Problemaspekte im rumänisch-deutschen Übersetzungsprozess*, in "Germanistische Beiträge", 27, 2010, Lucian-Blaga-Universität, Sibiu-Hermannstadt, S. 227-67, hier S. 262.
34. Borsò, *Scrivere al limite dell'estraneo*, zit., S. 183.