HAL
open science

Kosmopolitische 'Germanophonie': Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Christine Meyer

To cite this version:

Christine Meyer (Dir.). Kosmopolitische 'Germanophonie': Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Königshausen & Neumann, 59, 412 p., 2012, Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Hans-Jürgen Lüsebrink; Manfred Schmeling; Christiane Solte-Gresser, 978-3-8260-4934-7. hal-03628141

HAL Id: hal-03628141

https://u-picardie.hal.science/hal-03628141

Submitted on 6 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christine Meyer (Hrsg.)

—

Kosmopolitische ‚Germanophonie‘

SAARBRÜCKER BEITRÄGE ZUR VERGLEICHENDEN LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Manfred Schmeling und Christiane Solte-Gresser
(Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft)

unter Mitarbeit von

Hans-Jürgen Lüsebrink
(Romanische Literaturwissenschaft / Interkulturelle Kommunikation)

und

Klaus Martens
(Nordamerikanische Literatur und Kultur)

Band 59 — 2012

Kosmopolitische ‚Germanophonie'

Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Herausgegeben von
Christine Meyer

Königshausen & Neumann

Dieser Band wurde mit Unterstützung des wissenschaftlichen Beirats und des Forschungszentrums „Centre d'Études des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires“ (CERCLL) der Universität Amiens gedruckt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2012
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Alexander Glagolev: Gray Shapes © fotolia.com
Bindung: Zinn – Die Buchbinder GmbH, Kleinlüder
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 978-3-8260-4934-7
www.koenigshausen-neumann.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 9

I. Zu Grenzüberschreitungen in Literatur und Gesellschaft

Manfred Schmeling
„Es gibt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches ‚Erkennen'": Erkenntniskritische und poetologische Aspekte des Kulturtransfers in der modernen deutschen Erzählliteratur 33

Azade Seyhan
Interkulturelle Hermeneutik: Der transnationale Autor als Übersetzer 53

Kien Nghi Ha
Koloniale Paradoxien: Hybridität als Zeichen der ‚Rassenvermischung' und des kulturellen Widerstands 65

II. Traditionslinien

Christine Meyer
Elias Canetti als Ahne 81

Isabella Parkhurst-Atger
Selbstbildnis des Dichters zwischen den Zeilen eines Dogon-Bannspruchs: Gedanken zum Dichter und Anthropologen Franz Baermann Steiner 105

Andrea Lauterwein
„Mehrheimatlich-patriotisch verheddert": Paul Celans Dichtung *on the way* zum hybriden Gedeutsch 121

III. Entwicklung und Rezeption

Nilüfer Kuruyazıcı
Die deutsch-türkische Literatur zwischen gestern und heute: Entwicklung unterschiedlicher Schreibstrategien 137

Benoît Ellerbach
Autor und Werk im Spiegel der Rezeption: Überlegungen zur Einordnung von Rafik Schamis Werk in die deutschsprachige Literatur 153

Myriam Geiser
Migration und ‚Neue Weltliteratur'? Vergleichende Studie zur Rezeption postnationaler Gegenwartsliteraturen in Deutschland und Frankreich 173

Haimaa El Wardy
Sprache und Nation: Migrantenliteratur in Deutschland und *Littérature Beur* in Frankreich als Beispiele der postkolonialen Literatur in Europa 187

IV. Identitätskonstruktion und kulturelle Verortung

Bernard Banoun
„Den Friedensnobelpreis für die indianische Friedenspfeife, für das Kalumet des Friedens!" Zur gegenseitigen Stärkung von (Anti)Heimat- und Weltliteratur im Werk von Josef Winkler 213

Marion Dufresne
„Der Fremde bleibt fremd": Schwellenzustand der Einwanderung bei Franco Biondi 229

Sieglinde Klettenhammer
„Ich ist viele“: Transkulturelle Konstruktionen des Selbst in Ilma Rakusas Autobiographie *Mehr Meer. Erinnerungspassagen* (2009) 247

Leslie A. Adelson
Kosmopolitisch und parallel? Unterwegs auf „verrosteten Schienen“ mit Yoko Tawada im postnationalen Roman *Das nackte Auge* (2004) 273

V. Entwürfe transkultureller Gedächtniskultur

Michael Hofmann
Jüdisches und armenisches Gedächtnis im deutsch-türkischen Diskurs: Zafer Şenocaks Roman *Gefährliche Verwandtschaft* im Kontext 295

Katja Schubert
Ethik der Analogie: Postnationale Perspektiven im Werk von Jeannette Lander 321

Linda Koiran
‚Mischling‘ mit Haut und Wort: Zu den Autobiographien von Hans J. Massaquoi, Ika Hügel-Marshall und Abini Zöllner 339

Karin E. Yeşilada
Poesie post Solingen: Literarisches Gedächtnis in der türkisch-deutschen Lyrik 369

Die Autorinnen und Autoren 397

Personenregister 401

Vorwort

Die hier zusammengetragenen Analysen und Reflexionen gehen auf eine internationale Tagung zurück, die im Mai 2011 von der Forschungsgruppe „Centre Circulation Savoirs et Textes Allemagne/Autriche – Europe" (CAE)[1] an der Universität Amiens (Frankreich) durchgeführt wurde. Motiviert wurde das Projekt durch das Bedürfnis, die sich trotz aller gegenteiligen Bemühungen hartnäckig haltende Marginalisierung bikultureller Autoren in der deutschsprachigen Literaturlandschaft zu überwinden und eine kritische Bestandsaufnahme der Wandlungen vorzunehmen, die in den letzten Jahrzehnten, unter anderem durch deren Rezeption, in diesem Bereich erfolgt sind. Die Tatsache, dass ‚Migrationsliteratur' längst kein Randphänomen in der deutschen Kultur mehr ist, sollte verstärkt Eingang finden in die wissenschaftliche Erfassung der *gesamten* deutschen Gegenwartsliteratur. Was unter diesem Terminus oder ähnlichen Begriffen behelfsmäßig subsumiert wird, betrifft uns alle – damit sind nicht nur alle in Deutschland lebenden Menschen gemeint, sondern auch alle Vermittler deutscher Sprache und Kultur im In- und Ausland, in erster Linie also Germanisten, aber auch Komparatisten, Kulturwissenschaftler, Soziologen, und über den akademischen Bereich hinaus Verleger, Übersetzer, Journalisten, Redakteure und Leiter von Kulturinstituten. Grenzüberschreitendes Schreiben ist kein Prozess, der sich irgendwo außerhalb der deutschsprachigen Mehrheitsgesellschaft oder an deren Rand abspielt, auch nicht in einem abgetrennten Reservat beziehungsweise einem luftleeren Raum ‚zwischen' den Kulturen,[2] sondern es ist ein dynamischer Faktor der zeitgenössischen deutschsprachigen Kultur überhaupt. Damit tragen die Werke von bi- oder auch plurikulturellen Autoren aber maßgeblich dazu bei, das Zentrum dessen, was bisher als ‚deutsche Literatur' bezeichnet wurde, zu verschieben und seine Grenzen zu verwischen.

Diesen Wandlungen und Verschiebungen ist mit dem stereotypen Erklärungsmuster der ‚Bereicherung' der einheimischen Kultur durch fremde Einflüsse nicht beizukommen. Das Klischee der Bereicherung, das in diesem Zusammenhang immer wieder angeführt wurde und wird,[3] ist

---

1 Das CAE gehört zum interdisziplinären Forschungszentrum „Centre d'Études des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires" (CERCLL) der Universität Amiens.

2 Siehe dazu die polemische Stellungnahme von Leslie A. Adelson: „Against Between: A Manifesto", in: *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading*, hrsg. v. Salah Hassan und Iftikhar Dadi (Rotterdam: NAi Publishers, 2001), S. 244–255.

3 So werden mit dem Adelbert-von-Chamisso-Literaturpreis Autoren gewürdigt, „deren Muttersprache und kulturelle Herkunft nicht die deutsche ist", die aber

eine Beschönigung und eine Fälschung. Denn zur Bereicherung kommt es nur da, wo eine Auseinandersetzung stattfindet, und dazu ist zunächst einmal Anerkennung nötig. Wie es der Schriftsteller Zafer Şenocak bereits Anfang der 1990er Jahre in seinem *Atlas des tropischen Deutschland* bemerkt hat: „Die Migration hat der deutschen Kultur eine durchaus reiche künstlerische Szene beschert [...]. Doch sie *bereichert* die deutsche Kultur kaum, weil sie von ihr noch nicht richtig entdeckt worden ist."[4] In der Tat: ‚Bereicherung' durch fremde Kulturen erfolgt nicht automatisch und ist nicht umsonst zu haben.[5] Sie ist kein einfaches Hinzufügen von fremden Zutaten, sondern setzt seitens der Aufnahmegesellschaft die Bereitschaft voraus, sich vom Anderen verändern zu lassen. Solange dieses Risiko nicht eingegangen wird, bleibt die Rede von der Bereicherung eine bequeme Art der Verdrängung.

Die Herausforderung, die grenzüberschreitendes Schreiben damit an den deutschen Literaturbetrieb und die akademische Literaturwissenschaft stellt, ist auch durch eine symbolische Einbürgerung der betreffenden Werke oder ihrer Autoren nicht zu lösen, sei es in Form einer sorgfältigen Vermeidung diskriminierender Kategorisierungen oder auch durch eine vollwertige Aufnahme einzelner Texte in den nationalen Literaturkanon.[6] Dazu ist die Einteilung in Nationalliteraturen inzwischen selbst allzu fragwürdig geworden.[7] Die vorliegenden Untersuchungen tragen

---

„mit ihrem Werk einen wichtigen Beitrag zur deutschsprachigen Literatur leisten". Vgl. Vorstellung des Chamisso-Preises auf der Website der Robert-Bosch-Stiftung: http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/4595.asp (zuletzt abgerufen am 07.04.2012).

