

# Entkehrung statt Bekehrung

Der Linguist und Anthropologe Daniel Everett lebte mit den Pirahã-Indianern am Amazonas – und entdeckte das „glücklichste Volk“

Drei Bücher in einem – Expeditionsabenteuererzählung, anthropologischer Spracherforschungsbericht, philosophischer Essay – hat der amerikanische Linguistik-Professor Daniel Everett über seinen mehrjährigen Aufenthalt bei den Pirahã-Indianern (sprich: Pi-da-HAN) am Maici, einem mächtigen Nebenfluss des Amazonas, geschrieben. Und alle drei sind aufschlussreich, unterhaltsam, spannend und den Blick weitend, geradlinig übersetzt von Sebastian Vogel. Am Ende will man vielleicht nicht gerade wie die Pirahã leben, aber es ergreift einen die Sehnsucht nach dem, was den Kern ihres Daseins ausmacht in seinen wohl harten, und für uns auch grausamen Facetten: das unmittelbare Erleben des Jetzt, unbehelligt von den Melancholien der Vergangenheit und der Furcht vor der Zukunft.

Es ist fast ein Privileg amerikanischer Forscher, ihre Untersuchungen nicht nur in trocken-abstrakter Wissenschaftsprosa servieren, sondern ihre Erkenntnisse als Folge von Erfahrungen am eigenen Körper, also sinnlich erzählen zu können. Das ermöglicht es auch unbeschlagenen Lesern, in die, in diesem Fall scheinbar so hermetische, Welt von Linguisten und Anthropologen einzusteigen.

Daniel Everetts erster Impuls zu seinen Erkundungen bei den Pirahã war aber der Wunsch, sie zum Christentum zu bekehren. Everett kommt als Missionar, der die Sprache der Indianer lernen muss für eine vernünftige Bibelübersetzung, anhand derer die Pirahã die Geschichte von Jesus von Nazareth selbst lesen, verstehen und sich aneignen können.

So fährt Everett, von der Richtigkeit seines Tuns überzeugt, in den Dschungel zu jenen etwa fünfhundert Menschen, die ihn fröhlich lachend empfangen und dann immer tiefer in den Urwald locken, tiefer in das Netz ihres alltäglichen Lebens, das aus Fischen, Jagen, Beerensammeln und Maniokaussagen besteht. „Eines ist mir von meiner ersten Begegnung mit den Pirahã am stärksten in Erinnerung geblieben: Alle schienen glücklich zu sein. Jedes Gesicht zierte ein Lächeln. Anders als so oft bei kulturübergreifenden Begegnungen wirkte hier niemand gleichgültig oder zurückhaltend.“

Everett fühlt sich anfangs linguistisch und expeditionstechnisch gewappnet, da er schon an anderen Forschungsprojekten mit Indianern gearbeitet hatte. Er

So kennen und benutzen sie keine Zahlen, auch keine Farbwörter wie Rot oder Gelb.

bringt auch seine Frau und die drei Kinder mit zu den Pirahã und richtet sich im Dorf häuslich ein, soweit das geht nach Art einer amerikanischen Familie, was für die Indianer von großem Interesse ist.

Zwischen die Erzählungen von den Alltagsorgen und ihren Lösungen, den Bedingungen des Wohnens und Lebens in einer Umgebung, die keine zivilisatorischen Errungenschaften bereithält, schiebt Everett seine Fortschritte an der Spracherkundungsfront ein: Schließlich ist das Erlernen der Sprache die Zentralaufgabe, zu der auch die Beobachtung der Kultur der Pirahã gehört.

So kennen und benutzen sie keine Zahlen, auch keine Farbwörter wie Rot oder Gelb. Farben werden umschrieben. Frauen- und Männerprache unterscheiden sich unter anderem nach Anzahl der Phoneme, Kinder werden von Beginn an gleichwertig und verantwortlich für ihre Handlungen angesehen. Sie legen keinen Wert auf Besitz, jeder hat sich um sich



Glück am Amazonas, ein Leben im Jetzt: Pirahã-Indianer auf dem Maici-Fluss

Foto: Martin Schoeller/Abbildung aus dem besprochenen Band

selbst zu kümmern. Everett wird Zeuge, wie eine junge Frau während der Geburt ihres Kindes stirbt, weil niemand hilft. Die Verantwortlichen, Ehemann, Eltern, sind zu der Zeit nicht da, also geschieht, was geschehen muss. Und die Pirahã interessieren sich nicht für Vergangenheit und Zukunft, also auch nicht für Jesus, für den Everett keinen lebenden Augenzeugen beibringen kann.

