

EDITED VOLUME SERIES

Eva Binder, Birgit Mertz-Baumgartner (Hg.)

# Migrationsliteraturen in Europa

*innsbruck* university press

# EDITED VOLUME SERIES

*innsbruck* university press





Eva Binder, Birgit Mertz-Baumgartner (Hg.)

# **Migrationsliteraturen in Europa**

Eva Binder

Institut für Slawistik, Universität Innsbruck

Birgit Mertz-Baumgartner

Institut für Romanistik, Universität Innsbruck

Diese Publikation wurde mit finanzieller Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Wien, des Vizerektorats für Forschung, Universität Innsbruck sowie der Forschungsplattform "Cultural Encounters and Transfers", Innsbruck, gedruckt.

© *innsbruck university press*, 2012

Universität Innsbruck

1. Auflage

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlag: Ivan Leuzzi

[www.uibk.ac.at/iup](http://www.uibk.ac.at/iup)

ISBN 978-3-902811-68-4

# Inhaltsverzeichnis

## **Einführung**

Exilliteratur – Diasporaliteratur – Migrationsliteratur.	
Einführende Bemerkungen .....	9
Eva Binder, Birgit Mertz-Baumgartner	

## **Identitäten im Wandel**

„These border and frontier conditions“. Hybridität als Fundament postmoderner Identität in zeitgenössischen Texten .....	21
Nicola Mitterer	

(Rollen)Spiel und hybride Identitäten im Werk der französischsprachigen Migrationsautorin Shan Sa .....	35
Melanie Fessler	

Intergenerational Relations in the Context of Diaspora. A Study of Some Indian Women Novelists .....	51
Geetha Ganapathy-Doré	

Gefährliche Erbschaften. Erinnerungstopographien in transkulturellen Familien- und Generationenromanen von Carmen-Francesca Banciu, Zafer Şenocak und Vladimir Vertlib .....	67
Sieglinde Klettenhammer	

## **Erzählte Räume**

Grenzübertritte. Migration als Störungsprinzip in der zeitgenössischen griechischen Literatur .....	89
Antonia Rahofer	

„La nostra casa la portiamo con noi“. Zur Literatur der Migration und des Postkolonialismus im gegenwärtigen Italien .....	105
Maria Kirchmair	

Identitäts- und Raumkonstruktionen bei Marina Palej .....	123
Christine Engel	

Religion als migrantischer Fluchtraum? Hülya Kandemir und Hatice Akyün ..... 179  
Veronika Bernard

„Islam is not a country“. (De)constructions of Muslim Space in  
British Migrant Narratives ..... 153  
Ulla Ratheiser

### **Ästhetik der Migration**

Schreiben MigrantInnen anders? Überlegungen zu einer Poetik der Migration ..... 169  
Eva Hausbacher

Doppelte Rede und Antwort. Pseudoübersetzungsphänomene in  
*La fille d'un héros de l'Union soviétique* und *Le testament français*  
von Andreï Makine ..... 185  
Brigitte Rath

### **Kurzbeiträge von Studierenden**

Dichotomisches Denken dekonstruiert. Die Attraktivität des Hässlichen  
in *Die Schuppenhaut* von Irena Brežná ..... 205  
Kristin Hellinger

Das Eigene und das Fremde in *Die Schuppenhaut* von Irena Brežná ..... 211  
Karin Hochrainer

„Sie waren traurige Tiere, in einem Land ohne Ausweg gealtert ...“. Aspekte  
der Raum- und Figurendarstellung in *Tempo di uccidere* von Ennio Flaiano ..... 217  
Christine Kofler

Identität und Exilerfahrung in *Le Grand Cahier* von Agota Kristof ..... 223  
Judith Josepha Margreiter

Eingebettet in zwei Kulturen. Die Bedeutung der Sprache für die Identitäts-  
findung am Beispiel von *Einmal Hans mit scharfer Soße* von Hatice Akyün ..... 229  
Maria Mulser

Satirische Grenzüberschreitungen in *Vergiß Tarantino* von Julia Kissina ..... 235  
Maria Píok

**Autorinnen** ..... 241

# **Einführung**

---





Eva Binder/Birgit Mertz-Baumgartner (Innsbruck)

## **Exilliteratur – Diasporaliteratur – Migrationsliteratur. Einführende Bemerkungen**

Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis einer interdisziplinären Ringvorlesung, die im Sommersemester 2010 an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck stattfand und vom Forschungszentrum „Kulturen in Kontakt“<sup>1</sup> organisiert wurde. Im Zentrum stand die Frage nach dem kreativen Potenzial der Migration, das von einer ganzen Reihe von Philosophen und Theoretikern – von Theodor W. Adorno über Émile Cioran bis hin zu Edward Said – immer wieder angesprochen wurde. Am deutlichsten formuliert vermutlich Émile Cioran den kreativen Impetus, der von der Grenzerfahrung der Migration ausgehen kann, wenn er schreibt:

Ceux-là mêmes qui ne sont pas particulièrement doués, puisent, dans leur déracinement, dans l'automatisme de leur exception, ce supplément de talent qu'ils n'eussent point trouvé dans une existence normale. Sous quelque forme qu'il se présente, et qu'elle qu'en soit la cause, l'exil, à ses débuts est une école de vertige. (Cioran 1997, 63)

Selbst diejenigen, die nicht besonders begabt sind, schöpfen aus ihrer Entwurzelung, aus dem Automatismus ihrer Ausnahmesituation, dieses zusätzliche Talent, das sie in einem normalen Dasein nicht gefunden hätten. Das Exil, in welcher Form es auch auftreten mag und wodurch es auch immer verursacht sein mag, ist in seiner Frühphase eine Schule des Taumels. (Cioran 1983, 67)

Die literarische Produktion, die aus dieser „Schule des Taumels“, der Migration, hervorgeht, ist seit etwa Mitte der 1990er Jahre als Forschungsgegenstand fest in der deutschsprachigen Forschungslandschaft verankert. Allerdings fällt auf, dass der Blick auf die transkulturellen Literaturen – analog zur Organisation von Studienfächern und Disziplinen an unseren Universitäten – immer noch stark nationalphilologisch geprägt ist. So beschäftigt sich traditioneller Weise die interkulturelle Germanistik mit italo- oder türkischstämmigen AutorInnen in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Pinarello 1998; Biondi/Chiellino/Giambusso 1999), die Romanistik mit maghrebinischen AutorInnen in Frankreich (Mertz-Baumgartner 2004) oder lateinamerikanischen AutorInnen in Spanien (Schumm 1990), die Russistik mit den MigrationsautorInnen aus der ehemaligen Sowjetunion oder dem heutigen Russland

---

<sup>1</sup> Das Forschungszentrum „Kulturen in Kontakt“ (KiK) an der Universität Innsbruck versammelt WissenschaftlerInnen der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, die ihre Forschungsinteressen auf Texte (Literatur, Film, Musik, Fotografie, Kunst) richten, die aus der Situation des Kulturkontakts und -transfers entstehen und sich damit auf unterschiedlichste Weise auseinandersetzen (vgl. insbes. <http://www.uibk.ac.at/kiik>).

(Hausbacher 2009). Bei genauerem Hinsehen erweisen sich die meisten Studien als zweifach „national“ geprägt – zum einen, weil sie sich mit AutorInnen aus einem bestimmten Herkunftsland oder -gebiet beschäftigen (Italien, Türkei, Algerien, Russland etc.), zum anderen, weil sie ein bestimmtes literarisches Feld – Deutschland, Frankreich, etc. – als „Aufnahmeland“ in den Blick rücken. Nur wenige Untersuchungen legen eine breitere Perspektive an das Phänomen an und brechen zumindest einen der beiden „nationalen Blicke“ auf (Amodeo 1996; Chiellino 2000). Eine gesamteuropäische Perspektive findet sich etwa in *Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe* (2005) von Sandra Ponzanesi und Daniela Merolla, oder auch in dem von Mirjam Gebauer und Pia Schwarz Lausten herausgegebenen Band *Migration and Literature in Contemporary Europe* (2010). Im Gefolge dieser Studien möchte auch der vorliegende Band den zeitgenössischen transnationalen Literaturen in Europa nachspüren und wiederkehrende thematische Ausrichtungen (hybride Identitäten, Grenzüberschreitung, Generationalität), aber auch rekurrente narrative Gestaltungsweisen (Mehrstimmigkeit, Doppelung von Blicken, Ironie etc.) aufzeigen.

Wenn sich unser Blick auf Europa richtet, so sei vorab festgehalten, dass nicht alle europäischen Länder sich gleichermaßen als Einwanderungsländer begreifen und nicht gleichermaßen von Einwanderung betroffen sind. So sind Frankreich und Großbritannien als große ehemalige Kolonialmächte beispielsweise während des gesamten 20. Jahrhunderts Zuwanderungsländer aus den (ehemaligen) Kolonialgebieten, aber auch aus anderen Teilen der Welt, während Italien und Spanien lange Zeit eher Emigrationsländer (vor allem unter Mussolini und Franco) sind und sich erst ab den 1970er Jahren zu Einwanderungsländern entwickeln. Auch Russland ist heute und war während des gesamten 20. Jahrhunderts eher ein Emigrationsland. Das Korpus, das sich hinter dem Terminus der „transnationalen Literaturen Europas“ verbirgt, ist in vielerlei Hinsicht heterogen: Es umfasst erstens Texte von AutorInnen aus ehemaligen Kolonialgebieten, die zumeist zwei- oder mehrsprachig sind, deren Literatursprache demnach eine der Muttersprachen ist. Zweitens finden sich darin die Texte politischer Flüchtlinge, die im besten Fall innerhalb eines Sprachraums bleiben (Lateinamerika/Spanien), in vielen Fällen jedoch als Literatursprache eine „fremde“ Sprache wählen (Lateinamerika/Frankreich; Rumänien/Frankreich; Sowjetunion/Deutschland). In dieses Korpus finden weiters Texte von Intellektuellen Eingang, die nicht aus politischen Gründen in die Emigration gezwungen wurden und eine andere Sprache als die Muttersprache als Literatursprache wählten (z.B. Milan Kundera, Yoko Tawada) oder Texte von AutorInnen, die als Kinder in das Gastland kamen und dort sozialisiert wurden (z.B. Feridun Zaimoglu, Vladimir Vertlib) sowie von AutorInnen der zweiten Generation. Der kleinste gemeinsame Nenner dieser AutorInnen ist, dass sie alle mehrere kulturelle Referenzsysteme von innen kennen und diese in ihren Texten zumeist auch literarisch inszenieren.

Die Titel der einleitend genannten Studien machen auch die unterschiedliche Terminologie sichtbar, mit der der Forschungsgegenstand benannt wird. Wir lesen von Exilliteratur, Migrationsliteratur, interkultureller oder transkultureller Literatur, von transnationaler Literatur und Literatur der Diaspora. Da wir, ganz im Sinne von Michel Foucault, davon ausgehen, dass Benennungen stets auch den Gegenstand mitformen beziehungsweise mentale Formationen des

Verwenders zum Ausdruck bringen, möchten wir in dieser Einleitung zunächst die einzelnen Begriffe und deren Implikationen skizzenhaft ausloten, bevor wir im Anschluss die inhaltliche Gliederung des Sammelbandes und seine Beiträge kurz vorstellen.

## **Exil – Diaspora – Migration. Interkulturelle – transkulturelle – transnationale Literatur?**

Die Aussagen von Autorinnen und Autoren darüber, wie sie ihre Migration erleben bzw. erlebt haben, gestalten sich äußerst unterschiedlich. Vom traumatischen Bruch mit der Heimat und der absoluten Entwurzelung ist die Rede („the unhealable rift forced between a human being and a native place“, Said 1990, 357), von einer bereichernden und zugleich zutiefst beunruhigenden Erfahrung („C’est sans doute une richesse [...] mais c’est aussi très insécurisant.“, Huston, in: Sebbar/Huston 1986, 113), aber auch von Freiheit und Befreiung („Franchir des frontières a été pour moi une délivrance.“, Mokeddem, in: Chaulet-Achour 1998, 185). Während die einen sich als Exilanten sehen, weisen andere, wie Malika Mokeddem etwa, diesen Begriff vehement zurück. Begrifflichkeiten sind nicht neutral, bilden keine Realitäten ab, sondern „erschaffen“ diese, vermitteln Standpunkte des Sprechers/der Sprecherin und implizieren Handlungskonzepte (Exklusion, Assimilation, Integration; vgl. Welsch 1994, o.S.).

„Exil“ leitet sich aus dem Lateinischen „exilium“ ab und bezeichnete ursprünglich die Verbannung aus politischen Gründen. Deshalb bezeichnet „Exil“ auch heute häufig die politisch motivierte Migration. Beispiele dafür gibt es viele: lateinamerikanische Intellektuelle, die Anfang der 1970er Jahre aufgrund der Diktaturen in ihren Ländern (z.B. Chile, Argentinien) fliehen; republikanisch gesinnte Spanier, die aufgrund der Franco-Diktatur ins Ausland gehen; Flüchtlinge aus dem ehemaligen Jugoslawien, die während der Balkankriege nach Mitteleuropa kommen. „Exil“ betont in jedem Fall die Nichtfreiwilligkeit des Ortswechsels und bedingt oftmals ein Gefühl von Entwurzelung und Fremdheit, von Verbundenheit mit der Heimat und von Rückbezogenheit auf diese. Es kursiert jedoch auch der Begriff des „freiwilligen Exils“, wie ihn Julio Cortázar für sich prägte, um anzuzeigen, dass *sein* Exil nur in zweiter Linie politisch, vorrangig jedoch kulturell – Anziehungspunkt Paris – motiviert war (Cortázar 1984). Bedient sich ein/e LiteraturkritikerIn heute des Begriffs der „Exilliteratur“, so zumeist um eine politische Dimension der Migration zu unterstreichen und rekurrente Motive, wie nostalgische Verklärung der Heimat, Wunsch nach Rückkehr, Gefühle der Entwurzelung etc., manifest zu machen.

Im Bereich der Russistik wird für Exilliteratur meist der Begriff der „Emigrationsliteratur“ verwendet, der eine primär politisch motivierte Migration als Folge des Sowjetregimes bezeichnet. Dabei werden drei Wellen der Emigration unterschieden: Die erste Welle war eine unmittelbare Folge der Oktoberrevolution von 1917 und des anschließenden Bürgerkriegs (z.B. Vladimir Nabokov, Ivan Bunin), die zweite Welle ereignete sich während des Zweiten Weltkriegs, während die dritte Welle in den späten 1960er Jahren einsetzte und bis zum Ende der Sowjetunion andauerte (z.B. Aleksandr Solženicyn). „Emigrationsliteratur“ bezeichnet damit

vorrangig die Literatur von Regimegegnern und Dissidenten, signalisiert die Unfreiwilligkeit des Kulturwechsels sowie die Unmöglichkeit der Rückkehr und impliziert oftmals das Pflegen eines Opferdiskurses und die Orientierung an der literarischen Produktion des Herkunftslandes (vgl. Hausbacher 2009, 32f.).

„Diaspora“ ist ein vor allem im anglophonen Bereich weit verbreiteter Begriff mit einer engeren und einer weiteren Bedeutung. Zunächst benennt er die gewaltsame Vertreibung und Zerstreung von größeren religiösen oder ethnischen Gruppen (z.B. die jüdische oder armenische Diaspora). Gewaltsame Vertreibung, „Nicht-Zugehörigkeit“ im Sinne einer territorialen Zugehörigkeit sowie Verstreutheit im geographischen Raum bei gleichzeitiger Verbundenheit über kulturelle Werte und Praktiken schwingen im Begriff der „Diaspora“ mit. Robin Cohen hält jedoch in *Global Diasporas* (1997) fest, dass diese „victim diaspora“ nur eine Facette des Phänomens darstelle. Neben ihr existierten, so Cohen, auch eine „labour and imperial diaspora“ (indische und britische D.), eine „trade diaspora“ (libanesische und chinesische D.) sowie eine „cultural diaspora“ (karibische D.). Cohen hält darüber hinaus fest, dass ein postmodernes Verständnis von Diaspora nicht (nur) bedeute, eine verloren gegangene nationale Zugehörigkeit zu fordern. Vor allem die „kulturelle Diaspora“ führe oftmals zu einer „Zwischenstellung“ zwischen „nation-state“ und „travelling cultures“ (James Clifford). Stets jedoch impliziere „Diaspora“ auch Gefühle der Verbundenheit („multiple attachments“, Cohen 1997, 135).

In der germanistischen Forschungstradition dominieren aufgrund anderer historischer und kultureller Gegebenheiten andere Begriffe als im anglophonen Raum. Hier ist zunächst von „Gastarbeiterliteratur“ und „Ausländerliteratur“ die Rede, um die literarische Produktion von Personen und deren Nachfahren zu bezeichnen, die im Zuge der Arbeitsmigration zugewandert sind (deutsch-türkische Literatur; deutsch-arabische Literatur).<sup>2</sup> In den vergangenen Jahrzehnten setzten sich im Zuge der Bemühungen der interkulturellen Germanistik die Begriffe der „MigrantInnenliteratur“ beziehungsweise der „interkulturellen Literatur“ durch (Esselborn 2007, Cerri 2008, Russo 2008).

„Migration“ erscheint uns der umfassendste Begriff zu sein, der eine (primär individuelle) Bewegung von einem Ort an einen anderen ins Zentrum rückt, ohne die Motive dieser Bewegung (freiwillig/gezwungen; politisch/religiös/wirtschaftlich/intellektuell) zunächst genauer zu bezeichnen. „Migration“ fokussiert, so könnten wir sagen, auf die Bewegung selbst, die zunächst eine räumliche und kulturelle ist (von einem Ort an einen anderen, von einem Kulturraum in einen anderen), die von vielen AutorInnen jedoch auch als eine „ästhetische Bewegung“ postuliert wird. WissenschaftlerInnen, die von „Migrationsliteraturen“, „migrant literatures“ oder „littératures migrantes“ sprechen, positionieren sich zumeist auch „ideologisch“, indem sie von einem nicht monokulturellen Verständnis von Kultur ausgehen. Sie lehnen Kulturkonzepte, die Kulturen als kugelförmig abgeschlossen, als homogen und rein begreifen, ab und postulieren den vermischten, hybriden, transkulturellen Charakter einer jeden Kultur (Welsch 1994; 1997). „Migration“ wird auch verstanden als „Praxis kultureller Übersetzung“,

---

<sup>2</sup> Zur Begriffsgeschichte von „Gastarbeiterliteratur“ und „Ausländerliteratur“ siehe zum Beispiel Esselborn 1997.

als eine „kulturelle Performanz, die sich in verschiedenen Schreibweisen umsetzt“ (Hausbacher 2009, 12).

Wenn hier in diesem Sammelband von „Migrationsliteraturen“ die Rede ist, so rekurriert der Begriff zunächst durchaus auf die Biographien der SchriftstellerInnen, indem die literarische Produktion von AutorInnen ins Blickfeld gerückt wird, die sich jenseits nationaler Zugehörigkeiten, gewissermaßen „zwischen den Kulturen“, situieren. „Migration“ verweist jedoch auch auf die besonderen Umstände der Entstehung dieser Texte – durch, infolge, nach Migration –, die sich oftmals, jedoch nicht zwangsläufig in den Texten spiegeln. Wir gehen auch davon aus, dass nicht nur thematische Rekurrenzen diese transkulturellen und transnationalen Literaturen charakterisieren, sondern dass auch ästhetische Verfahren beobachtbar sind, die vermehrt in diesen Texten Anwendung finden.<sup>3</sup> Schließlich zeigt die Verwendung des Begriffs eine spezifische Haltung der Herausgeberinnen und Autorinnen zu „Kultur“ und „Kulturkontakt“ an, die darauf abzielt, binäre Kategorisierungen, wie die von eigen und fremd, eigener und anderer Kultur, zu hinterfragen und zu durchbrechen.

## Zu den Beiträgen und Essays in diesem Band

*Migrationsliteraturen in Europa* versammelt elf Beiträge von Wissenschaftlerinnen aus fünf unterschiedlichen Disziplinen (Anglistik, Germanistik, Komparatistik, Romanistik, Slawistik) und sechs Essays von Studierenden, die an der Ringvorlesung „Migrationsliteraturen in Europa“ teilnahmen und deren schriftliche Abschlussarbeiten aus ca. 70 Texten ausgewählt wurden. Die Studierenden greifen in ihren Essays theoretische und textanalytische Herangehensweisen sowie zum Teil auch literarische Texte auf, die in den Vorträgen der Ringvorlesung behandelt wurden, sie setzen jedoch durchaus innovative Akzente, wie dies beispielsweise Maria Piok mit ihrer Analyse der satirischen Effekte bei Julia Kissina eindrucksvoll unter Beweis stellt.

Die im ersten Kapitel „Identitäten im Wandel“ versammelten Beiträge kreisen um die Frage, wie in transkulturellen literarischen Texten „Identität“ gedacht und entworfen wird. Dabei fungiert Hybridität als zentraler Begriff, um eine (postmoderne, postnationale) Identität zu fassen, die sich monokulturellen Zuschreibungen konsequent entzieht, zwischen verschiedenen Polen changiert, sich spielerisch wandelt und wandelbar bleibt. Nicola Mitterer zeigt dies exemplarisch an Irena Brežnás *Die Schuppenhaut* und Joseph O’Neills *Netherland*, Melanie Fessler an ausgewählten Werken der frankophonen Migrationsautorin Shan Sa. Auch der Beitrag von Geetha Ganapathy-Doré, der der indischen Diaspora gewidmet ist, kreist um das Thema der Identität und deren Implikationen für die Figuren, die – wie zumeist auch ihre AutorInnen – in der Diaspora leben. Die intergenerationelle Weitergabe von Sprache, von Bekleidungs- und Essenstraditionen scheinen dabei als jene „multiple attachments“ zu fungieren, von denen, wie bereits angesprochen, auch Robin Cohen ausgeht. Diasporische Identitäten sind

<sup>3</sup> Vgl. dazu insbesondere den Beitrag „Schreiben MigrantInnen anders? Überlegungen zu einer Poetik der Migration“ von Eva Hausbacher in diesem Band.

dem kulturellen Dazwischen geschuldet, zeichnen sich jedoch auch durch feste, tradierbare kulturelle Besonderheiten aus. Auch der Beitrag von Sieglinde Klettenhammer beschäftigt sich mit der Bedeutung von „Generationen“ in der zeitgenössischen deutschsprachigen transkulturellen Literatur, vor allem mit der Weitergabe von Erinnerung in transkulturellen Kontexten.

Das zweite Kapitel, das mit „Erzählte Räume“ überschrieben ist, erweitert den Blickwinkel von Identität auf den Raum. Dass Räumen in einem weiten Sinn in literarischen Texten mehr Bedeutung zukommt, als nur Schauplatz der Handlung zu sein, ist hinreichend bekannt. Über Räume können Figuren charakterisiert werden, können Figuren relational angeordnet werden, Räume können symbolische Bedeutungen tragen sowie nicht-räumliche Merkmale (gut/böse, eigen/fremd) „verräumlichen“ (hoch/niedrig, nah/fern). Räume können Geschlechterverhältnisse anzeigen (privat/öffentlich), Machtverhältnisse spiegeln, sie können – wie Jurij Lotman darstellt – zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt dienen (Lotman 1993, 313).

Räume spielen in Texten von MigrationsautorInnen wie selbstverständlich eine wichtige Rolle, bedeutet Migration zunächst doch stets eine Bewegung von einem „Raum“ in einen anderen, ist jede Migration doch auch ein „Grenzübertritt“. Grenzgänge und GrenzgängerInnen werden in den Beiträgen von Antonia Rahofer zur zeitgenössischen griechischen Literatur, von Maria Kirchmair zur zeitgenössischen postkolonialen Literatur in Italien und von Christine Engel zu Marina Palej ins Blickfeld gerückt. In den Beiträgen von Veronika Bernard und Ulla Ratheiser wird die Frage nach dem Raum anders perspektiviert, indem Raum nicht materiell, geographisch oder topographisch gefasst, sondern als „Sprachraum“ oder „religiöser Raum“ verstanden wird. Die Autorinnen analysieren das Potenzial der Religion als Bezugspunkt, Fluchtraum und Handlungsraum migrantischer Figuren in einem tendenziell „feindlichen“, anonymen, großstädtischen Umfeld am Beispiel türkisch-deutscher und anglophoner Autorinnen.

Das dritte Kapitel ist schließlich den ästhetischen Verfahren gewidmet, die MigrationsautorInnen einsetzen, um ihre Erfahrungswelten in Literatur zu „übersetzen“. Brigitte Rath diskutiert dabei das bislang wenig beachtete Phänomen der Pseudoübersetzung am Beispiel des russisch-französischen Autors Andreï Makine, während Eva Hausbacher allgemeine Überlegungen zu einer Poetik der Migration formuliert und diese anhand des Romans *Sogar Papageien überleben uns* der in Leningrad aufgewachsenen und seit mehr als zwanzig Jahren in Deutschland lebenden Autorin Olga Martynova exemplarisch darlegt.

Migration stellt aus gesellschaftspolitischer, sozioökonomischer und kultureller Sicht eines der brisantesten Phänomene unserer Zeit dar, dessen Komplexität in den unterschiedlichen Diskursen über Migration sichtbar wird – von sozialwissenschaftlichen Kategorisierungen der Migration nach Ursachen, Motiven und Zwecken über den neu entstandenen kulturwissenschaftlichen Begriffsapparat um „Hybridität“, „Transkulturalität“ oder intellektuellem „Nomadentum“ bis hin zu einer Auseinandersetzung mit der konkreten Lebensrealität von MigrantInnen aus humanitären Überlegungen heraus. Entsprechend unumgänglich erscheint es, auch die Literatur, die im Kontext der Migration entsteht, in ihren unterschiedlichen Facetten und aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten. Einer der zwei Pole, die in Bezug auf Migration und Migrationsliteratur vielleicht am deutlichsten sichtbar sind, ist die politisch



und gesellschaftskritisch motivierte Betrachtung von Migration als heiß umkämpften gesellschaftlichen Aushandlungsprozess, von Kultur als Austragungsort symbolischer Machtkämpfe und von Literatur als Rand- und Störungszone, wie dies Antonia Rahofer in ihrem Beitrag über den albanisch-griechischen Autor Gazmend Kapllani überzeugend darlegt. Den zweiten Pol bildet die Populärkultur, innerhalb derer Phänomene des Multi- und Transkulturellen kreativ verarbeitet und in konkrete Formen übersetzt werden, die sich rasant wandeln und die allem voran auf nationalen Klischees und Ethnostereotypen sowie auf einem Spiel damit basieren.<sup>4</sup> Die Stereotype, die nicht zuletzt von deutschen Verlagen bedient werden und an einer deutschsprachig-mittleuropäischen Käufergruppe orientiert sind, arbeitet Veronika Bernard in ihrem Beitrag über die deutsch-türkischen Autorinnen Hülya Kandemir und Hatice Akyün heraus.

Dass Migration und die damit verbundenen Phänomene und Texte von exotischen Gerichten in Restaurants und auf Straßenfesten bis hin zu Erzählungen über und von muslimischen Migrantinnen *en vogue* sind, führt insbesondere auch das europäische Kino der vergangenen Jahre vor Augen. Die entsprechenden Filme, meist den Genres der Komödie und Tragikomödie zuzuordnen, basieren auf Momenten der Begegnung von Menschen aus unterschiedlichen Kulturen, sie spielen häufig in MigrantInnenmilieus und transkulturellen Zwischen-Räumen und ihre Regisseure sind häufig Menschen mit so genannten „Bindestrich-Identitäten“ oder *hyphenated identities* im Sinne von Vijay Mishra. Als Beispiele dafür können die Komödie *Soul Kitchen* (Deutschland 2009) des deutsch-türkischen Filmregisseurs Fatih Akin, die Komödie *Salami Aleikum* (Deutschland 2009) des deutsch-iranischen Filmregisseurs Ali Samadi Ahadi oder die Tragikomödie *Le Concert* (Frankreich, Italien, Rumänien 2009) des rumänisch-französischen Filmregisseurs Radu Mihaileanu genannt werden. Von der Populärkultur wird vor allem ein „immigrant chic“<sup>5</sup> bedient, der zwar eine gesellschaftliche Normalisierung von unterschiedlichen Migrationswelten befördert, gleichzeitig jedoch meist darüber hinwegtäuscht, dass (trans)kulturelle Räume auch weiterhin Räume der Grenzziehung und Hierarchisierung sowie Austragungsorte symbolischer Machtkämpfe sind. Die Literatur ist zweifelsohne eines der zentralen künstlerischen Medien, die diese Prozesse immer wieder und immer wieder von Neuem sichtbar macht und hinterfragt.

---

<sup>4</sup> Wie vielfältig die Populärkultur insbesondere Deutschlands aber auch anderer europäischer Länder auf stereotype Vorstellungen über Osteuropa reagiert und diese in „Konsumprodukte“ verwandelt, wird in einem von Birgit Menzel und Ulrich Schmid herausgegebenen Themenheft der Zeitschrift *Osteuropa* eindrucklich vor Augen geführt: *Der Osten im Westen – Importe der Populärkultur*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007 (= *Osteuropa* 57, 5/2007).

<sup>5</sup> Der Begriff des „immigrant chic“ steht insbesondere in Zusammenhang mit dem amerikanisch-russisch-jüdischen Autor Gary Shteyngart (vgl. Wanner 2007).



## Bibliographie

- Amodeo, Immacolata: *„Die Heimat heißt Babylon“. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- Biondi, Franco/Chiellino, Gino/Giambusso, Giuseppe: *Die Tinte und das Papier: Dichtung und Prosa italienischer AutorInnen in Deutschland*. Aachen: Shaker Verlag, 1999.
- Chiellino, Carmine: *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.
- Cerri, Chiara: „Interkulturelle Literatur. Ein erneutes Plädoyer für eine dringende begriffliche Entscheidung“. In: *Weimarer Beiträge* 54.3 (2008), 424–436.
- Chaulet-Achour, Christiane: *Noûn. Algériennes dans l'écriture*. Biarritz: Atlantica, 1998.
- Cioran, Émile: *La tentation d'exister*. Paris 1997 (1956).
- Cioran, Émile: *Dasein als Versuchung*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1983.
- Cohen, Robin: *Global Diasporas. An Introduction*. London: Routledge, 2004.
- Cortázar, Julio: „América Latina: exilio y literatura“. In: Ders.: *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984, 16–25.
- Esselborn, Karl: „Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität“. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 23 (1997), 47–75.
- Esselborn, Karl: „Interkulturelle Literatur. Entwicklungen und Tendenzen“. In: *Dialoge zwischen den Kulturen*. 2007, 9–28.
- Gebauer, Mirjam/Schwarz Lausten, Pia (Hg.): *Migration and Literature in Contemporary Europe*. München: Martin Meidenbauer, 2010.
- Hausbacher, Eva: *Poetik der Migration: Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2009.
- Kasack, Wolfgang: *Die russische Schriftsteller-Emigration im 20. Jahrhundert*. München: Otto Sagner, 1996.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink, 1993.
- Mertz-Baumgartner, Birgit: *Ethik und Ästhetik der Migration. Algerische Autorinnen in Frankreich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Pinarello, Maurizio: *Die italodeutsche Literatur. Geschichte, Analysen, Autoren*. Tübingen: Francke, 1998.
- Ponzanesi, Sandra/Merolla, Daniela: *Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*. Lanham: Lexington Books, 2005.
- Russo, Loredana: „Von der Migrationsliteratur zur interkulturellen Literatur: ein soziokultureller Wandel“. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 40.2 (2008), 65–83.
- Said, Edward: „Reflections on Exile“. In: Ferguson, Russell et al. (Hg.): *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*. NY/London: MIT-Press, 1990, 357–366.
- Schumm, Petra: *Exilerfahrung und Literatur: Lateinamerikanische Autoren in Spanien*. Tübingen: Narr/Francke/Attempto, 1990.
- Sebbar, Leïla/Huston, Nancy: *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Paris: Bernard Barrault, 1986.

- Wanner, Adrian: „Ein Russe in New York. Gary Shteyngart und der Immigrant Chic“. In: *Der Osten im Westen – Importe der Populärkultur*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007 (= *Osteuropa* 57, 5/2007), 151–167.
- Welsch, Wolfgang: „Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen“. In: *VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* 20 (1994). [http://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch\\_transkulti.pdf](http://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf) (Zugriff am 29.02.2012)
- Welsch, Wolfgang: „Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen“. In: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (Hg.): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand Verlag, 1997, 67–90.



# **Identitäten im Wandel**

---



## **„These border and frontier conditions“. Hybridität als Fundament postmoderner Identität in zeitgenössischen Texten**

Das Leben im 21. Jahrhundert ist nicht mehr einfach. Eine Kultur, eine Religion, ein Geschlecht, eine Überzeugung – damit ist ein Mensch Mitte des 20. Jahrhunderts vielleicht noch ausgekommen, heutzutage muss man längst nicht in einer Großstadt leben um unentwegt mit Vielfalt, unvermuteten Mischungen, Verwebungen und Verquerungen, mit Hybridisierungen in allen Lebensbereichen konfrontiert zu werden. Die beiden Texte, um die es in diesem Beitrag hauptsächlich geht – Irena Brežnás *Die Schuppenhaut* und Joseph O’Neills *Netherland* –, lassen vermuten, dass die Entwicklung einer hybriden Identität zu einer absoluten Notwendigkeit für das Individuum im 21. Jahrhundert geworden ist. Die literarische Suche nach einer neuen Identität, einer Identität, die Hybridität und eine – nach wie vor notwendige – Stabilität zu vereinbaren im Stande ist, ist jedenfalls in vollem Gange.

### **Irena Brežnás *Die Schuppenhaut***

Der Begriff der Migrationsliteratur impliziert ein Denken in festen, also nicht-hybriden, Kategorien und dennoch ist er unvermeidlich, wenn es um einen Text von Irena Brežná geht. Ihre 1989 erstmals erschienene Erzählung *Die Schuppenhaut* lässt lediglich in subtilen Anspielungen erkennen, dass die Protagonistin „nicht von hier“ ist, das „hier“ bleibt bezeichnenderweise ebenso unbestimmt wie das anderswo. Die InterviewpartnerInnen der Protagonistin leiden allesamt an einer Hautkrankheit, die sie von der Mehrheitsgesellschaft unterscheidet und auch ihre Existenz zu einer „anderen“ werden lässt. Das Thema des Ein- und Ausgeschlossenenseins durch Kategorien, die eine Majorität vorgibt und über die sie sich definiert, ist also Teil des Textes, aber es prägt auch seine Rezeptionsgeschichte. Irena Brežnás Texte werden wie die vieler sogenannter MigrationsautorInnen oft vorurteilsbehaftet oder zumindest selektiv gelesen. Gerade eine Autorin wie Brežná, die sich auch politisch engagiert, hat es schwer, sich von dem Druck, den ihre Biografie auf ihre Texte ausübt, zu befreien. *Die Schuppenhaut* ist Ende der 1980er Jahre entstanden. Damals noch mehr als heute trugen Texte von AutorInnen mit Migrationshintergrund das Stigma des „kulturell Fremden“. Die Tendenz, Irena Brežnás literarische Produktionen in eine jener Schubladen mit der Aufschrift „Literatur der Betroffenheit“ oder „Ausländerliteratur“ zu stecken, war stark und daran hat sich großteils auch bis heute nichts geändert, selbst wenn *Die Schuppenhaut* mittlerweile den Untertitel „Ein

Liebesroman“ bekommen hat.<sup>1</sup> Brežná's literarischer Erstling *So kam ich unter die Schweizer oder Slowakische Fragmente* war 1986 erschienen und passte gewissermaßen ins Bild – eine Migrationsautorin schreibt, wenn auch literarisch überformt, über das, was sie erlebt hat. *Die Schuppenhaut* kommt einem erzählerischen Ausbruch aus diesem Klischee gleich, auch wenn sich Brežná hier wieder dem Thema des (allgemein-menschlichen) Fremden annimmt. Die Perspektive ist hier jedoch eine gänzlich andere, und sie zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie nicht schon von vorneherein durch die Überbetonung der sogenannten „kulturellen Differenz“ verstellt ist. Nichtsdestotrotz beschäftigt sich diese kurze Geschichte, die sich bezeichnenderweise ausschließlich in privaten Räumen abspielt, sehr intensiv mit verschiedensten Facetten des Fremdseins.

Der Inhalt lässt sich knapp umreißen: *Die Schuppenhaut* erzählt die Geschichte einer Wissenschaftlerin, die von einem Institut damit beauftragt wird, Interviews mit Psoriasis-PatientInnen zu führen, die dann als Grundlage einer Studie dienen sollen. Die junge Frau empfindet die Begegnungen, zu denen es durch diese Interviews kommt, einerseits als höchst befremdlich, kann sich andererseits jedoch einer gewissen Faszination an der Welt der „Kranken“ nicht erwehren. Durch die Liebesbeziehung zu einem ihrer Interviewpartner gerät sie schließlich in eine Zwischenwelt, in der sie die scharfen Grenzziehungen zwischen ihrer eigenen, „gesunden“ Welt und jener der Kranken nicht mehr länger aufrecht halten kann.

*Die Schuppenhaut* ist die Erzählung einer Grenzerfahrung, eine existentielle Auseinandersetzung mit dem Fremden, die sich mit jedem Interview, das die Psychologin führt, intensiviert. Im Laufe der Erzählung schildert Brežná acht Besuche bei Psoriasis-PatientInnen, die jeweils einem Kapitel entsprechen. Das letzte Interview kommt im eigentlichen Sinn nie zustande, denn zwischen dem Psoriatiker und der Psychologin entwickelt sich eine Liebesbeziehung, die den erzähltechnischen Rahmen des Textes bildet. Die gesamte Erzählung ist direkt an den Geliebten gerichtet und umfasst drei verschiedene Stränge: Jene Abschnitte, die durch das Präsens markiert sind, beziehen sich auf die Zeit nach der Erstellung der Studie und das Leben der Psychologin nach ihrer Beziehung zu dem Psoriatiker. Die Ich-Erzählerin ist (zumindest scheinbar) wieder ganz in ihre Familie integriert und hat nun auch ein geregeltes berufliches Leben – nach der Psoriasis-Studie wird ihr eine feste Anstellung am Institut angeboten. Die Abschnitte des Textes, die die Haupthandlung schildern, sind im Präteritum verfasst, wobei der Geliebte als „Du“ direkt angesprochen wird. Hier werden vor allem die Interviews mit den PsoriatikerInnen beschrieben, die meist in direkter Rede wiedergegeben werden. Die Gespräche werden immer wieder von Erinnerungen unterbrochen, die sich schließlich zu einem Bild der Beziehung zusammenfügen, die die Wissenschaftlerin mit einem der Psoriatiker führte.

---

<sup>1</sup> Der Text wurde 2010 unter dem Titel *Schuppenhaut* in einer überarbeiteten Fassung neu aufgelegt und mit dem Zusatz *Ein Liebesroman* versehen. Weiters wurde die Schreibung des slowakischen Nachnamens der Autorin von Brežna zu Brežná korrigiert.

## Das Fremde als Krankheit

Das Fremde wird in *Die Schuppenhaut* nicht als intrinsische Kategorie in den Text eingeführt, es kommt vielmehr von außen und wird schon im ersten Satz deutlich markiert: „Als mich der Taxichauffeur vor einer Villa hoch über dem See absetzte, ahnte ich noch nicht, daß ich in dieser feuchten Villa ein Getto betreten sollte, das mich für lange Monate in seinem Bann halten würde“ (Brežna 1989, 7). Bereits auf dem Weg zu diesem ersten Interview wird offensichtlich, dass die Protagonistin sich hier auf unsicheres Terrain begibt, denn sie ist nervös und unangenehm berührt von dem Reichtum, der ihr an der Behausung des Kranken als erstes auffällt: „Die Villa wirkte fast bescheiden, dabei war sie solide, wie alles in diesem Land“ (8).<sup>2</sup>

Immer noch fremder als sie selbst sind aber „die Kranken“. Dem entsprechend ist das Verhältnis zwischen der Wissenschaftlerin und den PsoriatikerInnen voller Widersprüche und Ambivalenzen. Einerseits genießt die Psychologin das Gefühl, ihre GesprächspartnerInnen durch ihre Position als Wissenschaftlerin einzuschüchtern, andererseits fühlt sie sich selbst beobachtet und einem Erfolgsdruck ausgesetzt, den sie Angst hat nicht erfüllen zu können: „Sie hatten mich nur zur Probe angestellt, und diese Last drückte bei jedem Interview.“ (9) Die besondere Disposition der Protagonistin als potentielle Außenseiterin und Fremde, sowohl in kultureller als auch in sozialer Hinsicht, macht es ihr umso schwerer, ihre Vormachtstellung den Kranken gegenüber nicht auszunützen: „Sie waren hilflos und gebrechlich, und ich bedauerte, dass man mir meine Überheblichkeit ansieht.“ (22) Doch diese überlegene Position erweist sich ohnehin als illusorisch, die scharfe Abgrenzung von den „Fremden“, „Kranken“ gelingt nicht lange und vor allem nicht lückenlos. Die Protagonistin erfährt, was Waldenfels als die Verschränkung von Eigenem und Fremdem beschreibt: „Die eigene Identität wird gewonnen durch eine Identifizierung mit Anderen, sie bleibt deshalb stets mit Momenten der Nicht-Identität durchsetzt.“ (Waldenfels 1997, 69) Diese Momente der Nicht-Identität mit ihrem eigenen, von den PsoriatikerInnen scheinbar so scharf geschiedenen Ideal-Ich werden zuerst nur auf sehr subtile Art sichtbar, die sich meist in aggressiven Fragen oder Urteilen ausdrückt. So versucht die Psychologin etwa, die Psoriasis-PatientInnen möglichst rasch in ein Schema einzuordnen, das ihrem binären Weltbild entspricht. Doch die Kategorisierungsversuche schlagen früher oder später fehl und weisen die Ich-Erzählerin auf sich selbst zurück. Die Protagonistin scheidet scharf zwischen arm und reich, schön und hässlich, doch diese Kategorisierungen erzählen der Logik dieses Romans entsprechend immer nur ein Stückchen mehr ihrer eigenen Geschichte und sagen nur wenig über die PsoriatikerInnen aus. Dies hat letztlich zur Folge, dass die Grenze zwischen „krank“ und „gesund“ immer mehr verschwimmt. Diese Grenzverschiebung geht so weit, dass die Psychologin schließlich fürchtet, sie könne selbst, auf Grund ihrer Ähnlichkeiten mit den PsoriatikerInnen, von der Krankheit befallen werden: „Ich bin ja, wenn ich es mir genau überlege, eine typische Psoriatikerin – wechselhaft, dynamisch, un-

<sup>2</sup> Der Zusatz „wie alles in diesem Land“ liefert einen ersten Hinweis darauf, dass die Wissenschaftlerin selbst nicht zu den „Einheimischen“ zählt, dass also auch sie in gewisser Weise eine Fremde ist.



berechenbar, ein seelischer Gourmet.“ (77) Die „Grenzverwirrung“ und Aufgabe von starren Positionen, die in diesem Moment offensichtlich wird und im Falle von *Die Schuppenhaut* in der Liebesbeziehung zu einem Psoriatiker gipfelt, ist kein Einzelfall, sondern kann als ein typisches Merkmal zeitgenössischer Literatur definiert werden:

Postmoderne und postkoloniale Literaturen artikulieren gleichermaßen die verwirrende Selbsterfahrung eines Subjekts, das sich als Knotenpunkt multipler, divergierender und gegenläufiger Diskurse empfindet. Diese verweigern sich einer Homogenisierung und fordern das Subjekt heraus, an die Stelle von binären Gegensätzen einen dritten, hybriden Ort des ‚sowohl-als auch‘ zu setzen. (Galster 2002, 32)

### Kämpfe an der Grenze

*Die Schuppenhaut* ist in vielfacher Hinsicht eine „Grenzerzählung“, nicht umsonst ist die Haut ihre wichtigste Metapher. Die Haut als Grenze ist durchaus ambig, sie ermöglicht gleichzeitig Abgrenzung und Durchlässigkeit. Einerseits definiert sie den Menschen in seiner leiblichen Dimension, andererseits ist die Haut aber von frühester Kindheit an von der Berührung dieser Anderen abhängig und stellt somit die Möglichkeit und Notwendigkeit der Grenzüberschreitung dar. Im Text oszilliert das Haut-Motiv zwischen diesen beiden Polen der Aufrechterhaltung und Überschreitung von Grenzen.

Die leibliche Wahrnehmung spielt in *Die Schuppenhaut* auch insofern eine bedeutende Rolle, als sie die PsoriatikerInnen als gespaltene Wesen erscheinen lässt, die sich ihres Körpers zwar in besonderem Maße bewusst, aber diesem auch in gewisser Weise ausgeliefert sind. Anders ausgedrückt leben die PsoriatikerInnen unter der besonderen Bedingung, sich der Spaltung ihres eigenen Körpers in einen *corps sujet* und einen *corps objet* stets bewusst zu sein:

Wäre der Leib aus einem Guß und säße der eigene Leib jedem wie angegossen, so stünde er außer Frage. [...] Doch die Doppelspiele, die uns leibliche Wesen immer wieder aus der Ruhe bringen, sprechen eine andere Sprache. Die Unruhe sitzt im Inneren, sie befällt uns nicht bloß dann und wann von außen her. (Waldenfels 1999, 33)

Doch diese beständige Unruhe ist schwer zu akzeptieren. Sowohl die Psychologin, als auch ihr Geliebter versuchen sich eine Stabilität zu erhalten, die nur in einer Welt dichotomer Gegensätze gegeben sein kann. Auch der Geliebte ist pausenlos damit beschäftigt, sich mit seiner Krankheit auseinanderzusetzen und ein „wir“, das die PsoriatikerInnen als Gruppe definieren soll, zu etablieren. Die Diskussion darüber, ob ein solches „Wir“-Gefühl notwendig und sinnvoll ist, wurde auch im Diskurs um den Begriff „Migrationsliteratur“ aufgeworfen und ist generell ein zentrales Thema, wenn es um Minderheiten geht (vgl. Amirsedghi/Bleicher 1997, 109ff.).

Der Psoriatiker kreiert in Umkehrung der Werte, die in der Mehrheitsgesellschaft der „Gesunden“ gelten, ebenfalls ein Szenario, in dem alles „Fremde“ als minderwertig und schäd-

lich verworfen wird. Der Geliebte gelangt auf diesem Weg schließlich zu einer Überhöhung der PsoriatikerInnen. Er stellt sich einen Zusammenschluss aller Betroffenen vor, der ihnen die lang ersehnte Anerkennung bringen soll, in dem sie aber auch das erlebte Unrecht rächen können: „Jetzt weiß ich, daß Du sehr erschöpft warst und hofftest, Dich mit Hilfe einer großen Armee von Deinesgleichen zu retten.“ (26) Der Psoriatiker verschließt sich dem Fremden also nicht aus tatsächlicher Arroganz, er handelt aus Angst und aus einem Minderwertigkeitsgefühl heraus. Ob dieses gerechtfertigt ist oder nicht, bleibt im Text eine Streitfrage. Die Wissenschaftlerin meint, dass er sich die Diskriminierung hauptsächlich einbilde, andererseits kapseln sich alle PsoriatikerInnen auf die ein oder andere Weise vor der Außenwelt ab und berichten von ähnlichen Erfahrungen. Das Interesse daran, mit Gesunden in Kontakt zu treten, hält sich bei dem Geliebten jedenfalls in Grenzen, wobei sich durch die Fixierung auf den eigenen Körper ein Egozentrismus ausbildet, der schließlich auch als Besitz ergreifendes Verhalten seiner Liebhaberin gegenüber Ausdruck findet: „Deine Eifersucht äußerte sich in verbissenem Schweigen. Du bezeichnest es als Verrat, wenn ich mich anderswo als in deiner elitären Nähe aufhielt.“ (30)

Es ist eben diese Eifersucht, die die Ich-Erzählerin dazu bringt, ihn eines Abends tatsächlich zu betrügen, wobei sich daraus eine der verstörendsten Szenen des Textes ergibt. Die Episode wird nur ganz knapp geschildert, dennoch wird deutlich, dass die Psychologin ihren Geliebten bewusst demütigen und kränken will, indem sie sich in einem Tanzlokal einem anderen Mann nähert:

Im Halbdunkel sah ich sein feines Gesicht mit arabischem Einschlag, seine lange gerade Nase und die dichten Wimpern. Sein Mund war leicht vorgestülpt [...] Plötzlich rannte er selbstvergessen mit angewinkelten Armen und leicht gebeugten Knien hin und her, stampfte, hielt inne und bot mir wieder seine Hüften an. (31f.)

Wiederum ist es die Haut, die als ein Merkmal des Fremden erscheint, diesmal und in einigen weiteren Szenen geht es allerdings um die schwarze Hautfarbe. Diese übt einen exotischen Reiz auf die Psychologin aus, die diese Haut nun endlich anfassen darf, was ihr der Psoriatiker, vor allem zu den Zeiten, da wieder neue Krankheitsschübe auftreten, nie gestattet. Durch diesen unmittelbaren Kontakt, so sagt sie selbst, könne sie sich „an seiner Fremdheit abschleifen“ (vgl. 34), wobei diese Beschreibung natürlich ein Euphemismus dafür ist, dass sie hier eindeutig in der Rolle der Mächtigeren ist. Die Psychologin nähert sich in dieser Szene nicht einem Menschen, sondern einem rassistischen Stereotyp. Die Haut, die ihr der Geliebte zur Grenze macht, ist nun verfügbar und im wahrsten Sinne des Wortes angreifbar. Es gibt keine Schuppen (später werden diese zu einer panzerartigen Hülle) die sie am direkten Ergreifen des Anderen hindern. Auf die Fremdheit des Tänzers, mit dem sie kein einziges Wort wechselt, lässt sich die Psychologin gar nicht erst ein. Es ist für sie im Gegenteil eine Erleichterung, die Ansprüche dieses Fremden endlich einmal „neutralisieren oder [...] verleugnen“ (Waldenfels 2006, 9) zu können. Doch die Psychologin reagiert nicht in dieser Form auf den exotischen „Fremden“. Sie reduziert dessen Fremdheit vielmehr auf die kulturellen Aspekte und rückt diesen mit den Instrumenten der Stereotypisierung zuleibe – so lange, bis alles Lebendige des

Fremden aufgezehrt und absorbiert ist. In der Beziehung zu ihrem Geliebten versucht die Ich-Erzählerin immer wieder einen anderen Weg zu finden, aber auch das gelingt nur selten.

## Körper-Grenzen

Wenn sich im Text ein Gelingen der Beziehung zwischen Psoriatiker und Wissenschaftlerin abzeichnet, dann in jenen Szenen, die mit androgynen Motiven durchsetzt sind. „Brauchen wir wirklich ein wahres Geschlecht?“ fragt Foucault in seiner Abhandlung *Über den Hermaphroditismus* und fügt hinzu „Mit einer Beharrlichkeit, die an Starsinn grenzt, haben die Gesellschaften des Abendlandes dies bejaht“ (Foucault 1998, 1998). Elisabeth Badinter spricht vom Geschlechterdualismus als dem „Paradigma der Weltgeschichte“ (Badinter 2001, 25) und macht damit deutlich, dass es keine radikalere Infragestellung der gesellschaftlichen Ordnung gibt, als die Androgynie. Die Auflösung der starren Opposition zwischen „dem Männlichen“ und „dem Weiblichen“ – eine Unterscheidung, auf die unser gesamtes binäres Denken aufbaut – weist aber meist auf eine fundamentale Krise der Identität hin. Das ist nicht nur in *Die Schuppenhaut* so, sondern in zahlreichen deutschsprachigen Texten des letzten Jahrhunderts, in denen androgyn Motive eine zentrale Rolle spielen. Sie treten gleichsam als Signal für die Fragilität und Krisenhaftigkeit des Subjekts auf, das sich nun nicht einmal mehr seiner grundlegendsten Grenzziehungen sicher zu sein scheint. Die Fronten bleiben jedoch in *Die Schuppenhaut* letztlich verhärtet, selbst wenn sich die Rollen zeitweilig zumindest im privaten Bereich umkehren lassen.

Das prägendste Körper- bzw. Grenzmotiv in *Die Schuppenhaut* ist sicherlich jenes der Psoriasis als einer Krankheit, bei der sich Hautschicht um Hautschicht abschält und erneuert. Diese Form der Krankheit trage, wie es der Geliebte einmal formuliert, einen Kerngedanken in sich, nämlich jenen „der ewigen Mutation der Dinge“ (63). Dieser Gedanke steht am Ausgangspunkt eines Wandlungsprozesses, in dessen Verlauf sich der Psoriatiker in ein Reptil verwandelt, das die Wissenschaftlerin schließlich an einem einsamen Strand aussetzt. Man fühlt sich angesichts dieser Metamorphose unwillkürlich an Gregor Samsa erinnert, jenen „Versuchskäfer dieser Entledigung des Körpers“ (Hecker 1998, 19). Kafkas *Die Verwandlung* kann als Auseinandersetzung mit dem Ideal einer rein geistigen, immateriellen Existenz gelesen werden, das in der westlichen Welt seit der Antike vorherrscht. Diesem Ideal entspricht auch der Körperkult, der sich vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat und dessen eigentliches Ziel es ebenfalls ist, die Fehlerhaftigkeit und Verletzlichkeit auszuschalten, der alles Kreatürliche unterworfen ist. Solange der Körper gesund und makellos ist, bleibt er schließlich normierbar, was bedeutet, dass er das Phantasma eines überlegenen, unabhängigen Geistes nicht (zer-)stört. Gregor Samsa und der Psoriatiker sind sich darin ähnlich, dass sie die Abhängigkeit von ihrem makelbehafteten Körper nicht leugnen können.

Gregor Samsa gibt seinen tierischen Bedürfnissen im Laufe der Erzählung immer mehr nach. Dieses Nachgeben wird in der *Verwandlung* allerdings erzwungen, der Psoriatiker hingegen entscheidet sich bewusst für diesen Weg, der ihn schließlich seinen Beruf aufgeben und

sich immer weiter von allem Menschlichen entfernen lässt. Der vollkommene Identitätsverlust äußert sich sowohl bei Gregor Samsa, als auch bei dem Psoriatiker im Verlust der Sprache. Der Sinn des Sprechens geht vor allem Letzterem verloren und dabei wird offensichtlich, dass Sinn und Bedeutung ohnehin zweifelhafte Begriffe sind. Die Verwandlung, die in Kafkas Erzählung für den Protagonisten tödlich endet, bedeutet in der *Schuppenhaut* den Beginn eines neuen Lebens. In einer surreal anmutenden Szene bringt die Psychologin ihren Geliebten schließlich mit einem Helikopter auf eine Insel, wo er seine menschliche Identität endgültig aufgibt und sich in ein Reptil verwandelt:

Das Gelb Deiner Augen wurde matt und millionenfach gerillt. Die Augenbrauen hatten sich zu zwei festen länglichen Höckern ausgebildet. Nach der Landung streiften wir bloß den Strand der Psoriatiker und ließen uns sofort auf jene kleine Insel bringen, wo ich Dich alleine zurücklassen wollte. Ich kannte das Ende und war entschlossen, es hinzunehmen. [...] Auf einmal verließ mich die Ruhe. Ich befahl hysterisch dem Fischer, den Motor abzustellen, aber da drehtest Du um, und als Du ans Ufer hinaufstiegst, leuchtete Dein Rücken metallisch grün. Die Schuppen wirkten saftig, wie junge Blätter. Ob es Freude war, dieses Gefühl, das mich dann ergriff, das werde ich nie sagen können, denn es war zu besinnungslos. (87)

Die Präteritumform, in der die Ich-Erzählerin das Du den ganzen Text über anspricht, wirkt in jenen Passagen, die die Zeit der Verwandlung betreffen, vollkommen angemessen. Der Geliebte erscheint nun wie eine Figur aus einem Mythos, die nach Überwindung zahlreicher Hindernisse endlich an ihrem Ziel angekommen ist. Gerade das Ende könnte man also auch als „märchenhaft“ deuten.

Doch die Erzählung ist kein Märchen. Die „Du“-Anrede erinnert die Leserin/den Leser ständig daran, dass das Wesen mit dem metallisch-glänzenden Rücken der Adressat der Ich-Erzählerin ist. Zweifel an der märchenhaften Version der Erzählung lässt letztlich vor allem die Textstelle aufkommen, in der die Psychologin endlich ein lang gehegtes Ziel, die Kontrolle über „ihren“ Psoriatiker, erreicht zu haben scheint: „Dort bist Du also. Du bist mein, eingeschlossen auf diesem sandigen Fleckchen, von dort entkommst Du mir nicht, und wie eine Tierwärterin, die mit pflichtbewusster Genugtuung die Käfigsperre mit immer demselben Lärm zufallen läßt, klappe ich die harten, braunen Deckel der Landkarte zu.“ (71)

### **Schlussbemerkung zu *Die Schuppenhaut***

Das Präteritum, das große Teile von *Die Schuppenhaut* bestimmt, hat, wie die Autorin anmerkt, „etwas Archaisches, Beschwörendes“ (94). Diese Zeitform, aber auch der mythisch-realistische Inhalt dieser Erzählung, bringt einen vielschichtigen Text über Identität und (Selbst-)Entfremdung am Ende des 20. Jahrhunderts hervor.

In *Die Schuppenhaut* sind die Geschlechterrollen gewissermaßen vertauscht, was darauf hindeutet, dass die regulativen Systeme der Gesellschaft nicht mehr lückenlos funktionieren. Die Wissensmacht liegt also ausschließlich in weiblicher Hand. Dennoch behalten die For-

schungsmethoden ihren ursprünglichen Charakter: sie suchen das Feste, Benenn- und Bezifferbare, das Inkommensurable muss zu Gunsten dieser Ordnung ausgeblendet werden. Doch die Krankheit widersetzt sich, sie ist amorph, „weder orts- noch formgebunden“ (67) wie es im Text heißt, und die Wissenschaft scheint dieser Unbestimmtheit nicht Herr zu werden. Dieses Unkontrollierbare, Fremde bleibt aber letztlich schmerzhaft für alle Beteiligten, es eröffnen sich keine hybriden Räume, in denen ein Leben außerhalb dichotomer Strukturen vorstellbar würde.

### **Joseph O’Neills *Netherland***

Der Autor Joseph O’Neill ist gebürtiger Ire, hat eine türkische Mutter und ist in Holland aufgewachsen, seit kurzem ist er amerikanischer Staatsbürger. O’Neill hat mit seinem Roman *Netherland*<sup>3</sup> einen Triumphzug durch die internationale Presse angetreten und wurde mit mehreren Auszeichnungen bedacht. Dieser Roman hat offensichtlich ins Mark aktueller Befindlichkeiten getroffen, wobei ein Teil dieser westlichen Selbstbeschreibung auch die, wie es der Autor selbst bezeichnet, „post-amerikanische“ (David 2009, 35) Situation ist.

Joseph O’Neills Roman beschreibt die Geschichte eines Einwanderers niederländischer Abstammung in New York zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Obwohl Hans van den Broeck beruflich äußerst erfolgreich ist und auch sein Privatleben geordnet scheint – er ist mit seiner Frau Rachel nach New York gezogen, kurze Zeit später wird sein Sohn geboren –, findet er keinen wirklichen Halt in dieser Stadt. Als die Ereignisse des 11. September über sein Leben hereinbrechen, werden die Risse in seinem Inneren plötzlich offensichtlich und die wenigen Sicherheiten, auf die er sich verlassen konnte, lösen sich in Nichts auf. Rachel reist mit dem kleinen Sohn zurück nach Europa und Hans bleibt alleine in dem Hotel zurück, das sie nach der Verwüstung ihres Appartements durch die Folgen der Terroranschläge bezogen haben. Da Hans seit seiner Ankunft von Erinnerungen an seine Kindheit und den damals für ihn sehr wichtigen Sport, Cricket, verfolgt wird, wird er Mitglied einer Mannschaft, die von Chuck Ramkissoon geleitet wird. Chuck ist ebenfalls Immigrant, allerdings mit völlig anderen Voraussetzungen als Hans. Chuck verfolgt den amerikanischen Traum, indem er mehrere, zum Teil illegale Geschäfte nebeneinander betreibt und er tut dies mit all der Tatkraft und Selbstsicherheit, die Hans zu fehlen scheint. Zwischen den beiden Männern entwickelt sich eine Freundschaft, die das eigentliche Thema des Romans ist, dessen Handlung weitgehend von Chucks Aktivität vorangetrieben wird.

---

<sup>3</sup> Der Roman erschien erstmals im englischen Original 2008 und in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Netherland* 2009. Im Folgenden wird die deutsche Ausgabe zitiert.

## Das Fremde innen und außen

Der eigentliche Handlungsträger in *Netherland* ist in dem Moment, in dem die Erzählung einsetzt, bereits tot. Der, der sich an ihn erinnert und dabei auch seine eigene Geschichte, beziehungsweise die seiner Beziehung aus der Retrospektive erzählt, ist der Hauptprotagonist des Romans. Hans van den Broeck ist kein Anti-Held im klassischen Sinne, aber doch ungewöhnlich passiv. Er ist Anfang Dreißig, als er mit seiner Frau nach New York aufbricht, weil diese dort eine Stelle in einer renommierten Anwaltskanzlei angenommen hat. New York City ist in diesem Text nicht nur eine Stadt, sondern auch eine Parabel. Hans sieht sich selbst in dieser Stadt gespiegelt, die von ihrer Makrostruktur (wie etwa der Architektur) bis in die Mikrostrukturen des Daseins seiner BewohnerInnen hinein ebenso uneinheitlich und fragmentarisch ist, wie sein eigenes Leben nach der Katastrophe.

Wesentlich ist auch die existenzielle Einsamkeit, die Hans' Dasein kennzeichnet: auf eine kohärente Überlieferung von privater oder kollektiver Geschichte oder Religion kann er sich nicht mehr stützen, denn diese ist in 1000 verschiedene Privatmythen zerfallen. In Form der Mythenbildung um Ereignisse wie jene des 11. Septembers taucht die Sehnsucht nach einer kollektiven Ursprungserzählung zwar wieder auf, aber es bleibt eben doch nur bei einer Verschwörungstheorie, die die Ängste der Einzelnen nicht auffangen kann. Alles, was das postmoderne Subjekt also angesichts des Ungeheuren und Unendlichen erfährt, ist seine eigene Begrenztheit und Unzulänglichkeit.

Hans ist auf seine persönliche Geschichte, seine Erinnerung verwiesen. Der gesamte Text entspricht nun einem Versuch, seine eigene Geschichte – von seiner Kindheit in Den Haag bis zu seinem neuerlichen Umzug nach London – aus Erinnerungsbruchstücken zusammenzusetzen und diese in eine narrative Ordnung zu bringen. Eine der wenigen kritischen Besprechungen, die in Amerika zu diesem Buch erschienen sind, stammt von Zadie Smith, die O'Neill eben diese Suche nach einer stabilen Subjektposition in einer zusammenstürzenden Welt vorwirft. Doch wie Smith ebenfalls feststellt, ist der poetische Realismus, dem *Netherland* über weite Teile verpflichtet ist, äußerst brüchig.

## Die erzählte Identität

Hans durchlebt eine Reihe traumatischer Ereignisse, die ihn an seinem bisherigen Leben zweifeln und alle Eckpfeiler seiner Existenz ins Wanken geraten lassen: 9/11 und der stark veränderte Alltag in New York, der Tod seiner Mutter und schließlich der Umzug von Rachel und ihrem kleinen Sohn Jake nach London. Vorher, so wird im Laufe der Erzählung deutlich, gab es diese Frage nach dem festen Kern des eigenen Seins nicht:

Wir hatten reichlich Grund zur Selbstgefälligkeit [...] Selbstgefälligkeit erfordert jedoch eine gewisse Nachdenklichkeit, und diese erfordert eine Perspektive, die wiederum Distanz erfordert [...] ich war der Unschuld, in der die gütige, aber betrügerische Welt uns als Kinder hält, noch kaum erwachsen. (O'Neill 2009, 118f.)

Die Veränderungen im Leben des Protagonisten führen ihn immer wieder zu der Frage, ob das Leben als eine kohärente Geschichte erzählt werden kann. Hans ist eine literarische Gestalt im wahrsten Sinne des Wortes, denn was an der Oberflächenstruktur des Textes seine persönliche Geschichte ist, ist auf einer tieferen Ebene auch immer eine Reflexion über die Möglichkeiten und die Rolle der Literatur. Man muss dabei keine Angst haben, dass Joseph O’Neill überholte Vorstellungen von Literatur als Retterin einer nationalen Identität im Auge hat. In einem Interview mit der FAZ äußert er sich klar zu diesem Thema: „Die Vorstellung, dass ein Roman Teil einer nationalen Literatur sei, geht auf das neunzehnte Jahrhundert zurück [...] aber die Welt, in der wir heute leben, definiert sich zunehmend nicht mehr über nationale Grenzen.“ (David 2009, 2) Hans ist also nicht auf der Suche nach seiner nationalen Identität, auch geschlechtliche Grenzen werden in diesem Roman in Frage gestellt und die Religion wird als Kohärenz- und sinnstiftende Instanz erst gar nicht mehr bemüht. All diese Zuschreibungen braucht Hans nicht oder kann er nicht nutzen, dennoch leidet er unter dem vielfältigen Auseinanderdriften, dem sein Leben plötzlich ausgesetzt ist: „Das Leben selbst war körperlos geworden. Meine Familie, das Rückgrat meiner Tage, war zerbrochen. Ich verlor mich in wirbelloser Zeit.“ (43) Die entscheidenden Szenen, die Hans’ Identitätsfindung betrifft, spielen sich am Cricketfeld ab. Dieser Sport beginnt zu einem Zeitpunkt wieder einen Platz in seinem Leben einzunehmen, an dem seine persönliche Krise ihren Höhepunkt erreicht hat und er sich mehr denn je nach festen Regeln und Strukturen sehnt. Auf dem Cricketfeld findet Hans jene Ordnung, die er in seinem Alltag vermisst. Das Spiel ist dabei keine von der Realität völlig losgelöste Sphäre, sondern bildet dazu eine Analogie, die in der „Vereinigung von gesetzmäßigen und zufälligen Prozessen“ (Lotman 1993, 102) liegt.

Zu Beginn seiner Karriere als Spieler in Chucks Mannschaft ist Hans zum ersten Mal in seinem Leben von den Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend überwältigt. Diese plötzliche Präsenz der Vergangenheit hat auch Auswirkungen auf sein Spiel: „Aber die Selbstverwandlung hatte Grenzen; und meine Grenze war in der sehr eigenen Frage des Schlagens beim Cricket erreicht. Ich schlug stur so weiter, wie ich es immer getan hatte, auch wenn das bedeutete, dass ich keine Runs mehr erzielte.“ (66) Chuck, der das Cricketteam leitet, ist ebenfalls ein Einwanderer, allerdings entstammt er einer weniger privilegierten Schicht als Hans. Dennoch scheint Chuck, der in sämtlichen deutsch- und englischsprachigen Kritiken mit dem Großen Gatsby verglichen wird, keinerlei Probleme mit seiner hybriden Identität zu haben. Wenn ihn jemand fragt, wo er herkommt, antwortet er ohne zu zögern: „Aus den Vereinigten Staaten“ (27). Es scheint aber so, als könne Chuck Ramkissoon alles gebrauchen, was er jemals gelernt hat, um in Amerika (wirtschaftlich) erfolgreich zu sein. Ob er dafür ein illegales Glücksspiel aus seiner alten Heimat betreiben oder koscheren Fisch verkaufen muss, ist ihm einerlei.

Hans und Chuck lernen sich während eines Cricketspiels kennen, wobei dieses durch einen Zwischenfall gestört wird. Hans, der zum ersten Mal in dieser Mannschaft mitspielt, wird von einem der anderen Spieler auf aggressive Weise angegriffen, was Chuck in seiner Funktion als Schiedsrichter nicht zulässt, auch wenn er sich dabei den Zorn einiger anderer Spieler und Zuseher zuzieht. Chuck hält auf diesen Vorfall hin eine Rede, die nicht nur von der Bedeutung des Cricketspiels handelt, sondern auch von der Situation der Einwanderer, die diesen Sport,



der mehr als jeder andere „eine Lektion in Sachen Höflichkeit“ (25) sei, würdig spielen und ihm zu einem Aufstieg verhelfen müssten: „Wir müssen unseren Gastgebern zeigen, dass diese merkwürdig aussehenden Burschen etwas betreiben, was sich lohnt. [...] ich sage, wir müssen den uns gebührenden Platz in diesem Land beanspruchen.“ (26)

Chuck ist aber nicht der aufrichtige und seinen hehren Zielen ganz und gar verpflichtete Held, als den Hans ihn in diesem Moment wahrnimmt – seine Figur ist alles andere als einseitig gezeichnet. Chuck ist ein Wanderer zwischen den Kulturen und er verkörpert die „Jetztzeit“, den „Augenblick, der aus dem Kontinuum der Geschichte herausgesprengt wurde“ (Bhabha 2000, 12). Chucks „Präsenz“, die im Roman und auch im Diskurs, der um diesen herum entstanden ist, immer wieder erwähnt wird, ist nicht die unbewusste Körperlichkeit, die der Kolonialherr dem „edle Wilden“ unterstellt. Es ist sein selbstverständlicher Umgang mit den Kontingenzen des 21. Jahrhunderts, die ihn zu einem wichtigen Menschen für Hans machen. Chuck ist als eine höchst fehlerhafte Figur gezeichnet, die jedoch die Wanderschaft zwischen den Kulturen perfekt beherrscht, nicht zuletzt deshalb, weil er sich Hans' Passivität nicht leisten kann (und möchte) und es gewohnt ist, dass andere über ihn bestimmen, wenn er sein „Schicksal“ nicht selbst in die Hand nimmt. All diese Eigenschaften Chucks tragen dazu bei, dass er für Hans in gewisser Weise zu einem Vorbild wird und dessen europäischem „Identitätsfimmel“ einen Gegenentwurf bietet, auf den Hans sich schließlich einlassen kann. Der entscheidende Moment dieser Metamorphose, die Hans durchläuft, ist bei einem Cricketspiel gekommen:

„Jetzt, Hans!“ rief Chuck. „Tun Sie's jetzt, Hans!“ Als der dritte Ball auf meine Beine zugeflogen kam, geschah etwas noch nie Dagewesenes. Dem Spin folgend, vollführte ich einen unschönen, krummen Aufwärtsschlag [...] Ich hatte den Ball wie ein amerikanischer Cricketspieler in die Luft geschlagen; und ich hatte es getan, ohne meinem Selbstwertgefühl Schaden zuzufügen. Im Gegenteil, ich fühlte mich großartig. (219)

### **Chuck Ramkissoon als Verwalter der postkolonialen Identität und Mimikry-Experte**

Joseph O'Neill sagte über den Protagonisten seines Romans *Netherland*, dass er aus seiner Sicht ein Teil jener postnationalen Kultur sei, die die globalisierte Welt zunehmend hervorbringe (vgl. David 2009, 2). Wenn es auch nicht abzustreiten ist, dass Hans van den Broek Teil dieser Welt ist, so ist dennoch Chuck Ramkissoon ihr Protagonist. Ramkissoon ist eine schillernde Figur, die außer liebenswürdig und väterlich auch noch angeberisch und größenwahnsinnig ist, ein (Klein-)Ganove und Weiberheld, aber dann auch wieder ehrlich und großzügig. Nicht einmal die Umstände seines Todes können geklärt werden – das ist ein würdiges Ende für die vielleicht am schärfsten konturierte und widersprüchlichste Figur des Romans.

Wie bereits erwähnt, spielt Chuck Ramkissoon für Hans' Entwicklung von einem europäischen, statischen Modell von Identität hin zu einem Modell des fließenden Übergangs zwischen ambivalenten Identifizierungen eine entscheidende Rolle. Doch seine Position im Roman ist damit noch lange nicht erschöpfend erklärt. Wenn der Roman im öffentlichen Diskurs



häufig als „postkolonialer Roman“ gelesen wird, so wird das in erster Linie auf die Figur Chuck Ramkissoon bezogen. Dies scheint mir vor allem insofern gerechtfertigt zu sein, als er eine spezielle Strategie anwendet, die sein (erfolgreiches) Überleben im von ihm selbst so bezeichneten Gastland sichert und sämtliche Hierarchien und Ideologien pervertiert. Chuck Ramkissoon ist ein Meister der Mimikry, die Homi K. Bhabha als eine subversive Form der Anpassung beschreibt, die sich in die Formel „same, but not quite“ fassen lässt. Wer Mimikry betreibt, vermag die gegenseitige Abhängigkeit zwischen Unterdrücker und Unterdrücktem auszunutzen und in der nur beinahe vollständigen Anpassung den bestehenden Machtverhältnissen Widerstand zu leisten.

Chuck Ramkissoon ist in gewisser Weise ein Mimikry-Experte und er ist auch derjenige, der Hans zeigt, wie man sich in der Zwischen-Welt, die sie beide bewohnen, gut einrichten kann. Allerdings – und das bringt dieses Bild von Ramkissoon als eines perfekten Strategen wiederum ins Wanken, muss er seine Pläne, die Amerikaner „zivilisieren“ zu wollen, mit dem Tod bezahlen. Hans hingegen lebt besser als vor seiner Begegnung mit Chuck und völlig unbehelligt weiter. Diese Tatsachen, die den Verlauf des Romans entscheidend prägen, sind ein Hinweis darauf, dass die postkoloniale Problematik auch in diesem Roman längst noch nicht gelöst ist – auch wenn die Schlusszene, eine der vielen Tagträumereien Hans van den Broeks, eine visionäre Lösung andeutet.

Chucks Beziehung zu Hans ist auch nicht völlig frei von den hierarchischen Unterschieden, die ihrer beider Herkunft bedingt, allerdings nimmt Chuck ihm das nicht übel. Vielmehr macht er Hans erst darauf aufmerksam, dass er zu jenen ersten Siedlern gehört, die Amerika einst kolonisiert haben. Schon kurz nach ihrer ersten Begegnung erreicht Hans im Büro ein Briefumschlag, es ist die erste von vielen schriftlichen Nachrichten, die Chuck ihm zukommen lässt: „Lieber Hans, wie Sie wissen, sind Sie ein Angehöriger des ersten Stammes von New York, ausgenommen natürlich die Indianer. Anbei etwas, das Ihnen vielleicht gefällt. Beste Grüße, Chuck Ramkissoon.“ (78) Hans, der sich der frühen niederländischen Präsenz auf diesem Kontinent bis zu jenem Zeitpunkt überhaupt nicht bewusst war, packt das Geschenk erst später aus: es enthält ein Buch mit dem Titel *Holländische Kinderreime der Kolonialzeit*. Hans liest sich ein paar der Reime durch, erinnert sich an seine Kindheit, vor allem aber denkt er wieder an seinen Sohn Jake und daran, wie sehr ihn die Trennung von ihm belastet. Wie in vielen weiteren Szenen, die die koloniale Vergangenheit seines Herkunftslandes betreffen, dem Hans von Geburt wegen angehört, wird auch hier deutlich, dass er ein konsequent unpolitisch denkender Mensch ist. Genauso wenig wie ihn die politischen Diskussionen in seinem Familien- und Bekanntenkreis interessieren, interessiert ihn die koloniale Vergangenheit seines Herkunftslandes. Fremdheit ist für Hans ein ganz individueller und innerer Vorgang, der mit äußeren Geschehnissen nicht viel zu tun hat. Äußere Faktoren, wie etwa der Terroranschlag, lösen natürlich Angst aus oder verstärken sie, aber das Entscheidende ist bei Hans immer das individuelle Erleben.

Chuck denkt politischer, der Bezugspunkt seiner Visionen ist das Kollektiv. Er ist auch nicht dazu bereit, sich nur auf ein familiäres Glück zu beschränken, er möchte ganz Amerika verändern. Hans soll ihm dabei helfen, diesen Traum zu verwirklichen und so möchte er ihn

auch dazu bringen, sich als einen öffentlichen Menschen zu empfinden. Er zeigt ihm Orte, die heute noch holländische Namen tragen und weist immer wieder darauf hin, wie bemerkenswert er die historische Beziehung zwischen Hans und dem Ort, an den es ihn verschlagen hat, findet. Man kann getrost sagen, dass Chuck „excited by Hans’s Dutchness“ (Wood 2008, 3) ist, wobei selbst das bei ihm strategische Gründe hat. Chuck möchte schließlich beweisen, dass Cricket die ursprünglichste amerikanische Sportart ist und damit wäre natürlich auch ein triftiges Argument dafür vorhanden, dass die Cricket spielenden Immigranten die „echten“ Amerikaner sind. Er möchte aus den Kolonialiserten also Kolonialherren machen – die ursprünglichen Verhältnisse komplett umkehren. Hans interessiert sich für diese Argumentation wie immer wenig und setzt sich auch nicht wirklich mit ihren Hintergründen auseinander. Eines Tages wird ihm das zum Verhängnis, als er nämlich, vom „napoleonisch Exzessiven“ des Vorhabens, Amerikaner mit Hilfe von Cricket umerziehen zu wollen, angestachelt, endlich Stellung nimmt: „Chuck, hören Sie auf zu träumen. Die Menschen funktionieren nicht auf diesem Niveau. Es wird ihnen sehr schwer fallen, auf ein solches Denken einzugehen.“ (262) Chuck lässt sich auf diese Episode hin von Hans zu einem seiner „Geschäftstermine“ bringen, zu dem er ihn schließlich dazuholt, gerade als er und sein russischer Geschäftspartner einen Mann massiv bedrohen. Hans ist von diesem Vorfall entsetzt und sucht das Weite: „Ich ging hinaus und die Straße entlang und ich kam knapp zwanzig Meter weit, als mir klar wurde, dass ich nicht die Kraft hatte weiterzugehen.“ (265) Dieser Vorfall zerstört die Freundschaft zwischen Hans und Chuck letztlich nicht, aber er macht deutlich, dass Chuck irgendwann einen Punkt erreicht hat, an dem er von der Mimikry-Strategie zum äußerst bedenklichen Wunsch nach der Umkehrung der ehemals herrschenden Verhältnisse gelangen möchte.

### **Schlussbemerkung zu *Netherland***

Die Figuren in *Netherland* kämpfen auf unterschiedliche Weise um das Gefühl von Stabilität und Geborgenheit in einer Welt, die für derartige Begriffe nicht mehr geschaffen zu sein scheint. Während die Einen den Rückzug ins Private antreten und versuchen, dort eine Festigkeit (wieder)zufinden, die die Außen-Welt nicht mehr bieten kann, kämpfen die Anderen um öffentliches Ansehen, das jedoch gerade für weniger privilegierte ImmigrantInnen nur um einen sehr hohen Preis zu haben ist. Das Fremde ist hier in doppelter Ausprägung vorhanden: als innere Dimension, die in dem Begriff Selbstentfremdung gefasst werden kann, aber auch als äußere Situation, die durch Migration bedingt ist. Diese Mehrdimensionalität des Textes hebt sich sehr wohltuend von den vielen zeitgenössischen literarischen Texten mit „interkultureller“ Ausrichtung ab, die der Schwarz-Weiß-Malerei dann doch wieder nicht entkommen.

*Netherland* macht keinen Hehl daraus, wie prekär der Status des Subjekts im 21. Jahrhundert geworden ist – aber am Ende findet der Protagonist doch immer wieder Halt. Hans findet seine Sicherheit in Chucks überzeugtem Selbstvertrauen, im bestätigenden Blick seiner Mutter, die ihn bedeutender findet als ein ganzes Volk, das dem gelobten Land entgegenfährt, und schließlich in den Augen seines Sohnes. Das Fremde kommt jedoch niemals in seiner radika-

len Form zum Ausdruck, es wird immer gerade noch rechtzeitig wieder aufgehoben, bevor die Leserin/der Leser sich allzu unbehaglich fühlt.

## Bibliographie

- Brežna, Irena: *Die Schuppenhaut*. Zürich: efef, 1989.
- O’Neill, Joseph: *Niederland*. Aus dem Englischen von Nikolaus Stingl. Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 2009.
- Amirsedghi, Narin/Bleicher, Thomas (Hg.): *Literatur der Migration*. Mainz: Donata Kinzelbach, 1997.
- Amidon, Stephen: „Netherland by Joseph O’Neill“. In: *The Sunday Times Review*. [http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/books/fiction/article407476.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/fiction/article407476.ece) (Zugriff 07.07.2011).
- Badinter, Elisabeth: *Ich bin Du. Die neue Beziehung zwischen Mann und Frau*. Weinheim: Beltz, 2001.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- David, Thomas: „Wer in New York Stabilität sucht, geht am besten ins Hotel“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 68 (2009), 35.
- Foucault, Michel: *Über Hermaphroditismus/Herculine Barbin*. Hrsg. von Wolfgang Schäffner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Galster, Christin: *Hybrides Erzählen und hybride Identität im britischen Roman der Gegenwart*. Lang: Frankfurt am Main, 2002.
- Hecker, Axel: *An den Rändern des Lesbaren. Dekonstruktive Lektüren zu Franz Kafka*. Wien: Passagen, 1998.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Aus dem Russischen von Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink, 1993.
- Waldenfels, Bernhard: *Topographien des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Wood, James: „Beyond a Boundary“. [http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2008/05/26/080526crbo\\_books\\_wood](http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2008/05/26/080526crbo_books_wood) (Zugriff 23.07.2011).

## **(Rollen)Spiel und hybride Identitäten im Werk der französischsprachigen Migrationsautorin Shan Sa**

Shan Sa, 1972 in Peking geboren, schreibt bereits als Kind erste Gedichte.<sup>1</sup> Als Jugendliche emigriert sie nach dem Massaker vom Platz des Himmlischen Friedens (Tian'anmen) 1990 nach Frankreich. Dort schreibt und publiziert sie seit 1997 in französischer Sprache, obwohl sie sich diese nach ihrer Ankunft in Paris erst mühsam aneignen musste. Ihr Debütroman *Porte de la paix céleste* (1997; *Himmelstänzerin*, 2006) wird mit dem Prix Goncourt du premier roman ausgezeichnet, doch der Durchbruch gelingt Shan Sa erst mit ihrem dritten Roman *La joueuse de go* (2001; *Die Go-Spielerin*, 2002; Prix Goncourt des lycéens). Es folgen die Romane *Impératrice* (2003), *Les conspirateurs* (2005), *Alexandre et Alestria* (2006) und *La cithare nue* (2010). In ihrem Romanwerk auf Französisch verarbeitet Shan Sa ihre Erlebnisse während des Massakers von Tian'anmen, schreibt chinesische Geschichte(n) neu und zeigt dynamische Identitätskonstruktionen, bei denen die Begegnung mit dem Anderen und Kulturkontakt von Bedeutung sind. Auf das „spielerische“ Inszenieren von Kulturkontakt und das Hervorheben nicht stabiler Identitäten durch den Identitätswechsel im Rollenspiel soll im Folgenden insbesondere anhand der Romane *La joueuse de go* und *Les conspirateurs* näher eingegangen werden.<sup>2</sup>

In *La joueuse de go* treffen vor dem Hintergrund des Sino-Japanischen Kriegs ab 1937 ein junges chinesisches Mädchen und ein japanischer Offizier aufeinander. Im Laufe einer Partie Go,<sup>3</sup> die sie miteinander spielen, verlieben sie sich ineinander. Die Handlung wird abwechselnd aus der Perspektive der Go-Spielerin und des Offiziers geschildert, dies geschieht in aufeinanderfolgenden Kapiteln, die den gesamten Text wie eine Partie Go erscheinen lassen, bei der abwechselnd die Steine auf ein Spielbrett gesetzt werden. Die Begegnung zwischen

---

<sup>1</sup> Auf Chinesisch sind erschienen: *Les poèmes de Yan Ni*, 1983; *Libellule rouge*, 1988; *Neige*, 1989; *Que le printemps revienne*, 1990.

<sup>2</sup> Zitiert wird im Folgenden aus den Taschenbuchausgaben, im Literaturverzeichnis sind die Erstausgaben angeführt: PPC = *Porte de la paix céleste*. Paris: Gallimard, 1999.

HT = *Himmelstänzerin*. München: Piper, 2006.

JG = *La joueuse de go*. Paris: Gallimard, 2002.

DG = *Die Go-Spielerin*. München: Piper, 2004.

LC = *Les conspirateurs*. Paris: Albin Michel, 2007.

<sup>3</sup> Chin. *weiqi*/japan. *go* ist ein Brettspiel, das der Legende nach vor 4000 Jahren von chinesischen Mathematikern und Astrologen erfunden wurde. Gespielt wird auf einem Spielbrett, auf dem 19 horizontale und 19 vertikale Linien 361 Schnittpunkte ergeben. Die schwarzen und weißen Spielsteine werden jeweils auf diese Kreuzungspunkte der Linien gesetzt. Ziel des Spiels ist es, den Gegner mit den eigenen Spielsteinen zu umzingeln, um möglichst große Gebiete zu besetzen.

dem japanischen Offizier und der chinesischen Go-Spielerin ist während des Krieges allerdings nur dadurch möglich, dass sich der Soldat als chinesischer Zivilist verkleidet hat, um die feindlichen, mandschurischen Go-Spieler auszuspionieren. Dieses Rollenspiel lässt den japanischen Offizier nicht unberührt: Seine homogen geglaubte Identität wird destabilisiert, wodurch er sich zunächst tief verunsichert fühlt; zuletzt kann er jedoch seine hybride Identität annehmen. In *Les conspirateurs* besteht die Lebensaufgabe der Protagonisten Bill und Ankaï darin, ihr Gegenüber auszuspionieren. Als CIA-Agent in Paris schlüpft der Amerikaner Bill in die Rolle des Jonathan Julian, um die chinesische Dissidentin Ayamei zu observieren. Diejenige, die er für Ayamei hält, ist jedoch die Militärspionin Ankaï, die sich als Ayamei, Führerin der Studentenrevolte von Tian'anmen, ausgibt, um den französischen Politiker Philippe Matelot auszuspionieren. Auf den ersten Blick wirkt auch die Erzählung von *Les conspirateurs* an ein Brettspiel angelehnt, die Figuren werden auf dem Globus wie auf einem Schachbrett bewegt, doch im Gegensatz zu *La joueuse de go*, in dem das Go-Spiel als Narrationsprinzip fungiert, findet das Spiel in *Les conspirateurs* eher mit „Wahrheit“ und „Lüge“ statt. Die Figuren verstricken sich in einem Netz aus wahren und erfundenen Geschichten, die mit ihren „wahren“ und „falschen“ Identitäten in Zusammenhang stehen, bis sie sich selbst von ihren Rollen nicht mehr unterscheiden können.

## Zum Konzept „Spiel“ in der Literatur

Das Spiel als natürliche menschliche Aktivität besitzt eine gewisse Attraktivität für verschiedene theoretische Modelle in den Wissenschaften. Stefan Matuschek spricht sogar von der „Verlockung [...] des Wortes Spiel“ (Matuschek 1998, 1), der TheoretikerInnen quer durch alle Disziplinen gerne erliegen.<sup>4</sup> So werden in den Sozial- und Wirtschaftswissenschaften Spieltheorien herangezogen, um mithilfe strategischer Gesellschaftsspiele soziale Konflikt- und Konkurrenzsituationen zu analysieren. In der Literaturtheorie gewinnt der Begriff des „Spiels“ vor allem bei TheoretikerInnen der Postmoderne an Popularität (vgl. Neuhaus 2009, 373). Im Vergleich dazu besteht in der Antike kein großes Interesse daran, eine Verbindung zwischen Kunst und Spiel herzustellen, denn Spiel wird als Zeitverschwendung angesehen. Erste literaturtheoretische Verwendungen des Spiel-Begriffes finden sich dann bei Platon und Aristoteles. Während Aristoteles seinen Mimesis-Begriff mit der Analogie spielender Kinder legitimiert, verwendet Platon den Spielbegriff, um die Dichtung als leichtfertige und unwirkliche Nachbildung zu verurteilen (vgl. Matuschek 1998, 11; 13). Das Desinteresse an einer theoretischen Reflexion über Kunst und Spiel dauert laut Burke (1994, 9) bis zum 18. Jahrhundert an, bis Schiller mit seinen Überlegungen zum Spieltrieb in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) eine theoretische Verbindung zwischen literarischer Kreation und Spiel herstellt. Er konzipiert zwei Triebe, die gegeneinander und zusammen wir-

<sup>4</sup> Für eine Übersicht über die Entwicklung der Spieltheorie im Bereich der Geisteswissenschaften siehe: Burke, Ruth E.: *The games of poetics. Ludic criticism and postmodern fiction*. New York/Berlin: Lang, 1994.

ken und damit die menschliche Existenz bestimmen: zum einen den Stofftrieb, der „von dem physischen Dasein des Menschen“ ausgeht und zum anderen den Formtrieb, der „bestrebt ist, ihn in Freiheit zu setzen“ (Schiller 1967, 114). Nur im Spiel können diese beiden Triebe zusammenwirken und kann durch den dabei entstehenden Spieltrieb ein Gleichgewicht hergestellt werden, wodurch die (ästhetische) Freiheit des Menschen ermöglicht wird (vgl. Brokoff 2009, 102–103; Brandes 2009, 116–117; Neuhaus 2009, 372–373). Diese Überlegungen lassen Schiller dann zu dem Schluss kommen: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“ (Schiller 1967, 131). Trotz vielfacher weiterer Reflexionen über das Spiel im 20. Jahrhundert konnte jedoch bis heute kein – in seiner Anwendbarkeit überzeugender – Spielbegriff für die Literatur entwickelt werden, wie Thomas Anz und Heinrich Kaulen in ihrem Sammelband *Literatur als Spiel* (2009) einleitend konstatieren. In den Literatur- und Kulturwissenschaften werden deshalb immer noch die (kultur)anthropologischen Arbeiten von Johan Huizinga und Roger Caillois herangezogen, die Definitionen des Spielbegriffs und Kategorisierungen verschiedener Spielformen vornehmen. So definiert Huizinga in *Homo Ludens* (1938) das Spiel als „freies Handeln“, abgesetzt vom „gewöhnlichen“ oder „eigentlichen“ Leben:

Der Form nach betrachtet kann man das Spiel also zusammenfassend eine freie Handlung nennen, die als ‚nicht so gemeint‘ und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raums vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben oder durch Verkleidung als anders als die gewöhnliche Welt herausheben. (Huizinga 1956, 20)

In seiner Abhandlung *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch* (1958) bezieht sich Roger Caillois explizit auf die Ausführungen Huizingas. Obgleich er dessen Spieldefinition als „einerseits zu allgemein und andererseits zu begrenzt“ (Caillois 1982, 10) kritisiert, stimmt er mit Huizinga darüber ein, dass das Spiel eine freiwillige Tätigkeit ist, die ohne Zwang ausgeübt wird, um dem gewöhnlichen Leben zu entgehen (vgl. Caillois 1982, 12). Das Spiel ist also auch bei Caillois (1982, 13) vom Alltag getrennt und es hat zeitliche und räumliche Grenzen. In sechs Punkten fasst er seine Definition des Spiels zusammen und spricht vom Spiel als freier, abgetrennter, ungewisser, unproduktiver, geregelter und fiktiver Betätigung (vgl. Caillois 1982, 16). Die Spieler können nicht zum Spiel gezwungen werden, ohne dass das Spiel seinen Unterhaltungswert verliert, sie spielen innerhalb fester Grenzen von Raum und Zeit, wobei jedoch genauer Ablauf und Ergebnis nicht feststehen. Das Spiel schafft keine neuen Güter oder Reichtum und ist dadurch eine unproduktive Betätigung. Es ist zum einen bestimmten Konventionen unterworfen, die zum Zeitpunkt des Spiels allgemeingültigen Charakter annehmen, zum anderen wird das Spiel jedoch auch von einem spezifischen Bewusstsein begleitet, dass es in einer zweiten Wirklichkeit stattfindet. Da Caillois bei Huizinga das Fehlen einer Beschreibung und Einteilung der Spiele bemängelt, schlägt er eine Kategorisierung der Spiele

in verschiedene Gruppen vor. Nach den vorherrschenden Eigenschaften des jeweiligen Spiels – Wettstreit, Zufall, Maskierung oder Rausch –, teilt Caillois sie dann einer der vier Haupttypen zu: *agôn* (z.B. Fußball, Billard, Schach), *alea* (z.B. Roulette, Lotterie), *mimicry* (z.B. Rollenspiel als Seeräuber, Nero, Hamlet) oder *ilinx* (z.B. ein organischer Zustand der Verwirrung und des Außersichseins, hervorgerufen durch eine rapide Rotations- oder Fallbewegung in sich selbst). Darüber hinaus lassen sich Spiele laut Caillois zwischen den zwei Polen *paida* (Prinzip des Vergnügens, der freien Improvisation und der unbekümmerten Lebensfreude) und *ludus* (Bedürfnis, die anarchische Natur Konventionen zu unterwerfen, Hindernisse einzubauen) verorten (vgl. Caillois 1982, 20).