4 Zafer Şenocak, *Atlas des tropischen Deutschland*, Berlin (Babel) 1992, S. 73–74. Hervorhebung von Z.Ş.

5 Diese wichtige Klarstellung wird von Zafer Şenocak in seinem jüngsten Essayband *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift* (Hamburg 2011) erneut bekräftigt. Siehe den Aufsatz: „Gibt es einen deutschen Traum? Über die Perspektiven Deutschlands als Einwanderungsland", S. 110–129. (S. 123: „Kulturelle Vermischung ist nicht per se eine Bereicherung, sie ist eine Herausforderung und in unserer Zeit auch eine Selbstverständlichkeit.")

6 Siehe dazu Immacolata Amodeo, „Anmerkungen zur Vergabe der literarischen Staatsbürgerschaft in der Bundesrepublik Deutschland", in: Aglaia Blioumi (Hg.), *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, München (Iudicium) 2002, S. 78–91.

7 Siehe dazu u.a.: Michel Espagne/Michael Werner (Hg.), *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris (Fondation des Sciences de l'Homme) 1994; Gisela Brinker-Gabler, „Vom nationalen Kanon zur postnationalen Konstellation", in: R. von Heydenbrand (Hg.), *Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, Stuttgart (Metzler) 1998; Manfred Schmeling, „Die Entgrenzung der Nation im Literaturbegriff der Schriftsteller", in: Rainer Hudemann und Manfred Schmeling (Hg.), *Die ‚Nation' auf dem Prüfstand – La ‚Nation' en question – Questioning the ‚Nation'*, Berlin (Akademie-Verlag) 2009, S. 161–174.

insofern zu jener überfälligen Dezentrierung von Kultur- und Literaturgeschichte bei, die der verstärkten Internationalisierung der Literatur in der heutigen Zeit, aber auch ihrer längst schon vorhandenen Internationalität Rechnung tragen sollte: Prominente Vertreter der deutschen Literatur wie Heinrich Heine, Franz Kafka, Paul Celan oder Elias Canetti schrieben bereits ‚trans'- bzw. ‚multikulturell', bevor man den sogenannten ‚Migrationshintergrund' der Autoren als Einordnungskriterium für literarische Texte einführte. Wie steht es nun heute, zwanzig Jahre nach Şenocaks Klarstellung, mit der Rezeption bi- oder transkultureller literarischer Werke im deutschsprachigen Raum? Und wie ist es um die Rezeption dieser Literatur im Ausland bestellt?

Methodische Grundlage für das Projekt war, in Abkehr von den essentialistischen Prämissen kulturalistischer Konzeptionen und unter Verzicht auf reduktionistische Verfahren, gesellschafts- und diskursanalytische Ansätze zu verfolgen: Starre Zuordnungen sollten hinterfragt und monolithische Einheiten dekonstruiert werden. Bei der Frage nach der Identitätskonstruktion des Subjekts, wie sie in einzelnen literarischen Texten artikuliert wird, liegt der Fokus der Analyse auf den erarbeiteten semiotischen Systemen, den Verfahren der Raumkonstitution und Perspektivierung, sowie den gewählten poetischen und narrativen Ausdrucksmitteln. Auch wurden im Hinblick auf kulturelle Verortung, schriftstellerisches Grenzgängertum und die perspektivische Darstellung des ‚Eigenen' und des ‚Fremden' nicht nur sogenannte ‚Chamisso-Autoren' untersucht, sondern auch ‚monokulturelle' Schriftsteller wie etwa Sten Nadolny, Herbert Rosendorfer oder Josef Winkler. Durch den Vergleich mit anderen Sprachräumen sollten zudem nationalstaatliche Perspektiven problematisiert und relativiert werden.

Die Formel „kosmopolitische *Germanophonie*" diente zunächst als Arbeitstitel für das Symposion, das den Auftakt des Projektes bildete. Die Lehnwortbildung ‚Germanophonie' war dabei als Anregung gedacht, die Paradigmen der derzeit in Deutschland geführten Diskussion zu überwinden und die in anderen Ländern stattfindenden Entwicklungen in die Reflexion einzubeziehen. Darin lag (und liegt) freilich ein Teil Provokation, denn um eine deutsche Entsprechung zur *francophonie* würde es kaum gehen, verweist doch der Begriff *francophonie*, ebenso wie der inzwischen weitgehend überholte Ausdruck *Commonwealth literature*, auf das Erbe des französischen bzw. englischen Kolonialreiches und somit auf eine kulturelle und soziale Realität, die in dieser Form im deutschen Sprachraum nicht gegeben ist. In der Bundesrepublik Deutschland geht der fremdkulturelle Anteil an der Literatur der Gegenwart bekanntlich größtenteils auf die Mitte der 1950er Jahre einsetzende Arbeitseinwanderung aus den Ländern des südlichen Mittelmeerraums – die vom deutschen Reich nie kolonisiert wurden –, und auf die Auflösung des Ost-

blocks ab 1989 zurück. In Österreich kommt zu diesen Faktoren noch die lange Geschichte des Habsburgerreiches hinzu; in der DDR kam es unter anderen politischen Bedingungen zu einer Einwanderung aus afrikanischen und asiatischen Ländern, und in der Schweiz und in Luxemburg haben wiederum andere historische Bedingungen zur Mehrsprachigkeit geführt. Schon aus diesem Grund ist an eine ernsthafte Übertragung des Frankophonie-Konzepts auf den deutschsprachigen Bereich nicht zu denken. Sie wäre im Übrigen nicht einmal wünschenswert, denn der schiefe – euphemistische – Verweis auf die frühere Kolonialmacht und auf das ungleiche Verhältnis zwischen Metropole und Kolonien, Zentrum und Peripherie, der im Begriff *francophonie* mitschwingt, wird von Schriftstellern und Forschern des französischen Sprachraums selbst zunehmend als Problem wahrgenommen.[8] Die ideologische Belastung des von Politikern immer noch gern gebrauchten Begriffs lässt sich daran festmachen, dass damit in der Praxis alle französisch geschriebenen Texte *mit Ausnahme* der französischen bezeichnet werden. Trotz aller Bemühungen um eine ‚andere Frankophonie', die sich nicht in konservatorischer und normativer Traditionspflege erschöpfen, sondern einem offenen, dynamischen und hybriden Konzept folgen würde, bleibt der Frankophonie-Diskurs bislang von (neo-) kolonialistischem Gedankengut überfrachtet. So wird aus einseitig zentralistischer Perspektive der Topos der weltweiten ‚Ausstrahlung' (‚rayonnement') der französischen Sprache und Kultur gern zur argumentativen Waffe gegen die drohende Hegemonie des Englischen stilisiert.[9] Dieser Standpunkt einer ein für allemal postulierten und nicht hinterfragten (also naturgegebenen?) ‚Attraktivität' der französischen Kulturtradition, die mit bestimmten als universell deklarierten ‚Werten' assoziiert wird, ist nicht weniger verlogen als die Floskel von der ‚Bereicherung' der heimischen Nationalliteratur durch fremdkulturelle Autoren.

Andererseits lässt sich aus der unterschiedlichen Kolonialgeschichte der einzelnen europäischen Staaten nicht etwa ableiten, dass die deutschsprachigen Länder von kolonialen Ausbeutungsprozessen und rassistischen wie religiösen Unterdrückungsstrategien ‚verschont' geblieben wären. Gerade Deutschland, das im imperialistischen Wettbewerb mit den anderen, älteren Kolonialmächten unterlag (aber zuvor immerhin über-

---

8 Vgl. das von 44 Schriftstellern unterzeichnete Manifest von Jean Rouaud und Michel Le Bris: „Pour une littérature-monde en français", in: *Le Monde des Livres*, 15.03.2007. Siehe zu dieser Problematik den Beitrag von Myriam Geiser im vorliegenden Band sowie ihre Studie: *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und Frankreich: Deutsch-türkische und frankomaghrebinische Literatur der Postmigration*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2012.

9 Siehe als Beispiel die Rede des Staatspräsidenten Nicolas Sarkozy auf dem 13. Gipfel der Frankophonie am 23.10.2010 in Montreux. http://www.delegfrance-onu-geneve.org/spip.php?article888 (zuletzt abgerufen am 07.04.2012).

seeische Kolonien betrieben hatte), entwickelte im Zweiten Weltkrieg mit der Eroberung und Besiedelung ausgedehnter Gebieten im Osten Europas, gekoppelt mit der systematischen Deportation und Ausrottung der Juden und der Sinti und Roma, eine besonders radikale und perverse Abart der Kolonisation. Die unilateralen Anwerbeabkommen, die die Bundesrepublik bereits ab 1955, nach kaum zehn Jahren verkniffenen Schweigens über diese Massenverbrechen, mit einer Reihe von verarmten Mittelmeerländern schloss, waren der Auftakt zu einem staatlich gesteuerten, an den Bedürfnissen des heimischen Arbeitsmarktes orientierten Einwanderungsprozess, auf den die deutsche Bevölkerung denkbar schlecht vorbereitet war. Vor diesem Hintergrund konnte sich das Verhältnis der bundesrepublikanischen Gesellschaft zu ihren ‚Gastarbeitern' kaum in unbefangener Weise entwickeln. Die billigen Arbeitskräfte aus dem Ausland, die nach gesundheitlichen Kriterien ausgewählt, in Sondertransporten nach Deutschland gebracht und abgetrennt von der lokalen Bevölkerung in düstere Wohnheime untergebracht wurden, sollten nie gleichberechtigte Mitbürger werden. Insofern kann die Arbeitsmigrationspolitik der Bundesrepublik, wie der Kulturwissenschaftler Kien Nghi Ha feststellt, als eine Form von ‚innerer Kolonisierung' betrachtet werden.[10] Die DDR ließ ihrerseits, wenn auch in geringerem Ausmaß und auf der ideologischen Basis der ‚internationalen Solidarität', junge Menschen aus sozialistischen Entwicklungsländern und politische Flüchtlinge aus westlichen Diktaturen und Kriegsgebieten einwandern, um ihren Bedarf an billigen Arbeitskräften und qualifizierten Facharbeitern zu decken. Die Ankunft der als Studenten, Lehrlinge oder ‚Vertragsarbeiter' eingestellten Zuwanderer aus Afrika und Asien löste in der Bevölkerung negative Reaktionen aus, zumal die zwischenmenschlichen Kontakte von staatlicher Seite aus auf ein Minimum reduziert waren und keinerlei Vorkehrungen zur Überbrückung der kulturellen und sprachlichen Unterschiede getroffen wurden. Auch hier lassen sich also postkolonialistische Strukturen ausmachen, die – zumal in Anbetracht der verdrängten Kolonial- und NS-Vergangenheit – zu unrealistischen Assimilationserwartungen und der Entstehung rassistischer Feindbilder führten.[11]