Immer gibt Everett dem Leser die Chance, die Schwierigkeiten seiner Arbeit nachzuvollziehen, sodass er eine Ahnung von Erfolg oder Misserfolg, von Frustration oder weiterbringender Erkenntnis bekommt.

So erläutert Everett, warum das Lernen der Sprache anfangs gar nicht so schwer zu sein scheint, doch: „Die schwierigste Aufgabe beim Lernen ist nicht die Sprache selbst, sondern die Tatsache, dass man sich in einem ‚einsprachigen‘ oder ‚monolingualen‘ Umfeld befindet. . . Um ihre Sprache zu erlernen, muss man also ihre Sprache lernen – ein klassisches Dilemma. Ich kann nicht nach der Übersetzung in irgendeine andere Sprache fragen und ich kann keinen Pirahã in einer anderen Sprache als Pirahã um Erklärungen bitten.“

Der sich ruhig entfaltende Anfang seiner Tätigkeit wird bald lebensgefährlich beschleunigt. Eine Tochter und die Ehefrau erkranken schwer, Everett diagnostiziert nach dem Medizinhandbuch Typhus, ein fataler Irrtum. Wie er sich entschließt, die Kranken und die anderen Kinder auf ein geliehenes Boot zu packen für eine Fahrt ins Ungewisse, wie Verzweiflung und Erschöpfung wachsen, wie er wiederholt um Hilfe bei Wildfrem-

den am Ufer bittet, sie sofort und selbstlos bekommt, schließlich in der nächsten größeren Stadt vom Arzt erfährt, dass die beiden malarialinfiziert sind – das ist in diesem auch sonst an bedrohlichen Überraschungen und Ereignissen reichen Buch ein geradezu klassisches Abenteuer mit Rettung in letzter Sekunde.

Die wichtigste Entdeckung macht Everett zu Verständnis und Wesen der Pirahã, als er das Wort xibipífo (sprich: i-bi-PIII-o) kennenlernt. Er hört es in ganz verschiedenen Kontexten, etwa wenn der Jäger aus dem Dschungel oder ein Boot um die Flussbiegung kommt. Besonders oft wird es benutzt, wenn Flugzeuge im Dorf landen oder abfliegen, aber auch

beim Verlöschen eines Streichholzes. Everett bemerkt schließlich, dass dieses Wort das Auftauchen und das Verschwinden gleichermaßen bezeichnet, während das in unseren Sprachen nicht das Gleiche ist, und weiter: „Schließlich wurde mir klar, dass dieser Begriff das benennt, was ich als Erfahrungsschwelle bezeichne: den Vorgang, die Wahrnehmung zu betreten oder zu verlassen und sich damit an den Grenzen des Erlebens zu befinden. Eine flackernde Flamme ist eine Flamme, die immer wieder in den Erfahrungsbereich eintritt und ihn verlässt.“

Reales Erlebnis sind für die Pirahã auch Träume, sie sind deren Augenzeug-

gen, es sind keine Phantasieprodukte. Allmählich, im Zuge vieler Abenteuer und Entdeckungen, vermag Everett die Sprache der Indianer immer besser zu analysieren und zu beschreiben. Da die Tonhöhe in dieser Sprache äußerst wichtig ist, braucht sie „Gesprächskanäle“: „Im Pirahã gibt es fünf solche Kanäle, die jeweils eine eigene kulturelle Funktion haben: Pfeifsprache, Summsprache, musikalische Sprache, Schreisp Sprache und normale Sprache – das heißt, eine Sprache mit Konsonanten und Vokalen.“

Doch während die Pirahã bereitwillig dem Forscher bei seinen Untersuchungen helfen, verändern sie ihn durch die Klarheit ihrer Fragen, durch ihr unmittelbares Erleben in der jetzt stattfindenden Gegenwart, ihre Daseinsfreude, ihre Weisheit, die nicht wie wir nach einer Wahrheit im Metaphysischen sucht. Everett verliert seinen Glauben, es ist eine Befreiung, obwohl an seinem Bekenntnis die Familie zerbricht.