Huizinga und Caillois charakterisieren Spiel also insbesondere durch die Freiheit des Handelns und die Losgelöstheit vom Alltag. Zudem heben sie die Bedeutung von Spaß und Freude am Spiel als wesentlich hervor.<sup>5</sup> Diese Definition von Spiel in Opposition zu Ernst und Realität wird jedoch später kritisiert.<sup>6</sup> Denn Spiel lässt sich nicht in Abgrenzung zu einer Kategorie wie Realität oder Kultur definieren, da diese nicht *a priori* bestehen, sondern relativ sind, wie Jacques Ehrmann festhält:

In other words, in an anthropology of play, play cannot be defined by isolating it on the basis of its relationship to an a priori reality and culture. To define play is at the same time and in the same movement to define reality and to define culture. (Ehrmann 1968, 55)

Trotz dieser berechtigten Kritik am Spielbegriff bei Huizinga und Caillois ist deren Beitrag zur modernen Spieltheorie nicht von der Hand zu weisen (vgl. Burke 1994, 16). Folgen wir ihren Ausführungen in Bezug auf das Spiel, das den Roman *La joueuse de go* in mehrerlei Hinsicht dominiert, das Go-Spiel, so entdecken wir durchaus Parallelen zwischen den Aussagen Huizingas und den Beschreibungen des Spiels durch die Protagonistin. Die Go-Spielerin fühlt sich während des Spiels abgeschnitten von der Außenwelt, und diese Trennung ist von ihr durchaus erwünscht, erscheint ihr der Alltag ihres Lebens als Schülerin doch platt und banal. So sagt sie zum Beispiel: „Le jeu de go me propulse vers un univers de mouvement. Les figures sans cesse renouvelées me font oublier la platitude du quotidien“ (JG, 40) („Das Go-Spiel treibt mich voran in ein Universum der Bewegung. Die Figuren, die sich ständig neu ergeben, lassen mich die Platttheit des Alltags vergessen“ [DG, 28]). Oder an anderer Stelle: „Les parties de go me

<sup>5</sup> „Die Natur [...] hätte doch alle die nützlichen Funktionen wie Entladung überschüssiger Energie, Entspannung nach Kraftanstrengung, Vorbereitung für Forderungen des Lebens und Ausgleich für Nichtverwirklichtes ihren Kindern auch in der Form rein mechanischer Übungen und Reaktionen mit auf den Weg geben können. Aber sie gab uns gerade eben das Spiel mit seiner Spannung, seiner Freude, seinem Spaß. [...] Und gerade dieses Element bestimmt doch das Wesen des Spiels“ (Huizinga 1956, 10–11).

„Ohne Zweifel muss das Spiel [...] als eine Quelle der Freude und des Vergnügens definiert werden“ (Caillois 1982, 12).

<sup>6</sup> Wie Brian Edwards (1998, 19) anmerkt, liegt dieser Begriffsbestimmung die Annahme zugrunde, dass Realität etwas Ernsthaftes sei, und obwohl Huizinga dem Spiel eine Wechselbeziehung mit Ernsthaftigkeit zuschreibt, lokalisiert er es dann erneut außerhalb von Realität und Ernst.



plongent dans une ivresse qui me coupe du monde extérieur“ (JG, 179) („Ein Go-Spiel stürzt mich in einen Taumel, der mich vom Rest der Welt abschneidet“ [DG, 136]).

Die Go-Spielerin illustriert mit ihren Worten so die Abgetrenntheit des Spiels vom alltäglichen Leben, wie sie Huizinga formuliert: „Spiel ist nicht das ‚gewöhnliche‘ oder das ‚eigentliche‘ Leben“ (Huizinga 1956, 15). Gleichzeitig spricht die Go-Spielerin hier davon, während der Spielpartien in eine Art Rausch zu verfallen.<sup>7</sup> Caillois verwendet für Spiele, die darauf beruhen einen derartigen Zustand zu produzieren, „den Terminus *ilinx* [...], ein Wort, das im Griechischen Wasserstrudel bedeutet, und von dem sich der Ausdruck *vertige* (*ilingos*) etymologisch ableiten lässt“ (Caillois 1982, 34). Diese Spiele

[...] [beruhen] auf dem Begehren nach Rausch [...] und [ihr] Reiz [besteht] darin [...], für einen Augenblick die Stabilität der Wahrnehmung zu stören und dem klaren Bewußtsein eine Art wollüstiger Panik einzuflößen. Es geht hier stets darum, sich in einen tranceartigen Betäubungszustand zu versetzen, der mit kühner Überlegenheit die Wirklichkeit verleugnet. (Caillois 1982, 32)

Caillois denkt hier zwar vielmehr an verschiedene Formen von Spielen, die durch Drehbewegungen Schwindel im Menschen hervorrufen, wie dies ein spielendes Kind tut, das sich immer schneller um sich selbst dreht, oder wie es auch die tanzenden Derwische sowie die *voladores* in Mexiko zu tun pflegen, die sich in Kreisbewegungen von der Spitze eines hohen Mastes stürzen. Brettspiele wie Dame oder Schach (oder auch Go) zählt Caillois jedoch zur Kategorie des *agôn*, bei dem der Wettkampf im Vordergrund steht. Dennoch lässt sich gerade die Partie Go des jungen Mädchens mit dem japanischen Offizier in enger Verbindung zu Rausch, Taumel, Wirbel und Strudel sehen:

Sur le damier, océan tourmenté, vagues noires, vagues blanches se poursuivent, se bousculent. Près des quatre rives, elles reculent, tourbillonnent, s'élancent vers le ciel. Entremêlées, elles s'écrasent pour s'étreindre encore plus profondément. (JG, 292)

Auf dem Spielfeld ein Gemisch von zerwühltem Ozean, schwarzen Wellen, weißen Wellen, die sich verfolgen und aufeinanderprallen. An den vier Ufern rollen sie zurück, wirbeln auf, werfen sich in den Himmel. Sie vermischen sich, zerdrücken sich, um sich nur noch tiefer ineinander zu verschlingen. (DG, 222)

Die Spielsteine wirbeln auf dem Brett wie Wellen im Meer durcheinander, werden von einem Wasserstrudel erfasst und in die Luft katapultiert. Das Zitat aus dem Roman *La joueuse de go* evoziert ähnliche Bilder wie die Beschreibung, die die kulturwissenschaftliche Zeitschrift *ilinx – Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft* von ihrem namensgebenden Begriff macht:

<sup>7</sup> In der deutschen Übersetzung wurde für das französische „ivresse“, das „Rausch“ bedeutet, der deutsche „Taumel“ gewählt, der dem französischen „vertige“ entspricht, den Caillois einer bestimmten Gattung von Spielen zuschreibt.



ῥιλιξ / ilinx [gr. Wirbel , das Wirbeln]

Wirbel entstehen lokal und situativ, vermischen und vermengen heterogene Elemente (Theorien, Methoden, Material, Disziplinen, Akteure, Artefakte, Zeiten und Räume); sie klären auf, trüben ein, wirbeln Staub auf und schlagen Wellen; setzen Dinge in Bewegung, destabilisieren, erzeugen Sogwirkungen, Kraftfelder, Unterströmungen, Stromschnellen und Untiefen, Schwindel, Rauschen und Störungen; sie reißen mit, hin, fort und weg. (<http://www.ilinx-kultur.org/uber-ilinx>)

Die rauschhafte Dimension des Spiels nach Caillois wird also in den Kulturwissenschaften gerne aufgenommen, wie auch der Begriff des „Spiels“ generell in der Postmoderne auf fruchtbaren Boden fällt. Renata Plaice (2009, 363) zufolge, die auf Derrida verweist, liegt das Phänomen des Spiels sogar der postmodernen Kritik zugrunde. Wie Edwards (1998, 23) anführt, verwendet bereits Saussure zur Illustration seiner Theorie von Sprache als differentiellem Zeichensystem die Schachmetapher, um die Untrennbarkeit von Spiel und Differenzbegriff zu demonstrieren. Bei Derrida dient das Spiel dann dazu, den offenen Prozess zu beschreiben, in dem Bedeutungen von Zeichen konstruiert werden. Er beschreibt ein unendliches Spiel von Differenzen, durch das Differenz erst konstruiert wird. Derrida verwendet den Spielbegriff, um einen dynamischen Gegenbegriff zur Vorstellung sprachlich gesicherter und stabiler Bedeutungen anwenden zu können. Durch diese postmodernen Bedeutungsverschiebungen werden „am Rande der Differenzierungen und Signifikanten Zwischenräume eröffnet“, worauf Plaice (2009, 364) hinweist. Diese Zwischenräume denkt Homi Bhabha als transkulturelle Räume (als „third spaces“), in denen – und durch die – Identitäten neu verhandelt werden können. In *La joueuse de go* entsteht ein derartiger Verhandlungsraum durch das Spiel zwischen dem chinesischen Mädchen und dem japanischen Soldaten am Go-Brett. Zum einen ermöglicht der Spielort erst die Begegnung der eigentlich verfeindeten Protagonisten, zum anderen wird das Go-Spielbrett als Ort präsentiert, an dem die Herkunft, die Sprache und die Ideologie der SpielerInnen nicht von Bedeutung sind. Die Autorin unterstreicht diesen Aspekt, indem sie das Go-Spiel folgendermaßen beschreibt:

[...] c'est un jeu où le langage est banni, un jeu où enfin deux jeunesses de nationalité différente, de langue différente, d'idéologies différentes, peuvent enfin se rejoindre. (Shan Sa im Interview mit Le Clair 2001)

[...] es ist ein Spiel, aus dem die Sprache verbannt ist, ein Spiel, bei dem sich zwei junge Menschen verschiedener Nationalität, verschiedener Sprache, verschiedener Ideologie treffen können. (Ü. d. V.)

Glaut man Deleuze und Guattari, die in *Mille plateaux* Go und Schach gegenüberstellen, dann ist dieser Zwischenraum, wie er sie sich für die beiden Protagonisten während des Spiels öffnet, bereits im Go-Spiel angelegt. Denn im Gegensatz zum Schach ist der Raum dieses Brettspiels von Beginn an ein offener, nomadischer, der Bewegung zulässt.<sup>8</sup> Auch die Go-

<sup>8</sup> „Enfin, ce n'est pas du tout le même espace : dans le cas des échecs, il s'agit de se distribuer un espace fermé, donc d'aller d'un point à un autre, d'occuper un maximum de places avec un minimum de pièces. Dans le go, il s'agit de

Spielerin hebt diesen Unterschied zwischen den zwei Brettspielen hervor und unterstreicht die Beweglichkeit der Go-Steine im Gegensatz zu den Schachfiguren:

Je préfère le go aux échecs pour sa liberté. Dans une partie d'échecs, les deux royaumes, avec leurs guerriers cuirassés, s'affrontent face à face. Les cavaliers de go, virevoltants et agiles, se piègent en spirale: l'audace et l'imagination sont ici les vertus qui conduisent à la victoire. (JG, 150)

Ich mag Go lieber als Schach, weil dort mehr Freiheit herrscht. In einem Schachspiel stehen die beiden Reiche mit ihren geharnischten Kriegern sich von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Go-Soldaten dagegen wirbeln gelenkig umher, stellen sich ihre Fallen in kreisenden Spiralen: Kühnheit und Einfallsreichtum sind da die Tugenden, die zum Sieg führen. (DG, 113)

Auf dem Go-Spielbrett findet also unablässig Bewegung statt. Wie Plaice (2009, 368) anmerkt, werden in der Postmoderne Bewegung und Wiederholung als konstituierende Eigenschaften von Spiel angesehen, denn sie implizieren Dynamik im Gegensatz zu erstarrten, festen Positionen. Spiel bedeutet dann die Privilegierung dynamischer gegenüber stabiler Positionen und Identitäten.

## Das Go-Spiel als Narrationsprinzip

Die Bewegung des Go-Spiels zwischen dem jungen Mädchen und dem Offizier innerhalb der Erzählung spiegelt sich in der Struktur des Romans. Kurze, alternierende Kapitel, die abwechselnd die Perspektive der Go-Spielerin und des japanischen Soldaten präsentieren, wirken wie aufeinanderfolgende Spielzüge der Kontrahenten, die ihre Steine auf das Spielbrett setzen. Mit den sich abwechselnden Ich-Erzählungen in den einzelnen Kapiteln alterniert auch die Fokalisierung. Nach Genette (1994, 134ff) handelt es sich hier also um eine variable interne Fokalisierung. Zunächst befinden sich die beiden Protagonisten noch an verschiedenen Orten, die Go-Spielerin in der Stadt Mille Vents in der Mandschurei, der japanische Offizier in Tokyo.

---

se distribuer dans un espace ouvert, de tenir l'espace, de garder la possibilité de surgir en n'importe quel point : le mouvement ne va plus d'un point à l'autre, mais devient perpétuel, sans but ni destination, sans départ ni arrivée. Espace ‚lisse‘ du go, contre espace ‚strié‘ des échecs. [...] C'est que les échecs codent et décodent l'espace, tandis que le go procède tout autrement, le territorialise et le deterritorialise [...].“ (Deleuze/Guattari 1980, 437)

„Beim Schach geht es darum, sich einen begrenzten Raum einzuteilen, also von einem Punkt zum anderen zu gehen, eine maximale Anzahl von Feldern mit einer minimalen Anzahl von Figuren zu besetzen. Beim Go geht es darum, sich einen offenen Raum einzuteilen, den Raum zu halten und sich die Möglichkeit zu bewahren, an irgendeinem Punkt überraschend aufzutauchen: die Bewegung geht nicht mehr von einem Punkt zum anderen, sondern wird beständig, sie hat kein Ziel und keine Richtung, keinen Anfang und kein Ende. Der ‚glatte‘ Raum des Go-Spiels gegen den ‚eingekerbten‘ Raum des Schachspiels. [...] Beim Schach wird der Raum codiert und de-codiert, während Go ganz anders verfährt und den Raum territorialisiert und deterritorialisiert [...].“ (Deleuze/Guattari 1992, 484)

Der Soldat erhält einen Einsatzbefehl für die Mandschurei und bewegt sich daraufhin mit seiner Truppe auf die Stadt der Go-Spielerin zu, bis er sich schließlich auf dem Platz der Tausend Winde zu ihr an den Tisch setzt, um mit ihr eine Partie zu spielen. Während dieser räumlichen Annäherung und der psychischen Annäherung der Protagonisten im Laufe des Spiels findet dann ein Wechsel hin zur multiplen internen Fokalisierung statt. Bestimmte Ereignisse werden jeweils aus der Perspektive der beiden Protagonisten wiederholt dargestellt, wodurch zunehmend der Eindruck entsteht, die Kapitel – und mit ihnen die Ich-Erzählungen – würden sich gegenseitig überlagern. So meint der Offizier während des Spiels einen intensiven Blick der Go-Spielerin zu spüren, der seine Stirn zum Glühen und ihn aus dem Konzept bringt:

Mon regard croise le sien qui me fixe. Je frissonne. Pour dissimuler mon malaise, je fais semblant de réfléchir.

Elle continue à me fixer. Je sens mon front brûler sous son regard. Soudain, sa voix sonne :

– Voulez-vous me rendre un service ? (JG, 259–260)

Mein Blick begegnet ihrem, sie sieht mich an. Ich zittere. Um meine Unsicherheit zu überspielen, gebe ich vor nachzudenken.

Sie sieht mich weiter an. Ich spüre, wie meine Stirn unter ihrem Blick brennt. Plötzlich erklingt ihre Stimme: ‚Würden Sie mir einen Dienst erweisen?‘ (DG, 197)

Währenddessen fühlt sich die Go-Spielerin von der Sonne geblendet – wie sie es im darauf folgenden Kapitel aus ihrer Sicht erzählt – und schließt die Augen, kann ihr Gegenüber also nicht anstarren, wie dieses es wahrzunehmen meint. Als sie die Augen wieder öffnet, begegnen sich ihre Blicke nur kurz:

Tandis que mon adversaire médite longuement, je suis éblouie par le soleil. Je ferme les yeux. [...]

Le claquement d'un pion me réveille. Mon adversaire vient de jouer. Nos regards se croisent.

– Voulez-vous me rendre un service ? (JG, 266)

Während mein Gegner lange meditiert, blendet mich die Sonne. Ich schließe die Augen. [...]

Das Klappern eines Spielsteins weckt mich auf. Mein Gegner hat eben gesetzt. Unsere Blicke begegnen sich. ‚Würden Sie mir einen Dienst erweisen?‘ (DG, 201–202)

Die sukzessive Überlagerung der Kapitel und Erzählungen erinnert an das Bild der „vertikalen Superposition“, das die Autorin findet, um ihre Vorstellung von Kulturkontakt zu beschreiben:

Je n'aime pas tellement les mots ‚métissage‘ ou ‚rencontre‘. Cela sous-entend une opposition, deux êtres en un, alors qu'il s'agit de superposition. Cela se fait de manière verticale, non horizontale. Je crois que c'est la meilleure façon de pénétrer une civilisation. On ne peut pas la rencontrer mais on peut la traverser, l'appréhender sur un niveau plus poétique que le métissage, qui est quelque chose de physique. (Shan Sa im Interview mit Le Clair 2001)

Ich mag die Wörter „Vermischung“ und „Begegnung“ nicht so gerne. Dabei schwingt eine Opposition mit, zwei Dinge in einem, obwohl es sich um Überlagerung handelt. Dies geschieht auf vertikale, nicht horizontale Art. Ich glaube, das ist die beste Weise, auf die man eine Kultur durchdringen kann. Man kann ihr nicht begegnen, aber man kann sie durchqueren, sie auf einer poetischeren Ebene begreifen als auf der Ebene der Vermischung, die etwas Physisches ist. (Ü. d. V.)

Die Erzählstruktur in *La joueuse de go* orientiert sich also stark an den Bewegungen auf dem Spielbrett während einer Partie Go: die Kapitel werden abwechselnd gesetzt wie Spielsteine, die sich zunehmend gegenseitig umzingeln und einkreisen, wodurch sich auch die Erzählungen aus unterschiedlichen Perspektiven immer näher kommen und gegenseitig umschlingen bzw. überlagern. Der japanische Offizier beschreibt die entsprechende Situation auf dem Spielbrett mit folgenden Worten: „Après le deux centième coup, les pions noirs et blancs forment des pièges enchevêtrés où les encerclements sont à leur tour encerclés. Nous luttons pour d'étroits couloirs, des espaces exigus“ (JG, 259) („Nach dem zweihundertsten Zug bilden die schwarzen und weißen Steine ineinander verschlungene Fallen, wo die Umzingelungen selbst wieder umzingelt werden. Wir kämpfen um enge Korridore, winzige Räume“ [DG, 196]). Der transkulturelle Raum, der sich während des Go-Spiels eröffnet, ermöglicht die Begegnung der verfeindeten Protagonisten und den Kulturkontakt zwischen dem chinesischen Mädchen und dem japanischen Offizier in Form von vertikalen Überlagerungen des Textes.

### **Die Welt als Schachbrett in *Les conspirateurs***

Auf den ersten Blick scheint es als würde das Schachspiel, das bereits in *La joueuse de go* als Gegenpol zum Go präsentiert wurde, in *Les conspirateurs* eine ähnliche Funktion einnehmen wie das Brettspiel mit den schwarzen und weißen Steinen. In der Tat ist bereits im Klappentext die Rede von der „Welt als Schachbrett“ („Sur le grand échiquier planétaire, [...]“), auf dem sich „drei Spione in ein Rollenspiel und eine gnadenlose Verfolgungsjagd gestürzt haben“ („[...] trois espions lancés dans un jeu de rôles et une course-poursuite sans pitié“). Die Protagonisten in *Les conspirateurs* sind Spione, die sich einerseits gegenseitig manipulieren, andererseits sind die Figuren in ihrem Handeln fremdbestimmt, denn es sind ihre Auftraggeber, die über die zu setzenden Spielzüge entscheiden. Der Vergleich zwischen Spielfiguren, die auf einem Brett herumgeschoben werden und den Figuren des Romans, die von ihren jeweiligen Regierungen instrumentalisiert werden, liegt also nahe. Die Analogie zum Schachspiel scheint zudem umso glaubhafter, als dass das französische Wort „espion“ („Spion“) den Begriff für eine Spielfigur oder Schachfigur („pion“) bereits enthält. Die Figuren sind scheinbar dem spielenden Kind des vielzitierten Fragments von Heraklit – *aion pais esti paizon, pousseuon* (*Der Lauf der Welt ist ein Kind, das spielt, hin und her die Spielsteine setzt*) (zit. nach Matuschek

1998,5) – ausgeliefert.<sup>9</sup> Während die Protagonisten in *La joueuse de go* selbst SpielerInnen sind, wirken Bill und Ankaï eher wie Spielfiguren, mit denen gespielt wird. Diese Wirkung wird dadurch erzielt, dass in *La joueuse de go* die variable interne Fokalisierung in Kombination mit der Ich-Erzählung der zwei Protagonisten bei den Lesenden den Eindruck erweckt, sie würden das Geschehen aus der Innensicht von zwei Spielern wahrnehmen. Im Gegensatz dazu nehmen die LeserInnen bei *Les conspirateurs* eher die Rolle von Beobachtenden ein, die von außen auf ein Manipulationsspiel blicken. Hier dominiert zwar auch die variable interne Fokalisierung, welche den Lesenden Informationen über das Innenleben der Figuren liefert, doch die personale Erzählsituation schafft in diesem Roman mehr Distanz zwischen den Lesenden und den Figuren. Es handelt sich hier nicht, wie in *La joueuse de go*, um eine Erzählung aus zwei Perspektiven, die abwechselnd aufeinander folgen. In den vier Kapiteln von *Les conspirateurs* dominieren die Innensicht des Agenten Bill und des Politikers Philippe Matelot, die Spionin Ankaï meldet sich erst im letzten Abschnitt indirekt durch einen Brief zu Wort.

Das Spiel wirkt in *Les conspirateurs* also weniger auf der Ebene der Erzählstruktur, denn der Text ist nicht wie *La joueuse de go* analog zu einem Brettspiel wie Go oder Schach konstruiert. Das in diesem Text dominierende globalisierte Machtspiel, das als strategisches Spiel allerdings durchaus mit Schach verglichen werden kann, beeinflusst vielmehr den Handlungsraum der Figuren, die anstatt selbst zu spielen, wie Schachfiguren auf dem Brett hin- und her geschoben werden.

Das Spiel findet in *Les conspirateurs* auf der Ebene der Erzählung statt, insbesondere dort, wo sich „wahre“ und erfundene Geschichten mischen und mit anderen Texten der Autorin gespielt wird. Letzteres geschieht vor allem über die Figur der Ayamei, in deren Rolle die Spionin Ankaï geschlüpft ist. Durch das vermeintliche Auftauchen dieser Figur in *Les conspirateurs* schließt die Autorin scheinbar an ihren Debütroman *Porte de la paix céleste* an, in dem Ayamei, die Anführerin der Studentenrevolte von Tian’anmen, bereits als Protagonistin auftritt. Dieser Eindruck wird bei den Lesenden und gegenüber der Figur Bill dadurch verstärkt, dass eine Textpassage, in der Ankaï aus der Vergangenheit von Ayamei erzählt, wie aus *Porte de la paix céleste* kopiert wirkt:

Nous avons une vue panoramique de la ville. Les rues tissent une gigantesque toile d'araignée. [...] J'aperçois même notre lycée et nos camarades de classe, petits comme des fourmis noires sur un terrain de football. [...] (LC, 167)

Wir haben einen wunderbaren Blick auf die Stadt. Die Straßen weben ein gigantisches Spinnennetz. [...] Ich kann sogar unsere Schule erkennen und unsere Schulkameraden, klein wie schwarze Ameisen auf einem Fußballfeld. [...] (Ü. d. V.)

<sup>9</sup> So lautet die gängige Übersetzung des Fragments 52, die genaue Übertragung ins Deutsche ist allerdings umstritten, da das Wort „aion“ sowohl „Zeit“ als auch „Lebenszeit“, „Ewigkeit“ oder „Weltlauf“ heißen kann (vgl. Matuschek 1998, 5).

D'ici nous avons une vue panoramique de la ville. Plus bas, les rues tissent une gigantesque toile d'araignée qui semble flotter dans le vent. [...] Parmi les maisons et les jardins, j'ai retrouvé notre lycée. Aujourd'hui, nos camarades de classe, petits comme des fourmis noires, courent sur le terrain de football. [...] (PPC, 69–70)

Von hier aus haben wir einen Rundblick über die Stadt. Weiter unten weben die Straßen ein riesiges Spinnennetz, das im Wind dahinzutreiben scheint. [...] Unter den Häusern und Gärten habe ich unsere Schule entdeckt. Unsere Klassenkameraden, so klein wie schwarze Ameisen, laufen über das Fußballfeld. [...] (HT, 70)

Das intertextuelle Spiel in *Les conspirateurs* kennzeichnet – wie das Go-Spiel als Narrationsprinzip in *La joueuse de go* – die beiden Romane als postmodern. Dementsprechend sind auch die Identitäten der Protagonisten postmodern, sie werden nicht als stabil sondern als „frei flottierend“ präsentiert. Wie Stuart Hall dazu festhält, sind „moderne Identitäten ‚dezentriert‘, ‚zerstreut‘ und ‚fragmentiert‘ und dies sowohl in Bezug auf ‚ihren Ort in der sozialen und kulturellen Welt als auch in Bezug auf sich selbst“ (Hall 1999, 393–394). Die identitäre Instabilität der Figuren wird durch den Identitätswechsel im Rollenspiel reflektiert.

## Rollenspiel und hybride Identitäten

Das Spiel mit wechselnden Identitäten verunsichert die Figuren in beiden Romanen zwar zunächst, weil ihre homogen geglaubte Identität dadurch destabilisiert wird, doch schließlich akzeptieren sie ihre hybriden Identitäten als Normalzustand. Damit illustrieren sie die kulturwissenschaftliche Erkenntnis,

[...] dass Subjekte gerade nicht auf eine ethnische Position festgelegt werden [können], sondern als Überschreitung jener verschiedenen Teilaspekte der divergierenden ethnischen, klassen- oder geschlechtsspezifischen Zugehörigkeiten begriffen werden, die nur als Verknotung die kulturelle Identität des Individuums ausmachen. (Bronfen 2000, IX)

Caillois ordnet das Rollenspiel seiner Kategorie der *mimicry* zu, bei der man sich im Spiel „zu einem anderen macht“ (Caillois 1982, 27). Er unterscheidet dabei jedoch zwischen Schauspielern (oder Maskierten im Karneval), bei deren Vorstellung den ZuschauerInnen immer bewusst ist, dass diese ihre Rollen nicht tatsächlich verkörpern, und Spionen (oder Flüchtlingen), die durch das Annehmen fremder Rollen in die Irre führen wollen (vgl. Caillois 1982, 30). Nach Caillois spielen Spione also kein Spiel und in der Tat passen das Rollenspiel in *Les conspirateurs* und die Definition von Spiel, wie sie Caillois und Huizinga vornehmen, nicht zusammen. Die Spione verstellen sich (wie etwa auch professionelle Schauspieler) nicht aus freien Stücken, sondern weil es ihr Beruf ist, so zu tun als wären sie jemand anders. Daraus folgt auch, dass für sie Spiel und Ernst nicht voneinander getrennt werden können, das Rollenspiel findet nicht außerhalb ihrer Realität statt sondern es bestimmt ihr Leben. Dadurch kann es auch nicht auf eine

bestimmte Zeit oder einen bestimmten Raum eingegrenzt werden, denn es erstreckt sich über ihren gesamten Alltag. Bill beschreibt dementsprechend die enge Bindung zwischen seiner Rolle und seinem Leben mit dem Begriff der „Verwurzelung“: „Le rôle finit par se confondre avec la réalité. L’incarnation a pris racine dans son ventre“ (LC, 42) („Die Rolle vermischt sich schließlich mit der Realität. Die Verkörperung hat in seinem Leib Wurzeln geschlagen“ [Ü. d. V.]). Die Protagonisten, die in einer postmodernen, globalisierten Welt zwischen Kontinenten sowie ihren Rollen hin- und herwechseln, leben im „entre-deux“, („Dazwischen“). Obwohl sie an ein Leben im Dazwischen gewohnt sind, führt das ständige Rollenspiel zu einer identitären Verunsicherung der Figuren. Bill beklagt sich: „J’ai eu tellement d’identités différentes que je ne crois même plus en moi“ (LC, 169) („Ich hatte so viele verschiedene Identitäten, dass ich nicht einmal mehr an mich selbst glaube“ [Ü. d. V.]). Auch Anka wird durch ihre zweite Identität Ayamei verstört. Sie muss sich nackt im Spiegel ansehen, um sich davon zu überzeugen, nicht Ayamei zu sein und sie bemüht sich dort ihr „wahres Ich“ wiederzufinden, das sie durch die Rolle glaubt verloren zu haben. Doch Bhabha zufolge ist die philosophische Tradition, in der die Identität des Subjekts als „Prozess der Selbstreflexion im Spiegel der (menschlichen) Natur“ (Bhabha 1997, 99) gesehen wird, kritisch zu sehen. Die Identität des postmodernen Subjekts geht genau über den Rahmen dieser Spiegelung hinaus. Es kann seiner Identität nur begegnen, wenn es nicht mehr sich selbst allein als Ort der Identität begreift:

Die Begegnung mit Identität findet jeweils an einem Punkt statt, an dem etwas über den Rahmen des Bildes hinausgeht, dem Auge verborgen bleibt, das Selbst als Ort der Identität und Autonomie entleert und – dies ist am wichtigsten – eine widerständige Spur zurückläßt, einen Fleck des Subjekts, ein Zeichen von Widerstand. (Bhabha 1997, 104)

Auf der Suche nach einem authentischen „Ich“ werden die Figuren auf ein entleertes, ausgehöhltes „Ich“ ohne Zugehörigkeiten zurückgeworfen. Sie leben in Wohnungen ohne persönliche Gegenstände und behaupten beide Vollwaisen zu sein. Bill sieht darin die Möglichkeit, sich unabhängig von den Eltern zu entwickeln und sich selbst ständig neu zu erfinden: „Moi, je suis libre de mon corps et de mon sang. [...] C’est plutôt une chance“ (LC, 34) („Ich bin frei von meinem Körper und von meinen Blutsbanden. [...] Das ist vielmehr eine Chance“ ) [Ü. d. V.]). Die transkulturelle Interaktion der Protagonisten im Treppenhaus – sie wohnen im selben Haus in Appartements übereinander im 3. und 5. Stock –, die auch als vertikale Bewegung und Überlagerung gedacht werden kann, löst einen dynamischen Prozess der Neuverhandlung ihrer Identitäten aus. Philippe Matelot beschreibt die Situation folgendermaßen: „La Chinoise dort au-dessus de l’Américain. Leurs rêves flottent l’un sur l’autre. Un escalier aux rampes de bronze relie leurs vies comme un cordon ombilical“ (LC, 132) („Die Chinesin schläft über dem Amerikaner. Ihre Träume schweben einer über dem anderen. Eine Treppe mit Geländer aus Bronze verbindet ihre Leben wie eine Nabelschnur“ [Ü. d. V.]). Die Treppe fungiert dabei als lebenswichtiges Verbindungselement zwischen den Protagonisten, symbolisiert durch die Nabelschnur. Indem hier jedoch gerade die Auf- und Abwärtsbewegungen im Treppenhaus die identitätstiftende Funktion übernehmen, wird der Prozess des Ausverhandelns von Identitäten,



wie er im Kulturkontakt stattfindet, hervorgehoben. Auch Homi Bhabha verwendet das Bild des Treppenhauses, um seine Theorie von kultureller Hybridität zu veranschaulichen:

Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozess symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstruiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, dass sich Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt. (Bhabha 2000, 5)

Ankai blickt schließlich erneut in den Spiegel und muss feststellen, dass ihre zweite Identität Ayamei zu einem Teil von ihr geworden ist, sie tut sich jedoch noch schwer damit, diesen Zustand zu akzeptieren: „Il m’est pénible de me regarder dans un miroir et d’y trouver un visage qui n’est pas le mien. Je m’entrevois à travers Ayamei“ (LC, 214) („Es ist schwer für mich, mich in einem Spiegel zu betrachten und ein Gesicht zu sehen, das nicht meines ist. Ich erkenne mich durch Ayamei“) [Ü. d. V.]. Schließlich nehmen die Protagonisten ihre pluralen Identitäten an, sie halten die Unsicherheit aus anstatt nach einem einheitlichen Kern zu suchen. Dementsprechend akzeptiert Ankai, dass Ayamei ein Teil von ihr ist, sie ist ihr buchstäblich „in Fleisch und Blut“ übergegangen: „Mais comment oublier l’Ayamei que je portais dans ma chair ?“ (LC, 212) („Aber wie sollte ich die Ayamei vergessen, die ich mir einverleibt hatte?“ [Ü. d. V.]) Dies spiegelt sich auch in der Schlusszene wider, in der es gleichgültig zu sein scheint, welche Namen die Figuren tragen, es wird zwischen den Namen der Rollen Jonathan und Ayamei und den Namen Bill und Ankai hin und her gewechselt.

Auch in *La joueuse de go* destabilisiert das Rollenspiel eine homogen geglaubte Identität, die des japanischen Offiziers. Von seinem Kommandanten beauftragt sich als chinesischer Zivilist zu verkleiden, um die Go-Spieler auszuspionieren, begibt er sich auf den Platz der Tausend Winde. Ist ihm diese Aufgabe zunächst noch sehr unangenehm („Je suis obligé de me glisser dans la peau d’un Chinois“ (JG, 147) („Ich bin gezwungen, mich in die Haut eines Chinesen zu versetzen“ [DG, 111]), so identifiziert er sich im Laufe des Spiels zunehmend mit seiner von außen auferlegten Rolle und erkennt die Vorteile eines Perspektivenwechsels, der ihm durch die Maskerade gewährt wird: „En me déguisant, je perds mes repères et me distancie de moi-même. J’en suis presque devenu un homme libre qui ignore l’engagement militaire“ (JG, 199) („Wenn ich mich verkleide, verliere ich meine Anhaltspunkte und distanziere mich von mir selbst. Damit bin ich beinahe ein freier Mann geworden, der nichts weiß vom militärischen Engagement“ [DG, 151]). Er unterscheidet zwar noch zwischen seiner Identität als Soldat und seiner Rolle als Zivilist: „En uniforme ou en civil, je suis deux hommes différents. Le premier domine la ville avec l’orgueil du vainqueur, le second se laisse vaincre par sa beauté“ (JG, 199) („Uniform und Zivil machen mich zu zwei verschiedenen Menschen. Der erste sieht über die Stadt mit dem Stolz des Siegers, der zweite lässt sich von ihrer Schönheit besiegen“ [DG, 151]). Doch bereits im übernächsten Satz identifiziert er sich mit der Rolle des chinesischen



Zivilisten und sagt: „Le Chinois, c’est moi“ (JG, 199) („Der Chinese bin ich“ [DG, 151]). Er erkennt, dass er durch die Verkleidung in seiner homogen geglaubten Identität des japanischen Soldaten verunsichert wird. Dieser Erkenntnis folgt jedoch zunächst noch keine Tat, sondern vorerst nur Verzweiflung. Der Offizier empfindet seine widersprüchlichen Identitäten als bloße Aneinanderreihung fremdbestimmter Rollen: „Je ne suis pas capable d’être moi-même. Je ne suis qu’une succession de masques“ (JG, 299) („Ich kann nicht ich selbst sein. Ich bin nur eine Folge von Masken“ [DG, 228]). Erst zum Schluss kann er durch den subversiven Akt des unehrenhaften Todes (er bewahrt die Go-Spielerin vor der Vergewaltigung durch Soldaten seiner Truppe, indem er zuerst sie und dann sich selbst umbringt) seine widersprüchlichen Identitäten annehmen: „Pour vous, je renonce à cette guerre, je trahis ma patrie. Pour vous, je suis un fils indigne, un descendant qui aura terni sa lignée“ (JG, 324) („Für Sie verzichte ich auf diesen Krieg, verrate ich mein Vaterland. Für Sie werde ich ein unwürdiger Sohn, ein Nachkomme, der die Reihe seiner Vorfahren befleckt“ [DG, 247]).

## Schlussbemerkung

Die Figuren in *La joueuse de go* und *Les conspirateurs* werden durch das Rollenspiel gezwungen, sich ihrer inneren Hybridität zu stellen, denn die Maskerade löst eine tiefe Verunsicherung bei ihnen aus. Durch den Identitätswechsel im Spiel erkennen sie die Normalität ihrer widersprüchlichen Identitäten und können sie schließlich auch annehmen. Auch die Inszenierung von Kulturkontakt steht in diesen Texten von Shan Sa in engem Zusammenhang mit dem Spiel: das Go-Spiel ist der Ort der Begegnung zweier verfeindeter Protagonisten, es repräsentiert mit seinen dynamischen Spielzügen die Beweglichkeit identitärer Positionen und eröffnet den Raum für deren Neuverhandlung. Der Text selbst zeichnet die Kontaktsituation in Form von vertikalen Überlagerungen in der Erzählstruktur nach, die an ein Durcheinander der Spielsteine auf dem Brett erinnern. Während die Go-Spielerin und der Offizier als SpielerInnen selbst die Spielsteine setzen, werden Bill und Anka von ihren Auftraggebern willkürlich über das Schachbrett der Welt geschoben, während sie sich gegenseitig zu beeinflussen versuchen. Zusammen mit den Lesenden werden die Protagonisten durch das Spiel mit Geschichten in einen Taumel versetzt, der sie nicht mehr loslässt.

## Bibliographie

- Shan, Sa: *Porte de la paix céleste*. Paris: Éditions du Rocher, 1997.  
 Shan, Sa: *Himmelstänzerin*. München: Piper, 2006.  
 Shan, Sa: *La joueuse de go*. Paris: Grasset, 2001.  
 Shan, Sa: *Die Go-Spielerin*. München: Piper, 2002.  
 Shan, Sa: *Les conspirateurs*. Paris: Albin Michel, 2005.

- Anz, Thomas/Kaulen, Heinrich (Hg.): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- Bhabha, Homi K.: „Die Frage der Identität“. In: Bronfen, Elisabeth et al. (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997, 97–122.
- Brandes, Peter: „Das Spiel der Bedeutungen im Prozess der Lektüre. Überlegungen zur Möglichkeit einer Literaturtheorie des Spiels“. In: Anz, Thomas/Kaulen, Heinrich (Hg.): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, 115–134.
- Brokoff, Jürgen: „Die Verselbständigung der Poesie als Spiel am Ende des 18. Jahrhunderts und der Spielbegriff bei Johan Huizinga und Jost Trier“. In: Anz, Thomas/Kaulen, Heinrich (Hg.): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, 101–114.
- Bronfen, Elisabeth: „Vorwort“. In: Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000, IX–XIV.
- Burke, Ruth E.: *The games of poetics. Ludic criticism and postmodern fiction*. New York/Berlin: Lang, 1994.
- Caillouis, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1982 [1958].
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve, 1992.
- Edwards, Brian: *Theories of play and postmodern fiction*. New York: Garland, 1998.
- Ehrmann, Jacques: „Homo ludens revisited“. In: *Yale French Studies*, 41/1968, 31–57.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink, 1994.
- Hall, Stuart: „Kulturelle Identität und Globalisierung“. In: Hörning, Karl Heinz/Winter, Rainer (Hg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, 393–441.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956 [1938].
- Le Clair, Emma: „Entretien avec Shan Sa“. In : *Zone littéraire* (03.12.2001). <http://www.zone-litteraire.com> [Tous les articles/Entretien avec Shan Sa] (Zugriff am 01.04.2011).
- Matuschek, Stefan: *Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel*. Heidelberg: Winter, 1998.

- Neuhaus, Stefan: „Das Subversive des Spiels. Überlegungen zur Literatur der Postmoderne“. In: Anz, Thomas/Kaulen, Heinrich (Hg.): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, 371–390.
- Plaice, Renata: „Das Spiel als das Dynamische. Der Begriff des Spiels zwischen Moderne und Postmoderne“. In: Anz, Thomas/Kaulen, Heinrich (Hg.): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, 359–370.
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an den Augustenburger; Ankündigung der ‚Horen‘ und letzte verbesserte Fassung*. München: Wilhelm Fink, 1967 [1795].

Geetha Ganapathy-Doré (Paris)

## **Intergenerational Relations in the Context of Diaspora. A Study of Some Indian Women Novelists**

In the array of theoretical tools that allow us to read and interpret contemporary literatures in English, “diaspora” seems to be the logical sequence and complement to other grids such as post-coloniality, feminism, queerness and ecocriticism. As some diasporas such as the Jewish, African, Indian, Chinese and Mexican have been focuses of multidisciplinary scholarly research, this article will first try to define and examine the diasporic condition in general. It will then configure the Indian diaspora in the contemporary world map and look at diasporic Indian writing as such and the question of language in it. It will finally analyze intergenerational relations as depicted in some novels of the diaspora written by Indian women to highlight the emergence of the transnational family and its impact on biological and cultural filiations and affiliations through the invention of new rites. The conclusion will suggest that the coexistence of new and old rites is altering the texture of national societies and ushering in new modes of living on an earth “unaccustomed” to such quick and sweeping changes.

The diasporic condition as paradigm brings to mind André Malraux’s “human condition”, Jean-François Lyotard’s “postmodern condition” and Sandro Mezzadra’s “postcolonial condition”. Malraux thought that human beings tried to find meaning for their existence by being more than “human in a world of human beings” (Malraux 1964, 349). His idea of human condition was marked by history, ideology – Christianity, nation, communism – and a sense of dignity. Malraux’s very succinct definition of human condition carries the imprint of a unified European Conscience. Jean-François Lyotard’s definition of the postmodern condition as “incredulity toward metanarratives” (Lyotard 1984, xxiv) shows how the Western doxa was challenged by the calling into question of ideas such as progress, absolute freedom, grand narratives, science’s capacity to bring an answer to all our interrogations. The postmodern condition is one where the speaking subjects are sensitized to difference, diversity, plurality of values, beliefs and desires and the abundance of micronarratives. The end of Western imperialism and colonialism provoked by nationalist resistance resulted in decolonization and ushered in the postcolonial condition which sometimes overlaps with and supersedes the postmodern condition. Sandro Mezzadra sees the postcolonial condition as referring to the “never-accomplished transition” (Mezzadra 2006) and characterized by absolute immanence, nomadic subjects and shifting identities.

If the postcolonial condition liberated knowledge from the eurocentric bias, the fears are the diasporic condition can tip the balance in favour of ethnocentrism. While the existence of diaspora studies in Western universities is looked upon as a convenient reworking of the colonial gaze to understand the multicultural fabric of national societies in the West (see Toloyan

1997, 3), Western academics contend that they are meant to correct the Orientalist dimension of the colonial gaze by including both literature and criticism generated by the diaspora. The diasporic condition as a paradigm has at least the merit of freeing us from the pattern of negative definitions. The term “diaspora” meaning “a dispersed people” is derived from the Greek “dia” (“asunder”), and “speiren” (“to sow”). Over the centuries, the decomposing nature of the scattering aspect of this concept which was originally used to refer to the dispersion of Jews outside of Israel in the sixth century B.C. seems to have somehow overshadowed the regenerating nature of the disseminating aspect. Vijay Mishra firmly locates the meaning of the term within the ambit of the Empire and capitalism (Mishra 1993):

1. Relatively homogeneous, displaced communities brought to serve the Empire (slave, contract, indentured, etc.) co-existing with indigenous/other races with markedly ambivalent and contradictory relationship with the Motherland(s). Hence the Indian diasporas of South Africa, Fiji, Mauritius, Guyana, Trinidad, Surinam, Malaysia; the Chinese diasporas of Malaysia, Indonesia. Linked to high (classical) Capitalism.
2. Emerging new diasporas based on free migration and linked to late capitalism: post-war South Asian, Chinese, Arab, Korean communities in Britain, Europe, America, Canada, Australasia.
3. Any group of migrants that sees itself on the periphery of power, or excluded from sharing power.

William Safran has defined some six characteristics that help identify ethnic groups as diasporas: 1) Dispersal from a centre to peripheral regions; 2) Attachment to a collective memory, vision, or myth about their original homeland – its physical location, history, and achievements; 3) Awareness of the rejection by the host society and a sense of alienation and isolation felt albeit partially; 4) the belief that the diasporics’ ancestral homeland is their true, ideal home and as the place to which they or their descendants would (or should) return; 5) collective commitment to the maintenance of their original homeland and its safety and prosperity; and 6) Personal or vicarious bonds with the homeland in one way or another, their consciousness and solidarity being significantly defined by the existence of such ties (Safran 1991, 83–84).

In the light of the concept of ethnoscape explained by Arjun Appadurai,<sup>1</sup> the diasporic phenomenon could be seen as a defence mechanism against the destructive nature of international capitalism. Vijay Mishra however underscores the unhappiness of the diaspora: “All diasporas are unhappy. For, if and when the subaltern Other speaks, she can speak only to herself.” (Mishra 2007, 255) Theirs is a “shredded inheritance” to quote Rana Dasgupta (2010, 9). The diasporic thus seems to function as a sign of failure of the universal human community whose emergence is wished for but never realized.

---

<sup>1</sup> “There are no stable communities and networks of kinship, friendship, work and leisure as well as birth, residence and other filial forms. The warp of these stabilities is shot through with the woof of human motion.” (Appadurai 1996, 33–34).

The inherently collective dimension that the term carries needs to be nuanced by trying to discern the individual identity of the diasporic. In this regard, the diasporic is to be distinguished from an exile, an expatriate, a migrant, a refugee, a stateless person and a global soul.

- a) An exile is a person who is banished from the motherland. This displacement could be temporary or permanent, the motives for exile being varied (existential, religious, political, legal). The poet Ovid is, of course, the classical example for the exiled figure. Salman Rushdie draws upon Ovid's musings to come up with an almost lyrical definition of exile as "a dream of glorious return" in *The Satanic Verses* (1986, 205).
- b) An expatriate is someone who is less unhappy than an exile because he or she chooses voluntary and temporary displacement for professional reasons. Diplomats and academics fall under this category. Their presence is well tolerated by the host community because it is in accordance with the terms of a bi- or multilateral contract. An expatriate resembles the neutral passing figure of exchange that Wiesel identifies through the Hebrew word "Nokri" (Wiesel 1982, 135–40). "Nokri" is different from "Zar", who is the assimilated foreigner.
- c) A migrant differs from the above categories because he leaves his motherland in search of better opportunities for a longer period. He is viewed as a liability for the host society. He lives in "Trishanku's Paradise", i.e., leaving his home for an ideal elsewhere (see Ganapathy-Doré 2011, 31) and not fully finding it or being able to settle therein: "The land of dreams is always configuring into the one left behind" (Sankaran 2006, 204).
- d) The German "Gastarbeiter" and the French "travailleur immigré" evolve in the problematic interstices of these two categories because they have changed their status from expatriate to migrant which is viewed as a breach of contract by the host society. The resentment by the host society is in turn perceived by the migrant workers as an unwillingness to implement the basic human rights to live and found a family. Economically included in the life of the nation and politically excluded, these migrants are virtually under "house arrest" (Cherki 2006, 39).
- e) A refugee is someone one who is forced out of his or her motherland. Persecuted minorities, stateless persons and victims of war and climate change come within the purview of this category. The idea of return is very uncertain in this case.
- f) In striking contrast to the migrants and refugees who might occasionally suffer the nativist backlash, the global soul is the wellheeled and well educated modernday nomad, at home everywhere, in the plane and on the phone. He is the 21<sup>st</sup> century version of the citizen of the world. The national variety of this international brand is the "bourgeois bohemian". These are people who surf on the globalization wave without threatening anybody's ingrained sense of identity or being threatened by anybody with regard to his own.

The diasporic is a horizontally integrated person who rejects both the ethnic ghetto and total acculturation like Guer the vagabond poet of the Biblical tradition. Bharati Mukherjee had used hyphenation as a metaphor for this state of being (see Mukherjee 1997, 34). Double coding is the preferred way of his polygot expression. He considers himself part of the transnational community, perpetually negotiating among multiple loyalties. He is not defined by the coordi-

nates of his birth alone because he is aware that there exists what the Indians call the “janma bhumi” and “karma bhumi”, respectively a land where you are born and a land where your destiny unfolds. The Indian conception is close to the Chinese notion of a double place of birth – one where you were physically born and one where you emerge psychically (see Durrell 1992, 255). In this sense, any human being can be a diasporic by articulating a metaphorical displacement and maintaining a sense of double belonging. The Boston Brahmins are a case in point. The diasporic does not nurture the same degree of nostalgia for the homeland as the migrant because of the relative stability of his self which is sustained by the critical weight of the ethnic group in the land of settlement and the cultural input that is ensured by it. Only when this critical weight in terms of number or economic clout is attained a group of foreign population is designated as diaspora by the host country’s media and politicians. The diasporic Indian is not always perceived as a transnational by the people left behind who look upon him as a “confused desi”. It is to be remembered here that in India nationality law is based on blood and the loss of the soil by emigration does not alienate a person from being Indian.

The illegal alien is the perfect foil to the diasporic. Constantly under fear of being caught and deported, he has to camouflage his fears to be able to live by default and perpetually on probation by working clandestinely with no rights but many obligations. The host community does not put a face to him but considers him merely as an element of worrisome statistics. He is an embarrassment to his country of origin because its government has a responsibility towards its citizens. Disowned by both, but being taken advantage of by both, the illegal alien is the “conscious pariah” of the postnational era (Arendt 2008, 288). His marginality is what makes citizenship meaningful by contrast. The stinking, monstrous, demoniac figure with cloven hoofs and horns that Salman Rushdie paints of the illegal alien in *The Satanic Verses* is a true representation of the degrading gaze of the host society upon this unhomed Caliban of the global village.

The Indo-American writer Monica Pradhan quotes a Sanskrit proverb which says “One’s mother and one’s motherland are superior to heaven itself” (Pradhan 2007, 273). Ancient Indian wisdom considered that one compromised and jeopardized the integrity of one’s self and culture by crossing the dark seas. It is therefore necessary to ask what makes a person leave his or her motherland. Julia Kristeva (1991, 5) explains the psychology of migration thus:

A secret wound, often unknown to himself, drives the foreigner to wandering ... The exile is a stranger to his mother. The foreigner would be the son of a father whose presence does not detain him. He seeks that invisible and promised territory, that country that does not exist but that he bears in his dreams, and that must be indeed called a beyond.

Problematic relationship with the father (Rushdie) or mother (Malladi, Badami) or parents (Naipaul), the desire to break free from oppressive tradition (Divakruti), escape from corruption and fundamentalist menace (Mistry) or political turmoil (Vassanji) and the search for better economic opportunities (Mathur) or sexual freedom (Namjoshi) are cited as causes for uprooting by individual Indian writers.



Indians were displaced all over the globe for the benefit of the empire. But Indian migrations started well before the British empire. Indeed Tamil migration to Sri Lanka dates back to 5th century BC and the Tamil Chola Kings of the 11th century AD had exacted tributes from territories abroad (Malaysia, Thailand, Laos, Cambodia, Vietnam, Indonesia) (see Majumdar 1955, 2–3). The estimated size of the Indian diaspora today is around 25 million people. It is the second largest compared to the Chinese (40 million). During the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, they settled as coolies or indentured labourers in Africa, West Indies<sup>2</sup>, Sri Lanka, Malaysia to substitute slave labour in tea, rubber and sugar cane plantations. Indeed some patriotic right wing parties label the modern IT professionals as code coolies. The Indian diaspora in areas like British Guyana (Cheddi Jagan was premier of British Guyana from 1961–64), and Fiji Islands are more politicized (Mahendra Chaudhry was Fiji's Prime Minister in 1999). In the U.K. the Indian diaspora constitutes 2,3% of the total population. There were about 1.3 million Indo-Canadians in 2011. Mauritius, one of India's major trade partners, shelters some 855 000 persons of Indian origin (some 68% of the total population) and Singapore about 350 000. The US is home to a 2.5 million strong community of doctors, engineers and lawyers. The economic weight of this Indian community in the US has such a political impact that there exists an India caucus in the US senate and House of Representatives. The *India Abroad* newspaper keeps them abreast of cross-cultural news and networked websites trade in foodstuff, media products, tickets and matrimonial advertisements. Unskilled labourers (construction workers, cleaners, nurses, household help etc.) were recruited in the Middle East in the 1970s. Their remittances in foreign exchange, though considerably reduced after the Gulf war, had helped many households thrive. Some Anglo-Indians settled in Australia after independence. After the 1991 liberalization of the Indian economy, the newly rich started going down under. However, the 103 racist killings of Indians that took place in 2010 have largely curbed the enthusiasm for migration to Australia. The concerns and ways of life of these diasporas are varied and depend upon the history and geography of their migrations.<sup>3</sup>

In the 1960s when qualified Indians started moving to the US thanks to the opening created by the 1965 Immigration Act, the Indian government considered it a brain drain because it had invested a lot of money to train doctors and engineers. The people who stayed looked upon these NRIs (Non Resident Indians) as traitors. They basically envied their purchasing power. While the NRIs were blaming corruption and religious fundamentalism in India, they themselves were considered a morally corrupting influence because their alien and acquired cultural values clashed with the traditional. Politically their subterranean influence was found to be destabilizing the nation. Ironically the BJP party benefitted from the contribution of wealthy Indians abroad. Slowly the hostile attitude towards the diaspora has changed mainly because of the 27 billion dollar annual foreign exchange remittances made by the diasporic community<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> P. Singaravelou has written extensively on Indians in the Caribbean.

<sup>3</sup> A vast literature on the Indian Diaspora is now available as well as online sources. However, Brij Vilash Lal's *The Encyclopaedia of Indian Diaspora* published by OUP (New Delhi) in 2006 remains an incontrovertible reference.

<sup>4</sup> This figure is given in the May 2009 issue of the on line journal *India Empire*. <http://www.indiaempire.com/v1/2009/May/Investments.asp>, consulted on August 30, 2011.



which not only led to a better standard of living of families left behind but also to the general improvement of the image of India. India was finally able to detach itself from some diehard Anglo-Indian clichés and show a modern face of itself by pointing out the fact that its engineers were working in the NASA and even piloted Space shuttles. As family reunification procedures made more people leave for other countries, there was a need for better quality education to which the Indian Institutions responded with alacrity. The transfer of technology which was initiated by Indian scientists and entrepreneurs has contributed to the emergence of India in the international scene. The booming of the 20 billion \$ worth BPO industry is an offshoot of this globalization of skills.

Having recognized the role of the diaspora in the dynamics of development, the Indian government set up a separate Ministry of Overseas Indian Affairs in 2004 as a strategic tool to help India emerge as a soft power. India does not accord dual citizenship but has come up with a parallel Overseas Indian Card which allows Indians with other nationalities to bypass the visa process, stay for longer periods and inherit property in India. Prominent Indians in all walks of life are honoured by the Pravasi Bharatiya Samman award. A quota of seats are reserved for children of the diaspora in public educational institutions. After the 2008 financial crisis, many Indians have chosen to return to India. They feel that India is better equipped now and that they have nothing to lose either intellectually or financially in this move back. The description given by Arundhati Roy in *The God of Small Things* about the Indians settled abroad returning home brilliantly sums up the all overall transformation of India by the commodities and creature comforts of the West brought by the “Foreign Returnees”.

And there they were, the Foreign returnees, in wash'n'wear suits and rainbow sunglasses. With an end to grinding poverty in their Aristocrat suitcases. With cement roofs for their thatched houses, and geyser's for their parents' bathrooms. With sewage systems and septic tanks. Maxis and high heels. Puff sleeves and lip-stick. Mixy-grinders and automatic flashes for their cameras. With keys to count and cupboards to lock. With a hunger for kappa and meen vevichathu that they hadn't eaten for so long. With love and a lick of shame that their families who has come to meet them were so ... so gawkish. (140)

Not all Indian diasporic writers write in English. Tamil is the preferred language of the South Asian diaspora. A whole body of literature in Tamil (poems, short stories, novels) are written by Sri Lankan and Malaysian writers. K.S. Maniam, Sharanya Mannivannan and Preeta Samarasan from Malaysia write in English. Similarly, Indian literature from the Middle East tends to be in Malayali. Ananda Devi from Mauritius writes in French. Well known is the fiction in English written by Indian writers from the Caribbean, UK, Canada and USA. V.S. Naipaul's Nobel Prize and the several Booker Prizes won by Indian writers bear witness to the fact that the Indian diaspora has not only gained agency but is decidedly integrating the global elite. There have also been debates about labelling all authors of Indian origin and clubbing them altogether as diasporic writers. Shashi Tharoor for instance refuses this label saying that he is an “Indian writer who happens to live in New York and that a writer really lives in his head

and on the page; geography is merely a circumstance”.<sup>5</sup> Indian diasporic writing from Africa is much less known. Dr Goonam (*Coolie Doctor*, Orient Longman, 1998), Phyllis Naidoo (*Footprints in Grey Street*, Far Ocean Jetty, 2002), Aziz Hassim (*The Lotus People*, STE Publishers, 2002), Imraan Coovadia (*The Wedding*, Picador, 2002), Muthal Naidoo (*Jail Birds and Others*, Botsotso, 2004), Deena Padayachee (*What's Love Got To Do With It*, COSAW, 1992) are some prominent names. A few young hopefuls in Australia and New Zealand such as Subhash Jaireth and Satendra Nandan and Sugu Pillay are trying to make a mark. Kabita Dhara has founded a publishing house called Brass Monkey Books in Australia. Indian writers writing in English from India and regional language writers occasionally cast an ironic gaze on this new breed of writers.

While identity politics and the difficulties of transplantation were prevalent themes in the last decades of the 20th century, writers of the diaspora, especially women significantly put emphasis on intergenerational relations in the context of globalization. What is represented is the Indian family which is the corner stone of Indian culture. The extended family of yore became a nuclear one under the pressure of modernization. As the close knit family structure got distended and dispersed in migration, indeed even ruptured by the values and aspirations of the second generation, the family as an emotional and socio-economic unit is being reinvented, even as the synchronicity of the self is being measured against the diachronicity of family history and as the lag between the accelerated modernization of India and the arrested conception of the diasporic's India of the mind is revealed: “Hindi Bindi babes? The good Indian girls we ‘would have been’, ‘should have been’, ‘ought to be’” (Pradhan 2007, 257).

Language, dress and food are privileged objects of transmission. The interspersed sentences or expressions in Hindi show that the parents speak among themselves in their mother tongue, maintaining the contact with elsewhere. Sometimes, the children are purposefully taught the language in order for their present to find meaning in their parents' past: “When Gogol is in his third grade, they send him to Bengali language and culture lessons every other Saturday held in the home of one of their friends” (Lahiri 2003, 65). But in some countries, there is no such effort made and we see the second generation totally immersed in the host culture. However the children pick up some words during the ritual trips back home. The words that are taught preferably concern family relationships. Code switching and code mixing are frequent in private. Kiran Desai's *Inheritance of Loss* underscores this remarkable adaptability:

They had a self-righteousness common to many Indian women of the English-speaking upper-educated, went out to mimosa brunches, ate their Dadi's roti with adept fingers, donned a sari or smacked on elastic shorts for aerobics, could say “Namaste, Kusum Auntie, aayiye, baethiye, khayiye!” as easily as “Shit!”. They took to short hair quickly, were eager for Western-style romance, and happy for a traditional ceremony with lots of jewelry. (56)

---

<sup>5</sup> Shashi Tharoor made this comment during an interview entitled “Licence to Write” on May 9, 2004 for *Diva International*. <http://tharoor.in/press/licence-to-write-2/> (consulted on August 30, 2011). He is currently a Member of the Indian Parliament.

In public places, the diasporics share the language only when they want to share typical jokes or exchange confidential or intimate information among themselves. Language in that case acts as blinds that can be shut to keep away the other: “I haven’t been praying for a husband for you beta. I suppose that it could be one interpretation of jeevansaathi” (Hidier 2002, 413). Sometimes, the diasporic is completely taken by surprise when the other addresses her in her language. In Monica Pradhan’s Novel, *The Hindi Bindi Club*, Texas John, a music professor and the would be husband of Kiran, speaks Marathi flawlessly and fluently.

As regards dress, the first generation makes a compromise for the sake of climate and convenience. The second generation chooses the Western dress code in public and uses the ethnic dress for private cultural activities. This process of cross cultural adjustment is made deliberately and described as a moment of revelation because it involves a change of look and the acceptance of this modified signifier by the signified.

I could not take my eyes off them, all delicate flowers, roses and bluebells and buttercups set against cream silk or beige sheeny muslin, ivy leaves snaking around collars and cuffs, clover and May blossom intertwined with delicate green stalks tumbling along pleats like a waterfall. It was as if a meadow had landed in my lap [...] No flowers, none that I could name, but dancing elephants, strutting peacocks and long-necked birds [...] shades and cloth which spoke of bare feet on dust, roadside smoky dhabas, honking taxi hors and heavy sudden rain beating a bhanga on deep green leaves. (Syal 1997, 43)

When the grand parents are brought, they stick to their own dress code:

Yuppie immigrant mom and dad, their son and daughter sporting the latest trendy clothes and hairstyles, and the five-foot-tall grandmother, her silver hair in a bun, a big round red bindi on her forehead, a coat over her sari, and tennis shoes on her feet. (Pradhan 2007, 172)

Anne Cherian’s *A Good Indian Wife* overtly discusses the politics of dressing. When the protagonist Leila wears a *sari* or a *salwar*, the Americans do pay complement. Yet she feels as if she is nude. Only when she graduates to jeans and suits, does she feel free and empowered. Thanks to the influence of Bollywood, ethnic Indian dress has become chic. When the citizens of the host country start wearing the Indian dress thus making Indian culture as a global subculture, the children of the diaspora join in shedding their fears of being ethnocentric. Occasionally the host cultures adopt a detail (a jewel, a decorative element, motif in a dress, an accessory) to mark the acceptance of the distant culture.

Though the attitude towards food could at times get hilariously irreverent, more than dress and language, food remains the symbolic umbilical cord with the land of origin.

This food was not just something to fill a hole. It was soul food, it was the food their far away mothers made and came seasoned with memory and longing, this was the nearest they would get for so many years to home. (Syal 1997, 61)

No wonder the writings of Mira Kamdar, Amulya Malladi, Monica Pradhan and others are sprinkled generously with recipes. In one way the preponderance of these recipes reinforces the myth of women being nourishing mothers and vectors of traditional culture. On the other hand, it could be read as a sign of hospitality and a symbolic initiation into the sensuality and intimacy of Indian culture. The advocacy of balanced vegetarian diet and the time consuming Indian culinary method acts as an effective and ecological counter point to the fast-food and overconsuming culture of America. Tulasi Srinivas argues for her part that “the transnational package industry has helped foster a ‘gastro-nostalgia’ and transforms eating as an act of power that re-ethnicizes Indians and recreates caste, micro-regional and other social identity groupings for the Indian family” (Srinivas 2006, 191). Cooking, like taking photographs<sup>6</sup> or traveling, belongs to the register of performance. The diasporic acts. Therefore she exists.

Whenever the word Indian food is mentioned, in spite of the fact that chicken tikka has now become the national dish of England and vindaloo is part of the critical commentary of football matches, it brings to mind exotic “spices” with a mystique associated with their magical medicinal, indeed even, aphrodisiac properties. Chitra Divakaruni Banerjee’s *Mistress of Spices* has explored this inescapable connection. The description of food eaten, both Indian and Western, and the ingredients that go into their making and the stores from which they are purchased in diasporic literature discloses the fact that the migrant has successfully passed the stage of survival and moved into opulence. It is to be remembered that the incorporation of food is a sign of incorporation of cultures. This is clear in Abha Dawesar’s appreciation of French cheese in her novel *That Summer in Paris*. She thanks Fil’O’Fromage’s owner in her acknowledgement page and transcribes his gastronomical explanations and recommendations in her text. The consumption of various kinds of cheese by the older Indian author Prem and his younger American girlfriend Maya constitutes a highly suggestive and erotic intercultural encounter. “Because you are a chèvre doux and I am a vieille vache? Prem pointed to the window of cheeses. Maya dropped her gaze” (Dawesar 2006, 228).

While the first generation of immigrants are prone to nostalgia, the second generation is aware that their cultural roots lay across a border they cannot fathom. It is often the contact with a grandmother or a grandfather that triggers the search for roots as for instance Mira Kamdar’s *Motiba’s Tattoos* and Minal Hajratwala’s *Leaving India*. Revisiting the ancestral village, meeting the family priests, cousins never before met and collecting old photographs and oral memories for reconstructing the genealogy and family history, these two women writers explore women’s struggles against the background of empire and patriarchy. While men study and engage in the tough business of earning money in a foreign land, the women take care of children and generally keep alive the drive for life. From the point of view of the immigrant mother, motherhood in a foreign land is a re-enactment of her already double marginality, as she faces unfamiliar health professionals and new procedures such as having the name of a baby ready before coming to the maternity ward.

---

<sup>6</sup> We find photographs inserted in the texts of Mira Kamdar and Minal Hajratwala. Tanuja Desai Hidier is a professional photographer.

For being a foreigner, Ashima is beginning to realize, is a sort of life long pregnancy – a perpetual wait, a constant burden, a continuous feeling out of sorts. It is an ongoing responsibility, a parenthesis in what had once been ordinary life, only to discover that previous life has vanished, replaced by something more complicated and demanding. Like pregnancy, being a foreigner, Ashima believes, is something that elicits the same curiosity from strangers, the same combination of pity and respect. (Lahiri 2003, 49)

For the second generation women, the presence of the mother during childbirth reinforces the intimacy of their relationship, while helping to recreate strong family bonds as they share the duties of care towards and affection for the new born.

If the birth of the child constitutes an important moment in the history of the diasporic family, naming is a crucial moment both for the transplanted family and the family left behind and more dramatically for the individual who is going to be integrated in the new society. Jhumpa Lahiri's *The Namesake* highlights this moment which proves to be a highly stressful one for all the actors involved and a narcissistic disaster for the person named. Waiting for the good name to be given by the Bengali grandmother which takes an eternity to reach them by post, Ashima and Ashoke decide to give a provisional pet name to their baby boy, when the compiler of birth certificates presses for a name (26–29). His father was reading a novel by Gogol when he survives a railway accident. He perpetuates the memory of this fatal moment by calling his son “Gogol”. However when the boy goes to kindergarten, the family decides to call him by his good name, Nikhil. He feels estranged by this new name. Therefore when the school principal Mrs Lapidus gives him the freedom to fix his name, he retains the pet name as the good name (56–59). When Gogol goes to school, the class is made to read Gogol's *Overcoat*. As if to torment him, Mr. Lawson the teacher reads out the drawn out and miserable end of writer Gogol's life thus underscoring the irony of the cryptocommunist Bengali inheritance in capitalist America (Gogol is ill at ease when his class mates tease him by twisting his name into “Giggle” and “Gargle” [67]). When a sister is born to him, his parents remember the lesson and name her Sonali once and for all. Sonali shortened to Sonia in the US further americanizes her brother's name into “Goggles” (74). He finally decides to shed the name Gogol and keep Nikhil as his first name in front of a probate and family court judge (101). His girl friend refers to him as Nick. This story of the Bengali boy whose life is tragically played out as a sacrifice of his first name and as a constant battle between several names as well the story of the Jyoti, Jasmine, Jazz, Jassy, Jase, Jane told by Bharati Mukherjee in her novel *Jasmine* demonstrate the resilience and inevitable metamorphosis of Indian women during their immersion in American mobility.

Schooling is another moment when proximity to the parents diminishes and the children get closer to the host society. The parents find their authority challenged resulting in discord and conflict:

If I say the sky is purple, what colour is the sky? I was supposed to reply ‘purple’ on the argument that his word was law, but I never would. “Blue” I'd say, “because it is blue” and his great hand would come toward my cringing face. (Kamdar 2000, 225)

The children then have recourse to lies and other strategies of evasion to find their way in the world. “Perhaps each migrant should be warned at the border: Your children will become foreigners to you” says Hajratwala (312). The discovery of one’s sexuality, the parents’ sexuality and the pressure to perform constitute very tense moments in a diasporic teen ager’s life. If bride viewing in the presence of elders and arranged marriage were rites that structured a traditional Indian life, ethnic get togethers and outings, family vacations to India with suitcases full of gifts for relatives, religious ceremonies during rites of passage on the one hand and drinking, holidaying and dating on the other constitute the new coming of age rites.

She wears a sleeveless black dress tied loosely at the back. Her legs are bare, her feet slim, her toenails, exposed at the tops of her sandals, painted maroon. Strands of hair have come loose from her chignon... The apartment smells strongly of cooking... Music is playing... Gogol gives her a bunch of sunflowers whose massive stems are heavier in his arms than the bottle of wine he’s also brought ... He has dressed with care... With both hands he pries the glasses from her face... He puts them on the counter. And then he leans over and kisses her... They make their way through the living room to the bedroom ... They make love on top of their covers, quickly and efficiently, as if they’ve known each other’s bodies for years (Lahiri 2003, 207–210).

When these free and sweet choices sour and marriages, whether endogamic or interracial, end in divorce, Indian mothers and aunts engineer new dates and the time tested merits of arranged marriage are eulogized. On the contrary, cross-cultural friends and would-be-mother in-laws help rescue Indian women from potentially disastrous arranged marriages (Malladi 2003, 196). Cross cultural upbringing can be a headache for the parents as they try to shield the children from drugs and bad company:

“What about AIDS?” said my mother.

“You are an educated idiot,” my father said, disgust and disappointment mixed in the lines of his face. (Hajratwala 2009, 332)

Meanwhile, the children are either brutally or gradually sensitized to the symbolic violence of racism and discrimination:

When I was very young, I asked my mother, “Mommy, which way am I half?” “What do you mean?” she replied, puzzled by my question. “Which way am I half? Up and own,” I said, drawing an imaginary line down the middle of my chest, “or across?” I asked, drawing a line across my waistline. It was difficult to understand how we were different from “normal” American kids, kids who didn’t have to worry about where the two halves of their identity came together. (Kamdar 2000, 231–232)

Because of their accent which does not sound acquired like the earlier generation’s, the diasporic children act as mediators. While they do this out of consideration for the parents, they feel nevertheless overloaded with this added responsibility: “Her father’s eldest son or her mother’s secondary spouse” (Lahiri 2008, 36).

The relationship between their parents and their grand parents in India as they age is strained as they feel guilty for not tending to their parents and at the same time angry for having had to leave the comfort of the familiar in the larger interests of the family and not finding gratefulness in return. Sometimes, the families transplant aged parents in their homes abroad. However comfortable they may be in their new setting, the old people feel lonely and miserable because of this untimely uprooting and insist on maintaining their food habits and daily routine. The daughter in-law and the grand children start resenting their presence (Hajratwala 2009, 288). Sarah Lamb warns us against reading these stories as dominant middleclass gerontological narratives of “bad, lost families and elder disregard” (Lamb 2009, 5). They tell a complex and multivalent story of modernity.

Death can constitute a moment of dignity or sheer horror in the diasporic context as in any context. It could be quick or drawn out which further exposes the vulnerability of the human being above and beyond his/her ethnic, religious or cultural affinities. Jhumpa Lahiri evokes both the death of the father

He stands in the morgue as a sheet is pulled back to show his father’s face. The face is yellow and waxy, a thickened oddly bloated image. The lips, nearly colorless, are set in an expression of uncharacteristic haughtiness. (Lahiri 2003, 172)

and the mother

Ruma had organized a sixty-fourth birthday present – a package tour to Paris for her and herself. ... Listening to the surgeon say that she was dead, that she had reacted adversely to the Rocurinium used to relax her muscles for the procedure. (Lahiri 2008, 20)

and postponed mourning among the diasporics in her fiction:

Spread on a gray carpet were a dozen photographs of my mother taken from the box my father had sealed up and hidden after her death. (Lahiri 2008, 285)

Death of a child or a parent in a diasporic’s life is a moment when there is an implosion of his or her sense of identity and a realignment of the double belonging in favour of the inherited or adopted culture. Writing and film making are secular rites that help diasporics represent and share their coming together or tearing apart from cultures during the process of defining their belonging and ordering their divergent loyalties and identities (see Sen 2007, 19).

Obviously there exists a difference between Benedict Anderson’s imagined community and the diasporic’s transnational family. The imagined community is based on empathy, while identification in the transnational family is based on marriage alliances and blood relations. The transnational family nevertheless helps appropriate otherness through love and invented rites and as such can function as an evolutionary pathway to the one world community of familiar strangers that we are poised to become. Minal Hajratwala’s autobiographical narrative



*Leaving India* that retraces her Khatri family's journey from five Indian villages to five continents buffeted by the historical forces of British colonization, apartheid, Gandhi's Salt March and American immigration policy is a pioneering work in this regard. She is quite aware of the challenge such an endeavour represents: "Trying to look into our diaspora's future [...] can feel like examining a cracked mirror. It can never be fused into smooth glass again" (348). In the seven billion strong human population today, chances are that more than one out of every seven human beings will be Indian. The literature of the Indian diaspora written in English<sup>7</sup> is a valuable record of the changes in the hitherto known entities of human groupings such as family, clan, caste, tribe, community brought about by demographic shifts induced by the struggle for survival. Viewed from this anthropological approach, it recalls Greek tragedies and the philosophy of stoicians. It constitutes the connecting link between national literatures, migrant literatures and literature without borders (world fiction). Its diverse, rich and colourful texture mirrors the multiple cultures of India and the multiracial mixing at work in the larger world despite the tremors of xenophobia that shake it often and sadly.

## Works Cited

- Badami, Anita Rau: *Tamarind Mem*. Toronto: Penguin, 1998.  
 Cherian, Anne: *A Good Indian Wife: A Novel*. New York: W.W. Norton and Co., 2008.  
 Dasgupta, Rana: *Solo*. London: Fourth Estate, 2010.  
 Dawesar, Abha: *That Summer in Paris*. New York: Nan A. Talese, 2006.  
 Desai, Kiran: *The Inheritance of Loss*. Grove Press: New York, 2006.  
 Divakaruni, Chitra Banerjee: *Mistress of Spices*. London: Black Swan, 1998.  
 Durrell, Lawrence: *The Avignon Quintet*. London: Faber and Faber Ltd, 1992.  
 Hajratwala, Minal: *Leaving India*. Boston: Houghton Mifflin, 2009.  
 Hidier, Tanuja Desai: *Born Confused*. New York: Scholastic Press, 2002.  
 Kamdar, Mira: *Motiba's Tattoos*. New York: Public Affairs, 2000.  
 Lahiri, Jhumpa: *The Namesake*. Boston: Houghton Mifflin Complanly, 2003.  
 Lahiri, Jhumpa: *Unaccustomed Earth*. New York: Alfred A. Knopf, 2008.  
 Malladi, Amulya: *The Mango Season*. New York: Ballantine Books, 2003.  
 Mathur, Anurag: *The Inscrutable Americans*. New Delhi: Rupa Publications, 1991.  
 Mistry, Rohinton: *Family Matters*, London: Vintage, 2003.  
 Mukherjee, Bharati: "American Dreamer". In *Mother Jones*, 22.1 (1997), 32–35.  
 Mukherjee, Bharati: *Jasmine*. New York: Grove Press, 1999.

<sup>7</sup> The intergenerational relations depicted in literature have also been dealt with in Indian films some of which have been adapted from Indian English novels. The noteworthy examples for this trend in films are Gurinder Chadha's *Bhaji on the Beach* (1993) and *Bend it Like Beckham* (2002), Meera Syal's *Anita and Me* (2002), Mira Nair's *Mississippi Masala* (1991), *Monsoon Wedding* (2001) and *The Namesake* (2006), Nagesh Kukunoor's *Hyderabad Blues* (1998).



- Naipaul, V.S.: *Between Father and Son: Family Letters*. London: Vintage, 2001.
- Namjoshi, Suniti: *Conversations with Cow*. Topsfield, Massachusetts: Salem House Publishers, 1990.
- Pradhan, Monica: *Hindi Bindi Club*. London: Bloomsbury, 2007.
- Roy, Arundhati: *The God of Small Things*. New Delhi: India Ink, 1997.
- Rushdie, Salman: *The Satanic Verses*. London: Viking, 1986.
- Sankaran, Lavanya: *The Red Carpet, Bangalore Stories*. New York: Dial Press, 2006.
- Syal, Meera: *Anita and Me*. London: Flamingo, 1997.
- Appadurai, Arjun: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Arendt, Hannah: *The Jewish Writings*. New York: Schocken Books, 2008.
- Cherki, Alice: *La frontière invisible: violences de l'immigration*. Paris: Elema, 2006.
- Chetty, Rajendra: *The Vintage Book of South African Indian Writing*. Johannesburg, Real African Publishers, 2011.
- Editorial entitled "Investment in India". In: *India Empire* (May 2009). <http://www.indiaempire.com/v1/2009/May/Investments.asp> (consulted on August 30, 2011).
- Ganapathy-Doré, Geetha: "Kashmir by way of London and New York: Projections of Paradise in Salman Rushdie and Agha Shahid Ali". In: Ramsey-Kurz, Helga/Ganapathy-Doré (eds): *Projections of Paradise, Ideal Elsewheres in Postcolonial Migrant Literature*. Amsterdam: Rodopi, 2011, 29–48.
- Jha, Aditya: "The Importance of Indian Diaspora". In: *The Globe and the Mail* (May 30, 2011). <http://www.theglobeandmail.com/news/opinions/opinion/the-importance-of-indias-diaspora/article2037883/> (consulted on August 30, 2011).
- Kristeva, Julia: *Strangers to Ourselves*. Translated by Léon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1994.
- Lal, Brij Vilash: *The Encyclopaedia of Indian Diaspora*. New Dehi: OUP, 2006.
- Lamb, Sarah: *Aging and the Indian Diaspora: Cosmopolitan Families in India and Abroad*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- Lyotard, Jean François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Majumdar, R.C.: *Ancient Indian Colonization In South East Asia*. Baroda: Oriental Institute, 1955. <http://www.sabrizain.org/malaya/library/documents/D585B28F713FB61FD13DEF-0BF3DFCCEFF4045CD72.html> (consulted on August 30, 2011).
- Malraux, André: *La condition humaine*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.
- Mezzadra, Sandro/Rahola, Federico: "The Postcolonial Condition: A Few Notes on the Quality of Historical Time in the Global Present". In: *The Postcolonial Text*, 2.1 (2006). <http://journals.sfu.ca/pocol/index.php/pct/article/viewArticle/393> (consulted on August 30, 2011).
- Mishra, Vijay: "Introduction: Diaspora". In: *SPAN* (Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies), 34–35 (1993). <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/litserv/SPAN/34/Mishra.html> (consulted on August 30, 2011).

- Mishra, Vijay: *Literature of the Indian Diaspora: Theorizing the Diasporic Imaginary*. London: Routledge, 2007.
- Safran, William: "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return". In: *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 1.1 (1991), 83–84.
- Sen, Amartya: *Identity and Violence. The Illusion of Destiny*. New York: W.W. Norton and Co., 2007.
- Singaravelou, P.: *Les Indiens de la Caraïbe*. 3 volumes. Paris: L'Harmattan, 1988.
- Srinivas, Tulasi: "As Mother Made It. The Cosmopolitan Indian Family Authentic Food and the Construction of Cultural Utopia". In: *International Journal of Sociology of the Family*, 32.2 (2006), 191–221. [http://emerson.academia.edu/TulasiSrinivas/Papers/498844/As\\_Mother\\_Made\\_It\\_The\\_Cosmopolitan\\_Indian\\_Family\\_AuthenticFood\\_and\\_the\\_Construction\\_of\\_Cultural\\_Utopia](http://emerson.academia.edu/TulasiSrinivas/Papers/498844/As_Mother_Made_It_The_Cosmopolitan_Indian_Family_AuthenticFood_and_the_Construction_of_Cultural_Utopia) (consulted on August 30, 2011).
- Tharoor, Shashi: "Licence to Write". In: *Diva International* (May 9, 2004). <http://tharoor.in/press/licence-to-write-2/> (consulted on August 30, 2011).
- Tololyan, Kachig: "The Nation and its Others". In: *Diaspora*, 1.1 (1997), 3–7.
- Wiesel, Elie: *Paroles d'étranger*. Paris: Seuil, 1982.
- Vassanji, Mohez: *The In-Between World of Vikram Lall*. Toronto: Doubleday Canada, 2003.



## **Gefährliche Erbschaften. Erinnerungstopographien in transkulturellen Familien- und Generationenromanen von Carmen-Francesca Banciu, Zafer Şenocak und Vladimir Vertlib**

### **Vorbemerkung**

„Die Vergangenheit rückt uns auf den Pelz. Sie will und will einfach nicht vergehen. Die Leichen im Keller der Geschichte sind das Faustpfand in der Hand der nächsten Generation.“ Mit diesem Statement leitet Anton Thuswaldner seine in den *Salzburger Nachrichten* vom 14. August 2009 erschienene Besprechung des Generationenromans *Am Morgen des zwölften Tages* von Vladimir Vertlib ein. Dem seit 1981 in Österreich lebenden Autor russisch-jüdischer Herkunft sei ein luzider politischer Roman gelungen, „wie er in der österreichischen Literatur so leicht nicht zu finden“ sei. Über die Keller-Metapher umreißt Thuswaldner pointiert einen Trend, der seit den 1990er Jahren auf dem Buchmarkt zu beobachten ist, nämlich die nicht abreißende literarische Erkundung der Geschichte des 20. Jahrhunderts aus familien- bzw. generationengeschichtlicher Perspektive. Bereits ein flüchtiger Blick auf die Büchertische und in die Regale der Buchhandlungen bestätigt, wie populär Familien- und Generationenromane sind.<sup>1</sup> Wie die Rückkehr des Generationenkonzepts und die Konjunktur von Familien- und Generationenromanen in der deutschsprachigen Literatur und die in ihnen vorgenommene Thematisierung von individueller und kollektiver Erinnerung – und damit verbunden von Identität – vor dem Hintergrund der deutschen Wiedervereinigung und dem Erstarken des Konzeptes der Kulturnation, der Implosion der Ostblockstaaten und der damit verbundenen Universalisierung und Relativierung des Nationalsozialismus und des Holocaust zu bewerten ist, das ist strittig und scheint vor allem aus deutscher Perspektive noch nicht ausdiskutiert und entschieden. Es lohnt sich daher einen Blick auf die seit 2004 geführten kultur- und literaturwissenschaftlichen Debatten zu werfen (vgl. Costagli/Galli 2010, 9f.).

Als einer der ersten hat Harald Welzer u.a. in den Familien- und Generationenromanen von Tanja Dückers, Ulla Hahn, Bernhard Schlink oder Stephan Wackwitz einen „Paradigmenwechsel in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik“ (zitiert nach Costagli/Galli 2010, 11) beobachtet und die wahrgenommene identitäre Neukonzeptualisierung als Versöhnung mit der Tä-

---

<sup>1</sup> Vgl. zur Diskussion der Begriffe Familien- und Generationenroman Costagli/Galli 2010, 7–20, insbes. 7f. u. 14ff. Ich orientiere mich im Folgenden am Mehrgenerationenschema als Abgrenzungskategorie von Familien- und Generationenroman. Als Familienromane bezeichne ich Texte, in denen der Handlungsfokus auf zwei Generationen liegt, als Generationenromane dagegen Texte, die ihn auf mindestens drei Generationen legen.

tergeneration interpretiert. Aleida Assmann deutet „das neue Interesse an Generationen“ hingegen als „ein Zeichen“ für den Eintritt in ein „post-individuelles Zeitalter“:

Man versteht sich nicht mehr ausschließlich aus sich selbst heraus, sondern zunehmend auch als Mitglied von Gruppen, denen man sich nicht freiwillig angeschlossen hat, wie der Familie und der Generation. (Assmann 2006, 22)

Und sie bewertet die „Verschränkung von Individuum, Familiengeschichte und nationaler Geschichte“ (27) im deutschsprachigen Roman an der Millenniumswende positiv. Stand die „Väterliteratur im Zeichen des *Bruchs*“, so stehe der neue Familien- und Generationenroman „im Zeichen der *Kontinuität*“ und strebe „die Integration des eigenen Ich in einen Familienzusammenhang“ an, „der andere Familienmitglieder und Generationen mit einschließt“ (26). Sich auf Martin Walser und die Vorurteilsforschung beziehend, sieht Assmann in den erforschenden Familien- und Generationenromanen seit den 1990er Jahren Angebote, wie „Menschen mit unangeglichenen Vergangenheiten zusammen leben können als die Verschiedenen, die sie durch ihre Vergangenheiten sind“ (51). Wesentlich kritischer fällt das Urteil Sigrid Weigels aus. Sie setzt sich ideologiekritisch mit dem Konzept „Generation“ auseinander und zeichnet die Diskursgeschichte des Generationen-Begriffs sowie seine epistemologische Bedeutung in den Kultur- und Naturwissenschaften nach. In der Einführung des Generationen-Begriffs, insbesondere des Kohortenmodells von Karl Mannheim,<sup>2</sup> und seiner gegenwärtigen Dominanz als Erklärungsmodell für gesellschaftliche Wandlungen erkennt Weigel die Gefahr einer Rückkehr biologistischer Tendenzen. Damit geraten auch die aktuellen Generationenromane in den Verdacht, der „Harmonisierung von Biographie und Historiographie“ Vorschub zu leisten. Der Generationendiskurs stellt sich „nicht selten als ein verdeckter nationaler Diskurs dar, in dem sich Schuldabwehr und Reinheitsbegehren artikulieren“ (Weigel 2006, 96f.). Auch Friederike Eigler stellt in ihrer Untersuchung *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende* (2005) die Frage, ob die „familiengeschichtliche Perspektive automatisch mit einer Privatisierung und Verharmlosung historischer Zusammenhänge“ einhergehen müsse oder sich nicht doch auch „produktive Seiten“ ausmachen lassen, „indem [...] die bis in die Gegenwart hinein anhaltenden Auswirkungen (familien-)geschichtlicher Konstellationen“ (9) erkundet werden. Eigler konzentriert sich demzufolge auf Generationenromane, die ihrer Ansicht nach dem „harmonisierenden Sog des Familiengedächtnisses entkommen“ und die „machtvollen Mechanismen der sukzessiven Verformung von familiärer Vergangenheit thematisieren oder reflektieren“ (24). Cornelia Blasberg misstraut und traut dem Genre ebenso. Zum einen deutet sie – ähnlich wie Assmann – die Beliebtheit von „Generationengeschichten“ mit ihrem Versprechen „virtueller (nämlich erinnernder) Verwurzelung in fraglosen, naturhaft legitimierten

---

<sup>2</sup> Vor dem Hintergrund der Erfahrung des Ersten Weltkriegs erweiterte Mannheim in *Das Problem der Generationen* (1928) die diachrone genealogische Bedeutung des Generationen-Begriffs um eine synchrone Dimension. „Generation“ formiere sich auch durch Jahrgangszugehörigkeit, eine gemeinsame prägende historische Erfahrung, eine ähnliche Sozialisation und geteilte Werte.

sozialen Zusammenhängen“ (2010, 341) als kompensatorische Antwort auf eine radikal individualisierte Gesellschaft. Zum anderen sucht und findet sie aber auch Familien- und Generationenromane, die kritisch „die Realgeschichte der Demokratisierung nach 1945“ (344) reflektieren.