Ähnliches lässt sich auch für Österreich feststellen, das zwar nie eine Kolonialmacht im eigentlichen Sinn gewesen ist, jedoch unter der Habsburger Monarchie in Zentraleuropa über Jahrhunderte eine erfolgreiche und keineswegs nur ‚sanfte' Eroberungspolitik betrieben hat, die in der neueren Geschichtsschreibung mitunter als eine Form des Binnenkolonia-

---

10 Siehe dazu den Beitrag von Kien Nghi Ha im vorliegenden Band sowie seine Studie: *Ethnizität und Migration Reloaded: Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*. Berlin (Wissenschaftlicher Verlag) 2004.

11 Vgl. dazu den Beitrag von Linda Koiran im vorliegenden Band.

lismus begriffen wird.[12] Die junge Republik Österreich scheiterte an dem Versuch, sich als eigenständiger demokratischer Staat zu behaupten, die Institutionen ließen sich in den Nationalsozialismus involvieren und weite Teile der ‚arischen' Bevölkerung des ehemaligen Vielvölkerstaats beteiligten sich aktiv an der Entrechtung, Beraubung und Deportation der österreichischen Juden. Diese historischen Faktoren bedingten eine Situation, in der nach 1945 sowohl die Angehörigen sprachlicher Minderheiten in Kärnten und im Burgenland als auch die Menschen, die aus den ehemals von den Habsburgern beherrschten Gebieten nach Österreich einwanderten – zunächst als politische Flüchtlinge, nach 1990 meist als Arbeitsmigranten –, bei der deutschsprachigen Bevölkerung des Landes auf geringes Entgegenkommen stießen. Die Kombination aus gesellschaftlicher Ausgrenzung und Assimilationsdruck an die dominante deutschsprachige Kultur war hier umso heftiger, als die ehemaligen ‚Herren', die mit dem Untergang der Doppelmonarchie ihre außenpolitische Machtstellung und ihre staatliche Identität eingebüßt hatten, sich seit 1945 erneut auf der Suche nach ihrer politischen und kulturellen Identität befanden.

Es ist also nicht ganz unberechtigt, die Situation im deutschsprachigen Raum mit derjenigen anderer ehemaliger Kolonialmächte vergleichen zu wollen. Freilich eignet sich dafür der Terminus ‚Germanophonie' als Lehnübersetzung von *francophonie* trotzdem nur bedingt, da das Adjektiv ‚germanophone' bereits als feste Bezeichnung für die abgegrenzte Gruppe der europäischen Länder vollständiger oder teilweiser deutscher Sprachtradition etabliert ist, also Deutschland, Österreich, der Schweiz und Luxemburg. Es würde wohl nur zusätzliche Verwirrung stiften, wollte man diesem Begriff eine neue Bedeutung zuweisen, die mit dieser ja nach wie vor bestehenden Realität nichts zu tun hat. Aber hat sie wirklich nichts damit zu tun? Wie gerade gezeigt wurde, ist es für die Erfassung der literarischen Landschaft im deutschsprachigen Raum vielmehr von großer Bedeutung, dass die historischen, geopolitischen und soziokulturellen Merkmale der einzelnen deutschsprachigen Staaten berücksichtigt werden, ist doch der Fall Deutschlands weder mit der Situation im ehemaligen Habsburg-Imperium gleichzusetzen, noch mit dem, was in den mehrsprachigen Ländern Luxemburg und der Schweiz zu beobachten ist.

---

[12] Vgl. Johannes Feichtinger/Ursula Prutsch/Moritz Csáky (Hg.), *Habsburg postkolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*, Innsbruck 2003. Siehe da insbesondere: J. Feichtinger, „Habsburg (post)-colonial. Anmerkungen zur inneren Kolonisierung in Zentraleuropa", S. 13–31. Zu den Auswirkungen auf die Literatur siehe u.a.: Clemens Ruthner, „‚K.(u.)K. Postcolonial?' Für eine neue Lesart der österreichischen (und benachbarter) Literatur/en", in: Wolfgang Müller-Funk/Peter Plener/Clemens Ruthner (Hg.): *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*, Tübingen (Francke) 2001. Auf diese Situation nimmt auch Bernard Banoun in seinem hier abgedruckten Beitrag zum Werk von Josef Winkler Bezug.

So erweist sich die Anlehnung an den heiklen Begriff *francophonie* letztlich doch als fruchtbar, da sie geeignet ist, herkömmliche Vorstellungen sowohl des ‚Deutschen' als auch des ‚Deutschsprachigen' zu problematisieren. Sie erfüllt damit ihren Zweck, eingefahrene Schablonen aufzubrechen und Denkanstöße zu geben. Nicht zuletzt wird dadurch das Augenmerk auf sonst allzu gern übersehene oder schöngeredete Machtverhältnisse gelenkt. Selbst Begriffe wie ‚interkulturelle' oder auch ‚transkulturelle Literatur', die sich gegenüber anderen Konzepten in letzter Zeit stark durchgesetzt haben,[13] tragen tendenziell zur Verharmlosung und Vertuschung gesellschaftlicher Machtverhältnisse bei, indem sie die Existenz homogener Kulturräume vorauszusetzen scheinen, zwischen denen der ‚migrantische' Schriftsteller als Vermittler oder Überläufer agieren würde. Ein besonderes Anliegen unseres Projektes war es demgegenüber, fern von jeder Verklärung auf das historisch und gesellschaftlich bedingte Ungleichgewicht der meisten ‚transkulturellen' Beziehungen aufmerksam zu machen. Diese ideologiekritische Perspektive auf grenzüberschreitende Schreibweisen geht im wesentlichen auf die *postcolonial studies* zurück, die sich in den letzten dreißig Jahren in den USA – vorwiegend unter dem Impuls von Forschern aus ehemals kolonisierten Ländern – etabliert haben. Sie wird seit ein paar Jahren zunehmend auch im deutschen Sprachraum angewendet, was eine Rekontextualisierung im Hinblick auf die spezifische Geschichte der jeweiligen Gesellschaft erfordert. Dies hat für Deutschland unter anderem der Kulturwissenschaftler Kien Nghi Ha geleistet, der im vorliegenden Band die ‚kolonialen Paradoxien' des gegenwärtigen Hybriditätsdiskurses in Deutschland unter genauer Beobachtung der historischen Entwicklung analysiert.[14] Eine solche Bestandsaufnahme ist insofern wichtig, als die Texte bikultureller Autoren auch in

---

13 Vgl. zur Interkulturalität u.a.: Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, Weimar (Metzler) 2007; Aglaia Blioumi (Hg.), *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, München (Iudicium) 2002. Von der ‚interkulturellen Literatur' lässt sich das Konzept der ‚interkulturellen Literaturwissenschaft' ableiten: Michael Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn (W. Fink) 2006. Zur Transkulturalität, siehe: Helmut Schmitz (Hg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Amsterdam, New York (Rodopi) 2009; Myriam Geiser, *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und in Frankreich*, Würzburg 2012. Zur Alternative von ‚Inter'- und ‚Transkulturalität', siehe Olga Iljassova, „Grenzdurchdringung statt Grenzüberschreitung? ‚Trans' statt ‚inter' oder ‚inter' *und* ‚trans'?", in: *Mauerschau*, 1/2008, „Grenzüberschreitungen", S. 4–17.

14 Vgl. dazu außerdem: Hito Steyerl/Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hg.), *Spricht die Subalterne Deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster (Unrast) 2003; Wolfgang Müller-Funk/Birgit Wagner (Hg.), *Eigene und Andere Fremde: Postkoloniale Kulturkonflikte im europäischen Kontext*, Wien (Turia + Kant) 2005.