PS. Pirahã schlafen wenig, weil der Dschungel immer Gefahren bereithält, und es überhaupt abwechslungsreicher, spannender ist, wach zu sein. Also warnen die Indianer den weißen Freund vor zu viel Schlaf und vorm Schnarchen: „Die Jaguare denken, ein Schwein ist in der Nähe, und dann kommen sie und fressen dich“, erzählten sie mir fröhlich.“

HARALD EGEBRECHT

DANIEL EVERETT: *Das glücklichste Volk. Sieben Jahre bei den Pirahã-Indianern am Amazonas. Aus dem Englischen von Sebastian Vogel.* DVA, München 2010. 414 Seiten, 24,95 Euro.



Der Linguist und Anthropologe Daniel Everett inmitten seiner Freunde vom Volk der Pirahã

Foto: Martin Schoeller/Abbildung aus dem besprochenen Band

# Shakespeare war ein Teamplayer

Fast dreihundert Jahre lang wurde die Tragikomödie „Double Falsehood“ für eine Fälschung gehalten – nun gilt sie als Gemeinschaftswerk des Dichters

Die seit 1727 bekannte – und fast ebenso lang für eine Fälschung gehaltene – Tragikomödie „Double Falsehood“ hat durch ihre Aufnahme in die renommierte Arden-Edition den Ritterschlag als „echtes“ Werk William Shakespeares erhalten (SZ vom 17. März). Herausgeber Brean Hammond, Professor für Englische Literatur an der Universität Nottingham, hält das Stück für eine stark bearbeitete und gekürzte Fassung des verschollenen Schauspiel „Cardenio“, das Shakespeare gemeinsam mit seinem Kollegen John Fletcher schrieb. Im Interview spricht Hammond über die komplexe Geschichte des Dramas, die Arbeitsteilung zwischen Shakespeare und Fletcher und über seinen Wunsch, den Ruf eines früheren Shakespeare-Herausgebers wiederherzustellen.

SZ: Glauben Sie, mit „Double Falsehood“ den Heiligen Gral der Shakespeare-Forschung gefunden zu haben?

Brean Hammond: Nein, der Heilige Gral wäre das Originalmanuskript von „The History of Cardenio“. Und das habe ich nicht gefunden.

SZ: Worum geht es in dem Stück?

Hammond: Die Geschichte basiert auf der „Cardenio“-Episode in Cervantes' „Don Quichotte“. Die Namen sind allerdings geändert. Ein Mann namens Henriquez versucht, seinem besten Freund Julio die Geliebte abspenstig zu machen. Zugleich verführt und verlässt er ein anderes Mädchen namens Violante. Alles löst sich schließlich in Wohlgefallen auf, aber nicht bevor eine Hochzeit unterbrochen und eine Frau fast vergewaltigt worden ist. Diese verschiedenen Stimmungen machen das Stück interessant.

SZ: Wie würden Sie es im Vergleich zu anderen späten Shakespeare-Stücken, etwa dem „Wintermärchen“, einordnen?

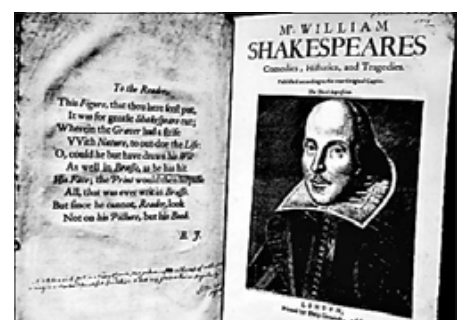
Hammond: Es ähnelt ihnen insofern, als es thematisch der dunklen Seite der menschlichen Natur recht nahekommt, dann aber in einer Szene der Vergebung endet – die Generationen werden miteinander versöhnt. Aber „Double Falsehood“ ist sehr viel dünner als die übrigen Stücke, meiner Meinung nach auch deshalb, weil Lewis Theobald in seiner Adaption im 18. Jahrhundert viel Material gestrichen hat.