Die Kontroversen um das generationelle Erzählen entzündeten sich vornehmlich an der Frage seiner Vernetzung mit dem öffentlichen deutschen Erinnerungsdiskurs. Er ist bestimmt von der „anhaltenden Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus“ und der Kritik an Formen eines ritualisierten Gedächtnisses, weiters von der „kritischen Bearbeitung der DDR-Vergangenheit“ und der „Kontroverse um die Rolle der 68er Generation für die Geschichte der Bundesrepublik“ (Eigler 2005, 10). Dies zeigt, dass der „Kampf um die Erinnerung“ nach der Wende vorwiegend aus nationaler Perspektive wahrgenommen und geführt wurde und wird (63). Bürgerinnen und Bürger bzw. Autorinnen und Autoren nichtdeutscher und migrantischer Herkunft bleiben mit ihren Erinnerungskulturen aus der kollektiven Erinnerung weitgehend ausgeschlossen.<sup>3</sup>

Parallel zu postkolonialen Denkern haben transkulturelle Autorinnen und Autoren wie Carmen-Francesca Banciu, Zafer Şenocak oder Vladimir Vertlib einem statischen, national und territorial ausgerichteten Erinnerungskonzept eine kosmopolitische und dynamische Erinnerungspraktik gegenübergestellt. Sie ist mit der Verabschiedung einer festgeschriebenen individuellen und kollektiven sowie territorial gebundenen Identität verknüpft – ein Abschied, der unausweichlich in Migrationsgesellschaften ist. So sieht Zafer Şenocak, der türkischer Herkunft ist, 1970 nach Deutschland kam und seit 1990 in Berlin lebt, in den multiethnischen Metropolen Europas Identitäts-Laboratorien, in denen darüber entschieden wird, ob wir zu „Kosmopoliten“ oder eben zu „Stammeskriegern“ werden (Şenocak 2001a, 21). Auch die 1991 aus Rumänien emigrierte und ebenfalls in Berlin lebende Autorin Carmen-Francesca Banciu nimmt die deutsche Hauptstadt als pulsierende transkulturelle Metropole wahr. Sie fordert eine historisch reflektierte architektonische Umgestaltung der Stadt ein, damit die Geschichte, die Berlins Architektur widerspiegeln und die sie als ihre erkennt, nicht ausgelöscht werde (vgl. Banciu 2007a, 123–131). Und Vertlib moniert, „dass es im deutschsprachigen Raum ein nur unzulängliches Wissen über den historischen und kulturellen Hintergrund der hier lebenden Zuwanderer gibt“ (Vertlib 2008a, 112). Erinnerung und Gedächtnis dürfen – so Banciu, Şenocak und Vertlib – nicht an bestimmte Räume gebunden bleiben, will man den Weg in eine offene Gesellschaft nicht riskieren. Vielmehr gelte es die verschiedenen Räume für „Erinnerungen bewohnbar“ zu machen (Şenocak 2001b, 23). Dieser „Verflüssigung“ und Kosmopolitisierung der Erinnerung muss sich auch die kollektive Erinnerung öffnen, will sie nicht zum inhaltsleeren monologischen Ritual nationaler Selbstbestätigung erstarren. „Die Geschichte“ müsse „mit der Gegenwart konfrontiert“ werden, denn – so Şenocak – „die subtilen Folgen des Nationalsozialismus [...] wirken auch im heutigen Deutschland weiter“ (Şenocak 2001c, 27). Auch Vertlib untergräbt ein statisches und nationales Geschichtsbild, wenn er die „Beschäf-

<sup>3</sup> In Tirol hat sich im Gedenkjahr 2009 die Ethnisierung des Erinnerungskollektivs darin gezeigt, dass Immigrantinnen von Festakten, wie dem großen Festumzug, ausgeschlossen blieben.

tigung mit Geschichte [...] immer auch“ als Auseinandersetzung mit der Gegenwart und als „eine Auseinandersetzung mit der Frage von Zugehörigkeit“ betrachtet (Vertlib 2008a, 112).

Ausgehend von der Renaissance des generationellen Erzählens, das Erinnerungs- und Identitätsmodelle inszeniert und sie in den Dienst der Vergangenheits- wie auch der Gegenwartsbearbeitung stellt, sowie vor dem Hintergrund der postkolonialen und transkulturellen Debatten über eine Kosmopolitisierung, Dynamisierung und Enträumlichung der Erinnerung werden im Folgenden die Familienromane *Vaterflucht* und *Das Lied der traurigen Mutter* von Carmen-Francesca Banciu sowie die Generationenromane *Gefährliche Verwandtschaft* von Zafer Şenocak und *Am Morgen des zwölften Tages* von Vladimir Vertlib ins Blickfeld gerückt.<sup>4</sup> Es gilt zu fragen, wie sich diese Romane am skizzierten Erinnerungsdiskurs mit seinen dominanten Narrativen beteiligen, und welche Strategien sie auf der *histoire*- und *discours*-Ebene entwerfen, um einem ethnisch homogenen Gedächtnis entgegenzuwirken und einer Erinnerungs- und Gedächtniskultur entgegenzutreten, die sich am Konzept der Nation orientiert und hegemonial konzipiert ist. Besonderes Augenmerk wird dabei auf ein Erzählverfahren gelegt, das in transkultureller Literatur immer wieder zu beobachten ist und das Alexandra Lübecke mit dem Begriff der „Erinnerungstopographien“ (2009, 85f.) beschrieben hat. Dieser Begriff schließt an Leslie Adelsons „Konzept der *touching tales*, der sich berührenden Geschichte[n]“ (87) an und beschreibt eine (Erinnerungs-)Praxis, die Geschichte[n] nicht statisch auf eine Topographie hin festlegt, sondern sie deterritorialisert, sie in andere Topographien versetzt, und bislang Getrenntes durch Neukontextualisierung in Beziehung zu einander setzt und über diese räumlichen Verschiebungen Vergangenheit und Gegenwart neu zu rahmen vermag.

### **„Jahrelang habe ich die Wunden der Schere in mir getragen“. Der weibliche Körper als Erinnerungsraum in Carmen-Francesca Bancius *Vaterflucht* und *Das Lied der traurigen Mutter***

Der weibliche Körper als Einschreibungsort der Geschichte und der nationalkommunistischen Staatsideologie Rumäniens steht im Zentrum eines autobiographisch grundierten Roman-Projektes von Carmen-Francesca Banciu, das Familiengeschichte mit Zeitgeschichte und Geschlechtergeschichte verknüpft und 1998 mit dem Roman *Vaterflucht* begonnen und 2007 im Roman *Das Lied der traurigen Mutter* fortgesetzt wurde.

Die Reise nach Rumänien und die Wiederbegegnung mit dem fremd gebliebenen Vater lösen in *Vaterflucht* bei der Ich-Erzählerin – sie hat Rumänien nach dem Sturz Ceauşescus verlassen – die erinnernde Reflexion ihrer kommunistischen Sozialisation und ihres schwierigen Weges der Ablösung und Befreiung vom staatlich verordneten Werte- und Normensystem aus, dessen Repräsentanten die Eltern waren. Auch die Tochter sollte nach den Prinzipien Pflichterfüllung, Verzicht, Disziplin und Aufopferungsbereitschaft erzogen werden, ihre individuelle

<sup>4</sup> Die Romane werden mit folgenden Abkürzungen fortlaufend im Text zitiert: VF = *Vaterflucht*, LtM = *Das Lied der traurigen Mutter*, GV = *Gefährliche Verwandtschaft*, AmdzT = *Am Morgen des zwölften Tages*.

Identität in der kollektiven Identität aufgehen: „Vater hatte sich [...] vorgenommen den Neuen Menschen in der eigenen Familie zu produzieren.“ (VF, 9). Das auf der Heimreise imaginierte Wiedersehen mit dem Vater ruft dem Ich diese schmerzhaft zurechtgerückte Erinnerung und es bringt sie in Körpermetaphern zum Ausdruck:

Er [der Vater] steht am Bahnhof in seinem alten Ledermantel, mit seiner kirgisischen Astrachanmütze, und wartet auf mich. Seine Lippen wie Scherenblätter.

Immer waren seine Lippen schneidend. Schonungslos: Nichts taugt du. Nichts wird jemals aus dir. Und niemand wird dich heiraten. Jahrelang habe ich die Sätze gehört. Jahrelang habe ich die Wunden der Schere in mir getragen. Die tiefen Spuren dieser unerbittlichen Art, jemand zum Perfektionismus zu erziehen. [...]

Und ich habe schon sehr früh begriffen, was man von mir erwartete.

Wir waren eine exemplarische Familie. (VF, 8f.)

Doch das Bild der kommunistischen Vorzeige-Familie trägt. Ebenso wie der nach 1945 neu gegründete, sowjetisierte und slawisierte rumänische Staat, dessen Verhältnis zur Sowjetunion gespannt bleiben wird, ist die Familie der Ich-Erzählerin nach innen von einem kolonisierenden Herrschaftsgefüge und von Konflikten und Brüchen gekennzeichnet. In der rekonstruierenden Erinnerung des Ich, das vorwiegend von der Position des erzählenden Ich aus spricht, wird die Familie zum Spiegel und zur Repräsentantin der repressiven und von Diskontinuitäten gekennzeichneten patriarchal geprägten Staatsideologie, die zwischen Nationalismus und Sozialismus changiert und keine Kritik duldet. Die Disziplinierung des Einzelnen im Dienste der Ideologie manifestiert sich vor allem im Versuch, den weiblichen Körper zu kontrollieren. Seine Zurechtgerücktheit vollzieht sich insbesondere in den staatlichen Institutionen:

Im Internat trugen wir immer unsere Schuluniformen. [...] Wir trugen eine Nummer auf dem Arm und ein weißes Band um den Kopf, damit die Haare richtig nach hinten gerichtet blieben. Und man unsere wunderschöne, helle und unschuldige Stirn sehen konnte. Die Haare mussten kurz oder gebunden sein. [...] Jung zu sein war eine Schande. Kokett zu sein war das größte Verbrechen. (VF, 81)

Dieses staatliche Erziehungsideal mit seinen Konstruktionen des weiblichen Körpers korrespondiert mit den patriarchalen Strukturen im privat-familiären Bereich. Die patriarchale Haltung des Vaters, der seinen Aufstieg dem Sieg der kommunistischen Partei zu verdanken glaubt, zeigt sich u.a. in der Abwertung der weiblichen Familienlinie seiner Frau. So wirft er ihrer Mutter eine bourgeoise Einstellung vor, weil sie vor 1945 eine kleine Fabrik besessen hat. Zu den Abwertungen gehört aber auch seine verunglimpfende Behauptung, dass es in ihrer Familienlinie immer „Huren“ gegeben habe, wie der Vater überhaupt der Ansicht ist, dass alle „Frauen Huren“ sind, „mit kleinen Ausnahmen. Mutter und Schwester“ (VF, 66). Dieses Frauenbild prägt entscheidend die Körperwahrnehmung und das Selbstbild seiner Frau und seiner Tochter. Die demütigenden sexuellen Diffamierungen treffen aber auch die Großmutter mütterlicherseits, deren Schwestern und deren Mutter, die Urgroßmutter. Sie alle haben sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert über die Konventionen der Geschlechterordnung



hinweggesetzt, sich selbstständig gemacht und sich „auf die eine oder andere Weise von ihren Männern getrennt“ und „ihre Kinder allein großgezogen“ (VF, 67).

Banciu stellt in *Vaterflucht* jedoch auch eine Verbindung zwischen Patriarchat und Nation her. Anders als der Vater gehören die Mutter und ihre Familienangehörigen der deutschsprachigen Minderheit der Donauschwaben an und sie leb(t)en im multiethnischen Banat – ein Herkunftsraum, der klare ethnische Zuordnungen verweigert und den die Mutter vor dem Hintergrund des unter Ceaușescu aufflammenden rumänischen Nationalismus zu verleugnen sucht, indem sie darauf achtet „so rumänisch wie möglich zu erscheinen“ (VF, 27). Die liberale, weltbürgerhafte und sinnfrohe Einstellung der Großmutter sowie ihre aus der österreichisch-ungarischen Monarchie herrührende Mehrsprachigkeit machen sie zur Feindin des Vaters und damit auch zur potentiellen Staatsfeindin, jedoch zur Freundin der aufgeweckten und einen kritischen Sozialismus vertretenden Tochter. Die Großmutter wird aus der Perspektive des rückblickenden Ich zur Vertreterin einer demokratischen und multiethnisch geprägten Kultur, deren Erbe Auftrag für die Zukunft ist. Ein national ausgerichtetes kommunistisches Großrumänien, das mit seinen Nachbarn in ethnisch grundierte Territorialkonflikte verstrickt ist, sich als „eine Insel von Latinität in einem Meer von Slawismus“ entwirft und von sich selbst nur als von „Transsilvanen, Moldawen und Walachen“ (VF, 44) spricht, kann diesem Identitätswort nichts abgewinnen. Es antwortet darauf mit Bespitzelung ethnischer Minderheiten und mit Deportationen.

Bancius Familienaufstellung wird im Roman *Das Lied der traurigen Mutter* fortgesetzt. Im Fokus der rekonstruierenden Erinnerungsarbeit steht nun die Figur der Mutter und deren Rolle für die Identität der Ich-Erzählerin. Zeugin des Erinnerungsprozesses von Maria-Maria – so der Name der Ich-Erzählerin – ist eine namenlos bleibende zweite Ich-Erzählerin, die als periphere Ich-Erzählerin auftritt und Maria-Maria „in den Raum ihrer Gedanken“ (LtM, 19) folgt und sie aufzeichnet. Diese Erzählerin – ein Alter Ego des erinnernden Ich, wie der Doppelname Maria-Maria andeutet – hat Maria-Maria im Berliner Café Adler nahe der einstigen Berliner Mauer kennen gelernt. Anders als in *Vaterflucht* lässt Banciu in diesem Roman also zwei Erzählinstanzen auftreten. Die in die Vergangenheit führende Perspektive der Ich-Erzählerin Maria-Maria wird durch die Beobachterperspektive der peripheren Ich-Erzählerin konterkariert, die das Erzählte aufschreibt. Sie bildet gleichsam das Scharnier zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Beide Perspektiven werden im „Epilog“ durch eine heterodiegetische beobachtende Erzählinstanz aufgehoben. Neben der Perspektivüberlagerung ist auch die Verschränkung verschiedener Räume zu beobachten, wird doch das bekannte Berliner Café – es liegt an der einstigen Nahtstelle zwischen Ost und West – für Maria-Maria zur „Nabelschnur zu ihrer Vergangenheit“ (LtM, 220). Es ist nicht nur Grenzraum, wo sich die verschiedenen Geschichtsräume berühren, sondern auch „Krisenraum“ und hat Heterotopie-Charakter; hier entscheidet sich, ob das Ich seiner Vergangenheit verhaftet bleibt, „blind und gefangen und unwissend“ (LtM, 220), oder den „Bruch in der Geschichte“ und „in der eigenen Lebensgeschichte“ (LtM, 217) und die damit verbundenen Dissoziationserfahrungen durch die Erinnerungsarbeit aufheben kann. Auch in diesem Roman Bancius spielt das Reise-Motiv eine zentrale Rolle. Der rekonstruierende Erinnerungsprozess setzt mit der Erinnerung Maria-Marias an ihren letzten Besuch

bei der sterbenden Mutter in Rumänien ein. Auf ein chronologisches Handlungsgerüst wird weitgehend verzichtet. Die Annäherung an die Mutter erfolgt stattdessen über ihren Körper, gleichsam über eine Aktzeichnung der Ich-Erzählerin, wie die Kapitelüberschriften „Mutters Hände“, „Mutters Arme“, „Mutters Nacken“, „Mutters Augen“ usw. signalisieren. Erst durch den Blick auf die einzelnen Körperteile, die wie Puzzleteile ausgebreitet werden, fügt sich die Mutter für die Ich-Erzählerin wieder zu einem ganzheitlichen Bild zusammen. Das Bild, das sich ihr erschließt, zeigt eine durch die kollektiven Wert- und Normvorstellung des kommunistischen Rumäniens, aber auch durch das Fortleben patriarchaler Muster zugerichtete Frau, deren maschinenartig reagierender Körper die psychischen Disziplinierungen des Individuums widerspiegelt:

Mutters Hände waren schnell und feingliedrig. Und gleichzeitig kräftig und geschickt. Und sie konnte alles sehr genau und schnell schälen. Fein zerkleinern. Mutter erlaubte sich Schönheit nur bei der Arbeit. Sie erlaubte sich, die Schönheit der natürlichen Formen mit ihrem Messer harmonisch zu verändern. [...] Wenn sie einen Apfel schälte, entstand aus der Schale eine lange dünne, gleichmäßig geschnittene Spirale. Wenn sie Petersilie schnitt, wiegte sie das Messer auf dem Holzbrett und schwang mit der Messerschneide über das Kraut hin und her, in einem drehenden Tanz. (LtM, 51f.)

Mit derselben Entschiedenheit, mit der die Arme der Mutter eine gegen ihre Zwangsmast rebellierende Gans ruhig stellen, ihr lebend die Federn ausreißen, die Flügel verrenken und ihr den Hals umdrehen konnten, nehmen sie sich auch der Erziehung ihrer Tochter an:

Mutter fand mich immer zu dünn. Sie sagte, du isst nichts. Ich werde dich schon dazu bringen, ordentlich zu essen. [...] Sie nahm mich auf den Schoß und hielt mich mit ihren starken Armen. Und häufte den Löffel voller Essen und sagte: Mund auf. Und ich drückte die Zähne zusammen. Und Mutter drückte den Löffel gegen meinen Mund. Gegen meine Zähne. (LtM, 64)

Die andere Seite der mütterlichen Aggression sind der stets steife Nacken, die Verhärtungen des Körpers, die Kopfschmerzen, die sie plagen – Schmerzen, die Ausdruck tiefer seelischer Verletzungen sind. Sie wurden ihr, wie der sukzessive in tiefere Zeitschichten vordringende Erinnerungsprozess der Tochter preisgibt, durch eine strenge und sexualfeindliche katholische Erziehung vor 1945 zugefügt, aber auch durch die Ablehnung, die ihre Familie ihrem kommunistischen Ehemann entgegenbringt. Zugefügt wurden sie ihr weiters in einer unglücklichen Ehe sowie von der kommunistischen Staatspartei, die über den Körper der Frau verfügt und ihn durch ihre patriarchale Sexualpolitik zum Gattungskörper macht. Die herrschende Staatsideologie bringt einen asketisch gepanzerten weiblichen Körper hervor, der roboterhaft reagiert, sich über den Schmerz aber zugleich gegen seine Zurichtung auflehnt. In einem der wenigen Augenblicke der Annäherung bricht die Mutter das Schweigegebot und erzählt von der Deportation eines Teils ihrer Familie in den Bărăgan sowie von der Enteignung der Großmutter. Ihre Kopfschmerzen setzen mit diesen traumatisierenden Ereignissen ein. Vor diesem Hintergrund wird für Maria-Maria die Begegnung mit einer älteren Frau und deren zwei Töch-

tern und ihrem wertschätzenden Umgang miteinander im Café Adler zum lebendigen Zeugnis und Vermächtnis der Frauenemanzipationsbewegung im Zuge der 68er Bewegung sowie der versäumten „Aufklärung der Schuld der Väter im Krieg“ (LtM, 105).

Banciu legt in ihren individuelle und kollektive Identität erforschenden, z.T. in lyrische Prosa übergehenden Romanen *Vaterflucht* und *Das Lied der traurigen Mutter* nicht nur die Geschichte Rumäniens nach 1945 bloß und stellt Kontinuitäten zu totalitären Regimen der Vergangenheit, wie dem Nationalsozialismus, her, sondern sie legt auch ein Stück Frauengeschichte frei, indem sie an die Ideologisierung und Kolonisierung des weiblichen Körpers erinnert. Bancius Familienromane zeigen über die nationalen Grenzen hinaus, auf welchem Grund wir in der Gegenwart stehen. So heißt es am Schluss des Romans – wir sehen Maria-Maria an der ehemaligen Grenze nach Osten entlang gehen –: „Eigentlich kommt sie, um in Ruhe über das Vergangene nachzudenken. Und es mit der Gegenwart zu verbinden.“ (LtM, 221).

### **„Erinnern ist erzählen ohne Worte“. Erinnerungstopographien, Identität und Schrift in Zafer Şenocaks *Gefährliche Verwandtschaft***

Zafer Şenocaks 1998 erschienener Generationenroman *Gefährliche Verwandtschaft* erzählt nicht nur Geschichte als Familiengeschichte, sondern macht den Erinnerungs- und Identitätsdiskurs selbst zum Gegenstand der literarischen Auseinandersetzung (vgl. Eigler 2005, 67–87). Der in Istanbul gezeugte, in München geborene und aufgewachsene sowie in Berlin lebende deutsch-jüdisch-türkische Ich-Erzähler Sascha Muchteschem (er ist Schriftsteller) verbindet historiographische, sprachkritische und metafiktionale Reflexionen mit der Reflexion individueller und kollektiver Identität.<sup>5</sup>

Auslöser von Muchteschems genealogischer und historischer Spurensuche ist die Konfrontation mit den tagebuchartigen handschriftlichen Aufzeichnungen seines türkischen Großvaters väterlicherseits nach dem Tod seiner Eltern 1992/93 und die Aufbruchstimmung in Deutschland nach der Wende, die – wie bei Banciu – auch in Şenocaks Roman paradigmatisch die Metropole Berlin repräsentiert. Die großväterlichen „Tagebücher“ (GV, 14) beginnen 1916 und enden 1936. Sie sind in arabischer und kyrillischer Schrift sowie in Türkisch geschrieben, was Muchteschem – er ist nicht mehrsprachig sozialisiert – vor Rätsel stellt. Von seinem Großvater, der 1936 einen „kurzen Abschiedsbrief“ (GV, 11) hinterließ, hat er nur ein sehr unvollständiges Bild, das auf Andeutungen beruht. Dazu gehört der Hinweis, dass der Großvater als einer der Ersten „eine Deportationsliste mit armenischen Namen“ aufgestellt hat: „Fünfhundert Namen sollen auf dieser Liste gestanden haben. Er streicht einen Namen aus der Liste. Einen von fünfhundert. Den Namen einer Frau. Aber warum?“ (GV, 40) Muchteschems nomadisch lebender Vater hat ihm beim letzten Zusammentreffen in Istanbul erzählt, dass sich der Großvater von 1919 bis 1921 in dieser Stadt versteckt habe. Es ist dies die Zeit des Grie-

<sup>5</sup> Der ironisch-kritischen Engführung von Metafiktion, Historiographiekritik und Identitätskritik, insbesondere am Romanschluss, wurde (auch bei Eigler, 2005) allerdings nur wenig Beachtung geschenkt.

chisch-Türkischen Krieges sowie die Zeit der Verfolgung der am Genozid an den Armeniern 1915/16 beteiligten Vertreter der Jungtürkischen Bewegung. Der Großvater habe etwas von einem „machtbesessenen Opportunisten“ oder einem „Helden der Nation“ gehabt (GV, 27). Das familiäre Schweigen sowohl über die Täter- als auch Opfer-Geschichten, zu denen mütterlicherseits das Nicht-Sprechen über den Holocaust und das Verdrängen der Ermordung von Familienmitgliedern gehört, und die intergenerationellen Brüche werden auch bei der letzten Begegnung mit dem Vater nicht aufgehoben. So empfindet Sascha „keine Nähe“ (GV, 26) zu ihm und redet mit ihm nur über die Gegenwart. Der Vater versucht seinerseits „in Träumen das Leben“ nachzuholen, das er mit seinem Vater, „nicht leben konnte“ (GV, 27), da dieser starb, als er dreizehn war (GV, 27).

Die großväterlichen Aufzeichnungen versprechen die Leerstellen im kommunikativen Familiengedächtnis und im kollektiven Gedächtnis zu füllen. Muchteschem nimmt die familiengeschichtliche und identitäre Rekonstruktionsarbeit auf. Er besucht Arabisch- und Türkisch-Kurse, konsultiert professionelle Übersetzer, recherchiert in Archiven und als Journalist im Berlin der Gegenwart. Schließlich beschließt er, das „was nicht zu rekonstruieren war“ zu „konstruieren“ (GV, 51), „zu erfinden“ (GV, 38) und sich dem Großvater und der mit ihm verbundenen Geschichte über die literarische Fiktion zu nähern:

In Berlin wollte ich meinen ersten Roman schreiben. Er spielte im Sommer 1936. Kurz vor der Abreise der türkischen Olympiamannschaft in die Reichshauptstadt begeht ein Delegationsmitglied Selbstmord. Der Tote ist ein Sportfunktionär, ein erfolgreicher Politiker und Unternehmer. Mein Großvater. (GV, 23)

Die ethnisch triangulare Figurenkonzeption und die Gedächtnistopoi lassen erkennen, dass der Roman stark allegorisch aufgeladen ist (Eigler 2005, 68). Sein figurativer Charakter zeigt sich sehr deutlich in der Art und Weise, wie der Autor seine Figur mit der Familiengeschichte und der Geschichte in Beziehung treten lässt. So beschließt Muchteschem erst vor dem Hintergrund der politischen Umwälzungen 1989, die nicht zufällig mit dem Tod der Eltern und seiner Identitätskrise zusammenfallen, sich der Identitäts-Frage zu stellen und sich am kollektiven Erinnerungs- und Identitätsdiskurs zu beteiligen, ironischerweise nicht zuletzt durch die Niederschrift eines multiethnischen Generationenromans. Und dies, obwohl er Identitätsverortungen ablehnt, „nicht Teil einer Schicksalsgemeinschaft“ sein möchte und es vorzieht, seine „prothesenartige Identität [...] je nach Zeit und Ort“ zu „wechseln“ (GV, 121). Dieser offene und auf Stabilität verzichtende Identitätsentwurf bringt Muchteschem zunehmend in Konflikt mit seiner identitätsbesessenen Umgebung:

Ich hatte keine Identität. Damit hatten Menschen in meiner Umgebung zunehmend Probleme. Es war als hätte der Fall der Mauer, der Zusammenbruch der alten Ordnung, nicht nur eine befreiende Funktion gehabt. Ohne Mauer fühlte man sich nicht mehr geborgen. Identität ist zum Ersatzbegriff für Geborgenheit geworden. Man fixiert sich, den anderen, seine Herkunft, um Nähen und Distanzen zu bestimmen. (GV, 47f.)

Şenocak subvertiert den separierenden nationalen Identitätsdiskurs subtil-ironisch, wenn er seinen multiethnischen Protagonisten dann selbstbewusst aus der Perspektive desjenigen sprechen lässt, der dazugehört:

Plötzlich war ich kein Fremder mehr in Berlin. Ich war hier nicht nur zu Hause. Ich gehörte auch dazu. Ich war einer von vielen Maulwürfen in der Stadt. Wir sorgten dafür, dass der Boden, auf dem die neue Hauptstadt errichtet werden sollte, immer locker und tückisch unfest blieb. Wir liebten den märkischen Sand. (GV, 47f.)

Muchteschems Wühlarbeit legt immer wieder neue Verbindungsgänge zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Geschichts- und Identitätsdiskursen frei. Sie wird zum Korrektiv jener Entwicklungen in Europa nach dem Fall des Eisernen Vorhangs sowie im Deutschland und im Berlin der Nachwendezeit, die entweder das Gespenst der „Nation“ und damit auch die Ethnizitäts-Frage erneut heraufbeschwören oder mit dem (Bau-)„Schutt“ (GV, 71) zugleich auch die Geschichte entsorgen und ideologiefreie Räume schaffen möchten. Şenocak konterkariert diese Wiederaufbauphantasien durch die ethnisch triangulare Konzeption seiner Figur und durch den Entwurf eines spannungsreichen triangularen multiethnischen Gedächtnisses, das, wie Dollinger schreibt, „verschiedene historische Erfahrungen aus bisher getrennten Kulturkreisen zu neuen identitätsstiftenden Geschichten in unseren postmodernen Städten“ (Dollinger 2002, 62) werden lässt. Berlin, die neue/alte Hauptstadt des vereinten Deutschlands, verwandelt sich dabei sukzessive in einen transnationalen Erinnerungsraum (Lübcke 2009, 88–92), von dem Impulse für die Gestaltung der Zukunft ausgehen.<sup>6</sup>

Doch was verbindet Berlin mit Istanbul? Ausgehend von der für beide Städte (und für Deutschland und die Türkei) historisch und zeitgeschichtlich bedeutsamen Beziehungskonstellation deutsch-jüdisch-türkisch unterläuft der Roman eine national ausgerichtete Geschichtsperspektive und stellt eine Reihe von sich wechselseitig durchdringenden historisch-topographischen Bezügen her. Diese infiltrieren eine nationalen Geschichtsnarrativen verpflichtete kollektive Erinnerung und deren *lieu de mémoire*, zu denen gerade Berlin und Istanbul gehören, und dekonstruieren sie. So evozieren die Berichte des Vaters über das aufstrebende Istanbul der 1920er Jahre, das 1923 begeistert den Abzug der französischen und britischen Truppen und die Gründung der türkischen Republik feiert, Bilder vom Berlin nach dem Mauerfall, aber auch vom Berlin der Weimarer Republik und nach Hitlers Machtantritt. Türkische und deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert spiegeln sich wechselseitig auch in Muchteschems historischen Exkursen über die russische Besetzung des Osmanischen Reiches vor 1914 und die alliierte Besetzung der Türkei nach dem Ersten Weltkrieg; deutsche Geschichte und türkische Geschichte spiegeln sich weiters wechselseitig im Sieg der türkischen

<sup>6</sup> Ich komme im Hinblick auf die Konstruktion eines multikulturellen Gedächtnisses zu ähnlichen Ergebnissen wie Dollinger (2002), Eigler (2005) und Lübcke (2009). Anders als sie sehe ich aber auch eine erinnerungstopographische Parallelsierung der Geschichte beider Länder im Hinblick auf die Nationalisierungsbestrebungen bzw. den aggressiven Nationalismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Situation in der besetzten Türkei nach dem Ersten Weltkrieg lässt sowohl an die ersten Jahre der Weimarer Republik als auch an Deutschland nach 1945 denken.

Nationalbewegung bzw. des türkischen Nationalismus unter Mustapha Kemal Pascha, dessen diktatorenhaftes Verhalten an Hitler erinnert, sowie in der konfliktreichen türkischen Nationsgründung 1923, die auf dem Völkermord an den Armeniern, der Unterdrückung ethnischer Minderheiten sowie auf der Vertreibung der Griechen aus der Türkei gründet und mit dem Großvater in Verbindung gebracht wird. Demgegenüber entwirft Muchteschem – die Peripherie-Zentrum-Achse sowie die Dichotomie von Moderne und Antimoderne unterlaufend – das untergegangene Osmanische Reich als multikulturellen Staat mit pulsierender Wirtschaft und weitreichenden Handelsbeziehungen.

Die Einlagerung von Narrativen der deutschen Geschichte in die türkische, wie dem Holocaust, der mit dem Genozid an den Armeniern in ein Parallelverhältnis gerückt wird, und umgekehrt die Einlagerung von Narrativen der türkischen Geschichte, wie jene vom Osmanischen Reich und von der Gründung der türkischen Republik 1923, in die deutsche, legt vielschichtige, durch den nationalen Diskurs verdeckte und ausgeblendete transnationale historische Verflechtungen und deren Vermächtnis offen.

Das Konzept der *touching tales* dekonstruiert dominante und national besetzte Geschichtsnarrative aber auch, indem es ihnen mit Gegennarrativen begegnet, die räumlich-territoriale Abgrenzungen außer Kraft setzen. Das verdeutlicht die Geschichte von Muchteschens deutsch-jüdischem Großvater. Er hat im Ersten Weltkrieg als Soldat an der Seite des mit den Mittelmächten verbundenen Osmanischen Reiches gegen die Alliierten gekämpft. Nach dem Machtantritt Hitlers ist er, wie viele Juden, mit seiner Frau in die laizistische und wirtschaftlich prosperierende Türkei emigriert, da die türkische Republik die Tradition der Sultane des Osmanischen Reiches, den Juden eine Schutzmacht zu sein, fortsetzte. Das gefährliche und weiterlebende Bündnis von christlicher Islamfeindlichkeit, Antisemitismus und Nationalismus, das u.a. zur Vertreibung der Juden und Türken aus Thessaloniki führte und sie in eine Opfergemeinschaft treten ließ, leitet zugleich auch die Entfremdung zwischen den europäisch assimilierten Juden und den Türken sowie den türkisch assimilierten (sephardischen) Juden ein, die ihrerseits wieder von den Türken mit ethnischen Stereotypen belegt wurden/werden. Familiengeschichtlich manifestiert sich diese Entwicklung in der Rückübersiedlung der deutsch-assimilierten jüdischen Großeltern mütterlicherseits nach 1945 nach München und in der von der Mutter erzwungenen Abtrennung Muchteschens von seiner türkischen Herkunftsgeschichte, die mit seinem Vater und dem Großvater väterlicherseits verbunden ist, mit dem Argument, ihm „ein unbequemes Leben zwischen den Welten“ (GV, 58) ersparen zu wollen.

Diese historischen Exkurse Muchteschens, denen Reflexionen über individuelle und kollektive Identität, über Assimilation, Schuld und Schuldabwehr, Trauer, Erinnerung und Gedächtniskultur eingelagert sind, wechseln ab mit Zitaten aus Dokumenten seit dem 16. Jahrhundert, in denen die Diskursfäden des christlichen jüden- und türkenfeindlichen Identitätsdiskurses sowie des ins 19. Jahrhundert zurückgehenden ethnisch-rassistischen und nationalen Identitätsdiskurses sichtbar werden, der Juden und Türken als Andere konstruierte und auch noch in der Gegenwart nachwirkt. Vor dem Hintergrund dieser sich reibenden deutsch-jüdisch-türkischen Beziehungskonstellationen erinnert Muchteschem an die auf Lessing zurückverweisende zukunftsorientierte Denkmöglichkeit eines deutsch-jüdisch-türkischen Dialogs, der



national besetzte Geschichtsnarrative und Ethnisierungen aufheben könnte. Letztere dokumentieren die unverhohlenen rassistischen Äußerungen von Berliner Seniorinnen über Juden und Türken im Berlin der Gegenwart und die im Text hörbar werdenden Stimmen von in Deutschland lebenden Türkinnen und Türken über das deutsch-türkische/türkisch-deutsche Verhältnis, so z.B. die auf Fichtes *Reden an die Deutsche Nation* anspielende nationalistisch aufgeladene Rede des Immobilienmakler Ali, die den Titel *Rede an die Deutschen* trägt; oder weiters die Presse, in der etwa Antiislamismus und Antisemitismus ein Bündnis eingehen, wenn Muchteschems Bericht über muslimische Gebetshäuser in Berlin mit der reißerischen Schlagzeile „Bedrohen Muslime den Kiez“ (GV, 112) versehen und mit dem Bild der Kuppel der renovierten Oranienburger Synagoge abgedruckt wird.

Muchteschems diskurskritische Durchquerung von oralen und literalen Zeugnissen legt eindrücklich den Konstruktionscharakter von Geschichte und Identität offen. Am Romanende treibt der Autor schließlich noch in eigener Sache ein ironisch-subtiles Spiel mit Identität, Fakt und Fiktion. So meldet sich in *Wie ich unter die Fremden kam* – einer Anspielung auf den bekannten Vers „So kam ich unter die Deutschen“ aus Hölderlins *Hyperion* – der Schriftsteller Zafer zu Wort. Er deckt am Beispiel seiner Lebensgeschichte – sie weist Affinitäten zur Autor-Biographie auf – die subtil ausgrenzenden Konstruktionen des Fremden im deutschen Literaturbetrieb auf. Sein Kollege Muchteschem spitzt diese Kritik nochmals zu, indem er die mit dem Begriff „Ausländerliteratur“ (GV, 129) einhergehenden Ausgrenzungsstrategien satirisch brandmarkt.

Şenocak sprengt in *Gefährliche Verwandtschaft* die Perspektive eines national orientierten Erinnerungs- und Identitätsdiskurses auf, indem er über die imaginierte Familiengeschichte Muchteschems einen transnationalen Geschichtsraum entwirft und seine multiethnische Romanfigur individuelle und kollektive Identitätsverortungen diskurskritisch hinterfragen lässt. Der Roman thematisiert dabei auch die identitätspolitisch höchst relevante kulturtechnische Praktik der Trennung zwischen Fakten und Fiktion, nicht zuletzt durch seine hybride textuelle Form. Der vermeintlich aus Dokumenten objektiv zu rekonstruierenden Wahrheit, die sich immer wieder als subjektiv eingefärbt zeigt und Leerstellen aufweist, die zu imaginativer Füllung einladen, stellt Muchteschem die subjektive Wahrheit der literarischen Fiktion gegenüber, der er schlussendlich durch die Niederschrift des Großvaterromans den Vorzug gibt. Doch auch die fiktionale „Wahrheit“, die Muchteschem einen Identitätsgewinn bringt – er entschlüsselt die Geschichte des Großvaters in der Fiktion und schreibt erstmals einen längeren literarischen Text – bleibt in postmoderner Manier nicht unhinterfragt und wird torpediert: So leitet Muchteschem die Auflösung des Rätsels um den Großvater, den er Selbstmord begehen lässt, weil er sein Liebesversprechen gegenüber der armenischen Geliebten gebrochen hat, mit dem Vermerk ein, dass dies nur eine mögliche Variante der Geschichte ist. Die Überführung einer Tätergeschichte in eine sentimentale Romanze legt es nahe, in diesem Romanschluss, der zugleich mit dem Ende von Şenocaks Roman korrespondiert, eine Kritik an der Art und Weise zu sehen, wie die Generation der Enkel (Familien-)Geschichte (literarisch) konstruiert. Diese Deutung scheint insofern plausibel, als Muchteschem seinen lange unbeachtet gebliebenen ers-

ten literarischen Versuch selbst als „klischeehaften Liebesroman“ (GV, 18) bezeichnet hat, ein Attribut, das auch diesem seinem zweiten Text zugesprochen werden kann. Offen bleibt, ob der Großvater, in dessen mehrfach verschlüsselten französischen Notizbüchern sich in Kyrillisch die ersten Sätze aus *Anna Karenina* finden, seine Familie 1936 nicht einfach bloß verlassen hat und ihm in der Tabuisierung dieses Faktums ein rätselhafter Tod angedichtet wurde, der Raum für Spekulationen gibt. Diese ironische metafiktionale und selbstrefentielle Überformung am Romanende problematisiert noch einmal literarisch verdichtet den Konstruktionscharakter von Geschichte und Identität. Der Verzicht auf die Auflösung aller Rätsel in Geschichten bzw. die Konstruktion eines Rätsels auf der *histoire*- und *discours*-Ebene durch den Autor, das die Leserinnen und Leser zur hermeneutischen Arbeit herausfordert, korrespondiert mit dem poetologischen Credo Muchteschems (und wohl auch seines Autors): „Die entscheidende Frage beim Erzählen ist, ob Schreiber, Figuren und Leser im Bann des Erzählten sich selbst finden können.“ (GV, 41)

### **Von Bagdad nach Gigricht. Orientalismus in Vladimir Vertlibs *Am Morgen des zwölften Tages***

„Auch für mich ist es [...] eine Selbstverständlichkeit, dass gute Literatur vor allem gut erzählte Literatur ist.“ (Vertlib 2008b, 132) So hat Vladimir Vertlib in seinen *Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen* von 2006 sein Literaturverständnis und seine Haltung zum Schreiben umrissen. Sie ist geprägt von der Rückkehr zum Erzählen. Der Autor versteht sich dabei aber nicht als naiver Geschichtenerzähler. Im Gegenteil: Die Naivität des Erzählens hat, wie Vertlib betont, eine gesellschaftskritische Wirkmacht zu entfalten (vgl. Vertlib 2008b, 126ff.). Eine Möglichkeit des gesellschaftlichen Eingreifens von Literatur sieht er im Aufgreifen von verdrängten oder wenig bekannten Themen, wozu u.a. auch historische Ereignisse gehören, und im ironisch-satirischen Aufbrechen von Stereotypen.

Auch sein 2009 erschienener mehrperspektivischer und in der Ich-Form geschriebener Generationenroman *Am Morgen des zwölften Tages* schärft durch ironische Brechung von ethnischen, religiösen und kulturellen Stereotypen den Blick für die Geschichte und aktuelle gesellschaftspolitische Entwicklungen und konfrontiert die Leserinnen und Leser mit Vorurteilen. Vor dem Hintergrund der Irakkriege von 1991 und 2003 und der wachsenden Angst vor islamistischem Terror nach dem 11. September 2001 spürt der Autor darin über die Dreiecks-konstellation deutsch-arabisch-jüdisch den Orientbildern sowie ihren Repräsentationspolitiken nach, wobei eine bislang wenig bekannte Facette deutscher Geschichte in den Fokus gerückt wird, nämlich die Verquickung von Nationalsozialismus, Orientalismus, Antisemitismus und panarabischem Nationalismus, und es werden über den Blick auf die Geschichte Bezugspunkte zu den gegenwärtigen Ethisierungstendenzen im Zusammenhang mit den Islam-Debatten sowie dem konfliktreichen Verhältnis zwischen Arabern und Israelis eröffnet. Die mehrschichtige und figurenreiche Handlung führt vom (fiktiven) beschaulichen deutschen Universitäts-



städtchen Gigricht, das wir aus anderen Romanen Vertlibs kennen und Spiegel der Welt ist, und vom Jahr 2008 in den Irak und nach Bagdad kurz nach Beginn des Zweiten Weltkriegs. Im Mittelpunkt stehen der Orientalist Sebastian Heisenberg, der Anfang der 1950er Jahre als Professor ans Gigrichter Ethnologie-Institut berufen wurde und bis zu seinem spektakulären „Fall“ 1980 großes Ansehen genoss, sowie seine in Gigricht lebende Enkelin Astrid Heisenberg. Astrid ist 39 Jahre alt, Buchhändlerin und alleinerziehende Mutter einer fast erwachsenen Tochter namens Petra. Astrid beschreibt sich als rationalen Menschen, von Zeit zu Zeit ist sie dennoch „Aus- und Abschweifungen“ (AmdzT, 36) nicht abgeneigt, wozu sie ihre Faszination am Orient zählt, die sie mit ihrem Großvater teilt. Ihre scheinbar harmlose Liebesaffäre mit dem Iraker Adel, der seit 1970 in Deutschland lebt, wohlhabend ist und in Gigricht das gut besuchte orientalische Restaurant „Die vierzig Köstlichkeiten des Ali Baba“ betreibt und sie an ihre Jugendliebe Khaled erinnert, entwickelt sich zu einem verwicklungsreichen Abenteuer mit ungeahnten Folgen. Auch die Affäre mit Khaled, dem Vater Petras, ist unglücklich verlaufen. „Am Morgen des zwölften Tages“ (AmdzT, 159) ihrer Liebesbeziehung verschwand er aus Astrids Leben. Irritiert, ratlos und gekränkt durch das machistische Verhalten ihres verheirateten und in die Jahre gekommenen Liebhabers Adel beschließt Astrid ihr Verhältnis zum Orient zu überprüfen. Sie konsultiert zum einen Internet-Foren und schließt sich der Frauen-Selbsthilfegruppe „Weißer Halbmond“ an. Diese bietet Frauen, die traumatische Erfahrungen mit Moslems hatten, ein Gesprächsforum. Zum anderen beginnt sie ihr Tagebuch aus der Zeit nach Khaled zu durchforsten und ihre aktuellen Erlebnisse aufzuzeichnen und sie zieht das im Keller verstaute umfangreiche Manuskript ihres nationalsozialistisch belasteten und der Demokratie auch nach 1945 skeptisch gegenüberstehenden Großvaters über seine Bagdadreise im Mai 1941 im Auftrag des deutschen Nachrichtendienstes zu Rate und beginnt es für die vom Großvater gewünschte Veröffentlichung abzutippen.

Auch in Vertlibs Roman erfolgt die Hinwendung zur Generation der Großväter unter dem Aspekt der Selbstverortung und auch diesmal spielt die Lektüre eines lange verdrängten und im Keller verwahrten Manuskripts eine zentrale Rolle. Stofflicher Hintergrund des rückblickenden Reiseberichts von Sebastian Heisenberg – er bildet die zweite Handlungsebene – ist, wie Vertlib im Nachwort mit Verweis auf seine Quellen ausführt, die Reise einer ranghohen deutschen Delegation von Diplomaten und Angehörigen der Abwehr der deutschen Wehrmacht unter der Führung des Diplomaten Fritz Grobba und in Begleitung des sie beratenden Orientalisten Adam Falkenstein im Mai 1941 in den Irak. Raschid Ali al-Gailani, ein Vertreter des arabischen Nationalismus, hatte dort im April 1941 „mit Hilfe einer Gruppe junger Stabs-offiziere und mit Unterstützung des Mufti von Jerusalem Mohammed Amin al-Husaini“, einem radikalen Antisemiten, „eine Regierung der ‚Nationalen Verteidigung‘“ (Wien 2004, 73) gebildet. Bestehend aus Vertretern mit offener Sympathie für autoritäre Strömungen und antisemitischer Haltung suchte die Regierung eine Annäherung an Nazi-Deutschland, von dem sie militärische Hilfe im Kampf gegen die Kolonialmacht England erhoffte. Die deutsche Mission mit dem Ziel, einen irakischen Volksaufstand gegen die britische Kolonialmacht anzuzetteln und die irakische Armee dann auch militärisch zu unterstützen, scheiterte. Anfang Juni 1941 marschierten die Briten in Bagdad ein. Im Zuge der deutschen Operationen kam es in Bagdad vom

1. auf den 2. Juni 1941 zu einem Judenpogrom, bei dem ca. 200 Juden getötet und das jüdische Viertel Bagdads zerstört wurde (vgl. Wien 2004, 73–114; Pfeiffer 2004, und <http://de.wikipedia.org/wiki/Bagdad>). Zahlreiche im Roman vorkommende Figuren haben eine reale Vorlage, z.T. folgt Verlib in der Beschreibung der deutschen Orient-Mission und ihrer Einschätzung recht genau den das Pogrom aussparenden und latent antisemitischen Memoiren von Fritz Grobba und Wilhelm Kohlhaas, die unter dem Titel *Männer und Mächte im Orient* (1967) und *Hitler-Abenteuer im Irak* (1989) erschienen sind und deren Perspektive in ironisch-kritischer Absicht Heisenberg unterlegt ist. Sebastian Heisenberg ist offensichtlich an den Orientalisten Adam Falkenstein (1906–1966) angelehnt, der während des Dritten Reichs im Vorderen Orient im diplomatischen Dienst tätig war.<sup>7</sup>

Wenngleich Vertlibs Roman nicht als literarisches Pendant der Orientalismus-Theorie Edward Saids (2009) gelesen werden darf, so finden sich darin doch Bezüge zu dessen Thesen der Orientalisierung des Orients, erweitert allerdings um die jüdische Perspektive und die Verbindung von Antiislamismus und Antisemitismus. Vertlib weist auf die Exotisierung und Dämonisierung des Orients als strategisch-politisches Herrschaftsinstrument hin und er dekonstruiert Orient-Bilder und Bilder des Fremden. Das Stilmittel der ironisch-satirischen Brechung von Stereotypen spielt dabei eine zentrale Rolle. So wird Heisenbergs Orientbegeisterung, auf die ich den Fokus legen möchte, recht bald als Exotismus entlarvt, der auf ein mit bunten „Phantasiemotiven“ (AmdzT, 80) bebildertes Jugend-Geschichtsbuch zurückgeht. Für das fremde Andere bzw. das zum fremden Anderen gemachte in seiner unmittelbaren Umgebung bringt der Großvater – er ist in der von ethnopolitischen Spannungen zwischen Deutschen und Polen geprägten oberschlesischen Stadt Beuthen aufgewachsen – kein Interesse auf. 1939 ist er mit der Orient-Abhandlung *Mohammeds Kinder im Aufbruch. Eine faschistische Perspektive* aufgefallen. Darin parallelisiert er die panarabische Bewegung mit den „Einigungsbestrebungen in Deutschland und Italien im 19. Jahrhundert“ und vertritt die These, dass die „arabische Welt“ nach dem Sieg über die Kolonialmächte „einen Nationalstaat bilden“ werde, „der [...] als faschistischer Führerstaat zu den religiösen und gleichzeitig antikapitalistischen Wurzeln des Kalifats zurückkehren werde. Begründet vor allem durch den gemeinsamen Kampf gegen das internationale Judentum“ (AmdzT, 83). Heisenberg beteiligt sich als Orientalist ganz offen an der politischen Instrumentalisierung der panarabischen Bewegung für Nazi-Deutschland und am Krieg der Bilder, wozu das propagandistische Schüren des Antisemitismus im arabischen Raum mit der bekannten Gleichsetzung von „Zionismus und [...] Weltjudentum“ (AmdzT, 86) gehört. Seine Wertschätzung des Orients geht mit dessen Abwertung Hand in Hand. In der abwertenden Haltung gegenüber Arabern und Juden gibt es nur graduelle Unterschiede. Sein von Stereotypen geprägtes Orient-Bild hebt sich kaum von jenem seiner antisemitischen, auf Vertreibung der Juden aus dem Nahen Osten und auf ihre Vernichtung sinnenden Reisebegleiter ab, die die kulturelle Leistung der Araber ausschließlich in einer zeitlich begrenzten vergangenen Epoche sehen. Die abwertende und hierarchisierende Funktion von ethnisch-kulturellen

<sup>7</sup> Falkensteins Beziehungen zur Universität Heidelberg scheinen trotz seiner geheimdienstlichen Aktivitäten für die Nationalsozialisten auch nach 1945 weiter bestanden zu haben. ([http://de.wikipedia.org/wiki/Adam\\_Falkenstein](http://de.wikipedia.org/wiki/Adam_Falkenstein))

Stereotypen wird dort besonders deutlich, wo sie scheinbar positiv besetzt sind, z.B. wenn Deutsche und Araber in ihrem „innersten Wesen“ als „Romantiker“ (AmdzT, 115) bezeichnet werden, den Arabern aber nur die Emotion zugesprochen, „die Brillanz des Intellekts“ (AmdzT, 115) dagegen verweigert wird. Ausgehend vom Superiorität signalisierenden Selbstbild, rational und überlegen zu handeln, werden die Araber „in politischen, strategischen und militärischen Belangen“ als führungsbefähigte „große Kinder“ (AmdzT, 102) abqualifiziert. Religiös-rassistische Vorstellungen, wie sie der Palästina-Deutsche Gerhard Stein vertritt, ergänzen diese Zuschreibungen. Stein spricht den Moslems im Unterschied zu den Christen und den Juden „einen Gehorsam aus Überzeugung und nicht aus Feigheit und eine Bedingungslosigkeit in der Unterwerfung“ zu, „die nur aus Stärke und Selbstüberwindung erwachsen kann“, und er konstatiert eine Wesenähnlichkeit zwischen „Islam“ und „Nationalsozialismus“ (AmdzT, 268). Heisenbergs in den 1980er Jahren als eine Art „Lebensbilanz“ verfasste Reiseerinnerungen zeigen nahezu keine Perspektivenänderung im Blick auf den Orient und die Geschichte. So schildert er die NS-Nahost-Mission – wie Grobba und Kohlhaas – als karlmyhaftes Abenteuer mit all den dazugehörigen Klischees und Stereotypen. Er stilisiert sich zum Opfer der Historie und interpretiert die Judenverfolgung als Laune der stets ungerechten und unberechenbaren Geschichte. Bagdad zeigt sich dem von Oswald Spengler beeinflussten und einem Elite-Denken anhängenden Orientalisten als herabgekommene, nach „Armut und Staub“ (AmdzT, 251) riechende Wüstenstadt. Ein Orient-Feeling will sich erst im vornehmen Villenviertel und in Bagdads bunt-belebter Altstadt einstellen. Wir treffen auf Luxus und Armut, Fatalismus und in eruptiven Aktionismus umschlagenden Fanatismus, auf grausame Despoten, räuberische Verbrecher und politische Intrigen, aber auch auf humanistisch denkende edle Gelehrte, die als Politiker undurchschaubar bleiben. Nicht zuletzt verführt der emotionsbesetzte Orient zu „unkontrollierter Leidenschaft“ (AmdzT, 138). Nach überstandem Luftkampf über dem Mittelmeer lässt sich der verheiratete Heisenberg in Aleppo zu einem kurzen sexuellen Abenteuer mit der knapp zwanzigjährigen Elfriede Niemetz, von allen „Pupperl“ genannt, hinreißen, die als Assistentin die Delegation begleitet und von der sich Heisenberg nach dieser einmaligen Entgleisung abrupt zurückzieht.

Fast würden wir dieses schillernde Orient-Abenteuer, zu dem auch das am Rande erwähnte Pogrom von Bagdad gehört, mit der Figur und ihrer vorgeblichen Unerfahrenheit entschuldigen, wäre da nicht der 1980 unter der Rubrik *Im Reich der Mullahs* im *Gigrichter Tagblatt* veröffentlichte Artikel, in dem Heisenberg die Iranische Revolution und die amerikanische Geiselnahme in Teheran zum Anlass nimmt, erneut über das Verhältnis von Orient und Okzident zu räsonieren. Er wiederholt darin die These von der Rückständigkeit und Entwicklungsunfähigkeit des Islam aufgrund der fehlenden Aufklärung. Der Islam wisse daher auf Modernisierungsprozesse nur mit Fundamentalismus zu antworten. Weiters stellt er seine Originalität in Frage, indem er auf Anleihen bei Christentum und Judentum hinweist. Gerade sie würden aber den Dialog mit dem Islam erleichtern, und er bedauert, dass eine Zusammenarbeit der US-Regierung mit dem zu einem faschistischen Staat mutierten Iran durch „die mächtige jüdische Lobby in den USA“ (AmdzT, 513) verhindert worden sei. Pikanterweise ist es nicht die Verbindung von Orientalismus und Antisemitismus, die in Gigricht vehemente Proteste und einen Skandal auslöst

und Heisenbergs Rückzug aus dem universitären Leben erzwingt, sondern seine antisemitische Äußerung – ein subtil-eleganter Kunstgriff Vertlibs, der ironisch-satirisch die blinden Flecken in der Wahrnehmung von ethnisch-kulturellen Stereotypen und den Konnex von Orientalismus und Antisemitismus eindrucklich aufzeigt.

Das großväterliche Manuskript wird Astrid nun mehr und mehr zum Spiegel ihrer eigenen Orient-Projektionen und der ihrer Umgebung sowie gegenwärtiger antiislamischer Tendenzen, wie sie ihr im Internet und im scheinbar unpolitischen Frauen-Verein „Weißer Halbmond“ und dort in den Erzählungen der Frauen mit Orientfahrung begegnen. Sexismus und Patriarchat werden in ihnen ebenso als typisch orientalisches und islamisch identifiziert wie religiös-politischer Fundamentalismus oder Antisemitismus. Obwohl dieses stereotype Orient-Bild durch Erfahrungsberichte konterkariert wird, in denen Moslems als Opfer der antiislamischen Stimmung nach dem 11. September 2011 gezeigt werden, brechen hinter der klinisch-sterilen und glatten Oberfläche des „Weißer Halbmond“ immer wieder aggressive kulturrassistische Tendenzen durch, die Bezüge zum Nationalsozialismus herstellen. Ihnen kann sich auch Astrid nicht ganz entziehen bzw. sie erwägt, wie einst ihr Großvater, diese opportunistisch für ihre Zwecke, nämlich Rache an Adel zu nehmen, zu instrumentalisieren. Eine ironische Zuspitzung in Form einer Antiklimax erfährt der „Kampf der Kulturen“ im Gigriecht der Gegenwart, als der auf ein ungestörtes Familienleben achtende und recht biedere Adel in einer Nacht-und-Nebel-Aktion von der Polizei als Mitglied einer terroristischen Zelle verhaftet wird. Nun beginnt auch Astrid aufzuhorchen, umzudenken und zu handeln. Sie legt Großvaters Manuskript ad acta und klärt Petra über die Herkunft ihres Vater auf.

## Fazit

Das Ich ordnet sich in den Familien- und Generationenromanen Bancius, Şenocaks und Vertlibs keineswegs harmonisierend in einen Familienzusammenhang ein, der zur Aussöhnung mit der (Familien-)Geschichte einlädt und verdeckt die Rückkehr des nationalen Diskurses anzeigt. Im Gegenteil: Die Bearbeitung der (Familien-)Geschichte ist der Ich-Erzählerin in Bancius Romanen, die sich an (auto)biographische Erzählmuster anlehnen, nur in der erinnernden Reflexion ihres mit der kollektiven Geschichte eng verknüpften Identitätsbildungsprozesses und im Aufdecken der gemeinsamen weiblichen Opfergeschichte möglich, die eine Geschichte der Verletzungen, Auslöschungen und des Verlusts bleibt. Der Gegenwart ist als Auftrag das Wachhalten der Erinnerung sowohl an patriarchale totalitäre Systeme und deren kollektive Identitätskonstruktionen als auch an verlustig gegangene demokratische Traditionen sowie der Appell an die Konstitution einer transnationalen Erinnerungsgemeinschaft eingeschrieben. Auch Şenocak und Vertlib akzentuieren den Bruch mit der Großväter- und Elterngeneration. Deutlicher noch als Banciu dekonstruieren sie über das literarisch unterschiedlich ausgefaltete Erzählverfahren der „Erinnerungstopographien“ (Lübcke 2009, 85f.) ein national besetztes Gedächtnis zugunsten vielfältiger kollektiver Gedächtnisse. Indem sie (Familien-)Geschichte als Verflechtungsgeschichte zeigen, die Diskursfäden des ethnisch-rassistischen und nationalen

Identitätsdiskurses sichtbar machen und ethnisch-kulturelle Stereotype aufbrechen, enttarnen sie die rückwärtsgewandte Suche nach Antworten auf Herausforderungen einer multiethnischen Migrationsgesellschaft und die Sehnsucht nach identitärer Einbettung in ein homogenes Kollektiv als Irrweg, der zu Antidemokratismus und Intoleranz führt und den Faschismus und Nationalsozialismus als Folie hat.

## Bibliographie

- Banciu, Carmen-Francesca: *Vaterflucht*. Roman. Berlin: Rotbuch, 2009 (1998).
- Banciu, Carmen-Francesca: *Das Lied der traurigen Mutter*. Roman. Berlin: Rotbuch, 2007.
- Banciu, Carmen-Francesca (2007a): „In der Friedrichstraße ist wieder Licht“. In: Dies.: *Berlin ist mein Paris*. Berlin: Rotbuch, 2007, 123–131.
- Şenocak, Zafer: *Gefährliche Verwandtschaft*. Roman. München: Babel, 1998.
- Şenocak, Zafer (2001a): „Mein Europa“. In: Ders.: *Zungenentfernung. Bericht aus der Quarantänestation*. München: Babel, 2001, 18–21.
- Şenocak, Zafer (2001b): „Die Heimat trägt der Mensch in sich“. In: Ders.: *Zungenentfernung. Bericht aus der Quarantänestation*. München: Babel, 2001, 22–24.
- Şenocak, Zafer (2001c): „Gedanken zum 8. Mai 1995“. In: Ders.: *Zungenentfernung. Bericht aus der Quarantänestation*. München: Babel, 2001, 25–28.
- Vertlib, Vladimir (2008a): „Das gebrochene Bild des Eigenen“. In: Ders.: *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006*. Dresden: Thelem, 2008, 69–114.
- Vertlib, Vladimir (2008b): „Der subversive Mut zur Naivität“. In: Ders.: *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006*. Dresden: Thelem, 2008, 115–136.
- Vertlib, Vladimir: *Am Morgen des zwölften Tages*. Wien: Deuticke, 2009.
- Assmann, Aleida: *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*. Wien: Picus, 2006.
- Blasberg, Cornelia: „Genealogisches Erzählen. Zum demokratischen Potential einer literarischen Form“. In: Fulda, Daniel (Hg.): *Demokratie im Schatten der Gewalt. Geschichte des Privaten im deutschen Nachkrieg*. Göttingen: Wallstein, 2010, 336–353.
- Costagli, Simone/Galli, Matteo: „Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman“. In: Dies. (Hg.): *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. München: Fink, 2010, 7–20.
- Dollinger, Roland: „Zafer Şenocaks Roman ‚Gefährliche Verwandtschaft‘“. In: *Seminar*, 38.1 (2002), 59–73.
- Eigler, Friederike: *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. Berlin: Schmidt, 2005.

- Grobba, Fritz: *Männer und Mächte im Orient. 25 Jahre diplomatischer Tätigkeit im Orient*. Göttingen/Zürich/Berlin/Frankfurt a. M.: Messerschmidt, 1967.
- Kohlhaas, Wilhelm: *Hitler-Abenteuer im Irak. Ein Erlebnisbericht*. Freiburg i. Breisgau/ Basel/Wien: Herder, 1989.
- Lübcke, Alexandra: „Enträumlichungen und Erinnerungstopographien. Transnationale deutschsprachige Literaturen als historiographisches Erzählen“. In: Schmitz, Helmut (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam: Rodopi, 2009, 76–97.
- Pfeifer, Karl: „Irakische Juden: Bei uns in Bagdad“. 2004. <http://www.hagalil.com/archiv/2004/06/austausch.htm> (Zugriff am 26.02.2012).
- Said, Edward W.: *Orientalismus*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2009.
- Thuswaldner, Anton: „Buch des Monats. Buchtipps im August“. In: *Salzburger Nachrichten* (14.08.2009), S. VI.
- Weigel, Sigrid: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München: Fink, 2006.
- Wien, Peter: „„Neue Generation“ und Führersehnsucht. Generationenkonflikt und totalitäre Tendenzen im Irak der dreißiger Jahre“. In: Höpp Gerhard et al. (Hg.): *Blind für die Geschichte? Arabische Begegnungen mit dem Nationalsozialismus*. Berlin: Schwarz, 2004, 73–114.



# Erzählte Räume

---





## **Grenzübertritte. Migration als Störungsprinzip in der zeitgenössischen griechischen Literatur**

Wann immer die Rede von sogenannter Migrationsliteratur ist, sollte gleichzeitig auch in Erinnerung gerufen werden: „Migration“ ist kein neutraler Begriff. Humanitäre Migration, Zwangs- und Kriegsmigration oder Arbeitsmigration, so der Migrationsforscher Vassilis Tsianos, sind keine neutralen Bezeichnungen für die räumlich-kulturelle Mobilität von Menschen, denn sie sind unvermeidlich auch mit herrschenden Vorstellungen von Kontrolle, Regulation oder Immobilität verschränkt (vgl. Tsianos 2010, 22). Worauf weist dieses breite Konnotationspotential hin?

Zunächst liegt eine Beobachtung nahe: Die Definition von „Migration“ ist Teil eines heiß umkämpften gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses, und der Begriff gehört damit zu den umstrittensten unserer Gegenwart und ist somit spätestens seit dem *cultural turn* (vgl. Bachmann-Medick 2006) auch aus dem Gegenstandsfeld der Literatur- und Kulturwissenschaften nicht wegzudenken. An diese Ausgangslage schließen meine Überlegungen an, basieren somit auf einem Verständnis von Kultur als Austragungsort permanenter symbolischer Machtkämpfe (vgl. Koschorke 2004). Kultur ist niemals nur homogen und gleichförmig strukturiert, vielmehr bedeutet sie eine Schnittmenge unterschiedlicher Bedeutungssysteme, die kulturelle Zwischenräume entstehen lassen, die darüber hinaus zumeist auch als privilegierte Orte der Störung und des Prekariats fungieren (vgl. Koschorke 2009). Dem Anthropologen Victor Turner zufolge ist die Literatur eine dieser Rand- und Störungszonen bzw. liminalen Räume der Gesellschaft, in oder mithilfe derer soziale Kritik an bestehenden Verhältnissen zum Ausdruck, normative Ordnungen hinterfragt und/oder zu Fall gebracht werden können (vgl. Turner 1967 sowie Koschorke 2009).

Eine mögliche Antwort auf die Frage nach der Funktion der Literatur im Kontext der Kultur könnte aber auch lauten: Literatur ist als ein diskursives Handlungs- und Symbolsystem oder als medialisierte Struktur zu verstehen, das/die zu einer „Selbstbeobachtung von Gesellschaften“ (Böhme 1998) beiträgt, obwohl – oder vielmehr weil – ihr Störcharakter bis zu einem gewissen Grad toleriert, kontrolliert und erwünscht wird. Hartmut Böhme folgend differenziert sich die Literatur im Gegensatz zum (Fach-)Wissen, das z.B. Disziplinen ausbildet, „formspezifisch“ aus. Dies ist, so der Kulturtheoretiker, gleichbedeutend mit der Weise, wie thematisiert wird. Das Was des Thematisierten habe hingegen keine Grenzen. Vielmehr stehen „[f]ormspezifische Thematisierung und Entgrenzung dessen, was überhaupt Thema werden kann, [...] in charakteristischen Verhältnissen, in denen sich die Positionsmannigfaltigkeiten entwickeln, die Literatur zur umgebenden Kultur aufnimmt“ (Böhme 1998, o.S.). AutorInnen sind die AkteurInnen dieser vielfältigen Positionen im Zwischenraum, die mithilfe medial sub-

limierter Formen des Irritierens und Störens Dynamiken gesellschaftlicher Selbstverständigung unterstützen. Angelehnt an Jacques Rancières Ausführungen zum ästhetischen Regime der Kunst (vgl. Rancière 2007) könnte man zudem auch sagen: Politisch wird Kunst – und das gilt auch für die Literatur – nicht durch transportierte Botschaften oder die Darstellung sozialer Zusammenhänge und Konflikte, sondern in ihrer formalen Organisation: „als sicht- und hörbarer Widerspruch gegen die geltende Zuteilung von Räumen, Zeiten, Zuständigkeiten“ (Schätz 2009, 10; vgl. hierzu aber auch Rancière 2006).

Unter der Prämisse, dass die Literatur dem Wie vor dem Was den Vorrang einräumt, lässt sich festhalten: Egal welche Themen literarisch verhandelt, ob etwa Fragen der Herkunft, Zugehörigkeit oder Grenzziehungen jeglicher Art problematisiert werden, stehen gleichzeitig auch die formal-ästhetische Inszenierung dieser Normen und damit unweigerlich auch eine Reflexion über deren Produktionsbedingungen in der umgebenden Kultur im Zentrum. Literarische Formensprache ermöglicht somit ein Aushandeln von Fragen wie: Von wem werden diese Begriffe bzw. Normen gemacht? Welche Bedeutungsmacht wird ihnen beigemessen? Was bedeuten sie für einzelne Individuen? Mögliche Antworten möchte ich anhand eines aktuellen Beitrags der zeitgenössischen griechischen Literatur aufzeigen. So werden im Kurzroman *Μικρό ημερολόγιο συνόρων* (*Mikro imerologio sinoron*, 2006, dt. Kleines Grenz-Tagebuch) des albanisch-griechischen Autors Gazmend Kapllani<sup>1</sup> Repräsentationsstrategien entworfen, welche individuelle Lebensgeschichten deutlich werden lassen, die mit der klassischen Konzeption von Migration als einem Prozess, der in eine Richtung verläuft, zielgerichtet und intentional ist, brechen (vgl. Papadopoulos/Tsianos 2008).

## Grenzerfahrungen

In *Μικρό ημερολόγιο συνόρων* wird die Grenze zwischen Albanien und Griechenland als paradigmatischer Ort der Störung erkennbar. Kapllani wendet sich in seiner Erzählung jenen liminalen Grenz- und Transiträumen zu, die durch eine Entstrukturierung von Ordnung in spezifischer Weise das Durchspielen von Störungen ermöglichen. Die Grenze entwirft er dabei als Nadelöhr von *global flows* und die mit ihr verbundenen Orte und Protagonisten als konstitutive Bestandteile dieser grundsätzlich ungeschlossenen Bewegungsströme, die abhängig vom Kontrollregime der Grenze unterschiedlichste Überwindungsstrategien hervorbringen. Der Autor führt dieses Spannungsverhältnis auf eine formale, textuelle Ebene über, in dem er in seinem knappen Prosatext zwei disparate Erzählhaltungen kombiniert und damit die singuläre Erfahrung Einzelner mit dem Versuch einer Gesamtschau an Erfahrungsberichten koppelt:

<sup>1</sup> Gazmend Kapllani ist ein in Albanien aufgewachsener Autor und Journalist, der seit Mitte der Neunziger Jahre in Griechenland lebt und auch auf Griechisch publiziert (siehe auch seine aktuellen Blog-Einträge auf: <http://gazikapllani.blogspot.com/>, Zugriff am 30.09.2011). Gazmend Kapllanis erster Roman in griechischer Sprache wurde bisher ins Englische (*Short Border-Handbook*, 2009) und Polnische (*Krótki podręcznik przekraczania granic*, 2009) übersetzt. Ich zitiere im Folgenden aus der englischen Übersetzung der 2010 erschienenen Taschenbuchausgabe.

Einerseits berichtet ein Ich-Erzähler von seiner Kindheit im Albanien der Hoxha-Diktatur, der riskanten Überquerung der damals streng überwachten Staatsgrenze und den schwierigen, ersten Schritten eines neuen Lebens im wirtschaftlich prosperierenden Griechenland der 1990er Jahre.<sup>2</sup> Andererseits unterbricht ein auktorialer Erzähler diese Rede, um eine Schnittmenge traumatischer Grenzerfahrungen illegaler Einwanderer nach Griechenland in der – worauf auch der Titel bereits hinweist – typologisierenden Manier eines Kompendiums zu resümieren. Im *Kleinen Grenz-Tagebuch* werden damit zwei abwechselnd um Aufmerksamkeit feilschende Stimmen inszeniert und damit zugleich die Potentialitäten politischer Handlungsräume ästhetisch vermessen. Die Ambivalenz der deutschen Übersetzung von „ημερολόγιο“ zwischen Tage- und Handbuch zeigt die unterschiedlichen Stoßrichtungen des Textes zwischen persönlichem Anvertrauen und dem Ablegen einer Zeugenschaft für eine ganze Gruppe an Opfern. Der Textgattung eines Handbuchs folgend, versucht der Erzähler eine Typologie der Migrantin/des Migranten zu erstellen, das Verbindende zwischen den unzählbaren Einzelschicksalen herauszustellen – ein nicht unzweifelhaftes Unterfangen, denn: Die *Gruppe*, ob von MigrantInnen oder anderen, bleibt trotz allem ein Konstrukt und damit auch die Gefahr der Generalisierung bestehen. Als nicht immer effektives Gegenmittel bricht Kapllani diese Art Leitfaden mit der Schilderung von Einzelfällen und der irreduziblen Singularität jeder Lebensgeschichte. Diese bilden ein Konglomerat von fiktiven und auf Recherchegesprächen basierenden Erzählelementen – „it’s heroes both real and invented“, so der Autor im Nachwort (159). In *Μικρό ημερολόγιο συνόρων* erscheint Migration damit durch „die steten Verlagerungen und radikalen Neuartikulationen individueller Bewegungsbahnen“ (Papadopoulou/Tsianos 2008, o.S.) gekennzeichnet. Durch den Fokus auf v.a. albanische MigrantInnen und „their own border experiences“ (Kapllani 2010, 159) bedeutet Migration hier nicht „die Evakuierung eines Ortes und die Besetzung eines anderen, sondern die Gestaltung und Neugestaltung des eigenen Lebens auf der Weltbühne“ (Papadopoulou/Tsianos 2008, o.S.). Literatur ist Weltgestaltung: Kapllani inszeniert von Geschichte gekennzeichnete Körper, „auf die soviel Licht fällt, wie zur Entzifferung ihres Daseins und Dokumentation ihrer ‚eigenen Geschichte‘ nötig ist.“ (Balke 2009, 25) Damit werden in diesem Text mit frappierender Entsprechung nicht zuletzt die aktuellsten Tendenzen der kritischen Migrationsforschung lesbar, nach deren Verständnis sich die Störung der Migration nicht ausschließlich an Positions- oder Ortsveränderungen bemessen lässt, sondern an dem, „was sie zunehmend in sich einbezieht, an der wachsenden Reichweite ihrer Intensitäten“ (Papadopoulou/Tsianos 2008, o.S.). Dementsprechend spricht man zunehmend von „„kumulierten“ Effekten der Migration, die sich nicht allein auf externe Faktoren, seien es politische oder ökonomische, zurückführen lassen, sondern auf die historische Praxis der MigrantInnen selbst“ (Tsianos 2010, 22). Vor allem dieser gilt nicht zuletzt auch das Interesse Gazmend Kapllanis. Die Migrations- und Grenz-Erfahrungen der albanischen Flüchtlinge

<sup>2</sup> Ab dem Eintritt in die Europäische Währungsunion im Jahr 2000 erlebte Griechenland einen markanten Wirtschaftsaufschwung. Motor für diese Entwicklung waren u.a. infrastrukturelle Großinvestitionen, wie etwa der Bauboom im Vorfeld der Olympischen Spiele 2004 in Athen (vgl. Karweil 2001 sowie Eichheim 2006, 170–180).

provozieren nicht selten psychische Belastungszustände, die der Ich-Erzähler im Text anhand des folgenden Krankheitsbildes skizziert:

What I wanted to tell you about was my illness, border syndrome, a condition you won't find documented in any manual of recognized psychological disorders. [...] You can never truly get rid of it. It just sits there, in a latent state, wedged between time and space, [...] ready to strike at any moment and take possession of your memories, your silence, the expression in your eyes, your spleen, your smile, your passion and your life. It's then that you start to experience your body and your face and your origins as a burden. You long to be free of it all, if only for just a second, for as long as it takes to cross the borders – if only for that long. (Kapllani 2010, 151f.)

Es ist mir ein Anliegen, diesen veränderten, individuellen Blick auf die historische Praxis der Migration in meine literaturwissenschaftliche Arbeit hereinzunehmen und zu prüfen, wie eine dementsprechend theoretisch informierte Herangehensweise den Blick auf diese literarische Zeugenschaft einer *border story* verändert. Was auf den ersten Blick noch wie die Erzählung einer unglaublichen Geschichte scheinen mag, entlarvt sich auf den zweiten als ein unpräziser, aber an konkreten Lebensrealitäten teilnehmender Krankheitsbericht. Das Überwinden der Grenze als Taktik des Unsichtbar-Werdens, als Ausgeburt des nackten, rechtlosen Lebens (vgl. Agamben 2002): „You long to go unnoticed, to be invisible. But you know that can never be more than a fantasy – border syndrome is hardly the stuff of fairy-tales.“ (Kapllani 2010, 152)

Meinen Beitrag verstehe ich mit Ludger Pries (2001) zudem auch als ein Plädoyer für eine Migrationsforschung, welche essentialistische Ansätze wie jenen von Einzelkulturen als Container einer kritischen Revise unterziehen. Indem dieses Konzept nicht zuletzt affirmierend um Begriffe wie Essenz, Identität, Herkunft- und Ankunft kreist, leistet es zugleich auch dem derzeit gängigen Integrationsimperativ im Bereich der europäischen Asylpolitik Vorschub (vgl. Hess/Moser 2009). Ich möchte darum vorschlagen, Bestrebungen, die auf Dissens, Alterität basieren und v.a. ökonomische Faktoren intensiver berücksichtigen, verstärkt in die literatur- und kulturwissenschaftliche Reflexion von Phänomenen des Kulturkontakts hereinzunehmen. Denn diese erschöpfen sich allzu oft in der Beschreibung von Dichotomien wie jenen des Eigenen und des Anderen, des Aufbrechens und Ankommens. Denn gerade wenn von binären Oppositionen die Rede ist, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass dieses zumindest duale Verhältnis eines jeden Kulturkontakts nie ausschließlich demokratisch, sondern immer auch hierarchisch geprägt ist – worauf G. Chakravorty Spivak bereits zum Zeitpunkt des Aufkommens der Postcolonial Studies hingewiesen hat (vgl. Spivak 2008, sowie Sexl 2011).

So unzureichend die nationalstaatliche Perspektive für die Beschreibung von transnationalen Migrationsverläufen auch sein mag, so sehr drängt sie sich dennoch auf, wenn man z.B. den Standpunkt des Konflikts einnimmt: Kämpfe um nationalstaatliche Definitionsmacht

provozieren nicht zuletzt Migrationsbewegungen.<sup>3</sup> Denn nationale, ethnische, politische und kulturelle Grenzen verlaufen keineswegs immer deckungsgleich und produzieren im selben Moment Mechanismen des Ein- und Ausschlusses. Angesichts des Zusammenbruchs des autoritären Regimes unter Enver Hoxha und dem Zusammenbruch des albanischen Finanzsystems in den 1990er Jahren versuchten zahllose AlbanerInnen in zwei großen Auswanderungswellen mithilfe unterschiedlichster Fluchtpraktiken die streng abgesicherten Staatsgrenzen zu überwinden. Auf der anderen Seite, wie z.B. im zu dieser Zeit wirtschaftlich florierenden Griechenland, wuchs die Gruppe albanischer MigrantInnen schnell zur größten Minderheit des damals noch neuen Einwanderungslandes an (vgl. Vidali 1999, Bornträger 2009, sowie Rapper 2002). Zugleich ist der Grenzübergang für die Flüchtenden auch ein Passieren von Ost nach West und damit zugleich ein Glied in der langen Wirkungskette des Kalten Krieges: „There were no soldiers and no policemen on the other side. We had reached the free world. We had arrived in the West.“ (Kapllani 2010, 42)

## Autonomie der Migration

Von einer „Autonomie der Migration“ (Mezzadra 2005 und 2007, sowie Transit Migration Forschungsgruppe 2007) zu sprechen heißt, den Fokus auf migrantische Subjektivität zu richten und diese zum Ort der Intervention zu erheben. Kapllanis Text betrachte ich durch eben diesen Blickwinkel der kritischen Migrationsforschung vornehmlich soziologischer und anthropologischer Provenienz (vgl. etwa Tsianos 2010, Papadopoulos/Tsianos 2008, sowie Römhild 2009). Derzufolge stehen nicht Positions- oder Ortsveränderungen im Zentrum der Aufmerksamkeit, so Dimitris Papadopoulos und Vassilis Tsianos, sondern „die wachsenden Reichweiten und Intensitäten der Migration“: „Selbst wenn Migration mitunter als eine Art Dislozierung beginnt [...], ist ihr Ziel nicht Relozierung, sondern die aktive und subversive Transformation des sozialen Raumes“ (Papadopoulos/Tsianos 2008, o.S.). Metaphern wie jene der Entwurzelung, des Aufbruchs, der Wiedereinpflanzung oder Ankunft greifen damit zu kurz und suggerieren darüber hinaus essentialistische Konzepte wie Linearität, Heimat oder die Einheit von Subjekt und Herkunft. Die Darstellungsstrategie Gazmend Kapllanis und damit auch die Handlungsstrategien seiner literarischen Protagonisten, betonen den Vorrang von Transformation vor Transit auf ästhetischer Ebene. So prallen die hohen Erwartungen der MigrantInnen-Figuren, haben sie den Grenzübergang von Albanien nach Griechenland nach unzähligen Versuchen endlich heil überwunden, bereits auf die desillusionierende Realität der griechischen Auffanglager. Nicht nur, dass jede/r Einzelne von ihnen mit seinen/ihren ersten Handlungsversuchen auf europäischem Neuland unwiederbringlich eine Spur hinterlässt und vice versa: Der Autor zeigt damit zudem, dass vor allem der Druck der Massen an illegalen ImmigrantIn-

---

<sup>3</sup> Gerade angesichts der zahlreichen neuen politischen Grenzen, die nach den Jugoslawienkriegen in den letzten zehn Jahren am Westbalkan gezogen wurden, scheint diese Region die Frage nach soziokulturellen Grenzziehungen mit besonderer Eindringlichkeit zu stellen.

nen in der griechischen Gesellschaft diese angesprochene, tiefgreifende „Transformation des sozialen Raumes“ (Papadopoulos/Tsianos 2008, o.S.) hervorruft. Für die meisten von ihnen stellt sich bald nach der vermeintlichen Ankunft eine schmerzliche Entdeckung ein, die die Erzählerstimme folgendermaßen zu resümieren versucht: Es gibt so schnell kein Ankommen, gleichzeitig aber führt auch kein Weg mehr zu jenen Orten und Identitäten zurück, von denen sie einst ausgingen:

[Y]ou'll always be a permanent fugitive. So much so that I wonder if it isn't some kind of unconscious strategy, a lifestyle choice made by those who suffer from border syndrome; perhaps it's nothing more than a form of self-defence, because you never know whether you'll make it or not, or whether you'll put down roots in the country you chose to come to. That's why you keep those two contradictory scenarios in reserve: to remain or to return? (127)

Vassilis Tsianos folgend, verweist der Regime-Begriff vor allem darauf, „dass Grenzen nichts Statisches sind, sondern sozialen Dynamiken und Kräfteverhältnissen unterliegen“ (Tsianos 2010, 24) und die Migration dabei selbst das Grenzgeschehen entscheidend mitbestimmt. Die institutionalisierte Durchlässigkeit der Grenze in den Ländern der europäischen Peripherie z.B. ist ein Ausdruck von Lücken, die durch Kräfteverhältnisse entstehen (vgl. Karakayali/Tsianos 2005, zit. N. Tsianos 2010, 24). Die Figur des Schleppers etwa lässt sich als Ausdruck dieses lückenhaften Systems verstehen. Der Ich-Erzähler Kapllanis greift diesen Akteur auf:

The guide, who knows his way through all those hidden paths, charges \$300 a head. [...] [T]he guarantor holds the money, and if they're caught by soldiers and sent back, everybody gets their money back. That's the deal at any rate, but you never know, because frequently the guarantor vanishes into thin air and the illegals are left with nothing more than a bitter taste in their mouths. (27)

Die „Autonomie der Migration“ ist eine Praxis des Unwahrnehmbaren, des Untertauchens, und unterläuft kontinuierlich gängige Grenzregime. Den durch Überwachung und Kontrolle erzielten Paradigmen der Disziplinierung unterlegen, provoziert sie als einzig mögliche Gegeninitiative eine Haltung der Unsichtbarkeit, die sich dem Blick des Souveräns zu entziehen versucht und sich seine Taktiken zu eigen macht, um sie im selben Moment gegen das herrschende System selbst zu richten. Eine dementsprechende Taktik des Unwahrnehmbar-Werdens bei Kapllani wäre damit etwa jene des Identitätswechsels: „Carriers of border syndrome are constantly changing their place of birth, name and country“ (157). Damit wird in *Μικρό ημερολόγιο συνόρων* durch die Tatsache der Migration nicht nur das Konzept der Identität einer kritischen Revise unterzogen, sondern auch scheinbar evidente Kategorien wie Körper, Herkunft und auch Geschlecht werden so in ein kritisches Verhältnis mit ihr gesetzt und damit in ihrer Abgeschlossenheit erschüttert. Die Grenze ist somit zugleich als eine diskursive Größe aufzufassen, die nicht nur eine wirklichkeits-, sondern auch eine handlungsstrukturierende Funktion besitzt – den sie Passierenden jedoch kaum Potential eigener Ermächtigung bietet. Die Machtverteilung ist festgelegt, und so produziert das Grenzregime panoptische Realitäten um den Preis

vollständiger Körper-Unterwerfung und Körper-Dressur (vgl. Balke 2009, 33). Die Praktiken des Untertauchens, des Unsichtbar- und Unwahrnehmbar-Werdens, ja letztendlich des Frau-Werdens der Migranten sind, so Dimitris Papadopoulos und Vassilis Tsianos, dem Diktum des Nomadismus verpflichtet, welches die Matrix heutiger Migrationsbewegungen prägt (vgl. Papadopoulos/Tsianos 2008). Ob *Sans-Papiers* in Frankreich oder *Harragas* in Marocco – der Erzähler schlägt auch zu ihnen den Bogen (vgl. 39) – oder eben illegale MigrantInnen in Griechenland: Das Auslöschen der eigenen Identität ist nicht nur Grundbedingung fürs Vorwärtskommen sondern nicht zuletzt als Verzweiflungsakt unter Einsatz des eigenen Lebens zu verstehen:

Are they out of their minds? Maybe, but that's just the point. [...]lllegals [...] burn their papers so that the authorities can't establish their identities. They are undocumented and therefore have no identity. They have wiped their countries off the map. Their homeland is now another country, legal or illegal. And besides, there is something that is more powerful than anything else: death has lost its sting. (39)

Dass Disziplinierung im Sinne Michel Foucaults immer mit der Steigerung ökonomischer Nutzbarkeit bei gleichzeitiger Schwächung politischer Einflussnahme zu tun hat, ist auch für den Zusammenhang zwischen rigorosen Grenzpolitiken und der systematischen Lenkung von Arbeitsmigrationsbewegungen erhellend (vgl. Foucault 1981, 177 und Mezzadra/Neilson 2008), auf den ich im nächsten Abschnitt noch näher eingehen werde. So liest man bei Kapllani: „You emigrate to save up money. [...] You spend nothing, you buy nothing, you live on only the absolute necessities – only counting money satisfies you, that and the thought of more work, even more work.“ (68f.) Und genau in diesem Arbeitskontext kommen auch Fremdbestimmungen zum Einsatz, welche die aufgegebenen Identitäten und Namen durch neue zu ersetzen scheinen:

[T]hey don't like the fact that you've got that strange, difficult, foreign name. Sometimes, without even asking you, they give you a name of their choosing, to make life easier for themselves, to restore order and harmony. "I'll call you Giannis", the tradesman you're working with announces, "so that you have a decent name, like everybody else". (88)

Die Erzählstränge, mit welchen dem Umstand einer permanenten gesellschaftlichen, ökonomischen und emotionalen Dislozierung bzw. Fremdbestimmung durch unterschiedlichste Migrationsregime entgegengetreten wird, sind vielstimmig und individuell zugleich – abseits einer litaneihaften Abfolge persönlicher Enthüllungs- oder Erfahrungsberichte Einzelner. Eine fragmentarische, epischenreiche Schreibweise, Skizzen und innere Monologe, Andeutungen, Fund- und Bruchstücke erinnerten Ereignisse stehen formal für dieses Ringen um eine Teilhabe am Diskurs ein. Kapllani ist an einem Sichtbar-Werden der Untergetauchten gelegen, an einem Hörbar-Werden ihrer verschütteten Geschichten. Damit rückt die Frage nach den Artikulationsmöglichkeiten von undokumentierten MigrantInnen, Ausgeschlossenen und Rechtlosen in den Mittelpunkt. Gesprochen mit G. Chakravorty Spivak stelle darum auch ich eindringlich die



Frage: Unter welchen Umständen können sogenannte Subalterne sprechen (vgl. Spivak 2008)? Kaplani ist es offenkundig ein Anliegen, den Ausgestoßenen, Ghettoisierten, Inhaftierten, Marginalisierten und Vertriebenen eine Stimme zu geben, auf ihren Zustand eines „nackten Lebens“ (Agamben 2002), das zwar getötet, aber nicht geopfert werden kann, hinzuweisen. Über den Umweg zweier Erzähler gelangen jene zu Wort, deren Geschichten sonst niemand hören würde. Meist kennen wir sie nur unter einem, stets brandmarkenden Namen, den man einmal bekommt und nie wieder loswird – die „Illegalen“:

So why am I illegal and worse than a stray dog? The city is deaf to your defence. [...] And on the news, the journalists give voice to the vox pop and want to make sure that you never manage to shake off your nickname, your name, your label: illegal immigrant, illegal life, illegal. (57)

## Raumteilen und Teilhaben

Migration bedeutet in *Μικρό ημερολόγιο συνόρων* Bewegung, Dislozierung, Überwindung von Räumen. Die Kategorie des Raumes erhält somit über ihre wörtliche und pragmatische Bedeutung hinausgehend einen metaphorischen und wohlbemerkt: einen politischen Sinn. Hartmut Böhme schreibt: „Raum und Räumlichkeit muß, um überhaupt gedacht werden zu können, erfahren werden.“ (Böhme 2005, XV) Das heißt, Bewegungen von Körpern im Raum machen – mitunter am eigenen Leib – verständlich, „was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen“ (Böhme 2005, XV). In Kapllanis Darstellung unterschiedlichster Fluchtszenarien wird die Überwindung von Grenz-Räumen und damit das Moment prägender bis traumatisierender körperlicher Erfahrung durch die Auslieferung des eigenen Körpers auf die Spitze getrieben. Der Ich-Erzähler fasst dieses verzweifelte Durchbrechen von Räumen in folgende Worte: „A caravan of human beings moving forwards with one single demand: to break through that terrifying taboo otherwise known as the borders. Escape as an end in itself. Escape as an illness.“ (40)

Für die Entscheidung zu flüchten bestehen stets triftige Gründe – die Suche nach Arbeit und besseren Lebensbedingungen sind nur zwei Anlässe unter vielen, im Hinblick auf die Regulationsmechanismen und Nutzbarmachung von Migrationsströmen sind diese aber in besonderem Maße bedeutsam. Begriffe wie Kontrollregime (*regime of control*) und Arbeits- und Prekaritätsregime (*regime of precarious life and labour*) sind daher wichtige Komponenten der kritischen Migrationsforschung und zugleich Ausdruck einer historisch spezifischen, stets instabilen, aber zugleich höchst effektiven Allianz zwischen zwei eng miteinander verwobenen Machtansprüchen: dem der Kontrolle und jenem der Arbeitskraft – beide sind untrennbar mit dem Phänomen transnationaler Migration verschränkt (vgl. Egermann/Dimitrova/Grimm et al. 2010). Der Bedarf an Arbeitskraft wird ergänzt durch eine „vagabundierende, deterritorialisierende ‚Mobilität‘ und die ‚verkörperte Erfahrung von Prekarität“ (Papadopoulos/Stephenson/Tsianos 2008, 77, zit. n. Egermann/Dimitrova/Grimm et al. 2010, o.S.) und Illegalität. Denn die Mechanismen zur Kontrolle der Migration bzw. der grenzüberschreitenden Mobilität durch

einen Souverän erzeugen die Klandestinisierung der MigrantInnen und damit die Bedingungen ihrer Ausbeutung. So ist es kein Zufall, wenn illegalisierte MigrantInnen vor allem in solchen Sektoren arbeiten, die auf flexible Arbeitskräfte angewiesen sind, auf die entlang saisonaler und konjunktureller Bedarfstrukturen zurückgegriffen werden kann (vgl. Tsianos 2010, 24 und Karakayali/Tsianos 2005). Diese Tatsache führt vor allem eine Entwicklung eindringlich vor, die der Soziologe Johannes Angermüller folgendermaßen beschreibt:

Anstatt ein Innen der Gesellschaft von ihrem Außen abzutrennen, muss die Grenze zum Außen nun gleichsam im Inneren des Sozialen gezogen werden. Gesellschaftliche Mitgliedschaft verliert ihre Eindeutigkeit: die Grenze zwischen Inklusion und Exklusion, zwischen einer Existenzweise, die mit vollen sozialen Rechten ausgestattet ist, und bloßem Leben wird instabil. Neben das Problem der Sozialstruktur tritt das juristisch-rechtliche Problem von Inklusion und Exklusion. (Angermüller 2007, 309)

Étienne Balibar entlarvt diese Orte, die weder ein Innen noch ein Außen der Gesellschaft bezeichnen, als paradigmatisch für die postnationale Situation. Mit der Krise der nationalstaatlichen Containergesellschaft tritt ihm zufolge die sozialstrukturelle Frage, wie die Gesellschaft zwischen oben und unten unterscheidet, hinter die Frage, wie im Sozialen Inklusion und Exklusion geregelt werden (vgl. Balibar 1992, zitiert nach Angermüller 2007, 309). Diese Problematik versucht Giorgio Agamben durch die Figur des *homo sacer* begreiflich zu machen. Gemeint ist damit, so Johannes Angermüller, die Idee „einer (Un-)Person, die sich außerhalb des Rechts befindet, aber gleichzeitig eine besondere symbolische Funktion für das Kollektiv ausübt“ (vgl. Agamben 1995, zitiert nach Angermüller 2007, 309). Mit anderen Worten: *homo sacer* meint ein „inmitten der Gesellschaft existierendes Wesen ohne rechtliche Existenzgarantie, das eine symbolisch herausgehobene [...] Position einnimmt, die sich schwer stabilisieren lässt“ (ebd.). Für die MigrantInnen in *Μικρό ημερολόγιο συνόρων* zeigt sich diese Position z.B. in ganz pragmatischen, alltäglichen Aufgaben, wie etwa jener der Wohnungssuche: „[...] when you try to rent a flat and read that sign on the door saying ‚No foreigners. No pets.‘“ (83)

Meine an die rechtlose MigrantInnenfigur des *homo sacer* anschließende Frage ist nun: Wie wird bei Kapllani das Streben nach bzw. die Möglichkeiten der Realisierung eines symbolischen und politischen Handlungsraumes der von gesellschaftlicher Teilhabe Ausgeschlossenen dargestellt? Existiert dieser Weg der Ermächtigung bzw. zumindest die Aussicht auf ihn überhaupt? Sandro Mezzadra (2007) und Vassilis Tsianos zufolge ist „Ausbeutung nicht gleichzusetzen mit Unterwerfung oder der Auslöschung der Subjektivität der MigrantInnen“ (Tsianos 2010, 24). Folgt man den Reflexionen des Erzählers, ist eine der ersten zu überwindenden symbolischen Grenzen nach der sogenannten Ankunft in Griechenland jene der Sprachbeherrschung:

The migrant is a creature surrounded by borders. Conventional borders, [...] visible borders. There are thousands of invisible borders, however, awaiting him every minute of every day, awaiting his every move almost, his every desire and ambition. The language: behold the first invisible border. (78)

Spricht man über die Spannweite zwischen Assimilation und Ermächtigung, Bedeutungsherrschaft und Repräsentationsregime, so ist es unerlässlich, die Frage des Politischen in die Reflexion miteinzubeziehen. Denn jedes Repräsentationsregime ist ein Machtregime, so Stuart Hall, das durch das verhängnisvolle Doppel von Macht/Wissen geformt ist. Dieses Wissen aber sei internalisiert und nicht äußerlich (vgl. Hall 2000). Die MigrantInnen, die in Griechenland stranden, wissen nichts, beherrschen die Landessprache nicht und sind nicht nur Behörden damit machtlos ausgeliefert. Die endlos Ankommenden beherrschen die ausschlaggebenden, vor Ort geltenden Spielregeln nicht: „[I]n his [the migrant’s, Anm.] everyday life, he is fragile, confused, and at times ridiculous, like a card player who dreams of that one amazing trick but lacks essential knowledge of the rules of the game.“ (Kapllani 2010, 18) Doch selbst wenn die Sprache erlernt und die Identität gewechselt scheinen, ist mit einer respektvollen Aufnahme und dem Wegfallen der kulturellen Differenz nicht zu rechnen. Jeglicher Assimilationsversuch ist von Beginn an zum Scheitern verurteilt, Möglichkeiten eines *empowerment* liegen nach wie vor außer Reichweite. Der folgende Textausschnitt belegt diese Beobachtung:

You start to believe that the road into their world is now open; even your boss speaks to you differently. It’s just that at the end of the week, when it’s payday, he remembers that you’re a foreigner. And the distance asserts itself again. (83)

Es lässt sich zusammenfassen: Die Aufteilung von Räumen, Zeiten, Tätigkeiten ist insofern ein politischer Akt, als dass sie Zugehörigkeiten und Zugangsbeschränkungen definiert und damit unweigerlich Mechanismen des Ein- und Ausschlusses festlegt. Bei Kapllani repräsentieren MigrantInnen die unrechtmäßigen, kannibalischen Mitstreiter am Wohlstand, die Pflichten, aber keine Rechte haben. Sie zählen nicht im Sinne einer politischen Teilhabe, zahlen sich volkswirtschaftlich aber aus. So resümiert der Ich-Erzähler: „[T]hey have declared you a modern-day cannibal. The zealous cameras [...] never notice the benefits you bring the local economy, and always miss the enormous profits you bring your boss.“ (108) Jacques Rancière zufolge beschränkt sich die politische Auseinandersetzung jedoch nicht lediglich auf jene, die „zählen“, d.h. konstituierte Elemente der Gesellschaft bilden. In diesem Kontext bedeutet Politik vielmehr die Einbeziehung jener, die in der politischen Debatte nicht vernommen werden, weil sie nicht als politische Subjekte sprechen können und darum ungezählt bleiben, in die Prozesse gesellschaftlichen Ausverhandelns (vgl. Rancière 1995, zitiert nach Angermüller 2007, 309).