Deutschland durchaus Strategien des ‚writing back'[15] aufweisen, selbst wenn ein kolonialer Hintergrund ihres Verhältnisses zur Mehrheitskultur auf biographischer Ebene nicht gegeben ist (wie etwa bei Einwanderern aus Ländern, die wie die Türkei nie kolonisiert wurden, oder aus Ländern, die unter der Herrschaft einer anderen Kolonialmacht standen). Dies liegt zum einen daran, dass, wie bereits erwähnt, post- bzw. neokoloniale Unterwerfungsstrategien hier wie in anderen westlichen Ländern wirksam und die entsprechenden Denkmuster in der Einwanderungsgesellschaft tief verankert sind. Die deutschsprachigen Autoren, ob sie nun persönlich aus ehemals kolonisierten Ländern stammen oder überhaupt ausländischer Herkunft sind, artikulieren ihre Wahrnehmung der daraus resultierenden Spannungen in ihren Texten, die sich so als Gegendiskurs zu den institutionalisierten gesellschaftlichen Konzeptionen von Identität, Nation, Kultur usw. lesen lassen. Zum anderen sind diese Autoren, wie alle übrigen Leser auch, zunehmend mit den Werken international bekannter Schriftsteller vertraut, welche ihrerseits unmittelbarer von post- oder neokolonialen Machtverhältnissen betroffen sind (Salman Rushdie, V.S. Naipaul, J.M. Coetzee, Mario Vargas Llosa, Toni Morrison ...). Häufig kennen sie auch die Texte der wichtigsten Theoretiker des Postkolonialismus wie Edward Said, Homi K. Bhabha oder Gayatri Spivak und haben sich deren Ansätze und Begrifflichkeiten (‚Dritter Raum', ‚in-between-space', ‚Hybridisierung', ‚métissage', ‚Subalternität', ‚othering'...) zu eigen gemacht, weil diese in der Tat dazu geeignet sind, sowohl den hegemonialen Diskurs als auch reduktionistische Polaritäten zu überwinden. Auch in diesem Sinne ist das, was wir hier mangels eines geeigneteren Wortes etwas provokativ ‚Germanophonie' genannt haben, nur als supra- oder postnationale Kategorie zu denken: eben als ‚kosmopolitisch' – ein Beiwort, das Weltoffenheit konnotiert, ohne irreführende Assoziationen an hegemoniale Ansprüche und Weltmachtfantasien zu wecken. Wir greifen damit bewusst auf einen Begriff zurück, der auf eine alte Tradition zurückblickt, jedoch besonders im deutschen Kontext lange Zeit negativ besetzt war und inzwischen etwas verstaubt ist, bis er in den letzten Jahren erneut – auch kontrovers – in die Diskussion kam.[16]

---

[15] Der Ausdruck geht auf den Titel des berühmt gewordenen Sammelbandes zurück: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, hrsg. von Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, London/New York (Routledge) 1989.

[16] Siehe dazu: Lionel Ruffel, „L'international, un paradigme esthétique contemporain", in: Christophe Pradeau/Tiphaine Samoyault (Hg.), *Où est la littérature mondiale?*, Saint-Denis (PUV) 2006, S. 51–64. L. Ruffel begründet seine Bevorzugung des Internationalitätsbegriffs gegenüber dem zeitloseren und politisch neutralen Paradigma Kosmopolitismus durch die Affinität mit den Konzepten des ‚Internationalismus' einerseits und der ‚Internationalen' andererseits, in deren Kombination sich das Verhältnis von ästhetischem und politischem Widerstand gegen das Bestehende artikuliert.

In der deutschen Forschung wurde das Verhältnis von Mehrheitskultur und ethnisch-linguistischen Minderheiten indes bereits vor der Rezeption des ‚postcolonial theory' vereinzelt hinterfragt. Einige GermanistInnen knüpften ab den späten 1980er Jahren an den Begriff der ‚kleinen Literatur' an, der von den französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägt wurde.[17] Als ‚kleine' Literatur (*littérature mineure*) bezeichneten Deleuze und Guattari[18] unter Berufung auf Kafka „die Literatur einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient", wobei sie jene Sprache so gebraucht, dass sie „sich selbst entfremdet" und so ihren offiziellen Verwendungen im Dienste der Macht entzogen wird. Die paradoxe Herausforderung dieser spezifischen Sprachverwendung liege darin, aus dem ursprünglichen Nachteil der Marginalität ein Kreativitätspotential zu entwickeln, das auf das gesamte literarische Feld zurückwirkt. Auf diese Weise werde die ‚kleine Literatur' zum Motor der Veränderung und zum Auslöser „jeglicher Revolution in den großen Literaturen". Indem sie die Kargheit der deterritorialisierten Sprache bis an ihre äußerste Grenze führt, tendiere die ‚kleine Literatur' zudem zum Universellen. Somit wirke sie der Vorstellung einer Nationalliteratur strukturell entgegen und zwinge nicht nur zur Öffnung des Kanons, sondern auch zur Infragestellung des Konzepts eines nationalen Kanons überhaupt. Sie sei daher ihrem Wesen nach postnational, aber auch unmittelbar politisch, subversiv und revolutionär.

Nun stößt das Konzept der ‚kleinen Literatur' bei zunehmender Durchlässigkeit der Trennungslinie zwischen Dominanz- und Minderheitenkultur im Zeitalter der Globalisierung an seine Grenzen. Der vom Gegensatz Zentrum vs. Peripherie her entwickelte Begriff wird den neuen Formen von Plurikulturalität nicht gerecht. Für Schriftsteller ab der zweiten Einwanderungsgeneration ist er ebenso wenig zu gebrauchen wie für die immer zahlreicheren Künstler mit untypischen Einzelschicksalen (vgl. Yoko Tawada, Galsan Tschinag u.a.). Diesen Nachteil hat er mit den Begriffen ‚Migranten'- und ‚Migrationsliteratur' gemeinsam, die auch in anderer Hinsicht – durch die Überbelichtung des biographischen Hintergrunds der Autoren – problematisch sind. Zu all diesen Einwänden kommt noch hinzu, dass der Rückgriff auf Kafkas Formel der ‚kleinen

---

17 Vgl. Heidrun Suhr, „Ausländerliteratur. Minority Literature in the Federal Republic of Germany", in: *New German Critique* 46, 1989, p. 71–103; Sigrid Weigel, „Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde", in: *Gegenwartsliteratur seit 1968*, hrsg. v. Sigrid Weigel und Klaus Briegleb, München (Hanser) 1992; Immacolata Amodeo, *„Die Heimat heißt Babylon". Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1996.

18 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris (Minuit) 1975, S. 29f. Deutsche Ausgabe: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1976, S. 24f.

Literatur‘ durch Deleuze und Guattari auf einem Missverständnis beruht. Keineswegs hatte Kafka damit seine eigene – exterritoriale deutschsprachige – Produktion gemeint, er hatte vielmehr die jiddische Literatur im Blick, und zwar im besonderen das (bürgerliche) jiddische Theater seiner Zeit, dessen Ausdruckssprache er aus neoromantischer Perspektive zur ‚Sprache des ganz Anderen‘ stilisierte.[19] Seine eigenen Werke zählte Kafka ebenso wie die anderer ‚exterritorialer‘ deutschsprachiger Autoren (vgl. Rilke) selbstverständlich zur ‚großen‘, d.h. in diesem Fall ‚deutschen‘ Literatur.[20] Interessant ist dieser Ansatz bei allen Einwänden jedoch insofern, als er auf die Schnittstelle von Literatur und Politik fokussiert und den ästhetisch-politischen Widerstand zum produktiven Faktor des Schreibens macht. Darin liegt auch sein Beitrag zur Entwicklung postkolonialer Theorien, deren Erfinder an ebendieser Schnittstelle ansetzten, um ihre Konzepte von ‚Hybridität‘, ‚drittem Raum‘ oder ‚Subalternität‘ zu entwickeln.

In den letzten Jahren wurden im deutschen Sprachraum immer wieder neue Versuche unternommen, den vielfältigen Formen und Konstellationen grenzüberschreitenden bzw. exterritorialen Schreibens bei aller Uneindeutigkeit ihrer kulturellen Zuordnung gerecht zu werden, ohne sie durch normative Kategorien zugleich ein- und aus dem literarischen Feld auszugrenzen (vgl. ‚Neue Weltliteratur‘,[21] ‚Literatur der Postmigration‘[22]). Stets überwiegt dabei entweder die literarische oder die soziologische Betrachtungsweise, entweder das Globale oder das Partikulare, ohne dass man sich endgültig für das eine oder das andere entscheiden könnte. Diese Bezeichnungsproblematik ist also unumgänglich, doch sollte man sie berücksichtigen, ohne sich darin zu verfangen. Es ist vielmehr erforderlich, die Perspektiven zu kreuzen und das Verhältnis von Nationalliteratur und Minderheitenliteratur(en) immer wieder neu zu überdenken. Nur so kann eine, wie es Leslie A. Adelson 2005 formulierte, „neue kritische Grammatik der Migration“ entworfen werden.[23] Dies setzt natürlich voraus, dass sowohl unterschiedliche Interpretationsmodelle als auch

---

19 Siehe dazu Gerhard Lauer, „Die Erfindung einer kleinen Literatur: Kafka und die jiddische Literatur“, in: Manfred Engel/Dieter Lamping (Hg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2006, S. 125–143.

20 Zum Verhältnis von Deleuze/Guattari zu Kafka, siehe auch die Kritik von Stanley Corngold, „Kafka and the Dialect of Minor Literature“, in: Benedict Anderson/Christopher Prendergast (Hg.), *Debating World Literature*, London (Verso) 2004.

21 Vgl. Elke Sturm-Trigonakis, *Global Playing in der Literatur: Ein Versuch über die neue Weltliteratur*, Würzburg 2007.

22 Vgl. Myriam Geiser (2012). Vgl. Anmerkung 8.

23 Leslie Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York, Basingstoke (Palgrave MacMillan) 2005.

unterschiedliche Wissensgebiete einbezogen werden, unter anderem Geschichte, Soziologie, Anthropologie, Kulturwissenschaften. Auch der Vergleich mit anderen Sprachräumen, wie ihn etwa Azade Seyhan in Bezug auf diasporische Schreibformen in Deutschland und den USA am Beispiel der Literatur der Deutschtürken und der Chicanos erprobte,[24] ist für eine fruchtbare Reflexion über translinguale und transnationale Schreibpraktiken unumgänglich. Der vorliegende Band versteht sich als ein Beitrag zu dieser längst nicht abgeschlossenen kollektiven Reflexion, die darauf abzielt, Konturen und Strukturen der „Topographie einer multikulturellen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur" (Lützeler)[25] auszuloten.