SZ: Wer war dieser Lewis Theobald, der „Double Falsehood“ herausbrachte?

Hammond: Theobald war ein Theatermann und zeichnete 1733 für eine bedeutende Shakespeare-Gesamtausgabe verantwortlich. Bis 1727 war er aber vor allem dafür bekannt, dass er klassizistisch angehauchte „Pantomimes“ für das Drury-Lane-Theater schrieb. Alexander Pope, der Theobald später in seinem Spottgedicht „The Dunciad“ aufs Korn nahm, fand besonders diese populistische Betätigung verachtenswert. Theobald hatte Popes „Hamlet“-Ausgabe von 1725 komplett verriren und in derselben Besprechung seine eigenen Ansprüche als rechtmäßiger Shakespeare-Herausgeber angemeldet. Pope rächte sich dafür, indem er ihn in der „Dunciad“ zum König der Trottel machte. Das war unfair, aber hauptsächlich aufgrund dieser Verewigung kennt man Theobald heute noch. Einer der Beweggründe, „Double Falsehood“ in den Kanon zu überführen, ist mein großer Respekt vor der Arbeit Lewis Theobalds als Shakespeare-Herausgeber gewesen. Ich wollte ihn sozusagen rehabilitieren.

SZ: Wie kam die Erstveröffentlichung von „Double Falsehood“ zustande?

Hammond: Das Stück wurde zum ersten Mal im Dezember 1727 am Londoner Drury Lane Theatre aufgeführt und enthusiastisch aufgenommen. Dem war eine ziemlich große Publicity-Kampagne vorangegangen, in der Lewis Theobald behauptete, ein verlorenes Shakespeare-Stück wiedergefunden zu haben. Nachdem Theobald „Double Falsehood“ dann aber 1728 im Druck herausgegeben hatte, ließ die Begeisterung rasch nach. Es wurde klar, dass, wenn das Stück überhaupt von Shakespeare stammte, mindestens noch ein anderer Autor seine



Folioausgabe von 1663

Foto: Scherl

Hand im Spiel gehabt hatte. Manche Kommentatoren meinen, Theobald habe die Manuskripte gefälscht. Es gibt aber sächlich auf Grund dieser Verewigung kennt man Theobald heute noch. Einer der Beweggründe, „Double Falsehood“ in den Kanon zu überführen, ist mein großer Respekt vor der Arbeit Lewis Theobalds als Shakespeare-Herausgeber gewesen. Ich wollte ihn sozusagen rehabilitieren.

stammendes Stück war. Ein in Zusammenarbeit mit einem anderen entstandenes Werk wäre im 18. Jahrhundert nicht sehr hoch eingeschätzt worden.

SZ: Schon damals liebte man das Bild vom Autor als einsamem Genie.

Hammond: Eines der Ziele der Arden-Ausgabe ist es ja, unsere Wahrnehmung der Arbeitsweise Shakespeares zu verändern, ihn eben nicht als einsames, romantisches Genie zu sehen, sondern als Teamarbeiter und professionellen Theaterpraktiker. Es gibt ja viele Stücke im Shakespeares-Kanon, von denen wir heute vermuten, dass sie nicht von einem einzigen Autor geschrieben wurden, einschließlich „Timon von Athen“, „Macbeth“, „Titus Andronicus“ und alle Teile von „Heinrich VI.“

SZ: Vor welche Herausforderungen stellte Sie die Editionsarbeit?

Hammond: Meine Rolle als Herausgeber wurde dadurch erleichtert, dass ich mich letztlich mit einem Stück aus dem 18. Jahrhundert auseinandersetzen hatte, das auf den Zeitgeschmack jener Zeit hin gekürzt und bearbeitet ist. Es fehlen bedeutende Textvarianten wie bei anderen Shakespeare-Stücken. Bei „Double Falsehood“ handelt es sich eben nur um eine Art Palimpsest des ursprünglichen Stücks. Theobald behauptete, ihm hätten drei Abschriften des Original-Manuskripts von „Cardenio“ vorgelegen. Er sagt nirgends, es sei ein Manuskript von Shakespeares eigener Hand darunter gewesen – im Gegenteil, er schreibt die Handschrift einem bestimmten Souffleur aus dem späten 17. Jahrhundert zu. „Double Falsehood“ ist also höchstwahrscheinlich die Adaption einer Adaption.