Genau diesem Bemühen entspricht der Lösungsansatz, den das Werk *Μικρό ημερολόγιο συνόρων* vorschlägt, wenn es den mit Migration meist einhergehenden Zustand der Staaten- und damit Rechtlosigkeit beanstandet und damit das Recht auf politische Repräsentation, Partizipation oder auch nur legale Existenz und menschliche Arbeitsbedingungen einfordert – auch auf die Gefahr hin, damit Resignation hervorzurufen angesichts dieses scheinbar aussichtslosen Unterfangens, oder aber: den Blick auf eine Realität zu schärfen, in der auch absolute Anpassung nicht die erhoffte Gleichstellung bringt:

You change your name. You get baptized. You learn the language, unusual words, colloquial expressions, the former to charm your audience, the latter to prove that you are the same as everybody else. But you still feel foreign, very foreign, extremely foreign, a regular outsider. (91)

Erst mit der zweiten Generation scheint die Möglichkeit einer schrittweisen Teilhabe und Gleichberechtigung in Sicht. So steht das Kind einst illegaler Einwanderer der Mehrheitsgesellschaft bereits mit einer anderen Haltung gegenüber: „When he’s rejected, he doesn’t limp off like an injured dog but like an injured wild animal. You would try to treat your neurosis by saying, ‘One day, I’ll go back.’ For your child this is home, he has no other.“ (133)

### Kritische Zeugenschaft

Die vorgestellten Handlungs- und Repräsentationsstrategien des Unsichtbar-Werdens und Sichtbar-Machens lassen Migration als einen Prozess deutlich werden, der durch die fortlaufenden Verlagerungen und radikalen Veränderungen individueller Bewegungsabläufe gekennzeichnet ist. Migration bedeutet hier nicht die Evakuierung eines Ortes und die Besetzung eines anderen, sondern die Gestaltung und Neugestaltung des eigenen Lebens auf transnationalem Parkett unter dem Diktum des Nomadismus: Der Aufbruch alleine verspricht noch lange kein Ankommen. Migration ist Weltgestaltung und Störungsfaktor westeuropäischer Gesellschaften gleichermaßen (vgl. Papadopoulos/Tsianos 2008). Die Strategien literarischer und künstlerischer Repräsentation sind dabei besonders einem unverblühten Realismus des nackten (Über-)Lebens geschuldet (vgl. Agamben 2002), stellen ordnungsstiftende Erzählmuster und Diskurspolitiken in Frage und tragen produktiv bei zu einer verstörenden Bestandsaufnahme sozialer Grenzziehungen und denormalisierender Auswirkungen der Migration – ein Phänomen, das in Zukunft wohl mehr denn je als paradigmatische *Conditio postfordistischer* Gesellschaften betrachtet werden muss. Die literarische Intervention Gazmend Kapllanis kennzeichnet eine Haltung kritischer Zeugenschaft, die sich mit dem Bild des *border syndrome*, welches der Autor von traumatischer Migrationserfahrung zeichnet, einordnet in ein Ringen um Politiken und Erinnerungsdiskurse mit ästhetischen Mitteln:

Acts of witnessing [...] are among the main strands of the politics of remembrance and memory, and speaking out about losses and remains [...] often means taking risk positions at times of denial and disappearance, mythologization, or the simple treatment of trauma as a disease. (Husanović 2006, 271)

Das Laut-Aussprechen und Ansprechen der Erfahrungs- und Handlungshorizonte, die Kapllani mithilfe seiner Beschreibung eines *border syndrome* zu veranschaulichen versucht, wird dabei zum Mittel der Entmystifizierung und Entlarvung politischer und symbolischer Machtökonomien zu beiden Seiten der Grenze und damit jenseits eines Blockdenkens in Ost und West. Die Darstellung des Grenzregimes des totalitären Staates Albanien der Nachkriegszeit etwa führt eindrücklich die aufgezwungene Amnesie und national bzw. ideologisch vereinnahmte

Gedächtnisrhetorik vor (vgl. Husanović 2006, 271); aber auch das wirtschaftlich florierende Griechenland der 1990er Jahre offenbart seinerseits Schattenseiten als Gastgeberland. Das Erinnern dieser zum Teil verschütteten Geschichte ist grundsätzlich unabgeschlossen. So liest man im Epilog:

This tale is not typical of border stories: it comes to an abrupt halt where most of them just keep going without ever reaching the end. Tales of monstrous, visible borders such as the borders of totalitarianism and tales of the invisible, psychological borders experienced in a foreign country rarely reach a conclusion. (Kapllani 2010, 151)

Grenzübertritte? Welche sicheren Bezugspunkte, die Geborgenheit, das Recht auf politische Repräsentation, Partizipation und damit ein menschenwürdiges Leben bieten könnten, gibt es überhaupt noch? Diese Frage kann, wie ich fürchte – auch wenn Kapllani mit seinem Text einen Beitrag zu einem Gegendiskurs zur aktuellen Migrationsdebatte leistet – in ihrer Komplexität an dieser Stelle nur unbeantwortet bleiben. Die sich der Kontrolle entziehende Flucht-Taktik des Unwahrnehmbar-Werdens der MigrantInnen jedoch ist ständig in Bewegung und damit auch ein fortschreitendes Streben nach menschenwürdigen Lebensbedingungen abseits der Maßgaben der Geopolitik. Nicht zuletzt ist es jedoch auch maßgeblich an uns KulturwissenschaftlerInnen gelegen, an möglichen theoretischen Beschreibungsmöglichkeiten dieser bezeichnenden *Conditio* unserer Zeit zu arbeiten und damit aktiv dazu beizutragen, einen differenzierten Blick auf Migrationsphänomene beständig zu erarbeiten und so an der Weltgestaltung mit den Mitteln kritischer Reflexion aktiv teilzunehmen.

## Bibliographie

- Kapllani, Gazmend: *Μικρό ημερολόγιο συνόρων*. Athen: Livani Editions, 2006.  
 Kapllani, Gazmend: *Short Border-Handbook*. London: Portobello Books, 2010.
- Agamben, Giorgio: *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.  
 Agamben, Giorgio: *Homo sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
- Angermüller, Johannes: „Kontingenz und Mangel: Von der Gesellschaft der Moderne zum Sozialen der Postmoderne?“ In: Bonacker, Thorsten/Reckwitz, Andreas (Hg.): *Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart*. Frankfurt a. M./New York: Campus, 2007, 301–321.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Balke, Friedrich: „Einleitung: Die große Hymne an die kleinen Dinge. Jacques Rancière und die Aporien des ästhetischen Regimes“. In: Balke, Friedrich/Maye, Harun/Scholz, Leander (Hg.): *Ästhetische Regime um 1800*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009, 9–36.

- Balibar, Étienne: *Les frontières de la démocratie*. Paris: La Découverte, 1992.
- Bornträger, Ekkehard: „Herausforderung und Chance. Griechenland als neues Einwanderungsland“. In: Glykioti, Konstantina/Kinne, Doris (Hg.): *Griechisch – Ellinika – Grekiska. Festschrift für Hans Ruge*. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang, 2009, 9–20.
- Böhme, Hartmut: „Zur Gegenstandsfrage der Germanistik und Kulturwissenschaft“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft XLII* (1998), 476–485. <http://www.culture.huberlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/essay.html> (Zugriff am 20.09.2011).
- Böhme, Hartmut: „Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie“. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2005, IX–XXIII.
- Egermann, Eva/Dimitrova, Petja/Grimm, Maren et al.: „Regime. Wie Dominanz organisiert und Ausdruck formalisiert wird“. Exposé für einen Workshop an der Akademie der bildenden Künste, Wien 2010. <http://emp.akbild.ac.at/Portal/forschung-projektantrage/regime-wie-dominanz-organisiert-und-ausdruck-formalisiert-wird> (Zugriff am 10.04.2010).
- Eichheim, Hubert: *Griechenland*. Aktualisierte und ergänzte Ausgabe. München: C.H. Beck, 2006.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- Hall, Stuart: „Kulturelle Identität und Diaspora“. In: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität*. Ausgewählte Schriften, Bd. 2. Hrsg. von Ulrich Mehlum/Dorothee Bohle/Joachim Guttsche. Hamburg: Argument Verlag, 2000, 26–43.
- Hess, Sabine/Moser, Johannes: „Jenseits der Integration. Kulturwissenschaftliche Betrachtungen einer Debatte“. In: Hess, Sabine/Binder, Jana/Moser, Johannes (Hg.): *No Integration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*. Bielefeld: Transcript 2009, 11–25.
- Hoff, Karin (Hg.): *Literatur der Migration – Migration der Literatur. Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2008.
- Husanović, Jasmina: „At the Interstices of Past, Present, and Future. Cultural-Artistic Practices of Traversal in the Work of Šejla Kamerić, Jasmina Zbanić, and Amra Bakšić-Camo“. In: Klingman, Katrin/Kappert, Ines: *Leap into the City. Chişinău. Sofia, Pristina, Sarajevo, Warsaw, Zagreb, Ljubljana. Cultural Positions, Political Conditions. Seven Scenes from Europe*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2006, 270–283.
- Kara, Sibel: *Dossier Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur?* Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung, 2009. [http://www.migration-boell.de/web/integration/47\\_1990.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_1990.asp) (Zugriff am 02.10.2011).
- Karakayali, Serhat/Tsianos, Vassilis: „Mapping the Order of New Migration. Undokumentierte Arbeit und die Autonomie der Migration“. In: *Peripherie. Zeitschrift für Politik und Ökonomie in der Dritten Welt*, 97/98 (2005), 35–64.
- Karweil, Christiane: „Das Wunder von Athen“. In: *Die Zeit*, 48 (2001). [http://www.zeit.de/2001/48/200148\\_g-griechenland.xml](http://www.zeit.de/2001/48/200148_g-griechenland.xml) (Zugriff am 30.09.2011).



- Koschorke, Albrecht: „Codes und Narrative: Überlegungen zu einer Poetik der funktionalen Differenzierung“. In: Walter Erhart (Hg.): *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, 2004, 174–185. <http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/KoschorkeCodesUndNarratives.pdf> (Zugriff am 30.09.2011)
- Koschorke, Albrecht: „Liminalität und Prekariat“. Vortrag auf der Abschlussstagung des SFB 485 „Prekäre Figuren – Politische Umbrüche“, Konstanz 2009. [http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/AK-Liminalitaet\\_und\\_Prekariat.pdf](http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/AK-Liminalitaet_und_Prekariat.pdf) (Zugriff am 30.09.2011)
- Mezzadra, Sandro: „Lo sguardo dell'autonomia/Der Blick der Autonomie“. In: Kölnischer Kunstverein et al. (Hg.): *Projekt Migration*. Köln: o.A., 2005, 26–29; 794–795.
- Mezzadra, Sandro: „Kapitalismus, Migrationen, Soziale Kämpfe. Vorbemerkungen zu einer Theorie der Autonomie der Migration“. In: Pieper, Marianne/Atzert, Thomas/Karakayali, Serhat/Tsianos, Vassilis (Hg.): *Empire und die biopolitische Wende*. Frankfurt a. M.: Campus, 2007, 179–194.
- Mezzadra, Sandro/Neilson, Brett: „Die Grenze als Methode, oder die Vervielfältigung der Arbeit“. In: *Eicpc*, 03 (2008). <http://eicpc.net/transversal/0608/mezzadraneilson/de> (Zugriff am 29.09.2011).
- Papadopoulou, Dimitris/Stephenson, Niamh/Tsianos, Vassilis: *Escape Routes. Control and Subversion in the 21<sup>st</sup> Century*. London: Pluto Press, 2008.
- Papadopoulou, Dimitris/Tsianos, Vassilis: „Die Autonomie der Migration – Die Tiere der undokumentierten Mobilität“. In: *Eicpc*, 09 (2008). <http://translate.eicpc.net/strands/02/papadopouloustsianos-strands01en> (Zugriff am 31.03.2010).
- Pries, Ludger: *Internationale Migration*. Bielefeld: Transcript, 2001.
- Rancière, Jacques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen Verlag, 2007.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b\_books, 2006.
- Rapper, Gilles de: „Grenzen überschreiten: Migration in der albanischen Grenzregion Devoll“. In: Kaser, Karl/Pichler, Robert/Schwandner-Sievers, Stephanie (Hg.): *Die weite Welt und das Dorf: albanische Emigration am Ende des 20. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau, 2002, 83–106.
- Römhild, Regina: „Aus der Perspektive der Migration: Die Kosmopolitisierung Europas“. In: Hess, Sabine/Binder, Jana/Moser, Johannes (Hg.): *No Integration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*. Bielefeld: Transcript, 2009, 207–223.
- Schätz, Joachim: *Fingiertes Glück, umstrittene Zählung. Demokratie und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges*. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2009.
- Sexl, Martin: „Can we hear what the Subaltern are talking about?“. In: Holzer, Peter J./Kienpointner, Manfred/Pröll, Julia/Ratheiser, Ulla (Hg.): *An den Grenzen der Sprache*. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2011, 255–268.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia+Kant, 2008.

- Transit Migration Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld: Transcript, 2007.
- Tsianos, Vassilis: „Zur Genealogie und Praxis des Migrationsregimes“. In: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, 01 (2010), 22–24.
- Turner, Victor: „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society.“ In: Helm, June (Hg.): *American Ethnological Society*. Seattle: o.A., 1964, 4–20.
- Vidali, Maria: „Immigration. Living in a Policy Vacuum. The plight of Albanian immigrants in Greece.“ In: *Central Europe Review*, 21.1 (1999). <http://www.ce-review.org/99/21/vidali21.html> (Zugriff am 25.09.2011).





## „La nostra casa la portiamo con noi“.<sup>1</sup> Zur Literatur der Migration und des Postkolonialismus im gegenwärtigen Italien

Italien markiert nicht nur eine historische Wegkreuzung im Mittelmeer, sondern ist gegenwärtig auch Transit- und Zielland globaler Migration. Dabei war Italien rund ein Jahrhundert selbst von teils massiver Emigration betroffen,<sup>2</sup> bevor sich Mitte der 1980er Jahre der Migrationstrend erstmals umkehrte und das traditionelle Auswanderungsland sich in eine multikulturelle Gesellschaft zu wandeln begann, deren Metropolen, allen voran Mailand, Rom und Neapel, heute von Menschen mit verschiedenstem kulturellen Hintergrund auf vielfältige Weise geprägt werden. Angesichts der ständig restriktiver werdenden Einwanderungsbestimmungen in anderen europäischen Ländern stellt Italien für viele Menschen aus den so genannten *mondisud* (womit vor allem, aber nicht nur die „Länder des Südens“ gemeint sind) eine Alternative auf der Suche nach einem neuen Zuhause dar. Ein Charakteristikum der aktuellen Einwanderung nach Italien liegt in der heterogenen Provenienz der MigrantInnen, die aus den unterschiedlichsten Regionen der Erde einreisen, vor allem aus Nord- und Westafrika, Lateinamerika und Asien. Die rezente Immigration hängt primär mit den durch die Globalisierung entfesselten sozio-ökonomischen Disparitäten zusammen, weniger mit der kolonialen Vergangenheit Italiens. Im Unterschied zu Frankreich oder Großbritannien wurde Italien nicht zur Destination postkolonialer Migrationsströme, sondern diente vielen Auswanderern aus den einstigen Kolonien eher als Transitraum für die Weiterreise nach Kanada, in die USA, nach Australien oder in andere europäische Länder, was nicht zuletzt auf die Arbeitsmarktsituation und Asylpraxis in Italien zurückzuführen ist. Die einzig größere postkoloniale Migrationsbewegung geht auf die 1960er Jahre zurück, als vor allem eritreische, meist hoch gebildete Frauen einen Arbeitsplatz (überwiegend als Hausangestellte) in Italien vermittelt bekamen und mit ihrem Einkommen nicht nur ihre Familien in Eritrea, sondern auch den bis 1993 andauernden Guerilla-Kampf für die Unabhängigkeit von Äthiopien finanzierten. Sie repräsentieren gemeinsam mit somalischen Frauen die Anfänge der Immigration nach Italien, lange bevor die globale Migration sich zu einem Massenphänomen entwickelte (vgl. Le Gouez 2006, 458; Kiemle 2009, 1).

---

<sup>1</sup> „Unser Zuhause tragen wir in uns“ (Ü.d.V.) (Ali Farah 2007, 263).

<sup>2</sup> Italien blickt auf eine dramatische Geschichte der Emigration zurück, die sich in der zweiten Hälfte des 19. sowie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ereignete, als der koloniale Imperialismus Europas seinen Höhepunkt erreichte. Nach der Einigung Italiens (1861) provozierte die verfehlte Politik der Savoyischen Könige den Exodus eines Drittels der Bevölkerung. Armando Gnisci zufolge hätten die unzähligen EmigrantInnen und Flüchtlinge mit ihrem traurigen und kühnen Abenteuer die monarchische Neo-Nation in eine Nicht-Nation verwandelt, in ein rhetorisches Phantasma (vgl. Gnisci 2007, 83f.).

Heute entspricht die innere Differenzierung und Komplexität der italienischen Gesellschaft der transkulturellen Verfasstheit zeitgenössischer Kulturen, welche die Durchdringung unterschiedlicher Kulturen und Lebensformen in einer rhizomatisch vernetzten Welt nicht nur beschreibt sondern auch konzeptualisiert (vgl. Welsch 1997). Jurij M. Lotman schlägt vor, Kultur als ein System sprachlicher Zeichen zu betrachten, lesbar und interpretierbar wie ein komplexer oder plurilingualer Text. Dieses System ist jedoch nicht statisch, sondern in Bewegung. Gleichzeitig ist Innovation ohne das Zufließen von Texten, die sich außerhalb eines Genres, der metasprachlichen Struktur des Zentrums und einer nationalen oder kulturellen Tradition positionieren, nicht möglich (vgl. Moll 2002, 199f.). Migration und Migrationsliteratur sowie postkoloniale Literatur ermöglichen diese Erneuerung von den „Rändern“ her.

Die folgenden Ausführungen bieten einen Überblick über die in Italien seit den 1990er Jahren zunehmende Literarisierung verschiedenster Aspekte der Migration und des Postkolonialismus. Darüber hinaus geht der Beitrag der verspäteten Herausbildung der italienischen postkolonialen Literatur nach und schlägt eine literaturtheoretische Beschreibung derselben als „kleine“ Literatur (vgl. Deleuze/Guattari 1975) vor. Der dritte Teil des Artikels fokussiert eine Annäherung an die Figur des postkolonialen Grenzgängers/der Grenzgängerin in den Romanen von Gabriella Ghermandi, Garane Garane und Cristina Ali Farah.<sup>3</sup>

## Migrationsliteratur in Italien

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts ist eine weltweite Zunahme postkolonialer Literaturen festzustellen; Armando Gnisci (2006a, 41f.) zufolge hat dies weniger mit der politischen Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien nach dem Zweiten Weltkrieg zu tun (die karibischen und südamerikanischen Staaten beispielsweise wurden lange zuvor unabhängig), sondern vielmehr ist es für die SchriftstellerInnen erstmals möglich geworden, auf das koloniale Trauma sowie auf die Fragmente der unterbrochenen und unwiederbringlichen eigenen Geschichte zu antworten – *übersetzt* in die Sprachen und das Weltsystem Europas und Nordamerikas. Während sich in den großen ehemaligen europäischen Kolonialnationen – Portugal, Spanien, England und Frankreich – bereits seit längerem eine postkoloniale Literatur etablieren konnte, entwickelt sie sich in Italien gegenwärtig im Kontext der Migrationsliteratur (vgl. Gnisci 2007, 90).

Die italienische Migrationsliteratur umfasst nach Gnisci einerseits die weitgehend unbekannt gebliebene literarische Produktion der – unmittelbar nach der Einigung Italiens (1861) beginnenden – Emigration großer Teile der Bevölkerung vornehmlich in die USA, nach Argentinien, Australien und später nach Nordwesteuropa, auf die hier nur verwiesen werden soll,<sup>4</sup> anderer-

<sup>3</sup> Wenn im vorliegenden Beitrag der Begriff „Identität“ verwendet wird, so ist damit selbstredend eine „durchgestrichene“ Identität, angelehnt an Stuart Hall und Jacques Derrida, gemeint (vgl. Hall 1998, 146).

<sup>4</sup> Jean-Jacques Marchand richtete an der Universität Lausanne eine Datenbank zur italienischsprachigen Emigrationsliteratur ein: *Banca dati sugli Scrittori di Lingua Italiana all'Estero (BASLIE)*. Weiters kann auf die Zeitschrift *Altre Italie* (<http://www.altreitalie.it/>) verwiesen werden. Marchand gab zudem einen ausführlichen Band heraus: *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo* (Torino: Edizioni della Fonda-

seits die von MigrantInnen aus aller Welt seit dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts verfasste Literatur in italienischer Sprache. Dabei handelt es sich sozusagen um die „italienische Version“ der postkolonialen Literaturen in den europäischen Sprachen, die diese Jahrhundertwende charakterisieren. Der erste bekannte Text geht auf Yogo Ngana Ndjock (der sich auch Teodoro nennt) zurück, der bereits 1989 seinen Gedichtband *Foglie vive calpestate. Riflessioni sotto il baobab* publizierte.

Sichtbar wurde diese junge, noch im Entstehen begriffene Literatur erstmals Anfang der 1990er Jahre, als einige ImmigrantInnen ihre Erfahrungen von Migration, Fremdheit und Kulturkontakten literarisch verarbeiteten und veröffentlichten, häufig in Kooperation mit italienischen JournalistInnen und/oder SchriftstellerInnen, die für die sprachliche Realisation als Ko-AutorInnen fungierten. Auch erkannten einige bedeutende italienische Verlagshäuser das breite kulturelle Interesse für die von der Immigration artikulierten globalen Fragen. Kurzfristig trafen sich soziale und kommerzielle Interessen der Verlage, die die abenteuerlichen Lebensgeschichten der MigrantInnen als exotische Autobiografien auf dem Buchmarkt platzierten, wobei die italienischen Partner-AutorInnen den Absatz sichern sollten. Beispiele dafür sind *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano* (1990) des Senegalesen Pap Khouma (Ko-Autor Oreste Pivetta), *Immigrato* (1990) des aus Tunesien kommenden Autors Salah Methnani (Ko-Autor Mario Fortunato), *Chiamatemi Ali* (1990) von Mohamed Bouchane (aus Marokko, Ko-AutorInnen Carla De Girolamo und Daniele Miccione), *La promessa di Hamadi* (1991) von Saidou Moussa Ba (aus dem Senegal, Ko-Autor Alessandro Micheletti) oder *Pantanello. Canto lungo la strada* (1992) von Mohsen Melliti (aus Tunesien, Ko-Autorin Monica Ruocco). Diese *scrittura a quattro mani*, das gemeinsame Schreiben, markiert den Beginn der Migrationsliteratur in Italien, der *letteratura italiana della migrazione*,<sup>5</sup> die in dieser ersten Phase von der Kulturindustrie forciert wurde und die Nachfrage nach exotischer Literatur bedienen sollte.<sup>6</sup> Der folgende Textauszug ist *Immigrato* von Salah Methnani entnommen und veranschaulicht die Ernüchterung des tunesischen Protagonisten, der in Italien

---

zione Agnelli, 1991). Mehrere zeitgenössische AutorInnen literarisieren die Geschichte der italienischen Emigration, wie z.B. Melania Mazzucco (*Vita*, 2003) und Laura Pariani (*Di corno o d'oro*, 1993; *Quando Dio ballava il tango*, 2004).

<sup>5</sup> Die Entstehungsphase der Migrationsliteratur wurde zudem durch ein tragisches Ereignis beeinflusst: die Ermordung des südafrikanischen Erntearbeiters Jerry Essan Masslo in der Nacht vom 24. auf 25. August 1989 in Villa Literno in der Provinz Caserta (Kampanien). Einige AutorInnen referieren in ihren Texten explizit auf dieses Ereignis, so z.B. der in Frankreich lebende Autor Tahar Ben Jelloun in der Erzählung „Villa Literno“ seines Erzählbandes *Dove lo stato non c'è. Racconti italiani* (1991; in Kooperation mit dem Journalisten und Schriftsteller Egi Volterrani) und Saidou Moussa Ba in *La promessa di Hamadi* (1991) (vgl. Gnisci 2003, 84f.).

<sup>6</sup> Die italienische Literaturkritik reagierte erstmals 1991 auf die entstehende Migrationsliteratur, als Remo Cacciatori in einem kurzen Beitrag für Einaudi die autobiografischen Romane von Salah Methnani und Pap Khouma aus Sicht des Verlagsmarktes rezensierte, der „das Ereignis eines in der Sprache Dantes schreibenden Immigranten“ bewusst in Szene setzte. Hingegen erschien 1992 der erste literaturkritische Band von Armando Gnisci, *Il rovescio del gioco* (heute enthalten in *Creolizzare l'Europa*, 2003, 15–71), der auf die Texte dieser Literatur in Form wechselseitigen Befragens und Zuhörens antwortete (vgl. Sinopoli 2006, 89).

zusehends erkennt, dass „der reiche und zivilisierte Westen“ eher eine Illusion oder eine Fantasie denn ein Versprechen ist:

Appena arrivato, pensavo che la vicinanza non solo geografica mi avrebbe aiutato un poco a inserirmi, a trovare una qualche definizione di me stesso. Pensavo che qui le cose sarebbero state, per così dire, a una giusta distanza. Ora invece, ancora senza un lavoro sia pure minimo, e con i soldi che diminuiscono pericolosamente, mi sento di colpo restituito a una realtà che non riesco, che non voglio accettare. Sono costretto a non vedermi più, in così poco tempo, come un giovane laureato all'estero. Non sono già più un ragazzo che vuole viaggiare e conoscere. No: di colpo, mi scopro a essere in tutto e per tutto un immigrato nordafricano, senza lavoro, senza casa, clandestino. Un individuo di ventisette anni venuto qui alla ricerca di qualcosa di confuso: il mito dell'Occidente, del benessere, di una specie di libertà (Fortunato/Methnani 2006, 25-26).

Bei meiner Ankunft dachte ich, mir würde die nicht nur geografische Nähe ein wenig helfen, mich zu integrieren und zu irgendeiner Selbstdefinition zu gelangen. Ich dachte, dass hier die Dinge sozusagen richtig liegen würden. Mittlerweile jedoch, nach wie vor ohne auch nur den kleinsten Job und mit gefährlich dahinschwindendem Geld, fühle ich mich auf einmal in eine Realität zurückgeworfen, die ich weder akzeptieren kann noch will. Binnen so kurzer Zeit bin ich gezwungen, mein Bild vom jungen Akademiker im Ausland zu revidieren. Ich bin bereits kein Junge mehr, der reisen und die Welt kennen lernen will. Nein: Plötzlich wird mir bewusst, dass ich durch und durch ein nordafrikanischer Immigrant bin, ohne Job, ohne Dach über dem Kopf, illegal. Ein Individuum von 27 Jahren hierher gekommen auf der Suche nach etwas Konfusen: dem Mythos des Westens, des Wohlstands, einer Art Freiheit (Ü.d.V.).

Die italoophone Migrationsliteratur wird seit ihren Anfängen auch von Schriftstellerinnen paritätisch mitgestaltet. Dies erscheint angesichts der männlich dominierten italienischen Literatur des 20. Jahrhunderts bemerkenswert. Als frühe Autorinnen gelten die gebürtige Algerierin Nassera Chora (*Volevo diventare bianca*, 1993; in Kooperation mit der Journalistin Alessandra Atti di Sarro), die aus Eritrea kommende Ribka Sibhatu (*Aulò. Canto-poesia dall'Eritrea*, 1993) und die Somalierin Shirin Ramzanali Fazel (*Lontano da Mogadiscio*, 1994).

In einer zweiten Phase der noch kurzen Geschichte der italienischen Migrationsliteratur folgte der Rückzug jener im Rahmen der *scrittura a quattro mani* engagierten Verlage aus diesem Sektor auf Grund „geringer Nachfrage“. Wie Gnisci erläutert, verschwand diese Literatur daraufhin nicht einfach wie eine flüchtige Modeerscheinung, sondern entfaltete ihre schwierige, fast unsichtbare, jedoch eigenständige Geschichte in Strukturen außerhalb der Verlagsindustrie: im Bereich des Volontariats und der Non-Profit-Organisationen, der nicht-kommerziellen Lokal- oder „Straßenkultur“ und des Internets, die ihre unabhängige Entwicklung garantierten.<sup>7</sup> Heute sind es vor allem kleine Verlage wie Sinnos, edizioni e/o oder Fara, die solidarisch für eine nicht gewinnorientierte Logik und Ethik arbeiten und dadurch den

<sup>7</sup> Stellvertretend erwähnt seien Zeitungen und Zeitschriften wie *Nigrizia* (<http://www.nigrizia.it/sito/copertina.aspx>), *Vita* (<http://www.vita.it/>), *Africa e Mediterraneo* (<http://www.africamediterraneo.it/>); für weitere und detaillierte Ausführungen in diesem Zusammenhang siehe Gnisci 2003, 91.

AutorInnen ermöglichen, ihre Werke zu publizieren und die literarische Öffentlichkeit zu erreichen. Fara vergibt zudem gemeinsam mit der Kulturplattform Eks&Tra seit 1995 den gleichnamigen Literaturpreis, der für die Etablierung dieser literarischen Strömung eine bedeutende Rolle spielt, da sich nicht nur DozentInnen italienischer Universitäten sondern auch international renommierte ItalianistInnen in die Jury einreihen.<sup>8</sup> Darüber hinaus scheint sich das Internet als Medium für die Produktion und Verbreitung dieser deterritorialiserten Literatur besonders zu eignen.<sup>9</sup>

Die Literatur der Migration konnte sich mittlerweile als fixe und lebendige Realität der italienischen Gegenwartsliteratur positionieren. Die so bezeichneten „MigrationsautorInnen“ suchen Anerkennung als SchriftstellerInnen im eigentlichen Sinne und nicht nur als ein „Phänomen des Buchhandels“ zwischen Exotik und Mitleid. Manche AutorInnen lehnen eine Etikettierung als MigrationsautorIn vehement ab, so z.B. Nicolai Lilin: „[...] perché suona strano: è frustrante e addirittura maleducato [definire così] chi comunque dà un contributo alla letteratura italiana“ (Lilin, zitiert nach Sica 2009, 49) ([...] weil sich das merkwürdig anhört: diese Definition ist frustrierend und geradezu unverschämt für jemanden, der schließlich etwas zur italienischen Literatur beiträgt. Ü.d.V.).

Während viele AutorInnen in ihrer literarischen Frühphase Autobiografien oder autobiografische Romane verfassen, die eine notwendige Stufe der Selbstreflexion und Identitäts(de)konstruktion in der Fremde darzustellen scheinen und eine hybride literarische Gattung zwischen Chronik und Roman repräsentieren, wechseln sie in einer zweiten Schaffensphase das Genre und es entstehen fiktive Erzählungen, Romane, Gedichte, zunehmend auch Kurzepen, Essays und Theaterstücke. Thematisch werden zumeist Aspekte einer globalen Kultur der Migration entfaltet: Reise und Kontakt mit dem Zielland, ein teils nostalgischer Blick auf die Herkunftskulturen aus dem Exil, Kulturbegegnungen, Ortswechsel und Identitätssuche. Zu den bekanntesten AutorInnen zählen neben Nicolai Lilin (Moldawien)<sup>10</sup>, Amara Lakhous (Algerien)<sup>11</sup>, Hamid Ziarati (Iran)<sup>12</sup>, Younis Tawfik (Irak)<sup>13</sup>, Yousef Wakkas (Syrien)<sup>14</sup>, Christiana de Cal-

<sup>8</sup> Die Jury für die Vergabe des Eks&Tra Preises für Migrationsliteratur wird derzeit von Fulvio Pezzarossa (Professor für Italianistik an der Universität Bologna) geleitet, vgl. <http://www.eksetra.net/home/home.php> (Zugriff 27.08.2011).

<sup>9</sup> Allen voran sei hier auf zwei exzellente Online-Zeitschriften verwiesen: *Kùma* (= „Wort“ in der Sprache der Bambara), gegründet und herausgegeben seit 2001 von Armando Gnisci, seit 2011 von Franca Sinopoli (<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>) und *El Ghibli*, die von einer AutorInnengruppe rund um Pap Khouma geleitet wird (<http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/>). Besonders erwähnenswert ist darüber hinaus die von Armando Gnisci und Franca Sinopoli an der Universität Roma 1 „La Sapienza“ eingerichtete Datenbank *BASILIA* (*Banca Dati Scrittori Immigrati in Lingua Italiana*; <http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001/>).

<sup>10</sup> *Educazione siberiana* (2009), *Caduta libera* (2010).

<sup>11</sup> *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (2006), *Divorzio all'islamica a viale Marconi* (2010).

<sup>12</sup> *Il meccanico delle rose* (2009).

<sup>13</sup> *La straniera* (1999), *Il profugo* (2006).

<sup>14</sup> *L'uomo parlante* (2007).

das Brito (Brasilien)<sup>15</sup>, Tahar Lamri (Algerien)<sup>16</sup>, Gëzim Hajdari (Albanien)<sup>17</sup>, Jadelin Mabiala Gangbo (DR Kongo)<sup>18</sup>, Ornella Vorpsi (Albanien)<sup>19</sup>, Ron Kubati (Albanien)<sup>20</sup>, u. v. a.

## „Storia che produce storia“.<sup>21</sup> Postkoloniale Literatur in Italien

Die transkulturelle Verfasstheit der italienischen Kultur artikuliert sich zudem in einer Pluralisierung von Erinnerungskulturen, manifest in der postkolonialen Literatur, die sich im Kontext der Migrationsliteratur seit einigen Jahren herausbildet. Neben Diaspora- und Migrationserfahrungen werden in der postkolonialen Literatur das Fortbestehen und Nachwirken der kolonialen Herrschaft, die daraus hervorgegangenen Beziehungen sowie der Umgang Italiens mit seiner Kolonialvergangenheit zum Thema gemacht.

Die (ehemalige) westliche Metropole müsse Homi Bhabha zufolge ihrer (post)kolonialen Geschichte begegnen „as an indigenous or native narrative *internal to its national identity*“ (Bhabha 1994, 6). In der italienischen nationalen Historiografie erscheint die Kolonialgeschichte jedoch als ein Narrativ der Auslassungen und des (Ver-)Schweigens. Die Postkolonialismus-Forschung sieht sich nicht nur einer romantisierenden Erinnerung an den ehemaligen Kolonisator als wohlmeinenden Bruder und Freund des Kolonisierten gegenüber, sondern auch einer Verharmlosung der Kolonialverbrechen. Der stilisierte Mythos der *italiani brava gente* zeichnet wesentlich für die verspätete und zögerliche Postkolonialismus-Debatte verantwortlich, wie die Historiker Angelo del Boca und Nicola Labanca konstatieren (vgl. Labanca 2004). Nachdem die Kolonialvergangenheit über Jahrzehnte banalisiert und verdrängt wurde, fehlt bis heute eine kritische Aufarbeitung durch staatliche Institutionen.<sup>22</sup>

<sup>15</sup> *500 temporalì* (2006).

<sup>16</sup> *I sessanta nomi dell'amore* (2006).

<sup>17</sup> *Poema dell'esilio* (2007).

<sup>18</sup> *Rometta e Giulio* (2001).

<sup>19</sup> *Il paese dove non si muore mai* (2005), *La mano che non morde* (2007).

<sup>20</sup> *Va e non torna* (2000), *Il buio del mare* (2007).

<sup>21</sup> „Geschichte produziert Geschichte(n)“ (Ü.d.V.) (Mumin Ahad 2007, 95).

<sup>22</sup> Sandra Ponzanesi zufolge scheint die Selbstwahrnehmung Italiens ungeachtet einer aggressiven Kolonialvergangenheit noch immer diejenige eines kolonisierten Landes und nicht einer (ehemaligen) Kolonialmacht zu sein. Die interne Fragmentierung Italiens ist mitunter eine Folge der seit der Antike währenden Geschichte von Fremdherrschaft (durch Griechen, Araber, Spanier, Franzosen, Österreicher und Deutsche). Die Expansion in Ost- und Nordafrika ist nicht unabhängig von der verspäteten Konstitution des italienischen Staates (1861) zu denken: Die fehlende nationale Identität sollte durch koloniales Bewusstsein ersetzt werden, weshalb sich die Konsolidierung der jungen Nation gewissermaßen in ihrem Aufstieg zur Kolonialmacht spiegelt (vgl. Ponzanesi 2004b, insbes. 105–119). Die massiven Emigrationsbewegungen nach Amerika und Nordwesteuropa seit Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1970er Jahre sowie die bis heute andauernde tiefe Nord-Süd-Spaltung erschweren zusätzlich die Imagination als Nation und somit die kritische Aufarbeitung des Kolonialismus als Teil der nationalen Geschichte. Hinzu kommt, dass Italien seine kolonialen Besitzungen auf Grund militärischer Niederlagen im Zweiten Weltkrieg und nicht als Folge von Unabhängigkeitskriegen verlor (wie etwa Frankreich oder Portugal); infolgedessen fehlte in Italien die Brisanz von Dekolonialisierungsprozessen oder antikolonialistischen Unabhängigkeitskämpfen, wie

Der italienische Postkolonialismus entsteht schließlich im Kontext der globalen Migrationsbewegungen in die reichen und umzäunten Länder des Westens und der zunehmenden Multikulturalisierung der Gesellschaft. Dadurch wird Migration – in Italien insbesondere die Präsenz von MigrantInnen aus den ehemaligen Kolonien Eritrea, Somalia, Äthiopien und Libyen – zum Impulsgeber für eine kritische Auseinandersetzung mit der imperialen Vergangenheit. Dies führte Ende der 1980er und verstärkt in den 1990er Jahren zur Anerkennung der postkolonialen Verantwortung und zum offiziellen Eingeständnis, dass der italienische Kolonialismus weder anders, noch humaner oder toleranter als jener anderer Länder war, wie dies der Mythos der *italiani brava gente* im Versuch, ein Selbstbild des gütigen und wohlmeinenden Nationalcharakters zu konstruieren, lange Zeit behauptete. So wurde z.B. der Einsatz von Giftgas im Äthiopienkrieg 1935/36 unter Mussolini bestätigt. Die öffentliche Meinung reagierte schon früher auf Ereignisse des antiimperialistischen Widerstands sensibel. Häufige Solidaritätsaktionen zeigten das breite Interesse der Bevölkerung an den zahlreichen Krisen und Konflikten im postkolonialen Afrika, ohne jedoch deren koloniale (und neokoloniale) Ursachen, insbesondere in den einstigen italienischen Kolonialgebieten, zu reflektieren. Nicht zuletzt evozierte die internationale Politik angesichts der Krisen in Eritrea, Somalia und Libyen eine Debatte über die koloniale Verantwortung Italiens (vgl. Labanca 2004, 171f.). Mit der Restitution der Stele von Axum an Äthiopien setzte der italienische Staat 2004 einen wichtigen Schritt zur Versöhnung, ebenfalls mit der 2008 erfolgten offiziellen Entschuldigung für die zwischen 1911 und 1943 in Libyen begangenen Kolonialverbrechen und der Verpflichtung zu Reparationszahlungen in der Höhe von 3,4 Milliarden Euro (wobei dieser *patto di amicizia*, dieser Freundschaftsvertrag, von Muammar al Gaddafi im Zuge der arabischen Revolutionen 2011 aufgekündigt wurde).

Sandra Ponzanesi spricht angesichts der jahrzehntelangen Verdrängung aus dem kollektiven Bewusstsein von einem „inconcio postcoloniale“ (2004a, 26), von einem postkolonialen Unbewussten, das sich seit einigen Jahren u.a. in der Literatur zu artikulieren beginnt. Nach Aleida Assmann übernimmt die Literatur gemeinsam mit anderen künstlerischen Texten innerhalb der Erinnerungskultur die Funktion der Kritik, Reflexion und Erneuerung des Gedächtnisses, „indem sie die fest gezogene Grenze zwischen dem Erinnerungten und Vergessenen infrage stellt und durch überraschende Gestaltungen immer wieder verschiebt“ (Assmann, zitiert nach Erlil 2005, 72). Armando Gnisci bezeichnet *Il latte è buono* von Garane Garane als „il primo romanzo postcoloniale italiano. [...] la prima voce decolonizzata africana che ci riguarda e racconta“ (Gnisci zitiert nach Garane 2005, Klappentext) (den ersten italienischen postkolonialen Roman. [...] die erste dekolonialisierte Stimme Afrikas, die uns betrifft und erzählt [Ü.d.V.]). An diesem Prozess des postkolonialen *Rewriting* beteiligen sich neben AutorInnen aus den ehemaligen Kolonien auch zeitgenössische italienische AutorInnen, so dass die Texte sich wechselseitig bespiegeln und eine transnationale wie transkulturelle Perspektive forcieren. Wesentlich an der Herausbildung einer italienischsprachigen postkolonialen Literatur

---

beispielsweise in Großbritannien in Zusammenhang mit der Suez-Krise oder in Frankreich angesichts des Algerienkrieges.



beteiligt sind Garane Garane, Cristina Ali Farah, Gabriella Ghermandi, Ribka Sibhatu, Elisa Kidané, Shirin Ramzanali Fazal, Ali Mumin Ahad, Kaha Mohamed Aden, Igiaba Seego, Mario Domenichelli und Erminia Dell’Oro.<sup>23</sup> Das Gros der SchriftstellerInnen erfährt die Kolonialära aus der zeitlichen Distanz, und dennoch durchdringen deren Nachwirkungen die Biografien und das literarische Schaffen der AutorInnen: „Storia che produce storia“ (Mumin Ahad 2007, 95), wie Ali Mumin Ahad bemerkt – Geschichte produziert Geschichte(n).

Postkoloniale Literatur gestaltet sich als ein Schreiben von den *Rändern* in der Sprache des *Zentrums*, von Positionen, die vom Machtdiskurs ausgeschlossen waren/sind. Dieses lässt sich mit der von Deleuze und Guattari (1975) geprägten Konzeption einer deterritorialiserten „kleinen“ Literatur adäquat erfassen: die Literatur einer Minderheit, die sich einer „großen“ Sprache bedient, dabei politisch ist und kollektive Aussagen trifft – eine hybride Literatur auf der ständigen Suche nach eigenen Fluchtlinien. Dabei qualifiziere das Adjektiv „klein“ (im Französischen *littérature mineure*, nicht *petite littérature*) nicht „bestimmte Sonderliteraturen, sondern die revolutionären Bedingungen *jeder* Literatur, die sich innerhalb einer so genannten ‚großen‘ (oder etablierten) Literatur befindet“ (Deleuze/Guattari 1976, 27). Vor allem in der Sprache lassen sich Formen von Widerständigkeit, Selbstermächtigung und *agency* artikulieren. Die Wahl der italienischen Sprache erzeugt aber auch eine Situation der Ambivalenz, denn während sie den AutorInnen ermöglicht, sich Gehör zu verschaffen und Sprach- und Identitätskonflikte zu thematisieren, impliziert dies zugleich das Entgleiten der Muttersprache und damit den Ausgangspunkt einer profunden (kulturellen) Zerrissenheit, was auf eine den postkolonialen Texten inhärente autobiografische Dimension verweist. Gleichwohl bleibt im literarischen Diskurs transkulturelle Identität übersetzbar. Die AutorInnen entscheiden sich bewusst für eine Literaturproduktion in der ehemaligen kolonialen Sprache und verweben sie gezielt mit Elementen und Einfärbungen ihrer Erstsprache, wie folgende Textbeispiele aus *Il latte è buono* von Garane Garane und *Madre piccola* von Cristina Ali Farah illustrieren:

“Per la prima volta in vita mia mi trovo nell’incertezza e nella paura”, guardò fuori di nuovo, “ho abbandonato l’infanzia e l’innocenza, per ritrovarmi in una civilizzazione di *dhagax iyo sanam*, sassi e statue! Che angoscia questa storia [...]” (Garane 2005, 69).

„Zum ersten Mal in meinem Leben verspüre ich Unsicherheit und Angst“, er schaute nochmals hinaus, „ich habe meine Kindheit und meine Unschuld hinter mir gelassen, um mich in einer Zivilisation aus *dhagax iyo sanam*, Stein und Statuen, wiederzufinden! Wie Furcht erregend [...]“ (Ü.d.V.).

<sup>23</sup> Nuruddin Farah verfasste seine Romane wie später im Exil auch schon in Somalia in englischer Sprache; die starke Durchdringung mit Elementen italienischer Kultur veranlasst Ali Mumin Ahad indessen, ihn als Vorläufer der postkolonialen Literatur Italiens zu bezeichnen: „Nella sua scrittura di romanziere, anche se scrive in inglese, traspare un forte elemento di contaminazione di cultura italiana (fosse anche per la descrizione degli ambienti di una Somalia già italiana) ciò che basterebbe a farne un precursore del fenomeno post-coloniale italiano“ (Ahad 2007, 94) (Obwohl sein Romanwerk auf Englisch geschrieben ist, schimmert eine starke Komponente italienischer Kultur durch [sei es auch hinsichtlich der räumlichen Beschreibungen eines bereits italienischen Somalia], was genügen würde, in ihm einen Vorreiter des italienischen Postkolonialismus zu sehen [Ü.d.V.]).

Una ragazza, prima l'ho nominata appena, Domenica. Un'italosomala, *iska-dhal*, nata-insieme, nata-mescolata. Ecco perché ha visto tanto di quel nostro mondo: siamo come pellegrini del pianeta, dice. (Ali Farah 2007, 95)

Die junge Frau, die ich zuvor gerade erwähnte, Domenica. Italo-Somalierin, *iska-dhal*, zusammen-geboren, vermischt-geboren. Darum hat sie so viel von jener unserer Welt gesehen: Sie sagt, wir seien wie Weltenpilger (Ü.d.V.).

Die Mehrsprachigkeit postkolonialer Texte entsteht sowohl durch die Einfügung fremdsprachlicher Zeichen in den italienischen Sprachcode als auch durch die Evokation der (abwesenden) Muttersprache, die sich – angesichts des Schreibens in der Sprache „des anderen“ – im Zuge der sprachlichen *und* kulturellen Übersetzungsvorgänge als abwesende Sprache in den Text einschreibt (vgl. Gronemann 2002, 131f.). Wie die Textauszüge zeigen, ist mehrsprachige Literatur stets eine Auseinandersetzung mit Grenzen, beispielsweise als Repräsentation von Fremdheitserfahrungen in Räumen zwischen differenten Sprachen und Kulturen oder als Ausdruck hybrider kultureller Identitäten (vgl. Schmitz-Emans 2006, bes. 43).

Grenze und Grenzziehung sowie ihre Verschiebung und Überschreitung bilden zentrale Semantiken in den Romanen *Regina di fiori e di perle* (2007) von Gabriella Ghermandi, *Il latte è buono* (2005) von Garane Garane und *Madre piccola* (2007) von Cristina Ali Farah, auf die sich die folgenden Überlegungen beziehen.

## **Die Figur des Grenzgängers/der Grenzgängerin in italienischsprachigen postkolonialen Romanen**

Die sich verschiebenden Grenzlinien konkretisieren sich in den postkolonialen literarischen Texten häufig in der Inszenierung von Figuren des Grenzgängers/der Grenzgängerin, die mehrere, einander durchdringende Geschichten und Kulturen repräsentieren.

Jurij Lotman zufolge sind GrenzgängerInnen bewegliche Figuren, Personen, welche für gewöhnlich als impermeabel geltende Grenzen überqueren und dadurch eine Sujetbewegung, ein Ereignis, auslösen; entscheidend hierfür ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes hinaus (vgl. Lotman 2006, 539). Die erzählte Welt besteht demnach aus mindestens zwei komplementären semantischen Räumen, die durch eine undurchdringliche Grenze voneinander getrennt sind, die nur der Held überschreitet. Die Grenzüberschreitung realisiert sich durch eine Abweichung von der Norm, beispielsweise wenn der Held mit seinem sozialen Milieu oder der kolonialen Ordnung bricht. So inszeniert etwa Gabriella Ghermandi in *Regina di fiori e di perle* im äthiopischen Widerstand aktive italienische Soldaten als subversive Grenzgänger:

“Io non ci andrò in Italia. Io voglio vivere qui, con Amarech e nostro figlio. Ho diritto di vivere con loro. Yacob, tu ci devi aiutare a scappare. Portaci dai tuoi amici, dai guerrieri. Ti giuro, combatterò con loro contro

i fascisti.” Per un attimo, solo per un barlume di secondo, il suo dolore me lo fece sentire uno dei nostri, anche lui subiva per colpa dei fascisti (Ghermandi 2007, 45).

„Ich werde nicht nach Italien zurückkehren. Ich möchte hier leben, mit Amarech und unserem Kind. Ich habe ein Recht darauf. Yacob, du musst uns helfen zu fliehen. Bring uns zu deinen Gefährten, zu den Kriegern. Ich schwöre dir, ich werde an ihrer Seite gegen die Faschisten kämpfen.“ Für einen Moment, für den Bruchteil einer Sekunde nur, hatte ich das Gefühl, sein Schmerz machte ihn zu einem von uns, auch er litt wegen der Faschisten (Ü.d.V.).

Während bei Lotman die Struktur des Raums die Basis für das Handeln bildet (z.B. für das transgressive Handeln des Helden), die Grenzüberschreitung also auf Basis einer vorgängigen Ordnung erfolgt, erzeugt das kulturelle Handeln Michel de Certeau zufolge erst den Raum. De Certeau versteht den geometrischen, durch Oppositionen strukturierten Raum – und damit die Grenze – als das nachträgliche Resultat von bestimmten kulturellen Praktiken des Schließens und der Grenzziehung. Betrachtet man Grenzziehungen als kulturelle Praktiken, dann sind Grenzen nicht nur Orte des Schließens und Abgrenzens, sondern auch Übergangsräume und Kontaktflächen. Kulturelles Handeln vermag also Raum zu verändern (vgl. de Certeau zitiert nach Borsò 2004, 20f.). Ähnliches gilt für postkoloniale Erzählungen, die die Transformationen des Raums inszenieren: Reisende, MigrantInnen oder GrenzgängerInnen durchqueren und verändern in ihren Parours (Wegstrecken) den Raum und verschieben die Grenze, z.B. jene zwischen Geschichte und Vergessen oder zwischen Metropole und Kolonie wie in *Regina di fiori e di perle*:

“Allora prometti davanti alla Madonna dell’icona. Quando sarai grande scriverai la mia storia, la storia di quegli anni e la porterai nel paese degli italiani, per non dare loro la possibilità di scordare.” Promisi (Ghermandi 2007, 57).

„Nun versprich vor der Madonnenikone. Wenn du erwachsen bist, wirst du meine Geschichte aufschreiben, die Geschichte jener Jahre, und den Italienern erzählen, damit sie nicht vergessen.“ Ich versprach. (Ü.d.V.)

Dieses Versprechen, das die Protagonistin Mahlet dem greisen Yacob, ihrem großväterlichen Vertrauten, als kleines Mädchen gibt, bildet die Rahmenhandlung des Romans: Als Erwachsene wird Mahlet nach Italien reisen, die Geschichte ihres Landes erzählen und durch die Umkehr der Perspektive versuchen, das kollektive Gedächtnis Italiens zu dekolonialisieren. Ghermandi inszeniert u.a. Episoden des äthiopischen Widerstands (z.B. rund um die Schlacht von Adua 1896) oder die Giftgas- und Streubombeneinsätze unter Mussolini und adressiert ihren Roman explizit an italienische LeserInnen, denn die Geschichte Äthiopiens ist auch die Geschichte Italiens, wie die Ich-Erzählerin einmahnt: „Ed è per questo che oggi vi racconto la sua storia. Che poi è anche la mia. Ma pura la vostra“ (Ghermandi 2007, 251) (Und aus diesem Grund erzähle ich euch heute seine Geschichte. Sie ist übrigens auch meine. Aber auch eure [Ü.d.V.]).

Durch die performative Wirkung von erzählten Räumen können Ordnungen bzw. Machtverhältnisse bestätigt oder subversiv unterlaufen werden, was Rückwirkungen auf die reale Raumwahrnehmung impliziert: „Spaces can be real and imagined. Spaces can tell stories and unfold histories. Spaces can be interrupted, appropriated, and transformed through artistic and literary practice“ (hooks 1990, 152).<sup>24</sup> Indem postkoloniale Texte Positionen der „Ränder“ als Orte eines anderen, dezentrierten Wissens artikulieren, binäre Oppositionen unterminieren und tradierte Raumordnungen infrage stellen, veranschaulichen sie die soziale Produktion und Veränderbarkeit des Raumes.

Erst durch die Bewegung der Figuren im Raum werden verschiedene, auch imaginierte Räume in Relation zueinander gesetzt, somit Unterschiede, Ähnlichkeiten und Ungleichzeitigkeiten zwischen ihnen sichtbar gemacht. Darüber hinaus *überschreiten* die Figuren Grenzen, indem sie sich durch den Eintritt in eine andere Ordnung selbst ändern (vgl. Waldenfels 1998, 31f.). Migration, Exil und Diaspora, in geringerem Maße auch das Reisen, sind eng an Fragen der Identität geknüpft, Bewegungen zwischen heterogenen Räumen lösen also Prozesse der Transformation von Identität(en) aus.

Für Gashan etwa, den Protagonisten in *Il latte è buono*, gestaltet sich das Überqueren der Raumgrenze mittels einer Flugreise von Mogadischu nach Rom als Moment des Bruchs in seiner Identifikation mit Italien. Während er in Mogadischu als Teil der urbanen und urbanisierten Elite italienische Schulen besucht, Italien als gelobtes Land, als „terra plasmata da Dio“ (Garane 2005, 57) verklärt, in Abgrenzung zur somalischen Nomaden- und Hirtengesellschaft die Perspektive des Kolonisators imitiert – „[era] fiero di essere un piccolo italiano“ (Garane 2005, 48) (er war stolz darauf wie ein Italiener zu sein, Ü.d.V.) – und eine vollends italianisierte Identität ausbildet, ist er in Italien bereits bei seiner Ankunft am Flughafen mit Fremdheitserfahrungen konfrontiert. Sein in italienischer Sprache ausgestellter Reisepass verunsichert den Polizisten an der Passkontrolle und erzeugt eine Situation wechselseitiger Irritation, in der die Unwissenheit des Polizisten über die kolonialen und postkolonialen Verflechtungen der beiden Staaten zutage tritt. Gleichzeitig verfügt Gashan noch nicht über das Bewusstsein, in Italien als „Fremder“ wahrgenommen zu werden, sondern versteht sich angesichts seiner ausgezeichneten Sprachkenntnisse als italienischer Staatsbürger: „Era somalo, ma bianco dentro. [...] Il problema era che aveva sempre creduto che ciò che è interno può essere esterno anche. Credeva che il poliziotto l'avrebbe riconosciuto come diverso, come italiano d'oltremare“ (Garane 2005, 65) (Er war Somali, innerlich jedoch ein Weißer. [...] Das Problem war, dass er immer geglaubt hatte, das Innere könne auch das Äußere sein. Er dachte, der Polizist würde ihn als Italiener aus Übersee erkennen [Ü.d.V.]). In diesem Moment des Bruchs formiert sich laut Frantz Fanon das psychische Trauma des kolonisierten Subjekts, wenn es nämlich feststellt, dass ihm

<sup>24</sup> Literarische Raumdarstellungen geben nicht nur Aufschluss über kulturell vorherrschende Ordnungen, sondern bringen gleichzeitig kulturelle Ordnungen hervor. Diese sowohl repräsentierende wie performative Dimension ist allen in der Literatur inszenierten Räumen immanent. Die performative Aufladung des Raums sowie die Ausbildung eines kritischen Raumbewusstseins stehen im Zentrum des *Spatial Turn*, vgl. hierzu v.a. Soja 1996; vgl. weiters Hall 1996 sowie Hallet/Neumann 2009, 11–32.

die vollständige Assimilierung, die es zu begehren gelernt hat, verweigert wird (vgl. Do Mar Castro Varela/Dhawan 2005, 90; Memmi 1966, 113f.).

Der Ort der Handlungen ist allgemein mehr als nur die Beschreibung einer Landschaft oder eines dekorativen Hintergrunds (vgl. Lotman 2006, 531). Die literarische Repräsentation des Raumes hat also nicht bloß ornamentalen Charakter und Räume fungieren nicht nur als Schauplätze, sondern sie erfüllen eine „Erzählfunktion“ (Nünning 2009, 46). Der Flughafen, nach Marc Augé (1994) ein klassischer Nicht-Ort ohne Geschichte und ohne Identität,<sup>25</sup> markiert für den Protagonisten in Garanes Roman den Ausgangspunkt seiner Identitätsdekonstruktion.

Der Übergang von einer Realität in eine andere, von einem geografischen, aber auch mentalen, kulturellen und sprachlichen Raum in einen anderen bedingt ein transkulturelles Verständnis von Identität, das der Protagonist in *Il latte è buono* im Handlungsverlauf entwickelt und wiederholt reflektiert: „Pian piano comincio ad accettare la sua situazione di ibrido. Era un modo di accettarsi. Vivere in mezzo a tutto“ (Garane 2005, 71) (Nach und nach begann er sich als hybrides Subjekt zu akzeptieren. Es war eine Frage der Selbstbejahung. Zwischen allem zu leben [Ü.d.V.]). An anderer Stelle wird kulturelle Differenz verhandelt: „La cultura sei tu, il cambiamento, un modo di essere: sei all’interno e all’esterno di Azania e sinonimo di rottura con il passato. [...] Adattati a te stesso“ (Garane 2005, 96) („Du bist die Kultur, der Wandel, eine Daseinsweise: Du bist gleichzeitig innerhalb und außerhalb Azanias und Synonym für den Bruch mit der Vergangenheit. [...] Füge dich dir selbst“ [Ü.d.V.]). Garane Garane inszeniert Gashan als Grenzgänger, der bereit ist, sich auf das Andere einzulassen, Verbindungen zwischen dem vermeintlich Eigenen und Fremden herzustellen und eine Veränderung des Selbst durch das Andere zuzulassen, kurz: sich zu ent-grenzen (vgl. Burtscher-Bechter/Mertz-Baumgartner 2006, 66).

Als „Grenzgänger“ oder *Go-between*s werden im postkolonialen Diskurs jene hybriden Individuen bezeichnet, die Grenzen zwischen dem Eigenen und Fremden unterminieren können, wie Birk und Neumann erläutern (vgl. Birk/Neumann 2002, 137). Was allgemein für den/die GrenzgängerIn postuliert wird – seine/ihre Verortung im Dazwischen, in der Ortlosigkeit oder an mehreren Orten – kann auch mit diasporischen Situationen in Zusammenhang gebracht werden. Die Dezentrierung (vgl. *dislocation* nach Stuart Hall 1999, 394), die das Leben in der Diaspora als erzwungenes oder (seltener) freiwilliges Exil bedeutet, provoziert häufig schwer wiegende Identitätskrisen und Entfremdung von den alten wie auch den neuen Kulturen und Zugehörigkeiten, wie Cristina Ali Farah in ihrem Roman *Madre piccola* am Beispiel der somalischen Diaspora darlegt. Die Autorin narrativiert die Identitätssuche der infolge von Bürgerkrieg und Zerfall des Staates im globalen Raum verstreuten Individuen; im Mittelpunkt steht die Protagonistin Domenica, die an den Widersprüchen ihres Zwischenstatus als Italo-

<sup>25</sup> Augé (1994, 92f.) zufolge sind Orte durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet, Räume ohne Identität, die weder als relational noch als historisch bezeichnet werden können, bezeichnet Augé als „Nicht-Orte“. Dabei gilt sowohl für den Nicht-Ort als auch für den Ort, dass sie niemals in reiner Gestalt existieren; vielmehr setzen sich in ihnen Orte neu zusammen und Relationen werden rekonstruiert. Der Ort verschwinde also niemals vollständig, und der Nicht-Ort stelle sich niemals vollständig her, so Augé, es seien „Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs neue seine Spiegelung findet“ (Augé 1994, 94).

Somalierin, als *italosomala*, und am Verlust einer stabilen Selbstwahrnehmung zu scheitern droht. Ihre Sehnsucht nach Zugehörigkeit kristallisiert sich an einem Nicht-Ort – auch hier der Flughafen – heraus, der für Domenica zum Transitort ihres Ichs wird, an dem sie mit ihrer fremdbestimmten Existenz bricht und sich für ein Leben als Kriegsflüchtling in der somalischen Diaspora entscheidet. In folgender Textpassage reflektiert die Protagonistin retrospektiv die räumliche Orientierungslosigkeit und den Identitätsverlust in der Diaspora:

[...] nei momenti difficili ci inventiamo appartenenze. [...] Sai di quegli anni? Quello che non riesco a fare è descrivere i luoghi. Era tutto un movimento interno da una casa all'altra. Essere, potevi essere ovunque. Per me, per noi tutti, era indifferente. Ti dovevi solo abituare alle insegne diverse, i prezzi diversi e ricostruire la mappa: mappa dei legami con altri e i luoghi-snodi dove incontrarsi, dove telefonare, dove comprare, come perennemente trasportati nella bolla d'aria e dentro la bolla il nostro suono, il nostro odore. Suoni e odori così pungenti da coprire tutti gli altri. Alienandoci, vivevamo (Ali Farah 2007, 111–112).

[...] in schwierigen Momenten erfinden wir uns Zugehörigkeiten. [...] Weißt du von jenen Jahren? Was mir nicht gelingt, ist eine Beschreibung der Orte. Es war wie eine Bewegung von einem Haus zum nächsten. Leben oder sein, du konntest überall sein. Es war gleich, nicht nur für mich, für uns alle. Du musstest dich nur an die verschiedenen Schilder gewöhnen, an die verschiedenen Preise und die Karte neu zeichnen: die Karte der Beziehungen und der Knotenpunkte, wo man sich traf, telefonierte, einkaufte, wie auf ewig in eine Luftblase katapultiert und in dieser Blase unsere Klänge, unser Geruch. Diese markanten Klänge und Gerüche umhüllten alle anderen. Uns selbst fremd, lebten wir (Ü.d.V.).

Der Topos der Ortlosigkeit und die Identitätsthematik bilden in der diasporischen Literatur eine Schnittstelle: Im Exil bleiben teils starke Bindungen zu den Herkunftsorten und Traditionen aufrecht, jedoch ohne die Illusion, zur Vergangenheit zurückkehren zu können, die im Falle Somalias irreversibel zerstört ist. In der Diaspora versuchen die MigrantInnen mit den Kulturen, in denen sie leben, zurechtzukommen, ohne ihre Identitäten vollständig aufzugeben; sie tragen die Spuren jener Kulturen, Traditionen, Sprachen und Geschichten, durch die sie geprägt wurden, mit sich, wie folgendes Textzitat aus *Madre piccola* untermauert: „La nostra casa la portiamo con noi, la nostra casa può viaggiare. Non sono le pareti rigide che fanno del luogo in cui viviamo una casa“ (Ali Farah 2007, 263) (Unser Zuhause tragen wir in uns, unser Haus ist auf der Reise. Nicht feste Mauern machen aus dem Ort, an dem wir leben, ein Zuhause [Ü.d.V.]). Ohne Aussicht auf Rückkehr nach Somalia entwickeln die Figuren in *Madre piccola* den „zwiespältigen Kosmopolitismus“ (Clifford 1999, 504) der Diasporakulturen und nehmen Reise und Bewegung als Basis ihrer Identität wahr, verorten also im Sinne eines *dwelling-in-travel* (vgl. Clifford 1999) ihr Zuhause in einer Vernetzung von Reiserouten.

Wer aus Mogadischu flieht, konstruiert sich ein Somalia der Diaspora und damit einen Begriff von Zuhause, der sich immer weniger über geographische Orte und mehr und mehr über (emotionale) Beziehungen definiert (vgl. Comberiat 2010, 212). Die Protagonistin in *Madre piccola* spürt über Jahre jenen Stimmen der Diaspora nach, die sie filmisch dokumentiert, wodurch sie nicht nur ihre Selbstsuche zum Ausdruck bringt, sondern sich gleichzeitig als postko-

loniale Grenzgängerin konstituiert, indem sie eine Perspektive der Selbstbestimmung und der Wahlmöglichkeit von Identität ausbildet und dennoch mit der Diaspora verwoben bleibt, wie im Prolog des Romans poetisch artikuliert:

*Soomaali baan ahay*, come la mia metà che è intera. Sono il filo sottile, così sottile che si infila e si tende, prolungandosi. Così sottile che non si spezza. E il groviglio dei fili si allarga e mostra, chiari e ben stretti, i nodi, pur distanti l'uno dall'altro, che non si sciolgono.

Sono una traccia in quel groviglio e il mio principio appartiene a quello multiplo (Ali Farah 2007, 1).

*Soomaali baan ahay*, wie die Hälfte von mir, die ganz ist. Ich bin ein dünner Faden, so dünn, dass er aufgefädelt wird und sich spannt, er wird länger. So dünn, er reißt nicht. Und das Gewirr der Fäden wird größer und zeigt, deutlich und fest, die Knoten und, obgleich weit voneinander entfernt, lösen sie sich nicht.

Ich bin eine Spur in diesem Gewirr und mein Anfang ist mit jenem Vielfachen verbunden (Ü.d.V.).

## Zusammenfassung

Die Romane *Regina di fiori e di perle* von Gabriella Ghermandi, *Il latte è buono* von Garane Garane und *Madre piccola* von Cristina Ali Farah tragen wesentlich zu der gegenwärtig entstehenden postkolonialen Erzählliteratur Italiens bei. Alle drei Romane fiktionalisieren transnationale Geschichten von MigrantInnen, (ehemaligen) Kolonisierten oder politischen Flüchtlingen – GrenzgängerInnen oder „Grenzlagen“ (Bhabha 1997, 139) – und erzählen von den fragilen und widersprüchlichen Beziehungen zu Italien, von der Suche nach Orten und nach einem immer auch anderswo gefühlten Selbst. Durch die Erzählung der Kolonialgeschichte als Verflechtungsgeschichte zwischen Äthiopien und Italien durchbricht die Protagonistin in *Regina di fiori e di perle* nationale und kulturelle Grenzen und demonstriert die Veränderbarkeit von Raum. Die Bewegung entlang der Routen des Exils und die dadurch verwandelte Selbstwahrnehmung der Hauptfigur als hybrides Subjekt stehen hingegen im Zentrum von *Il latte è buono*, des ersten italienischen postkolonialen Romans. Auch in *Madre piccola* entwickelt die Protagonistin nach Jahren der Selbstsuche und des diasporischen Lebens im Provisorium ein Verständnis von Identität, das sich über Relationen definiert und sich in einem Raum der Bewegung verortet. Die GrenzgängerInnen machen dieses Raumerleben, das sich durch ein Überschneiden und Ineinandergreifen alles Räumlichen charakterisiert und auf einen topologischen Raumbegriff verweist, von innen her nachvollziehbar (vgl. Flusser 2006, 284).



## Bibliographie

- Ali Farah, Cristina: *Madre piccola*. Milano: Frassinelli, 2007.
- Farah, Nuruddin: *Yesterday, Tomorrow. Stimmen aus der somalischen Diaspora*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Fortunato, Mario/Methnani, Salah: *Immigrato*. Milano: Bompiani, 2006.
- Garane, Garane: *Il latte è buono*. Isernia: Cosmo Iannone, 2005.
- Ghermandi, Gabriella: *Regina di fiori e di perle*. Roma: Donzelli, 2007.
- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 1994.
- Bhabha, Homi K.: „Verortungen der Kultur“. In: Bronfen, Elisabeth/Marius, Benjamin/Steffen, Therese (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismus-debatte*. Tübingen: Stauffenburg, 1997, 123–148.
- Birk, Hanne/Neumann, Birgit: „Go-Between: Postkoloniale Erzähltheorie“. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, 115–152.
- Borsò, Vittoria: „Grenzen, Schwellen und andere Orte. ‚La geographie doit bien etre au cœur de ce dont je m’occupe‘“. In: Borsò, Vittoria/Görling, Reinhold (Hg.): *Kulturelle Topografien*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2004, 13–41.
- Burtscher-Bechter, Beate/Mertz-Baumgartner, Birgit: „Der Mittelmeerraum im Spannungsfeld zwischen unmöglichem Übersetzen und postkolonialem Übersetzen“. In: Burtscher-Bechter, Beate/Haider, Peter W./Mertz-Baumgartner, Birgit/Rollinger, Robert (Hg.): *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraums*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, 49–77.
- Clifford, James: „Kulturen auf der Reise“. In: Hörning, Karl H./Winter, Rainer (Hg.): *Widerpenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, 476–513.
- Comberiati, Daniele: „Missioni: Double Identity and Plurilingualism in the Works of three Female Migrant Writers in Italy“. In: Gebauer, Mirjam/Schwarz Lausten, Pia (Hg.): *Migration and Literature in Contemporary Europe*. München: Meidenbauer, 2010, 205–218.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- Do Mar Castro Varela, María/Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript, 2005.
- Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2005.
- Flusser, Vilém: „Räume“. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, 274–285.
- Gnisci, Armando: *Creolizzare l’Europa. Letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi, 2003.



- Gnisci, Armando (2006a): *Mondializzare la mente. Via della Decolonizzazione europea n. 3*. Isernia: Cosmo Iannone, 2006.
- Gnisci, Armando (2006b): „Scrivere nella migrazione tra due secoli“. In: Gnisci, Armando (Hg.): *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Troina: Città Aperta, 2006, 13–39.
- Gnisci, Armando: *Decolonizzare l'Italia. Via della Decolonizzazione europea n. 5*. Roma: Bulzoni, 2007.
- Gronemann, Claudia: *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiografie in der französischen und maghrebini-schen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2002.
- Hall, Stuart: „When Was ‚the Post-Colonial‘? Thinking at the Limit“. In: Chambers, Iain/Cur-ti, Lidia (Hg.): *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*. London: Routledge, 1996, 242–260.
- Hall, Stuart: „Kulturelle Identität und Globalisierung“. In: Hörning, Karl H./Winter, Rainer (Hg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, 393–441.
- Hall, Stuart: „Kulturelle Identität und Rassismus“. In: Burgmer, Christoph (Hg.): *Rassismus in der Diskussion*. Berlin: Elefanten-Press, 1998, 146–171.
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literatur-wissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 2009.
- hooks, bell: *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.
- Kiemle, Christiane: *Die Migrationsliteratur in Italien*. 2009.  
[http://www.migration-boell.de/web/integration/47\\_2126.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_2126.asp) (Zugriff 06.09.2011).
- Labanca, Nicola: „Storia e memoria del colonialismo italiano, oggi“. In: Amodio, Immacolata/Ortner-Buchberger, Claudia (Hg.): *Afrika in Italien – Italien in Afrika: italo-afrikanische Beziehungen*. Trier: WVT, 2004, 161–178.
- Le Gouez, Brigitte: „La forma dell’acqua. ‘Rielaborazione delle identità africane in Italia“. In: Van den Bossche, Bart/Bastiaensen, Michael/Salvadori Lonergan, Corinna/Widlak, Stanislaw (Hg.): *Italia e Europa: Dalla Cultura Nazionale all’Interculturalismo*. Vol. I. Firenze: Franco Cesati Editore, 2006, 457–467.
- Lotman, Jurij: „Künstlerischer Raum, Sujet und Figur“. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, 529–545.
- Memmi, Albert: *Der Kolonisierte und der Kolonisator. Zwei Portraits*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1966.
- Moll, Nora: „Immagini dell’altro. Imagologia e studi interculturali“. In: Gnisci, Armando (Hg.): *Letteratura comparata*. Milano: Mondadori, 2002, 185–208.
- Mumin Ahad, Ali: „La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia“. In: Gnisci, Armando: *Decolonizzare l'Italia. Via della Decolonizzazione europea n. 5*. Roma: Bulzoni, 2007, 91–98.

- Nünning, Ansgar: „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 2009, 33–52.
- Ponzanesi, Sandra (2004a): „Il postcolonialismo italiano. Figlie dell’impero e letteratura meticcica“. In: Vitali, Laura/Morosetti, Tiziana: *La Letteratura Postcoloniale Italiana. Dalla letteratura d’immigrazione all’incontro con l’altro*. Pisa/Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004, 25–34.
- Ponzanesi, Sandra (2004b): *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany: State University of New York Press, 2004.
- Schmitz-Emans, Monika: „Vom Archipel des reinen Verstandes zur Nordwestpassage. Strategien der Grenzziehung, der Reflexion über Grenzen und des ästhetischen Spiels mit Grenzen“. In: Burtscher-Bechter, Beate/Haider, Peter W./Mertz-Baumgartner, Birgit/Rollinger, Robert (Hg.): *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraums*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, 19–47.
- Sica, Luciana: „Scrittori da un’altra lingua“. In: *la Repubblica* (17.07.2009), 49.
- Sinopoli, Franca: „La critica sulla letteratura della migrazione italiana“. In: Gnisci, Armando (Hg.): *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Troina: Città Aperta, 2006, 87–110.
- Soja, Edward: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell, 1996.
- Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, <sup>3</sup>1998.
- Welsch, Wolfgang: „Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen“. In: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand Verlag, 1997, 67–90.



## Identitäts- und Raumkonstruktionen bei Marina Palej

Inter- und transkulturelle Austauschprozesse stehen seit den 1990er Jahren im Fokus wissenschaftlicher Forschung. Dieses Interesse ist einerseits auf die herrschende geopolitische Lage zurückzuführen, die durch Globalisierung und Ungleichverteilung von Chancen und Finanzmitteln Migrationsprozesse verstärkt. Andererseits ist mit den Postcolonial Studies ein Theoriegebäude entstanden, das die grundsätzliche Vermischtheit von Kulturen (im Gegensatz zu gängigen Reinheitsvorstellungen) bewusst macht und die Interdependenz von Kulturen als Normalzustand postuliert. Theoretiker wie Homi Bhabha oder Edward Said haben dadurch nicht nur eine Aufarbeitung der Kolonialisierungsprozesse in Vergangenheit und Gegenwart angestoßen, sondern darüber hinausgehend ein Gegenmodell zu den bis dahin dominanten Konzepten von in sich geschlossenen Kulturen entwickelt und den Kulturbegriff im direkten Sinne des Wortes geöffnet. Im Rahmen einer solchen Kulturkonzeption von vermischten, sich gegenseitig befruchtenden und aneinander reibenden Gemengelagen hat Homi Bhabha bereits in seinem Buch *The Location of Culture* (1994) die Begriffe „third space“ und „hybridity“ geprägt, die in der wissenschaftlichen Diskussion nach wie vor eine entscheidende Rolle spielen. Mit „third space“ ist ein Raum zwischen den Kulturen gemeint, wo Neues entstehen kann – ein Raum, der zugleich als eine unlösbare und wechselseitige Durchdringung von Zentrum und Peripherie gedacht ist. Auch „hybridity“ geht von der Vorstellung einer wechselseitigen Durchdringung aus, wobei dieser Begriff aber vor allem auf eine Dynamisierung der verbreiteten statischen Subjektkonzeption abzielt. In Anlehnung an den „Nomaden“ von Gilles Deleuze entwirft Bhabha ein Subjekt in Bewegung, dem weder Vergangenheit noch Heimat als Festgefügtes zur Disposition stehen, oder wie ich es an anderer Stelle formulierte: „Für Bhabha ist das Subjekt vielmehr ein Knoten- und Kreuzungspunkt der Sprachen, Ordnungen, Diskurse und Systeme, die es durchziehen, mit allen damit verbundenen Wahrnehmungen, Emotionen und Bewusstseinsprozessen. Seine Metapher des ‚verknöteten Subjekts‘ verlagert damit Multikulturalität aus einer territorialen Vorstellung in eine Person.“ (Engel 2011, 342) So betrachtet sind wir alle Nomaden, deren Identität eine fließende ist, und wir sind hybride Subjekte, da sich unser Ich aus unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen speist, so dass eine klar festgelegte kulturelle Zugehörigkeit weder möglich noch wünschenswert ist.

Eine Potenzierung erfährt ein solches nomadisch-hybrides Subjekt allerdings dann, wenn es sich zusätzlich auch noch um ein migratorisches Subjekt handelt, also um eines, das auch in seiner Körperlichkeit kulturelle und politische Grenzen überwindet, und sich in anderen Kultur- und Sprachbereichen einen Platz suchen muss. Die Schriftstellerin Marina Palej, eine gebürtige Russin, ist dafür ein treffendes Beispiel: Sie lebt ein migratorisches Leben, und das aus Überzeugung, wobei sie ihre Lebensweise vor dem theoretischen Hintergrund, wie ihn

Homi Bhabha entworfen hat, reflektiert und die entsprechenden Gedanken in ihren literarischen Werken und Essays zum Ausdruck bringt.

## Lebensstationen und migratorische Erfahrungen

Marina Palej wurde 1955 in Petersburg, damals Leningrad, geboren. Dort absolvierte sie später auch ihr Medizinstudium und arbeitete einige Jahre als Ärztin. Die praktische Arbeit im Krankenhausbetrieb konfrontierte sie jedoch mit den negativen Erscheinungen einer mechanistischen Abfertigungsmaschinerie und das noch dazu unter den Bedingungen der sowjetischen Mangelwirtschaft. Die Enttäuschung darüber und die geringen Chancen, die ihr als gebürtige Jüdin im Forschungsbereich zur Verfügung standen, veranlassten sie schließlich, diesen Beruf aufzugeben und sich der Schriftstellerei zuzuwenden. Mitte der 1980er Jahre studierte sie Literatur mit dem Schwerpunkt Literaturkritik an der Hochschule für Literatur in Moskau. Bereits ihre ersten Erzählungen hatten Erfolg, denn sie zeigten den analytischen Blick der Autorin und wurden in so renommierten Literaturzeitschriften wie *Novyj mir* (Neue Welt) und *Zvezda* (Der Stern) veröffentlicht.<sup>1</sup> Mit dem Abflauen der Aufbruchsstimmung der Perestrojka wuchs auch die kritische Distanz der Autorin zur politischen und gesellschaftlichen Situation im neuen Russland, so dass sie sich 1995 entschloss, ihren Wohnsitz in den Niederlanden, in der Nähe von Rotterdam, aufzuschlagen.

Migratorische Erfahrungen hatte Marina Palej allerdings schon viel früher gemacht, denn ihre Mutter war von Beruf Chemie-Ingenieurin und wurde ständig von einem sowjetischen Industriegebiet in ein anderes versetzt. Das hatte zur Folge, dass das heranwachsende Kind während seiner Schulzeit die Bekanntschaft mit etwa zwanzig verschiedenen Schulen machte, darunter in Kasachstan, in Tschuwaschien oder in der Ukraine. In ihrem einzigen bisher veröffentlichten Interview führt Marina Palej aus, dass sie ihre damaligen Aufenthalte in den verschiedenen Republiken der Sowjetunion jedoch nicht als Eintauchen in verschiedene Kulturen empfand, sondern in eine unifizierte sowjetische Kultur, die überall dasselbe Bild bot und von Armut geprägt war (vgl. Palej 2005b). Das ist insofern wichtig zu erwähnen, als sie damals ihr Nomadentum nicht als Bereicherung erfuhr, sondern nur als ständigen Ortswechsel, der sie nirgends wirklich dazugehören ließ.

Auf die häufig an sie gerichtete Frage, ob sie sich denn nun eher als russische oder als europäische Autorin fühle, bezeichnet sich Palej im erwähnten Interview als Bürgerin Europas mit einem niederländischen Pass. In ihrem Essay „Graz: Ein unterhaltsames Hologramm“ führt sie ihre migratorische Existenz noch näher aus:

Das „Ich“ ist eine Jüdin, geboren in Russland, wohnhaft dort bis zu ihrem vierzigsten Lebensjahr (bis zu ihrem dreißigsten hat sie sich mit Medizin beschäftigt). Gegenwärtig hat sie einen niederländischen Pass

<sup>1</sup> Eine Auswahl dieser frühen Erzählungen ist unter dem Titel *Rückwärtsgang der Sonne* (1997) in deutscher Übersetzung erschienen.

(und nennt sich spöttisch „mevrouw van der Palej“), schreibt in einem Vorwort von Rotterdam auf Russisch, verständigt sich hauptsächlich in Englisch. Der Typ der nabokovesken Biographie ist weniger anziehend als ansteckend. Ich habe niemals damit gerechnet, dass meine Eltern auf ihre alten Tage in Deutschland leben, meine Kinder in Israel, und ich mich zwingen müsste, auf Niederländisch zu denken. (Palej 2003a, 234–235)

Die migratorische Lebensweise hat in Palejs Familie schon fast Tradition und wurde von Generation zu Generation weitergereicht: Der Großvater war Schneider in Czernowitz, wo auch Palejs Vater zur Welt kam. 1941 floh die Familie vor dem Angriff Hitlers nach Osten, und das gleich bis Sibirien. Im fortgeschrittenen Alter ließ sich ihr Vater dann jedoch im Rahmen des jüdischen Auswanderungsprogramms in Deutschland nieder. Ende der 1990er Jahre stellte sich die Familiensituation so dar, dass die einzelnen Mitglieder weit verstreut waren: Marina Palej lebte in den Niederlanden, ihre Mutter in Petersburg, der Vater in der Nähe von Bonn und der Sohn in Israel (vgl. Palej 2005b). Diese Familiengeschichte führt anschaulich vor Augen, wie weit das 20. Jahrhundert Menschen herumgetrieben hat, selten freiwillig und meist auf der Flucht, „ohne Geld, ohne Verwandte, ohne Sprache“ (Palej 2003b, 143).

In ihrem Interview präzisiert Marina Palej denn auch, dass ursprünglich keineswegs die ästhetische Bereicherung als Zielsetzung ihrer nomadischen Lebensweise im Raum stand, wie man aus ihrer Lebensgeschichte leicht rückschließen kann. Auch die Entscheidung, Russland zu verlassen, hatte anfänglich keineswegs das abstrakte Ziel, „fremde Kulturen“ kennenzulernen, sondern war die Konsequenz daraus, dass sie mit vielem, was in Russland vor sich ging, nicht einverstanden war. Was Palej bei ihrer Einreise in die Niederlande allerdings erst schmerzhaft erfahren musste, war die Abwehrhaltung europäischer Länder gegen sogenannte Eindringlinge – ein Thema, das sie in ihren Erzählungen immer wieder aufgreift. Dominant figuriert dieses Thema auch in ihrem Erzählzyklus, der unter dem deutschen Titel *Inmitten von fremden Ernten*<sup>2</sup> erschien, und der das literarische Korpus für die weiteren Überlegungen bilden wird.