Im ersten Teil werden aus verschiedenen Perspektiven die Voraussetzungen postnationalen Schreibens und interkultureller Literatur- und Kulturwissenschaft im deutschsprachigen Kontext erhellt. Der Beitrag von **Manfred Schmeling** gibt einen Einblick in das breite Spektrum nationaler Grenzüberschreitungen in der Literatur. Am Beispiel der Werke von zeitgenössischen deutschen Autoren wie Herbert Rosendorfer und Sten Nadolny werden Fremdwahrnehmung und Alteritätskonstruktion im deutschen Gegenwartsroman hinterfragt. Dabei stellt sich heraus, dass sich die Auseinandersetzung mit kultureller Fremdheit in einem erzählerischen Perspektivismus ausdrückt, der auf Kriterien wie Intertextualität, Intermedialität und Sprachwechsel basiert. Indem er diese narrative Form des interkulturellen Dialogs einerseits in den Rahmen der anthropologischen und kulturtheoretischen Diskussion stellt und sie andererseits an der Struktur ‚kosmopolitisch' geprägter Texte konkret nachweist, beleuchtet Manfred Schmeling den Perspektiventransfer als zentrales Problem der interkulturellen Poetik der Gegenwart.

Auch **Azade Seyhan** nähert sich der interkulturellen Hermeneutik über eine Kategorie, die sowohl auf der philosophischen und kulturtheoretischen als auch auf der technisch-formalen Ebene wirksam ist: Übersetzung. Von Schleiermachers Sprachtheorie über Walter Benjamins Idee einer ‚reinen' Sprache bis hin zu Homi K. Bhabhas Betonung der herausragenden Bedeutung des Übersetzens für die meisten Subjekte der globalisierten Welt (denjenigen, die in ‚Sprachen weicher Währung' geboren werden und daher als ‚translated men' aufwachsen), zeigt ein Überblick über die Geschichte der Übersetzungstheorie, dass kulturelle Übersetzung einen zentralen Faktor der Auseinandersetzung mit dem Fremden darstellt. Wie sich dies literarisch niederschlägt, veranschaulicht Azade

---

24 Azade Seyhan, *Writing Outside the Nation*, Princeton (Princeton University Press) 2001.

25 Paul Michael Lützeler, „Einleitung", in: ders. (Hg.), *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a.M. 1996, S. 10.

Seyhan an einem frühen Beispiel von ‚multikultureller' Literatur, dem Erfolgsroman *Ali und Nino* des 1905 in Baku geborenen Juden Lev Nussimbaum. In diesem Liebesroman zwischen einem Moslem und einer Christin reflektiert der 24jährige Autor, der in den 1930er Jahren zum Islam konvertierte und in Berlin als Journalist, Romanschriftsteller und Orientalist unter den Namen Kurban Said und Essad Bey hervortrat, mit kulturkritischem Blick den Gegensatz Orient-Okzident.

Vom Standpunkt der soziologischen Diskursanalyse reflektiert **Kien Nghi Ha** die Rezeption des von Homi K. Bhabha popularisierten Hybriditätsbegriffs in Deutschland. Im Mittelpunkt seiner Untersuchung steht die paradoxe Verflechtung dieses regelrecht ‚gehypten' Konzepts[26] mit dem aktuellen Rassendiskurs, der einen zwar öffentlich verpönten, aber unterschwellig omnipräsenten Rassismus der deutschen Gesellschaft erkennen lässt. Dass dieser Faktor gewissermaßen einen blinden Fleck in der öffentlichen Diskussion bildet, liegt, so zeigt Kien Nghi Ha, zum einen an der lange verdrängten Aufarbeitung der deutschen Kolonialgeschichte, zum anderen an der nach wie vor wenig anerkannten Dimension des Rassismus im heutigen Deutschland. Dennoch konnten und können sich vor diesem Hintergrund – überwiegend im subkulturellen Bereich – subversiv-kreative Formen des Umgangs mit rassischen Konventionen und staatlicher Machtpolitik in Deutschland durchsetzen.

Der zweite Teil befasst sich mit der Frage der Traditionsbildung im Kontext transkulturellen Schreibens. „Ein Dichter braucht Ahnen", stellte der in Bulgarien geborene sefardische Schriftsteller Elias Canetti fest,[27] und er begründete damit seine persönliche Suche nach Vorbildern, die er nach Belieben in der deutschen oder in fremden – zuweilen sehr fernen – Literaturen fand. Das Bedürfnis nach Traditionsbildung ist sicherlich umso ausgeprägter und auch bewusster, je mehr einem angehenden Schriftsteller der ‚natürliche' Zugang zu einer nationalen Tradition erschwert wurde, was bei trans- oder plurikulturellen Autoren verstärkt der Fall ist. Welche ‚Ahnen' suchen sich Dichter aus, die selbst in keiner bestimmten Tradition beheimatet sind, sondern immer ‚zwischen den Stühlen' gesessen haben? Der Romanist Harald Weinrich popularisierte die Idee einer eigenen literarischen Genealogie der fremdsprachigen Autoren, als er den von ihm angeregten Literaturpreis unter die Patenschaft des deutsch-französischen Dichters Adelbert von Chamisso stellte. Ob sich die bikul-

---

26 Kien Nghi Ha, *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*, Bielefeld (transcript) 2005.

27 Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937* (1985), Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1988, S. 278.

turellen Schriftsteller von heute tatsächlich selbst als ‚Chamissos Enkel'[28] sehen oder ob sie für sich eher andere Traditionslinien (er-)finden, und wenn ja, welche – darauf ist die Antwort von Fall zu Fall verschieden. Fest steht jedoch, dass einige der ‚ex-zentrischen' (oft jüdischen) Schriftsteller der deutschen Literaturgeschichte, von Heine bis Celan, für bikulturelle Autoren von heute eine besondere Rolle spielen oder spielen können, sei es als Wegbereiter, Vorbilder, oder – um Canettis genealogische Metapher zu übernehmen – als selbstgewählte ‚Ahnen'.

Im ersten Beitrag versucht **Christine Meyer** zu zeigen, inwiefern der so traditionsbewusste und -bedürftige Elias Canetti selbst ein ‚Ahne' für nachfolgende Dichter geworden ist. Es geht darum, zu einer realistischen Einschätzung von Canettis Bedeutung im Kontext der heutigen Diskussion um transkulturelle, postnationale und postkoloniale Schreibweisen zu gelangen. Dies wird sowohl von der Ambivalenz seines facettenreichen Werks als auch von dessen widersprüchlicher Rezeptionsgeschichte erschwert. Ausgehend von der problematischen Verortung Canettis innerhalb der europäischen und besonders deutschen Kultur – jener häufig übersehenen prekären Ausgangsposition seines Schaffens – ist es jedoch möglich, zum einen die Ambivalenz seiner kulturkritischen und anthropologischen Theorien, zum anderen den innovativen Charakter seiner alternativen ästhetischen und philosophischen Positionen herauszuarbeiten. Dabei wird deutlich, dass Canetti sich an der Schwelle zwischen der neoromantischen Kulturkritik seiner Zeit und einem ikonoklastischen, auf Umkehrung und Diskontinuität basierenden ästhetischen Konzept bewegt.

Als Wegbereiter des postkolonialen Diskurses begreift **Isabella Parkhurst-Atger** den weniger bekannten, mit Canetti befreundeten Prager Anthropologen und Dichter Franz Baermann Steiner. Der rege intellektuelle Verkehr zwischen den beiden in England exilierten jüdischen Schriftstellern aus dem Gebiet der ehemaligen Donaumonarchie schlug sich in auffallenden Parallelen der beiden Werke nieder. Allerdings beruhte Steiners Auseinandersetzung mit anthropologischen Fragen auf einer akademischen Bildung in diesem Fach, die er im Rahmen seiner beruflichen Tätigkeit in Oxford vertiefte und ausbaute. Dieser früh verstorbene Universalgelehrte, dessen Werk in Deutschland lange unbekannt blieb und der schon daher wenig Einfluss auf die deutschsprachige Literatur ausüben konnte, wirkte in der angelsächsischen Welt als Vorreiter postkolonialer Theorien. Wie der Beitrag nachweist, sind Steiners zukunftsweisende Gedanken, die man als postkolonial *avant la lettre* bezeichnen kann, das Ergebnis einer Verschränkung der Ideen der britischen Sozialanthropolo-

---

[28] Vgl. den Titel der Anthologie von Heinz Friedrich, *Chamissos Enkel: Literatur von Ausländern in Deutschland*, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1986.

gie mit den persönlichen Erfahrungen des Autors – seiner jüdisch-mitteleuropäischen Herkunft und seiner Exilerfahrung im britischen Empire. Diese Erfahrungen und Überzeugungen fließen auch in die außergewöhnlichen Gedichte ein, die Steiner neben seiner ethnologischen Forschungstätigkeit schrieb. Die akribische Analyse eines dieser Gedichte legt die absolute Originalität von Steiners ethnographisch-postkolonialem Schaffen an den Tag.

Ganz anders angelegt ist das dichterische Werk Paul Celans, dessen bahnbrechende Bedeutung für die zeitgenössische Literatur außer Zweifel steht. **Andrea Lauterwein** stellt die sprachlichen, lebensweltlichen und poetologischen Voraussetzungen von Celans lyrischem Schaffen vor und zeigt, inwiefern seine Poetik den Schlüsselbegriffen der neueren Kulturwissenschaft (Verfransung, Heteroglossie, Heterogeneität, Interkulturalität, Multikulturalismus, Hybridität) Vorschub geleistet hat. Die polemische Kraft seiner Gedichte brach monolithische Konzepte wie Heimat und Identität auf und ihre intertextuelle Dynamik öffnete die Texte anderer für neue Lesarten. Dadurch vollzog der in Czernowitz geborene jüdische Dichter Celan, der sich nach dem Krieg in Frankreich niederließ, eine diskurskritische Infragestellung der literarischen Kanones, die dem *postcolonial turn* in den Literaturwissenschaften weit voraus war.