SZ: Wie viel des nun vorliegenden Textes ist denn nun Ihrer Meinung nach wirklich von Shakespeare?

Hammond: Zunächst ist festzuhalten, dass sich fast alle Passagen, die sich Shakespeare zuschreiben lassen, im ersten Teil des Stückes finden. Von der zweiten Szene des dritten Aktes an übernimmt dann sein Partner John Fletcher. Diese klare Unterteilung ist im Vergleich zu ihren anderen Gemeinschaftsarbeiten ungewöhnlich. In „Henry VIII.“ und „The Two Noble Kinsmen“ hat Shakespeare Fletcher jene Teile überlassen, in denen die Geschichte einfach weitergehen musste – wo sozusagen die Sprache nicht im Weg war. Shakespeares Sprache ist durch ihre metaphorische Dichte in dieser Hinsicht manchmal eher ein Hindernis. Wenn jemand fünfzig Zeilen lang darüber sinniert, ob er sich umbringen soll, treibt das die Story nicht gerade voran – das aber konnte Fletcher sehr gut. Und das ist möglicherweise auch der Grund dafür, dass viele Shakespeare-Passagen in „Double Falsehood“ herausgenommen wurden.

SZ: Beweisen lassen sich diese Zuschreibungen allerdings nicht.

Hammond: Das stimmt. Aber ich bin in meinen Zuschreibungen wirklich sehr vorsichtig vorgegangen. Meiner Meinung nach liegen jedoch die Abschnitte, die ich als Shakespeares Beitrag ansehe, syntaktisch, grammatisch und von der Bildsprache her qualitativ jenseits der Möglichkeiten eines Fälschers. Jeder sollte das Stück und meine Einleitung selbst lesen und dann zu einem eigenen Urteil kommen.

Interview: Alexander Menden

# Massenelend und Melodram

Aus dem Nachlass: W. G. Sebalds vernichtende Kritik an Jurek Becker

Im Sommer 1970, schreibt W. G. Sebald in einem Essay, der in der jüngsten Ausgabe der Zeitschrift *Sinn und Form* (62. Jahr, 2. Heft) zum ersten Mal veröffentlicht wird, habe er versucht, Jurek Beckers Roman „Jakob der Lügner“ zu lesen. Nach der Hälfte habe er das Buch irritiert beiseite gelegt, ohne sich über das, was ihn gestört habe, Rechenschaft abzulegen. Zwanzig Jahre später habe er das Buch noch einmal hervorgeholt und dieses Mal mit einem literaturkritischen Auftrag. Und der erste Eindruck sei bestätigt, ja bekräftigt worden. Ein Buch mit „konstitutionellen Schwächen“ sei dieses Werk ein „melodramatischer Generoman“, „eine Art von Musicalszenarie, in der an Versatzstücken des Massenelends eben nur das und nur so viel herbeigeschafft wird, als mit einer im menschlichen Sinne ‚intakten‘ Geschichte zu vereinbaren ist“. Ursprünglich geschrieben als Auftragsarbeit für die Materialiensammlung zum Werk Jurek Beckers, nahm deren Herausgeberin, die Brüsseler Literaturwissenschaftlerin Irène Heidelberger-Leonard, den Beitrag nicht zur Veröffentlichung an. Und W. G. Sebald, der damals am Beginn seines literarischen Ruhms stand, suchte, anders als im Fall seiner etwa zur gleichen Zeit entstandenen Fundamentalkritik zu Leben und Werk von Alfred Andersch, keinen anderen Ort der Veröffentlichung, sondern legte den Aufsatz beiseite.