## Verweigerter Eintritt

Besonders anschaulich wird die existenzielle Erfahrung des verweigeren Eintritts in eine andere Kultur in der autobiografisch fundierten Ich-Erzählung „Chutor“ (Das Gehöft) dargestellt. In dieser Erzählung werden zwei Erlebnisebenen parallelisiert: Die erste Ebene, die entscheidende Handlungsebene, spielt in der Sowjetunion im Jahr 1975, als die zwanzigjährige Ich-Erzählerin mit ihrem Baby einen Sommerurlaub auf einem Einschicht-Hof in Estland ver-

<sup>2</sup> Der russische Titel dieses Erzählzyklus ist „Ošejnik“ (Stachelhalsband), dessen Erzählungen im Original bisher jedoch nur als Einzelpublikationen erschienen sind. Die deutsche Fassung wurde von mir und der Innsbrucker Übersetzerinnengruppe RuBel aus dem Russischen übertragen. Zusätzlich habe ich die Ausgabe mit einem Nachwort versehen, in dem wichtige Stationen im Leben und Denken von Marina Palej angesprochen werden. Der vorliegende Beitrag basiert in Grundgedanken auf diesem Nachwort.

bringt; dort wird sie von den einheimischen Esten feindselig abgelehnt, ja es wird ihr sogar die Hilfe für ihr krankes Kind verweigert. Zwanzig Jahre später steht dieses Ich vor einem Immigrationsbeamten des Niederländischen Königreichs, wo die Ich-Erzählerin zwar nicht so emotional aber genauso kategorisch abgelehnt wird und diese Situation als Wiederholung der seinerzeitigen Erfahrung erlebt:

Я оказалась голым человеком на голой земле. Под голым, возможно, пустым, небом. Я никого не знала. Меня никто не хотел знать. Мне не на что было есть. Негде было ночевать. Ну и так далее. Это длилось долго. Чтобы отвязаться, мне говорили: ты сошла с ума, тебя уважают в твоей стране, а здесь ты никто, это же извращение! махровый мазохизм! Я отвечала: да, в моей стране меня уважают, но я – как раз я-то и не уважаю того, что происходит в моей стране. Принять ту ситуацию я не могу. И изменить не могу. А терпеть – не буду. (Palej 2004a, o. S.)

Ich war ein nackter Mensch auf nackter Erde. Unter einem nackten, vielleicht leeren Himmel. Ich kannte niemanden. Niemand wollte mich kennen. Ich hatte kein Geld fürs Essen. Kein Bett für die Nacht. Und so weiter. Das dauerte lange. Um mich loszuwerden, wurde mir gesagt: Du hast den Verstand verloren, du bist in deinem Land angesehen und hier bist du niemand, das ist pervers! Idiotischer Masochismus! Ich antwortete: Ja, in meinem Land achtet man mich, aber ich – gerade ich – achte das, was in meinem Land passiert, nicht. Einfach hinnehmen kann ich diese Situation nicht. Ändern kann ich sie auch nicht. Und ertragen – will ich sie nicht. (Palej 2010, 125)

Voll beißender Ironie greift Palej zum Bild von Immunzellen, die sich auf das „fremde Element“ stürzen, um es am versuchten Eindringen zu hindern, damit es dem Gesamtsystem keinen Schaden zufügen kann:

Я сижу и мысленно говорю чиновнику: мордуй. Правильно делаешь! Потому что ты и есть маленькая, но отлично отлаженная и действенная клетка иммунной системы, которая защищает страну от чужеродных, не совместимых с ней элементов. Ведь что происходит, если организму навязать чужую ткань? Он непременно будет её отторгать, отстаивая свою цельность, свою природу, свою собственную программу жизни. А чтобы организм не отторгал чужеродные ткани – экспериментаторы от властей предрежащих искусственно ослабляют его иммунитет. В результате – этот организм страны гибнет именно от своей же слабости. Его добивают присоединившиеся болезни, которым он сопротивляться уже не в силах.

Да-да, – думаю я, с отрадой глядя на неумолимого иммиграционного чиновника, – с отрадой, возможно, не вполне обычной для человека, попавшего в положении парии, – ты, боевая клетка защитной системы, – ты всё правильно делаешь! (Palej 2004a, o. S.)

Ich sitze da und sage in Gedanken zu dem Beamten: quäle nur. Du machst es richtig! Denn du bist ja eine kleine, aber gut eingespielte und effiziente Zelle des Immunsystems, die das Land vor fremden, nicht kompatiblen Elementen schützt. Denn was passiert, wenn man einem Organismus fremdes Gewebe aufdrängt? Er wird es sicherlich abstoßen, um seine Integrität, sein Wesen, sein eigenes Lebensprogramm zu verteidigen. Und damit

der Organismus das fremde Gewebe nicht abstößt, schwächen die machtbefugten Experimentatoren künstlich seine Immunität. Mit dem Ergebnis, dass der Organismus des Landes an eben dieser Schwächung zugrunde geht. Zusätzliche Krankheiten, denen zu trotzen er nicht mehr die Kraft hat, machen ihn fertig.

Ja-ja, – denke ich und betrachte mit Freude den unerbittlichen Immigrationsbeamten, – mit einer Freude, die möglicherweise nicht ganz normal ist für einen Menschen, der sich in der Position eines Paria befindet – du, kämpferische Zelle des Abwehrsystems, du machst alles richtig! (Palej 2010, 179)

Zum Land ihrer Herkunft pflegt die Ich-Erzählerin, wie erwähnt, eine sehr kritische Distanz, was letztlich für sie den Ausschlag gab, das Land zu verlassen. Was sie der offiziellen Sowjetunion genauso wie dem neuen Russland zur Last legt, ist der Umgang mit seinen Einwohnern, der diesen die Würde raube. Ein weiterer Vorwurf, den sie erhebt und der in Zusammenhang mit interkulturellen Beziehungen besonders schwer wiegt, ist der unverhüllte Binnenkolonialismus, den das Land gegenüber den kleineren Völkern in seinem Imperium betreibt. In der genannten Erzählung setzen sich die ansässigen Esten mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln gegen solche Zumutungen zur Wehr, wobei sie jedoch – und das ist eines der Hauptthemen in der Erzählung – nicht zwischen Individuum und Kategorie unterscheiden. Die Ich-Erzählerin zeigt dabei durchaus Verständnis für die ablehnende Haltung der Esten, ja sie übernimmt sogar persönliche Verantwortung für ihr Volk, da man ja als Individuum unausweichlich Teil eines größeren Ganzen sei, das man sich zwar nicht ausgesucht habe, das man aber dessen ungeachtet auch nicht abschütteln könne. Wenn ihr nun aber in Estland offener Hass entgegenschlägt, und sogar das Leben des Kindes aufs Spiel gesetzt wird, dann wird deutlich, dass eine derart ablehnende Haltung gegen alles Eindringende sich schließlich gegen die Ablehnenden selbst wendet, denn sie versteinern emotional und setzen letztlich ihre Menschlichkeit aufs Spiel. Die ursprüngliche Hoffnung der jungen Russin war ja gewesen, dass sie in Estland nicht als Vertreterin der Hegemonialmacht gesehen wird, sondern als ein Individuum, das in die dortige Landschaft und in die estnische Art der Alltagsbewältigung verliebt ist, und das zumindest auf einer unverbindlichen Ebene eine gelingende Kommunikation erhofft. Die Erzählung endet schließlich mit einer Begegnung, die diese Hoffnung erfüllt: Ein Vierteljahrhundert später lernt die Ich-Erzählerin eine estnische Schriftstellerkollegin kennen, für die nationale Vorstellungen keine Rolle spielen, der es vielmehr auf den lebhaften Austausch literarischer Fragestellungen ankommt.

## **Macht und Grenzen kultureller Programmierung**

In den Erzählungen des Zyklus werden Vor- und Nachteile einer migratorischen Lebensweise abgewogen. Dabei wird deutlich gemacht, dass Letztere bei aller gleichzeitigen „Entwurzelung“ eine Chance bietet, die kulturellen Prägungen, denen jedes Individuum durch seine Herkunftskultur und seine Muttersprache ausgesetzt ist, zu erkennen und zu relativieren. Diese Möglichkeit wird in den Erzählungen jedoch nur von der Ich-Erzählerin genutzt, die in einem scharfen Gegensatz zu den anderen Figuren steht, die ihre „Brille“ nicht ablegen können oder



wollen. Sie durchblicken weder die Konstruiertheit ihrer Weltanschauung noch die ihrer sogenannten Normalität, die sie unreflektiert verinnerlichen und generationenübergreifend weitergeben. Wenn Palej solche Prägungen an anderer Stelle anspricht, dann bezeichnet sie diese direkt als Programme bzw. Programmierungen (vgl. Palej 2003b, 140). In den Erzählungen bewirken solche Programmierungen, dass Wahlmöglichkeiten oder Möglichkeiten des Ausbruchs aus dem Kreislauf entweder gar nicht wahrgenommen oder aber voll Schreck vor Veränderung fallen gelassen werden, denn Herdentrieb und vorhersehbare Abläufe bieten eine Art von trügerischer Geborgenheit. Nur manchmal flackert in den Figuren eine dunkle Ahnung auf, dass Alternativen durchaus erstrebenswert wären und ungeahnte Horizonte eröffnen könnten. Manfred, der Protagonist der Erzählung „Voda i plamen“<sup>44</sup> (Wasser und Flammenzunge), ist ein gutes Beispiel für eine derartig unreflektierte Existenz. In einer westfälischen Kleinstadt verbringt er Zeit seines Lebens einen mehr als eintönigen Dienst als Bademeister und identifiziert sich dabei so sehr mit seinem Beruf, dass er selbst Freizeit und Urlaub schwimmend und badend verbringt. Was für ungenütztes Potenzial allerdings in ihm stecken könnte, darauf deutet seine äußere Erscheinung hin: Er ist ein Bild von einem Mann, groß und durchtrainiert, einem Kosaken voll überbordender Lebenslust ähnlich – eine Vorstellung, die die Ich-Erzählerin ins Schwärmen geraten lässt:

Это был шестидесятилетний житель данного населённого пункта – житель, в котором угадывался если не мастер, то уж всяко кандидат в мастера спорта – крепкий, костистый, с граблевидными ручищами, с плутоватой, длинноносой физиономией, который, живи он южнее и восточней, и ещё чуть южнее и восточней, а главное, чуть раньше, крепко любил бы (имея при этом в полном достатке): горилку, галушки, сало, яичню со шкварками, огневой борщ с хорошо напёрчёнными и начесоченными пампушками, голубцы, вареники с творогом и сметаной, вареники с вишнею, дыню, черносмородиновую наливку – возможно, он самозабвенно плясал бы гопак (что там ещё в наборе?), горланил бы («утирая пушистым усом слезу») «Ой, за гаем, за Дунаем» – он был бы хлебосольный сват своим сватьям, широкий кум кумовьям, а ещё, разумеется, кохал бы дородную, большегрудую свою супругу, гарнесеньких детишек, а ещё – и оно, может быть, самое главное – не обделял бы мощной мужской ласкою многочисленных одарок, парасок, марьянок, христинок, оксанок, ганусек.. И всё это в лугах, в лесах, в полях, на сеновалах – ну, в общем, где подвернётся. Уф!.. я поняла, что уже вполне созрела для выбора кондитерских изделий... (Palej 2003c, o. S.)

Er war ein Einwohner dieses Ortes – ein sechzigjähriger Einwohner, in dem man, wenn schon nicht den Champion, dann jedenfalls einen Anwärter auf den Titel Sportchampion erahnen konnte – kräftig, knochig, mit rechenförmigen Pranken, mit einem schelmischen, langnasigen Gesicht. Hätte der weiter südlich und östlich und noch ein bisschen weiter südlich und östlich, vor allem aber ein wenig früher gelebt, hätte er sicher (im vollen Ausmaß) eine Vorliebe gezeigt für: Wodka, Knödel, *salo*, Spiegeleier mit Grammeln, feurigen *boršč* und dazu ordentlich mit Pfeffer und Knoblauch gewürzte Brötchen, Krautrouladen, ukrainische *vareniki* mit Topfen und saurer Sahne, *vareniki* mit Sauerkirschen, Zuckermelone, Johannisbeerlikör – vielleicht würde er selbstvergessen einen *gopak* tanzen (was stünde sonst noch alles zur Auswahl?), würde das Kosakenlied („mit dem wolligen Schnauzbart eine Träne trocknend“) „Oj, bei dem Wäldchen an der Donau“ grö-

len – er wäre seinen Schwiegereltern ein willkommener Brautwerber, seinen Taufkindern ein echter *kum*, und er würde selbstverständlich seine wohlbeliebte, vollbusige Ehefrau lieben, seine herzigen Kinderchen, und außerdem – und das ist vielleicht das Wichtigste – würde er mit seinen mächtigen männlichen Liebkosungen auch die unzähligen Odaras, Paraskas, Mariechens, Christinchens, Oksanas, Ganuskas... nicht vernachlässigen. Und das alles auf Wiesen, in Wäldern, auf Feldern, auf Heuböden – nun, generell, wo es sich gerade anbietet. Uff!.. ich begriff, dass ich überreif war für die Auswahl der Konditoreiwaren... (Palej 2010, 12)

Die kulturellen Prägungen der mitteldeutschen kleinstädtischen Umgebung haben Manfreds Persönlichkeitsentwicklung jedoch so stark beschnitten, dass er vor seinen eigenen Sehnsüchten erschrickt. Vorübergehend lässt die körperliche Attraktivität der Ich-Erzählerin in ihm zwar eine Begehrlichkeit wach werden, und ihn ahnen, dass es jenseits des Programms noch etwas Verlockendes geben könnte, doch seine innere Kolonisierung ist so erfolgreich abgeschlossen, dass ihm Überblick und Routine über alles gehen: eine kleinteilige Finanzgebarung auf Heller und Pfennig und ein ebenso kleinteilig geregelter Tages-, Wochen- und Jahresablauf erscheinen ihm als das höchste Gut auf Erden.

Luigi, dem Protagonisten in der nach ihm benannten Erzählung, ergeht es mit seiner ihn begrenzenden Programmierung kaum besser. Er stellt in der sexuellen Vereinigung mit der Ich-Erzählerin zwar einen Ausbruchversuch an, der aber ein flügelahmes Flattern bleibt: Der Gedanke an seinen kleinen Laden mit holzgedrechselten Souvenirs, der schon in der x-ten Generation als Familienbetrieb in einem kleinen Ort am Comer See geführt wird, und den auch Luigi an Sohn und Enkel weitergeben will, dämpfen den Höhenflug. Seine Frau, eine für Palejs Erzählungen typische Repräsentantin der sozialen Kontrolle, trägt das Ihre dazu bei, um jedweden Ausbruchversuch im Keim zu ersticken, und hält im eigenen Interesse den Kreislauf mit aller Macht aufrecht:

Перед Луиджи – в смысле: перед столярным станком – в накинутаой на плечи норковой шубке сидит его жена. Она и сама смахивает на норку – маленькая, с маленькой же, хищной, подслеповатой головкой. Обряженная в пепельный паричок, головка наклонена к вязальному спицам. Каждые пять секунд, сделав мелкое движение, головка резко вскидывается: проверка супруга в наличии. Удостоверившись, головка склоняется снова, при этом губы, два ссохшихся червячка, продолжают – подсчёт петель – сосредоточенно шевелиться. В целом – действо выглядит так: раз, два, три, четыре, пять! – муж! петля с накидом! раз, два, три, четыре, пять! – муж! петля с накидом!

Они, супруг и супруга, выглядят, как навек неразъёмные, обоюдозависимые в каждом движении, деревянные фигурки русского механического сувенира «Мужик и медведь».

Так вот она, Высшая Инстанция, живущая там, куда Луиджи всё время пугливо тыкал перстом... (Palej 2004b, o. S.)

Vor Luigi, genauer gesagt, vor der Tischlerbank, sitzt mit einem um die Schultern gelegten Nerzjäckchen seine Frau. Sie ähnelt selbst einem Nerz – klein, mit einem kleinen, raubtierartigen, schlechtsichtigen Köpfchen. Geschmückt mit einer aschblonden Perücke, ist ihr Kopf über Stricknadeln gebeugt. Alle fünf Sekunden hebt er sich ruckartig mit einer kleinen Bewegung: Eine Überprüfung, ob der Gatte noch vorhanden ist. Nachdem

er sich davon überzeugt hat, beugt sich der Kopf wieder hinunter, wobei sich die Lippen – zwei ausgetrocknete Würmer – konzentriert weiter bewegen, um die Maschen zu zählen. Insgesamt sieht die Handlung folgendermaßen aus: eins, zwei, drei, vier, fünf! – Ehemann! Masche mit Umschlag! Eins, zwei, drei, vier, fünf! – Ehemann! Masche mit Umschlag!

Die beiden, Gatte und Gattin, wirken wie die für immer unzertrennbaren, in jeder Bewegung voneinander abhängigen Holzfiguren des russischen mechanischen Souvenirs „Der Mann und der Bär“.

Hier ist sie also, die Höchste Instanz, die dort wohnt, wohin Luigi immer furchtsam mit dem Finger geudeutet hat... (Palej 2010, 78–79)

Am Schluss der Erzählung fasst die Ich-Erzählerin in ihrem Tagebuch die Ereignisse der vergangenen Tage in einem einzigen Satz zusammen, der zugleich ein Schlüssel für den ganzen Zyklus ist: „Bednyj Luidži, bednyj. Bednye my vse, bednye.“ (Palej 2004b, o. S.) („Armer Luigi, armer. Arm sind wir alle, wir Armen.“ [Palej 2010, 81]).

Den einzig radikalen Aufstand gegen die gegebenen Bedingungen macht ein kleiner Esel in der Erzählung „Papa Papadopolou“. Er weigert sich, eine schwer übergewichtige amerikanische Touristin auf die Akropolis zu tragen, wirft sie ab und beißt dann auch noch seinen Besitzer. Diese Aktion bezahlt er umgehend mit dem Leben, denn ein offener Aufstand wird sofort mit drakonischen Strafen geahndet – und der kleine Esel wird im konkreten Fall vom herbeieilenden Metzger auf offener Straße erstochen. Im Gegensatz zum Esel denkt die Hauptfigur der Erzählung, der orthodoxe Priester Papadopolou, nicht im Entferntesten an Aufstand. Diese Figur zeigt weitere Facetten von Programmierung: Papadopolou ist gebildet, und er hat lange in den USA gearbeitet. Das alles nützt ihm jedoch für seine Persönlichkeitsbildung nichts, denn er tappt in die Falle der Hybris und der Gier. Er durchschaut zwar mit scharfem Verstand das System der „kulturell geprägten Brillen“ und meint, dass er es austricksen und für sich nützen könne. Er bemerkt jedoch nicht, dass ihm sein Streben nach Geld und Besitz, mit dem er sich in den USA angesteckt hat, keine Befreiung bringt, sondern ihn in ein neues Hamsterrad zwingt: Wieder zurück in Griechenland wird sein geistlicher Beruf zur Nebensache und er verfolgt nur mehr den kommerziellen Erfolg seines Restaurants. Um den zu sichern, orientiert er sich an den versteckten und offenen – jedoch immer gleichbleibenden – Wünschen seines touristisch globalisierten Publikums, und entblödet sich nicht, den Hanswurst zu spielen und auch seinen Sohn in diese „Kunst“ einzuführen.

Die Frage nach den Grenzen der Macht der kulturellen Programmierung beschäftigt Palej nicht nur in ihren Erzählungen, sondern auch in den Essays, die sie anlässlich ihrer Anwesenheit in der Kulturhauptstadt Graz 2003 geschrieben hat. Als eine Möglichkeit, der schier ausweglosen Programmiertheit zu entkommen, spricht sie dort das Verschieben der eigenen Grenzen an – ein mühevoller aber lohnender Kampf: „Und trotz dieser hundertprozentigen Gegebenheit, die ehrlicherweise als Variantenlosigkeit der Lage zu bezeichnen wäre, geht es nur darum, im Kampf die Grenzen zu überwinden, nur darum, in einer unablässigen Schlacht, die überwiegend zum Scheitern verurteilt ist –, immer wieder die eigenen Grenzen festzusetzen: nur das macht eine Persönlichkeit aus.“ (Palej 2003b, 140) Damit ein solches Unterfangen zumindest in Ansätzen gelingen kann, ist es aus ihrer Sicht notwendig, die Perspektive zu

wechseln, und einen Prozess des Sehenslernens zuzulassen. Dafür verwendet sie als bevorzugtes Bild das Erblicken von neuen Türen, – von Türen, die bis dahin unsichtbar waren und sich plötzlich in nur allzu bekannten Räumen auftun:

Но внезапно случается так, что ... Как бы это объяснить ... Вот вы прожили всю жизнь в комнате, у которой две двери: одна в кухню, другая в спальню. Вот вы и ходите из этой комнаты туда-сюда – в спальню, из спальни, в кухню, из кухни. Всё в порядке. Но вдруг, почти жизнь спустя, вас подводят к стене и говорят: смотри. Вы смотрите и прямо перед носом видите: дверь. Да: дверь, которую вы почему-то не видели раньше. Вы открываете её и оказываетесь... (Palej 2004a, o. S.)

Doch plötzlich passiert es, dass ... Wie soll ich es erklären ... Nehmen wir an, Sie haben Ihr ganzes Leben in einem Zimmer gewohnt, das zwei Türen hat: eine in die Küche, die andere ins Schlafzimmer. Und sie gehen in diesem Zimmer aus und ein – ins Schlafzimmer hinein, aus dem Schlafzimmer heraus, in die Küche hinein, aus der Küche heraus. Alles ist in Ordnung. Doch plötzlich, fast ein ganzes Leben später, führt man Sie zu einer Wand und sagt: schau. Sie schauen und sehen, direkt vor Ihrer Nase: eine Tür. Ja: eine Tür, die Sie, wer weiß warum, bisher übersehen haben. Sie öffnen sie und geraten... (Palej 2010, 151)

## Verschieben von räumlichen und zeitlichen Grenzziehungen

Marina Palejs Idealvorstellung für einen gelingenden interkulturellen Austausch sind geographische Räume, in denen die willkürlichen Grenzziehungen – sowohl die politischen als auch die in den Köpfen – rückgängig gemacht bzw. überwunden werden. Der Projektionsraum für die Realisierung dieser Utopie ist das Gebiet um die Ostsee mit seiner kargen Landschaft. Wie Eva Hausbacher in ihrer Untersuchung zur Poetik der Migration feststellt, ist Palejs Sehnsucht nach dieser Landschaft, wie sie auch in der Erzählung „Das Gehöft“ zum Ausdruck gebracht wird, jedoch nicht mit einer verkappten Sehnsucht nach Sesshaftigkeit zu verwechseln (vgl. Hausbacher 2009, 156). Vielmehr geht es der Schriftstellerin um eine räumliche Konkretisierung, um eine beispielhafte Verortung ihrer Vorstellungen. Ein wesentlicher Teil dieses geographischen und mentalen Raumes ist das Meer selbst, das im Bewusstsein der Ich-Erzählerin eine gelungene Transformation erfährt: Das Meer als absolute (Denk-)Grenze, wie es in der Sowjetzeit eingetrichtert worden war, wird am Ende der Erzählung zum rüschenumspielten Saum eines farbenprächtigen Ballkleides:

А я уже бегу к морю. Я бегу к Балтике, которая у берегов Готланда не такая, как возле Питера – не та, привычная, уютно-седая, как моя бабушка, – она неожиданно другая, многообразная – потому что не может не быть многообразным то, что живо.

Вот она, новая для меня Балтика: несмотря на зиму, ярко-синяя до самого горизонта – с широкой, воланами, каймой волн – кружевной, словно для бального танца, зелёной каймой – виноградской, крыжовниковой, яблочной ... Такой вот планетарный биколор! (Palej 2004a, o. S.)

Doch ich eile bereits zum Meer. Ich eile zum Baltischen Meer, das an den Ufern Gotlands nicht so ist wie bei Petersburg – nicht das gewohnte, gemütlich-graue, wie meine Großmutter, – es ist ein unerwartet anderes, vielfältiges – denn alles, was lebendig ist, kann nicht anders als vielfältig sein.

Da ist es, das für mich neue Baltische Meer: ungeachtet des Winters, leuchtend blau bis an den Horizont – mit einem breiten, volantbesetzten Wellensaum – mit einem spitzenbesetzten Saum, wie für einen Ball – einem grünen Saum, traubenfarben, stachelbeerfarben, apfelfarben ... Was für eine planetarische Farbenpracht! (Palej 2010, 182)

Die Ostsee mit dem Baltikum bildet für Marina Palej ein Modell für den gesamten europäischen Raum, verbunden mit der Hoffnung, dass er seine negativen historischen Erfahrungen durch kriegerische Auseinandersetzungen ins Positive wenden möge. Die Idealvorstellung, die dahinter steht, ist ein Ineinander von Kulturen, das nicht die Differenzen, sondern die Gemeinsamkeiten hervorhebt. Dieses Ineinander gestaltet die Schriftstellerin besonders anschaulich in ihrem Städtebild von Graz als Beispiel für eine europäische, historisch gewachsene Stadt, also ein zeitlich und räumlich verdichtetes Territorium, verstanden als die gleichzeitige Anwesenheit historischer Schichten. Diese Gleichzeitigkeit sei einerseits an der Architektur ablesbar und erhält andererseits als Erinnerung im erzählenden Ich seine Formung: „Wenn man lange lebt, wird jede neue Bekanntschaft zu einer Kombination der Menschen, denen man früher einmal begegnet ist – jeder neue Ort setzt sich zusammen aus der Summe der Orte, die jemandes Seele passiert haben“ (Palej 2003a, 222).

Graz hat für Palej das Potenzial eines solchen intensiven Kraftfeldes, denn die Stadt ist von einem lebendigen Territorium umgeben, das der übliche Plakat- und Konsumtourismus bisher noch nicht glattgebügelt hat, – von Südosteuropa mit seinen verschiedenen Traditionen, Gerüchen und Geschmäckern. Darüber hinaus weckt diese Stadt Erinnerungsschichten, die weit in die eigene Familiengeschichte und damit in die mittel- und osteuropäische Geschichte zurückreichen:

Blindlings, mit der Binde des späten Abends vor den Augen, spürte ich mit der Nase, tastete ich mit der Haut, erkannte ich mit dem Blut, dass die Stadt, in die ich gekommen war – großer Gott, ist es wirklich wahr? – das Czernowitz meiner Kindheit war, einst ein Teil Österreich-Ungarns [...], danach die Hauptstadt der Bukowina..., aber für mich war es: mein Großvater, der Schneider, die Mäuschen-Großmutter, die ihm nur bis zum Gürtel reichte, die Sommerferien, die angenehme Kühle der kleinen Wohnung [...]; die Stadt, der ich meine Geburt verdanke, da sich genau dort meine zukünftigen Eltern kennengelernt haben. Aber die Worte, die für die Doppelgängerexistenz von Graz und Czernowitz stehen, fielen mir erst viel später ein. (Palej 2003a, 222)

An anderer Stelle vergleicht Palej Graz mit Sankt Petersburg, was auch insofern erwähnenswert ist, als sie Russland immer wieder als einen Teil Europas in Erinnerung ruft, – als ein Land, das bei aller Kritik dennoch viel Gemeinsames mit Europa hat:

In Graz sahen meine Augen schließlich einen Lichtblick – ich sah Petersburger Häuser, jene beim Taurischen Garten und jene auf der Petrograder Seite, auf dem Alten Nevskij, auf der Malaža Sadovaja, an der Fontanka

neben der Vosnesenskij-Brücke, und eine Vielzahl anderer Häuser meines schrecklichen und zugleich prächtigen Pieter, sie waren von dem Gelb der Nikolaj-Ära (das man in Graz Schönbrunn Gelb nennt) [...]. Es waren eindeutig Petersburger Häuser, man brauchte nicht einmal die Augen zusammenzukneifen, um sie einzurahmen und deutlicher von der nicht-Petersburger Landschaft abzugrenzen, [...] . (Palej 2003a, 230)

Dem Ideal des zeitlichen und räumlichen Ineinander setzt Palej jedoch die mangelnde Realisierung dieser Utopie entgegen, denn eine Stadt kann auch blind sein für ihre eigenen Möglichkeiten der Entfaltung. Das Beispiel dafür ist wiederum Graz: „So krass wie noch nie fiel mir plötzlich auf, dass die Grazer Realität aus nichts anderem besteht als aus Schleifen, Bändchen, Schleifen auf Bändchen, Rüschen, Pralinen, Marzipan, Blumengärten, Federn, Schachteln, Gartenzwergen.“ (Palej 2003a, 230) In dieser Darstellung lebt die Stadt nicht den lebendigen, pulsierenden Austausch, sondern ist in süßlicher Oberflächlichkeit erstarrt. Die Personifizierung dieser schon an Leichenstarre erinnernden Leblosigkeit tritt dem Leser in der Erzählung „Beflügelt in den Tartarus“ entgegen, und zwar in Gestalt der Ehefrau des Kurators des Grazer Kulturprogramms:

Мёртвую тишину его безнадежно семейного насеста нарушало лишь верноподданническое попискивание канареек. Несмотря на солидные размеры гостиной эти звуки напоминали писк мышей в затхлой кладовке. Когда же через пару минут – в буколическом обрамлении рюшей, широко демонстрируя фальшивые зубы, – передо мной предстала Законная Половина Администратора, характер птичьего писка словно бы изменился. Законная Половина Администратора (странное название: словно его собственная половина – как знать? – была незаконной) излучала такое непоколебимое благочестие, что я сразу почувствовала в своей глотке кляп из трёх дюжин её диванных подушечек. И даже птичье попискивание – на её абсолютно пресном, бесполом фоне – звучало нескромными взвизгами куртизанок – их непристойными фиоритурами в сизом от гашиша кафешантане... Уверена: прижизненный памятник Законной Половине Администратора стал бы лучшим символом этого тишайшего городка, в котором уже тысячу лет не происходило ровным счётом ничего – кроме того, что произошло дальше. (Palej 2005a, o.S.)

Die Totenstille seines idyllischen Familiennestes wurde nur durch das untertänige Piepsen der Kanarienvögel unterbrochen. Trotz der beeindruckenden Ausmaße des Wohnzimmers erinnerten diese Geräusche eher an das Gepiepse von Mäusen in einer muffigen Rumpelkammer. Als aber nach einigen Minuten – in bukolischer Rüschenumrahmung und mit einem Lächeln, das die falschen Zähne freilegte – die rechtmäßige Ehehälfte des Kurators vor mir erschien, veränderte sich gleichsam der Gesang der Vögel. Die rechtmäßige Ehehälfte des Kurators (seltsame Bezeichnung: als wäre seine eigene Hälfte – wie kann man es wissen? – unrechtmäßig) strahlte eine solch unerschütterliche Frömmigkeit aus, dass ich plötzlich das Gefühl hatte, als stecke mir ein Kloß aus einem Dutzend ihrer Sofakissen in der Kehle. Und sogar das Piepsen der Vögel klang – vor diesem völlig schalen, asexuellen Hintergrund – wie das schamlose Gekreische von Kurtisanen, wie ihr obszönes Tremolo in einer von Haschisch vernebelten Bumskneipe... Ich bin mir sicher: Ein Denkmal für die rechtmäßige Ehehälfte des Kurators, noch zu Lebzeiten, wäre das beste Symbol für dieses extrem ruhige Städtchen, in dem schon eintausend Jahre absolut nichts mehr passiert war [...]. (Palej 2010, 85)

Zusammenfassend kann man sagen, dass Marina Palej in ihren Identitäts- und Raumkonstruktionen das Überwinden bzw. das Verschieben von vorgegebenen Begrenzungen und Grenzen, die durch kulturelle Prägung entstanden sind, gestaltet. Dies erscheint allerdings nur dann möglich zu sein, wenn sich das Ich durch bewussten Kulturwechsel eine Reflexionsebene erarbeitet und dabei auch die anstrengenden Seiten und die Zumutungen einer migratorischen Lebensweise auf sich nimmt. Der Verzicht auf Verwurzelung belohnt jedoch nicht nur mit einer mentalen Metaebene, sondern auch mit einem Gefühl der Leichtigkeit, einem Gefühl des über den Dingen Stehens, das in den Erzählungen oft gleichgesetzt wird mit einer sexuellen Beschwingtheit, die nicht an Bindung denken lässt. Derartige mentale und körperlich elevierte Zustände bleiben allerdings der Ich-Erzählerin vorbehalten. Einem solchen Ich ist es denn auch gegeben, ursprünglich getrennte Räume zusammenzudenken und in ihrer zeitlichen Tiefe zu durchdringen. Der so entstehende, weitgehend entgrenzte Raum ist im europäischen Umfeld lokalisiert, wobei Russland aus der Sicht der Autorin einen zwar kritisch beäugten aber dennoch integralen Teil dieses gemeinsamen Erfahrungsraumes bildet.

## Bibliographie

- Palej, Marina: *Rückwärtsgang der Sonne*. Erzählungen. Aus dem Russischen durch das Übersetzerinnen-Kollektiv Daja. Graz/Wien: Droschl, 1997.
- Palej, Marina: *Inmitten von fremden Ernten*. Aus dem Russischen von Christine Engel mit RuBel. Wien/Klagenfurt: Kitab, 2010.
- Palej, Marina (2003a): „Graz: Ein unterhaltsames Hologramm.“ Aus dem Russischen von Silvana Wedemann. In: Hoffer, Klaus/Kolleritsch, Alfred (Hg.): *Graz von außen*. Graz/Wien: Droschl, 2003, 216–235. (Die russische Originalfassung ist nicht publiziert.)
- Palej, Marina (2003b): „AUS: -GANG, -WEG.“ Aus dem Russischen von Silvana Wedemann. In: Karahasan, Dževad/Jaroschka, Markus (Hg.): *Poetik der Grenze*. Graz: Steirische Verlagsgesellschaft, 2003, 140–156. (Die russische Originalfassung ist nicht publiziert.)
- Palej, Marina (2003c): „Voda i plamen“, In: *Novyj mir*, 6 (2003). [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2003/6/palei.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/6/palei.html) (Zugriff 10.12.2011).
- Dt.: „Wasser und Flammenzunge.“ In: Dies.: *Inmitten von fremden Ernten*. Aus dem Russischen von Christine Engel mit RuBel. Wien/Klagenfurt: Kitab, 2010, 5–30.
- Palej, Marina (2004a): „Chutor“. In: *Novyj mir*, 9 (2004). [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/9/pa2.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/9/pa2.html) (Zugriff 10.12.2011).
- Dt.: „Das Gehöft.“ In: Dies.: *Inmitten von fremden Ernten*. Aus dem Russischen von Christine Engel mit RuBel. Wien/Klagenfurt: Kitab, 2010, 119–182.
- Palej, Marina (2004b): „Luidži“. In: *Znamja*, 9 (2004). <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/9/pal4.html> (Zugriff 10.12.2011).
- Dt.: „Luigi“. In: Dies.: *Inmitten von fremden Ernten*. Aus dem Russischen von Christine Engel mit RuBel. Wien/Klagenfurt: Kitab, 2010, 62–81.

- Palej, Marina (2005a): „S veterkom v Tartarary“. In: *Novyj mir*, 10 (2005). [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2005/10/pa4.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2005/10/pa4.html) (Zugriff 10.12.2011).  
Dt.: „Beflügelt in den Tartarus.“ In: Dies.: *Inmitten von fremden Ernten*. Aus dem Russischen von Christine Engel mit RuBel. Wien/Klagenfurt: Kitab, 2010, 82–101.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 1994.
- Engel, Christine: „Hybridität.“ In: Reinalter, Helmut/Brenner, Peter J. (Hg.): *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*. Wien u.a.: Böhlau, 2011, 341–346.
- Engel, Christine: „Nachwort.“ In: Palej, Marina: *Inmitten von fremden Ernten*. Klagenfurt: Kitab, 2010, 192–213.
- Hausbacher, Eva: *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 2009 (insbes. 145–180).
- Palej, Marina (2005b): „V svojem jeziku sem odgovorna za vsak zvok (intervju s pisateljico)“ [Interview mit Lijana Dejak]. In: *Delo*, Ljubljana (17.08.2005).





Veronika Bernard (Innsbruck/Kufstein)

## Religion als migrantischer Fluchtraum? Hülya Kandemir und Hatice Akyün

Der vorliegende Artikel gliedert sich in drei Abschnitte. Im ersten Abschnitt wird als Grundlage der weiteren Überlegungen das Akkulturationsmodell nach John W. Berry vorgestellt. Dieses wurde in „Psychology of acculturation: Understanding individuals moving between cultures“ beschrieben und in der Folge durch Gabriel Horenczyk in „Conflicted Identities: Acculturation Attitudes and Immigrants’ Construction of Their Social Worlds“ überarbeitet. Im zweiten Abschnitt wird die im Titel gestellte Frage anhand von Textpassagen aus Hatice Akyüns *Einmal Hans mit scharfer Soße. Leben in zwei Welten* (2005) und Hülya Kandemirs *Mein Weg vom Popstar zu Allah* (2005) diskutiert. Der letzte Abschnitt widmet sich der Einordnung der Texte und ihrer Autorinnen in den deutschsprachigen Literaturbetrieb.

### Das Akkulturationsmodell nach John W. Berry

Identitätsfindung und -sicherung stellen essentielle menschliche Anliegen dar. Dies mag wie ein Allgemeinplatz klingen, ist aber eine wesentliche Feststellung, insbesondere wenn man sich mit kulturellen und sozialen Fragen wie Migration, Kulturbegegnung oder kreativem Handeln innerhalb dieser Kontexte befasst, wie sich durch das Akkulturationsmodell von John W. Berry belegen lässt. Berrys Modell kann graphisch wie folgt dargestellt werden:

		Attitudes Toward “New Identity”	
		Positive	Negative
Attitudes Toward “Old Identity”	Positive	Integration	Separation
	Negative	Assimilation	Marginalization

Berry leitet den potentiellen Endpunkt migrantischer Identitätsfindung und Identitätssicherung aus der Sichtweise der MigrantInnen auf eine so genannte „alte“ und auf eine so genannte „neue“ Identität ab. Die „alte“ Identität stellt dabei jene Identität dar, die auf der Grundlage der Herkunftskultur definiert wird, die „neue“ Identität ergibt sich aus einer Übernahme kultureller

Aspekte des Aufnahmelandes in die „alte“ Identität. Je nach dem Grad der Übernahme ergeben sich daraus vier mögliche Endpunkte migrantischer Identitätsfindung: Integration, Assimilation, Abgrenzung (Separierung) und die Übernahme einer gesellschaftlichen Randposition (Marginalisierung).

Zentral für den Prozess der Übernahme ist die Sichtweise des Migranten auf die „alte“ und die „neue“ Kultur: Im Falle der Integration verfügen MigrantInnen sowohl über ein positives Bild ihrer/seiner Herkunftskultur als auch der Kultur des Aufnahmelandes. Assimilieren sich MigrantInnen, geht diesem Schritt eine negative Sicht auf die Herkunftskultur voraus, der eine positive Sicht auf die Kultur des Aufnahmelandes gegenüber steht. Dies ist zum Beispiel der Fall bei Flüchtlingen, die ihr Heimatland aus politischen und humanitären Gründen verlassen haben. Grenzen sich MigrantInnen von der Gesellschaft des Aufnahmelandes ab, steht einer positiven Sicht der Herkunftskultur die negative Sicht der Kultur des Aufnahmelandes gegenüber. Dies kann zum Beispiel auf so genannte ArbeitsmigrantInnen zutreffen, die ihre Heimatländer verlassen haben, um Arbeitslosigkeit und Armut zu entkommen, aber keineswegs ihrem kulturellen Hintergrund. Machen sie nun in den Aufnahmelandern die Erfahrung, nicht willkommen, respektiert und geschätzt, sondern statt dessen diskriminiert zu werden, kann sich eine negative Sicht auf die Kultur des Aufnahmelandes entwickeln, und am Ende des Prozesses steht die gesellschaftliche Abgrenzung. Das Schlagwort der „Parallelgesellschaft“ wird aktuell vermehrt zu einer (negativ bewertenden) Beschreibung dieses Zustandes bemüht. MigrantInnen, die sich in eine gesellschaftliche Randposition begeben, lehnen beide Kulturen aus unterschiedlichen Gründen ab. Exzellente Beispiele einer solchen sozialen Marginalisierung sind die von Suizidversuchen, Drogensucht und Promiskuität gekennzeichneten Biographien der beiden Hauptfiguren in Fatih Akins Film *Gegen die Wand* aus dem Jahr 2003.

Für das Verständnis von Berrys Modell ist es im Weiteren wichtig zu berücksichtigen, dass die soeben beschriebenen Akkulturationsvarianten nicht in allen Faktoren statisch sind. So können gesellschaftliche Abgrenzung und Marginalisierung die Ergebnisse eines kontinuierlichen Prozesses sein, in dem einzig das jeweilige Bild der Herkunftskultur statisch sein kann (aber nicht sein muss) und an dessen Anfang durchaus ein neutrales oder positives Bild des potentiellen Aufnahmelandes gestanden haben kann, das aufgrund entsprechender Erfahrungen akut oder latent ins Negative gekippt ist.

Fluchträume, welcher Ausprägung auch immer, lassen sich in diesem Modell den Bereichen der Separierung, der Marginalisierung, aber auch der Assimilation zuordnen. Unter Fluchträumen versteht die Autorin dieses Beitrages reale oder virtuelle Räume, Zustände und Aktivitäten, in die man sich aus einer als nicht adäquat empfundenen Lebenssituation zurückzieht. In einem migrantischen Kontext kann Assimilation an sich ebenso ein Fluchtraum sein, wie etwa die alles dominierende Hinwendung zu oder die völlige Abkehr von Religion oder der am Beispiel von Akins Film erwähnte Suizidversuch.

## Religion als migrantischer Fluchraum?

Im vorliegenden Beitrag werden die autobiographisch inspirierten Texte *Einmal Hans mit scharfer Soße. Ein Leben in zwei Welten* von Hatice Akyün und *Mein Weg vom Popstar zu Allah* von Hülya Kandemir darauf hin befragt, wie Religion als migrantischer Fluchraum dem Leser dieser Texte qualitativ begegnet. Lässt die Darstellung in den Texten darauf schließen, dass Religion, wie es der Titel des Beitrags vermuten lassen könnte, einen in sich homogenen Fluchraum darstellt? Oder dokumentieren die Texte die Hinwendung zur Religion als einen Fächer an Möglichkeiten, die sich markant unterscheiden? Dominiert Religion als Fluchraum in den Texten andere Fluchräume, und wenn ja, wie? Gibt die Figurenzeichnung Auskunft darüber, welche Aspekte dazu beitragen, dass Religion als Fluchraum aufgesucht wird?

Der Inhalt der beiden Texte kann hier bereits erste Hinweise geben. In Akyüns Buch erzählt die autobiographisch inspirierte Protagonistin Hatice in anekdotischer Aneinanderreihung Erlebnisse und Gedanken, die ihr Leben als nunmehr 35-jährige und noch unverheiratete, in Anatolien geborene und in Deutschland lebende Frau beschreiben. Als Kind ist sie mit ihren Eltern nach Duisburg im deutschen Bundesland Nordrhein-Westfalen gekommen. Ihre weibliche Individualität definiert sich dabei über ihre Sicht deutscher und türkischer Männer, ihr Verhältnis zu Eltern, Verwandten und deutschen Freunden und über die stereotypisierenden Vorstellungen, die sich Deutsche von Türken und Türken von Deutschen machen. Als Filter des Erzählten fungiert das Bewusstsein der Ich-Erzählerin. Sie ist es, die das Verhalten der Figuren im Buch bewertet. Die pointierte Zusammenfassung ihrer kulturellen Identität formuliert der Titel des Buches. Sie wünscht sich, wenn schon einen Ehemann, dann einen Hans mit scharfer Soße, also einen Deutschen mit dem Temperament und der Leidenschaft eines Türken.

Kandemirs Buch stellt dem Leser eine ebenfalls autobiographisch inspirierte Protagonistin mit Namen Hülya vor, die als Kind türkischer Arbeitsmigranten in Eberndorf in der Oberpfalz geboren, es zunächst in allen Bereichen ihren deutschen Mitschülern und Freunden gleich tut, schließlich die Schule abbricht, eine Karriere als Popstar anstrebt, diese beendet und sich im Folgenden der Religion und dem Glauben unterordnet. Sie verändert ihr Leben grundlegend, heiratet und wird Mutter. Obwohl das Buch durch die Einbindung zahlreicher Familienfotos dokumentarischen Charakter anstrebt, sind wie in Akyüns Text alle durch die Ich-Erzählerin abgegebenen Charakterisierungen ihres familiären und sozialen Umfeldes Bewertungen durch das Erzähler-Bewusstsein.

Beide Ich-Erzählerinnen haben gemeinsam, dass sie in ein facettenreiches familiäres Umfeld eingebunden sind. Hatices Familie besteht aus einem Vater und einer Mutter, die beide namenlos bleiben, den Brüdern Mehmet und Mustafa, den Schwestern Fatma und Ablam und einer weiteren Schwester, diversen Tanten und Cousinen.

Hülyas Familie hat 12 Mitglieder: Vater Bahattin, Mutter Sahide und die neun Geschwister Ayla, Macit, Arzu, Bahar, Murat, Mesut (älterer Bruder, *Abi*), Cem, Rabia und Hülya. Für die Fragestellung dieses Beitrages relevant sind jene Figuren, die man als religiös aktiv bezeichnen kann. Dies sind in Akyüns Buch der Vater, die Mutter und die älteste Tochter Ablam. Ihre Kontrastfigur ist Hatice, die Ich-Erzählerin. In Kandemirs Buch sind es die Ich-Erzählerin

Hülya, ihr älterer Bruder Mesut, ihre ältere Schwester Arzu und als Kontrastfiguren ihre in kemalistischer Tradition sozialisierten Eltern.

Beginnen wir die Analyse der Facetten von Religion als migrantischem Fluchtraum in den gewählten Texten mit Hatices Vater, und wenden wir uns dazu dessen Charakterisierung durch die Erzählerin zu (vgl. Akyün 2005, 64, 66). Hier wird der Vater beschrieben als Mann, der aus ländlich-anatolischen, traditionellen Verhältnissen stammt und der sich ins Ungewisse begibt, um seine wirtschaftliche Situation und die seiner Familie zu verbessern. Er ist erfolgreich in diesem Unterfangen, um den Preis einer dreijährigen Abwesenheit von seiner Familie, einer körperlich schädigenden Tätigkeit als Bergmann unter Tage und einem Leben in einer fremden, ghetto-gleichen Umgebung. Wie wir erfahren, wohnt er (und später auch seine nachgeholtte Familie) in Duisburg-Marxloh, einem Stadtteil der im Ruhrgebiet liegenden Großstadt Duisburg, der von den Einheimischen „Klein-Istanbul“ genannt wird, und wo heute die älteste Moschee Deutschlands steht (64). Vor diesem Hintergrund wird der Vater aus dem Blickwinkel der Ich-Erzählerin als streng religiös beschrieben: In der neuen Umgebung hat er sich zum täglichen Moscheebesucher entwickelt und zeigt damit ein Verhalten, das ihm in seiner anatolischen Dorf-Heimat fremd war. Zum anderen richtet er die Erwartung an seine Kinder, sich unreflektiert an die muslimischen Gesetze, Regeln und Gebräuche zu halten, was auch den Verzicht auf allzu offenherzige Kleidung bei den weiblichen Familienmitgliedern einschließt (75). Trotzdem akzeptiert er, ins Rentenalter gekommen, deren Individualität. Seine Persönlichkeit beschreibt die Ich-Erzählerin als von ständiger Sentimentalität geprägt (13), die sich auf jene Orte richtet, an denen er Abschnitte seines Lebens verbracht hat und an denen er sich gerade nicht befindet. Der Lebensrealität an beiden Orten steht er nörgelnd, aber nicht wirklich kritisch oder negativ gegenüber. Er ist von einem Festhalten an Gewohnheiten geprägt, die sich aus seiner Sicht bewährt haben. Verlässlichkeit und soziale Kontakte sind ihm wichtig.

Wenden wir uns der Mutter zu. Sie wird als eine traditionelle anatolische Frau beschrieben, die eine unreflektierte muslimische Gewohnheitsreligiosität sowie ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein und Ehrgefühl lebt (15, 70). Sie trägt mit Selbstverständlichkeit und Stolz ihr anatolisches Kopftuch, da es für sie Initiationsstatus besitzt, und sie verteidigt ihre Ehre als Frau gegen Übergriffe von Männern in der Öffentlichkeit. Religion ist Teil ihrer kulturellen Tradition, in der sie Sicherheit und Geborgenheit findet und aus der auszubrechen für sie eine Absurdität wäre.

Die älteste Tochter Ablam, die wie ihre Mutter als Kopftuchträgerin aus Überzeugung beschrieben wird, hat innerhalb ihrer religiösen Aktivität die traditionellen Wege zum Teil verlassen. Sie trägt nicht das anatolische Kopftuch ihrer Mutter sondern teure Designerstücke. Aus Sicht ihrer Schwester Hatice verkörpert für Ablam das Kopftuch modische weiblich-muslimische Modernität, Religiosität und Selbstbewusstsein. Darüber, wie sie zur überzeugten Kopftuchträgerin wird, erfährt der Leser ebenso wenig wie über Ablams Persönlichkeit im Allgemeinen.

Betrachten wir als nächstes die religiös aktiven Figuren in Kandemirs Buch, allen voran die Ich-Erzählerin Hülya. Diese erzählt ihr Leben ähnlich einer Pilgerreise, die über religiöse Erleuchtung zur Gottfindung führt: Prolog – Wurzeln – Suche – Erfolg – Zweifel – Erfül-

lung – Neuausrichtung – Liebe. Am Ende des Buches hat sie sich zu einer die muslimischen Regeln strikt, wenn auch in einzelnen Bereichen, wie dem Schütteln von Händen zum Gruß, pragmatisch auslegenden Muslima gewandelt. Das Symbol der Glaubensreinheit ist für sie das Kopftuch. Sie beschreibt ihre Entscheidung, in der Öffentlichkeit ein Kopftuch zu tragen (vgl. Kandemir 2005, 17), die sie auf der Basis eines an ein abendliches Gebet anschließenden Traumes trifft. Diesem Erlebnis voraus geht ihre Unsicherheit bezüglich des weiteren Verlaufs ihrer Musikkarriere, die sie seit Abbruch ihrer Schulausbildung mit relativem Erfolg betrieben hat. Für die Zeit des Schulbesuchs beschreibt die Ich-Erzählerin sich als junges Mädchen, das weder in Kleidung noch in Verhalten von ihren deutschen Schulkolleginnen zu unterscheiden ist. Sie belegt diese Sichtweise durch Fotos, die sie in Sportkleidung bei Wettkämpfen zeigen, durch Berichte von Besuchen auf diversen Feiern bei deutschen Mitschülern und Freunden, bei denen Alkohol und Drogen auch bei ihr und ihrem Bruder eine Rolle spielen, und dem Hinweis darauf, dass sie nach langem Kampf mit dem Vater, aber letztlich mit dessen Zustimmung, als noch unverheiratete junge Frau das Elternhaus verlässt und in eine eigene Wohnung zieht. Aus ihrem aktuellen Blickwinkel bewertet sie einerseits das religiöse Leben in ihrer Familie als reduziert auf Erzählungen im Kindesalter, das Feiern religiöser Feste und als ein unreflektiertes Vertrauen in die Bereitschaft Gottes den Menschen zu helfen, andererseits gesteht sie ihrer Familie ein größeres Maß an Religiosität zu, als sie dies als Jugendliche tat. Den ersten Anstoß sich intensiver mit Religion, in ihrem Fall dem Islam, zu beschäftigen, erhält sie von ihrem Bruder Mesut. Die Beschäftigung mit der Religion motiviert ihre erste Ehe mit Andreas, einem Deutschen, den sie dazu bringt zum Islam zu konvertieren, von dem sie sich aber nach kurzer Ehe trennt, weil er aus ihrer Sicht nicht bereit ist, sich ebenso enthusiastisch mit der Religion zu beschäftigen wie sie. Ihren zweiten Mann Jerik, einen 20-jährigen atheistisch erzogenen und inzwischen überzeugt muslimischen Kasachen, lernt sie ebenfalls über die Beschäftigung mit der Religion in einer Moschee kennen. Sie heiratet ihn spontan in einer muslimischen Blitz-Hochzeit und erwartet mit ihm zu Ende ihrer Erzählung ein Kind. Ab dem Zeitpunkt ihrer Entscheidung Kopftuch zu tragen berichtet sie von sozialer Anfeindung, Ausgrenzung und Hilflosigkeit von Seiten ihrer deutschen Umwelt.

Hülyas Bruder Mesut wendet sich dem Islam zu, weil seine Eltern seiner Meinung nach zu a-religiös leben. Wir erfahren über ihn, dass er nach den muslimischen Regeln lebt, zum dritten Mal verheiratet ist, zahlreiche Kinder hat und diese zweisprachig erzieht. Hülyas Schwester Arzu wird beschrieben als Frau, die früh aus eigener Entscheidung und gegen den Widerstand ihrer Eltern Kopftuch zu tragen beginnt, nach den Anschlägen des 11. September 2001 aber auf Drängen ihres Mannes das Kopftuch ablegt, um nicht als Muslima erkannt zu werden.

Übereinstimmend erkennen wir an den Biographien der religiös aktiven Figuren der beiden Texte somit zunächst, dass keiner der in den Texten gezeichneten Wege hin zur Religion dem anderen gleicht. Legen wir also über die in den Texten erzählten Details religiöser Aktivität die Raster der theoretischen Überlegung zu den Mechanismen von Identitätssuche, Identitätsfindung und Integration, um die Stimmigkeit der Details in Hinblick auf die gewählte Definition von Fluchtraum zu prüfen.

Die Figur des Vaters in Kandemirs Text zeigt klare Zeichen einer kulturellen und individuellen Identitätssicherung über den Umweg der religiösen Zugehörigkeit, motiviert durch eine Lebenssituation, die die Weiterführung des gewohnten Lebens unmöglich macht und die in religiöser wie kultureller Hinsicht eine Diaspora-Situation darstellt. In ihren sozialen Auswirkungen beschreibt dies Matenia Sirseloudi in dem Aufsatz „Zwischen Assimilation und Abgrenzung. Die Bedeutung der Religion für die Identität der türkischen Diasporagemeinschaft in Deutschland“. Im Akkulturationsraster nach Berry und Horenczyk gehört die Figur des Vaters zwischen die Kategorien: Er sieht seine Herkunftsidentität und die Kultur des Aufnahmelandes abgesehen von kleinen Unzulänglichkeiten positiv. Er wäre also eigentlich ein Kandidat für Integration. Die zunächst belanglos scheinenden Unzulänglichkeiten des Lebens im Aufnahmeland (mangelnder sozialer Kontakt, „Seelenlosigkeit“ der Deutschen) wirken aber stärker als die bemängelten Unzulänglichkeiten der Herkunftsidentität und lassen ihn in Richtung der Separierung wandern. Für ihn ist Religion ein aktiv gesuchter und geschaffener Fluchtraum, der soziale Non-Identität verhindert, Zugehörigkeit in einer Diaspora-Situation ermöglicht und wohl auch psychischen Druck aufgrund des für sich und andere gewagten Risikos reduziert.

Die Lebensgestaltung der Mutter ist von Pragmatismus geprägt. Solange ihre Umwelt ihr ein Mindestmaß an Möglichkeiten bietet, ihre Gewohnheiten aufrechtzuerhalten, arrangiert sie sich. Sie lebt damit ebenso auf der Grenzlinie zwischen Integration und Separation wie ihr Mann. Religion ist auch ein Fluchtraum für sie, in dem Sinne, dass er Geborgenheit bietet. Allerdings ist es kein aktiv in der Diasporasituation gesuchter sondern ein bereits gewohnheitsmäßig vorhandener und in der Diasporasituation weiter gepflegter.

Vergleichbares gilt für ihre Tochter Ablam, die allerdings ihre kulturelle Zugehörigkeit bewusst pointiert. Auch hier bewegen wir uns auf der Grenzlinie zwischen Integration und Abgrenzung. Ablams Abgrenzung ist eine integrierte, die auf das Recht kultureller Individualität bei gleichzeitiger Integration pocht. Das Leben von Religion ist hier kein Fluchtraum, sondern gelebtes Recht auf Identität.

Kandemirs Text zeichnet für die Protagonistin die Persönlichkeit eines jungen Mädchens bzw. einer jungen Frau, die in Krisensituationen ihr bisheriges Leben als Irrweg verwirft und die dies jeweils mit der Begründung tut, nur so sei ihr die Beschäftigung mit ihrer wirklichen Lebensaufgabe möglich. Identitätsfindung erlebt sie als unablässige Suche nach einer in der Stabilität verankerten Sicherheit, die sie zunächst in kultureller Assimilation, dann im Leben für die Musik und letztlich in der Bestimmtheit des Lebens durch die Religion vermutet. Sie erlebt diese Suche als Auflehnung gegen all jenes, das zum jeweiligen Zeitpunkt ihrem Lebenskonzept störend entgegensteht. Reflexion ist ein notwendiger Aspekt ihrer Suche, die geknüpft ist an die Vermeidung eines potentiellen Scheiterns. Sie ist sich bewusst, dass sie Religion als Ausweg aus ihrer aktuellen Lebenssituation nutzt. Doch interpretiert sie dies nicht als Flucht vor der eigenen Angst an ihrer Lebenssituation zu scheitern und damit zu versagen. Eine solche Sichtweise ordnet sie jenen Teilen ihrer Umwelt zu, die sich an ihrem Lebensstil stoßen. Sie sieht ihre Hinwendung zur Religion als positive Handlung, die mit Kraft und Überzeugung gesetzt wird.

Wir erkennen darin den Fall einer Identitätssuche und -findung, die nicht linear von A nach B verläuft. Vielmehr zeigt sich ein Verlauf, der mit einem unreflektiert erfolgten Assimilationsprozess beginnt und auf der Linie zwischen Integration und Separierung vorläufig endet. Nicht ein negatives Bild der Herkunftskultur leitet den Assimilationsprozess ein, sondern die simple Nicht-Verhinderung des Gegenteils durch das Elternhaus und das Bedürfnis der Ich-Erzählerin so zu sein wie alle um sie herum, also sich „gut an[zu]passen“ (Kandemir 2005, 83). Mit dem Einsetzen der Bewusstheit in der Betrachtung der eigenen Lebenssituation inklusive der kulturellen Identität, der einsetzenden Abgrenzung vom elterlichen Lebensstil und der Auseinandersetzung mit beruflichen und privaten Zukunftsszenarien beginnt auch die Befragung der zuvor als selbstverständlich erlebten Assimilation. Das durch soziale Frustration entstandene Identitätsvakuum füllt die Hinwendung zur Religion, die mit ihren Lebenskonzepten abseits beruflichen Erfolgszwangs und mit dem Angebot eines alternativen sozialen Musters ein neues Zugehörigkeitsgefühl ermöglicht. Dass es die Religion ist, kann aber dennoch als Zufall betrachtet werden.

Mesut integriert Religion in eine Protesthandlung gegen sein Elternhaus, und er macht sie zum Gradmesser seines Lebens. Das Elternhaus symbolisiert für ihn eine korrumpierte Version seiner Herkunftskultur. Ihr steht er kritisch gegenüber. Seine originale Herkunftskultur, die er eigentlich nur aus zweiter Hand kennt, sieht er maßgeblich durch den Islam verkörpert. Auch seinem Handeln liegt die Kompensation sozialer Frustration zugrunde, die in einer Suche nach den kulturellen Wurzeln, einem *back to the roots* mündet. Über seine Sicht der Kultur des Aufnahmelandes erfahren wir nichts. Nach Berry und Horenczyk wäre er damit zunächst ein Kandidat für Assimilation oder Marginalisierung. Durch sein differenzierendes Herangehen an seine Herkunftsidentität wird er auch zum Kandidaten für Separierung. Der Umstand, dass er seine Kinder zweisprachig erzieht, macht ihn schließlich zu einem Beispiel für separierende Integration, also einer Integration, die auf das Recht einer partiell von der Majoritätsgesellschaft abweichenden kulturellen Identität besteht.

Die Gründe, die seine Schwester Arzu als Jugendliche zum Tragen des Kopftuches bewegen, bleiben im Text unerwähnt. Wir können nur indirekt erschließen, dass sie wie ihr Bruder auf der Suche nach ihren kulturellen Wurzeln ist, die sie in ihrem Elternhaus nicht in angemessener Weise gepflegt sieht. Über ihre Sicht der Kultur des Aufnahmelandes lesen wir nichts; auch nicht darüber, wieso sie sich dem Wunsch ihres Mannes fügt, nach dem 11. September 2001 ihr Kopftuch abzulegen, um geschäftliche und private Probleme für die Familie zu vermeiden. Wir erfahren nicht, ob sie wie ihr Mann die deutsche Gesellschaft als islamophob und als kulturell intolerant betrachtet. Trotzdem ist es in der Bewertung ihres Handelns durch die Ich-Erzählerin letztlich seine negative Sicht der Majoritätsgesellschaft, die sie die Symbole ihrer selbst gewählten kulturellen Identität verbergen lässt. Sie lebt unfreiwillig eine quasi Krypto-Identität und inszeniert für die Majoritätsgesellschaft eine vermutete bzw. antizipierte Soll-Identität. Die Inszenierung lässt sie als Beispiel für Integration erscheinen; tatsächlich lebt sie, vertraut man der Darstellung durch die Ich-Erzählerin, in einem Zustand der inneren Separierung und sie erfährt ihre religiöse Aktivität nicht als Fluchtraum sondern als inneres Exil.



Legt man die gewählte Definition von Fluchtraum, nämlich dass unter Fluchräumen reale oder virtuelle Räume, Zustände und Aktivitäten zu verstehen seien, in die man sich aus einer als nicht adäquat empfundenen Lebenssituation zurückzieht, an diesen Befund an, so ergibt sich: Die jeweils in den Texten für die religiös aktiven Figuren gezeichneten Herangehensweisen an Religion entsprechen dieser Definition – wenn auch, wie bei Arzu, gelegentlich nur temporär. Alle Figuren leben innerhalb ihrer religiösen Aktivität zumindest in einem Zwischenzustand von Integration und Separation. Der Grad der Reflexion ihrer Lebenssituation im Kontext einer kulturell differierenden Majoritätsgesellschaft spielt eine Rolle in Hinblick auf die Qualität ihrer religiösen Aktivität. Religion wird in den Texten demnach als Fluchtraum präsentiert.

Die Gründe, weshalb aber, beispielsweise, bei gleichem familiären Hintergrund eine Figur religiös aktiv wird und die andere nicht, können mit den bislang angestellten Überlegungen noch nicht geklärt werden. Wäre Religion nämlich ein homogener und gleichzeitig exklusiver migrantischer Fluchtraum, müssten sich folgerichtig alle Migranten mit gleichen sozialen Ausgangsbedingungen der Religion zuwenden und sie als Fluchtraum nutzen. Das Modell von Berry und Horenczyk hilft an diesem Punkt der Analyse nicht mehr weiter.

Erfolgsversprechend sollte dagegen der Vergleich unserer religiös aktiven Figuren mit ihren jeweiligen Kontrast-Figuren sein, also mit jenen Figuren, die sich nicht der Religion zugewendet haben. Die Frage an diese Figuren muss lauten: Was ist bei ihnen anders? Gilt die Diaspora-Situation für sie nicht? Vereinen sie, wie es Berrys und Horenczyks Modell vorschlägt, im Gegensatz zu den religiös aktiven Figuren ein positives Bild ihrer „alten“ Identität, also ihrer Herkunftskultur, mit einem positiven Bild ihrer „neuen“ Identität, also der Integration von tragenden kulturellen Elementen des Aufnahmelandes in ihre „alte“ Identität? Sind sie damit allesamt Beispiele für gelungene migrantische Integration, und benötigen sie deshalb keine Fluchräume?

Hatice, die Ich-Erzählerin und Protagonistin in Akyüns Text *Einmal Hans mit scharfer Soße* ist die Kontrastfigur der religiös aktiven Figuren in diesem Text, dessen Untertitel *Leben in zwei Welten* die zuletzt gestellten Fragen bereits negativ beantwortet. Ihre Mitteilungen beginnt die Ich-Erzählerin mit einer Selbst-Charakterisierung. Sie gestaltet diese als eine in sarkastischem Ton gehaltene Auflistung all jener stereotypen Punkte, die die öffentliche Diskussion über Migrantinnen aktuell bestimmen, insbesondere über Migrantinnen mit muslimischem Hintergrund. Es ist die Wahrnehmungsperspektive der Betroffenen, die hier wiedergegeben wird; und es ist ihre Befindlichkeit, auf die man hier trifft. Der sarkastische Unterton steht als unsichtbares Fragezeichen über der gezeichneten Identität der Ich-Erzählerin. Ist sie tatsächlich ein „Paradebeispiel einer gelungenen Integration“ (Akyün 2005, 7), weil sie als Journalistin arbeitet, Bücher auf Deutsch schreibt und einen deutschen Pass hat? Oder ist sie dies nur für deutsche Politiker, weil diese Integration an willkürlich gesetzten Kriterien messen, wie eben Berufstätigkeit, Pass oder Sprachbeherrschung? Wie sieht sie selbst ihre Identität? Insbesondere jene Stelle, in der sie ihre im Alter von 35 Jahren immer noch erfolglos gebliebene Partnersuche und die daraus resultierende Ehelosigkeit kausal verschränkt mit dem Umstand, dass sie dem deutschen Stereotyp der zwangsverheirateten muslimischen Frau widerspricht, kann als klarer Hinweis gewertet werden auf die Zweifel der Protagonistin an der Deckungsgleichheit

ihrer gefühlten Identität mit jener von der deutschen Öffentlichkeit und Politik konstruierten, gesehenen und an sie herangetragenen. Oder anders gesagt: Hat man tatsächlich als nicht oder schlecht integriert zu gelten, wenn man nicht so ist, wie sie ihrer deutschen Umwelt erscheint?

In die Auflistung eingebettet finden sich aber auch jene Stereotype, mit denen Migranten, im konkreten Fall türkische Migranten, die Vertreter der deutschen Majoritätsgesellschaft charakterisieren. Als positiv und als zur Nachahmung empfohlen kann man jene Stereotype kaum bezeichnen. Die einzige relative Ausnahme bildet die Einschätzung deutscher Männer als gute, verlässliche Ehemänner und Ernährer, denen aber – das positive Bild wieder einschränkend – ganz entscheidend das erotische Feuer, die Galanterie und die Leidenschaft türkischer Männer fehlt, um sie zu „perfekten“ Männern und Partnern zu machen. Kritischer kann man einer Aufnahmekultur kaum gegenüberstehen.

Warum erfolgt also nicht auch hier die Hinwendung zur Religion, zumal der Vater seine Kinder zur Konformität mit den Regeln ihrer Religion anhält und die Ich-Erzählerin sogar als Kind mit Kopftuch auf den Schulweg geschickt wird? Die Ich-Erzählerin erklärt dies in ihrer Selbst-Einschätzung mit zwei sehr persönlichen Gründen: ihrem Bildungshunger und der eigenen Eitelkeit (vgl. Akyün 2005, 71). Ihre Eitelkeit lässt sie die Möglichkeit, in ihrer Diaspora-Situation das Kopftuch abzulegen, dankbar aufgreifen, ohne dass sie sich der Tragweite dessen bewusst ist. Erst aus späterer Sicht erkennt sie die Implikationen, die ihre Umwelt daran knüpft. Ihrem Bildungshunger immanent ist ihr Bedürfnis nach Wissen. Darüber definiert sie sich; darin sieht sie schon früh ihre Identität – und ihren Fluchraum in Kompensation der Realität ihres Elternhauses.

Ihre anekdotische Charakterisierung der Religiosität des Vaters, der sie als Kind drängt, arabische Koransuren mechanisch auswendig zu lernen ohne sie sprachlich und inhaltlich zu verstehen, macht uns nicht nur die Diskrepanz zwischen diesem väterlichen Auftrag und ihrer Identität deutlich, sondern auch den zwischen ihrer Identität und der Religion: Hätte man ihr – es sollte erlaubt sein, hier zu spekulieren – statt blindem Glauben Wissenszuwachs geboten, hätte sie sich möglicherweise, wie vom Vater gewünscht, der Religion zugewandt. Mit bewusster Säkularität, gründend auf einer reflektierten Religionskritik, hat dies nichts zu tun. An gewisse Grundsätze ihrer Religion, etwa den Verzicht auf Schweinefleisch, hält sie sich trotzdem – ein Hinweis mehr also, dass sie eine zumindest neutrale Beziehung zu ihrer Herkunftskultur hat.

Sie arrangiert sich mit beiden Kulturen über eine Positiv-Liste. Das heißt, sie nimmt in ihrer Diaspora-Situation all jene Aspekte der beiden Kulturen für sich in Anspruch, die sie als angenehm empfindet, und ignoriert jene, die ihrem bevorzugten Lebensstil nicht kompatibel sind. Ihr Pragmatismus ist bewusst kulturell eklektisch. Darin besteht ihre kulturelle Identitäts- und Integrationsaussage. Ein Fluchraum, wie es die Bildung in ihrer Kindheit für sie war, wird für sie als Erwachsene damit unnötig. Und gäbe es ihn, so wäre es nicht die Religion. Eklektischer Pragmatismus in der Lebensgestaltung, wie der von der Ich-Erzählerin beschriebene, wäre damit schlicht unvereinbar.

In Kandemirs Text verkörpern die Eltern der Protagonistin die Kontrast-Figuren der religiös aktiven Figuren. Beide entstammen einem städtischen türkischen Umfeld: Die Mutter kommt

aus Istanbul, der Vater aus Izmir, und sie verkörpern – wie auch die im Buch abgebildeten Fotos zeigen (Kandemir 2005, 25) – jene türkische Generation der 1960er und 1970er Jahre, die das kemalistische Ideal einer kulturellen Annäherung an Europa, um nicht zu sagen, einer (unreflektierten) Übernahme europäischer, kultureller Gewohnheiten und Normen, verkörpert. In dem kemalistischen Konzept einer strengen Trennung zwischen öffentlichem und privatem Raum in Religionsbelangen ist Religionsausübung ein individuell nach Innen gekehrter und nach Außen im Wesentlichen unsichtbarer Vorgang. In diesem Sozialisationskontext ist es Hülyas Mutter, die sich als Arbeitsmigrantin allein und ohne Familie nach Deutschland verdingt, um ihre Familie zu ernähren. Ihrem Mann ist dies aufgrund einer Krankheit nicht möglich. Die Mutter kann als emanzipierte Frau gesehen werden. Pragmatismus bestimmt ihren Umgang mit der familiären Situation eines kranken, aber später in Deutschland zunehmend gesunden Ehemanns, ihr selbst als einer berufstätigen Mutter und dem Leben in einer kulturellen Diaspora-Situation. Die Diaspora-Situation verändert die kulturelle Lebenssituation der Eltern nur unwesentlich. Sie leben ihr gewohntes Leben mit geringen Abweichungen weiter. Über ihre Sicht der deutschen Umwelt erfährt der Leser nur indirekt und nur wenig. Es lässt sich zum Beispiel aus der Erziehung ihrer Töchter erschließen, dass sie in ihr gewisse Gefahren vermuten, durch Alkohol, allzu freien Umgang der Geschlechter mit einander oder durch Drogen. Abermals indirekt bestätigt dies ihre Übereinstimmung mit einzelnen übernommenen Traditionen ihrer Herkunftskultur.

Die Identitäten von Mutter und Vater zeigen sich klar konturiert und in gewachsener Sozialisierung verwurzelt. Für sie besteht kein kultureller oder individueller Profilierungsbedarf. Da beide Elternteile auch in der neuen Umwelt ihre alten Identitäten als Selbstverständlichkeiten leben, bleibt ein Fluchtraum unnötig; und wäre er nötig geworden, so wäre dies bereits in der Türkei und unabhängig von ihrem Migrantentum der Fall gewesen. Was für die Ich-Erzählerin in Akyüns Text ihr kulturell eklektischer Pragmatismus ist, ist für die Eltern in Kandemirs Text die Ausblendung der neuen Umwelt aus dem eigenen Leben: es ist jener Aspekt ihrer Persönlichkeit, der sie von den religiös aktiven Figuren der Texte unterscheidet. Er unterscheidet die Eltern in Kandemirs Text von ihren Kindern, denen die kulturelle Verwurzelung ihrer Eltern fehlt; und er unterscheidet die Ich-Erzählerin in Akyüns Text von ihrem Vater; aber er verbindet die Ich-Erzählerin in seinem pragmatischen Teil mit der Mutter und in seinem pragmatischen und auch in seinem eklektischen Teil, wenn auch nur in geringem Ausmaß, mit der Schwester.

Betrachtet man überdies in den beiden Texten die Figuren der zweiten Generation isoliert von denen der ersten, so fällt neben den in der jeweiligen Persönlichkeit ruhenden Aspekten ein weiterer, außerhalb der Persönlichkeit liegender Aspekt auf, der die Identitätsfindung in der kulturellen Diaspora-Situation beeinflusst: In beiden Texten findet eine auf die Vermittlung an die Kinder gerichtete Reflexion der elterlichen Identität im Familienverband nicht statt. Die Kinder erleben in ihrer kulturellen Diaspora-Situation lediglich die äußere Hülle der elterlichen Identität, ohne diese zu durchschauen und zu verstehen. In Akyüns Text ist diese Hülle bestimmt durch die Religiosität des Vaters, die Gewohnheitsreligiosität und anatolische Traditionalität der Mutter sowie den auffallenden Mangel an Druckwerken. In Kandemirs Text

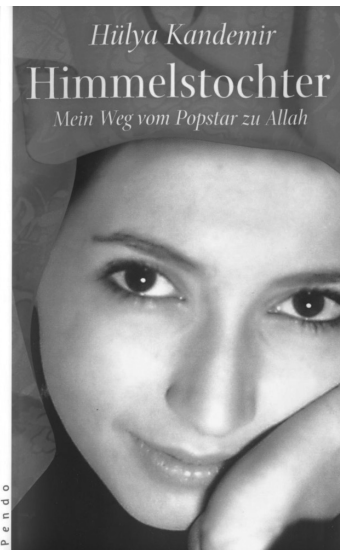
ist sie im Gegensatz dazu geprägt durch einen anscheinenden Mangel an Tradition und Religiosität. Dieses nicht zuletzt durch den Vergleich mit der Umwelt erlebte Fehlen-von-Etwas wird von den Kindern als Vakuum wahrgenommen, und es provoziert bei ihnen die Suche nach Fluchräumen, über die sie – bestimmt durch ihre individuellen Bedürfnisse – ihre individuellen und damit auch kulturellen Identitäten in Abgrenzung zur elterlichen Identitätshülle definieren können. Und hier nun steht Religion neben Musik und Assimilation in Kandemirs Text und neben Bildung in Akyüns.

Religion dominiert somit in den gewählten Texten nicht andere Fluchräume, und man erkennt, dass es nicht zwangsläufig die migrantische Diaspora-Situation ist, die Religion zum Fluchraum werden lässt. Offensichtlich haben individuelle, in der gezeichneten Figuren-Persönlichkeit liegende Faktoren maßgeblichen Einfluss auf die Hinwendung zur Religion, wenn sie nicht überhaupt den Ausschlag geben. Im Zusammenwirken mit der Migrationssituation sind sie es, die diesen Weg attraktiv oder aber nicht attraktiv erscheinen lassen.

Dass Religion in der öffentlichen Diskussion, auf die ja sowohl Akyüns wie auch Kandemirs Text Bezug nehmen, als geradezu dominanter migrantischer Fluchraum wahrgenommen wird, hat seinen Grund demnach also nicht in dem, was die Texte erzählen, oder in der migrantischen Realität, sondern vielmehr in der Wahrnehmung und in der Sozialisation der Majoritätsgesellschaft. Dies lässt sich pointiert und prägnant anhand der Umschlaggestaltung der beiden Bücher veranschaulichen.



1



2

- <sup>1</sup> Coverartwork nach Hatice Akyün, Einmal Hans mit scharfer Soße, erschienen im Wilhelm Goldmann Verlag, München, in der Verlagsgruppe Random House GmbH. Mit freundlicher Genehmigung des Verlags.
- <sup>2</sup> Coverartwork nach Hülya Kandemir, Himmelstochter. Mein Weg vom Popstar zu Allah, erschienen im Pendo Verlag, Zürich, in der Verlagsgruppe Piper Verlag. Mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Zunächst ist festzuhalten, dass beide Bücher in unterschiedlichen Verlagen erschienen sind und damit von unterschiedlichen LektorInnen und Verlagsteams betreut wurden. Der Umschlagentwurf zu Akyüns Buch stammt von der Firma Design Team München, der zu Kandemirs Buch von HildenDesign, einer ebenfalls in München ansässigen Firma. Trotzdem stimmen die dominanten Farben auf beiden Umschlägen überein: Schwarz und Rot. Hier wird mit Kontrasten gearbeitet und gleichzeitig auf die implizierten Bedeutungen und Assoziationen dieser Farben in der Kultur der erwarteten Käufergruppe (d.h. Leser mit deutschsprachig-mitteleuropäischem Hintergrund) gesetzt. Rot verbindet man mit Leidenschaft, feurigem Temperament, mit Sexualität und Liebe, aber auch mit Blut, Aggressivität und Gewalt. Schwarz steht für das Dunkle und Geheimnisvolle, sowohl für das lustvoll als für das angstvoll Erlebte; Schwarz trägt die *Femme fatale* ebenso wie die trauernde Witwe. Rot und Schwarz werden nun geknüpft an die Kleidung der abgebildeten Frauen, von denen wir annehmen müssen, dass es sich um die Protagonistinnen der Texte handelt. Es sind ihre Farben: Rot und Schwarz; Geheimnis und Leidenschaft. Das suggerieren die Umschlagabbildungen dem Betrachter auf einer ersten Wahrnehmungsebene, und dies in zwei unabhängig voneinander entstandenen Umschlagillustrationen.

Auf einer zweiten Wahrnehmungsebene folgen die Details wie Hautfarbe, Kleidung und Frisur. Was hier sofort ins Auge fällt, ist der Unterschied in der Hautfärbung der beiden Frauen: mediterraner Teint bei der Frau auf Akyüns Buch, ein kontrastreiches Grau als Hautfärbung bei der Frau auf dem Umschlag von Kandemirs Buch. Die suggerierte Botschaft: blühendes Leben hier, Mangel an Leben oder gar Leblosigkeit dort. Dem korrespondiert der Gesichtsausdruck: eine mit geschlossenen Augen genüsslich lachende Frau bei Akyün; eine verhalten mit den Augen lächelnde Frau bei Kandemir. Diese Linie setzt sich bei Kleidung, Frisur und Make-Up fort: Akyüns Frau ist relativ tief dekolletiert, sie trägt ein mit Kunstpelz verspielt eingefasstes Oberteil und ihre Lippen sind leuchtend rot geschminkt. Sie hat in geschwungene Form gezupfte Augenbrauen und trägt die Haare bewusst lässig hochgesteckt; von Kandemirs Frau sehen wir ein Gesicht-Portrait statt eines Ganzkörperbilds. D. h. wir sehen keine Kleidung außer einem roten Kopftuch. Die Frau trägt kein Make-Up, ihre Augenbrauen sind gepflegt, aber nicht auffällig in Form gezupft wie bei der Frau auf Akyüns Umschlagabbildung.

Die Körperhaltung rundet dieses Bild ab: Akyüns Frau scheint sich vor Lachen buchstäblich zu schütteln, ihre Arme hängen entsprechend parallel zum Körper nach unten; Kandemirs Frau stützt nachdenklich ihre linke Gesichtshälfte auf eine Hand. In ihrer Ganzheit betrachtet, tritt die Frau in Akyüns Umschlagabbildung aus dem in Weiß gehaltenen Hintergrund heraus, während das Gesicht auf Kandemirs Buch im Vergleich dazu in den Hintergrund zurückzuweichen scheint.

Daraus ergibt sich folgende Botschaft: Akyüns Frau suggeriert Nähe, Kandemirs Frau Distanz. Kandemirs Frau ist die Frau, die einem fremd bleibt. Sie ist die Himmelstochter, die ihre Erfüllung in Allah sieht. Akyüns Frau ist die Erdenfrau mit allen irdischen Bedürfnissen.

Offensichtlich standen die Autorinnen selbst Modell für die Titellustrationen, wie ein Vergleich der Umschlagbilder mit den auf den hinteren, inneren Umschlagklappen eingefügten Fotos der beiden Frauen nahe legt. Ein derartiger Vergleich lässt weiters den Schluss zu, dass

über die Umschlagbilder Stereotype transportiert werden, die in der Kultur der erwarteten, mehrheitlich deutschsprachig-mitteuropäischen Käufergruppe verbreitet sind. Dass die Umschlagillustrationen dabei tatsächlich die Korrespondenz zum Inhalt der Bücher transportieren, stellt keinen Widerspruch dar. Sie setzen bezogen auf die jeweiligen Protagonistinnen der Texte ins Bild, was die Texte in Worten ausdrücken – das Wunschbild und das Angstbild der europäischen Öffentlichkeit von weiblichen, muslimischen Migrantinnen: das Wunschbild im Fall Akyüns, das Angstbild im Fall Kandemirs.

Der Fluchtaspekt, also der soziale Separierungsaspekt, ist dabei eindeutig an Kandemirs Frau geknüpft und damit an das europäische Angstbild von einer gläubig aktiven Muslima mit migrantischem Hintergrund. Und er kreist um einen von der Majoritätsgesellschaft definierten Mittelpunkt: das Kopftuch. Die Muslima vom Typ der Ich-Erzählerin in Kandemirs Buch zieht sich durch und unter ihr Kopftuch in eine fremde, unverständliche Welt zurück – in die Welt des Islam. Und in diesen Fluchtraum mag man ihr wegen seiner Fremdheit nicht folgen; bei anderen Fluchträumen, die auch migrantisch besetzt sind, fällt dies leichter. Bildung, Musik, sogar Drogensucht – dies sind Fluchträume, die sich Migrantinnen mit der Majoritätsgesellschaft teilen; nicht aber den Islam. Obwohl Migrantinnen vielen Religionen angehören, wird Religion im migrantischen Kontext fast augenblicklich mit Islam assoziiert. Fluchtraum Religion bedeutet für eine europäische Öffentlichkeit in hohem Maße Fluchtraum Islam. Im Umkehrschluss wird daraus die Sicht, Religion als dominanten migrantischen Fluchtraum zu sehen, weil er nämlich die Wahrnehmung der Öffentlichkeit dominiert.

## **Die Texte und ihre Autorinnen im deutschsprachigen Literaturbetrieb**

Diesem Befund der Assoziation migrantischer Fluchträume in der Umschlaggestaltung der gewählten Bücher korrespondiert schließlich die deutschsprachige Verlagspolitik, das heißt konkret, die bundesdeutsche Verlagspolitik der vergangenen Jahrzehnte und Jahre, soweit sie die Auswahl von AutorInnen und Texten mit migrantischem Hintergrund betrifft. Im Vordergrund stehen hier AutorInnen mit migrantisch-muslimischem Hintergrund, allen voran deutsch-türkische AutorInnen. Wie Karin Yeşilada in ihrem sprachlich etwas launigen aber inhaltlich treffenden Online-Beitrag „AutorInnen jenseits des Dazwischen – Trends der jungen türkisch-deutschen Literatur“ zu den Tendenzen dieser Literatur feststellt, kristallisierten sich innerhalb dieses Literaturfeldes eindeutige Richtungen heraus.

Eine Richtung widmet sich der Publikation von Texten deutsch-türkischer, männlicher Autoren. Eine andere konzentriert sich auf Texte von Frauen mit muslimischem Hintergrund, deren Texte zum Teil auch mit Unterstützung deutschsprachiger Ghostwriter verfasst werden.

Bei den männlichen Autoren setzte man vornehmlich auf Texte, die sprachlich experimentell angelegt sind und inhaltlich um die Diskussion männlicher und kultureller Identität kreisen. Hierher gehören Feridun Zaimoğlu und Zafer Senoçak. Bei den Autorinnen lassen sich dagegen folgende Entwicklungen beobachten: Waren es zunächst Titel, die das Leben selbstbewusst-emanzipierter Türkinnen in Deutschland thematisierten, wie zum Beispiel die Texte von



Emine Sevgi Özdamar, so konzentrierte man sich in den letzten Jahren auf Texte, die weibliche Diskriminierung im Islam, etwa am Beispiel von Zwangsverheiratung und Ehrenmord oder dem Leben von Frauen im Taliban-beherrschten Afghanistan, literarisieren. Hierher gehören Texte wie Necla Keleks *Fremde Braut*. Vorreiter war in diesem Segment der Kölner Verlag Kiepenheuer und Witsch, bei dem zuvor noch Texte von Emine Sevgi Özdamar erschienen waren. Karin Yeşilada prägte an anderer Stelle für die in diesen Texten präsenten Frauenfiguren den Begriff der „geschundenen Suleika“ (2000), um auf das publikumswirksame Zusammenspiel zwischen europäisch-orientalistischem Frauenstereotyp und der Darstellung von Frauen als Gewaltopfern hinzuweisen.

Die aktuelle Entwicklung bei Texten von Autorinnen mit migrantisch-muslimischem Hintergrund scheint aber offenbar in folgende Richtung zu gehen: Zum einen werden Texte von Autorinnen publiziert, die aus deutsch-türkischen Mischehen stammen und die anekdotisch und humoristisch von ihren kulturellen Erlebnissen in der deutschen und der türkischen Gesellschaft erzählen, wie etwa Iris Alanyalı in ihrem Buch *Die Blaue Reise – und andere Geschichten aus meiner deutsch-türkischen Familie*. Aufschlussreicher Weise wird dieses Buch bei Amazon in der Kategorie „Sachbuch“ gelistet. Zum anderen handelt es sich um Texte deutsch-türkischer Autorinnen, die autobiographisch inspiriert von dem als „westlich“ etikettierten Lebensstil ihrer Protagonistinnen erzählen, wie es etwa in dem Buch von Hatice Akyün *Einmal Hans mit scharfer Soße* der Fall ist, das inzwischen ebenso wie der Nachfolger-Titel *Ali zum Dessert* 2007 erschienen ist. Auch für diesen Typ weiblich-migrantisch-muslimischer autobiographisch inspirierter Ich-Erzählerinnen hat Yeşilada ein Schlagwort geprägt: die netten Türkinnen von nebenan. Ihre Merkmale sind: Sie tragen Make-Up, kleiden sich sexy, leben als berufstätige Singles, aber sind bei aller Unabhängigkeit doch häuslich. Yeşilada geht sogar so weit, bei diesem Literaturtyp das Flair von amerikanischen Kultproduktionen wie *Sex and the City* zu sehen – in der Tat wohl nicht unberechtigt. Wie sie in ihrem Aufsatz richtig bemerkt, wird von den entsprechenden Verlagen mit Publikationen wie diesen ebenso wie mit jenen zu Ehrenmorden und Zwangsehen der antizipierte Publikumsgeschmack bedient.

Bücher, die um Religion als Fluchtraum, und in diesem Kontext um das Kopftuch kreisen, liegen im Trend. Trotzdem fällt das Buch von Hülya Kandemir in gewisser Weise aus dem oben beschriebenen Konzept heraus. Es erscheint anders als Akyüns Titel nicht in einem auf Massenkultüre setzenden großen Publikumsverlag wie Goldmann, sondern in einem Nischenverlag, wie dem in München und Zürich ansässigen, zur Piper-Gruppe gehörenden und als Verlag für offenen kulturellen Austausch gegründeten Pendo Verlag. Nach aktuellem Wissensstand der Autorin dieses Beitrags ist es selbst innerhalb dieses Segments ein Unikat geblieben. Obwohl aber eine Publikation in einem Verlag wie Pendo nicht auf ein Massenpublikum zielt, zeigt allein die Umschlaggestaltung, dass die antizipierte Publikumserwartung auch hier berücksichtigt wird.

Für die Fragestellung dieses Beitrags lässt all dies den Rückschluss zu, dass durch die Aufnahme der Titel in die jeweiligen Verlagsprogramme gleichzeitig eine Mindest-Übereinstimmung ihrer inhaltlichen Ausrichtung mit der vorausgesetzten Publikumserwartung bestä-

tigt wird. Dies gilt folgerichtig auch für die Darstellung muslimischer Religiosität bzw. einer Hinwendung zur Religion des Islam. Texte, die die vielschichtigen Facetten und Aspekte von Religion als Fluchraum in einem migrantischen Kontext nicht nur thematisieren, sondern auch in ihrer Vielschichtigkeit problematisieren, werden dagegen im Rahmen von Sammelpublikationen zu Themen wie Religion und Radikalisierung in migrantischen Gemeinden in Wissenschaftsverlagen veröffentlicht, wie etwa der biographische Beitrag von Hamed Abdel-Samads „Identitätssuche und Radikalisierungserfahrungen. Autobiografische Notizen eines muslimischen Studenten in Deutschland“.

### Schlussbemerkung

Zusammenfassend lässt sich somit Folgendes sagen: Die gewählten Texte *Einmal Hans mit scharfer Soße. Leben in zwei Welten* und *Himmelstochter. Mein Weg vom Popstar zu Allah* präsentieren dem Leser im Kontext der thematisierten migrantischen Lebenswelten vier potentielle Fluchträume: Musik, Bildung, Religion, Assimilation. Die Texte zeigen damit, dass ein migrantisches Leben in einem sozialen Bereich zwischen Integration in und Abgrenzung von der Kultur der Majoritätsgesellschaft nicht notwendig geknüpft ist an eine Hinwendung zur Religion. Das breiteste Variantenspektrum weist allerdings die religiöse Aktivität der Figuren auf. Die Texte zeigen des Weiteren, dass die Einschätzung, Religion sei der dominante migrantische Fluchraum, von außen herangetragen ist und seinen Ursprung in der Sozialisierung der Majoritätsgesellschaft hat. Die Umschlaggestaltung und die prominente Einbringung des Kopftuch-Themas belegen, dass die gewählten Texte nicht frei davon sind, eine sich aus den Denkmustern der Majoritätsgesellschaft ergebende Publikumserwartung zu bedienen.