Der dritte Teil führt verschiedene Ansätze zur literaturgeschichtlichen Erfassung neuerer ‚Migrationsliteraturen' vor. Zunächst werden aus der zeitlichen Distanz mehrerer Jahrzehnte Entwicklungen und Tendenzen aufgezeigt, die in der Produktion einer überschaubaren Gruppe von Autoren, nämlich den Schriftstellern aus dem türkischen Bereich, zu verzeichnen sind. **Nilüfer Kuruyazıcı** bietet einen Überblick über die 50jährige Geschichte der deutsch-türkischen Literatur in Deutschland. Dabei zeigt sich, dass es seit dem Aufkommen einer engagierten ‚Gastarbeiterliteratur' bzw. ‚Literatur der Betroffenheit' in den 1960er Jahren zu einer Diversifizierung der Positionen und Schreibstrategien gekommen ist. Die Identitätsfrage, die noch in den 1980er Jahren die Werke der zweiten Generation türkischer Einwanderer bestimmt hat, ist ab den 1990er Jahren weitgehend überwunden. Autoren wie Emine Sevgi Özdamar, Zehra Çırak, Feridun Zaimoğlu und Selim Özdogan gehen gelassen mit ihrer transkulturellen Existenz um, sie haben sich gewissermaßen in Homi K. Bhabhas ‚Drittem Raum' eingerichtet und ihre eigene poetische Sprache entwickelt. Die jüngsten Vertreter der untersuchten Autorengruppe, die (wie z.B. Yadé Kara) bereits bikulturell und zweisprachig aufgewachsen sind, sehen sich nicht mehr als ‚Brücke zwischen zwei Ufern', sondern stehen mit beiden Füßen in Deutschland und lassen sich weder in Generationen noch nach thematischen Schwerpunkten einordnen. Sie unterscheiden sich vielmehr, wie andere Schriftsteller auch, durch ihre indivi-

duellen ästhetischen Konzepte. Auch ihre Wahrnehmung durch den deutschen Literaturbetrieb hat sich geändert: Autoren türkischer Herkunft werden inzwischen als „Schriftsteller unter Schriftstellern" (Pazarkaya) anerkannt und nicht mehr bloß „ihrer Herkunft und ihrer Themen wegen".

Dass grenzüberschreitendes Schreiben sich allerdings kaum unabhängig von den Reaktionen des nationalen Literaturbetriebes entwickelt, verdeutlicht **Benoît Ellerbach** am Beispiel des deutsch-syrischen Autors Rafik Schami. Indem er die unterschiedlichen Phasen der Rezeption von Schamis Romanen durch die deutsche Presse nachzeichnet, pointiert Ellerbach die komplexe Interaktion zwischen dem Feuilleton und einem der erfolgreichsten und ältesten Vertreter der deutschsprachigen Migrationsliteratur. Der doppelte Blick auf die Rezeptionsgeschichte von Schamis Werk und auf die Absichtserklärungen des Autors ermöglicht eine Einsicht in die Dialektik der gegenseitigen Beeinflussung von Autor und Presse im Bereich transkulturellen Schreibens. Im anfangs sehr unbeholfenen Umgang der Journalisten mit dem Werk des arabischen Schriftstellers, der lange Zeit als ‚orientalischer Märchenonkel' gehandelt wurde, ist im Lauf der Jahre eine positive Entwicklung zu verzeichnen, weg von orientalistischen Klischees und eurozentrischer Überheblichkeit hin zu einer zunehmenden Anerkennung der literarischen Qualitäten seiner Romane. Indessen erweist sich auch die Rezeptionslenkung durch den Autor als ambivalent, wenn dieser einerseits die plakative Schablonenhaftigkeit der Rezensionen anprangert, andererseits aber bereitwillig auf die Erwartungen des Publikums eingeht und es mit exotischer Idylle selbst bedient. An diesem Beispiel zeigt sich exemplarisch, welche Schwierigkeiten die Einordnung plurikultureller Literatur in die nationale(n) Literaturlandschaft(en) der deutschsprachigen Länder nach wie vor bereitet.

Im Anschluss an diese Fallstudie beschäftigt sich **Myriam Geiser** mit der Rezeption von Migrationsliteratur in Deutschland überhaupt und perspektiviert diese durch den Vergleich mit Frankreich. Inwiefern können globalisierende Beschreibungskategorien dazu beitragen, den Gegensatz Zentrum *vs.* Peripherie bzw. die nach wie vor bestehende Ghettoisierung der sogenannten Migrationsliteratur zu überwinden? Der Beitrag stellt vergleichend einige Ansätze vor, die in Deutschland und Frankreich derzeit auf eine Rezeption von Migrations- und Postmigrationsliteraturen als ‚Weltliteratur' beziehungsweise ‚littérature mondiale' abzielen. Diese Beschreibungskategorien werden zunehmend angeboten, um die transnationale und plurikulturelle Ästhetik der Migration zu erfassen – im deutschsprachigen Raum motiviert durch den Anspruch auf literarische Globalisierung, in Frankreich vor allem zur Modernisierung des Frankophonie-Modells. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den Parallelen, die trotz der ganz unterschiedlichen Geschichte der Migrationsliteraturen in beiden

Ländern in der aktuellen Transformation nationaler Literatursysteme zu beobachten sind.

Auch der nächste Beitrag geht dem Bezug zur französischen Literaturlandschaft nach. Ausgehend von den unterschiedlichen Auffassungen des Nationsbegriffs in Deutschland und Frankreich stellt **Haimaa El Wardy** die Frage, in welchem Verhältnis die Werke zeitgenössischer bikultureller Schriftsteller zur Kultur der Mehrheitsgesellschaft des jeweiligen Aufnahmelandes stehen. Anhand der Parallele zwischen der sogenannten ‚Migrantenliteratur' in Deutschland und der ‚littérature *beur*' in Frankreich untersucht sie die Beziehung zwischen Sprache und Identität in beiden Ländern. Aus der vergleichenden Analyse zweier erfolgreicher Romane der letzten Jahrzehnte, *Die Sehnsucht der Schwalbe* (2000) von Rafik Schami und *Le Gone du Chaâba* (1986) des in Algerien geborenen französischen Schriftstellers und Soziologen Azouz Begag, ergibt sich, dass trotz unterschiedlicher Ausgangspositionen in beiden Texten ein interkulturelles und postnationales Erzählverfahren am Werk ist, das auf gegenseitige Verständigung, Anerkennung des Andersartigen und Befürwortung von Mehrsprachigkeit und kultureller Hybridität abzielt.

Im vierten Teil werden Untersuchungen zu einzelnen Autoren vom Standpunkt der Identitätskonstruktion und kulturellen Verortung vorgestellt. Der erste Beitrag ist dem Werk eines Schriftstellers gewidmet, der nicht aus dem Umfeld der Migration kommt, sondern in einem österreichischen Dorf monokulturell und monolingual aufgewachsen ist, sich in seinen Reiseberichten und Fiktionen jedoch mit fremden Ländern auseinandersetzt: des gebürtigen Kärntners Josef Winkler. **Bernard Banoun** beginnt seine Untersuchung des Falles Winkler mit dem Hinweis auf die Notwendigkeit, innerhalb des deutschsprachigen Literaturfeldes zwischen deutscher und österreichischer Literatur zu differenzieren, was aufgrund der komplexen Geschichte Österreichs und der starken geopolitischen Veränderungen seines Territoriums heikel ist. Kosmopolitisch ist die Donaumonarchie schon lange vor den neueren Migrations- und Globalisierungstendenzen gewesen, und nationale Zuschreibungen haben sich hier seit jeher schwierig gestaltet. Die österreichische Literaturlandschaft im Besonderen zeichnet sich durch eine dialektische Verschränkung von Provinzialismus und Weltoffenheit aus. In diesem Kontext bieten die Romane Josef Winklers das paradigmatische Beispiel einer Kombination von pathologischer Heimatfixierung und weltweitem Erfahrungsfeld. Vom Standpunkt der heimatlichen Enge aus betreibt der Außenseiter Winkler „eine eigenartige Form der poetischen Ethnologie oder der ethnologischen Poesie". Diese Hinwendung zum Anderen ist zwar nicht frei von Reflexen kolonialistisch bzw. neokolonialistisch geprägter Ausbeutung, doch wird, wie der Beitrag zeigt, der exotisierende Gestus bei

Winkler mehrfach gebrochen. Der Reiz seines Werks liegt so in der Spannung zwischen tendenzieller Idealisierung des Fremden und völliger Abkehr von lokaler Verwurzelung. In der von Paul Michael Lützeler erwogenen „Topographie einer multikulturellen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ müsste man Winkler daher, so Bernard Banoun, zu den Vertretern der zentrifugalen Richtung rechnen. „Die Trennung vom Vater(land) wird vollzogen, aber die Beziehung zwischen den Polen bleibt erhalten [...], es besteht ein binäres bzw. multipolares Raumkonstrukt, das die Relation zwischen den Orten spüren lässt, die Differenz nie aufhebt und somit der Gefahr einer ‚Multikulturlosigkeit‘ entkommt.“ Insofern trage Winkler tatsächlich, so das Fazit der Untersuchung, zu einer Internationalisierung bzw. Enteuropäisierung der deutschsprachigen Literatur bei.