Wenn dieser Essay nun aus dem Nachlass des im Dezember 2001 gestorbenen Schriftstellers veröffentlicht wird, ist er noch immer eine Überraschung – zum einen, weil der Angriff so heftig ist. Gewiss, er richtet sich nicht gegen die Person, wie das bei Alfred Andersch der Fall war. Daran jedoch, dass er Jurek Beckers literarisches Œuvre für Kitsch hält, lässt W. G. Sebald keinen Zweifel, allen Ansprüche auf Authentizität, die ein Überlebender des Ghettos erheben könne, zum Trotz. Zum anderen aber, weil die literaturkritische Auseinandersetzung und das ästhetische Urteil so offensichtlich verbunden sind mit Überlegungen, die das eigene Werk begleitet haben müssen. Charakteristisch für Jurek Beckers Dichtung sei, so Sebald, die „emotionale Abwesenheit“ des Autors. Das erzählende Ich bleibe eine blasser Gestalt, fiktiver noch als die Gestalten der Geschichte, und was es vorzutragen habe, sei überdeutlich konstruiert – eben weil der Erzähler in den Ereignissen nicht vorkomme und nicht erkennen lasse, warum es ihm gehe und was ihn an den geschilderten Ereignissen und Personen überhaupt interessiere. Viele der Beschreibungen trügen daher einen vor allem illustrativen Charakter und dienten vor allem der Beschreibung eines „Milieus“, eben des „Städtchens“, das in seinem prinzipiell idyllischen Charakter der „sukzessiven und systematischen Ausrottung von Leben“ in einem polnischen Ghetto in keiner Weise gerecht werden könnte. Zudem werde der Mangel an persönlicher Präsenz des Erzählers nicht, wie in anderen, besseren literarischen Darstellungen des Holocaust, aufgewogen durch ein Übergewicht an Wirklichkeit oder an dokumentarischem Schreiben.

## Eine destruktive Konstante

Der Germanist Uwe Schütte schildert in einem Kommentar, der in der Zeitschrift *Sinn und Form* an Sebalds Vernichtung Jurek Beckers anschließt, in welchem Maße das polemische Verhältnis sowohl zur zeitgenössischen Literatur wie zur zeitgenössischen Germanistik eine Konstante im Leben und im Werk von W. G. Sebald darstellt, angefangen mit der Magisterarbeit aus dem Jahr 1969, die eine „Destruktion“ Carl Sternheims zu sein beanspruchte, über die Dissertation zu Alfred Döblin bis hin zu etwa zwanzig Abrechnungen mit bekannten Literaturwissenschaftlern, die in den siebziger und achtziger Jahren vor allem im *Journal of European Studies* und in der *Modern Language Review* erschienen. Über die Gründe indessen für dieses polemische Verhältnis erfährt der Leser nur wenig – gewiss, da ist der Auslandsgermanist, und da ist ein akademischer Dissident, wie ihn die deutschen Geisteswissenschaften in den sechziger und siebziger Jahren vielfach hervorbrachten. Aber gibt es ein gemeinsames Motiv in diesen Verriren, wie verhält sich dieses Motiv zur germanistischen Disziplin und, vor allem, lässt sich ein Übergang erkennen zum literarischen Werk W. G. Sebalds?

Am Ende des Essays entschuldigt W. G. Sebald den Gegenstand seiner Kritik gegenüber sich selber: Oft, so Sebald mit Verweis auf Primo Levi, reagierten schwer traumatisierte Menschen, indem sie sich ebenso zwanghaft wie total erinnern müssten. Andere aber reagierten, nicht minder grundsätzlich, mit völligem Vergessen. Jurek Becker, so muss der Schluss lauten, habe zu Letzteren gehört. Ob diese These zutrifft, lässt sich nicht ermesen, schon weil sie den Autor untrennbar mit dem Werk verbindet. Dass an dieser Stelle aber ein Schlüssel liegt zum Verständnis der literarischen Techniken, die Sebald selbst benutzte, liegt auf der Hand. Denn das epische Schreiben, dass er kultivierte, gegen die echten oder vermeintlichen Fortschritte der ästhetischen Avantgarde, zielt ja auf einen emphatischen Begriff von Erfahrung. Nichts soll mehr verloren, alles im Erzählen bewahrt werden. Die „Erfahrungsllosigkeit“, deren Sebald den in ganz Deutschland beliebten Schriftstellers des Ghettos zeugt, ist die andere Seite des „dystopischen“ Erzählens, das er selbst im Sinn hat – und dessen Schwierigkeit ihm offenbar allzu deutlich vor Augen steht. THOMAS STEINFELD