### Bibliographie

- Akyün, Hatice: *Einmal Hans mit scharfer Soße. Leben in zwei Welten*. München: Goldmann Verlag, 2005.
- Akyün, Hatice: *Ali zum Dessert*. München: Goldmann Verlag, 2010.
- Alanyalı, Iris: *Die Blaue Reise – und andere Geschichten aus meiner deutsch-türkischen Familie*. Reinbek: Rowohlt, 2005.
- Kandemir, Hülya: *Mein Weg vom Popstar zu Allah*. München/Zürich: Pendo, 2005.
- Kelek, Necla: *Die fremde Braut*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2005.
- Abdel-Samad, Hamed: „Identitätssuche und Radikalisierungserfahrungen. Autobiografische Notizen eines muslimischen Studenten in Deutschland“. In: Oberdorfer, Bernd/Waldmann, Peter (Hg.): *Die Ambivalenz des Religiösen*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach, 2008, 315–339.



- Berry, John W.: „Psychology of acculturation: Understanding individuals moving between cultures“. In Brislin, Richard W. (Hg.): *Applied Cross-Cultural Psychology*. Newbury Park: Sage, 1990, 232–253.
- Horenczyk, Gabriel: „Conflicted Identities: Acculturation Attitudes and Immigrants’ Construction of Their Social Worlds“. In: Olshtain, Elie/Horenczyk, Gabriel (Hg.): *Language, Identity and Immigration*. Jerusalem: Magnes Press, 2000, 31–63.
- Sirseloudi, Matenia: „Zwischen Assimilation und Abgrenzung. Die Bedeutung der Religion für die Identität der türkischen Diasporagemeinschaft in Deutschland“. In: Oberdorfer, Bernd/Waldmann, Peter (Hg.): *Die Ambivalenz des Religiösen*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach, 2008, 289–315.
- Yeşilada, Karin: *Die geschundene Suleika. Das Eigenbild der Türken in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen*. Istanbul: Orient-Institut der DMG, 2000.
- Yeşilada, Karin: „Nette Türkinnen von nebenan – Die neue deutsch-türkische Harmlosigkeit als literarischer Trend“. In Schmitz, Helmut (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam/New York: Rodopi 2009, 117–142.
- Yeşilada, Karin: „AutorInnen jenseits des Dazwischen. Trends der jungen türkisch-deutschen Literatur“. [http://www.migration-boell.de/web/integration/47\\_1998.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_1998.asp) (Zugriff am 03.10.2011)

Ulla Ratheiser (Innsbruck)

## **“Islam is not a country”. (De)constructions of Muslim Space in British Migrant Narratives**

I've come down in the world. I've slid to a place where the ceiling is low and there isn't much room to move. Most of the time I'm used to it. Most of the time I'm good. I accept my sentence and do not brood or look back. But sometimes a shift makes me remember. Routine is ruffled and a new start makes me suddenly conscious of what I've become, standing in a street covered with autumn leaves. The trees in the park across the road are scrubbed silver and brass. I look up and see the minaret of Regent's Park mosque visible above the trees. (Aboulela 2005, 1)

This is how Najwa, the protagonist of Leila Aboulela's novel *Minaret*, opens the narration of her story, demarcating in a few sentences her very personal spatial bearing and geographical location. She outlines her situation as oppressive, restricted by a “low ceiling”, and even though we are made to believe that she is mostly prepared to endure her status quo, she contrasts her descending into personal confinement with the aspiring edifice that structures her view of the city: the impressive minaret of London's Regent's Park mosque. Najwa, thus, simultaneously locates herself and her story at once in a very private space, that of a “low ceiling” where there is not “much room to move”, and more publicly, in one of the world's most pictured, iconic cities, London. And yet, in her assessment of the city, private and public come to mingle as her London is not one of Tower Bridge, Buckingham Palace or Piccadilly Circus but a city identifiable through one of its Muslim landmarks.

The opening sequence quoted here is programmatic for the whole novel throughout which the reader comes to experience a city radically different from popular Western perceptions: Najwa's London, which is solely defined and structured along her life's trajectory, and which moves more and more into a strictly religious dimension. In John McLeod's terms, London, here, “does not factually denote a given place or mark a stable location on the map. It emerges at the intersection of the concrete and the noumenal, between the material conditions of metropolitan life and the imaginative representations made of it” (2004, 7). This (re)creation of a given place as personalised space is neither new nor restricted to Aboulela's work; however, it can be contested that it is a particularly productive strategy in the creative output of marginalised groups (McLeod 2004, 4) and hence also successfully employed in many migrant texts as the following discussion of Leila Aboulela's novel *Minaret* (2005) and Sarah Gavron's film adaptation of Monica Ali's *Brick Lane* (2007) will show. Both texts, novel as well as film, follow the life of a young woman who has been forcefully relocated to London and who is trying to forge a new home for herself in this seemingly hostile environment.

While Gavron’s protagonist, Nazneen, is married off as a very young girl from rural Bangladesh to London’s East End, Aboulela’s heroine, Najwa, comes from a wealthy Sudanese family and finds refuge in London after the execution of her father, who as a member of the former political elite had fallen victim to the new political forces in Sudan. Though largely relegated to a private realm, both female characters experience the city as intimidating and eventually end up imagining and inhabiting their own – private and public – spaces within it. Spaces, however, that are not only delineated by their respective regional heritage, Sudanese and Bengali, but which are constructed (and later deconstructed) as specifically Muslim spaces. These manifest themselves, among other things, in Nazneen’s and Najwa’s negotiations of a particular dress code that is frequently associated with their religious denomination. The women’s spatial structures thus transcend individual provenances by inscribing the threateningly blank London cityscape with (cross-cultural) routes of Islam. And while the protagonist’s husband in *Brick Lane* can forcefully argue, “You think Islam is the place you come from? Islam is not a country”, it is particularly in the occupation and eventually recreation of these public and private Muslim spaces that both women find retreat.

It can be argued that the radical spatial relocation and habitual cultural dislocation that characterises migrant experiences ultimately necessitates negotiations of cultural and physical spaces in the new home country. In the process of these negotiations migrants might either attempt at “finding a place” in the new social and cultural environment, or, and this could even be the more productive strategy, at creating their own distinctive space. This newly crafted and occupied space – in the public as well as in the private sphere – would essentially be demarcated by various cultural practices, be they linguistic, culinary or religious, and offer vital areas of retreat and (seemingly) protected existences within cultural contact zones. As Doris Eibl and Caroline Rosenthal illustrate in their introduction to *Space and Gender*,

Henri Lefebvre, Michel Foucault, and Edward Soja have emphasized that space is not materially given, but rather is the product of social practices, of power formations, and of ideologies. Space does not precede social relations and symbolic orders but results from them and in turn shapes and sustains them. (Rosenthal/Eibl 2009, 9)

Following Henri Lefebvre classification then, distinctive migrant spaces would consequently encompass all three spatial categories, namely that of *l’espace perçu* (spatial practices), *l’espace conçu* (representations of space) and *l’espace vécu* (spaces of representation) (Lefebvre 1991, 33).

Spaces that are visibly shaped by migrants are largely an urban phenomenon in the Western world and take a variety of forms ranging from markets dedicated to produce from the migrants’ countries of origin, clothes shops, restaurants and cafés, to places of worship, or clubs. Pnina Werbner elucidates with regard to the visibility of Muslim communities in Europe (and the impact this can have on the host society): “Arguably, what is perceived by many Europeans as most threatening about this encroachment has been the realization that, like most migratory movements, the movements of Muslims into the West has been associated with new ritual in-

scriptions upon old spaces [...]” (Werbner 1996, 311) On an institutionalised level such spaces can include schools, newspapers, and radio and television programmes. On a more mundane level perceptible migrant spaces can be given shape in particular dress codes, in the use of vernacular languages, in distinctive forms of social interaction, or neighbourhoods largely inhabited by a migrant society. How many of these various spaces are occupied and how distinctly they are discernible largely depends on the size of the migrant community, on how long they have lived in the host country as well as on the host society’s stance on different forms of cultural expression and its willingness to grant the migrant community the spaces they pursue. After all, as Werbner highlights, the occupation of space is not an uncontested, apolitical act: “[T]he *conquest* of space, its inscription with a new moral and cultural surface, will be regarded as an act of human empowerment.” (Werbner 1996, 309)

This empowerment, however, hardly affects a society as a whole but is bound to relegate certain members to the fringes. In migrant as well as in host communities the fault lines often run along a gender divide, which is integral to the following analysis of *Brick Lane* and *Minaret*. In both texts the female protagonists are attempting to conquer their very own spaces – from a patently peripheral position as will be shown. Koskela contends that

[s]pace shapes the way in which gender identities are formed and, reciprocally, gender identities and gendered social relations shape space [...]. The ostensibly trivial gendered practices and power structures of the everyday confine women’s space, and thus produce and (re)produce space that is “gendered” [...]. (Koskela n.d., 257)

In their article “Feminist Geographies of the ‘City’: Multiple Voices, Multiple Meanings” Valerie Preston and Ebru Ustundag outline how contemporary cities keep up a traditional spatial separation between men and women, the public and the private, that accompanies the still highly gendered division of labour. And whereas this has certainly changed over the last few decades and the “feminization of employment has redrawn the urban map of employment” the divide between paid and unpaid work that is pursued by men and women respectively has remained a powerful means of defining space (Preston/Ustundag n.d., 213).

What further defines the gendering of space in a compelling way is a particular “politics of looking” as Hille Koskela notes, resulting in a specific “semiotic of the streets”:

In encounters on the street we read each other – as well as the built environment – as *signs*. The plays of looking and being looked at form essential components in this process. Space is simultaneously *read* and *produced*. In urban space women are more likely than men to be the ones who are looked at, the objects of the gaze [...]. (Koskela n.d., 258)

When it comes to perceiving migrant societies from a Western point of view, not only does a “politics of looking” seem decisive; also the gendering of space appears to be even more discernible from a Western perspective and at the same time more controversial, probably most so in the case of Muslim migrant communities. Whereas Muslim women can be one of the

most noticeable members of their societies in public by adhering to a particular dress code, their spatial bearing is often perceived as highly ambiguous by host communities, and in the case of *Brick Lane* and *Minaret*, also by the women themselves as the following discussion will show. On the one hand, if a Muslim woman wears what is commonly subsumed under the term “veil”, Western onlookers are more often than not bound to see her as a victim, unable to defend herself against “patriarchal family structures, religious ideologies or fundamentalist discourses”, as Emma Tarlo illustrates in her study *Visibly Muslim* (Tarlo 2010, 3). On the other hand, the very act of covering in a Muslim minority context draws attention to the seemingly invisible woman (Tarlo 2010, 10). Inscribed into this interplay of visibility and invisibility is a “complex trans-cultural geography of a city like London”, as Emma Tarlo calls it, with particular sartorial expectations “which renders the wearing of certain types of apparel easier in some areas than in others, thereby spatially contextualizing the issue of visibility” (Tarlo 2010, 11). And yet, a veiled woman demonstratively withdraws from a defining public gaze by hiding essential features of her body, by creating her very own private space around her with the help of *pardah* (Mohammad n.d., 386).<sup>1</sup> The impact of this “mobile honor zone” (Preston/Ustundag n.d., 220) on the Muslim migrant community, the host community and not the least on the woman herself is significant, as Valerie Preston and Ebru Ustundag contend:

The veil simultaneously hides women and marks them as different in contemporary industrialized cities. It reinforces women as out of place in public spaces. [...] According to Yuval-Davis (1997), women carry the “burden of representation” for the collective’s identity and future destiny. Women are associated in the collective imagination with children and therefore with the collective as well as the familial future. (Preston/Ustundag n.d., 220–21)

Hence the visibly Muslim woman<sup>2</sup> is allocated a particular space in the semiotics of the streets in a Western as well as in a Muslim context. She is ostensibly fighting off the supposed threats of the Western environment and possible assimilation into it, also by retaining the clear separation of private and public that can be so definitive in widespread Muslim self-perception (Mohammad n.d., 383). Furthermore, by openly displaying their denomination, visibly Muslim women – especially in a minority context – contribute to the construction of a collective identi-

<sup>1</sup> “The term *pardah* combines the notion of dress with the idea of private space. [...] *Pardah* signifies dress as a form of coverage that creates a private space secluding women. There are many forms of *pardah*; for example, the *hijab* covers the head and hair, while the *burka* is a two-piece garment that totally covers the body and the face. [...] These garments not only work at the material level by desexualizing the body by covering the hair, and/or hiding its sexually provocative contours, but also symbolize the purity of intentions of the wearer.” (Mohammad n.d., 386)

<sup>2</sup> “I am, of course, not attempting to speak of ‘the Muslim woman’ as such. What interests me in this context are women who can be perceived as being Muslim from their very appearances. However, I am aware of the fact that there is no uniform group of Muslim women and that we run the risk of considering those who publicly dress in visibly ‘religious’ outfits as being more representative of their faith than others, and by this to sustain existing stereotypes.” (also see Tarlo 2010, 5)

ty and consequently establish a connection with other members of their religion, leading to an “empowerment as it transforms a marginal ‘community’ within the heart of the West into a member of an imagined global community,” as Robina Mohammad (n.d., 381) maintains. Hence, it is through their clothing that “women’s bodies perform the boundary that marks the imagined, psychic and physical space of the ‘community’” (Mohammad n.d., 385).

While this is neither the place nor is there sufficient space for a comprehensive discussion of the great variety of attitudes related to Muslim dress practices that are commonly subsumed under the generic term “veil”, it is important not to brush the obvious ambiguities aside with which the discourse pertaining to the religious covering of women is imbued; a discourse, as we will come to see, that also impacts on our protagonists, Najwa and Nazneen, and how they position themselves vis-à-vis constructions of their Muslim identity. So, for example, Robina Mohammad (n.d., 381) parallels an increased veiling among Muslim women in the West with a rise in radical Islamism in which “control of women’s bodies is an expression of possession and territoriality” (Mohammad n.d., 392). In contrast to this, Valerie Preston and Ebru Ustundag contend that the one-dimensional media interpretation of the veiled woman as “a symbol of under-development and patriarchy neglects the multiple meanings of veiling”. They are convinced that wearing a veil can be considered a form of resistance and a “brave act of defiance against the social corruption of a Western-oriented market economy”, even though these readings of the veil have not at all permeated Western understandings, which tend to restrict the veil to a “potent symbol for the ‘otherness’ of Islam to the West” (Preston/Ustundag n.d., 220). In a similar vein, Haifaa Jawad insists that the problematic view of Muslim women in the West has particularly proliferated through a reading of the veil as a form of suppression, largely established through media representations of Muslim women as forced into hiding and seclusion. In her paper “Historical and Contemporary Perspectives of Muslim Women Living in the West,” she delineates how the compulsory covering of women that took place in Iran in 1979 and in Afghanistan in 1997 has helped reinforce this notion and concedes that forced veiling among Muslim women exists; but, stressing the multifaceted nature of religious covering, Jawad further argues that there are great numbers of Muslim women who choose to wear some form of covering and who experience this as positive (Jawad 2003, 13–14). Emma Tarlo underscores the complexity which imbues the Muslim practice of covering one’s hair:

This surplus of attention to ‘the veil’ has produced large areas of collective visual and conceptual blindness. Muslim fashions and anti-fashions, in all their diversity, tend to become reduced to a simple binary opposition between veiled and unveiled. If ‘veiled’, women are perceived to be submissive or dangerous, deluded or transgressive, oppressed or threatening depending on whether their covering is thought to have been forced or chosen. If ‘unveiled’ they are often uncritically assumed to be progressive, liberated, secular and integrated into modern British or European society in spite of whatever social or economic marginalization some may be experiencing. This reduction of people to one aspect of their appearance has resulted not only in the state sanctioning of cultural stereotypes but also in the shaping of state politics and priorities in particular ways. (Tarlo 2010, 4)

Therefore, it can be argued that clearly discernible Muslim women are not only being created by their religious environment and by Western perceptions, but that they also utilise their appearance to construct their very own space of operation, that far from being passive participants in spatial distributions they assert an agency in the creation of their own Muslim subjectivity.

This agency is ascertained from early on in *Brick Lane* and *Minaret*, despite the protagonists’ seemingly powerless situation at the beginning and the radically different emphases placed on the importance of Islam in acquiring this agency – an importance that consists in a construction as well as a successful deconstruction of Muslim spaces for both women. Already in their respective titles and opening sequences the texts display different approaches to migrant (Muslim) womanhood in Britain.

Whereas the title *Brick Lane* relegates the viewer straightaway to the ethnically demarcated area of London’s East End that is also known as “Banglatown” and is home to a large Bangladeshi-Sylheti community (Ziegler 2007, 146), *Minaret* does not allow for an immediate ethnical positioning. It rather sketches a religious backdrop by evoking the image of the tall spire that features distinctively in Islamic mosques and thus establishes a powerful point of reference that will be used as a means of orientation for the readers and the protagonist throughout the narration. The first section of the novel, a kind of preface that precedes the main text of the novel opens with an invocation of Allah: “*Bism Allahi, Ar-rahman, Ar-raheem*”<sup>3</sup> (Aboulela 2005, 1). This highly significant phrase not only opens all but one chapter of the Qur’an, but is also used as a blessing before eating and “other actions that are worthy of giving thanks to Allah or asking of His support” (Islamic-Dictionary). With this, Aboulela as well as her protagonist-narrator invoke Allah’s support for the task before them and in so doing set up an explicitly Muslim framework, a Muslim space that becomes definitive for Najwa’s scope of action throughout the novel.<sup>4</sup>

In contrast to this, *Brick Lane* opens with the rural Bangladeshi setting of Nazneen’s childhood, which is relatively unspecific from a religious point of view and which is supposed to represent Nazneen’s very personal “nostalgic version” according to Sarah Gavron’s intention (James 2007, 53). From the images that are designed and the appearance of the characters no denomination could be inferred. The women that are pictured wear saris which are a popular garment among Muslims in Bangladesh but are also worn by Hindus and Christians in India, for example (Tarlo 2010, 5). The only specifically Muslim dimension is established in Nazneen’s voice over, when she recounts one of her mother’s mottoes: “If Allah wanted us to ask questions, he would have made us men.” (*Brick Lane* 3.28) Even though there seems to be hardly any connection to the opening invocation of Allah in *Minaret*, this matter-of-fact positioning of women in the narrative of the film acquires a strong ironic quality as it points towards the apparent futility of what the film itself is doing – asking questions about the space a migrant woman can command in a society that is defined by male power structures. Aboulela’s

<sup>3</sup> Translates as: “In the name of Allah, most gracious, most merciful” (Islamic-Dictionary).

<sup>4</sup> Also see Metcalf (1996, 4) on the importance of particular Arabic words to create a distinct Muslim space.



strategy is different and free from irony and, yet, both stories are already from the beginning demarcated by defining themselves by as well as against Allah’s (supposed) intention.

However, when Nazneen arrives in London, married off to a stranger who lives and works there, the space she is granted seems more defined by her ethnic background than by her religion. The film renders Nazneen’s life as extremely confined, and restricted to an almost exclusively private space, with claustrophobic shots of her movements in the family flat in a big, brick housing estate and her rare shopping excursions to buy food. The visuality of the scenes makes it clear that Nazneen commands a very restricted spatial scope, which is permanently framed by buildings that contain her, be it outside in the streets or inside their housing estate. It is only when we witness her praying (10.12) that she seems to assume – for the first time – a space of her own, a space that is defined by her agency. What we get to see is a situation ostensibly out of time and almost disconnected from the spatial reality of a cramped living room that is over-defined by the mundane objects of her family. In close-up shots of Nazneen’s hands on the mat, of her head covered in white and her arms bending down to recite the prayer, her very own space is afforded. With her body dedicated to the task as well as her voice asking Allah’s guidance in leading her “out of this darkness” into the light she takes herself out of her usual context and manages to be sole mistress of her spatial practice. An experience that seems to have a wider relevance in Muslim migrant communities as two lines in the popular rap song by Poetic Pilgrimage reveal: “Wherever I lay my prayer mat, *that’s* my home! Sister,/ Wherever I lay my prayer mat, *that’s* my home!” (qtd. in Tarlo 2010, 73) The significance of Nazneen’s prayer not only for herself but also for the – real or imagined – diasporic community she belongs to could be related to Barbara D. Metcalf’s assessment, who sees in “the very act of naming and orienting space through religious practice” a form of empowering that also functions as a “clear form of resistance to the dominant categories of the larger community” (Metcalf 1996, 12), that is to that of the host society.

In a similar vein, Najwa’s adoption of the hijab in *Minaret* has to be considered as such a conception of space through a particular religious practice. Having led a Westernised life in Sudan, she initially sticks to this lifestyle during the family’s exile in London after the father’s execution. A life she increasingly perceives as meaningless and frivolous, having lost the ground beneath her feet and with this all spatial orientation:

There are all kinds of pain, degrees of falling. In our first weeks in London we sensed the ground trembling beneath us. [...] When Baba was hanged, the earth we were standing on split open and we tumbled down and that tumbling had no end, it seemed to have no end, as if we would fall and fall for eternity without ever landing. As if this was our punishment, a bottomless pit, the roar of each other’s screams. (Aboulela 2005, 61)

For Waïl S. Hassan, Najwa’s attempt to remedy her disorientation, which has been accentuated by her mother’s death, by purposefully embracing Islam, falls in line with an indiscriminating refusal of a supposedly Western concept of freedom. “[F]reedom’ and ‘modernity’ come to represent to her an ‘empty space’ devoid of the jealous and sometimes violent protectiveness of male relatives, which guarantee precisely what she lacks in Britain: ‘life-long security and a



sense of belonging’.” (Hassan 2008, 316) Najwa tries to tackle the emptiness of this space by creating an alternative to it, also by means of fulfilling certain sartorial expectations that come with her newly found religiosity.<sup>5</sup> Relating her choice to the “countless rewards” that are given to those who “show restraint” and “respect the boundaries of Allah” (Aboulela 2005, 245), Najwa describes how these boundaries have come to mean physical boundaries in her case; boundaries she needs time to negotiate, though. She dismisses her first attempt at wearing a scarf over her hair, despite the fact that it makes her look “dignified and gentle”; however, she finds that she is not ready to take that step, yet (245). She requires the help and guidance of a friend from the mosque, who takes her shopping for headscarves and shows her how to cover her hair “for the rest of [her] life” (247). The transformation she experiences as she adopts hijab is profound:

When I went home, I walked smiling, self-conscious of the new material around my face. I passed the window of a shop, winced at my reflection, but then thought ‘not bad, not so bad’. Around me was a new gentleness. The builders who had leered down at me from scaffoldings couldn’t see me anymore. I was invisible and they were all quiet. All the frissons, all the sparks died away. Everything went soft and I thought, ‘Oh, so this is what it was all about; how I looked, just how I looked, nothing else, nothing non-visual.’

The more I learnt, the more I regretted and at the same time, the more hope I had. [...]

Sometimes the tears ran down my face. I sweated and felt a burning along my skin, in my chest. This was the scrub I needed. Exfoliation, clarifying, deep-pore cleanse – words I knew from the beauty pages of magazines and the counters of Selfridges. Now they were for my soul not my skin. (Aboulela 2005, 247)

It is no coincidence that Aboulela employs such explicitly spatial metaphors for Najwa’s transformation process. At the same time as the hijab contains and protects Najwa’s features, providing a “mobile honor zone” for her, as has been discussed earlier, the comparison of her change with the process of taking off various layers of dead skin to reveal a new, reformed woman also points to the fact that she experiences no factual alteration of her character. All that is good and is now revealed has been there before; it just needed uncovering. And her new apparel not only provides a protective space for her to move in, it also extends Najwa’s space of operation as it integrates her into the larger, visible community of Muslims, creating “feelings of sisterhood and solidarity”, as Emma Tarlo explains in her analysis of what motivates women to wear hijab (Tarlo 2010, 10). Even though her visibly Muslim appearance makes Najwa a target of anti-Muslim harassment (Aboulela 2005, 81), it is at the end also this new protective space, and the feeling of communality that comes with it, that renders London less hostile for the protagonist. For her, the city of London becomes newly inscribed, to use Marta Cariello’s words, as “a space where the rhythm of migrants moving, working, searching for and reconstructing a home, heeding the call to prayer” (Cariello 2009, 344) sustains a functioning framework for her.

<sup>5</sup> Whether or not the covering of women is prescribed by the Qur’an has been much debated by a great number of scholars; for obvious reasons, this discussion shall not be continued here. The passages in the Qur’an referring to the appropriate apparel of men and women are sura 24: 30-31 and sura 33:59.

Wearing hijab has made Najwa identify herself more as Muslim than as Sudanese and thus connects her with the multi-ethnic Muslim community she meets at the mosque: “I felt that I am Sudanese but things changed for me when I left Khartoum. Then even while living here in London, I’ve changed. And now [...] I just think of myself as a Muslim.” (Aboulela 2005, 110) It is her newly found friends’ homes, the Regent’s Park mosque and her employer’s house close to Regent’s Park that from now on demarcate her London, in which she leads an increasingly private life, also by means of the hijab. Having lost all of her parents’ money, her job as a maid leads her outside her own immediate environment; but by attempting to blend in her employer’s home as soon as possible, she recreates a form of private space: “The first day is crucial, the first hours. I will be watched and tested but, once I win her trust, she will forget me, take me for granted. This is my aim, to become the background to her life.” (Aboulela 2005, 65) Woven into this new structure of previously blank and hostile London is thus not only a division of labour as well as of public and private spheres that is based on gender criteria, but also Najwa’s newly found place in a virtual community of Muslim sisters and brothers. Connecting with them via various forms of electronic media, she can remain protected in the private sphere of her (and her employer’s) home:

I sit on the armchair [...] and enjoy the light in the room or watch the Arabic channels on TV. I see the Ka’bah and pilgrims walking around it. I wish I were with them. I see teenage girls wearing hijab and wish I had done that at their age, wish there was not much in my past to regret. The religious programmes make me feel solid as if they are telling me, ‘Don’t worry. Allah is looking after you, He will never leave you, He knows you love Him, He knows you are trying and all of this, all of this will be meaningful and worth it in the end.’ I learn from these programmes. Bits and pieces [...]. (Aboulela 2005, 98)

The real and virtual community of Muslims is also a considerable force in *Brick Lane*, though as the story of Nazneen unravels it becomes clear that the spatial structures they have provided for her oppress and stifle her. The link between the norms Nazneen adheres to in an ostensibly resigned way and religion is only established as the film unfolds. We are made to observe certain sartorial and behavioural standards the (female) inhabitants of Brick Lane conform to; though whether these norms are ethnically defined and prescribed more by tradition than by religion (see Tarlo 2010; 5, Jawad 2003, 2) is not stated explicitly. However, it is quite obvious that Nazneen’s restriction to an almost exclusively private realm fulfil the criteria of *pardah*, that is the creation of a private space for women which is demarcated with the help of clothing but also restricts their physical movements (Anwar 1979, 165). Thus, we see Nazneen covering her hair with her sari whenever she is outside or in the presence of foreigners; we see her surprised look when her new neighbour, Razia, takes off her woollen hat and reveals short hair; we see her walking a couple of steps behind her husband when they go out to shop; we witness

her finding a job that she can carry out from her home following a clearly “gendered division of labor and space” (Ziegler 2007, 150).<sup>6</sup>

And yet, it is only when Nazneen starts to break free from these expectations and standardisations that we are brought to understand that these spatially defining standards are strongly informed by a particular Muslim discourse, that indeed they qualify as *purdah* despite voices to the contrary (e.g. Ziegler 2007, 150f.); a discourse which creates Nazneen as a Muslim woman, first in her attempt to conform to the image of a devout Muslim wife and then later on in her young lover Karim’s eyes, who institutes her “as the real thing”, that is the unspoilt girl from the village. The space that she commands during her prayer is consequentially the only significant Muslim space she could create and inhabit for herself, as becomes obvious in retrospection.

The turning point in our perception of Nazneen’s framing by a particularly Muslim discourse proves to be her husband Chanu’s speech at a meeting of Muslim activists in the district (1.13.00.). To counter recent developments in the wake of 9/11, which attempt to forge a communality among Muslims that does not exist as such in Chanu’s eyes, he tries to relegate faith to the solely private sphere:

You think Islam unites us all? You think Islam is the place you come from? Islam is not a country. You think you are my brother? More than the next man on the street? Because we are both Muslims? All this fighting talk that we are all brothers. Three million, three million died in East Pakistan in this life time. [...] What was that? Brotherly love? It was Muslim killing a Muslim. Have you forgotten? Are you so lost? My Islam is in here [points towards his heart], and that is the only thing worth defending. (1.13.45)

As the camera moves in on her face, we are made to observe how Nazneen suddenly understands her husband, who had always been so distant from her. Having realised that her faith is a private matter, from now on she refutes the spatial limitations forced upon her by her religious community, starting by taking her husband’s hand as they leave the meeting. Subsequently, she stops covering her hair, but also tells her young lover that she cannot marry him, not because “of the sin of it” (1.16.05) but because she has to fend off his construction of her: “I am not the real thing. I am no longer a girl from the village. [...] [Y]ou just wanted me to be. We just made each other up.” (1.16.12)

Nazneen’s symbolically most significant act of breaking down religious boundaries is her confrontation with the elderly lady who acts as the estate’s money-lender, the aptly named Mrs Islam. Nazneen dares confront her with her un-Islamic practice<sup>7</sup> of usury (1.20.ff), even though this means insulting the woman who functions as a moral institution in her environment. Lisa Mullen sees an almost fairy-tale-like constellation in that “[...] Gavron provides her heroine with [...] a witch to slay in the form of hypocritical moneylender Mrs Islam [...]” (Mullen

<sup>6</sup> “[I]n contrast to other ethnic minority and migrant populations in Britain, Bangladeshi men far outnumber women in workforce, with about 15 percent of women performing paid labor outside the home [...]” (Ziegler 2007, 150)

<sup>7</sup> See sura 2: 275-280.

2007, 54). The confrontation is momentous as Nazneen manages to protect her family against the unjustified financial claims but also to defend her own right to move outside the space that has been outlined for her by a religious framework. As a consequence, when her elder daughter flees from the family flat in desperation, frustrated by the prospect of moving to Bangladesh, Nazneen’s following her out of Banglatown is also expressive of her shedding her *pardah*. Her move into the hitherto unknown city that seems to be an almost blissfully anonymous place in contrast to over-defined Brick Lane (1.24.00ff.) has a liberating effect on the protagonist. She can thus tell her husband that she cannot go back to Bangladesh with him but will stay in their flat in Brick Lane, because “This is my home. I cannot leave.” (1.27.42). The fact that Chanu has cleared out the apartment that had been largely cluttered with his belongings acquires significance in that it is now Nazneen’s and her daughter’s place to fill and their space to re-create. The film leaves no doubt that Nazneen perceives these changes and the chances that come with it also in spatial terms as we witness her (and the girls) lying in bed, talking, enjoying themselves. These images are shot in a very similar way to Nazneen’s first prayer in the film with intimate close-ups and an entirely undefined, black-and-white, blurry background. After that all three females go out into the deserted snowy courtyard, where we witness them in a crane shot lying on the ground, making snow angels, free from all religious and also spatial constraints as the image remains unframed, and mother and daughters are for once not contained by any buildings. Their imprinting of the ground with the shapes of their bodies is accompanied by the same Bengali song that opened the film, where it illustrated the creation of home in Nazneen’s memory. Now it fulfils the very same task in London, when Nazneen demarcates her very own space in the snow, independent from all religious prescriptions and expectations. Being a Muslim has now acquired a solely private quality for her – and with this, also the quality of ‘private’ has changed as it has become a space outside *pardah*. Hence, Nazneen can write to her sister in Bangladesh (rendered in voice-over): “Sister, I have this dream that you are always running. And I am torn between two worlds. Leaving you behind. But then I wake and see that it is not you but me who has been running. Searching for a place that has already been found.” (1.32.05)

Thus, Chanu might have been right in postulating that Islam is not a country. But the analysis of Leila Aboulela’s *Minaret* and Sarah Gavron’s film version of *Brick Lane* has demonstrated that Islam can very well delineate a space that allows people who live in the diaspora to create a home away from home; it might just as well, though, by insisting on a gendered division of private and public realms, among other things, outline a space its supposed inhabitants want to flee from. Seen in this light, Najwa’s and Nazneen’s negotiations of Muslim space within the setting of London are pivotal for the development of the stories. The city outside the women’s private spheres, that is their apartments and their immediate social environments, appears largely as a blank canvas. Najwa’s and Nazneen’s spatial bearing within, however, differ considerably in that Najwa tries to inscribe the empty space by creating routes of Islam as a framework for her own movement within. Part of this Muslim structure is also her adoption of hijab, which protects her not only in a kind of “mobile honour zone” but also in a kind of “mobile private sphere”. Nazneen, on the other hand, comes to realise the potential this blank

canvas might hold in store for her once she can free herself from the restraints of *pardah*. While the one text stresses the communality that is created through a shared Muslim space and the security that results from it, the other one highlights possible restraints caused by a communally prescribed practice and thus relegates religion to a wholly personal matter. And yet, both texts, *Minaret* as well as *Brick Lane*, advocate a strong female agency in this construction and deconstruction of Muslim space that is – of course – not a country but still a place that can become home.

## Works Cited

- Aboulela, Leila: *Minaret*. London: Bloomsbury, 2005.
- Gavron, Sarah (Dir.): *Brick Lane*. UK, 2007.
- Anwar, Mohammed: *The Myth of Return. Pakistanis in Britain*. London: Heinemann Educational, 1979.
- Cariello, Marta: “Searching for Room to Move. Producing and Negotiating Space in Leila Aboulela’s *Minaret*.” In: Al Maleh, Layla (ed.): *Arab Voices in Diaspora: Critical Perspectives on Anglophone Arab Literature*. Amsterdam: Rodopi, 2009, 339–350.
- Hassan, Wail S.: “Leila Aboulela and the Ideology of Muslim Immigrant Fiction.” In: *Novel. A Forum on Fiction* 41 (2008), 298–319.
- Islamic Dictionary*, <http://www.islamic-dictionary.com> (consulted on February 28, 2012).
- James, Nick: “Seeing the World in a Drop of Water. Interview with Sarah Gavron.” In: *Sight & Sound* (December 2007), 53.
- Jawad, Haifaa: “Historical and Contemporary Perspectives of Muslim Women Living in the West.” In: Jawad, Haifaa/ Benn, Tansin (eds): *Muslim Women in the United Kingdom and Beyond. Experiences and Images*. Leiden: Brill, 2003, 1–17.
- Koskela, Hille: “Urban Space in Plural. Elastic, Tamed, Suppressed.” In: Nelson, Lise/Seager, Joni (eds): *A Companion to Feminist Geography*. Hoboken: Wiley, n.d., 257–270.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- McLeod, John: *Postcolonial London. Rewriting the Metropolis*. London: Routledge, 2004.
- Metcalf, Barbara D.: “Introduction. Sacred Words, Sanctioned Practice, New Communities.” In: Metcalf, Barbara D. (ed.): *Making Muslim Space in North America and Europe*. Berkeley: University of California Press, 1996, 1–27.
- Mohammad, Robina: “British Pakistani Muslim Women: Marking the Body, Marking the Nation.” In: Nelson, Lise/Seager, Joni (eds): *A Companion to Feminist Geography*. Hoboken: Wiley, n.d., 379–397.
- Mullen, Lisa: “Review of Brick Lane.” In: *Sight & Sound* (December 2007), 54–55.
- Preston, Valerie/Ustundag, Ebru: “Feminist Geographies of the ‘City’: Multiple Voices, Multiple Meanings.” In: Nelson, Lise/Seager, Joni (eds): *A Companion to Feminist Geography*. Hoboken: Wiley, n.d., 211–227.

- Rosenthal, Caroline/Eibl, Doris G.: “Introduction: The Difference Space Makes.” In: Eibl, Doris G./Rosenthal, Caroline (eds): *Space and Gender. Spaces of Difference in Canadian Women's Writing*. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2009, 9–19.
- Tarlo, Emma: *Visibly Muslim. Fashion, Politics, Faith*. Oxford: Berg, 2010.
- Werbner, Pnina: “Stamping the Earth with the Name of Allah. Zikr and the Sacralizing of Space among British Muslims.” In: *Cultural Anthropology* 11 (1996), 309–338.
- Yuval-Davis, Nira: *Gender and Nation*. Thousand Oaks: Sage, 1997.
- Ziegler, Garrett: “East of the City: ‘Brick Lane’, Capitalism, and the Global Metropolis.” In: *Race/Ethnicity. Multidisciplinary Global Contexts*, 1 (2007), 145–167.



# Ästhetik der Migration

---





## Schreiben MigrantInnen anders? Überlegungen zu einer Poetik der Migration

Der in den 1980er Jahren in der feministischen Literaturwissenschaft kontrovers diskutierten Frage nach einer weiblichen Ästhetik vergleichbar wird seit einigen Jahren die Beschäftigung mit Migrationsliteratur neu ausgerichtet.<sup>1</sup> Vielfach wird dabei der Fokus weg von Autorenbiographien und Themen hin auf die Poetik der Migrationsliteratur verschoben und versucht, Theoreme und methodische Ansätze aus den Postcolonial Studies auf die Migrationsliteratur zu übertragen. Dabei werden auch in der Diskussion um migratorische Schreibweisen ganz ähnliche Argumente und Positionen wie in der Kontroverse um eine weibliche Ästhetik ins Feld geführt:<sup>2</sup> Beide Male geht es um eine marginalisierte AutorInnengruppe, es geht um Fragen des literarischen Kanons und literarischer Normen, um die Differenz zwischen ideologiekritischen Zugriffen und formalistischen Ansätzen der Literaturbetrachtung sowie um die Relevanz von lebensrealer Erfahrung bei der Analyse von Literatur. Letztendlich kreist die zentrale Auseinandersetzung um die Frage, ob eine weibliche bzw. migratorische Schreibweise jenseits von Inhalten und Themen auf der Ebene der Ästhetik festgemacht werden kann. Auch auf Seiten der Selbsteinschätzung der AutorInnen sind die Parallelen ganz offensichtlich. Genauso wie viele schreibende Autorinnen sich gegen eine Etikettierung ihrer Werke als Frauenliteratur zur Wehr gesetzt haben, gibt es auch viele Stimmen aus der Migrationsliteratur, die sich von einer solchen Zuordnung vehement abgrenzen. So auch jene Autorin, deren Romandebüt im Rahmen dieses Beitrags untersucht wird: die 1962 in Russland geborene und seit 1991 in Deutschland lebende Olga Martynova.<sup>3</sup> Martynova bezeichnet sich selbst als „Berufsschriftstellerin“ (Martynova 2011), während sie Migrationsliteratur als Aufarbeitungs- und Betroffenheitsliteratur definiert:

---

<sup>1</sup> Siehe u.a. Rössner 2011, Hausbacher 2009, Englmann 2001, Schenk 2004.

<sup>2</sup> Ein ausführlicher Vergleich der beiden Diskussionsfelder weibliche Ästhetik und migratorische Ästhetik siehe Gürtler/Hausbacher 2012.

<sup>3</sup> Ein weiteres Beispiel ist Julya Rabinowich, eine aus Russland stammende Künstlerin und Autorin, die seit ihrem achten Lebensjahr in Wien lebt und für ihren Debütroman *Spaltkopf* mit dem Rauriser Literaturpreis 2009 ausgezeichnet wurde. Für Rabinowich ist der Terminus „Migrantenliteratur“ eine begriffliche Stigmatisierung: „Da könnte es auch eine Würstelstandliteratur geben“ meint sie, Migrantenliteratur klinge danach, „wie jemand an der Schwelle des Hauses steht und noch nicht hinein durfte. Ich habe nicht vor im Vorraum rumzustehen. Ab einem gewissen Level ist die Qualität ausreichend und benötigt kein Etikett mehr.“ (Hierl 2009, 18)

Die „Migrationsliteratur“ ist im Allgemeinen die Literatur der Migranten, in erster Linie der Migrantenkinder, die zwischen zwei Kulturen aufwachsen und von diesem Prozess und Zustand berichten. Ein Berufsschriftsteller, der als solcher bereits sozialisiert wurde, ist kein „Migrant“ in diesem Sinne, er wählt eine fremde Sprache bewusst als seine Literatursprache, als Instrument. (Martynova 2011, 118)

Im Folgenden werden die Korrelationen zwischen Migrationssituation und Schreibstrategien betrachtet und das Zusammenwirken von Erzählformen und transnationalen Identitätsmustern beschrieben. In Abgrenzung zur traditionellen Emigrationsliteratur einerseits und zur so genannten Migranten- oder Gastarbeiterliteratur andererseits wird transnationale Migrationsliteratur hier an den Rändern, in den Kontakt- und Überlappungszonen der nationalen Literaturen verortet. Zentraler Ausgangspunkt ist dabei, dass die transkulturelle Konstellation nicht nur Gegenstand der Texte ist, sondern auch deren Ästhetik wesentlich prägt.

## Transkulturelle Literaturen

Dem traditionellen, auch in der Literaturwissenschaft lange Zeit dominanten Verständnis von Migrationsliteratur stellen neuere Forschungen den Aspekt der Transkulturalität entgegen und betrachten Migrationsliteratur als „neue Weltliteratur“, die außerhalb nationalliterarischer Kanones steht, ja diese geradezu infrage stellt. Transkulturelle Migrationsliteratur ist eine „Literatur in Bewegung“, so ein Titel des Romanisten Ottmar Ette (2001), die für das „Dazwischen“ in den Literaturen sensibilisiert und sich nationalphilologischen Kategorien entzieht. Die lange Zeit nur als Randphänomen berücksichtigte Migrationsliteratur, die häufig in erster Linie innerhalb der Auslandsphilologien behandelt wurde, gewinnt zunehmend an Bedeutung auch für die Entwicklung der Philologien, geht mit ihr doch eine Infragestellung der auf Kanon und Differenz bauenden „Zentren“ der einzelnen Nationalliteraturen einher.

Migration im Kontext der Globalisierung führt nicht nur zu Krisen und Konflikten, sondern ermöglicht auch performative kulturelle Interaktionen, aus denen individuelle und kollektive Mehrfachidentitäten innerhalb der dabei entstehenden kulturellen Zwischen- und Transiträume hervorgehen. Diesen ist ein hohes Maß an Kreativität inne (vgl. Marlinelli-König/Preisinger 2011, 13), sie werden zu wichtigen Zentren ästhetischer Innovation. Der dort entstehenden Literatur fällt zusehends die Aufgabe zu, Medium der Translation zwischen Kulturen zu sein, so Michael Rössler:

Das, was man allgemein als Globalisierung bezeichnet, nämlich die Tatsache von gegenwärtigen und die Unvermeidlichkeit von zukünftigen Migrationsströmen, legt es nahe, anders als im 19. und 20. Jahrhundert, der Literatur keinen territorial gebundenen Raum zuzuweisen, sondern eine Rolle, die eher im Bereich der Translation, der kulturellen Übersetzung zwischen den unterschiedlichen Traditionen und Narrativen zur Identitätskonzeption gelegen wäre. Eine solche Literatur müsste sich tatsächlich den von Padilla genannten „Chronotopos Null“ als Sitzort erwählen, zugleich aber – wie Bhabha es eben für die Translation auch vorseht – als *Third Space* einen Zwischenraum zwischen den Kulturen bilden, in dem ein durchaus konfliktives

Aushandeln der Wirklichkeitskonzeptionen, ein Ringen um das Verstehen und um das Kommunizieren stattfindet – anstatt wie in Zeiten der Nationalliteraturen als Bollwerk gegen das Fremde und als exkludierendes Narrativ des Eigenen zu dienen. Die Weimarer Klassiker haben der Literatur als „Weltliteratur“ eine in dieser Weise erhabene Rolle im Dienste eines humanistischen Ideals zugebracht. Solches Pathos ist dem 21. Jahrhundert fremd; aber es könnte dennoch sein, dass das Phänomen Literatur im *Dritten Raum*, als Medium der Translation zwischen den Kulturen, für uns im Großraum Europa und darüber hinaus für eine globalisierte Welt noch lebensnotwendige Bedeutung erlangt. (Rössner 2011, 248)

Das transkulturelle Potential zwischenkultureller Literatur, das produktive Annäherungen an das Fremde ermöglicht, speist sich aus der biographisch bedingten Mobilität der AutorInnen, die in ihren Texten ihre transkulturelle Kompetenz zur Sprache bringen: Sie nutzen das Potential der kulturellen Differenz, in der sie leben, für ihr Schreiben. Homi Bhabha weist in seinen Schriften (1994) darauf hin, dass solche Texte eine neue Position schaffen, einen hybriden Überlappungsraum, der sich aus Elementen zweier oder mehrerer Kulturen zusammensetzt. Es entsteht ein Spielraum kultureller Synkretisierung, d.h. ein Medium des Aushandelns (*negotiation*) kultureller Widersprüche und Antagonismen. Wie aber sehen diese Transformationen, die sich aus der Lebenssituation des „in-between“ ergeben, tatsächlich aus, wenn wir davon ausgehen, dass die transkulturelle Konstellation nicht nur Gegenstand der Migrationstexte ist, sondern auch deren Ästhetik wesentlich prägt? In meiner bisherigen Beschäftigung mit dieser Frage hat sich gezeigt, dass eine Differenzierung von Emigration und Migration hilfreich bei der Beschreibung der ästhetischen Merkmale der transnationalen Migrationsliteratur ist und deren Erweiterung nationaler Erzählmuster sichtbar macht. Migration, so meine These, bringt eine andere Qualität mit sich als Emigration. Diese andere Qualität in den Erzählstrukturen gelingt es mit Hilfe postkolonialer Erzähltheorie aufzuzeigen. Ein Theorietransfer, der Postkolonialität nicht mehr an territoriale Beherrschung knüpft, ermöglicht meines Erachtens eine neue Auseinandersetzung mit dem Wirkungspotential der transnationalen Migrationsliteratur und macht kulturelle Hybridisierungsprozesse als literarische Inszenierungen beschreibbar.<sup>4</sup>

Diese Differenzierung von Emigration und Migration macht eine terminologische Präzisierung erforderlich: Die Germanistin Heidi Rösch fächert in ihrem Aufsatz *Migrationsliteratur als neue Weltliteratur?* (2004) die bestehende Begriffsvielfalt auf. Unter dem Terminus „Migrantenliteratur“, der in Anlehnung an ältere Termini wie „Ausländerliteratur“, „Literatur der Betroffenheit“, „Selbstverständigungsliteratur“ oder „Gastarbeiterliteratur“ gebildet wird, sind meist solche Texte subsumiert, die Migrationserfahrungen realistisch schildern und vor allem im Dienste der Kulturvermittlung stehen (vgl. Rösch 2004, 91). Wichtig ist die Ab-

<sup>4</sup> Im osteuropäischen Kulturkontext rechtfertigt sich ein postkoloniales Lektüreprisma in Bezug auf die West-Ost-Differenzierung und deren formelle und informelle Machtverhältnisse. Wenn Dominanzverhältnisse zwischen Kulturen als koloniale Figuration gesehen werden, so werden mit Denkfiguren aus der postkolonialen Diskussion (wie Hybridität, Negotiation, „third space“) die Transformationen dieser Dominanzverhältnisse in der transkulturellen Migrationsliteratur beschreibbar.

grenzung zur „klassischen“ Emigrations- bzw. Exilliteratur,<sup>5</sup> die in vielen europäischen Literaturen im 20. Jahrhundert eine wesentliche Rolle spielt. In den osteuropäischen Literaturen beruhen die Differenzen zunächst auf außerliterarischen Faktoren: politische Motiviertheit und Unfreiwilligkeit des Kulturwechsels auf Seiten der Emigrations- bzw. Exilautoren im Unterschied zur freiwilligen und nicht primär politisch motivierten Migration. Gleichzeitig lassen sich Unterschiede in der ästhetischen Gestaltung dieser Literaturen festmachen. Die klassische Emigrationsliteratur bleibt weitgehend einem nostalgischen Opferdiskurs verhaftet, sie strebt entweder die Angliederung an die kanonische Nationalliteratur bzw. Herkunftsliteratur an oder passt sich – im Gegensatz dazu – stark an die kulturellen Verhältnisse des Gastlandes bis hin zum Sprachwechsel an (vgl. auch Menzel/Schmid 2007) und bleibt im Umgang mit kultureller Differenz in einer stark binären Codierung verhaftet. Die Migrationsliteratur hingegen entwickelt neue, im Zeichen der Transkulturalität stehende ästhetische Paradigmen. Ihr gelingt es, die durch das Migrieren ausgelösten vielfältigen Raum-, Zeit- und Erinnerungsbrüche in ein positives Verständnis transkultureller Kondition zu transformieren. Gemeinsam ist allen drei Phänomenen – der historischen Emigrationsliteratur, der traditionellen MigrantInnenliteratur sowie der transkulturellen Migrationsliteratur – die Erfahrung des *displacement*. Im Unterschied zu den vom Heimatland abgeschnittenen EmigrantInnen und den am Heimatverlust leidenden MigrantInnen gibt es eine Gruppe – wir bezeichnen sie als transkulturelle MigrantInnen – die es verstehen, zwischen den Kulturen zu oszillieren. Sowohl Stuart Hall (1999) als auch Homi Bhabha (1994) bezeichnen sie als „Übersetzer“, die gegen hegemoniale Darstellungsformen intervenieren, indem sie die subversive Grenzzonenperspektive produktiv umsetzen und so transkulturelle Prozesse vorantreiben. Der Begriff der Migrationsliteratur bezeichnet demnach auch eine Praxis kultureller Übersetzung und ein Phänomen der kulturellen Performanz, die sich in verschiedenen Schreibweisen umsetzt. Methodisch lässt sich das transkulturelle Potential dieser Literatur mithilfe einer postkolonialen Lektürestrategie erfassen. Die Anwendung von Konzepten und Dispositiven aus der Postkolonialismus-Debatte auf Migrationsliteratur ist meines Erachtens insofern besonders produktiv, weil die Schlüsselkategorien der Migrationsliteratur – nämlich Kultur, Identität/Alterität, Hybridität – auch in den Postcolonial Studies zentral diskutiert werden. Die Abkehr von einer essentialistischen Konstruktion von Identität und Kultur und die Betonung der performativen Verfasstheit eben dieser, wie sie die Postcolonial Studies entwerfen, bieten eine Möglichkeit, die Diskussion um die Migrationsliteratur aus der Ecke ethnisierender Zuschreibungen herauszuführen. Denn die Literatur über die Migrationsliteratur hat sich – so Petra Günther (2002) – im deutschsprachigen Raum bis spät in die 1990er Jahre größtenteils auf dem Niveau von soziologischem Impetus, wohlmeinender, in der Regel aber unreflektierter Kulturvermittlung sowie biographistischer Paraphrase bewegt und sich auf das biographistische und exotisierende Nachzeichnen der jeweiligen AutorInnen vita beschränkt. Der postkoloniale Theoriekontext eröffnet – so Günther – Möglichkeiten, anders als bisher über Migrationsliteratur zu sprechen. Gleichzeitig muss aber auch kritisch auf die

---

<sup>5</sup> Im Kontext der russischen Literatur sind darunter die AutorInnen bzw. Texte der ersten drei Emigrationswellen von den 1920er bis in die 1980er Jahre zu verstehen.

Problematik einer möglichen Idealisierung von Migration in den theoretischen Positionen der Postcolonial Studies hingewiesen werden. Günther kritisiert die Oberflächlichkeit, mit der das derzeit im Trend gelaubte Set postkolonialer Begrifflichkeiten auf Texte der Migrationsliteratur appliziert wird und warnt davor, Migrationsliteratur dabei zu einem reinen Demonstrationsfall für ein vorgängiges Theoriekonzept zu machen (vgl. Günther 2002, 154). Das kann vermieden werden, wenn die eher thematisch, kontextuell und ideologiekritisch ausgerichteten Theoreme der Postcolonial Studies mit primär textimmanent und formal orientierten erzähltheoretischen Ansätzen der klassischen Narratologie verbunden werden, wie dies Birk/Neumann (2002) vorgeführt haben.

## Poetik der Migration

Bei der Erarbeitung einer Poetik der Migration gehe ich von der Hypothese aus, dass es sich bei Migrationsliteratur nicht lediglich um eine thematische Gruppe handelt. Ausgehend von dem von Wolfgang Müller-Funk (2002) begründeten Ansatz einer Theorie des Narrativen, nach der die Narration als eine grundlegende kulturelle Kraft ein Verfahren zur Selbst(er)findung der Kultur und ihrer Subjekte ist, wird der Zusammenhang von (linearen) Erzählstrukturen und traditionellen Identitätsmustern bzw. deren Durchbrechung bei hybriden Identitätsvorstellungen zum Ausgangspunkt gemacht. Bislang in der Literaturforschung angebotene, aber weitgehend im Metaphorischen verharrende Modelle von Rhizom, Porosität, Diversität und Vektorialität versuche ich als Grundmuster für eine migratorische Poetik in konkreten literarischen Formen aufzufinden. Als solche Literaturformen werden Multiperspektivität, eine Neuverortung in Raum und Zeit („dazwischen“), Duplizität von Raum und Zeit, Mehrsprachigkeit, Verfremdungsstrategien wie Mimikry, Ironie, Parodie, ambivalente, rhetorische Figuren und Mischgattungen betrachtet: Ganz offensichtlich ist die Wichtigkeit der räumlichen Konstruktion in den Texten; kaum noch werden traditionelle *plot*-Strukturen aufgebaut, wie wir sie noch in der Emigrations- und „Ankommensliteratur“ sehen, wo meist ein zentrales Subjekt den *plot* bestimmt. Die Erzählperspektive ist in der neuen Migrationsliteratur häufig eine wechselnde; sie ist tendenziell multiperspektivisch. Die Figuren sind kaum mehr als klassische Individuen gezeichnet, sondern changieren oft zwischen Typik und Phantastik. Häufig finden wir Zeitstrukturen vor, die eine lineare Zeitkonzeption aufbrechen. Typisch sind Doppelungen auf allen Ebenen der Texte, die beispielsweise durch die Überlagerung von Gegenwart und Erinnerungen, die Einführung von Doppelpängerfiguren oder den Entwurf von Mischorten entstehen. Die Sprache nimmt vielfach fremde Elemente auf. In vielen Texten finden sich Verfahren der Mimikry und Grotteske, damit eng verwandt die Aufnahme und das Spiel mit Stereotypen. Ein letztes Kennzeichen ist die Verwischung von Genre-Grenzen, die Entwicklung von neuen (Misch-)Gattungen und die Favorisierung des essayistischen Schreibens. Dabei werden diese literarischen Formen mit semantischen Komponenten verbunden und kontextualisiert, da sie auch außerhalb von Migrationsliteratur zu finden sind. In diesen Text-Merkmalen zeichnen sich die (theoretischen) Positionen des „third space“ relativ klar ab: die Auflösung der in der

realistischen Erzähltradition herausgebildeten Kategorien von Raum, Zeit und Figur oder die Modifikationen von Perspektive und Stil.

Was diese migratorischen Verfahren von einer sehr viel allgemeineren modernistischen, avantgardistischen oder postmodernen Ästhetik unterscheidet, sind die Rückbindungen an die lebensgeschichtliche Realität, die sich in den gewählten Stereotypen und in den Doppelungen manifestieren: das Einst und Jetzt, das Hier und Dort ist prägender als im postmodernen Spiel mit kulturellen Traditionen. Gesucht und konstruiert wird nicht mehr ein Raum des „anything goes“, sondern ein „third space“ der Freiheit, in dem individuelle Existenz möglich ist, in dem „doing culture“ weniger stark durch vorgegebene Konzepte und kulturelle und politische Machtapparate eingeschränkt ist. Die Differenzen von transnationalen Schreibweisen zu anderen postmodernen Verfahren liegen einmal im unterschiedlichen Wirkungspotential, das diese Texte in Bezug auf die für die Poetik der Migration zentralen Schlüsselkategorien der Identität und Hybridität ausstrahlen. Zum zweiten müssen diese Literaturformen mit semantischen Komponenten verbunden und kontextualisiert werden. In der Verbindung von solchen schreibstrategischen Entscheidungen mit interkulturellen Konstellationen, die sich im Wesentlichen auf der thematisch-inhaltlichen Ebene manifestiert, liegt denn auch das eigentliche „Alleinstellungsmerkmal“ dieser Literatur. Bei der Analyse geht es nicht zuletzt auch um den Einbezug der lebensweltlichen Erfahrung der AutorInnen, die Einbindung der AutorInnen-Biographie, ohne dabei einen biographistischen Zugang zu rehabilitieren. Vielmehr erschließt sich aus einem Verständnis von Schreiben als Handlung, die an bestimmte lebensreale Erfahrungen anschließt, die performative Dimension migratorischen Schreibens. Hervorheben möchte ich, dass es mir mit dieser Charakteristik migratorischer Schreibweisen nicht darum geht, die Migrationstexte über Gemeinsamkeiten zu definieren, sondern sie über ihre Orientierung an spezifischen Diskursen zu fassen, die oft sehr unterschiedlich literarisiert werden. Eine Poetik der Migration kann – wie dies übrigens auch Bettina Englmann (2002, 18) für die Poetik des Exils beschreibt – nur ein offenes Modell sein, das hervorstechende Strukturen in Variationen aufgreift.

### **Olga Martynovas *Sogar Papageien überleben uns***

Seit Beginn der 1990er Jahre leben und schreiben viele russische AutorInnen außerhalb Russlands und partizipieren an jener Konjunktur, die die Migrationsliteratur als „Literatur von den Rändern“ derzeit erlebt. Dieses noch relativ junge und doch erstaunlich verbreitete Phänomen der „russischen Migrationsliteratur“ hat nicht mehr mit einer Ausgrenzung aus der russischen Nationalliteratur mit negativen Vorzeichen zu kämpfen, wie das noch für die Literatur der ersten drei Wellen der russischen Emigration der Fall war. Der 1975 nach Israel emigrierte und heute in England lebende Autor Zinovyj Zinik fragt in einem 2006 erschienenen Essay danach, ob wir heute noch von „Emigrationsliteratur“ sprechen können. Die im Titel seines Essays gestellte Frage nach der Existenzberechtigung der Emigrationsliteratur ist durchaus begründet,

zumal Emigration mit der Öffnung der Grenzen und der Möglichkeit, jederzeit zurückkehren zu können, ein der Vergangenheit zugehöriges Phänomen ist und so – insbesondere für den russischen Kulturkontext – eine Rekonzeptualisierung des Begriffs der „Emigration“ notwendig wird (vgl. Bugaeva/Hausbacher 2006).

Вот и мы – мы и есть негры русской литературы. Или нет, в отличие от белоэмигрантов, мы – эмигранты красные, краснокожие, потерявшие советскую «красную» родину, исчезнувшую с лица земли, как в свое время дореволюционная Россия для белоэмигрантов. (Zinik 2006, o.S.)

Das sind wir – wir sind die Schwarzen der russischen Literatur. Oder nein, im Unterschied zu den weißen Emigranten, sind wir die roten, die rothäutigen, die ihre „rote“ Sowjetheimat verloren haben, welche von der Bildfläche der Erde verschwunden ist, so wie damals das vorrevolutionäre Russland für die weißen Emigranten verschwunden war. (Ü. d. V.)

Zinik, der hier mit „kolonialer Terminologie“ spielt, sieht die Hauptaufgabe der zeitgenössischen Emigrationsliteratur in ihrer Speicherfunktion kultureller Erinnerung, Erinnerung an eine Heimat, die es längst nicht mehr gibt. Es ist ein konservatives Literaturmodell, das Zinik verteidigt: „Ne v ètom li istinnaja sut' èmigrantskoj literatury: vne zavisimosti ot političeskoj geografii sjužeta govorit' ot imeni tech, kto zaterjalsja mež dvuch mirov?“ (Zinik 2006, o.S.) („Liegt nicht darin das wahre Wesen der Emigrationsliteratur: unabhängig von der politischen Geographie des Sujets im Namen derer zu sprechen, die zwischen zwei Welten verloren gegangen sind“ [Ü. d. V.]. Genau dieser „Aufgabe“ kommt Olga Martynova in ihrem 2010 erschienenen Roman *Sogar Papageien überleben uns* nach, wenn sie darin ein Porträt der untergegangenen Sowjetunion und des „alten“ Leningrads aus der zeitlichen Differenz von mehr als zwanzig Jahren zeichnet. Als Thema des Romans benennt Martynova denn auch die Spuren des 20. Jahrhunderts, welche im 21. Jahrhundert nicht verschwunden sind, und sie definiert Literatur als Erinnerungs- und Gedächtnisarbeit (vgl. Martynova 2011, 117–118).<sup>6</sup> Gleichzeitig geht sie aber weit darüber hinaus und bricht im Roman die binäre Codierung der traditionellen Emigrationsliteratur auf, indem sie den starren Binarismus von Heimat und Fremde dekonstruiert. Aus der Perspektive einer mobilen Grenzgängerin, die die Erfahrung des „between cultures, amid languages, across borders“ (Hawley 1996, 8) kennt, richtet sie den Blick der LeserInnen auf das bei Bhabha (1994) beschriebene Phänomen der „unhomeliness of home“: Denn eigentlich ist die sowjetische Heimat, die im Roman erinnert wird, der Protagonistin und ihren Freunden, die als Außenseiter der Gesellschaft leben, „unheimlich“. Sigmund Freud prägte in seinem

<sup>6</sup> Dieser Aufgabe kommt Olga Martynova, die in Leningrad russische Philologie studierte, auch insofern nach, als sie Anfang der 1980er Jahre, als eine freie Literatur in der Sowjetunion noch undenkbar war, dort zusammen mit ihrem Mann, dem Schriftsteller Oleg Jurjew, u.a. die Dichtergruppe „Kamera Chranenija“ gründete. Die „Kamera Chranenija“ – zu Deutsch Gepäckaufbewahrung – „bewahrt“ sozusagen in den von dieser Gruppe herausgegebenen Almanachen Literatur auf, die in der Sowjetzeit keine Publikationsmöglichkeiten hatte, Literatur, die die Tradition der gewaltsam abgebrochenen literarischen Moderne wieder aufgegriffen hat. Heute hat sich diese Aktivität der Gruppe ins Internet verlagert (<http://www.newkamera.de>).



1919 veröffentlichten Aufsatz *Das Unheimliche* diesen Begriff, um darauf hinzuweisen, dass ein Erlebnis des Unbehagens, das einen wiederholt an den Ursprungsort (Familie, Heim, Heimat) zurückführt, gerade nicht auf eine ursprüngliche Intaktheit zurückgreifen kann, sondern vielmehr immer wieder den ursprünglichen Bruch in der vertrauten Lebenswelt zum Ausdruck bringt. Das Unheimliche ist „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“ (Freud 1947, 231). Das Andere ist nie außerhalb oder jenseits von uns verortet, sondern ist eine Stelle inmitten des psychischen Apparates, ein beunruhigender „inter-space“. Es geht um jene psychische Situation, in der das Subjekt sich mit seiner eigenen internen Differenz konfrontieren muss (vgl. Bronfen 1995, 16). Homi Bhabha und Julia Kristeva<sup>7</sup> haben diese Freudsche Konzeption des Unheimlichen auf die (inter-)kulturelle Ebene übertragen: Bhabha nimmt dabei Freuds metaphorische Dialektik beim Wort, um sie ganz konkret auf die Erfahrung, die für den (inter-)kulturellen Diskurs kennzeichnend ist, zu übertragen. Seine „unhomeliness of home“ weist auf die Stelle innerhalb jedes kulturellen Systems hin, wo sich kulturell Anderes verortet. Im Romantext von Olga Martynova manifestiert sich diese innere/interne Differenz zum Zentrum der eigenen Kultur in mehrfacher Weise: Zum einen leben die Romanfiguren außerhalb der etablierten kulturellen Normen des Sowjetsystems, der Freundeskreis von Marina, der Protagonistin und Ich-Erzählerin von *Sogar Papageien überleben uns*, besteht in erster Linie aus Dichtern und Intellektuellen, die jenseits der ideologischen Regeln des Sowjetstaates agieren, teils sehr unkonventionelle Tätigkeiten ausüben, die westliche Kultur rezipieren, Jeans tragen, Jazzmusik hören und mit „Ausländern“ Kontakte pflegen. Zum anderen gehört ihr Interesse weniger dem Zentrum denn der Peripherie des großen Sowjetreiches: Die Romanfiguren machen gemeinsame Reisen in den „wilden Osten“ Russlands, an den Aralsee und in die asiatische Steppe. Dort besuchen sie ein buddhistisches Kloster und begegnen nicht nur russischen Hippies, sondern auch unheimlichen und mystischen Figuren, wie einem Schneemenschen oder einem unverweslichen Lama. Solcherart geheimnisumwobene Gestalten – auch ein Zeitflussweib und ein Todesvogel kommen vor – sind äußere, „unheimliche“ Zeichen für die Brüche des über weite Strecken durchaus nostalgisch verklärten Heimatbildes Marinas, welche die fremden, anderen Elemente innerhalb der eigenen Kultur evozieren. Die Konzeption der „unhomeliness of home“ fügt sich auch in Martynovas Auffassung von Migration ein, die sehr stark an Edward Saids Konzept des „intellectual exile“<sup>8</sup> erinnert:

<sup>7</sup> Ähnlich verfährt auch Julia Kristeva in ihrer Studie *Fremde sind wir uns selbst* (1990), in der sie kulturelle Fremdheit mit psychischer Alterität parallelisiert und Freuds Entdeckung des gespaltenen Subjekts politisiert. Sie greift Freuds Diktum, das Ich sei nicht länger Herr im eigenen Haus, auf, um darzustellen, dass die menschliche Psyche, über alle Fragen nach kultureller und geschlechtsspezifischer Zugehörigkeit hinaus, nie in einem eigenen Heim verortet sein kann. Es gibt nach Kristeva also eine Übereinstimmung zwischen den kulturellen Prozessen der Entortung und den psychischen Prozessen des Unbewussten, zwischen wirklicher geographischer Entortung und dem fremden, anderen Schauplatz, den Freud im Zentrum des psychischen Apparates ansiedelt. Die Erfahrung kultureller Fremdheit wird somit für sie gleichbedeutend mit der Erfahrung psychischer Alterität, welche das Unbewusste innerhalb eines jeden psychischen Apparates herstellt.

<sup>8</sup> Die intellektuelle Emigration zeichnet sich vor dem Hintergrund von Emigration im Allgemeinen durch einige Besonderheiten aus. Der Intellektuelle in der Emigration zieht es häufig vor, außerhalb des Mainstreams zu bleiben; die Emigrationssituation insgesamt korrespondiert mit seinem Streben nach einer marginalen Position: „Exile

Ein Schriftsteller ist in jeder Gesellschaft nur bedingt „integriert“. Das klingt zwar stark nach einer romantischen Auffassung von der Stellung des Dichters in der Gesellschaft. Aber es ist wahr. Wenn man immer beobachtet und sich überlegt, in welcher Form die Welt aufgefasst und wiedergegeben werden kann, steht man automatisch etwas abseits. Ich habe mich in Deutschland keine Sekunde fremder gefühlt als in Russland. (Martynova 2011, 115)

Neben den Reisen in die eigene, innersowjetische Fremde sind die Reisen der beiden Hauptprotagonisten, der Russin Marina und des Deutschen Andreas, zwischen ihren Heimatländern сюжетbestimmend. Um deren transnationale Liebesbeziehung geht es zentral im Roman. Diese bahnt sich an, als Andreas Mitte der 1980er Jahre als Austauschstudent ein Studienjahr in Leningrad verbringt und dort die Germanistikstudentin und Reiseführerin Marina kennen lernt. Die beiden verlieben sich und Marina führt ihn ein in ihren – wie oben bereits beschriebenen – „systemfremden“ Freundeskreis. Zwanzig Jahre später, wir schreiben das Jahr 2006, macht Marina eine Vortragsreise durch Deutschland. Sie hält Vorträge über den Kreis der Oberiuten (Daniil Charms, Aleksander Vvedenskij u. a.), über jene russischen Dichter des Absurden, die als letzte Strömung der russischen Avantgarde bekannt sind, bevor die Dominanz des Sozialistischen Realismus alles andere auslöschte. Jetzt will Andreas an diese große Liebe anschließen, die während der vergangenen zwanzig Jahre quasi in einer Zeitfalte stecken geblieben ist, und er macht Marina einen Heiratsantrag.

Eigentlicher Held dieses Textes und sein tragendes Thema ist die Zeit. Die Vergangenheit ist nicht wirklich vergangen, sondern sie durchdringt die Gegenwart, wir Menschen sind Zeitspeicher, in denen sich das Vergangene abgelagert hat. Ausgangspunkt und Anliegen dieses Textes ist daher, die Zeitschichten offen zu legen, die seine ProtagonistInnen in sich tragen, die Zeitsplitter, die Andreas, Marina und die anderen Figuren immer wieder treffen, in ihrer Verwobenheit mit dem Jetzt der Figuren zu zeigen. Dieses Offenlegen der Zeitschichten geschieht zu Beginn jedes Kapitels auch ganz direkt auf einer Zeitachse, die unter jeder Kapitelüberschrift abgebildet ist; auf dieser Zeitachse finden wir markante Jahresdaten beginnend mit dem 5. Jahrhundert vor Christus bis zum Jahr 2006, wobei die für das jeweilige Kapitel relevanten Daten fett gedruckt hervorgehoben sind. Damit erhalten die LeserInnen nicht nur eine gute Orientierungshilfe in dem alles andere als linear-chronologisch erzählten Text, sondern es bil-

---

means that you are always going to be marginal, and what you do as an intellectual has to be made up because you cannot follow a prescribed path.“ (Said 2000, 379f) Im metaphorischen Sinne bedeutet Emigration für den Intellektuellen eine endlose Bewegung, die gemeinsam mit seiner marginalen Position das Gefühl der Unbehauheit evoziert. Der Emigrant fühlt sich immer unstat (*unsettled*) und ist ständig dabei, andere in einen derartigen Zustand zu versetzen. Der Intellektuelle in der Emigration sei, so meint Edward Said, auch wenn er unglücklich ist, befähigt, aus seinem Unglück und der Situation der Entfremdung eine gewisse Befriedigung zu erlangen. Die Literatur wird ihm oft zur Heimat. *Exile displacement* bedeutet für den Intellektuellen die Befreiung von Privilegien und Versuchungen der jeweiligen Kultur, eine Befreiung von vorgegebenen Karrieremustern und dem Streben nach Weiterentwicklung: „[...] the intellectual as outsider is best exemplified by the condition of exile, the state of never being fully adjusted, always feeling outside the chatty, familiar world inhabited by natives, so to speak, tending to avoid and even dislike the trappings of accomodation and national well-being.“ (Said 2000, 373)

det sich dabei auch eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als zentrales Gestaltungsprinzip des Romans ab. Das Aufheben der Erzählchronologie ebenso wie die Durchdringung von Vergangenheitem und Gegenwärtigem als Kennzeichen migratorischen Schreibens führen auch in diesem Text dazu, sowohl auf individueller als auch auf kultureller Ebene das Werden der Identität durch die Präsenz der Vergangenheit in der erzählten Gegenwart nachzuzeichnen (vgl. Birk/Neumann 2002, 140). Martynovas narrative Inszenierung von Erinnerung, die die zeitliche Ordnung unterläuft, erzeugt ein aus subjektiv erlebten Geschichten gespeistes Gegenporträt des späten Sowjetruslands. Die Zeit wird im Roman in einer transitorischen, mit Ottmar Ette (2004) gesprochen, „vektorisierenden“ Form<sup>9</sup> zum Einsatz gebracht.

Auch in Bezug auf die Raumdarstellungen fügt sich *Sogar Papageien überleben uns* in die Charakteristik der Migrationspoetik. Ein affektiver Bezug zu einer Landschaft ist auch in den Texten der Emigrations- und Exilliteratur häufig zu beobachten. Wir kennen Jan Assmans These von den „Erinnerungslandschaften“: Erinnerung haftet an Orten und Landschaften, so Jan Assmann, Raum ist der bedeutendste Faktor für die Erinnerungspraxis, in ihm wird die „erlebte Zeit“ (Assmann 1999, 38) verankert. Diese kommemorative Funktion topographisch akzentuierter Texte finden wir auch bei Olga Martynova. Sie geht allerdings einen wesentlichen Schritt weiter als die Emigrationsliteratur, die Räume territorial bindet und auf konkrete Orte fixiert, und lässt eine transitorische Identität in der Überlappung und Überlagerung der Kulturräume entstehen. Martynovas „Literatur ohne festen Wohnsitz“ (Ette 2004, 242) führt zur wechselseitigen transkulturellen Durchdringung zuvor voneinander abgegrenzter Räume. Das reisende Durchqueren geographisch weit auseinanderliegender Räume wird im Text in einer transitorischen Raumperspektivierung umgesetzt, wie beispielsweise folgendes Zitat illustriert:

In der Fensterscheibe der deutschen S-Bahn sehe ich eine schmale gewundene Treppe in einem alten Haus in Leningrad, die wir hinaufmussten. Sie roch nach Katzenpisse, es fehlten Glühbirnen, der abgeblätterte Putz hinterließ an den Wänden eine Weltkarte, auf der alles durcheinander gebracht war: Afrika links oben, Italien darunter, Skandinavien rechts von Italien; wir kamen außer Atem an, hoffnungslos zu spät. (Martynova 2010, 15)

Aber ist das überhaupt ein Roman, ließe sich fragen, wenn wir sehen, wie fragmenthaft und in viele Kurzkapitel zergliedert der Text aus den diversen Erinnerungsaugenblicken und erzählten Zeitsplittern gebaut ist, aus Prosaabschnitten, Zitaten, Gedichtsprensel, Dialogfetzen, Aphorismen und Anekdoten? Diese Fragmenthaftigkeit ließe sich sehr direkt auf die instabile Lebenssituation zwischen den Kulturräumen zurückführen, was Martynova im Interview aller-

<sup>9</sup> Migratorisches Schreiben, so Ette, vektorisiert die zur Verfügung stehenden kulturellen Elemente so, dass eine wahre Choreographie der Bewegungen zwischen unterschiedlichen Kulturen und ihren „Aufführungspraktiken“ entsteht. Migratorisches Schreiben ist keine Migrantenliteratur im Sinne einer Betroffenheits- oder Aufarbeitungs-literatur mehr, sondern bringt gewohnte und von nationalen Institutionen geschützte Grenzziehungen in Bewegung (vgl. Ette 2004, 251). Damit sei nach der Moderne mit ihrer stark zeitlich dominierten und nach der Postmoderne mit ihrer stark räumlich dominierten Erzählstruktur ein neues Paradigma im Entstehen, in dem eine Vektorisierung der Raum-Zeit-Dominanten die Oberhand gewinnt (vgl. Ette 2004, 251).

dings dezidiert von sich weist und allein literarisch-ästhetisch begründet wissen will.<sup>10</sup> Dennoch kann diese Wahl einer sehr offenen Romanform, die eine Vektorisierung der klassischen Erzählkategorien (Zeit, Raum, Perspektive) ermöglicht, mit Ottmar Ette als Kennzeichen migratorischen Schreibens gelesen werden. Reich an Zitate und intertextuellen Bezügen<sup>11</sup> entwickeln die einzelnen Kapitel hoch aufgeladene Bedeutungs- und Assoziationsfelder. Damit vollzieht die Autorin jenes „blurring of genres“ (Geertz 1983), das in der Vermischung und Grenzverwischung von Textgattungen besteht und ein geeignetes Aktionsfeld für die Performanz von sprachlichen und kulturellen Übersetzungen darstellt. Yoko Tawada, eine deutsch-japanische Autorin, die seit Anfang der 1980er Jahren zwischenkulturelles Schreiben erprobt und ganz ähnlich wie Martynova zwischen zwei Sprachen und Kulturen wechselt, erklärt die performative Kraft des Übersetzens folgendermaßen:

Gertrude Stein schrieb: „Ich bin Amerikanerin und ich habe mein halbes Leben in Paris gelebt, nicht die Hälfte die mich gemacht hat sondern die Hälfte in der ich gemacht habe was ich gemacht habe.“ Also könnte man vielleicht auch sagen: die Muttersprache macht die Person, die Person hingegen kann in einer Fremdsprache etwas machen. (Tawada 2002, 111)

Martynova bewegt sich in ihrer Lebenssituation nicht nur zwischen der russischen und der deutschen Kultur, sondern auch zwischen der russischen und deutschen Sprache – „zwischen dem Dürren und Seidenen der deutschen Zunge“ und dem „Brotigen, Euterwarmen der russischen Sprache“ (Martynova zit. nach Widder 2007, o.S.). Die Gedichte schreibt Olga Martynova nach wie vor auf Russisch, einen Großteil davon hat sie gemeinsam mit Elke Erb ins Deutsche übertragen.<sup>12</sup> Olga Martynova ist auch als Literaturkritikerin etabliert, wobei einige ihrer brillanten, auf Deutsch verfassten Kritiken und Essays in dem Buch *Wer schenkt was wem* (2003) vorgestellt werden. Befragt nach dem Ausschlag dafür, *Sogar Papageien überleben uns* auf Deutsch zu schreiben, antwortet Martynova folgendermaßen:

<sup>10</sup> „Als ich nach Deutschland kam, war ich doch schon ziemlich erwachsen. Und ich war schon seit langem eine Autorin. In der Wahl der Form ging ich von ästhetischen Gründen aus. Die fragmentarische Form schien mir die günstigste zu sein, um von so vielen Dingen zu erzählen, ohne den Leser zu ermüden.“ (Martynova 2011, 117)

<sup>11</sup> Bereits der Titel des Romans *Sogar Papageien überleben uns* ist ein Zitat aus dem Nachwort zum Buch *Juden auf Wanderschaft* von Joseph Roth: „Und er [Gott, E.H.] schickte ihn [den deutschen Juden, E.H.] auf die Wanderung: Ein Leid, das den Juden gemäß ist – und allen anderen auch. Auf daß sie nicht vergessen, daß nichts in dieser Welt beständig ist, auch die Heimat nicht; und daß unser Leben kurz ist, kürzer noch als das Leben der Elephanten, der Krokodile und der Raben. Sogar Papageien überleben uns.“ (Roth 2006, 111) Damit evoziert schon der Titel, der an die Endlichkeit des Lebens erinnert, ein wichtiges Thema des Romans – das Vergehen der Zeit.

<sup>12</sup> Hervorzuheben sind neben *Brief an die Zypressen* (2001) der 2006 mit der bereits verstorbenen Lyrikerin Elena Švarc veröffentlichte Gedichtband *Rom liegt irgendwo in Russland* sowie die 2009 erschienene Lyriksammlung *In der Zugluft Europas*, die schon im Titel auf die nicht immer einfache Situation zwischen Ländern und Sprachen hinweist. Das Titelgedicht endet mit den Versen: „... In der Zugluft Europas stehend / Hat unsere Erzählung keine Stimme ...“ (Martynova 2009, 5), wobei die Leerstelle am Schluss des Gedichts, die drei Punkte, stumm eine Fortsetzung des Sprechens andeutet. Aber auch in diesem Gedichttext baut Martynova kein Gegenüber und keine binäre Entgegensetzung von Russland und Europa auf.

Ich schreibe seit Ende der 90er Jahre Essays und Buchbesprechungen für deutschsprachige Medien. So war die deutsche Sprache eine natürliche Prosasprache für mich. Außerdem war es interessant, das poetische Potenzial einer neuen Sprache zu erforschen. [...] Ich sehe mich als russische Lyrikerin und deutsche Prosaautorin. Das entspricht der jeweiligen Sprache. Die Sprache führt den Autor. Dass ich eine doppelte Erfahrung habe, genauer gesagt, dass ich die Welt von zwei Seiten betrachten kann, sehe ich als Geschenk. Und ich fühle mich als Autorin verpflichtet, diese doppelte Erfahrung zu verarbeiten. (Martynova 2011, 116)

Auch wenn Martynova vorgibt zwischen den Sprachen je nach Gattungswahl zu trennen, so zeigt die aufmerksame Lektüre des deutschsprachigen Romans doch die Vermischung, die hier neben der gattungsspezifischen auch auf der sprachlichen Ebene stattfindet. Homi Bhabha spricht diesbezüglich vom häretischen Potential, welches der Sprache der Migration unterstellt werden kann (Bhabha 1994, 225). In Martynovas Text schwingt – wohl in den meisten Fällen eher unbewusst als gewollt – unter der deutschen Oberfläche Satzbau, Melodie und Idiomatik des Russischen mit (vgl. Vertlib 1999, 33). Selbst deutschsprachige Kritiker wie Jochen Jung (2010)<sup>13</sup> oder Anton Thuswaldner (2010), die des Russischen nicht mächtig sind, erkennen diese Tendenz zur *métissage* bei Martynova, wenn sie in den Rezensionen von der im Text spürbaren Sprachleidenschaft sprechen und in ihm die Energie für eine eigenwillige neue Sprache wahrnehmen (vgl. Thuswaldner 2010, o.S.)

Am Schluss meiner Betrachtungen möchte ich noch einmal zur Ausgangsfrage dieses Beitrags zurückkehren: Schreiben MigrantInnen anders? Nicht ein genuin Anderes – meine ich – ist hier am Werk, sondern eine Art Verschiebung, Verrückung, eine Sprache, die nicht aus einem Jenseits der Kultur, sondern aus Zwischenräumen kommt. Das „in-between“, die kulturelle Differenz, in der AutorInnen der Migration leben, stimuliert ihr kreatives Potential. Diese ganz spezielle Weise der Erfahrung lässt andere Imaginationen und Ausdrucksformen erwarten. Insofern kann die Qualität migratorischen Schreibens nicht allein an Sujets gebunden sein, sondern betrifft das ästhetische Sensorium. Beim Verhandeln der Korrelation zwischen Migrationssituation und Schreibstrategien geht es mir – das sei hier nochmals betont – um Trends und Orientierungen und nicht um Fixierungen oder Etablierungen von bestimmten Schreib- und Werthaltungen. Jeder Versuch einer Beweisführung einer migratorischen Ästhetik kann nur an einzelnen Texten erfolgen. Insofern plädiere ich für ein analytisch-deskriptives Herangehen an Migrationsliteratur, das auf Programmatik verzichtet und keine bestimmten Merkmale migratorischen Schreibens absolut setzt, sondern diese immer anhand der empirischen Untersuchung von Einzeltexten beschreibt. Die Kennzeichen transnationalen Schreibens können in einer Poetik der Migration gefasst werden, sie können aber auch als „Anti-Poetik“

<sup>13</sup> Jochen Jung meint in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Förderpreises an Olga Martynova, dass Lyrikerin zu sein die beste Voraussetzung dafür sei, einen Roman zu schreiben. Er spricht von einem „federleichten Deutsch“, in dem Martynova ihren Roman verfasst habe, poetisch aufgeladen mit vielen schönen und präzisen Sprachbildern (Jung 2011, o.S.).

gesehen werden, weil sie jenseits eindeutiger Formkriterien und jenseits der Etablierung neuer Kunstnormen stehen; sie sind weder ausschließend noch präskriptiv, sondern Resultat von konkreten Textanalysen. Die von mir vorgeschlagenen Kriterien verstehen sich als Möglichkeit der Beschreibung von Texten von MigrantInnen, der Beschreibung des Wirkungspotentials, das diese Texte in der spezifischen Verwendung besonderer literarischer Verfahren entfalten. Transnationale Literatur wird so zu einem Sammelbecken für die vielfältigen, spannenden, internationalen Biographien von AutorInnen, zu einer Literatur der sprachlichen und kulturellen Symbiosen, die die leidige Benennungsfrage und die damit einhergehenden, oft vereinnahmenden Schubladisierungen außer Kraft setzt. Die zeitgenössische Migrationsliteratur – und Olga Martynovas *Sogar Papageien überleben uns* als gelungenes Beispiel dafür – forciert aus meiner Sicht diese Entwicklung.

## Bibliographie

- Martynova, Olga: *Brief an die Zypressen*. Übersetzt von Elke Erb und Olga Martynova. Aachen: Rimbaud, 2001.
- Martynova, Olga: *Wer schenkt was wem. Besprechungen 1999–2003*. Aachen: Rimbaud, 2003.
- Martynova, Olga/Schwarz, Jelena: *Rom liegt irgendwo in Russland. Zwei russische Dichterinnen im lyrischen Dialog über Rom*. Übersetzt von Elke Erb und Olga Martynova. Wien: Edition Per Procura, 2006.
- Martynova, Olga: *In der Zugluft Europas. Gedichte*. Übersetzt von Gerhardt Czejka, Elke Erb, Sylvia Geist, Sabine Küchler, Gregor Laschen, Olga Martynova, Hans Thill und Ernest Wichner. Heidelberg: Wunderhorn, 2009.
- Martynova, Olga: *Sogar Papageien überleben uns*. Graz/Wien: Droschl, 2010.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen*. München: Beck, 1999.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 1994.
- Birk, Hanne/Neumann, Birgit: „Go-Between: Postkoloniale Erzähltheorie“. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera. (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, 115–152.
- Bronfen, Elisabeth: „Ein Gefühl des Unheimlichen. Geschlechterdifferenz und kulturelle Identität in Bharati Mukherjees Roman *Jasmine*“. In: Kessler, Michael/Wertheimer, Jürgen (Hg.): *Multikulturalität: Tendenzen, Probleme, Perspektiven im europäischen und internationalen Horizont*. Tübingen: Stauffenburg, 1995, 9–30.
- Bugaeva, Lyubov/Hausbacher, Eva (Hg.): *Ent-Grenzen. За пределами. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang, 2006.
- Englmann, Bettina: *Poetik des Exils: Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*. Tübingen: Niemeyer, 2001.
- Ette, Ottmar: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2001.



- Ette, Ottmar: *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004.
- Freud, Sigmund. 1947 (1919): „Das Unheimliche“. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Bd. XII*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 229–268.
- Geertz, Clifford: „Blurred genres: The refiguration of social thought“. In: Ders.: *Local knowledge: Further essays in interpretive anthropology*. New York: Basic Books, 1983.
- Günther, Petra: „Die Kolonisierung der MigrantInnenliteratur“. In: Hamann, Christof/Sieber, Cornelia (Hg.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim/Zürich/New York, 2002, 151–159.
- Gürtler, Christa/Hausbacher, Eva: „Fremde Stimmen. Zur Migrationsliteratur zeitgenössischer Autorinnen“. In: Hausbacher, Eva/Klaus, Elisabeth/Poole, Ralph/Brandl, Ulrike/Schmutzhardt, Ingrid (Hg.): *Kann die Migrantin sprechen? Migration und Geschlechterverhältnisse*. Wiesbaden: VS Verlag, 2012, 122–141.
- Hall, Stuart: „Kulturelle Identität und Globalisierung“. In: Hörning, Karl/Winter, Rainer (Hg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, 393–441.
- Hausbacher, Eva: *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 2009.
- Hawley, John C.: *Cross-Addressing: Resistance Literature and Cultural Borders*. New York: State University of New York Press, 1996.
- Hierl, Tobias: „Und plötzlich ist Grün dann Rot“. In: *Buchkultur*, 123 (2009), 18–19.
- Jung, Jochen: „Ach, du grause Zeit. Deutsch-russische Spielereien: Olga Martynova und ihr Roman „Sogar Papageien überleben uns““. In: *Der Tagesspiegel* (02.05.2010). <http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/ach-du-grause-zeit/1812752.html> (Zugriff am 16.05.2011).
- Jung, Jochen: „Laudatio auf Olga Martynova. Adelbert von Chamisso-Preis 2011“. München. [http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/downloads/Laudatio\\_Olga\\_Martynova.pdf](http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/downloads/Laudatio_Olga_Martynova.pdf) (Zugriff am 16.05.2011).
- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.
- Marinelli-König/Preisinger, Alexander (Hg.): *Zwischenräume der Migration*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Martynova, Olga: „Interview mit Olga Martynova“. In: Ridlmaier, Sylvia: *Migration – Erinnerung – Identität. Olga Martynovas „Sogar Papageien überleben uns“*. Diplomarbeit. Salzburg 2011, 115–119.
- Menzel, Birgit/Schmid Ulrich: „Der Osten im Westen. Importe der Populärkultur“. In: *Osteuropa*, 5 (2007), 3–21.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative*. Wien/New York: Springer, 2002.
- Rösch, Heidi: „Migrationsliteratur als neue Weltliteratur?“. In: *Sprachkunst*, XXXV.1 (2004), 89–109.
- Roth, Josef: *Juden auf Wanderschaft*. München: DTV, 2006.

- Rössner, Michael: „Migration, Exil und Diaspora in der neuesten Literatur“. In: Marinelli-König/Preisinger, Alexander (Hg.): *Zwischenräume der Migration*. Bielefeld: transcript, 2011, 235–248.
- Said, Edward: „Intellectual Exile: Expatriates and Marginals“. In: Bayomi, Moustafa/Rubin, Andrew (Hg.): *The Edward Said Reader*. New York: Vintage Books, 2000, 368–381.
- Tawada, Yoko: *Überseesungen*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2002.
- Thuswaldner, Anton: „Auftritt neuer Namen.“ In: *Salzburger Nachrichten* (04.09.2010). <http://search.salzburg.com/articles/12831518> (Zugriff am 22.07.2011)
- Vertlib, Vladimir: „Schattenbild“. In: *Literatur und Kritik*, 34.1 (1999), 32–36.
- Widder, Roman: „Ein Dialog zwischen den Sprachen – Ein Portrait der Lyrikerin Ol’ga Martynova“. 1999. In: *novinki* (Blog). [http://www.novinki.de/html/vorgestellt/Portrait\\_Martynova.html](http://www.novinki.de/html/vorgestellt/Portrait_Martynova.html) (Zugriff am 22.07.2011)
- Zinik, Zinovij: „Suščestvuet li èmigrantskaja literatura?“ In: *Kritičeskaja massa*, 1 (2006), o.S.