Einer ganz anderen Form von Dezentrierung und Fremdheitserfahrung begegnen wir in den Romanen des deutsch-italienischen Schriftstellers Franco Biondi. Dabei ist der Begriff des Fremden bei diesem Romancier und Psychotherapeuten, der mit der ersten Welle der Arbeitseinwanderung nach Deutschland kam und als Mitbegründer der ‚Gastarbeiterliteratur‘ gilt, nicht nur aus seiner persönlichen Einwanderungserfahrung abzuleiten. Biondis Konzeption des Fremden entwickelt sich vielmehr, wie **Marion Dufresne** darlegt, aus einer permanenten ‚Schwellensituation‘, die auch seine Romanfiguren charakterisiert. Die ‚Grundfremde‘ bezeichnet bei Biondi eine Erfahrung, die mit geographischer Nähe und Ferne nichts zu tun hat. In seinen Romanen wird der Fremde nicht primär als Ausländer definiert, sondern als ‚Subjekt ohne eigenen Ort‘. Unter Rückgriff auf die Theorien verschiedener Soziologen, Anthropologen, Philosophen und Psychoanalytiker (G. Simmel, R. Hettlage, A. van Gennep, V. Turner, W. Benjamin, J. Kristeva) arbeitet Marion Dufresne die fortschreitende Erweiterung von Biondis Fremdheitsbegriff heraus und macht diese an der Variation einzelner Motive wie Türen, Mauern, Fenster und Spiegel fest. So wird deutlich, dass bei Biondi auch der Begriff der Einwanderung mehr bezeichnet als das Überschreiten geographischer Grenzen, nämlich „die Einwanderung in die Sprache“. Das Ringen mit der Sprache, die versuchte Eroberung jener ‚Festung‘, welche die deutsche Sprache für den Einwanderer darstellt, ist für ihn die eigentliche Aufgabe des Schriftstellers. Sie hat einen vergleichbaren Stellenwert wie die ‚Personeneinwanderung‘, die Biondis Romanfiguren betreiben, wenn sie alternative Lebensentwürfe in ihrer Fantasie durchspielen. Indem diese ‚Personeneinwanderung‘ die Grenzen ihres Ichs sprengt, hilft sie ihnen paradoxerweise, diese Grenzen anzuerkennen und bewusst zu machen. Seine Integrität bezieht das Subjekt gerade aus der Fähigkeit, sich verschiedene Identitäten anzuschaffen und unterschiedliche Züge seiner Persönlichkeit auszuleben.

Im Kontext von Subjektkonstitution und kultureller Verortung kommt der räumlichen Motivik, wie das Beispiel Biondis bereits zeigt, eine entscheidende Rolle zu. **Sieglinde Klettenhammer** greift dieses Thema auf und stellt die Frage, welche Funktion die Topographien bzw. die Bewegungen im Raum für die transkulturelle Ich-Konstitution und – damit verbunden – für die Literatur und die Sprache übernehmen. Dazu untersucht sie beispielhaft den autobiographischen Text *Mehr Meer. Erinnerungspassagen* (2009) der in der Schweiz lebenden Schriftstellerin, Essayistin und Übersetzerin Ilma Rakusa. Dieses mehrsprachig-hybride Prosawerk zeichnet sich durch ein originelles poetologisches Konzept aus, dessen Ziel es ist, „Fremdes unterschiedlich (assimilierend) einzubeziehen, Eigenes (im Dialog) zu verfremden".[29] Ilma Rakusa, die aus einer ungarisch-slowakischen Familie stammt und sich selbst in der Tradition der ‚mitteleuropäischen Poetik' sieht, dekonstruiert die Dichotomie von Eigenem und Fremdem, die den kulturnationalen Identitätsdiskurs kennzeichnet, in einem utopisch besetzten mehrkulturellen Erinnerungsraum um Ost- und Mitteleuropa. Die autobiographische Spurensuche zeigt ein Ich, das sich vorwiegend über den Nomadismus und das Wohnen in Zwischenräumen definiert. Dieser Subjektentwurf, der zur ‚condition humaine' des modernen Menschen und insbesondere des Intellektuellen geworden ist, impliziert allerdings eine Erfahrung der Entwurzelung, des Verlusts und der Melancholie, der für Ilma Rakusa nur durch das ‚Dauerexerzitium' der grenzenüberschreitenden Spracharbeit zu entkommen ist.

Im letzten Beitrag dieses Teils geht es um ein weiteres mehrsprachig-deutschsprachiges Werk, den Roman *Das nackte Auge* (2004) der japanisch-deutschen Autorin Yoko Tawada. **Leslie A. Adelson**, die in ihrem vielbesprochenen Buch zum ‚Turkish turn' die Literatur der Wendezeit vom Standpunkt der türkisch-deutschen Autoren untersucht hat, wendet sich hier einem Text zu, der die Zeit vom Mauerfall zur Wiedervereinigung aus der Perspektive einer entführten und in Paris untergetauchten, als illegale Einwanderin lebenden jungen Vietnamesin verarbeitet. Den Mittelpunkt der Textanalyse bilden die vielfältigen literarischen Parallelkonstellationen des Romans, angefangen mit den verrosteten Eisenbahnschienen, auf denen ein gespenstischer Zug die Protagonistin von Bochum nach Paris führt, bis hin zu den vermeintlich parallelen postnationalen Denkfiguren Postkolonialismus und Post-Sozialismus. Von dieser Warte aus schlägt Leslie A. Adelson Reflexionsbrücken zu neuen Ansätzen in den transnationalen *translation studies*, wobei der Fokus weniger auf der sprachlichen Übersetzung als auf der seitlichen Bewegung der *trans-latio* liegt. Die Vorstellung, die dabei von Parallelkonstellationen und gar ‚Paral-

---

[29] Ilma Rakusa, *Farbband und Randfigur*. Vorlesungen zur Poetik, Graz, Wien 1994, S. 139.

lelwelten‘ entwickelt wird, lotet alternative analytische Interpretationsmodelle aus, die übliche Kosmopolitismus-Konzepte in Frage stellen. Für Leslie Adelson verweist Tawadas Denkbild der Parallelität nämlich auf eine „grundlegende Neuausrichtung des kritischen Repertoires zum Verständnis von Bewegung und Migration als transnationalen Tropen kollektiver Erfahrung und Transformation“.

Der fünfte und letzte Teil beschäftigt sich mit der Frage der Erinnerungskultur im multiethnischen und transnationalen Kontext. Welchen Platz nehmen die oft schmerzlich ineinander verflochtenen Erinnerungskulturen verschiedener Bevölkerungsgruppen in der ‚Topographie‘ der multikulturellen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ein? Wie kommen sie in literarischen Texten zum Ausdruck? Treten sie in irgendeiner Weise miteinander in Dialog? Im spannungsgeladenen globalen Kontext breitet sich derzeit eine ‚Konkurrenz der Opfer‘ aus, die mögliche oder ansatzweise schon bestehende Bündnisse einzelner Minderheiten (wie zwischen ‚Schwarzen‘ und Juden in den USA) immer mehr verdrängt.[30] Diese Opferrivalität, die vor dem Hintergrund einer gemeinsamen, aber nicht miteinander geteilten Erfahrung von Unterdrückung und Menschenrechtsverletzungen – bis hin zum Völkermord – ausbricht, wird als ‚Krieg der Erinnerungen‘[31] zwischen ethnischen Minderheiten ausgetragen, was mit einer Eskalation der rassistischen Ressentiments einhergeht.

Im deutschen Kontext gibt es, wie bereits angedeutet, historische Parallelen zwischen den türkischen Einwanderern von heute und den jüdischen Immigranten aus Osteuropa in der Weimarer Republik. Beide Gruppen waren bzw. sind einer vergleichbaren Mischung aus Anpassungsdruck und Ausgrenzung ausgesetzt. Andererseits ist das deutsche kollektive Gedächtnis bis heute durch die Shoah beherrscht, was wiederum eine Parallele zum problematischen Umgang des türkischen Staates mit der Geschichte der Verfolgung und Ermordung der Armenier im Jahre 1915 darstellt. **Michael Hofmann** wendet sich in seinem Beitrag der Frage zu, wie die türkischen Einwanderer mit diesem Thema umgehen: Welches Verhältnis haben sie und ihre Nachkommen zu dem Massenverbrechen, das im Namen ihres Aufnahmelandes an den europäischen Juden begangen wurde? Ihrer Identifikation mit den Opfern steht bis zu einem gewissen Grad die Erinnerung an den Völkermord an den Armeniern im

---

30 Jean-Michel Chaumont, *La concurrence des victimes : génocide, identité, reconnaissance*, Paris (La Découverte) 1997. Deutsche Ausgabe: *Die Konkurrenz der Opfer. Genozid, Identität und Anerkennung*, Lüneburg (zu Klampen) 2001.

31 Vgl. Pascal Blanchard/Marc Ferro/Isabelle Veyrat-Masson (Hg.), *Les Guerres de mémoires dans le monde*, Hermès/CNRS, n°52, Paris 2008; P. Blanchard/I. Veyrat-Masson (Hg.), *Les Guerres de mémoires: la France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, Paris (La Découverte) 2008.

Weg, der als Vorläufer jenes Menschheitsverbrechens gelten kann. Und wie geht Deutschland seinerseits mit dem armenischen Gedächtnis um, wenn man bedenkt, dass das deutsche Kaiserreich mit dem Osmanischen Reich verbündet war und Deutsche als Komplizen an den Verbrechen beteiligt waren? Michael Hofmann wirft die spannende Frage auf, ob im heutigen Deutschland ein interkultureller Diskurs über Genozide möglich ist, der sich nicht auf gegenseitige Schuldzuweisungen beschränkt, sondern gemeinsam konstruktive Erinnerungsarbeit leisten kann. Er beleuchtet diese Frage anhand theoretischer Überlegungen von Jean Améry und Hrant Dink und analysiert dahingehend die Romane *Der Bastard von Istanbul* von Elif Şafak und *Gefährliche Verwandtschaft* von Zafer Şenocak.