## **Doppelte Rede und Antwort. Pseudoübersetzungsphänomene in *La fille d'un héros de l'Union soviétique* und *Le testament français* von Andreï Makine**

L'écrivain, c'est quelqu'un qui vient d'ailleurs.

(Andreï Makine)

„Jedes Wort ist auf eine Antwort gerichtet und keines kann dem tiefgreifenden Einfluß des vorweggenommenen Wortes der Replik entgehen.“ (Bachtin 1979, 172) In jeder Rede hinterlässt ihre vermutete Antwort Spuren, und umgekehrt entwirft jede Rede so die Position, auf die hin sie gerichtet ist – die Position, von der aus sie verstanden wird: „Erst in der Antwort reift das Verstehen heran. Verstehen und Antwort sind dialektisch miteinander verwoben und bedingen sich gegenseitig, das eine ist ohne das andere nicht möglich.“ (Bachtin 1979, 174)

Ich will in diesem Beitrag diesen Spuren des eingeschriebenen Verstehens in zwei Texten des russisch-französischen Migrationsautors Andreï Makine, *La fille d'un héros de l'Union soviétique*<sup>1</sup> und *Le testament français*, nachgehen. Beide Romane, sowohl der als vorgebliche Übersetzung aus dem Russischen 1990 veröffentlichte Erstling wie der hochprofilierter, 1995 mit dem Prix Goncourt und dem Prix Médicis ausgezeichnete Roman *Le testament français*, gelten in der Forschung als paradigmatische Migrationstexte, die das Leben und Schreiben zwischen oder in mehreren Sprachen und Kulturen ausstellen und reflektieren. Die Kreativität der entworfenen exzentrischen (Allen 2006, 168), hybriden (vgl. Wanner 2008), grenzüberschreitenden (Gillespie 2010, 2) Redeposition wird in der Kritik überwiegend gefeiert (vgl. Wanner 2002; Wanner 2008; Gillespie 2010).<sup>2</sup> „Jedes Wort ist auf eine Antwort gerichtet“ – welche Art von Antwort erwarten solche polyphonen Texte? Gibt es überhaupt eine Position, an die sie sich wenden?

---

<sup>1</sup> Zitiert wird der Roman nach folgenden Ausgaben und mit folgenden Abkürzungen:

LF = *La fille d'un héros de l'Union soviétique*. Paris: Robert Laffont 1990.

TH = *Tochter eines Helden*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2002

<sup>2</sup> Die Reaktionen in der russischen Presse waren dagegen überwiegend negativ; einen Überblick dazu geben Borissov (2010), 47f., Safran (2003), 246–265, insbesondere ab 251 und Gillespie 2010, 3–5.

## Der Soldat, die Krankenschwester und die LeserInnen

Ils se taisaient. Lui, comme par curiosité, scrutait l'intérieur de l'isba. Elle, caressait distraitement les grappes blanches du pommier. « Quel poêle ! dit-il enfin. Il ressemble au nôtre. Nous avions la même léjanka. » (LF, 18)

Sie schwiegen. Wie aus Neugier musterte er das Innere der Isba, während sie gedankenverloren die weißen Apfelblüten streichelte. „Was für ein Ofen!“ sagte er schließlich. „Wir hatten auch so einen. Eine Lejanka.“ (TH, 15)

An welche Antwort richtet sich diese direkte Rede aus dem ersten Kapitel von *La fille d'un héros de l'Union soviétique*? Hat man die vorhergehenden acht Seiten gelesen, lässt sich diese Frage scheinbar leicht beantworten: Er, das ist ein dekoriertes „Held der Sowjetunion“, sie ist eine Krankenschwester, die ihm das Leben gerettet hat; beide gehen während seiner Rekonvaleszenz noch im Zweiten Weltkrieg in dem halbverbrannten Dorf spazieren, zu dem das zu einem Krankenhaus umfunktionierte Schulgebäude gehört, in dem er untergebracht ist. Der Soldat richtet seine Rede in einem Haus, von dem nicht mehr übriggeblieben ist als „une carcasse noircie, une dentelle calcinée dans l'air froid du printemps“ (LF, 17) („ein schwarzes Gerippe, [...] eine rußige Spitze, die in die kalte Frühlingsluft ragt“ [TH, 14]), an die Frau, der er sein Leben verdankt, und mit der er gerne den Rest dieses Lebens verbringen will. Beide haben Hunger, Tod und Zerstörung erlebt, beide sind nur durch Zufall noch am Leben – und beide kennen solche Dörfer, vor dem Krieg und im Krieg. Die Rede muss nichts erklären – und die Geschichte, die er ihr daraufhin von der Ermordung seiner Mutter und seines Bruders erzählt, bei der er seinem eigenen Tod wie vom Schicksal gelenkt entkam, ist nur ein weiteres Beispiel für all die Ereignisse, die den Krieg ausmachen:

Elle l'écoutait sans l'entendre, sachant à l'avance qu'il y aurait dans son récit toute cette horreur qui les entourait et que l'on rencontrait à chaque pas. Elle se taisait, se souvenant du jour où leur camionnette était entrée dans le village repris aux Allemands. On s'était mis à soigner les blessés. [...] (LF, 19)

Sie hörte ihn an, ohne ihn zu hören, denn sie wußte im Voraus, daß in seinem Bericht all das Grauen wiederkehrte, das sie umgab und auf das man bei jedem Schritt stieß. Sie blieb stumm, erinnerte sich an den Tag, an dem sie mit ihrem Pritschenwagen in ein Dorf kamen, das von den Deutschen zurückerobert worden war. Sie hatten angefangen, die Verwundeten zu versorgen. [...] (TH, 16)

Seine Geschichte ist gerichtet an eine Antwort, die seiner Rede gleicht; seine Rede evoziert ihre stumme Rede, auf die seine schon eine Antwort ist. Die Rede entwirft eine Position des Antwortenden, die so nahe an der des Redenden liegt, dass sie eine tatsächliche Antwort überflüssig macht: „Ils restèrent quelques instants sans parler“ (19) – „Sie schwiegen eine Weile gemeinsam“ (17).

Aber das erste Zitat ist nicht ganz vollständig; es fehlt eine Fußnote.

« Quel poêle ! dit-il enfin. Il ressemble au nôtre. Nous avons la même léjanka<sup>1</sup>. »  
 [note de bas de page:] 1. Large rebord du poêle russe sur lequel on peut s'allonger. (NdT, comme pour toutes les autres notes.) (LF, 18)

„Was für ein Ofen!“ sagte er schließlich. „Wir hatten auch so einen. Eine Lejanka\*.“  
 [Fußnote:] \* Breite Ofenbank, auf der man auch schlafen kann. (TH, 15)

Im französischen Text wie in der deutschen Übersetzung erklärt die Anmerkung das Wort „léjanka“ bzw. „Lejanka“, im französischen Text versehen mit dem Hinweis, es handle sich dabei „wie in allen folgenden Fällen“ um eine Fußnote der Übersetzerin. Diese Fußnote richtet sich offensichtlich an diejenigen, die nicht wissen, was eine „léjanka“/„Lejanka“ ist – und führt damit eine auch graphisch sichtbare Unterteilung zwischen denjenigen LeserInnen ein, an die der Haupttext gerichtet ist, und denjenigen, deren Position so weit von der erwarteten Verstehensposition entfernt ist, dass sie auf die kleingedruckte, marginalisierte Ergänzung angewiesen sind, um diese Entfernung zu schließen. Durch die Fußnote wird der Text also auf eine neue, nicht-russischsprechende Leserschaft ausgerichtet – und diese Neuausrichtung ist für die französisch- bzw. deutschsprachigen LeserInnen sichtbar markiert. Sie macht sie zu sekundären, eigentlich-nicht-gemeinten, der erwarteten Verstehensposition fremden LeserInnen.

Zugeschrieben wird diese Neuausrichtung der sehr sichtbaren Übersetzerin: Auf der Titelseite des französischen Buches findet sich unter Autornamen, Titel und der Angabe „roman“ der Hinweis „traduit du russe par Françoise Bour“, auf der folgenden Seite eine Danksagung von Autor und Übersetzerin an Herrn Georges Martinowsky, dessen Bemerkungen zu russischem Originalmanuskript und französischer Übersetzung ausgesprochen hilfreich gewesen seien. Dazu kommen auf den knapp 200 Seiten des Romans 35 Anmerkungen, die etwa Akronyme oder kulturelle Besonderheiten wie den Gebrauch des Patronyms bei der Anrede erklären. Beim Lesen des französischen Textes kann also kaum vergessen werden, dass der Roman eigentlich für ein anderes Publikum gedacht war.

Die deutsche Übersetzung dagegen verweist auf der Titelseite nur auf die beiden Übersetzer aus dem Französischen, Holger Fock und Sabine Müller; die Danksagung liest sich wie folgt:

Autor und Übersetzerin\* danken dem Dozenten für russische Literatur, Herrn Georges Martinowsky, für die aufmerksame Durchsicht des Manuskripts. Seine Hinweise sind für beide sehr wertvoll gewesen.  
 [Fußnote:] \*Andreï Makine hat den Roman tatsächlich auf französisch geschrieben. Er wurde jedoch erst von einem französischen Verlag angenommen, nachdem er vorgab, der Roman sei aus dem Russischen ins Französische übersetzt worden. Dazu hat er eine Übersetzerin namens „Françoise Bour“ erfunden. (Anm. d. dt. Übers.) (TH, 5)

Makines *La fille d'un héros de l'Union soviétique* ist also eine Pseudübersetzung in dem Sinn, in dem der Übersetzungswissenschaftler Gideon Toury diesen Begriff verwendet:

It is texts which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever having existed – hence no factual “transfer operations” and translation relationships – that go under the name of pseudotranslations, or fictitious translations. (Toury 1995, 40)

Was heißt das nun für die Verstehensposition, die der Text erwartet? Französischsprachige LeserInnen von *La fille d'un héros de l'Union soviétique* sind das angesprochene Erstpublikum, sie *sind* eigentlich gemeint. Das ist allerdings, wie Ian McCall ausführt, nicht der Eindruck, den der Text erzeugt, auch wenn bekannt ist, dass es sich dabei um eine Pseudoübersetzung handelt:

If we were to treat the fictional “Bour” as a real translator, we would conclude that she has produced an “overt translation”, to use House’s terms, and “an overt translation is, as the name suggests, quite overtly a translation, not a second original, hence its target culture addressees are quite ‘overtly’ not being directly addressed.” Indeed, at no time are French readers given the impression that the text was written for them as the primary readers. (McCall 2006, 289)<sup>3</sup>

McCall kommt zu diesem Schluss nach einer beispielreichen Beschreibung all der Verfahren, die suggerieren, dass der Text erst in der „Übersetzung“ neu auf das französische Lesepublikum ausgerichtet wurde (McCall 2006, 286–289).

Die vom französischen Text entworfene Leserposition ist daher komplex, sie ist doppelt: Denn der Roman ist auf Französisch für ein französischsprachiges Lesepublikum geschrieben,<sup>4</sup> aber vermittelt genau diesen primären LeserInnen den Eindruck, dass der Text „eigentlich“ nicht an sie gerichtet sei, sondern vielmehr an Andere – an LeserInnen nämlich, die Russisch verstehen und mit der (sowjet-)russischen Kultur vertraut sind. Der Text erzeugt so eine in sich doppelte Antwortposition: eine Leseposition, die sich als eine zweite und dabei eine andere als die erste Leseposition imaginiert. Es gibt überhaupt keine ungebrochene erste Leseposition für diesen Text; die hybride Rede ist immer schon auf eine hybride Antwort gerichtet.

Beim Lesen in dieser scheinbar zweiten Position entsteht für die französischsprachigen LeserInnen ein Bild des „eigentlich ersten“ Publikums. Diese Vorstellung von den primär angesprochenen LeserInnen entwickeln die tatsächlichen primären LeserInnen zum Teil aus Informationen im Text: So wird diesen vorgestellten LeserInnen all das Wissen als bereits

<sup>3</sup> Das Zitat stammt aus: Juliane House: „Universality versus culture specificity in translation“, in: Alessandra Riccardi (Hrsg.): *Translation Studies. Perspectives on an Emerging Discipline*, Cambridge: Cambridge UP 2002, 98.

<sup>4</sup> Vgl. dazu auch Makines Antwort auf die Frage, warum er seine Romane auf Französisch schreibe: „Il y a une réponse simple et une réponse plus complexe. La réponse simple: pour une raison purement utilitaire puisque je m'adresse à un public français. Dans quelle langue devrais-je m'adresser au lecteur français: en français bien sûr. [...] Et donc, pourquoi choisir le français dans ce cas-là? On revient à l'utilité purement communicative d'une langue d'écriture: on s'adresse au lecteur français en français.“ (Clément 2009, 129) („Es gibt darauf eine einfache und eine komplexe Antwort. Die einfache: aus einem ganz pragmatischen Grund, ich richte mich ja an ein französisches Publikum. In welcher Sprache sollte ich mich an einen französischen Leser wenden, wenn nicht auf Französisch. [...] Warum ich also in diesem Fall das Französische wähle? Wir kommen auf den kommunikativen Nutzen der Sprache zurück, in der man schreibt: An einen französischen Leser wendet man sich auf Französisch.“ [Ü.d.V.]

bekannt zugeschrieben, das den tatsächlichen LeserInnen in den Fußnoten erst vermittelt wird; ebenso wie Wissen über sowjetische Institutionen und Symbole, die sich aus dem Haupttext erschließen lassen – wie auch nicht näher bestimmtes zusätzliches Wissen, etwa zu Namen oder historischen Ereignissen, die den jeweiligen LeserInnen unbekannt sind und ihrer Vermutung nach für ein vollständiges Verstehen des Textes notwendig wären. Da diesen vorgestellten LeserInnen so auch nicht näher konkretisiertes kulturspezifisches Wissen unterstellt wird, bieten sie sich als Projektionsfläche für fast beliebige bereits vorhandene Vorstellungen über diese Kultur an. Diese imaginierten „eigentlich gemeinten“ LeserInnen erhalten also sowohl Züge eines aus dem Text zu erschließenden, idealen Lesers als auch eines stereotypen (sowjet-)russischen. Die imaginierte Leseposition entspricht damit – wenig überraschend, da sie auch aus den jeweiligen eigenen Vorstellungen gespeist wird – den eigenen Erwartungen eines „authentischen“ (sowjet-)russischen Lesers.

Der „ursprüngliche“ russische Text richtet sich scheinbar aus der (für ihn) „eigenen“ (sowjet-)russischen Kultur heraus an die „eigene“ (sowjet-)russische Kultur – die den LeserInnen fremd ist. Und da die primären (gefühlte sekundären) LeserInnen scheinbar nachträglich hinzugefügte Verständnishilfen benötigen, erhöht sich die gefühlte Authentizität des so implizit „enthaltenen“ kulturspezifischen Wissens: Der Haupttext ist zunächst scheinbar nur für die „eigene“ (sowjet-)russische Kultur gedacht und also nicht angepasst und verfälscht, um für anderskulturelle LeserInnen zugänglich zu sein. Gerade *dass* die LeserInnen Fußnoten brauchen, weiteres kulturspezifisches Wissen erschließen müssen und den Text potentiell dennoch nicht ganz verstehen, verstärkt die „Authentizität“ des kulturspezifischen Wissens, das die primären (gefühlte sekundären) LeserInnen auf die von ihnen imaginierten primären LeserInnen projizieren, und der entsprechend imaginierten Kultur, in der diese leben. Die imaginierte andere Kultur wird als authentisch empfunden, weil die eigenen Vorstellungen über diese Kultur sie mitgeprägt haben und eine Spur von Fremdheit genau das überdeckt.

Das Verfahren der Pseudoübersetzung – die hier besonders nachdrückliche Markierung des französischsprachigen Romans als eine (vorgebliche) Übersetzung aus dem Russischen – erzeugt die beschriebene doppelte Antwortposition. Ich schlage vor, diesen Prozess, bei dem eine Äußerung in einer Sprache eine Äußerung in einer anderen Sprache als deren imaginiertes Original evoziert, diese anderssprachige Äußerung aber nur durch eben diese Imagination zugänglich ist, Pseudoübersetzung zu nennen und damit den von Gideon Toury eingeführten Begriff neu zu perspektivieren und zu erweitern. Denn gerade der Fokus auf das Oszillieren zwischen der vorliegenden eigensprachigen<sup>5</sup> Äußerung und der evozierten anderssprachigen öffnet den

<sup>5</sup> Zur terminologischen Unterscheidung von „-sprachig“ und „-sprachlich“ vgl. Stockhammer/Arndt/Naguschewski (2007, 26): „Ein englischsprachlicher, die englische Sprache betreffender Unterricht etwa kann auf Deutsch durchgeführt werden, ein englischsprachiger, in der englischen Sprache durchgeführter Unterricht kann im Fach Mathematik stattfinden. Das Sprachliche ist hier also Gegenstand, das Sprachige Medium eines Sprachgeschehens. Sprachigkeit wäre dann das Bewusstsein davon, dass das sprachliche Medium eine Einzelsprache ist. Und Zwei- oder Zweitsprachigkeit, die Erfahrung der nicht-ersten Sprache könnte der Ausgangspunkt für das Bewusstsein von Sprachigkeit überhaupt sein.“

Blick auf eine Reihe weiterer damit zusammenhängender Relationen.<sup>6</sup> Im hier entwickelten Zusammenhang etwa wird dieses grundlegende Verhältnis von vorliegender eigensprachiger und imaginiertes anderssprachiger Äußerung unter anderem genutzt, um über die Gerichtetheit der anderssprachigen Äußerung eine entsprechende andere Kultur zu evozieren, die als fremd und zugleich als authentisch markiert ist.

## Authentisches Leid

Kehren wir zurück zu der bereits zitierten Szene zwischen dem Soldaten und der Krankenschwester. Wir haben gesehen, dass beide Figuren sowohl kulturspezifische Objekte und deren Konnotationen kennen – im Gegensatz zu französischsprachigen LeserInnen, für die sie erklärt werden –, als auch die Art von Kriegereignissen, von denen der Soldat erzählt und die sie beide vielfach erlebt haben. Ihre Rede und Antwort ist nicht auf einen Austausch neuer Information gerichtet, sondern auf eine gegenseitige Bestätigung, dass ihre jeweiligen Rede- und Antwortpositionen sehr ähnlich, fast austauschbar sind.

Obwohl die Krankenschwester die Rede des Soldaten nur hört ohne zuzuhören und stattdessen an eines ihrer eigenen Erlebnisse denkt, von dem wiederum der Soldat nichts erfährt, werden im Text sowohl die Rede des Soldaten als auch die Gedanken der Krankenschwester im Detail wiedergegeben. Die Präsentation der beiden Erlebnisse im Text ist also nicht an den jeweiligen Gesprächspartner gerichtet, sondern an die LeserInnen. Für sie wird hier durch die zwei verschiedenen und als äquivalent markierten Erlebnisse das Paradigma des Leids explizit etabliert, das die Figuren bereits kennen.<sup>7</sup>

Zur Authentizität der Kultur kommen hier konkrete, individuelle, fiktive Ereignisse hinzu, die deshalb plausibel sind, weil sie ein Paradigma etablieren, das etwa aus Kriegsberichterstattungen bekannt ist. Und während Dinge, Institutionen und Bräuche gerade durch ihre residuale Fremdheit Authentizität gewinnen, sind diese Ereignisse glaubhaft, weil der Schrecken, die Grausamkeit kulturunspezifisch verständlich ist. Ihre besondere emotionale Wirkung gewinnen sie dadurch, dass sie durch Figuren wiedergegeben werden, die den LeserInnen bekannt sind und die jeweils das Ereignis miterlebt haben – und die es genauso hätte selbst treffen können: Die Opfer der jeweiligen Ereignisse sind entweder durch Kontiguität (hier: Verwandtschaft) oder Similarität (hier: Mädchen gleichen Alters) mit der jeweiligen Figur eng und *austauschbar* verknüpft. Nichts unterscheidet den Soldaten und die Krankenschwester von den Opfern; und so kann nichts garantieren, dass sie nicht selbst Opfer werden, dass sie nicht in dieses Paradigma eingereiht werden. Der Roman folgt vor dem Hintergrund dieses allgegenwärtigen und

<sup>6</sup> Vgl. dazu meine Überlegungen zur Frage nach dem Verhältnis zwischen der eigenen Sprache und der evozierten anderen Sprache („Unübersetzbares, schon übersetzt. Sprachliche Relativität und Pseudoübersetzungen“; Rath 2012).

<sup>7</sup> Dies gilt nicht spezifisch für die doppelte Lese-Position, aber die folgenden Überlegungen gehen weiterhin von dieser besonderen Konstellation aus.

ständig drohenden Leids dem Soldaten und der Krankenschwester episodisch durch den Krieg und durch ihr restliches Leben – und dem Leben ihrer gemeinsamen Tochter Olja bis kurz nach dem Tod ihres Vaters, des Helden der Sowjetunion.

Der Anspruch auf emotionale und paradigmatische Authentizität der fiktiven Ereignisse bringt die Frage mit sich: „War das wirklich so?“ – eine Frage, die im Text explizit gestellt wird:

Parfois Ivan était surpris de constater que lui-même oubliait de plus en plus la guerre. Il ne parvenait plus à distinguer ses souvenirs anciens des récits pour les écoliers qu’il avait cent fois ressassés et des interviews aux journalistes. Et lorsqu’il évoquait un jour un détail qui passionnait les garçons. « Eh oui, notre canon de 76 était formidable, mais il ne pouvait pas percer le blindage frontal du Tigre... », il pensait: « Mais est-ce que c’était vraiment comme ça ? Je l’ai lu peut-être dans les Mémoires du maréchal Joukov... » (LF, 56f.)

Manchmal stellte Iwan erstaunt fest, daß er selbst den Krieg mehr und mehr vergaß. Er konnte seine Erinnerungen an die Zeit nicht mehr von den hundertmal wiedergekäuten Schilderungen für die Schulkinder und von den Antworten unterscheiden, die er den Journalisten gegeben hatte. Als er eines Tages ein Detail beschrieb, das die Jungen fesselte – „Unsere 76er Kanone war ausgezeichnet, aber leider durchschlug sie nicht die Stirnpanzerung des Tigers ...“ – dachte er: „War das wirklich so? Vielleicht habe ich das nur in den Erinnerungen von General Schukow gelesen.“ (TH, 57)

Iwan, der Soldat, zieht hier die Zuverlässigkeit seiner eigenen Erinnerung in Zweifel. Dieser Zweifel ist realistisch: Wir wissen, dass sich Erinnerungen verändern. Der Text verlässt sich deshalb nicht auf die Erinnerung des Soldaten, sondern auf das Gedächtnis der LeserInnen, deren potentieller Zweifel gewendet wird, indem sie selbst die Authentizität der ursprünglichen Erlebnisse garantieren. In der folgenden Szene sieht sich Iwan die Erstausstrahlung einer Fernseh-Dokumentation über Stalingrad an, die wenige Monate vor dieser Szene, also einige Jahrzehnte nach dem Krieg entstand und zu der er selbst beitrug:

Enfin Ivan apparut lui-même sur l’écran. Il se figea, écoutant chacune de ses paroles, ne se reconnaissant pas. « Et voilà, après cette bataille, disait-il, je suis entré... là, il y avait une petite forêt... Je regarde et je vois une source. L’eau est tellement pure! Je me penche et je vois mon reflet... et c’était si étrange, vous savez. Je me regarde et je ne me reconnais pas... » Ici son récit s’interrompait et la voix off, chaude et pénétrante, enchaînait: « La terre natale... La terre de la Patrie... C’est elle que rendait ses forces au soldat fatigué [...] ». » (LF, 75) Dann sah Iwan sich selbst auf dem Bildschirm. Wie gebannt lauschte er jedem seiner Worte und erkannte sich nicht wieder. „Und dann, nach der Schlacht, bin ich dort hinein ... Es war ein kleiner Wald dort, da bin ich rein ... Ich schaue mich um und entdecke eine Quelle. Glasklares Wasser! Ich beuge mich darüber, sehe mein Spiegelbild, und dann geschah etwas Seltsames, wissen Sie. Ich sehe mich an und weiß nicht, wer ich bin ...“ Hier setzt die warme, eindringliche Stimme aus dem Off ein und unterbrach seinen Bericht: „Die Heimat Erde. Der Boden des Vaterlands ... Sie gaben dem erschöpften Soldaten neue Kraft. [...]“ (TH, 77f.)



Die LeserInnen sind – sowohl im Vergleich zu Iwan selbst als auch zum Fernsehpublikum – in einer privilegierten Position: denn etwa 50 Seiten davor erlebten die LeserInnen „unmittelbar“ mit, wie Iwan diese Quelle findet. Im Gegensatz zu Iwans Erinnerung ist die der LeserInnen noch nicht verblasst und umgeformt (sie könnten bei Bedarf sogar zurückblättern); und im Gegensatz zum Fernsehpublikum sind sie nicht auf Iwans Erzählung angewiesen, sondern wissen, „wie es wirklich war“:

Même dans ce taillis on sentait la forêt. Des mouchérons tourbillonnaient dans les rayons minces et tremblants du soleil. Il aperçut une rigole étroite emplie d'une eau couleur de thé et d'une limpidité vertigineuse. Sur son éclat lisse couraient les araignées d'eau. Il la suivit et après quelques pas trouva le minuscule bassin d'une source. Il s'agenouilla et but avidement. Désaltéré, il releva la tête et perdit son regard dans cette profondeur transparente. Soudain, il aperçut son reflet, ce visage qu'il n'avait pas vu depuis si longtemps – ce jeune visage légèrement bleui par l'ombre de la première barbe, avec des sourcils décolorés par le soleil et des yeux terriblement lointains, étrangers. « C'est moi... – les mots se formaient lentement dans sa tête – Moi, Ivan Demidov... » Il contempla longuement les traits de ce reflet sombre. Puis il se secoua. (LF, 27f.)

Selbst in diesem kleinen Gehölz spürte er die Lebendigkeit des Waldes. In den feinen, zitternden Sonnenstrahlen tanzten kleine Mücken. Er fand ein kleines Rinnsal und folgte ihm. Das Wasser hatte die Farbe von Tee und war von schwindelerregender Reinheit. Wasserläufer huschten über den schimmernden Spiegel. Nach wenigen Schritten erreichte er ein winziges Quellbecken. Er kniete nieder und trank gierig. Als er seinen Durst gelöscht hatte, hob er die Augen und versank im Anblick des klaren Wassers, in dessen Tiefe man den Grund sehen konnte. Plötzlich blickte er in sein Spiegelbild. Er hatte sein Gesicht schon lange nicht mehr gesehen – ein junges Gesicht, vom Schatten des ersten Bartwuchses bläulich getönt, mit von der Sonne ausgebleichten Brauen und erschreckend unbeteiligten, fremden Augen.

„Das bin ich, Iwan Demidow...“ – langsam formten sich in seinem Kopf die Worte. Er ließ sich Zeit und musterte die Züge seines dunklen Spiegelbilds. Dann schüttelte er den Kopf. (TH, 25f.)

Gerade die deutliche Differenz zwischen dieser komplexen früheren Szene und der offensichtlich redigierten, von fremder Rede unterbrochenen späteren stärkt die Authentizität der ersten Szene; gerade weil es so, wie es die Fernsehdokumentation schildert, sicher nicht war, war es umso sicherer so, wie wir es zuerst „mitemlebt“ haben.

Diese Authentizitätsgarantie hängt hier mit der Position der LeserInnen als LeserInnen zusammen, mit Privilegien der Rezipierenden im Vergleich zu Figuren, und nicht spezifisch mit der doppelten Lese-Position dieses Textes. Aber im Lesen kann eine Oszillation zwischen Nähe und Ferne angelegt sein: zugleich „näher“ an und „weiter weg“ von einzelnen Figuren, von den Ereignissen als die Figuren; zugleich „näher“ an und „weiter weg“ von einzelnen Figuren als an und von anderen Menschen. Und diese Oszillation wird hier besonders stark akzentuiert. Denn so nah die – und hier kommt die spezifische doppelte Lese-Position wieder ins Spiel – französischsprachigen LeserInnen beim Lesen dem Leid sein können, so entfernt sind sie auch: Das geschilderte Leid ist allgegenwärtig, fast unausweichlich, es kann jeden treffen – und es ist gefühlt real, aber eben nur in der (ehemaligen) Sowjetunion; die LeserInnen sind also

davon ausgenommen. Die gefühlte Fremdheit zwischen der imaginiert ersten und scheinbar zweiten Leseposition bietet damit eine Sicherheitsdistanz, die es erst erlaubt, die emotionale Realität des Leids aufrechtzuerhalten.

## Große Zusammenhänge

Diese Distanz der „zweiten“ Leseposition bietet einen potentiell besseren Überblick über die „großen Zusammenhänge“ der anderen Kultur. Auch hier verstärkt die doppelte Leseposition ein allgemeines Potential von Lesepositionen: Texte können LeserInnen in ihrem Verständnis von Zusammenhängen gegenüber Figuren privilegieren. Und genau das ist hier der Fall; die Verbindungen, die durch Strukturen des Textes nahe gelegt werden – etwa durch die Kombination von Szenen – nutzen zudem den „anderskulturellen“ Blick, das westeuropäische Erfahrungswissen französischsprachiger LeserInnen, um den LeserInnen einen Überblick zu ermöglichen, den die Figuren nicht haben. Der eine Aspekt, der auf diese Weise sichtbar ist, ist die Systemhaftigkeit des Leids: Drei Generationen von Jungen mit dem Namen Kolka – der Bruder, der Sohn und der mögliche Enkel des „Helden der Sowjetunion“ – sterben sehr früh und zunehmend früher. Der Bruder wird als Kleinkind von deutschen Soldaten ermordet, der Sohn verhungert als Säugling in der Hungersnot nach dem Krieg, und der potentielle Enkel wird abgetrieben. Die Folge der Jungen mit dem Namen Kolka ist so die andere Seite, jene, die nicht zufällig entkommt; das Trauma, das nicht ersetzt werden kann, sondern sich fortsetzt. Diese Systemhaftigkeit des Leids wird – und das ist der zweite Aspekt – zugleich perpetuiert und verdeckt durch eine politische Ideologie, zu der die Auszeichnung „Held der Sowjetunion“ gehört. Durch diese Auszeichnung wird suggeriert, dass Leid überindividuell sinnvoll ist und entsprechend von Individuen eingefordert werden kann, und (wenn möglich) „ausgeglichen“ wird, wie im Fall der „Helden der Sowjetunion“ durch Privilegien, die in diesem System als solche markiert sind und auch so wahrgenommen werden, die aber – wie etwa Grundnahrungsmittel oder genügend Wohnraum – aus westeuropäischer Perspektive nur Grundbedürfnisse erfüllen und also selbstverständlich sein sollten. Die doppelte Leseposition erlaubt so die Imagination eines doppelten klaren Blicks: Sie erlaubt, die aktive Umgestaltung der Erinnerung wie auch die Verdeckung der Zusammenhänge durch das System zu durchschauen, die Frage „War das wirklich so?“ wie auch die Frage „Ist das wirklich so?“ aus einer systemexternen Position zu beantworten.

Die Systemhaftigkeit der Ideologie zeigt sich besonders deutlich daran, dass sie sich in die nächste Generation fortsetzt, und genau das hebt der Titel des Romans hervor: *Die Tochter eines Helden der Sowjetunion*. Der Titel kommt wörtlich in zwei Szenen im Text vor, jeweils in direkter Rede an die Tochter, Olja, gerichtet: einmal von einer neidischen Klassenkameradin, die sich sicher ist, dass Olja die Aufnahmeprüfung in das Fremdspracheninstitut deshalb bestehen wird, weil sie die Tochter eines „Helden der Sowjetunion“ ist (vgl. LF 57 / TH 58) – hier setzen sich die wahrgenommenen Privilegien fort. Der andere Fall tritt in dem Gespräch auf, in dem Olja für den KGB rekrutiert wird, nachdem sie eine kurze Affäre mit einem französischen

Sportler hatte; ihre Rolle als „Tochter eines Helden der Sowjetunion“ wird hier zweimal betont und als Druckmittel eingesetzt (vgl. LF 61f. / TH 63), und damit betont, dass man für die wahrgenommenen Privilegien zahlen muss, dass sie Teil des systematischen Leids sind.

Der Goldene Stern des Helden der Sowjetunion ist, wie Olja selbst bemerkt, Bestandteil dieser Ideologie:

Elle s'était mise à pleurer quand, en ouvrant son sac, elle avait vu tout au fond, là où se perdaient d'habitude tantôt les clefs, tantôt le rouge à lèvres, l'Étoile d'or. « Cela, c'est toujours sa vie, pensait-elle avec une tendre amertume. Il croit qu'il y a encore des gens pour se souvenir de cette guerre lointaine, de cet amour sur le front... Ils sont tous comme des enfants. Toute une génération de grands enfants trompés. Pourvu qu'il ne sache rien sur moi! Pourvu qu'il ne sache rien! » (LF, 168)

Sie hatte zu weinen begonnen, als sie ihre Handtasche aufmachte und ganz unten, wo sonst ihre Schlüssel oder ihr Lippenstift verschwanden, den Goldenen Stern schimmern sah. „Sein Leben dreht sich noch immer nur um ihn“, dachte sie mit bitterer Zärtlichkeit. „Er glaubt, es gäbe noch immer Menschen, die sich an diesen längst vergangenen Krieg und diese Liebesgeschichte von der Front erinnern. Sie sind wie Kinder. Eine ganze Generation von getäuschten, großen Kindern. Wenn er nur nichts über mich erfahren hat! Wenn er nur nichts von mir weiß!“ (TH, 179)

Olja sieht, dass ihr Vater, der Held der Sowjetunion, die systematische „Täuschung“ nicht sieht; aber sie sieht nicht, dass sie selbst sie in etwas anderer Form fortsetzt, dass auch sie – systematisch – ihren Vater, den Helden der Sowjetunion, täuscht.

Doch diese scheinbar sichere, distanzierte Überblicksposition der LeserInnen wird, so möchte ich vorschlagen, im Roman selbst als Illusion markiert. Bezeichnend scheint mir dafür eine Stelle am Ende des Romans, eine Szene, in der Olja einen Franzosen verführt, auf den sie der KGB angesetzt hat, und ihn dazu bringt, einen mit Schlafmittel versetzten Cocktail zu trinken.

— Tout de même, raisonnait-il nonchalamment en sirotant son cocktail, la Russie est le pays des paradoxes. Qui est-ce qui a commencé toute cette cuisine avec la perestroïka? Un adepte d'Andropov. En France, on appelle même Gorbatchev « jeune andropovien ». Le K.G.B. initiateur de la démocratisation et de la transparence? Mais c'est de la science-fiction! (LF, 191)

„Trotzdem“, folgerte er unbekümmert, während er seinen Cocktail schlürfte, „trotzdem ist Rußland ein Land der Paradoxe. Wer ist als erster auf das Rezept der Perestroïka gekommen? Ein Schüler Andropows. In Frankreich hält man Gorbatschow sogar für einen ‚jungen Adepten‘ von Andropow. Das KGB soll den Anstoß zu Demokratisierung und gesellschaftlicher Transparenz geben? Das ist Science-fiction!“ (TH, 204f.)

Der Franzose bezieht seine selbstsichere Analyse des sowjetischen Systems vollständig aus einem Leitartikel der *Libération* und denkt, er verstünde das System als Franzose aus der Distanz besser als seine hier geborene und aufgewachsene Gesprächspartnerin – während er von genau diesem System getäuscht und betäubt und später heimlich seiner Informationen beraubt

wird. Man kann damit explizit das Verfahren des Textes vorgeführt sehen: das als real imaginierte Wissen über die andere Kultur entsteht als Projektion vor allem von eigenen Stereotypen wie „Perestroika“; der Text erzeugt den Eindruck von Authentizität, gerade indem bekannte Vorannahmen der LeserInnen angesprochen und auf eine scheinbar ihnen äußerliche, fremde Position – die „primäre“ Leseposition – gebündelt werden. Mit der Figur des Franzosen wird zugleich plausibel, warum diese Strategie funktioniert: Wir wollen unsere eigenen Überlegungen bestätigt sehen, und wir wollen glauben, dass wir fremde Situationen völlig und völlig richtig verstehen.

### Lejanka, Perestroika: In welcher Sprache wird gesprochen?

In der direkten Rede des Franzosen findet sich ein russisches Wort – „perestroïka“ – und mit „Andropov“, „Gorbatschew“ und „K.G.B.“ einige typisch sowjetrussische Namen. (Sowjet-)russische Wörter, Namen und Begriffe sind in den anderen Dialogen des Textes Markierungen dafür, dass die Figuren „eigentlich“ russisch miteinander sprechen, obwohl ihre Rede auf Französisch wiedergegeben ist: Die „léjanka“ vom Beginn ist dafür ein Beispiel.<sup>8</sup> Der zitierte Dialog zwischen Krankenschwester und Soldat – wie fast alle anderen Dialoge des Romans – könnten also jeweils eigenständig, auch ohne die Annahme, dass der gesamte Roman aus dem Russischen übersetzt wäre, den Prozess der Imagination einer anderssprachigen „Original“-Äußerung auslösen, den ich Pseudoübersetzung nenne: Die mit russischen Elementen akzentuierte französischsprachige direkte Rede evokiert den „echten“ russischen Dialog zwischen russischem Soldat und russischer Krankenschwester.

Sprachlich ist nun – als eine dominant französischsprachige Rede mit (französierten<sup>9</sup>) russischen Wörtern und Namen – die direkte Rede des Franzosen zur Situation der Sowjetunion nicht von all den anderen „eigentlich“ russischsprachigen direkten Reden des Romans unterschieden. Nur: diese direkte Rede „war“ nie<sup>10</sup> russisch, der Franzose spricht mit Olja Französisch. Nur durch die beschriebene Situation, nur durch den Kontext der Äußerung, und *nicht* durch die Äußerung selbst wird entscheidbar, in welcher Sprache diese Äußerung „eigentlich“ gemacht wird. Und das gilt auch für den gesamten Roman: Ob man den Roman als „tatsäch-

<sup>8</sup> Vgl. dazu auch McCall: „Although the dialogues include elements of colloquial speech [gemeint sind wohl: französische Idiome, die den Dialog potentiell französisch scheinen lassen], ‚Vremia‘, ‚pokhoronka‘ and ‚propiska‘, which are explained in footnotes, convince the reader that the dialogue has been ‚traduit du russe‘ by ‚Bour‘.“ (McCall 2006, 288)

<sup>9</sup> Dass alle scheinbar „stehengebliebenen“ russischen Wörter und Namen nicht einfach „russisch“ sind, sondern Spuren ihrer Einbettung in den französischsprachigen Text tragen, ist offensichtlich: Es werden lateinische Buchstaben verwendet, und das französische Laut- und Schriftsystem beeinflusst die Transkription. Diese Spuren des Französischen werden in der Übersetzung ins Deutsche „übersetzt“ und dadurch sichtbar: „léjanka“ wird zu „Lejanka“ (kein Akzent, dafür – als Nomen – eine Majuskel).

<sup>10</sup> Außer man stellt sich vor, der gesamte Roman wäre im „Original“ russisch gewesen, und hätte auch diese französischsprachige Rede des Franzosen auf Russisch wiedergegeben. Innerhalb des so imaginierten russischen Originaltextes wäre diese Stelle dann aus dem Französischen pseudoübersetzt.

lich“ zunächst auf Russisch entstanden und dann ins Französische übersetzt oder immer schon auf Französisch geschrieben liest, wird durch Paratexte entschieden. Der Text erlaubt beide Lesarten – und die Oszillation dazwischen. Voraussetzung dafür ist die Verwechselbarkeit von symbolisch-konventionellen und indexikalischen Zeichen: Lexikalische, syntaktische oder idiomatische Spuren des Russischen im französischen Text können tatsächliche Spuren einer russischen Vorlage (die der oder die ÜbersetzerIn bewusst oder unabsichtlich übernommen hat) oder aber ein Verfahren sein, das genau solche tatsächlichen Spuren in einem auf Französisch geschriebenen Text nachahmt.

Die doppelte Leseposition erlaubt also sowohl eine besondere Nähe zur imaginierten Kultur als auch aus der Distanz heraus einen scheinbar besseren Überblick. Und in beiden Fällen kann sich diese jeweils die Position der Figuren überbietende Oszillation zwischen Distanz und Nähe selbst als trügerisch, als Illusion erweisen.

### **Der neue, doppelte Blick**

Diese doppelte Leseposition, die zwischen zwei Kulturen oszilliert, bringt einen weiteren potentiellen (und ebenfalls unterlaufenen) Vorteil mit sich: Je mehr verschiedene Systeme man kennt, desto leichter sieht man die Konstruiertheit des jeweiligen Systems und entsprechend Ereignisse als systembedingt, nicht als „natürlich“ – und damit Systeme potentiell sogar als das Wesentliche verstellend, als Verblendung. Umgekehrt erkennt man dann diejenigen Dinge, die wesentlich sind, gerade daran, dass sie nicht zu einem der Alltagssysteme gehören. Solche poetischen Blicke sind in *La Fille*, das möchte ich zum Abschluss dieser Analyse des Romans zeigen, zentral – und flüchtig und instabil.

Der im Roman gezeigte poetische Blick ist ein doppelter: ein neuer oder fremder Blick vor der Folie eines alten oder bekannten, der den neuen oder fremden umso deutlicher hervortreten lässt. Ein Beispiel dafür findet sich in der bereits zitierten Quellenszene, und zwar konkret in der sich verschiebenden Art, in der Iwan das Wasser sieht: zunächst als Mittel zum Stillen eines körperlichen Bedürfnisses – er hat Durst; dann als etwas Schönes, in dessen Betrachtung man sich verlieren kann, als ästhetisches Objekt; und schließlich als Medium, das einen doppelten Blick erzeugt: der eigene Blick fällt auf den fremden eigenen Blick, Iwan sieht im Wasserspiegel ein anderes Gesicht, einen anderen Blick als den, den er von sich imaginiert. In seinem Blick überlagert sich der auf dem eigenen Gesicht imaginierte (scheinbar) eigene und der im Wasserspiegel beobachtete (scheinbar) fremde. Und dieser neue fremde Blick ändert Iwans Blick, der ihn, wenn auch zögernd, als seinen annimmt. Iwan versucht danach immer wieder, von diesem bemerkenswerten und für ihn so wichtigen Moment zu erzählen – aber dieser Moment wesentlicher Reflexion und Selbsterkenntnis wird – besonders deutlich in der Fernsehdokumentation – ausschließlich ideologisch nutzbar gemacht, also in ein System integriert. Iwan erlebt diesen Moment, aber er kann ihn für sich nicht haltbar machen; und auch die Quellenszene selbst endet damit, dass das Wasser wieder zum Mittel wird: Er bringt es seinen Kameraden zum Trinken mit.

Ein weiteres, komplexeres Beispiel für poetische Wahrnehmung findet sich in der Szene, in der die schwangere Olja vor der Klinik auf ihren Abtreibungstermin wartet und sich dann entscheidet, ihn nicht zu nutzen:

Plus tard, Olia essaya de comprendre ce qui s'était passé, ce petit matin ensoleillé. Elle regardait les fleurs pâles derrière les vitres, le bac avec son sable grêlé par la pluie qui était tombée dans la nuit, les touffes d'herbe qui perçaient du sol piétiné de la cour. Elle regardait comme si elle le voyait pour la première fois. Même la terre grise et ordinaire, mêlée de sable, était étonnamment présente à ses yeux, tout près, avec ses petites pierres, ses brindilles, ses allumettes brûlées. Elle ressentit tout à coup une tendresse aiguë et saisissante pour ce regard neuf, cet étonnement joyeux et muet. Ce regard ne lui appartenait plus. Elle le sentait en elle-même déjà comme quelque chose de séparé d'elle, mais en même temps proche, palpitant, inséparable de sa respiration et de sa vie... Il lui semblait qu'elle l'éprouvait presque charnellement. Elle suivait des yeux le chat qui lentement traversait la cour en secouant ses pattes et en redressant la queue. Olia savait qu'elle n'était pas seule à le regarder et savait pour qui elle marmonnait silencieusement: « Ah! le joli petit minet... Regarde les belles moustaches, la queue blanche, les petites oreilles grises... Allons le caresser... » (LF, 171f.)

Später versuchte Olja zu verstehen, was an diesem sonnigen Morgen mit ihr geschehen war. Sie betrachtete die blassen Blumen hinter den Scheiben, einen Blumentrog mit dem Sand, den der nächtliche Regenguss wie Streusel aufgeworfen hatte, die Grasbüschel im Hof, die aus der festgestampften Erde emporschossen. Sie betrachtete alles, als sähe sie es zum ersten Mal. Sogar die gewöhnliche, mit Sand vermischte graue Erde mit ihren Steinchen, abgebrochenen Zweigen und abgebrannten Streichhölzern prägte sich ihr überraschend deutlich ein. Plötzlich war sie erfüllt von einer intensiven Zärtlichkeit für diesen neuen Blick, dieses stumme, frohe Erstaunen. Dieser Blick war nicht ihrer. Sie fühlte ihn bereits als etwas, das außerhalb von ihr bestand, und doch war er ihr zugleich nahe, pochte in ihr, war untrennbar mit ihrem Atem und ihrem Leben verbunden. Es kam ihr vor, als spürte sie diesen Blick geradezu körperlich. Sie beobachtete die Katze, die langsam über den Hof ging, die Pfoten schüttelte und den Schwanz aufstellte. Olja wußte, daß sie nicht die einzige war, die ihr zusah, und sie wußte, für wen sie leise murmelte: „Ah, das hübsche Kätzchen ... Schau mal, der schöne Schnurrbart, der weiße Schwanz, die grauen Ohrchen ... Komm, wir streicheln es ...“ (TH, 184)

Der neue Blick ist auch hier ein doppelter Blick: Nur vor der Folie ihres eigenen Blicks ist er für Olja überhaupt als neu markiert. Der neue Blick „sieht“ durch ihre Augen, aber er sieht etwas anderes, bewertet das Gesehene anders. Der neue Blick ist der ihres zukünftigen Kindes; aber diesen Blick, der „außerhalb von ihr besteht“ und gleichzeitig durch ihre Augen sieht, diesen Blick könnte man auch als den des oder der Lesenden interpretieren. Der neue Blick ermöglicht es Olja, den Schleier der Ideologie zu zerreißen, zu erkennen, „wie es wirklich ist“ – und einen Ausweg aus dem System zu sehen:

Il semblait que quelqu'un, d'un geste brusque, déchirait une légère étoffe de soie. « Comme tout est simple, pensait Olia. Et personne ne le comprend. Ils courent, se poussent les uns les autres et n'ont même pas le temps de se demander: 'A quoi bon?' Et pourtant tout est si simple. [...] » (LF, 173)

Es klang, als würde jemand plötzlich einen dünnen Seidenstoff zerreißen. „Im Grunde ist alles ganz einfach“, dachte Olja, „nur begreift das niemand. Sie rennen, drängeln und haben nicht einmal Zeit, sich zu fragen: ‚Wozu das alles?‘ Und dabei ist es so einfach. [...]“ (TH, 184f.)

Aber dieser neue Blick kann sich nicht etablieren, der Riss im Schleier verschwindet. Olja treibt das Kind (nach dem Tod ihres Vaters) doch ab, stirbt selbst fast daran und kehrt dann wieder in ihr bisheriges Leben als Agentin des KGB mit all seinen Privilegien und all seinen Nachteilen zurück.

Diese Episode kann man als eine tragische lesen: Olja hätte den Ausweg gefunden und geht ihn dann doch nicht – aus Gründen, die nicht explizit gemacht werden, so dass man als Leserin leicht die Leerstelle entsprechend mit einem Charakterfehler Oljas oder einer Übermacht des Systemzwangs füllen kann. Sie kehrt am Schluss des Romans genau in das ideologische Gespinst zurück, das sie vorher so klar erkannt hatte. Man kann die Episode aber auch anders lesen: Denn es wird grundsätzlich in Frage gestellt, ob sich die Klarheit, die der neue Blick bieten könnte, hätte stabilisieren lassen, ob der neue Blick wirklich dauerhaft den Blick hinter den Schleier ermöglicht hätte – oder ob er selbst in das Gespinst aufgenommen worden wäre, selbst Teil eines – wenn auch vielleicht neuen – Schleiers, einer neuen Ideologie geworden wäre:

Elle imagine comme il apprendrait la vie de son grand-père Ivan, sa vie à elle. Tout ce qui leur avait paru un écroulement fatal de leurs projets entrerait dans son esprit enfantin tel un conte, une sorte de légende familial: le grand-père héros qui avait souffert dans sa vieillesse pour la vérité, la mère qui avait refusé de vivre à Moscou parce que la vie qu'on y mène est bruyante et même, à cause des voitures folles, dangereuses. (LF, 173f.)

Sie malte sich aus, wie ihr Sohn die Geschichte seines Großvaters Iwan und ihre eigene Geschichte hörte. Alles, was ihnen wie der unheilvolle Zusammenbruch all ihrer Pläne vorgekommen war, würde er in seiner kindlichen Denkweise zu einem Märchen, einer Art Familiensaga verweben: den heldenhaften Großvater, der im Alter um der Wahrheit willen gelitten hatte, die Mutter, die nicht mehr in Moskau leben wollte, weil ihr das Leben dort zu laut und hektisch war und weil die Autos dort rasten wie verrückt, was gefährlich war. (TH, 186)

Liest man den neuen, poetischen Blick als den Blick des Lesers oder der Leserin, so werden damit alle interpretatorischen Sinnstiftungsversuche, die aus der „Geschichte“ doch ein „Märchen“ machen, unterlaufen. Dadurch verlieren aber innerhalb des Romans die einzelnen poetischen Stellen nicht ihren Wert. Sie werten nicht das Leid um oder auf, sondern sie stehen völlig außerhalb jedes Systems, jeweils einzeln für sich, und ihr Wert liegt genau darin, dass sie nicht austauschbar sind, nicht vom einen zum anderen führen und dadurch ein undurchdringliches Geflecht bilden, sondern dass sie genau sie selbst sind und in dieser Nicht-Systemhaftigkeit etwas Wesentliches zeigen. Den Figuren gelingt es nicht, dieses Wesentliche auf Dauer zu stellen, auch wenn sie die Besonderheit des jeweiligen Moments spüren und später immer wieder versuchen, sie zu fassen; der Roman scheint genau das für sie übernehmen zu wollen. Der doppelte Blick, der, wenn man so will, verschiedene Schleier gegeneinander ausspielt, eignet



sich so besonders gut dazu, die Schleier als Schleier zu erkennen und von den poetischen Momenten jenseits aller Schleier zu unterscheiden. Das scheint die Position zu sein, die der Roman affirmativ vertritt; ob diese Vorstellung von Wahrnehmung, die außerhalb jedes Systems stehen kann und dennoch verständlich ist, selbst wiederum ein Schleier ist – ob man überhaupt je hinter Schleier sehen kann, oder ob das überhaupt wünschenswert wäre, ist eine Frage, die im Text nicht gestellt wird.

### **Der doppelte Blick, noch einmal: *Le testament français***

Makines mehrfach ausgezeichnete Roman *Le testament français* ist deutlicher als *La Fille d'un héros de l'Union soviétique* ein poetologischer Text; er beschreibt die Entwicklung des bilingualen Ich-Erzählers zum Schriftsteller. Die für *La Fille* detailliert beschriebenen Zusammenhänge von doppelter Leseposition, Pseudoübersetzung und poetischem Moment – und das ist das einzige Argumentationsziel dieser skizzierten Analyse – finden sich hier wieder; damit lässt sich noch nicht zeigen, aber immerhin plausibilisieren, dass es sich dabei um über diese beiden Romane hinausgehende systematische Zusammenhänge handelt.

Der Roman ist klar markiert auf Französisch für ein französisches Publikum geschrieben; schon die drei vorweggestellten Motti von Proust, de Maistre und Daudet reihen ihn explizit in die französische Literatur ein und thematisieren zugleich Russland. Im Gegensatz zu *La Fille* ist der Roman also keine Pseudoübersetzung in Tourys Sinn. Der Text enthält aber einige Fälle von direkter Rede, die auf Französisch wiedergegeben ist, obwohl der Dialog innerhalb der dargestellten Welt „eigentlich“ auf Russisch stattfindet. Auch hier kann die entsprechende Passage eine anderssprachige, vorgängige Äußerung evozieren; und ich möchte an einem Beispiel zeigen, wie auch in einer verhältnismäßig kurzen Passage eine doppelte Antwortposition etabliert werden kann. Der Erzähler beschreibt in der folgenden Szene, wie sein Onkel ein Erlebnis aus seiner Zeit in einem Arbeitslager erzählt:

Et c'est grâce à lui que je pus imaginer cette Russie invisible – ce continent encerclé de barbelés et de miradors. Dans ce pays interdit, les mots le plus simples prenaient une signification redoutable, brûlaient la gorge comme cette « amère » que je buvais dans un épais verre à facettes.

Un jour, il parla d'un petit lac, en pleine taïga, gelé onze mois sur douze. Par la volonté de leur chef de camp, son fond s'était transformé en cimetière: c'était plus simple que de creuser le permafrost. Les prisonniers mouraient par dizaines...

— En automne, on y est allé, un jour, on en avait dix ou quinze à foutre dans la flotte. Il y avait là, une percée. Et alors je les ai vus, tous les autres, ceux d'avant. Nus, on récupérait bien sûr leurs fripes. Ouais, à poil, sous la glace, pas pourris du tout. Tiens, c'était comme un morceau de *kholodets*!

Le *kholodets*, cette viande en gelée dont il y avait justement une assiette sur notre table, devint alors un mot terrible – glace, chair et mort figées dans une sonorité tranchante. (Makine 1995, 185f.)



Und durch ihn konnte ich mir das unsichtbare Russland vorstellen, diesen von Stacheldraht und Wachtürmen umzingelten Kontinent. In diesem Land, das keiner betreten durfte, bekamen die einfachsten Worte fürchterliche Bedeutung und brannten auf der Zunge wie jener „Bittere“, den ich aus einem dicken, geschliffenen Glas trank.

Eines Tages erzählte er von einem kleinen See in der Taiga, der elf von zwölf Monaten im Jahr zugefroren war. Nach dem Willen des Lagerkommandanten wurde sein Grund zum Friedhof: Das war einfacher, als im Dauerfrost Gräber auszuheben. Und die Häftlinge starben wie die Fliegen...

„Einmal wollten wir im Herbst zehn oder fünfzehn ins Wasser schmeißen. Es gab dort ein Loch im Eis. Da habe ich all die anderen gesehen, die Toten von früher. Sie waren nackt. Ihre Klamotten hatte man natürlich behalten. Ja, sie lagen nackt unter dem Eis ohne die geringste Spur von Verwesung. Fast wie ein Stück *Cholodet* [sic]!“

Das Wort *Cholodet*, Eisbein in Sülze – ein Teller davon stand gerade auf unserem Tisch –, wurde ein grauenhaftes Wort für mich, denn in seinem markerschütternden Klang waren Eis, Fleisch und Tod vereint. (Makine 2008, 200f.)

Aus dem Kontext ist offensichtlich, dass der Onkel auf Russisch erzählt; die zitierte direkte Rede wurde also – innerhalb der Fiktion – vom Erzähler für sein französisches Publikum aus dem Russischen ins Französische übersetzt. In dieser kurzen direkten Rede ist ein russisches Wort, *kholodets*, „stehengeblieben“; wie wir im Zusammenhang mit *La Fille* gesehen haben, ist dieses russische Wort (eigentlich: dieses russisch-französische Hybrid) ein mögliches Signal dafür, dass die gesamte Äußerung „eigentlich“ anderssprachig ist. Das Wort ist – auch typographisch – als fremd innerhalb der französischen Äußerung markiert und dadurch vom übrigen Satz, von der übrigen Äußerung getrennt. Allerdings ist es auch in der eigentlich „rein“ russischen Äußerung abgesetzt: es wird ungewöhnlich, uneigentlich verwendet.

Für den Erzähler als jungen Mann und die anderen russischsprachigen ZuhörerInnen, für die (wiederum scheinbar) erste Antwortposition ist *kholodets* ein bekanntes Wort mit bekannten Konnotationen, das hier mit sehr starken und vollständig anderen, der ursprünglichen Bedeutung fremden Eindrücken verknüpft wird: Der Onkel vergleicht menschliche Leichen im Eis mit einem Gericht, mit Fleischstückchen in Gelee. Das Wort ist deshalb bereits in der imaginierten russischen Äußerung hybrid: Es gehört sowohl der Alltagssprache an, die alle ZuhörerInnen in der Szene kennen, als auch der Sprache, die im unsichtbaren Land hinter den Wachtürmen gesprochen wird.

Für die französischsprachigen LeserInnen, die „zweite“ Antwortposition, ist *kholodets* ein völlig fremdes Wort, zunächst nur eine Lautkombination. Es wird genau durch diese Stelle mit den beiden ganz verschiedenen Bedeutungen gefüllt, die es (wenn auch mit mehr Konnotationen) für die russischsprachigen ZuhörerInnen hat, aber in der umgekehrten Reihenfolge. Während die ZuhörerInnen am Tisch die Alltagsbedeutung bereits kennen, ist das diejenige Bedeutung, die die LeserInnen erst kennenlernen, nachdem sie das Wort mit der Lagerszene assoziiert haben. Das Wort wird nicht aus der Sprache oder dem Alltagskontext der LeserInnen entnommen, sondern als etwas ebenso völlig Fremdes eingeführt, wie es die Lagerszene ist. Das Wort bleibt für die LeserInnen zunächst unübersetzt stehen, das Zeichen verbindet die

russisch(-französisch)en Laute mit der Vorstellung der Szene, in deren Kontext es erwähnt wird. Erst danach, in einem kurzen Absatz, der nur an die nicht-russischsprachigen LeserInnen gerichtet ist, wird die übliche Bedeutung des Wortes – auch in Übersetzung, denn das ist übersetzbar – und die damit alltäglich bezeichnete Sache, die in der Szene als Objekt präsent ist, eingeführt.

Das Verfahren ließe sich als Verfremdung beschreiben<sup>11</sup>; warum aber, wenn für die LeserInnen die fremde, schreckliche Lagerszene geschildert und mit einem fremden Wort bezeichnet wird, warum wird die Alltagsbedeutung des Wortes genau für die LeserInnen nachgereicht? Mir scheint, dass diese kurze Szene zeigt, dass der neue, der verfremdete Blick ein doppelter sein muss: denn erst dadurch, dass zwischen den unvergleichlichen Vorstellungen, zwischen dem Grauen und einer Alltagsache, zwischen Tod und Essen eine Verbindung hergestellt wird, erst dadurch wird die Außerordentlichkeit der Lagerszene deutlich. Der neue, doppelte Blick funktioniert in dieser Stelle innerrussisch (im Vergleich zu anderen, intersprachigen Beispielen wie die vielzitierten<sup>12</sup> „bartavelles et ortolans“) nur, weil das verwendete Wort bereits im Russischen hybrid, doppelt ist und zwei Antwortpositionen einschließt: das Lager und den Alltag. Und genau auf diese Doppelheit des Blicks, auf die Notwendigkeit der blinden Alltäglichkeit des Alltags als zu durchdringende Schicht für den „neuen“ Blick wird hier hingewiesen, weil diese Schicht nicht allgemein bekannt und damit unsichtbar und präsent ist, sondern erklärt werden muss. Die notwendige Doppelheit der Antwortposition wird durch eine dritte, voraussetzungslose Position ausgestellt.

Pseudoübersetzung, wie ich versucht habe zu zeigen, kann anschlussfähig als ein Prozess beschrieben werden, in dem anhand einer eigensprachigen Äußerung eine anderssprachige Äußerung evoziert wird, die nur durch die eigensprachige zugänglich ist. Dieser zwei (imaginierte) Positionen etablierende Prozess kann unter anderem genutzt werden, um diejenigen Positionen, an die diese verschiedenen Äußerungen sich richten, zueinander in ein Verhältnis zu setzen. Durch die doppelte Leseposition können ihre jeweiligen Kontexte gegeneinander profiliert und so sichtbar gemacht werden. Im Fall der beiden hier betrachteten Texte wird gerade in der Oszillation zwischen den Positionen das Herauslösen einzelner Wahrnehmungen aus diesen Kontexten als poetisches Prinzip etabliert. Beide Romane nutzen die doppelte Rede, um eine doppelte Antwortposition zu generieren, um zu zeigen, dass mit entsprechend an eine bestimmte Position gerichteter Rede immer nur von dieser Position Verstehbares, Partikulares gesagt werden kann; poetische Rede dagegen wird hier entworfen als *eine* und eine *universale*.

---

<sup>11</sup> Genau das schlägt Safran vor: „Makine’s hero here suggests that literary language is a response to the ‘dulling’ of ordinary language, a view which anticipates Makine’s own statements about turning to French because he wanted to avoid a language ‘mired in routine things.’ [...] Makine evokes the central Formalist idea, defamiliarization (*ostranenie*), with his own imagery.” (Safran 2003, 254)

<sup>12</sup> Vgl. z.B. Chatzidimitriou 2007, 513; Gourg 1998, 233; Gillespie 2010 (schon im Titel) oder Safran 2003, 257.

## Bibliographie

- Makine, Andreï: *La fille d'un héros de l'Union soviétique*. Paris: Robert Laffont, 1990.
- Makine, Andreï: *Tochter eines Helden*. Übersetzt von Holger Fock und Sabine Müller. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2002.
- Makine, Andreï: *Le testament français*. Paris: Mercure de France, 1995.
- Makine, Andreï: *Das französische Testament*. Übersetzt von Holger Fock und Sabine Müller. München: Diana Verlag, 2008.
- Allen, Sharon Lubkemann: „Makine's Testament: Transposition, Translation, Translingualism, and the Transformation of the Novel“. In: *RiLUnE*, 4 (2006), 167–186.
- Bachtin, Michail M.: „Das Wort im Roman“ (1935). In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Herausgegeben und übersetzt von Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, 154–300.
- Borissov, Valéria Pery: „La position paradoxale d'Andreï Makine dans le champ littéraire russe“. In: *Communication, lettres et sciences du langage*, 4.1 (2010), 42–51.
- Chatzidimitriou, Ioanna: „Situating Silence: Makine's *Le testament français* and Alexakis's *La langue maternelle*“. In: *Contemporary French and Francophone Studies*, 11.4 (2007), 509–517.
- Clément, Murielle Lucie: „Entretien avec Andreï Makine“. In: *Contemporary French and Francophone Studies*, 13.2 (2009), 129–135.
- Gillespie, David: „Bartavels, Ortolans and Borshch: France and Russia in the Fictional Worlds of Andreï Makine“. In: *ASEES*, 24.1-2 (2010), 1–18.
- Gourg, Marianne: „La problématique Russie/Occident dans l'oeuvre d'Andreï Makine“. In: *Revue des études slaves*, 70.1 (1998), 229–239.
- McCall, Ian: „Translating the Pseudotranslated: Andreï Makine's *La Fille d'un Héros de l'Union soviétique*“. In: *Forum for Modern Language Studies*, 42.3 (2006), 286–297.
- Rath, Brigitte: „Unübersetzbares, schon übersetzt. Sprachliche Relativität und Pseudoübersetzungen“. In: Dünne, Jörg/Schäfer, Martin Jörg/Suchet, Myriam/Wilker, Jessica (Hg.): *Les Intraduisibles/Unübersetzbarkeiten. Les Langues, les Medias, les Cultures/Sprachen, Medien, Kulturen*. Collection du CêP, Editions des Archives contemporaines, 2012 (im Druck).
- Safran, Gabriella: „Andreï Makine's Literary Bilingualism and the Critics“. In: *Comparative Literature*, 55.3 (2003), 246–265.
- Stockhammer, Robert/Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk: „Die Unselbstverständlichkeit der Sprache (Einleitung)“. In: Dies. (Hg.): *Exophonie*. Berlin: Kadmos, 2007, 7–27.
- Toury, Gideon: „Pseudotranslations and Their Significance“. In: Ders.: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin, 1995, 40–57.
- Wanner, Adrian: „Gained in Translation: Andreï Makine's Novel *Le testament français*“. In: *Literary Imagination*, 4.1 (2002), 111–126.
- Wanner, Adrian: „Russian Hybrids: Identity in the Translingual Writings of Andreï Makine, Wladimir Kaminer, and Gary Shteyngart“. In: *Slavic Review*, 67.3 (2008), 662–681.

# **Kurzbeiträge von Studierenden**



## **Dichotomisches Denken dekonstruiert. Die Attraktivität des Hässlichen in *Die Schuppenhaut* von Irena Brežná**

Die Auseinandersetzung mit einem Text der sogenannten „Migranten-“, „Migrations-“ oder „Gastarbeiterliteratur“ legt im Wesentlichen zwei Herangehensweisen nahe. Die 1989 im Schweizer eFeF-Verlag publizierte Erzählung *Die Schuppenhaut*<sup>1</sup> könnte einerseits in positivistischer Manier, nämlich vor dem autobiographischen Hintergrund der Schriftstellerin, die 1950 in Bratislava geboren wurde und 18 Jahre später in die Schweiz emigrierte, untersucht werden. Aus dem Kontext dieser Erfahrung der „Ent-Wurzelung“, des „nicht mehr“ und gleichzeitigen „noch nicht“ Beheimatet-Seins heraus würde also nach dem Kausalitätsprinzip versucht werden, jene Stellen zu entlarven, in denen sich Erlebtes im Werk niedergeschlagen hat. Andererseits besteht die Möglichkeit, die literarische Thematisierung von Migration offen zu legen, somit die Erfahrungen einer ausgegrenzten Minderheit innerhalb der Erzählung aufzuspüren. In einer solch eher werkimmanent orientierten Betrachtung richtet sich der Fokus also auf Manifestierungen von Identität, Integration und Isolation auf der Ebene des Textes.

Obgleich ich diesen zweiten Weg eindeutig präferiere, möchte ich trotzdem den Moment nicht ungenutzt verstreichen lassen und kurz ein paar Worte zur mittlerweile vielfach mit Literaturpreisen ausgezeichneten Autorin vorausschicken: Nach ihrem Studium der Slawistik, Philosophie und Psychologie an der Universität in Basel, das ihr bis heute als Wohnstätte dient, arbeitete Irena Brežná als Psychologin, Russischlehrerin und Dolmetscherin. Seit ihrem Erstlingswerk *So kam ich unter die Schweizer oder Slowakische Fragmente* von 1986 zählt Brežná zu den bedeutsamsten LiteratInnen der Migration im deutschsprachigen Raum. Trotz der Problematik, die mit solch einer diskursiven „Schubladisierung“ unter eindeutig abgrenzende Kriterien wie „Literatur der Betroffenheit“ und „Ausländerliteratur“ einhergeht, verteidigt Brežná ihr literarisches Werk aber nicht gegen diese Art der Zuordnung, im Gegenteil, sie erklärt sich und ihre Erzählung mit der in *Die Schuppenhaut* vorangestellten Widmung „Für Igor Pomeranzew“ für „zugehörig“: In ihrem Selbstverständnis als „interkulturelle Vermittlerin“ stellt sie sich in die gleiche AutorInnentradition wie der in der ehemaligen UdSSR geborene, ebenfalls einen vollen Rucksack an Migrationserfahrungen tragende Journalist und Schriftsteller. Brežná stimmt ihrer Etikettierung als Künstlerin „mit Migrationshintergrund“ also ausdrücklich zu, wohlwissend, dass ihr literarisches Werk nun weitaus stärker nach außerliterarischen Kriterien beurteilt werden wird. Um ihren Text generiert sie einen bestimmten

---

<sup>1</sup> Der Text wurde 2010 unter dem Titel *Schuppenhaut* in einer überarbeiteten Fassung neu aufgelegt und mit dem Zusatz *Ein Liebesroman* versehen. Weiters wurde die Schreibung des slowakischen Nachnamens der Autorin von Brežna zu Brežná korrigiert.

Konnotationsradius, in dem sich die Lektüre der RezipientInnen fortan bewegen wird: Hybridität als Inbegriff von Ambivalenz, Heterogenität und Widerspruch.

Bei der Erstlektüre von *Die Schuppenhaut* ist mir besonders ein Aspekt aufgefallen, und zwar die spannende Junktur inhaltlicher, struktureller und rezeptionsästhetischer Fragen: Was macht die Erzählung mit ihren LeserInnen, an welcher Stelle überschreitet der Text unseren „Kon-Text“ und inwieweit finden wir uns auf der Figurenebene selbst wieder? Nicht zufällig befindet sich die Ich-Erzählerin, eine verheiratete Journalistin und Mutter zweier Kinder, die zwecks einer Studie zur Hautkrankheit Psoriasis, alltagsprachlich auch als Schuppenflechte bekannt, Interviews mit PatientInnen und einem Experten führt, schließlich „auf unserer Seite“: Durch ihre Augen als Nicht-Kranke und damit Nicht-Ausgegrenzte wird der LeserIn/dem Leser ein Simulationsraum eröffnet, der erlaubt, gleich dem Blick eines Voyeurs die Intimitäts- und Schamgrenzen anderer zu unterlaufen, und dies ohne das Risiko entdeckt und dafür sanktioniert zu werden. Die RezipientInnen erfahren allerdings nicht nur den „berührungängstfreien“ Kontakt mit dem Anderen, sondern müssen auch erkennen, dass die Begegnung mit dem zuvor noch als so unangenehm fremd Stigmatisierten keinesfalls ein einseitiger Prozess ist. Dadurch, dass sich die Erzählerin in einen der von ihr befragten Psoriatiker verliebt, verändert sich mitsamt ihrer auch die Perspektive der LeserInnen. Die vorher so klar und eindeutig gesetzte binäre Opposition „krank“ versus „gesund“ wird im Laufe der Erzählung, in der die RezipientInnen immer mehr von der Liebesbeziehung zwischen Interviewerin und Interviewtem erfahren, gebrochen und letztendlich mit der „Transformation“ des Geliebten in einen anderen Daseinszustand sogar kurzzeitig aufgelöst. Kurzzeitig nur deshalb, weil die Protagonistin – und die LeserInnen mit ihr – sich letztlich wieder genau jener, nach dichotomischen Gesetzen aufgebauten, „alten“ Ordnung, der auch in der Struktur von *Die Schuppenhaut* Rechnung getragen wird, unterwirft: In den insgesamt sieben Kapiteln führt die Erzählerin acht Interviews durch, dabei ist nur eines dem Gespräch mit einem Nicht-Psoriatiker, dem Arzt, gewidmet. Diese Interviews werden von Erinnerungssprenkeln an den Geliebten, der mit „Du“ direkt angesprochen wird, immer wieder unterbrochen.

Der gesamte, größtenteils im Imperfekt verfasste Text erscheint ähnlich einem Brief eine einzige (An-)Rede zu sein. Dementsprechend steht keines der Interviews, in denen viel direkte Rede verwendet wird, für sich alleine, alle tragen in ihren Zeilen immer auch Gedanken der Erzählerin an die gemeinsame Zeit mit „ihrem“ Du in sich. Die Anfangs- wie die Schlussbemerkungen, in denen die Erzählerin aus ihrem „heute“ heraus, also in der Zeit nach der Studie, über die Vergangenheit reflektiert, sind im Präsens verfasst und bilden wie auch die allerletzte Erinnerung an den bereits zum Reptil verwandelten Geliebten somit den erzähltechnischen Rahmen. Diese formale Ordnung entspricht letztlich genau dem Verhalten der Ich-Erzählerin, die „formal“ ja auch in ihr verhaften bleibt und in der oppositionellen „Gesund-oder-krank-Welt“ weiterlebt, vielleicht aus Verantwortungsbewusstsein gegenüber ihren Kindern, vielleicht aber auch einfach, weil sie noch nicht bereit ist oder bereit sein will, aus ihren Fesseln der Gewohnheit auszubrechen. Sie bleibt zurück in der alten Ordnung und muss sich in dieser wieder zurechtfinden, und das, obwohl sie eine Ahnung von der „anderen Seite“ hat. Einzig im Geiste kann sie als Tagesbesucherin mithilfe ihrer Erinnerung zu ihrem Geliebten entflie-

hen. Der wiederum hat sich und seine Unsicherheiten als Psoriatiker auflösen können, weil er den ihn so lange beherrschenden Dichotomien, die ihn zunächst diskursiv eingeteilt und dann dogmatisch ausgegrenzt haben, den Boden ihrer Wirkungskraft nimmt. Er hat sich „entortet“ und verweigert von nun an die Beurteilung und Ausgrenzung seiner Person, indem er keine Struktur zulässt, in der er weiterhin marginalisiert werden könnte. Durch die Dekonstruktion der vermeintlich unanfechtbaren Bedeutung dessen, was schön und was hässlich ist, was normal und was nicht, negiert er nicht nur seinen Status als „Kranker“, sondern entzieht sich – nun über dem System stehend – jeglicher Stigmatisierung, die ihn wieder in die alten Schemata hineinzupressen versuchen könnte. Die Frage, wie genau diese Transformation zu vollführen ist, bleibt die Erzählung selbst schuldig, allerdings bietet die Autorin in ihrem „Nachwort“, das für eine Radiosendung zum Thema „Literatur und Wissenschaft. Eine fruchtbare Verbindung“ geschrieben wurde, eine Deutungsvariante an:

Die Verwandlung dieses Psoriatikers ist eine Notwendigkeit, ist ein Bekennen zu seiner eigenen tiefsten Natur. [...] Die Verwandlung ist nichts Phantastisches. Sie ist Reifung. Sie geschieht natürlich, als Folge der tiefsten Erkenntnis. (Brežna 1989, 94f.)

Es geht also nicht wortwörtlich um die „kafkaeske“ Verwandlung in ein Reptil, sondern vielmehr um die Umkehrung präskriptiver, ausschließender und normierender Richtlinien in eine Form, in der sie sich selbst ad absurdum führen. Wenn der Geliebte am Ende in einen Schuppenpanzer schlüpft, der von der Erzählerin als unbeschreiblich attraktiv und „anziehend“ in beiderlei Sinn des Wortes beschrieben wird, so muss sich die Leserin/der Leser dabei ertappen, dass sie/er selbst im Grunde auch mitverantwortlich für die Flucht in eine andere Daseinsform ist. Man kann die von der Gesellschaft vorgegebenen Schönheitsideale für noch so lächerlich und oberflächlich halten, letztlich zieht man der schuppigen aber immer eine reine, weiche und zarte Haut vor. In genau den gleichen Maßstäben für hübsch und unansehnlich denkend, trägt man das System, das Abweichler an den Rand und darüber hinaus drängt, selbst mit. Kongruent dazu ist auch die häufige Verwendung von Begriffen aus dem Wortfeld „Militär“ zu interpretieren: Wenn Brežná in ihrer Erzählung von „Kampf“, „Waffen“, „Rüstung“, „Armee“, „Guerillakrieger“ und „Existenzkampf“ spricht, so stellt sie unweigerlich auch die Frage, wer hier eigentlich gegen wen und worum kämpft beziehungsweise kämpfen muss. Letztendlich kann die Antwort darauf immer nur lauten, dass mit den Binarismen, die wir nutzen, um die Welt zu strukturieren, wir im Grunde nur uns selbst bekämpfen. Betrifft uns die Einteilung „Psoriatiker – Nicht-Psoriatiker“ vielleicht nicht negativ, weil wir letzterer Gruppe angehören, so sind wir eben an anderer Stelle Teil des abgewerteten, marginalisierten Anderen, schließlich kann man nicht in jeder Hinsicht die Pflichtvorgaben der uns vorgesetzten Norm erfüllen, ganz abgesehen davon wäre solch ein Zustand auch unter keinen Umständen wünschenswert. Um in dem semantischen Radius von Brežná zu bleiben, agieren wir also als Soldaten, die wild um sich, teilweise eben auch gegen sich selbst schießen, weil wir ein scheinbar hohes Gut gegen alle Kontrahenten zu verteidigen wünschen. Auch wenn dies bedeutet, sich selbst mitunter als Feind gegenüberzustehen, versuchen wir um jeden Preis den Trost der Zugehörigkeit, den



uns die Zweiteilung der Welt in „richtig“ und „falsch“ spendet, zu bewahren. Es handelt sich hierbei nur deshalb um einen scheinbaren „Schatz“, weil erstens etwas, das diskriminierend, ausgrenzend und verurteilend wirkt, nicht wirklich wertvoll sein kann und zweitens hinter der Festsetzung immer auch ein „Festsetzer“ steht oder stand, dessen Handlungsmotive in Machtbeziehungen begründet sind und waren. Es braucht also ein enorm hohes Maß an Mut, das „Andere“ als das eigentlich Vertraute anzuerkennen, die Fremdheit im Eigenen zu erfassen, sich selbst aus seinen starren hierarchisch-patriarchalen Denkgebäuden zu enturzeln und sich stattdessen als weit und unauflöslich mit seiner Umwelt vernetztes Rhizom zu begreifen, in der Nicht-Heimat also die wahre Heimat zu finden. Auch in *Die Schuppenhaut* wird, wie das folgende Interview-Zitat Brežnás prägnant zusammenfasst, der Kontakt zwischen „Kulturen“ als endlose, unlösbare und wechselseitige Durchdringung vor allem in der Figur der Erzählerin und der des Geliebten thematisiert:

Die Erzählerin wirft durch ihre Anwesenheit, durch ihr Anderssein die Psoriatiker auf sich selbst zurück. Es gibt keinen reinen Daseinszustand, sondern nur einen, der sich unter dem Blick des anderen offenbart, und zwar jedesmal mit neuen Nuancen. Die Psoriatiker sind unter sich ein Volk, für die Nicht-Psoriatiker sind sie ein fremdes Volk. (Brežna 1989, 91f.)

Die Erzählerin ist Nicht-Psoriatikerin und dennoch irgendwie „Betroffene“, sie bewegt sich daher zusammen mit ihrem geliebten „Du“ in dem von Homi Bhabha geprägten *third space*: Dieser dritte Raum ist eine Zwischenzone, die sich zwischen den beiden immer genau dann auf tut, wenn beide Seiten in einen Prozess des Aushandelns von Wertvorstellungen und Traditionen treten. Starre und fixe Denkweisen werden neu gedacht, Stereotype ihrer Leere preisgegeben und die Idee von Homogenität, Einheit und Essenz aufgebrochen, was jedoch einhergeht mit einem Abrücken sicherheitsspendender Identität: Zuvor noch konnten sich Kranker und Nicht-Kranke durch die Andersartigkeit des Gegenübers ihrer selbst vergewissern – schließlich speist sich das Bewusstsein vom eigenen Selbst in erster Linie dadurch, was es alles nicht ist – und in Abgrenzung zu eben diesem Anderen Geborgenheit innerhalb derjenigen Gruppe finden, die ebenfalls das Gegenteil des Anderen als das Eigene für sich beansprucht. Zugunsten einer „transkulturellen“ Begegnung muss dieser Rückhalt allerdings aufgegeben werden, denn erst wenn das eigene Denken nicht mehr auf dem Grundgerüst dichotomer Abgrenzungsmechanismen fußt und die Risiken einer Selbstbeschreibung „ex negativo“ erkannt werden, ist ein vorurteilsfreies Aufeinandertreffen überhaupt möglich und fruchtbar. In Brežnás Erzählung gewinnt sowohl die Ich-Erzählerin, mehr aber noch ihr Geliebter neues Selbstvertrauen durch die Erkenntnis des Konstruktcharakters binärer Strukturen, denn schließlich kann alles, was einmal konstruiert wurde, auch wieder dekonstruiert werden.

Im Grunde kehren wir an dieser Stelle auch wieder zum Ausgangspunkt der Überlegungen zurück. Die Frage, ob man AutorInnen mit viel zitiertem Migrationshintergrund und deren Werken überhaupt gerecht werden kann, wenn man sie ausschließlich vor der Folie ihrer Lebensumstände beurteilt, hat die Schriftstellerin und Malerin Julya Rabinowich vehement und äußerst nachvollziehbar verneint, wenn sie neben den Begriff der Migrationsliteratur jenen

der „Würstelstand-Literatur“ (Schilly 2008) stellt und damit nicht nur die Willkürlichkeit einer solchen Terminologie hinterfragt, sondern darüber hinaus auch implizit auf die Gefahren einer Zementierung des ewig Ausgegrenzten und Anderen hinweist.

Im speziellen Fall von *Die Schuppenhaut* allerdings erweitert dieser zweite Untersuchungsrahmen die Deutung, anstatt sie einzuengen. Indem sich Brežnás mit ihrer Widmung eindeutig in die Tradition der Migrationsliteratur stellt, den LeserInnen gleichzeitig aber ein Werk vorlegt, in dem es primär um die Motivation und Konsequenzen marginalisierender Dichotomien geht, beschreitet sie auf spielerische Art und Weise selbst einen dekonstruktivistischen Weg: Letztendlich ist die diskursive Einteilung von Migrationsliteratur einerseits und „normaler“ Literatur andererseits ja eine genauso ambivalente Opposition wie Psoriatiker und Nicht-Psoriatiker. Der Rezipient sieht sich also neben der inhaltlichen auch auf einer zweiten Ebene jener Tatsache gegenübergestellt, dass er das ausgrenzende und aburteilende System selbst mitgetragen hat, sobald er die Lektüre dieses Werkes dem Gesichtspunkt der Betroffenheitsliteratur unterstellt. Obgleich dieser Moment der Etikettierung vielfach nicht intentional verläuft und daher nur selten überhaupt wahrgenommen wird, kann nicht oft genug daran erinnert werden, welche wirklichkeitsverändernde Wirkung er auszulösen imstande ist. So betrachtet wird *Die Schuppenhaut* immer als Produkt einer Autorin verstanden werden, deren Lebenserfahrungen und Identitätskrisen sich im Werk widerspiegeln, gleichzeitig würde aber wohl kaum ein Rezipient die Erzählung losgelöst von diesem speziellen Rahmen etwa aus rein formalistischer, marxistischer oder feministischer Perspektive betrachten. Und genau diese realitätsschaffende Bedeutung von Sprache ist es, denen auch die Psoriatiker etwa als „die Kranken“ unterstellt sind.

Ob diese Reflexion von nicht hinterfragten dichotomen Denkstrukturen und das daraus resultierende Verantwortungsbewusstsein nun wirklich in der Intention Brežnás liegen, bleibt ungewiss. Gewiss ist aber, dass sie mich darauf aufmerksam gemacht hat, wie schnell man Teil jener Maschinerie wird, in der Sprache zu „Gewalt“ wird und deren Kräfte andere Menschen dazu bringt, auf eine „Insel“ zu flüchten, von der sie nicht mehr heimkehren.

## Bibliographie

Brežna, Irena: *Die Schuppenhaut*. Zürich: efef, 1989.

Brežna, Irena: „Nachwort“. In: Dies.: *Die Schuppenhaut*. Zürich: efef, 1989, 91–95.

Bhabha, Homi K.: „Von Menschen und Mimikry. Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses“. In: Ders.: *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000, 125–136.

Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript, 2005.

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt: Fischer TB, <sup>11</sup>1991.

Hausbacher, Eva: *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 2009.

Schilly, Julia: „Dann hätten wir bald viele Würstelstand-Literaten“. Schriftstellerin Julya Rabinowich über ihre Abneigung gegen den Begriff ‚MigrantInnen-Literatur‘. In: *Der Standard* (19.11.2008). <http://derstandard.at/1226396889022/Interview-Dann-haetten-wir-bald-viele-Wuerstelstand-Literaten> (Zugriff am 23.03.2011).

Karin Hochrainer (Innsbruck)

## Das Eigene und das Fremde in *Die Schuppenhaut* von Irena Brežná

Irena Brežná's Erzählung *Die Schuppenhaut* ist kein klassisches Beispiel für Migrationsliteratur. Der 1989 entstandene Text<sup>1</sup> erzählt die Geschichte einer jungen Psychologin, die für eine Psoriasis-Studie<sup>2</sup> Interviews mit Betroffenen führt und eine Liebesbeziehung mit einem ihrer Gesprächspartner eingeht. Brežná's Text beschäftigt sich mit der Begegnung zweier Welten, die einander fremd sind: Die Welt der Nicht-Psoriatischer und die Welt der Psoriatischer treffen in den Figuren der jungen, gesunden und schönen Psychologin und der von Psoriasis betroffenen Interviewpartner aufeinander. Brežná stellt die Erfahrungen der jungen Frau mit dem Fremden, dem Anderen in den Vordergrund und lässt ihre Protagonistin Grenzziehungen zwischen dem Eigenen und dem Fremden, dem Selbst und dem Anderen bewusst wahrnehmen und hinterfragen. Obwohl sich der Text nicht mit dem Thema Migration auseinandersetzt, wurde und wird er trotzdem der Migrationsliteratur zugeordnet. Anhaltspunkte für diese Zuordnung liefern die Biografie sowie das Selbstverständnis der Autorin.

Irena Brežná emigrierte 1968 mit ihren Eltern aus der Slowakei in die Schweiz, wo sie bis heute lebt. Ihr erstes Buch *Slowakische Fragmente. So kam ich unter die Schweizer* erschien 1985. In diesem Text verarbeitete die Autorin ihre Kindheitserfahrung in der Slowakei und die der Emigration in die Schweiz. 1984 erhielt sie für diesen Text, der 1981 für das Radio verfasst und erst 1985 als Buch veröffentlicht wurde, den ersten Preis für Ausländerliteratur in deutscher Sprache der Universität Bern (vgl. OQ2). In ihrer Arbeit als Schriftstellerin und Journalistin beschäftigt sich Brežná immer wieder mit der Fremde, dem Fremden, mit Entfremdung und Grenzüberschreitung. Sie berichtet immer wieder aus aller Welt über Verfolgte und Entrechtete und setzt sich in verschiedenen Hilfsorganisationen für Bedürftige ein. Brežná versteht sich selbst als Weltbürgerin und setzt sich bewusst mit interkulturellen Prozessen auseinander (vgl. Kostálová 1999). Im Frühjahr 2012 erschien Brežná's neuer Roman *Die undankbare Fremde* zum Thema Emigration und Migration (vgl. OQ2).

---

<sup>1</sup> Der Text wurde 2010 unter dem Titel *Schuppenhaut* in einer überarbeiteten Fassung neu aufgelegt und mit dem Zusatz *Ein Liebesroman* versehen. Weiters wurde die Schreibung des slowakischen Nachnamens der Autorin von Brežna zu Brežná korrigiert.

<sup>2</sup> Die Psoriasis, auch Schuppenflechte genannt, ist eine häufig auftretende gutartige Hauterkrankung. Die Haut eines Psoriatischer ist von scharf begrenzten, roten, erhabenen, mit silberweißen Schuppen bedeckten Hautstellen gekennzeichnet. Diese können lokal auftreten, sich aber auch über den ganzen Körper ausdehnen. Häufig werden die Patienten von Juckreiz geplagt. Trotz vielseitiger Behandlungsmethoden ist es bis heute nicht gelungen, Psoriasis zu heilen (vgl. OQ1).

In der folgenden Auseinandersetzung mit Brežnás Erzählung wird nicht die Frage der Zuordnung des Textes zur Migrationsliteratur im Vordergrund stehen, sondern, so wie im Text selbst, die Auseinandersetzung der Protagonistin mit der Erfahrung des Fremden, des Anderen und die bewusste Infragestellung von Grenzziehungen, die das Eigene und das Fremde erst zu Tage treten lassen. Das besondere Gespür der jungen Frau für das Fremde kommt bereits auf der ersten Seite der Erzählung zum Ausdruck:

Die Villa wirkte fast bescheiden, dabei war sie solide, wie alles in diesem Land. Der Reichtum, der aus allen kleinen, wenn auch durchaus nützlichen Gegenständen und schweren Möbeln entwich, sollte nur diskret sichtbar sein, wie das dem hiesigen Geschmack entspricht. (Brežna 1989, 8)

Diese distanzierte Beschreibung ihrer eigenen Umwelt lässt vermuten, dass sich die junge Frau in ihrer Umgebung fremd fühlt. Sie nimmt das Fremde im Eigenen wahr, im Sinne einer intrakulturellen Fremdheit, gemäß derer niemand seiner Kultur ganz und gar zugehörig ist (vgl. Waldenfels 2006, 119). Die Ursache für dieses Gefühl des Fremdseins bleibt dem Leser verborgen. Stattdessen bietet die Autorin vielmehr die Möglichkeit, diese erste Manifestation des Fremden in den allgemeinen Diskurs über das Eigene und das Fremde mit einzubeziehen, der sich im Laufe der Begegnungen der Psychologin mit den PsoriatikerInnen und insbesondere mit dem Patienten, in den sie sich verliebt, entwickelt.

Die Liebesbeziehung zu einem Psoriatiker führt die junge Frau in eine ihrer fremden Welt und lässt die Grenzen zwischen krank und gesund, fremd und eigen verschwimmen. In den Interviews, die die Psychologin mit PsoriatikerInnen führt, nimmt die junge Frau einen, wie ihn Brežná nennt, kalten, also wissenschaftlich-objektiven Blick ein. Durch die Liebesgefühle zu einem Psoriatiker entwickelt die Psychologin einen warmen, also subjektiv-emotionalen Blick auf ein und dasselbe Phänomen. Hinter der Opposition kalt/warm verbirgt sich die Opposition Objektivität/Subjektivität, aber auch die Opposition männlich-rational/weiblich-emotional. In der jungen Psychologin überlappen sich der objektiv-wissenschaftliche und der subjektiv-emotionale Blick. Die junge Frau lernt die Grenzen der Wissenschaftlichkeit kennen, als sie einsehen muss, dass Psoriasis nicht objektivierbar ist: „Ich wollte endlich die Sicherheit haben, ein klares, konturstarres Bild, aber die Psoriasis entglitt mir, dehnte sich ins Unendliche. Sie war weder orts- noch formgebunden.“ (66f.) Der subjektive, individuelle Umgang der Patienten mit der Krankheit ist das Verbindende, das einzig Objektivierbare (vgl. 92f.).

Diese Erkenntnis offenbart sich der jungen Frau, da sie sich, mit Homi K. Bhabha gesprochen, in einen „Zwischenraum“ wagt, der durch das Überlappen zumindest zweier Ebenen, Einheiten oder Räume entsteht. Dort wird es möglich, obige Oppositionen, die nichts anderes als die bipolare Weltordnung widerspiegeln, zu Gunsten einer multiperspektivischen Sicht zu überwinden und neue, außerhalb dieser binären Ordnung stehende Erkenntnisse zu gewinnen (vgl. Hausbacher 2009, 131). Im Falle der jungen Psychologin überlappt sich der Raum des Gesunden mit dem Raum des Kranken. Durch ihre Arbeit mit PsoriatikerInnen und die Beziehung zu einem Betroffenen wird sie sich der Grenzziehung zwischen der Welt der Kranken und jener der Gesunden bewusst. Es öffnet sich ihr ein Ort an der Grenze zwischen Psoriatiker

und Nicht-Psoriater. Die Psychologin beginnt Elemente der Psoriasis, des Kranken bzw. des Fremden auch in ihr zu entdecken: „Ich bin ja, wenn ich es mir genau überlege, eine typische Psoriaterin – wechselhaft, dynamisch, unberechenbar, ein seelischer Gourmet.“ (77) Mit der Entdeckung des Fremden, des Anderen in ihr öffnet sich der Erzählerin ein Zwischenraum, ein Ort, an dem sie sowohl als auch ist und an dem sie den sicheren Zustand einer stabilen Identität aufgibt. Brežná bricht hier also auch mit der Vorstellung einer einheitlichen und stabilen Identität. In diesem Zwischenraum entdeckt die Protagonistin verschiedene Identitäten, die sie in sich trägt und mit denen sie sich zumindest zeitweise identifizieren kann (vgl. Hall 1999, 396): „Die besondere Würde der Verletzten übertrug sich auch auf mich.“ (25)

Die Figur der jungen Frau vermittelt stets den Eindruck, wenn nicht bewusst dann doch unbewusst, die gegebene bipolare Ordnung der Welt nicht einfach hinnehmen zu wollen: „Ich hasse die Ordnung, weil sie das Geheimnis so selbstverständlich zuschüttet, als bräuchte es niemand.“ (21) Sie schätzt die „Unordnung“ in sich: „Regelmäßigkeit in Gesichtern verwirrt mich. Ich betrachte ja meine eigene Asymmetrie als Beweis für die Lebendigkeit der Materie.“ (43) Ebenso reizt sie die Unvollkommenheit bei anderen: „Er hatte einen fast unmerklichen Bauchansatz, und dieses Zeichen der Unvollkommenheit reizte mich besonders.“ (31) Die Protagonistin sucht das Andere, das Fremde, um die bipolare Ordnung zu unterwandern, und außerhalb der Ordnung neue, kreative und lebendige Zustände zu entdecken. So spielt sie auch mit dem Gegensatz männlich/weiblich: „Wir lachten in der glücklichen Gewißheit, daß wir beide wie Hermaphroditen waren, die sich an ihren abwechselnden Rollen berauschen.“ (29) Vorausgehend zu dieser Textstelle erläutert die Protagonistin, dass sie an ihrem Geliebten das Mädchenhafte besonders schätzte (vgl. 29f.). Die junge Frau wertet das fremde, das ungewöhnliche Element stets positiv und unterwandert somit die hierarchische Struktur binärer Oppositionen. Eine Seite der Opposition ist stets negativ konnotiert, und zwar jene, die nicht dem gegenwärtigen Verständnis der Norm entspricht (vgl. Waldenfels 2006, 113). Menschen mit Schuppenflechte sind also nicht die Norm und stehen somit auf der negativ konnotierten Seite der bipolaren Ordnung. Doch die Norm und somit die Ordnung sind veränderbar, wie die junge Frau mit ihrer Umwertung beweist. Die junge Psychologin versteht die Erfahrung mit dem Anderen, dem Fremden zu nutzen. So ist das letztendliche Scheitern der Beziehung zu dem Psoriater nicht negativ zu verstehen. Mit dem Ende der Beziehung und dem Ende der Arbeit an der Psoriasis-Studie schließt sich zwar der Zwischenraum für die Protagonistin und sie kehrt in ihr altes Leben, in die bipolaren Bahnen des Alltags zurück, doch die Erfahrung bleibt. Die Erzählung endet mit den Zeilen: „Nächste Woche fangen wir mit einer Depressionsstudie an. Ich freue mich schon.“ (90) Es scheint so, als würde sie sich eine ähnliche Erfahrung mit dem Fremden wieder herbeiwünschen.

In der Begegnung zwischen dem Eigenen und dem Fremden kommt in Brežnás Erzählung der Haut eine zentrale Rolle zu:

Der Psoriater fühlt auch sechsmal mehr, denn er wird gezwungen, sich ständig zu häuten. Er muss flexibel bleiben. Die Psoriater müssen tausend Häute annehmen, müssen tausend Seelen haben. Es sind daher sehr widerstandsfähige Menschen. (37)

Die Haut des Psoriatikers veranschaulicht, was Identität in einem postmodernen, postkolonialen Sinn bedeutet, denn sie ist der Ort, an dem die Merkmale postmoderner, postkolonialer Identitäten sichtbar werden. Identität ist nicht angeboren, sondern historisch gewachsen, sie entwickelt sich im Laufe der Zeit in der Auseinandersetzung mit dem Anderen in sich selbst (vgl. Birk/Neumann 2002, 121). Gerade die Erfahrung der Grenzziehung, wie jene der jungen Psychologin, öffnet einen Raum, in dem das Fremde im Eigenen bzw. das Eigene durch das Andere entdeckt werden kann. Gleichzeitig ist die Haut im Text ein Medium der Kommunikation. Solange die beiden Liebenden über Sprechen und Schweigen miteinander kommunizieren, beschäftigt sich nur der Psoriatiker mit der Sprache, den Mitteilungen seiner Haut. Die Schuppen auf seiner Haut sind für ihn die Materialisierung geistiger und seelischer Zustände. Über seine Theorie kann die junge Frau zunächst nur lachen (vgl. 37f.). Sobald der Verwandlungsprozess des Psoriatikers in ein Reptil beginnt und es bei ihm zu einem Verlust der Sprache kommt, ist dies vor allem für die junge Frau sehr schmerzhaft (vgl. 83). Doch am Ende dieses Prozesses, als sich ihr Geliebter bereits in ein Reptil verwandelt hat, gelingt es ihr, den inneren Zustand des Geliebten vom Aussehen seiner Schuppen abzulesen: „Die Schuppen wirken saftig, wie junge Blätter.“ (87) Sie sieht in der Beschaffenheit der Schuppen das Leben und die Freude in ihm. Auch sie hat gelernt die Mitteilungen der Haut zu lesen.

Die Verwandlung des Psoriatikers in ein Reptil ist das Bekenntnis des Kranken zu seinem Anderssein. Mit Beginn seiner Verwandlung hört er auf, eine Erklärung und Rechtfertigung für seine Krankheit zu suchen und hört somit auf, der Norm entsprechen zu wollen. Er kann sich nun endlich seiner Natur entsprechend entfalten. In den Augen der jungen Frau bleibt er schön und faszinierend. Damit wird das Fremde, in das er sich verwandelt, aufgewertet und der hierarchisierenden Markierung von gesund/krank und auch jener von Mensch/Tier entgegen gewirkt. Der Psoriatiker verwandelt sich aber nicht in etwas total Fremdes, denn es gibt weder eine vollständige Disparatheit, noch eine völlige Deckung von fremd und eigen (vgl. Waldenfels 2006, 117f.). So spürt die junge Frau auch nach der Verwandlung eine Verbindung zu ihrem Geliebten. Sie spürt sogar die Trias, die Zeitdimension, in die sich der Psoriatiker zurückgezogen hat, in sich.

Die Beziehung der beiden endet also in einer Trennung und die dichotome Ordnung der Welt, die Grenze zwischen fremd und eigen wird wieder gezogen. Sowohl die junge Frau als auch der Psoriatiker existieren am Ende der Erzählung fernab voneinander und leben ihre eigenen, einander vollkommen fremden Leben. Doch liegt die Bedeutung der Erzählung nicht im Scheitern der Beziehung, in der Rückkehr zur bipolaren Ordnung, sondern im besonderen, nahezu spielerischen Umgang der jungen Frau mit dieser Ordnung. Sie zeigt, dass die vermeintlichen Grenzen bipolarer Oppositionen nichts anderes als Grenzziehungen sind, die hinterfragt werden können und somit veränderbar sind. So ist der Text Brežnás nicht als Absage an den Zwischenraum, an die Möglichkeit der Unterwanderung des bipolaren Denkens zu sehen, sondern vielmehr als Aufforderung, ständig an dieser bipolaren Weltordnung zu rütteln und bewusst die Auseinandersetzung mit dem Fremdem zu suchen. Denn wie auch das Ende der Erzählung zeigt, gibt es Ordnungen, aber es gibt eben nicht die eine Ordnung (vgl. Waldenfels 2006, 128). Die Freude der Protagonistin auf die nächste Studie mit Depressiven ist ein klarer



Hinweis darauf, dass die junge Frau einen neuen Versuch starten will, das Eigene durch das Fremde zu hinterfragen und somit die Ordnung zu unterwandern.

In der knapp 90-seitigen Erzählung ist es der Autorin auf erstaunliche Weise gelungen, die Opposition eigen/fremd auf originelle und äußerst vielschichtige Weise zu thematisieren. Binäre Strukturen zu hinterfragen bedeutet Weiterentwicklung, Lebendigkeit und das Entdecken neuer Wege. Ein ständiges Infragestellen binärer Oppositionen bietet uns die Möglichkeit, die herrschende Ordnung zu unterwandern und uns somit vor einem Erstarren in der Ordnung sowohl als Individuen, als auch als Gesellschaft zu schützen. Trotz der mannigfaltigen Betrachtung von eigen und fremd im Text beschäftigt sich die Autorin nie mit dem Fremden in einem interkulturellen Kontext. Es dürfte jedoch gerade die Auseinandersetzung mit diesem Thema sein, die neben Biografie und Selbstverständnis der Autorin einen weiteren Anhaltspunkt für die Zuordnung der Erzählung zur Migrationsliteratur liefert. Eigen und fremd spielen ohne Zweifel im Leben von MigrantInnen eine wesentliche Rolle. Der im Text propagierte Umgang mit dieser Bipolarität würde wohl auch im interkulturellen Bereich eine große Bereicherung für beide Seiten – für MigrantInnen und Nicht-MigrantInnen – bringen.

## Bibliographie

Brežna, Irena: *Die Schuppenhaut*. Zürich: efef, 1989.

Birk, Hanne/Neumann, Birgit: „Go-between. Postkoloniale Erzähltheorie“. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, 115–151.

Hall, Stuart: „Kulturelle Identität und Globalisierung“. In: Karl H. Hörning (Hg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural studies als Herausforderung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, 393–441.

Hausbacher, Eva: *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 2009.

Kostálová, Dagmar: „Die Migrantenschriftstellerin Irena Brezná. Von der Multi- zur Inter- und Transkulturalität.“ 1999. [http://inst.at/studies/s\\_1014\\_d.htm](http://inst.at/studies/s_1014_d.htm) (Zugriff am 28.07.2011).

Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

OQ1: <http://www.psoriasis-hilfe.at> (Zugriff am 10.05.2012).

OQ2: <http://brezna.ch> (Zugriff am 29.07.2011).





## **„Sie waren traurige Tiere, in einem Land ohne Ausweg gealtert ...“. Aspekte der Raum- und Figurendarstellung in *Tempo di uccidere* von Ennio Flaiano**

Zwei Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erschien in Italien Ennio Flaianos Roman *Tempo di uccidere*. Wörtlich übersetzt bedeutet der Titel „Zeit zum Töten“; auf Deutsch wurde der Roman jedoch unter dem Titel *Frevel in Äthiopien* (1953) und später in einer Neuübersetzung unter *Alles hat seine Zeit* (1978) veröffentlicht.<sup>1</sup> Flaiano verfasste *Tempo di uccidere* in wenigen Wintermonaten im Jahr 1946 und erntete dafür prompt den höchsten italienischen Literaturpreis, den Premio Strega. Der Text erzählt von den Erfahrungen eines Soldaten im Abessinienkrieg 1935/36, in dem die italienischen Streitkräfte mit großer Härte gegen die Zivilbevölkerung voringen. Senfgasangriffe, das gezielte Bombardieren von Lazaretten und Rot-Kreuz-Krankenhäusern sowie das Niederbrennen ganzer Dörfer machen den Italienisch-Äthiopischen Krieg zu einem der dunkelsten Kapitel der Geschichte Italiens. Der Autor war als junger Leutnant im Abessinienkrieg im Einsatz.

Während die im vorliegenden Band versammelten Beiträge vor allem neuere Texte aus dem Bereich der Migrationsliteratur untersuchen, beschäftigt sich diese Analyse, die sich der Erkenntnisse der postkolonialen Literaturtheorie bedient, mit einem Roman aus der Mitte des vergangenen Jahrhunderts. Dennoch ist dessen Thematik nach wie vor aktuell, da die Kolonialgeschichte Italiens nicht (ausreichend) aufgearbeitet wurde und das Verdrängen der Gräueltaten bis heute den Umgang des offiziellen Italien mit seiner kolonialen Vergangenheit kennzeichnet.

Beschreibungen des Raumes, der Bewegungen der Hauptfigur im äthiopischen Busch sowie Wahrnehmungen des Raumes und damit verbunden auch der Zeit, mit allen Sinnen und einer starken Körperlichkeit, sind zentrale Momente in Flaianos Roman. Dies ist bereits an den Kapitelüberschriften ersichtlich, die, bis auf zwei, auf Raum oder Körper Bezug nehmen: „Die Abkürzung“, „Die beste Hütte“, „Dunkle Punkte“, „Der Zahn“ und „Sehr verschiedene Wunden“. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann plädieren in ihrer Einführung zur Textsammlung *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn* für eine verstärkte methodologische und systematische Untersuchung von Raumkonzepten im Zusammenhang mit bereits etablierten literaturwissenschaftlichen Paradigmen, wie z.B. der Zeitdarstellung. Hallet und Neumann verstehen Raum immer auch als kulturellen Bedeutungsträger und sind der Meinung, dass „erst durch die systematische Untersuchung der vielfältigen Verschaltungen von Raum und Zeit die in literarischen Texten repräsentierten Topographien,

---

<sup>1</sup> 2009 erschien beim Manesse Verlag eine überarbeitete Neuauflage.

Prozesse individueller und soziokultureller Raumwahrnehmung und -konstitution sowie die historischen Veränderungen von Raumpraktiken erfasst werden können“ (Hallet/Neumann 2009, 19). Der Grad der Thematisierung des Raumes im literarischen Text, die Dominanzsetzung des erzählerischen Diskurses und die metafiktionale Reflexion fiktionaler Raumkonstitution sind einige der Parameter, die zur Analyse der Raumrepräsentation in Texten herangezogen werden können. Damit verbunden sind laut Hallet und Neumann Fragen nach der Behandlung des Raumes als Ebene der Story, nach der Rolle von Raumwahrnehmungs- und Bewusstseinsdarstellungen sowie nach der Bedeutung des Erzählerstandortes. Auch würde sich erst in kürzlich erschienenen literaturwissenschaftlichen Studien das Interesse für den Raum als einer kulturell geprägten und produktiven Wahrnehmungskategorie abzeichnen, die zu anderen kulturellen Sinnstiftungsprozessen, Normen und Machtrelationen in Beziehung steht (Hallet/Neumann 2009, 16).

Die verheerenden Ereignisse in *Tempo di uccidere* nehmen ihren Anfang, als der Ich-Erzähler, ein Soldat, der nach einer LKW-Panne auf dem Weg zum nächsten Lager ist, vom vorgegebenen Weg abweicht und eine Abkürzung nimmt, obwohl er „nicht allzu viel Vertrauen hat in die Abkürzungen Afrikas“ (Flaiano 2009, 9). Dass die Orientierungskategorien in Äthiopien nicht dieselben sind wie in Italien, erfährt der Ich-Erzähler (und Leser), als ein anderer Soldat ihm rät, dem „Gestank nach toten Maultieren“ zu folgen, um sein Ziel zu erreichen. Unter den Tieren der italienischen Armee war eine Seuche ausgebrochen. Auch im weiteren Verlauf beeinflussen der Tod und die Überreste des Kriegsgeschehens den Raum und die Entscheidung für den einen Weg: Die Leiche eines Abessiniers verdeckt die richtige Abzweigung, wie sich später herausstellt, und führt den Soldaten direkt in den Morast aus Verderben und Schuld. Überhaupt wird in Flaianos Text nie direkt auf die Kriegshandlungen Bezug genommen, die Leserin/der Leser erfährt von den Kämpfen durch die Spuren im Raum: verbrannte Leichen, baumelnde Gehängte, frische Gräber und leere Hütten.

Die kulturelle Prägung der Raumwahrnehmung manifestiert sich im Denken des Ich-Erzählers. Flaiano lässt seine Hauptfigur scheitern bei dem Versuch, sich auf einer fünfzig Jahre alten Landkarte zu orientieren:

Alles war äußerst ungenau gezeichnet. Das Nebenflüsschen war gar nicht eingezeichnet, und die Namen der Pfade besagten, was für romantische Vorstellungen den Topographen inspiriert hatten. Da er auf seiner Karte nicht so viele Stellen leer lassen konnte, hatte er nach Lust und Laune kurze Sätze beigefügt wie etwa: „Möglicherweise Wohnstätte von Hirten“ oder auch: „Hier sind viele Strauße anzutreffen“. (26f.)

Die Kolonisatoren schufen also eigene Orientierungskategorien, konstituierten den Raum durch ihre eigenen Bezeichnungen, diese sind aber fünfzig Jahre später wenig dienlich. Der Soldat verirrt sich im äthiopischen Busch, nimmt die immer gleichen Bäume wahr, die „wie verhext aussahen, obwohl sie grün waren“ (20) und fühlt sich verfolgt und beobachtet. In dieser fatalen Situation beruhigt ihn der Brief seiner Liebsten in der Hosentasche und so nimmt er ihn heraus und liest ein paar Zeilen. Der Liebesbrief ist das Gegenstück zu einer feindlich, bedrohlich und unheimlich empfundenen Landschaft. Nach ein paar Stunden des Im-Kreis-

Drehens bemächtigt sich des Soldaten eine tiefe Angst; erst als er plötzlich am Boden „seinen“ Liebesbrief wiederfindet, der ihm zuvor aus der Tasche gefallen war, „nahmen die Dinge wieder ihre wahren Proportionen an“ (29), und sein geschriebener Name versichert dem Soldaten, dass er „noch am Leben sei, in diesem verhängnisvollen Buschwald“ (28). Dass Zu- und Festschreibungen eines bestimmten Raumes bereits in der Imagination vorhanden sind, lange bevor man ihn betritt oder erlebt, macht ein Gedankengang des Ich-Erzählers explizit: „Sie saßen vor ihren Zelten und plauderten mit dem Carabiniere des Postens, noch erstaunt darüber, dass es sie nach hier unten verschlagen hatte in dieses Land, das so anders war als das Afrika ihrer Vorstellung“ (10).

Neben der Raum- und Bewegungsdarstellung sind es die Figuren, in die sich das Verhältnis und die literarische Inszenierung von Eigenem und Fremden einschreibt. Der falsch eingeschlagene Pfad führt den Soldaten zu einem Tümpel. Als er im Gehölz Rast macht, entdeckt er dort eine Frau, die sich wäscht und die er zunächst aus der Ferne beobachtet, nicht ohne ihre außergewöhnliche Schönheit wahrzunehmen: „Sie war nackt und wusch sich in einem Tümpel, hingekauert wie ein gutes Haustier.“ (130) Immer wieder im Lauf des Romans bemüht der Erzähler Vergleiche der einheimischen Frauen mit Tieren und Pflanzen, die einer Entmenschlichung gleichkommen und den Subjektstatus der Kolonialiserten negieren:

Dann hielt ich eine Lobrede auf die eingeborenen Mädchen: Sie seien sanft und einfältig wie Tauben, uneigennützig, eingeschlossen in die Natur. Man brauche sie sozusagen nur zu pflücken. [...] Wenn sie die Zeit entdecken, werden sie geradeso wie alle Mädchen dieser Welt sein, nur auf einer niedrigeren Stufe, einer sehr viel niedrigeren. Jetzt machen sie mir Spaß, sagte ich, denn sie verstehen es, Zeit zu verlieren, genau wie die Bäume und Tiere. (130)

Oder:

Ihre Haut war nicht sehr hell und ihr Lächeln das eines guten Haustieres, das wartet. (138)

In dem oben erwähnten heimlichen Beobachten der Frau verdoppelt sich noch einmal die Wahrnehmungshoheit, die der namenlose Ich-Erzähler innehat, er verfügt auch über den absoluten Blick, ohne dass sein Gegenüber ihn bemerkt. Ein Merkmal kolonialer Romane sei, so Birk und Neumann, „dass der koloniale Andere nicht als Fokalisierungsinstanz fungieren darf bzw. der colonizer das Rede- und Wahrnehmungsmonopol innehat und dadurch die Überlegenheit der imperialen Weltsicht narrativ inszeniert wird“. Dadurch werde „der Andere zum sprachlosen, sogar wahrnehmungsberaubten Objekt degradiert bzw. typifiziert“ (Birk/Neumann 2002, 132).

Dass die Eroberer das Redemonopol innehaben, wird vom Erzähler direkt artikuliert: „Ich war ein ‚Herr‘, ich durfte meinen Willen aussprechen“ (34). Doch diese Reflexion hindert den Soldaten nicht daran, der einheimischen Frau ihre eigene Wahrnehmung und Erkenntnis abzusprechen: „Ihre Gedanken, wenn sie überhaupt welche hatte, bewegten sich träge und befassten sich nicht mit meiner Person.“ (34) Die Autorität der Textinstanz und die Geschlossen-

heit der Perspektive, die durch den Ich-Erzähler als zentrale Ordnungsinstanz entstehen, lassen die „Identitäts- und Alteritätskonstruktionen als äußerst homogen und stabil erscheinen und unterstützen aufgrund dessen eine Hierarchisierung und damit einhergehende Diskriminierung des Anderen“ (Birk/Neumann 2002, 134).

Erst nach dem Tod der Frau erfahren der Soldat und auch der Leser/die Leserin ihren Namen, Mariam. Sie wird nach dem Stereotyp der „edlen Wilden“ beschrieben, eins mit der Natur, wunderschön, anmutig und dient als Projektionsfläche für das Ursprüngliche und Unverdorbene, das es in einem modernen Italien nicht mehr gibt: „Ich suchte die Weisheit in Büchern, aber sie besaß sie in den Augen, die mich seit zweitausend Jahren ansahen wie das Licht der Sterne, das so lange Zeit braucht, um von uns wahrgenommen zu werden.“ (40) Ein Bibelvergleich macht deutlich, dass der Soldat in der Begegnung mit der Frau glaubt, das vorzivilisatorische Sein gefunden zu haben, das Paradies. Mariam ist rein, unschuldig, kindlich, sorglos in ihrem Nicht-Wissen: „Nun ja, lassen wir sie schlafen diese arme Prinzessin, die keine anderen Sorgen kennt, als sich ein schlecht schmeckendes Fladenbrot zu verschaffen und sich zu waschen, aber nicht zu viel und nur um zu spielen.“ (65) Neben dem Bibelbezug wird explizit auch Jean-Jacques Rousseau erwähnt (vgl. 92), der seine Idee vom Naturzustand zwar selbst als Konstrukt reflektierte, dessen Konzept aber wesentlich als Impulsgeber für die Festschreibung der „edlen Wilden“ gilt (vgl. Akashe-Böhme 1992, 116–119). Ein Leben in Einklang mit der Natur, Unschuld und Idylle, sexuelle Freizügigkeit und Abwesenheit des Lügens waren die gängigen Assoziationen zum Idealbild des von der Zivilisation unberührten Naturmenschen (vgl. Hall 2008, 46–59); dies sind jene Eigenschaften, die, wenn auch zum Teil gebrochen, im Roman den Einheimischen, also Mariam, ihrem Vater Johannes und ihrem Bruder zugeschrieben werden. Unbekümmert wäscht Mariam ihren nackten Körper weiter, als sie den Soldaten entdeckt, sie bewegt sich natürlich und ohne Scham im Wasser. Das vom Soldaten beschriebene Bild der ersten Begegnung mit der Abessinierin fügt sich in das bereits seit dem 18. Jahrhundert existierende Bild der fremden Frau als Nymphe, die eins ist mit der Natur und von offener Sinnlichkeit, ein (vgl. Akashe-Böhme 1992, 116–119). Als der Soldat sie bedrängt, glaubt er ihre Abwehrhaltung als Teil eines Spiels zu erkennen, eines Spiels, das im äthiopischen Busch anders gespielt wird als in der „zivilisierten“ Welt: „[...] doch mein schlecht zum Ausdruck gebrachtes Verlangen beleidigte sie nicht: Sie machte daraus keine Frage der guten Sitten und der Schicklichkeit.“ (40) An anderer Stelle werden die Zuschreibungen des Ich-Erzählers gebrochen:

Vielleicht maßte ich mir an, wie alle Eroberersoldaten auf dieser Welt, die Psychologie der Eroberten zu kennen. Ich empfand mich als allzu verschieden von ihnen, um zuzugeben, dass sie noch andere Gedanken haben könnten außer jenen, die ihnen die elementarste Natur eingab. Vielleicht hielt ich diese Wesen für zu einfach. (42)

Doch auch die Reflexion der eigenen Beobachtungen und Festschreibungen setzt die Dichotomie zwischen Eigenem und Fremden absolut:

Warum verstand ich diese Leute nicht? Sie waren traurige Tiere, in einem Land ohne Ausweg gealtert, sie waren große Wanderer, große Kenner von Abkürzungen, vielleicht Weise, aber uralte und ungebildet. [...] In meinen Augen lagen zweitausend Jahre mehr, und sie spürte es. (42)

Auf der Ebene der Handlung spielt auch die oben erwähnte Abwesenheit der Lüge, die dem Exotisch-Fremden zugesprochen wird, eine Rolle; der autodiegetische Erzähler verstrickt sich in ein Netz aus Lügen und zweifelt an der Redlichkeit der Menschen, die er trifft, er glaubt an die Verschlagenheit und Boshaftigkeit jedes Einzelnen und gerät so an die Grenzen des Wahnsinns. Im Gegensatz dazu steht Johannes, Mariams Vater. Mariam wird vom Soldaten durch einen fehlgeleiteten Schuss getötet. Johannes jedoch verzeiht dem Soldaten seine Schuld am Tod seiner Tochter und erlöst ihn mithilfe des Naturwissens und der Metaphysik von seinem Aussatz. Während die Figuren Mariam und Johannes durchaus typisiert wirken und dadurch, wie Birk und Neumann schreiben, „im besonderem Maß als Träger ethnischer oder auch nationaler Stereotypen fungieren“ (Birk/Neumann 2002, 133) können, ist die Figur des Ich-Erzählers dynamisch angelegt und verändert ihre Selbst- und Fremdwahrnehmung im Laufe der Erzählung. Der Soldat lebt einige Monate mit Johannes im Dorf mit dessen Toten, isst und spricht mit dem Alten und übernimmt Verantwortung für ihn; er lernt ihn und damit die Konsequenzen seiner Tat kennen. Erst nach dieser langen Phase der Läuterung und der Auseinandersetzung mit sich selbst und seinen kaltblütigen Verbrechen, die er ohne Reue bereit ist zu begehen, und nachdem er die Auswirkungen seines Handelns auf die Anderen erkennt, kann der Soldat nach Italien zurückkehren.

Während der Erzähler das Unheimliche am Beginn der Erzählung in der üppigen Vegetation Afrikas sieht, in der glühenden Hitze, die den Bäumen das Aussehen von „ausgestopften Tieren“ verleiht und in den unwirklichen Pflanzen aus Pappmaché, die den Horrorvisionen eines gewissenlosen Bühnenbildners entspringen, beschleicht den Soldaten und auch den Leser/die Leserin im Laufe der Erzählung das Gefühl, dass das Unheimliche, ganz nach Homi K. Bhabha und Freud, schon immer dem Subjekt selbst innewohnt (vgl. Bronfen 2000, X). Und tatsächlich scheinen dem Soldaten die Bäume und Sträucher am Ende des Romans weniger feindlich, gar freundschaftlich, und die Hyänen brüllen nicht mehr. Der giftig-faule Hauch, den er bei seiner Abreise wahrnimmt, ist der Geruch der Pomade des Oberleutnants, die in der Hitze Afrikas säuerlich wird und an verwesene Blumen erinnert.

## Bibliographie

Flaiano, Ennio: *Alles hat seine Zeit*. Zürich: Manesse Verlag, 2009.

Akasha-Böhme, Farideh: „Exotismus, Naturschwärmerei und die Ideologie von der fremden Frau“. In: Foitzik, Andreas/Leiprecht, Rudolf/Marvakis, Athanasios/Seid, Uwe (Hg.): *Ein Herrenvolk von Untertanen: Rassismus – Nationalismus – Sexismus*. Duisburg: DISS-Studien, 1992, 113–124.

- Birk, Hanne/Neumann, Birgit: „Go-between. Postkoloniale Erzähltheorie“. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, 115–151.
- Bronfen, Elisabeth: „Vorwort“. In: Bhaba, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000, IX–XVI.
- Hall, Anja: *Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung. Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008.
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 2009.

## Identität und Exilerfahrung in *Le grand cahier* von Agota Kristof

In einer Zeit, die zunehmend durch Globalisierung und Interkulturalität geprägt ist, findet die Thematik des Verlassens des eigenen Kulturraums und des Eintauchens in eine andere Kultur immer häufiger auch Eingang in die Literatur. In diesem Zusammenhang hat sich der Begriff der „Migrationsliteratur“ herausgebildet und etabliert. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch klar, dass der Begriff unscharfe Ränder aufweist. Heidi Rösch versteht „Migrationsliteratur“ beispielsweise „als Literatur über Migration bzw. als Literatur der Fremde“ (Rösch 2004, 93f.) und unterstreicht, dass nicht primär die Biografie des Autors bzw. der Autorin, sondern vielmehr der Text selbst entscheidet, ob ein Werk diesem Bereich zuzuordnen ist. Auch AutorInnen ohne persönlichen Migrationshintergrund können demnach über diese Thematik schreiben. Geht man dagegen von der Produktionsseite aus, von „der Autorenbiographie und den besonderen Umständen der Entstehung dieser Texte“ (Hausbacher 2009, 25), so fällt nur die Literatur von MigrantInnen unter diesen Begriff. In jedem Fall kann festgehalten werden, dass „Migrationsliteratur“ den Aspekt der räumlichen Bewegung, des räumlichen Wechsels von einem Kulturraum in einen anderen ins Zentrum stellt.

In Zusammenhang mit diesem Wechsel tritt allerdings ein weiteres Problem auf, nämlich das der Zuordnung der MigrationsautorInnen zu einer Nationalliteratur. So wird etwa im Fall der französischsprachigen Literatur nicht nur zwischen den beiden Kategorien „einer französischen, i.e. in erster Linie durch das Territorium, und einer frankophonen, i.e. in erster Linie durch die Sprache definierten Literatur“ (Mathis-Moser 2006, 101) unterschieden, sondern es schließt sich eine dritte Klasse an, nämlich die der exophonen Literatur (vgl. Riesz/Porra 1998, 146). In diesem Fall stammen die AutorInnen aus nicht-französischsprachigen Ländern und sind die „pour qui le français a été choix et langue d’adoption“ (für die das Französische eine Wahlsprache war; Ü. d. V.) (Riesz/Porra 1998, 146). Ein weiterer wichtiger Aspekt, der mit dem Begriff des Exophonen unmittelbar in Verbindung steht, ist folgender: „Die Verwendung des Französischen als Literatursprache beruht zwar – wie wir sagen – auf einer Wahl, doch ist diese oft das Ergebnis vorausgehender, bisweilen schmerzhafter Erfahrungen und Prozesse“ (Riesz/Porra 1998, 148). Damit verbunden wird Migrationsliteratur häufig mit Phänomenen wie Grenzziehung, Exklusion und Inklusion oder Binarität in Zusammenhang gebracht. Diesen Phänomenen entgegenwirkend gewinnen Begriffe wie *écriture transculturelle* (transkulturelles Schreiben) (vgl. Febel/Struve/Ueckmann 2007, 13) und kulturelle Hybridität zunehmend an Bedeutung. Die Forderung nach einer *littérature-monde* (Weltliteratur) (vgl. Febel/Struve/Ueckmann 2007, 27) wird stetig lauter und auch Homi K. Bhabhas Konzept des *third space*, der „die Imagination einer eigenen anderen Welt“ (Febel/Struve/Ueckmann 2007, 12) ermöglicht, korreliert mit diesem Denkansatz.

Am Beispiel des Romans *Le grand cahier* (*Das große Heft*) und dessen Autorin Agota Kristof soll in der Folge auf einige der eben genannten Aspekte von Migrationsliteratur näher



eingegangen werden. Im Mittelpunkt des Romans stehen die Zwillingsbuben Lucas und Klaus, die während des Krieges die große Stadt, aus der sie stammen, verlassen müssen und von ihrer Mutter aufs Land zu ihrer Großmutter gebracht werden. Dort erleben sie die Schrecken des Krieges, härten sich durch verschiedenste Übungen ab und unterrichten sich selbst, indem sie unter anderem ein großes Heft führen, in das sie ihre gelungensten Aufsätze schreiben. Die Mutter der beiden Jungen kommt bei dem Versuch, sie abzuholen, um neue Fremde kommen ins Land und der Krieg geht vorüber. Auch die Großmutter stirbt. Schließlich taucht der Vater der beiden auf. Diesen schicken sie jedoch als eine Art Vorposten über das Minenfeld an der Grenze. Eine Mine explodiert und reißt den Vater in den Tod. Was folgt, ist ein erschreckend nüchtern klingender Satz: „Oui, il y a un moyen de traverser la frontière: c’est de faire passer quelqu’un devant soi“ (Kristof 1986, 184) „Ja, es gibt eine Möglichkeit, über die Grenze zu gehen: Wenn man jemanden vor sich hergehen läßt.“ [Kristof 1987, 163]). Die beiden Brüder trennen sich schließlich. Einer der beiden steigt über die Leiche des Vaters und geht hinüber ins andere Land, der zweite kehrt ins Haus der Großmutter zurück.

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass *Le grand cahier* gemeinsam mit den beiden Werken *La preuve (Der Beweis)* und *Le troisième mensonge (Die dritte Lüge)* eine Entwicklungstrilogie bildet. *Le grand cahier* spielt in der Zeit des Zweiten Weltkriegs, doch bezüglich einer genauen räumlichen Einordnung bleibt die Leserin/der Leser völlig im Unklaren. Erst im Laufe der Trilogie kristallisiert sich heraus, dass Ungarn gemeint ist, was Kristof in einem Interview auch bestätigte (vgl. Thaler 1995, 9f.). An diesem Beispiel zeigt sich bereits, dass die gebürtige Ungarin Agota Kristof in *Le grand cahier* stark mit autobiographischen Elementen arbeitet und Bezüge zu ihrer eigenen Lebensgeschichte herstellt. In einem Interview meinte sie: „Das, was ich in dem Buch geschrieben habe, im *Großen Heft*, das ist das Leben, das ist das, was ich erlebt habe oder was sich um mich herum abgespielt hat.“ Allerdings schränkt sie gleichzeitig auch ein: „Es ist nicht genau mein Leben, das soll man nicht glauben, aber es ist davon ausgegangen.“ (Interview Nolte/Wendt, zitiert nach Thaler 1995, 83).

In *Le grand cahier* arbeitet Agota Kristof in gewisser Hinsicht ihre eigene Vergangenheit auf. Das Erinnern ist für die Herausbildung der eigenen sowie der kollektiven Identität von großer Bedeutung, da diese nur durch Selbstreflexion hergestellt werden kann. Auch in dem Aufsatz „Écritures transculturelles – Écritures de trouble“ wird der Aspekt der Selbstreflexion betont: „Dechiffrierung einer fremden Kultur muss an Selbstanalyse gebunden sein.“ (Febel/Struve/ Ueckmann 2007, 9) Erst das Nachdenken über die Vergangenheit, die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, ermöglicht es, sich seiner eigenen Identität bewusst zu werden, sich gleichzeitig eine neue Kultur zu erschließen und somit der Zwickmühle des kulturellen *entre-deux*, des Dazwischen (vgl. Mathis-Moser 2006, 105) zu entkommen.

Agota Kristof wuchs in Ungarn auf und erlebte laut eigener Aussage eine glückliche Kindheit: „En Hongrie, j’ai eu une enfance plutôt heureuse. [...] Pour moi c’est après que le malheur a commencé“ („In Ungarn hatte ich eine glückliche Kindheit. Für mich begann das Unglück erst nachher“ [Ü. d. V.]) (Interview Clavel, zitiert nach Thaler 1995, 84). Mit letzterem Satz verweist sie auf das wohl prägendste Ereignis ihres Lebens: Mit 14 Jahren wurde sie von den Kommunisten gezwungen, ihre Familie zu verlassen und kam ins Internat. Besonders

hart traf sie die Trennung von ihrem Bruder, zu dem sie ein sehr enges Verhältnis pflegte. Auch in *Le grand cahier* kommt es zur Trennung der beiden Brüder. Kristof selbst bestätigte den autobiographischen Bezug zu den Zwillingen, indem sie anmerkte:

Le personnage de Lucas me ressemble beaucoup: comme lui, j'avais 10 ans à la fin de la guerre, comme lui, j'ai passé la frontière très jeune [...]. Quant à Klaus, c'est le frère avec lequel j'ai passé toute ma jeunesse. Nous étions inséparables, j'étais tellement proche de lui que je me suis métamorphosée en garçon pour écrire ce roman où j'ai voulu dire toutes les souffrances de la séparation [...]. (Interview Clavel, zitiert nach Thaler 1995, 85)

Die Figur des Lucas ähnelt mir sehr: Wie er, war ich zu Kriegsende 10 Jahre alt, wie er, habe ich sehr jung die Grenze überquert [...]. Was Klaus betrifft, so ist er der Bruder, mit dem ich meine ganze Kindheit verbracht habe. Wir waren unzertrennlich, ich war ihm so nahe, dass ich mich in einen Jungen verwandelt habe, um diesen Roman zu schreiben, in dem ich alle Leiden der Trennung beschreiben wollte [...]. (Ü. d. V.)

Eine weitere autobiographische Parallele besteht in dem Motiv, das dem Werk seinen Namen verleiht, nämlich im großen Heft. Auch Kristof führte in ihrer Kindheit zahlreiche Hefte, die sie bei der Flucht aus Ungarn zurücklassen musste (vgl. Interview Devarrieux, zitiert nach Thaler 1995, 86).

Bei Agota Kristof handelt es sich um eine Autorin, die Migration am eigenen Leib erfahren hat. Sie wurde 1956 von den Kommunisten aus ihrer Heimat vertrieben. Ihr Mann, der sich politisch engagierte und sich aktiv am Ungarischen Volksaufstand beteiligte, fühlte sich im eigenen Land nicht sicher, und so flüchtete Kristof mit ihrer Familie ins Exil in die Schweiz. Doch dort ergaben sich weitere Probleme, ob nun sprachlicher oder gesellschaftlicher Natur. Sie war fern ihrer Heimat gezwungen, sich an eine fremde Kultur sowie an eine fremde Sprache anzupassen, während ihre Muttersprache ob der neuen Umgebung zunehmend in den Hintergrund gedrängt wurde. In diesem Zusammenhang erscheint der Titel *D'un exil l'autre* (Vom einen Exil ins nächste) der Monografie, die Valérie Petitpierre über Kristof verfasst hat, besonders treffend, und mit Verweis auf die angeführten Definitionen kann Agota Kristof dem Bereich der exophonen SchriftstellerInnen zugeordnet werden.

In dem bereits erwähnten Interview, in dem Kristof unter anderem auf die Trennung von ihrem Bruder und das enge geschwisterliche Verhältnis zu sprechen kam, fügte sie außerdem hinzu: „On faisait tout ensemble, les gens nous parlaient, pas à l'un plus qu'à l'autre“ („Wir machten alles zusammen, die Leute sprachen mit uns, nicht mit dem einen, nicht mit dem anderen.“ [Ü. d. V.]) (Interview Clavel, zitiert nach Thaler 1995, 85). Hier kommt ein weiterer wichtiger Aspekt ins Spiel, der in *Le grand cahier* von entscheidender Bedeutung ist – nämlich jener der Identität bzw. der Hybridität. Die Zwillinge sind einander so nahe, dass der Leser oft das Gefühl vermittelt bekommt, es würde sich um eine einzige Person handeln. Es gibt kein *je* (ich) in diesem Text, das *nous* (wir) ist omnipräsent, und wenn nur von einem der Zwillinge die Rede ist, heißt es stets *l'un de nous* (der eine von uns) (vgl. Thaler 1995, 15). Auch Valérie Petitpierre verweist auf diesen Umstand und gibt dem entsprechenden Abschnitt den Titel „„Nous“, com-

me un seul homme“ („Wir“, wie ein einziger Mensch“ [Ü. d. V.]) (Petitpierre 2000, 94). Doch nicht nur auf sprachlicher, sondern auch auf inhaltlicher Ebene kommt dieser Aspekt deutlich zum Ausdruck. Beispielsweise berichtet die Mutter: „Je les connais. Ils ne font qu’une seule et même personne“ (Kristof 1986, 26) („Ich kenne sie. Sie sind ein und dieselbe Person.“ [Kristof 1987, 24]). Und der Vater fügt hinzu: „Justement, ce n’est pas normal. Ils pensent ensemble, ils agissent ensemble. Ils vivent dans un monde à part. Dans un monde à eux.“ (Kristof 1986, 26) („Eben, das ist nicht normal. Sie denken zusammen, sie handeln zusammen. Sie leben in einer Welt für sich. In ihrer Welt.“ [Kristof 1987, 24]). So scheitert auch der Versuch, die beiden bei ihrer Einschulung in unterschiedlichen Klassen unterzubringen:

Nous sommes séparés l’un de l’autre par toute la longueur du bâtiment. Cette distance entre nous nous semble monstrueuse, la douleur que nous en éprouvons est insupportable. C’est comme si on nous avait enlevé la moitié de notre corps. (Kristof 1986, 27)

Wir sind durch die ganze Länge des Gebäudes voneinander getrennt. Diese Entfernung zwischen uns erscheint uns ungeheuerlich, der Schmerz, den wir deswegen empfinden, ist unerträglich. Es ist, als habe man uns die Hälfte unseres Körpers weggenommen. (Kristof 1987, 25)

Die Zwillinge gehören zusammen, sie sind in gewisser Weise eins und sind es eben doch nicht. Diese Unsicherheit bezüglich der Identität der beiden Buben kann als Andeutung einer Identitätsspaltung verstanden werden. Ein weiterer Aspekt, der im Zusammenhang mit diesem Identitätskonflikt steht, ist die Tatsache, dass die beiden Buben durch ihre Abhärtungsübungen sich ihrer selbst entfremden, in andere Rollen schlüpfen, ihre Identitäten und Körper hinter sich lassen. So heißt es im Abschnitt über die Übungen zur Abhärtung des Körpers: „Au bout d’un certain temps, nous ne sentons effectivement plus rien. C’est quelqu’un d’autre qui a mal, c’est quelqu’un d’autre qui se brûle, qui se coupe, qui souffre.“ (Kristof 1986, 21) („Nach einiger Zeit fühlen wir tatsächlich nichts mehr. Es ist jemand anderes, der Schmerzen hat, es ist jemand anderes, der sich verbrennt, sich schneidet, leidet.“ [Kristof 1987, 19])

Generell spielt das Motiv der Grenze, der Trennlinie, die Exklusion bedeutet, in *Le grand cahier* eine zentrale Rolle. Diese bleibt nicht auf die Grenzziehung zwischen den Identitäten der beiden Brüder beschränkt. So ist zum einen das Haus der Großmutter örtlich nahe der Landesgrenze situiert, und zum anderen wird mit dem Überschreiten dieser Grenze, der Flucht, dem Zurücklassen des Vertrauten und dem Aufbruch ins Ungewisse, gearbeitet. Einer der Zwillingenbrüder überquert am Ende des Romans die Grenze, bricht in ein neues fremdes Land auf, und dennoch bleibt ein Teil von ihm, nämlich sein Zwillingenbruder, zurück in der Heimat. Diese Trennung kann sinnbildlich für das Exil bzw. die Migration als solche gesehen werden. Man verlässt das Zuhause und dennoch bleibt ein Stück von einem selbst immer in dieser vertrauten Umgebung zurück, wodurch einerseits eine endgültige Trennung bzw. Abkapselung von der Heimat unmöglich gemacht wird und andererseits, da ein Teil zurückbleibt, eine vollständige Integration in die neue Heimat verhindert wird. Es wird eine Spaltung voll-

zogen. In diesem Zusammenhang erscheint mir ein abschließendes Zitat Agota Kristofs sehr aussagekräftig:

Je regrette un peu d'être partie, j'ai l'impression que je n'appartiens désormais à aucun peuple. Je ne suis ni Hongroise, ni Suisse, ni Française. Je me sens totalement seule en Suisse, surtout maintenant que mes enfants sont grands. Je pense que ma vie aurait été plus dure là-bas mais quand même plus heureuse – c'est peut-être faux. (Interview Koven, zitiert nach Thaler 1995, 90)

Ich bedauere es ein wenig, dass ich gegangen bin, ich habe den Eindruck, dass ich nunmehr zu keinem Volk mehr gehöre. Ich bin weder Ungarin, noch Schweizerin, noch Französin. Ich fühle mich in der Schweiz vollkommen alleine, besonders jetzt, da meine Kinder groß sind. Ich glaube, dass mein Leben dort drüben härter gewesen wäre, aber dennoch glücklicher – vielleicht ist das aber auch falsch. (Ü. d. V.)

Mit Verweis auf weiter oben angeführte theoretische Begriffe bzw. Konzepte der Migrationsliteratur soll abschließend ein Einordnungsversuch dieses Romans unternommen werden. So ist zu resümieren, dass Agota Kristofs *Le grand cahier* Phänomene wie Grenzziehung und Exil sowie die damit verbundene Spaltung der Identität in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt. Daher ist dieses Werk keinesfalls dem positiv konnotierten *third space* zuzuordnen, da dieser nach Homi Bhabha ein kreatives Potential enthält, während bei Agota Kristof die Exilerfahrung als durchwegs negatives Erlebnis empfunden und dementsprechend dargestellt wird.

## Bibliographie

Kristof, Agota: *Le grand cahier*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

Kristof, Agota: *Das große Heft*. Berlin: Rotbuch Verlag, 1987.

Clavel, André: „Entretien avec Agota Kristof“. In: *Événement* (5 septembre 1991).

Devarrieux, Claire: „Agota Kristof a pendu son chat. Interview.“ In: *Libération* (5 septembre 1991).

Febel, Gisela/Struve, Karen/UECKMANN, Natascha: „Écritures transculturelles – Écritures de troubles. Einleitende Überlegungen“. In: Dies. (Hg.): *Écritures transculturelles. Kulturelle Differenz und Geschlechterdifferenz im französischsprachigen Gegenwartsroman*. Tübingen: Gunter Narr, 2007, 5–42.

Hausbacher, Eva: *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 2009.

Koven, Ronald: „Mensonge d'Agota Kristof“. In: *La belle France* (novembre 1992).

Mathis-Moser, Ursula: „„Französische“ Literatur aus der Feder von ‚Fremden‘. Zur Konstruiertheit der Grenzen von Nationalliteraturen“. In: Burtscher-Bechter, Beate/Haider, Pe-

- ter W./Mertz-Baumgartner, Birgit/Rollinger, Robert (Hg.): *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraums*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006, 97–121.
- Nolte, Verena/Wendt, Gunna: „Wenn man uns nicht direkt umbringt, sterben wir nicht an Ereignissen“. In: *Frankfurter Rundschau* (18.08.1990).
- Petitpierre, Valérie: *D'un exil l'autre. Les détours de l'écriture dans la Triologie romanesque d'Agota Kristof*. Carouge-Genève: Editions Zoé, 2000.
- Riesz, János/Porra, Véronique: „Zentrifugale und zentripetale Tendenzen in der zeitgenössischen französischen/frankophonen Literatur“. In: Turk, Horst/Schultze, Brigitte/Simanowski, Roberto (Hg.): *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*. Göttingen: Wallenstein, 1998, 136–151.
- Rösch, Heidi: „Migrationsliteratur als neue Weltliteratur?“. In: *Sprachkunst*, 35.1. (2004), 89–109.
- Thaler, Martina: *Versuch einer Interpretation der Entwicklungstrilogie „Le Grand Cahier“, „La preuve“, „Le troisième mensonge“ von Agota Kristof*. Innsbruck: Unveröffentlichte Diplomarbeit, 1995.

## **Eingebettet in zwei Kulturen. Die Bedeutung der Sprache für die Identitätsfindung am Beispiel von *Einmal Hans mit scharfer Soße* von Hatice Akyün**

Sprache dient nicht nur der Verständigung, Sprache spiegelt auch „einen speziellen Gesichtspunkt wider, von welchem aus die einzelnen Nationen die Dinge der Welt betrachten“ (Munz 2005, 20). Lebt nun ein Mensch in zwei verschiedenen Nationen bzw. in unterschiedlichen Kulturen, so kann man nicht mehr von *einem* Gesichtspunkt reden, sondern von mehreren. Die Sprache erhält gerade im Zeitalter der Globalisierung und Mobilität einen besonderen Stellenwert: Sie dient auf der einen Seite als Schlüssel der Integration und ist gleichzeitig ein wesentlicher Teil bei der Identitätsfindung. Dabei lautet die Identitätsfrage nicht nur „wer bin ich?“ sondern vielmehr „wer bin ich im Verhältnis zu anderen, wer sind die anderen im Verhältnis zu mir?“ (Gossiaux, zitiert in Birk 2003, 124). Zwischen zwei Kulturen zu leben hat Vorteile, bringt allerdings auch Herausforderungen mit sich. Am Beispiel des (autobiographischen) Romans *Einmal Hans mit scharfer Sauce* der türkisch-deutschen Journalistin und Schriftstellerin Hatice Akyün wird im Folgenden eine Untersuchung des Lebens in „zwei Welten“ im Hinblick auf die Sprache unternommen. Diese kulturelle Entortung, wie sie Homi K. Bhabha bezeichnen würde, ist eine Bereicherung, da sie eine „produktive Kraft“ (Bronfen 2000, XII) mit sich bringt. Die Protagonistin des Romans schildert ihre Erlebnisse in deutscher Sprache, denen sie immer wieder türkische „Zwischenrufe“ beimengt. In zwei Welten leben bedeutet in Zwischenräumen zu leben. In diesem Zwischenraum, an diesem sogenannten „dritten Ort“, kann sich Identität entwickeln, wie Bronfen darlegt:

In unserem von Emigration, Migration und ethnischer Hybridität gekennzeichneten Zeitalter [...] müssen wir zunehmend mit Hilfe von Denkfiguren wie ‚Zwischenräumen‘, ‚Spalten‘, ‚Spaltungen‘ oder ‚Doppelungen‘ operieren, um die Frage der kulturellen Differenz als produktive Desorientierung und nicht als Festschreibung einer vereinnehmbaren Andersartigkeit zu verhandeln. (Bronfen 2000, IX)

Aus dieser Perspektive können kulturelle Verschiedenheiten neu beleuchtet werden. Die Sprache dient dabei als Instrument, diesen Zwischenraum sichtbar zu machen und für die Menschen in diesem Zwischenraum eine Identitätsfindung zu ermöglichen.

Hatice, die Protagonistin des Romans, lebt in Berlin, ihre Familie hält sich hingegen nicht nur in Deutschland, sondern zum Teil auch in der Türkei auf. Die Über-30-Jährige ist Journalistin, hat wenig Geld und wenig Zeit, sie ist weder zwangsverheiratet noch trägt sie ein Kopftuch, wie sie über sich selbst schreibt (7). Sie ist immer noch auf der Suche nach ihrem Hans, ihrem deutschen (Traum)Mann mit türkischem Feuer. Doch diese feurige Art, welche sich Hatice

auch selbst zuschreibt, kann sie nur schwer bei deutschen Männern finden. Die Protagonistin erzählt im Roman in der Ich-Perspektive von ihrem Leben in Deutschland mit ihren türkischen Wurzeln, sie schreibt über ihre Familie, über die Religion und über die Wichtigkeit der Sprache. Gerade die Sprache spielt im Hinblick auf das „Eingebettet-Sein“ in zwei Kulturen eine besondere Rolle. Akyün setzt sich im Roman mit ihrer Identität auseinander. Diese „Auseinandersetzung mit dem eigenen Lebensweg und Werdegang nimmt im Allgemeinen einen großen Stellenwert im Schaffen eines Schriftstellers ein“, erklärt Amodeo (2009, 236). Dabei lässt sich „Identität [...] nicht länger nur an der Herkunft und am Lebenslauf festmachen“ (Amodeo 2009, 236ff). Vor allem durch die Beschäftigung mit der persönlichen Geschichte und folglich mit der Hilfe der Sprache, um Empfundenes ausdrücken zu können – sei es nun deutsch oder türkisch –, kann eine neue selbstbewusste Identität entwickelt werden. Hatice lebt in beiden Kulturen gleichermaßen. Die kulturelle Vielfalt beschreibt sie selbst als „Reichtum“ (185) und sie sagt, sie sei weder in der einen noch in der anderen Kultur nur Gast, sondern sie fühle sich „in beiden Welten zu Hause, der deutschen und der türkischen“ (183).

Zwengel beschreibt, dass „MigrantInnen muslimischer Herkunft [...] sehr familienzentriert leben und häufig schon viele Jahre in Deutschland wohnen. Ihre Deutschkenntnisse sind oft gering“ (Zwengel 2008, 10). Diese Aussage trifft auch auf Hatices Eltern zu. Wie die Protagonistin erklärt, haben ihre Eltern „ganz klare Wertvorstellungen: Sie loben den Familienzusammenhalt, haben einen starken Bezug zu den eigenen Traditionen und pochen bei ihren Kindern auf ein tugendhaftes Leben“ (139). Da die Eltern nur eine Identität hatten, als sie nach Deutschland kamen, wussten sie genau, wo sie im Grunde hingehörten:

Sie hatten eine Heimat, die sie nur kurzfristig verlassen wollten, um arbeiten zu gehen, Geld zu verdienen. Sie sprachen eine Sprache, ihre türkische Muttersprache, die sie selbst nach vielen Jahren in der Fremde lediglich mit den notwendigsten deutschen Wortfetzen anreicherten, um sich einigermaßen zu verständigen. Und sie hatten nur eine Absicht: Sie wollten ihren Kindern ein besseres Leben ermöglichen. Sie pendelten zwischen zwei Ländern, aber nicht zwischen zwei Welten [...]. (183)

Besonders für türkische MigrantInnen scheint es schwierig zu sein, die Bande mit ihrer Heimat ganz aufzugeben (vgl. Faruk/Goldberg 1994, zitiert in Harpes 2001, 142ff). Von sich selbst sagt die Protagonistin hingegen: „[M]ein akzentfreies Deutsch lässt schon lange nicht mehr auf meine Herkunft schließen“ (180). Es sei lediglich der fremdländisch klingende Name, der darauf hinweise, dass ihre Wurzeln nicht deutsch seien. Manchmal, so sagt sie, antworte sie auf die Frage nach ihrer Herkunft mit den Worten „Ich bin Hatice, Türkin mit deutschem Pass“ (178). Also versteht Hatice nicht nur ihre Muttersprache, sie spricht auch ein perfektes Deutsch. Sie selbst hat sich schon als Kind mit deutscher Literatur beschäftigt, wie zum Beispiel mit Grimms Märchen, den Geschichten von Dornröschen oder von Schneeweißchen und Rosenrot. „Durch die Bücher habe ich ein Sprachgefühl für die deutsche Sprache entwickelt, das [den Geschwistern], obwohl sie akzentfrei deutsch sprechen, fehlt“ (69). Für Hinnenkamp ist aber gerade das Gemischtsprechen ein deutliches Zeichen dafür, dass „Mischung immer auch das Aufheben von Grenzen impliziert“ (Hinnenkamp 2008, 247). Dabei kann festgestellt werden,



dass die Beherrschung verschiedener Sprachen als Integrationshilfe in unterschiedliche Kulturen dienen kann. Hatice spricht „einen Mix aus beiden Sprachen“ (171), wenn sie mit ihren Geschwistern spricht. „Wir können in Sekundenschnelle nicht nur von der einen Sprache in die andere wechseln, sondern mengen deutsche Wörter unter unsere muttersprachlichen Sätze [...] und erfinden so unsere eigene Sprache.“ (171) Es scheint so, als wolle der Bruder Mustafa ein korrektes Deutsch vermeiden, um seine türkische Identität zu bewahren: „Eigentlich spricht Mustafa ein sehr gutes Deutsch, besser sogar als seine Muttersprache. Und doch sagt er, dass er stolz sei, Türke zu sein. Mit seinen Freunden spricht er die Deutschländer-Sprache, ein Kauderwelsch aus deutsch und türkisch.“ (129) Er weigert sich, deutsches Deutsch zu sprechen, da er sich ansonsten „verkleidet“ (129) vorkomme. Hatices Bruder ist damit ein anschauliches Beispiel dafür, dass „[s]prachliche Hybridität und polykulturelle Selbstverständnisse die post-modernen Pendanten zu einer sprachlichen und interethnischen Grenzziehung [bilden]“ (vgl. Le Page/Tabouret-Keller 1982, u.a. zitiert in Hinnenkamp 2008, 229). „Hybrid“ bedeutet laut Duden „von zweierlei Herkunft; gemischt; zwitterhaft“. Wer verschiedene Sprachen mischt, widersetzt sich dem Reinheitsgebot. Doch gerade diese Widersetzung stellt laut Hinnenkamp keine Schwäche oder Hilflosigkeit dar, sondern eher „implizite wie explizite Selbstverständnisse“ (Hinnenkamp 2008, 229). Hatice hingegen missfällt Mustafas Art zu reden, sie sagt: „Er weigert sich, Deutsch ordentlich zu sprechen [...] Es ist schwer zu sagen, ob Mustafa die Verkörperung misslungener Integration ist oder sich einfach nur seinen Lebensumständen angepasst hat“ (129). Hinnenkamp spricht in diesem Zusammenhang von Hybridisierung, von einer Mischsprache, die als „Spiegel der historischen, sozialen, kulturellen und linguistischen Bedingungen“ gedeutet werden könne.

Im Roman werden zwei Kulturen zusammengeführt. Auf humorvolle Weise wird auf der einen Seite das Leben der Deutschen beschrieben und gleichzeitig wird das Leben der Türken innerhalb und außerhalb Deutschlands dargestellt. Durch die Sprache der Autorin Hatice Akyün wird nicht nur ein guter Einblick in die türkische Kultur gegeben, sondern auch die deutsche Kultur aus einer anderen Perspektive betrachtet. Amodeo betont die „produktive Kraft“, die diese doppelte Perspektive entfalten kann:

Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die in mehreren Sprachen und Kulturen zu Hause sind, gehören zu den interessantesten Vertretern der zeitgenössischen Literatur. [...] Ihre Werke sind gekennzeichnet durch die Erfahrung der Migration, des Krieges, des Exils, des Verlustes der Heimat, aber auch des Findens einer neuen Heimat, des Schreibens in einer fremden Sprache oder in mehreren Sprachen, des Lebens in mehreren Kulturen. (Amodeo 2009, 7)

Die Protagonistin beschreibt ihre Erlebnisse auf Deutsch, für sie ist diese Sprache nicht fremd. Jedoch lässt sie manchmal türkische Wörter oder sogar Sätze einfließen, wie das folgende Beispiele zeigt. „Die Türken nennen die Deutschen ‚hirsli‘, die Ehrgeizen“ (11). Wenn die Protagonistin über die Bedeutung des Essens in der türkischen Kultur spricht, so nennt sie nicht nur türkische Gerichte wie „‚müçver‘ (Zucchini-puffer)“ oder „‚saksuka‘ (Gemüseragout)“ (28), sondern sie kennt natürlich auch Sprichwörter oder Redewendungen aus ihrer anderen Welt:



„Tok iken yemek yiyen, mezarını dışıyla kazır (Wer auf satten Magen isst, schaufelt sich sein Grab mit den eigenen Zähnen)“ (38). Auf diese Weise zeigt sich, wie einfach es für Hatice ist, von einer Welt in die andere zu wechseln.

Zwengel erklärt, dass der Erwerb der deutschen Sprache im deutschen Bildungssystem eine zentrale Rolle spielt und zu einem wichtigen Beurteilungskriterium einer erfolgreichen Integration geworden ist (vgl. Zwengel 2008, 9). Die Protagonistin spricht im Roman nicht nur von der Muttersprache, sondern auch von einer Vatersprache: „Als ich Mitte zwanzig war, sagte mein Vater [...] ‚Es gibt so viele Muslime in anderen Ländern.‘ In der Vatersprache heißt das: Es muss kein Türke sein. Hauptsache er ist Muslim“ (115) oder „Ich hätte die Tatsache, [...] ignorieren können, aber das hätte bedeutet, dass er mir [...] in der Vatersprache zu verstehen gegeben hätte, dass er es weiß.“ (156) Weder Mutter noch Vater beherrschen die deutsche Sprache gut, obwohl sie schon gleich lang in Deutschland leben, wie ihre Tochter.

Wenngleich das „Eingebettet-Sein“ in zwei Kulturen auch eine Bereicherung ist, so werden Menschen mit Migrationshintergrund oft noch als „Fremdkörper in der Gesellschaft“ (Harpes 2001, 143) betrachtet. Sie werden marginalisiert und ihr sozialer Aufstieg wird erschwert. Am Beispiel von Hatice kann man erkennen, dass durch die Beherrschung der Sprache Integration gelingen kann. Man erkennt, dass Literatur von SchriftstellerInnen, die in verschiedenen Welten zu Hause sind, einen besonderen Stellenwert in der heutigen Zeit hat oder haben sollte: „Literatur ist hier ganz selbstverständlich den Anforderungen der Globalisierung gewachsen; die Autoren zeichnen sich durch Mobilität, Mehrsprachigkeit und mehrfache kulturelle Kompetenz aus. Diese ‚literarischen Weltbürger‘ produzieren eine Literatur ohne Grenzen“ (Amodeo 2009, 7). Um in einer globalisierten Welt friedlich zusammenleben zu können, sollten Grenzen passierbar sein. Sprache dient hier als wichtiger Schlüssel – nicht nur als Schlüssel zur Identitätsfindung sondern auch dazu, Grenzen passierbar zu machen bzw. Integration zu ermöglichen. Nicht umsonst wurde der Roman im Jahre 2009 mit dem *Duisburger Preis für Toleranz und Zivilcourage* ausgezeichnet. Die Jury würdigte den Einsatz der Autorin unter anderem für die Wichtigkeit der Sprache, um Integration zu ermöglichen.

## Bibliographie

Akyün, Hatice: *Einmal Hans mit scharfer Soße: Leben in zwei Welten*. München: Goldmann, 2007.

Amodeo, Immacolata et al. (Hg.): *Literatur ohne Grenzen: Interkulturelle Gegenwartsliteratur in Deutschland – Porträts und Positionen*. Sulzbach: Helmer, 2009.

Birk, Hanne/Neumann, Birgit: „Go-between. Postkoloniale Erzähltheorie“. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, 115–151.

Bronfen, Elisabeth: „Vorwort“. In: Bhaba, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000, IX–XVI.

- Currle, Edda: *Migration in Europa: Daten und Hintergründe*. Stuttgart: Lucius & Lucius, 2004.
- Harpes, Jean-Paul: „Der angemessene Umgang mit Minderheiten. Toleranz im internationalen Vergleich (Frankreich, Großbritannien, Deutschland)“. In: Kaufmann, Matthias (Hg.): *Integration oder Toleranz? Minderheiten als philosophisches Problem*. Freiburg: Alber, 2001, 133–148.
- Hinnenkamp, Volker: „Sprachliche Hybridität, polykulturelle Selbstverständnisse und ‚Parallelgesellschaft‘“. In: Hentges, Gudrun u.a. (Hg.): *Migrations- und Integrationsforschung in der Diskussion: Biografie, Sprache und Bildung als zentrale Bezugspunkte*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.
- Munz, Volker/Neumer, Katalin (Hg.): *Sprache – Denken – Nation: Kultur- und Geistesgeschichte von Locke bis zur Moderne*. Wien: Passagen Verlag, 2005.
- Zwengel, Almut/Hentges, Gudrun: „Einleitung“. In: Hentges, Gudrun u.a. (Hg.): *Migrations- und Integrationsforschung in der Diskussion: Biografie, Sprache und Bildung als zentrale Bezugspunkte*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2008, 7–19.



Maria Piok (Innsbruck)

## Satirische Grenzüberschreitungen in *Vergiß Tarantino* von Julia Kissina

Eva Hausbacher definiert die transkulturelle *écriture migrante* als eine literarische Schreibweise, bei der sich die AutorInnen

[...] gegen eindeutige Identitätszuschreibungen verwehren, indem sie sich jeglicher Festlegung durch Begrenzung entziehen. Nicht eindeutige Differenzierungen zwischen der einen und der anderen Kultur tragen die Sujets der betreffenden Texte, sondern die Situation des Dazwischen, zwischen Identität und Alterität, Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen. Die Spannung, die zwischen diesen Differenz-Polen entsteht, bringt fest geglaubte Grenzen in Bewegung, macht eindeutige Identitätszuschreibungen unmöglich, bringt Gleichzeitigkeiten, Mehrfachzugehörigkeiten und Unsicherheiten ins Spiel, die sich u.a. in diversen Brüchen in der Narration, Grenzüberschreitungen in der Raum- und Zeitgestaltung und Desorientiertheit der Helden äußern kann. (Hausbacher 2009, 27)

Migrationsliteratur ist demnach keinesfalls nur als die literarische Aufarbeitung von Migrationserfahrungen zu verstehen; vielmehr gilt es, in diesem Zusammenhang vor allem jene Werke stärker in den Blick zu nehmen, bei denen die kreative Auseinandersetzung mit den Themen Migration, Kulturkontakt und -wechsel dazu führt, dass in den Texten gängige Vorstellungen kritisch reflektiert bzw. konterkariert und herkömmliche Leserwartungen durchbrochen werden.

Mit Sicherheit trifft dies auf die im Band *Vergiß Tarantino* (2005) vereinten Erzählungen von Julia Kissina zu, die in diesem Aufsatz näher analysiert werden sollen. Ziel ist es dabei, an ausgewählten Beispielen aufzuzeigen, wie die Autorin die Brüchigkeit von Konzepten wie Identität, nationale Kultur, Heimat u.Ä. vor Augen führt, indem sie in ihren Texten die Aufmerksamkeit der LeserInnen auf Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen lenkt und sich in „Zwischenräume“ (Bhabha 2000) jenseits von eindeutig zuordenbaren kulturellen Paradigmen einschreibt. Interessant sind dabei nicht nur inhaltliche Aspekte, sondern vor allem auch die literarischen Verfahrensweisen, mit denen es der Autorin gelingt, „anders zu erzählen“ (Müller-Funk 2002, 35), d.h. mit dem gezielten Einsatz bestimmter Erzählformen traditionelle Kultur- und Identitätsmuster zu durchkreuzen. In dieser Arbeit wird in erster Linie untersucht,

welche Funktionen satirisches Schreiben<sup>1</sup> im Zusammenhang mit der Migrationsthematik in den einzelnen Erzählungen inne hat; die Analyse beschränkt sich also nur auf einen Teilaspekt und erhebt keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit.

Der Band *Vergiß Tarantino* vereint mehrere nicht oder nur lose miteinander verknüpfte Texte, in denen in fast allen Fällen eine Ich-Erzählerin von Begegnungen und Erlebnissen berichtet, ohne Wert auf eine umfassende und geschlossene Darstellung zu legen. Die – deshalb häufig wie spontane Notizen oder Tagebucheinträge wirkenden – Aufzeichnungen kreisen um skurrile Persönlichkeiten, Künstler, Reisende, Migranten, also GrenzgängerInnen aller Art, deren Wege und Kulturen sich kreuzen. Interessant dabei ist, dass den Figuren zumeist das Verständnis für kulturelle Mehrdeutigkeiten fehlt – oft ungeachtet ihrer eigenen hybriden Identität oder der von ihnen selbst postulierten Offenheit: Immer wieder werden stereotype Vorstellungen unreflektiert wiedergegeben, etwa wenn Russen und Russinnen als ausnahmslos musikalisch und sexuell freizügig, Schweizer als besonders reich (51) und Osteuropäer als „verantwortungslose Schwätzer“ (157) beschrieben werden; Koreaner, so die Überzeugung mancher Figuren, müssten zwangsläufig Hunde essen (77), Russen viel lesen (29), Amerikaner am Abend ihre Füße auf den Tisch legen (10) und Lateinamerika das Land unbegrenzter Freiheit sein (105). Die geokulturelle Herkunft bleibt dabei nicht die alleinige Quelle für diese fixen Zuschreibungen – auch andere Aspekte, etwa der persönliche Kleidungsstil oder das Sternzeichen, werden herangezogen, um vorschnelle Pauschalurteile zu fällen.

Die Erzählerin selbst distanziert sich kaum von diesen Vorstellungen; kritische Kommentare, die die Aussagen der Figuren in Frage stellen, kommen so gut wie nicht vor. Es bleibt also zur Gänze dem Leserpublikum überlassen, ironische Untertöne zu erkennen und richtig zu deuten. Diese für satirische Texte typische Indirektheit (vgl. Brummack 2003, 355ff.) kommt besonders in jenen Erzählungen zum Tragen, die weitgehend aus monologischer Figurenrede bestehen – beispielsweise im Text „Maria“, einem (inhaltlich wie formal stark an Qualtingers *Herrn Karl* erinnernden) Monolog einer Wienerin, die von ihren Jugenderlebnissen berichtet und dabei ihre antisemitischen und xenophoben Ansichten verrät. Die Erzählerin folgt den Ausführungen als stumme, nie widersprechende ZuhörerIn. Kissinas satirische Darstellungsformen – etwa die Verbindung von gesellschaftspolitisch wichtigen, hochbrisanten Inhalten mit Alltäglich-Banalem, die naiv, stark gesprochensprachlich wirkende Ausdrucksweise, satirische Über- und Untertreibungen – demaskieren aber die Dummheit und blinde Autoritätsgläubigkeit der Figur:

Lauter junge Burschen haben den Sarg getragen, alle mit Stahlhelm. Fesch hat das ausgeschaut. Die Beerdigungen damals waren schön. Mit Fahne. Auf der Fahne ein großes Hakenkreuz. [...] Dem Onkel Otto, dem fehlt ein Bein. Er ist damals von Kreta zurückgekommen. Die haben dort allen unsern Männern ein Bein abgeschnitten, allen, die bei der SS waren, habens die Beine abgehackt, die Hundsfötter. Es hat viele

<sup>1</sup> Ich orientiere mich dabei hauptsächlich an den Definitionen des Begriffs „Satire“ von Jürgen Brummack (1971, 275–377; 2003, 355–360). Auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten mit verwandten Phänomenen wie etwa Parodie und Grotteske, von denen Hausbacher im Zusammenhang mit Kissinas Erzählungen spricht, kann hier nicht näher eingegangen werden.

Einbeinige geben bei uns nach dem Krieg. Was sie bloß mit den Beinen gemacht haben? Bestimmt gegessen. Die sind wie die wilden Tiere. [...] Unsere ausländischen Nachbarn hier, die haben Kinder gekriegt. Die kriegen dauernd Kinder, diese Teufel. (20ff.)

Identifikationsfiguren bietet Kissina also nicht; dies dürfte dem deutschen Leserpublikum spätestens dann bewusst werden, wenn das prototypische „gute deutsche Haus“ (9) beschrieben wird:

„Sie sind so rein und kalt wie Alpengletscher“, erzählte Lena ihren Freundinnen in Moskau und drückte ihren Zigarettenstummel in den Essenresten aus. „Protestanten, richtige Außerirdische, sie erzählen keine Witze, gönnen sich nichts und sind immer freundlich, wie im Fernsehen!“

Die Familie der Außerirdischen unterschied sich sehr von ihrer eigenen Familie, die man nicht unter die Leute lassen durfte, denn auf den ersten Blick glich sie einer Horde wilder Affen. (9)

Klischeehafte Darstellungen der Deutschen finden sich in den Erzählungen tatsächlich immer wieder – sie werden als humorlos, übertrieben reinlich, höflich und seltsam leblos beschrieben; ihnen gegenüber steht nicht selten das (Selbst-)Bild der lebenslustigen und ebenso ungezwungen wie ungeordnet lebenden russischen MigrantInnen. Satirische Überzeichnungen signalisieren freilich auch hier, dass es Kissina nicht darum geht, „wahre“ Aussagen in Form von binären Oppositionen über die miteinander verglichenen Kulturen zu treffen, sondern persönliche, von stereotypen Vorstellungen geprägte Empfindungen der Figuren wiederzugeben. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass immer wieder auf die Konstruiertheit dieser Fremd- und Selbstwahrnehmungen verwiesen wird: Lena etwa, die Protagonistin der Erzählung „Doppelter Jesus“, erzählt „einfach mit Freuden Gruselgeschichten“ (7), weshalb sie, um ihre Gesprächspartnerin zu unterhalten, Horrorszenerien aus ihrer Kindheit in Russland zum Besten gibt; die ZuhörerIn, eine „nach Extremem“ und „deftigen Geschichten“ (7) lechzende Deutsche, findet darin ihre vorgefertigte Meinung von typisch russischen Verhältnissen bestätigt.

Lena bleibt nicht die einzige Figur, die den Erwartungen, die die Bewohner ihres „Gastlandes“ an sie richten, zu entsprechen versucht – besonders extreme Ausmaße nehmen die dahingehenden Bemühungen im Falle der Künstlerin Madam an: Um ihre Fans, „echte Besessene, fragile Berliner Intellektuelle, die auf Russen standen“ (82), zu begeistern, verkauft sie in ihren Performances ihren Körper und setzt ihr Leben aufs Spiel, um sich als typische Vertreterin Russlands, dem „Bollwerk ihrer sexuellen Phantasien“, des „verbotenen Kosmos des ‚Alles ist erlaubt‘“ (92) zu präsentieren. Kulturelle Identität wird somit eindeutig als Inszenierung von klischeehaften Vorstellungen entlarvt, wobei die tatsächliche Herkunft nur mehr eine marginale Rolle spielt – so kann sich beispielsweise auch ein Mann namens Ludwig als prototypischer Südländer präsentieren:

„Ich bin fast ein Türke“, sagte der Dshigit mit echtem männlichem Stolz zu mir und hieb sich mit der Handkante gegen die Brust. [...]

„Ich meine, ich bin ein Macho. Und ich bin stolz drauf! Und ich kann abspritzen, wo und wann ich will. Dazu brauche ich keine Anleitungen, Kommentare oder Ratschläge von euch. Ich muß nicht mal euren Namen wissen... Übrigens hatte ich sogar schon mal eine Geschlechtskrankheit!“ (119)

Kissina bricht eindeutig mit der Idee von einer statischen, in sich geschlossenen und naturgegebenen Identität: Die Protagonisten definieren sich selbst immer wieder neu und unabhängig von ihrer Herkunft, entscheiden sich bewusst für eine Lebensform, wählen ihren persönlichen Kleidungsstil, ändern ihre Meinungen, Vorlieben, sexuellen Neigungen und religiösen Überzeugungen; die moderne Medizin ermöglicht drastische Veränderungen des Aussehens wie die „plastische Operation ‚zur Asiatin‘“ (76) oder eine Geschlechtsumwandlung, und selbst die Sprache erweist sich als erlernbares und beliebig einsetzbares Mittel zur Selbstdarstellung: „Max stammte ebenso wie ich aus Rußland. Nach genau einem Jahr sprach er nicht schlechter Deutsch als der Kanzler, wobei er seine Rede mit saftigem englischem Slang durchmischte.“ (68)

Teil der Selbstinszenierung der Figuren ist es schließlich auch, sich insbesondere in Künstlerkreisen als besonders intellektuell zu gebärden, indem sie sich mit hochtrabenden Formulierungen an kunsttheoretischen Diskussionen beteiligen, kulturkritische Hypothesen anführen und wichtige Theoretiker zitieren – absurderweise auch dann, wenn es um banale Dinge des Alltags wie dem Tragen von Sonnenbrillen geht:

„Das ist illegitim“, sagte er, „man darf nicht versuchen, sich mit Hilfe von Gläsern zu transformieren. Das kollektive Bewußtsein der neuen Liberalen ist darauf ausgerichtet, jeden Versuch kultureller Identität und erst recht von Mimikry zu ignorieren. [...] Das kann dich in innere Konflikte stürzen. Alle deine Versuche, zu einem westlichen Übermenschen zu werden, entziehen sich ohnehin einer adäquaten kriteriologischen Verarbeitung. Lyotard definiert das als *different*“ – beim Wort „Lyotard“ kratzte er sich genüßlich die Eier. (54)

Kissinas Satire trifft also auch die kulturtheoretische Auseinandersetzung mit der Migrationsthematik, an der sich die Figuren mit zumeist inhaltsleeren, aus dem Kontext gerissenen Versatzstücken und Zitaten zu beteiligen versuchen. In diesem Sinne lässt die Autorin auch Politiker unzusammenhängend und in unpassenden Situationen von „Kontakt der Kulturen“ [...], langjährige[n] brüderliche[n] Traditionen, Aufbau eines neuen Systems. Europäische Gemeinschaft und so weiter“ (33) sprechen, während sich die Künstlerin Madam als militante Vertreterin feministischer Positionen postuliert, dabei aber gleichzeitig ihre „appetitliche Brust“ (85) zur Schau stellt.

Den LeserInnen bleiben am Ende wenig Sicherheiten: Die Diskrepanz zwischen Selbstdarstellung und Realität zeigt, wie unzuverlässig die persönlichen Identitätsdefinitionen der Figuren sind. Ihren Aussagen über andere Kulturen darf erst recht nicht Glauben geschenkt werden, da sie hartnäckig an vorgefertigten, klischeehaften Meinungen festhalten. Kissina übernimmt hier unkommentiert die Denkfehler der Figuren und ahmt ihr xenophobes Verhalten nach, ironisiert dies aber gleichzeitig – im Sinne der Mimikry als einer Form des Sich-Lustig-Machens über das Imitierte (Bhabha 2000, 129) – mittels einer satirisch-überzeichneten Darstellung. Mit per-

manentem Verweisen auf die Konstruiertheit von Identitätszuschreibungen führt die Autorin nicht nur die Vorstellung von klar abgrenzbaren Kulturräumen, sondern auch von feststehenden Geschlechterdichotomien und statischen, ethnischen und klassenspezifischen Zugehörigkeiten ad absurdum. In Frage zu stellen ist schließlich auch das Erzählte an sich: Dadurch, dass Kissina ihr Leserpublikum mit einer äußerst unzuverlässigen Erzählerin konfrontiert, die immer wieder Wirklichkeit und Traum, Vergangenheit und Zukunftsvisionen vermischt, zeigt sie auf ironische Weise, dass Erinnerungen, Geschichte(n) und Wahrnehmungen der Wirklichkeit prinzipiell als Konstrukte zu verstehen und in diesem Sinne kritisch zu hinterfragen sind.

## Bibliographie

- Kissina, Julia: *Vergiß Tarantino*. Aus dem Russischen von Ganna-Maria Braungard. Berlin: Aufbau-Verlag, 2005.
- Balzer, Vladimir: „Lenins erste Reise nach dem Tod. Julia Kissina: ‚Vergiss Tarantino‘“. In: *Deutschlandradio Kultur – Radiofeuilleton Kritik* (16.01.2006). <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/458829/> (Zugriff am 05.03.2011).
- Bhaba, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- Bronfen, Elisabeth: „Vorwort“. In: Bhaba, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000, IX–XVI.
- Brummack, Jürgen: „Zu Begriff und Theorie der Satire“. In: *DVjs*, 45 (1971), Sonderheft Forschungsreferate, 275–377.
- Brummack, Jürgen: „Satire“. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III. Berlin u.a.: de Gruyter, 2003, 355–360.
- Febel, Gisela/Struve, Karen/Ueckmann, Natascha: „Écritures transculturelles – Écritures de troubles. Einleitende Überlegungen“. In: Dies. (Hg.): *Écritures transculturelles. Kulturelle Differenz und Geschlechterdifferenz im französischsprachigen Gegenwartsroman*. Tübingen: Narr, 2007, 5–41.
- Hall, Stuart: „Kulturelle Identität und Globalisierung“. In: Hörning, Karl H./Winter, Rainer (Hg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, 393–441.
- Hausbacher, Eva: *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 2009.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien: Springer, 2002.
- Said, Edward W.: *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.



Schmid, Ulrich M: „Das krasse Leben. ‚Vergiss Tarantino‘. Ein Erzählband der Russin Julia Kissina“. In: *Neue Züricher Zeitung* (25.03.2006). <http://www.nzz.ch/2006/03/25/li> (Zugriff am 05.03.2011).

## Autorinnen

Veronika BERNARD, Germanistin und Kulturwissenschaftlerin; seit 2000 Privatdozentin für Neuere Deutsche Literatur (Institut für Germanistik, Universität Innsbruck), seit 2010 Mitglied des Advisory Boards der wissenschaftlichen Filmzeitschrift CINEJ. Forschungsschwerpunkte: kulturelle Begegnung im Film; MigrantInnenliteratur (Deutsch-Türkische AutorInnen); Europäische Sicht und Stereotypisierung des Orients; die Stadt in der Literatur.

Eva BINDER, Slawistin, Kultur- und Filmwissenschaftlerin; Universitätsassistentin am Institut für Slawistik der Universität Innsbruck. Forschungsschwerpunkte: der russische Film in Geschichte und Gegenwart, die russische Kultur des 20. Jahrhunderts unter dem Aspekt von kulturwissenschaftlichen, filmhistorischen und medienwissenschaftlichen Fragestellungen.

Christine ENGEL, Slawistin, Literatur- und Kulturwissenschaftlerin; bis zu ihrem Ruhestand als Professorin am Institut für Slawistik der Universität Innsbruck tätig. Forschungsschwerpunkte: russische zeitgenössische Literatur und Film, kulturelle Orientierungsmuster sowie Fragen der medialen Vermittlung und interkultureller Beziehungen.

Melanie FESSLER, Französin, Literaturwissenschaftlerin; 2010–2012 Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (DOC) am Institut für Romanistik der Universität Innsbruck; Dissertation zum Romanwerk der französischsprachigen Migrationsautorin Shan Sa.

Geetha GANAPATHY-DORÉ, Anglistin, Literatur- und Kulturwissenschaftlerin; seit 1997 Assistenzprofessorin für englischsprachige Literatur an der Université Paris 13. Forschungsschwerpunkte: Postkoloniale Literaturen, interkulturelle Beziehungen zwischen Europa und Indien; Übersetzungen von Kurzprosa und Lyrik aus dem Tamil ins Französische.

Eva HAUSBACHER, Slawistin, Literatur- und Kulturwissenschaftlerin; Professorin am Fachbereich Slawistik der Universität Salzburg. Forschungsschwerpunkte: russische Literatur im 20. Jahrhundert, russische Frauenliteratur (19. und 20. Jahrhundert), Literatur- und Kulturtheorie, Gender Studies und Postcolonial Studies, Inter- und Transkulturalitätsforschung, Modediskurse in der Kunst.

Kristin HELLINGER, Diplomstudium der vergleichenden Literaturwissenschaft (Abschluss 2011), Diplomarbeit zum Thema: *Shylock im Wandel der Welt- und Filmgeschichte. Eine Interpretation von William Shakespeares polarisierender Judenfigur aus „Der Kaufmann von Venedig“ in filmischen Adaptionen eines Jahrhunderts.*

Karin HOCHRÄINER, Bakkalaureatsstudium Russisch an der Universität Innsbruck (Abschluss 2009), derzeit Masterstudium Russisch an der Universität Innsbruck, Diplomarbeit zum Thema: *Der populäre Historienfilm im russischen Kino der Gegenwart*.

Maria KIRCHMAIR, Studium Italienisch und Geographie an den Universitäten Innsbruck und Roma Tre, Diplomarbeit zum Thema: *IL TEATRO DELLA REALTÀ. Pier Paolo Pasolinis Interpretation der „Orestie“ oder die Utopie einer Synthese*; seit 2008 Doktoratsstudium an der Universität Innsbruck, Dissertation zum Thema: *Raum und Identität in der postkolonialen Literatur Italiens*; im Studienjahr 2011/12 Lektorin an der Universität Roma Tre.

Sieglinde KLETTENHAMMER, Germanistin, Literaturwissenschaftlerin, Dozentin am Institut für Germanistik der Universität Innsbruck. Forschungsschwerpunkte: Literatur des Expressionismus (insbesondere österreichischer Expressionismus), österreichische Gegenwartsliteratur, Literatur aus Tirol und Südtirol, Transkulturelle Literatur, Radioliteratur, Rezeptionsforschung, Zeitschriftenforschung.

Christine KOFLER, Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck, derzeit Diplomarbeit zum Thema: *Poeten der Reportage: David Foster Wallace und Egon Erwin Kisch*.

Judith Josepha MARGREITER, Lehramtsstudium Deutsch und Französisch an der Universität Innsbruck (Abschluss 2011), Diplomarbeit zum Thema: *Der Wortschatz der Mode in der Zeitschrift VOGUE. Lexikologische Perspektiven im Deutsch- und Französischunterricht am Beispiel der deutschen und der französischen Zeitschriftenausgabe*.

Birgit MERTZ-BAUMGARTNER, Romanistin, Literaturwissenschaftlerin; Professorin am Institut für Romanistik der Universität Innsbruck. Forschungsschwerpunkte: zeitgenössische französisch- und spanischsprachige Literatur, frankophone Literaturen des Maghreb, weibliches Schreiben in Algerien, Postcolonial Studies (Grenzen und Grenzräume; Repräsentationen kultureller Hybridität; Literatur und kulturelles Gedächtnis; Literatur und Geschichte).

Nicola MITTERER, Germanistin, Literaturwissenschaftlerin und Literaturdidaktikerin; seit September 2007 Assistenzprofessorin am Kompetenzzentrum für Deutschdidaktik der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Forschungsschwerpunkte: zeitgenössische Literatur und deren Didaktik, Phänomene des Fremden in der Literatur, v.a. Alteritätstheorien und Postkoloniale Theorie in Literaturwissenschaft und -didaktik, Film und Literatur.

Maria MULSER, Lehramtsstudium Deutsch und Englisch an der Universität Innsbruck (Abschluss 2012), Diplomarbeit zum Thema: *Angels of Happiness: In Search of Their Footsteps in Three American Short Stories with a Didactic Approach to the Topic*.

Maria PIOK, Studium der Germanistik und Anglistik-Amerikanistik an der Universität Innsbruck, Diplomarbeit zum Thema: *Gesprochene Sprache und literarischer Text: Helmut Qualtinger liest Horváth, Soyfer, Kraus und Kuh* (erschienen im Lit-Verl., Wien 2011); seit 2009 Doktoratsstudium an der Universität Innsbruck, Dissertation zum Thema: *Sprachsatire in Nestroys Bearbeitungen von französischen Vaudevillekomödien*.

Antonia RAHOFER, Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck, Wien und Aix-Marseille II, Diplomarbeit zum Thema: „*Im Gravitationsfeld der vergessenen Dinge*“ – *Zur Konzeption von Gedächtnisorten in W.G. Sebalds „Austerlitz“*; 2008–2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sprachen und Literaturen / Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Innsbruck.

Brigitte RATH, Literaturwissenschaftlerin; seit 2009 Universitätsassistentin am Institut für Sprachen und Literaturen / Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Innsbruck. Forschungsschwerpunkte: Pseudoübersetzungen, Erzähltheorien, Textverstehen.

Ulla RATHEISER, Anglistin, Literatur- und Kulturwissenschaftlerin; Universitätsassistentin am Institut für Anglistik der Universität Innsbruck. Forschungsschwerpunkte: Postcolonial Studies, Neuseeländische Literatur und Kultur, Migrationsliteraturen.



Der Sammelband eröffnet innovative und differenzierte Perspektiven auf das gesellschaftspolitisch brisante Phänomen der Migration, indem das „Spielfeld“ der Literatur und damit künstlerische bzw. fiktionale Texte in den Blick genommen werden. Dabei wird Literatur im Sinne Hartmut Böhmes als diskursives Handlungs- und Symbolsystem verstanden, das zu einer Selbstbeobachtung von Gesellschaften beiträgt, obwohl – oder vielmehr weil – ihr Störcharakter bis zu einem gewissen Grad toleriert, kontrolliert und erwünscht wird. Im Mittelpunkt der Analysen zu ausgewählten Texten europäischer Gegenwartsliteraturen steht die Frage, wie in literarischen Texten Migrationserfahrungen thematisiert und ästhetisch gestaltet werden. Auf diese Weise rücken zum einen migratorische Identitätswürfe, transkulturelle Erinnerungstopographien, Phänomene von Grenzziehung und Grenzübertritt sowie Zwischenräume im Sinne des „third space“ in das Blickfeld. Zum anderen liegt ein zentrales Augenmerk auf Fragen einer „Poetik der Migration“, indem im Sinne einer transkulturellen Narratologie textuelle Phänomene wie Polyperspektivität, Formen der Mehrsprachigkeit oder Verfahren der Pseudoübersetzung untersucht werden.