Im Mittelpunkt des nächstens Beitrags steht eine einzigartige literarische Verarbeitung der Beziehung zwischen der diskriminierten afroamerikanischen Minderheit und den ostjüdischen Einwanderern in den USA. *Ein Sommer in der Woche der Itke K.* (1970), der erste Roman der heute in Deutschland fast unbekannten Schriftstellerin Jeannette Lander, handelt vom konfliktreichen Heranwachsen eines jüdischen Mädchens in einem Schwarzenviertel von Atlanta in den amerikanischen Südstaaten in den 1940er Jahren. Die deutschschreibende Autorin, die in den 1930er und 1940er Jahren in einer polnisch-jüdischen Familie in den USA aufwuchs und sich 1960 in der Bundesrepublik niederließ, hat sich eine ethische Position erarbeitet, die über das Deutsch-Jüdische und das Europäisch-Jüdische hinausweist und die Beziehung zu anderen Gewaltverhältnissen und Dialogmöglichkeiten reflektiert. **Katja Schubert** analysiert diese ‚Ethik der Analogie' am Beispiel von Landers autobiographisch geprägtem erstem Roman, der die Geschichte des Zweiten Weltkriegs in Europa, in dem afroamerikanische Soldaten für die Befreiung Europas und gegen die Unterdrückung einer anderen Minderheit eingesetzt wurden, mit den Ursprüngen der Bürgerrechtsbewegungen in den USA verflicht. Das zunächst friedliche Zusammenleben der ostjüdischen Krämerfamilie mit ihren Nachbarn im Schwarzen-Ghetto gestaltet sich immer schwieriger, je explosiver die soziale Lage wird. Diese konfliktbeladene Konstellation entfaltet der Roman in einer originellen ästhetischen Form. Im Nebeneinander von Jiddisch, schwarzamerikanischem Südstaatenslang und poetischer deutscher Hochsprache wird ein Raum erzeugt, der sich jeder eindeutigen Autorität entzieht. Die literarisierte vielsprachige Oralität des Romans basiert auf der Durchkreuzung und Dekonstruktion herkömmlicher Hierarchiemuster und Machtstrukturen. Diese kunstvolle, als mündlich inszenierte Mehrsprachigkeit und Mehrstimmigkeit des Textes wird von Katja Schubert mit Rückgriff auf die Kulturtheorie des französisch-jüdischen Psychoanalytikers Jacques Hassoun als sprachliche und kulturelle Grenzüberschreitung im Sinne von ‚Schmuggelpfaden der Erinnerung' begriffen.

Im nächsten Beitrag geht es um ‚literarische Grenzgänger', die innerhalb der weiten Gruppe der bikulturellen und zweisprachigen Autoren einen Sonderfall darstellen. Sie werden von der deutschen Gesellschaft aufgrund ihrer Hautfarbe als afro- bzw. asiatisch-deutsche ‚Mischlinge' wahrgenommen und berichten in autobiographischen Texten von ihren Erfahrungen. Diesen wenig bekannten, weil nicht in erster Linie literarischen, sondern dokumentarischen Texten nähert sich **Linda Koiran** unter Rückgriff auf die theoretischen Ansätze von Kien Nghi Ha, Claudia Benthien, Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher, mit deren Hilfe sie die Konstitution hybrider Identitätsmodelle in diesen Texten analysiert. Untersucht werden der Lebensbericht des in der NS-Zeit aufgewachsenen und später in die USA ausgewanderten Deutsch-Liberianers Hans-Jürgen Massaquoi („*Neger, Neger, Schornsteinfeger!*", 1999), die Autobiographie der Deutsch-Afroamerikanerin Ika Hügel-Marshall (*Daheim unterwegs*, 1998) und diejenige der Journalistin Abini Zöllner, die von einer deutsch-jüdischen Mutter und einem nigerianischen Vater abstammt und in den 1970er und 1980er Jahren in der DDR aufwuchs (*Schokoladenkind*, 2003). Diese Zeugnisse bilden eine anschaulich-konkrete Ergänzung zu den im ersten Teil vorgestellten Überlegungen zum Verhältnis von Hybridität und Rassendiskurs. Darüber hinaus gewährt der Beitrag einen Einblick in die Palette der Strategien, mit denen absolute Außenseiter wie die hier vorgestellten ethnischen ‚Grenzgänger' den kolonialen Denkmustern und rassistischen Zuschreibungen der weißen Mehrheitsgesellschaft begegnen und sich als Subjekte konstituieren können.

Der letzte Beitrag des Bandes widmet sich der zeitgenössischen literarischen Verarbeitung der rassistischen Gewaltaktionen, die vor zwanzig Jahren vom nationalistischen Taumel im eben erst wiedervereinigten Deutschland entfacht wurden. Während sich in der deutsch-deutschen Literatur bis auf wenige Ausnahmen kaum Spuren von diesen Pogromen der post-Wendezeit finden, haben etliche bikulturelle Autoren, darunter besonders Lyriker türkisch-deutscher Herkunft, auf die Anschläge von Hoyerswerda, Rostock, Mölln und Solingen mit literarischen Texten reagiert. Die Parallele mit der Shoah spielt in diesen Gedichten unterschiedlicher literarischer Qualität eine exponierte Rolle und wird mitunter im Sinne einer transhistorischen Solidarisierung der Opfer gegen die deutschen Täter reflektiert. **Karin E. Yeşilada** hat diese ‚Poesie post Solingen' untersucht und arbeitet an diesem Beispiel heraus, wie sehr das Entstehen eines kulturellen Gedächtnisses der türkischen Minderheit in Deutschland durch die türkisch-deutsche Literatur und den durch sie bewirkten ‚Turkish turn' (Adelson) geprägt ist. Der Beitrag zeigt anhand ausgesuchter Texte von Nevfel Cumart, Gülbahar Kültür, Hasan Özdemir und Zafer Şenocak auf, wie sich das kulturelle Gedächtnis der türkischen Minderheit

in Deutschland zu diesem kollektiven Trauma literarisch in einer ganz eigenen Strömung formiert.

Die Herausgeberin

I
Zu Grenzüberschreitungen in Literatur und Gesellschaft

Manfred Schmeling

„Es gibt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches ‚Erkennen'": Erkenntniskritische und poetologische Aspekte des Kulturtransfers in der modernen deutschen Erzählliteratur

I. Nation und Kosmopolitismus

Die Möglichkeiten und Facetten nationaler Grenzüberschreitungen in der Literatur sind ihrerseits grenzenlos. Und das nicht erst in Zeiten der Postmoderne und der Globalisierung. Selbst wenn wir aktuell von einer immer umfassenderen Internationalisierung und Ethnologisierung literarischer Texte ausgehen können – welcher Autor der Gegenwartsliteratur spricht nicht gerne über seine Begegnungen mit fremder Kultur – selbst dann würde ich behaupten: Nationale Grenzüberschreitungen gehören *prinzipiell* und *seit eh und je* zum literarischen Leben. Unter dieser Prämisse kann man sogar fragen, ob das Konzept der ‚Nationalphilologie' je zeitgemäß war ...

Nun haben viele Intellektuelle ohnehin ein kritisches Verhältnis gegenüber der Nation. Im Jahre 1967 – also noch vor der 68er-Revolution und vor der großen politischen Wende in Osteuropa – betrachtet beispielsweise Hans Magnus Enzensberger, deutscher Literat, Übersetzer und Essayist, die Idee der Nation als eine „Illusion": „Obwohl der Idee der Nation objektiv nichts Handfestes mehr entspricht, lebt sie subjektiv, als Illusion, äußerst zäh weiter." Nationales Selbstbewusstsein habe mit nationaler Identität zu tun – und beides sei den Deutschen nach 1945 abhanden gekommen. Die „Nation", sagt Enzensberger, „stellt jedermann ein präfabriziertes seelisches Möblement zur Verfügung, in dem er sich preiswert einrichten kann." Ich zitiere weiter: „Wenigstens im westlichen Europa wird der Begriff des Auslandes immer mehr zur Reminiszenz. Für die Konzernverwaltungen, Fluggesellschaften und Generalstäbe existiert er nicht mehr. [...] Natürlich macht uns dieser Vorgang nicht zu Kosmopoliten."[1]

Enzensberger verzichtet auf kein wichtiges kulturkritisches Thema. Dazu gehört auch der „Eurozentrismus". Der Titel seines Aufsatzes „Eurozentrismus wider Willen" (1980)[2] spricht eigentlich für sich. Es

---

1 Hans Magnus Enzensberger, *Deutschland, Deutschland unter anderm. Äußerungen zur Politik*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1967, S. 8–9.

2 Hans Magnus Enzensberger, „Eurozentrismus wider Willen", in: *TransAtlantik*, 1980, Heft 10, S. 62–67.

stellt sich in der Tat die Frage, ob unsere diesbezüglichen Einstellungen und Perspektiven – ich verstehe darunter Prägungen wie Abendland, Christentum, Cartesianismus, Aufklärung, Sozialismus usw. – nicht schon aus logischen und erkenntnistheoretischen Gründen unhintergehbar bleiben. Ich komme auf dieses Problem zurück.

Enzensberger präsentiert sich als ein Schriftsteller, der aus dem Geist der Aufklärung schöpft und die gesellschaftlichen Widersprüche ironisch, mitunter polemisch kommentiert, der andererseits als Übersetzer und Dramatiker aber auch entschieden ästhetische Positionen vertritt. Drei Dinge kann man seinen Äußerungen entnehmen: Erstens reduziert er den Glauben an die Nation auf ein psychologisches Bedürfnis. Zweitens glaubt er, dass die Sehnsucht nach dem Nationalen vor dem Hintergrund wirtschaftlicher und technologischer Internationalisierung – in den 1960er Jahren sprach man in Deutschland noch nicht von „Globalisierung" – nicht mehr zeitgemäß ist. Und drittens hinterfragt er so prominente Kategorien wie „Kosmopolitismus" oder „Eurozentrismus", die wie der Begriff des „Nationalen" historisch und geopolitisch zu relativieren sind.

Das Thema unserer Tagung – „Germanophonie cosmopolite" – inspiriert zu manchen der soeben aufgeworfenen theoretischen Fragen, die freilich im gegebenen Rahmen nur angedacht werden können. Zunächst einmal vermittelt die Formulierung das, was ich als ein konstruktives Paradoxon bezeichnen möchte: Zeichnet sich die ‚Deutschheit' der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur nicht gerade dadurch aus, dass ihr das Deutsche ideologisch, ästhetisch und sprachlich zumindest teilweise entgleitet? Hat das etwas mit Kosmopolitismus zu tun – oder eher mit Globalisierung? Können idealistische Gesinnungen wie Weltbürgertum, geistige Urbanität, Humanismus, Freiheit, Toleranz und Friedensliebe überhaupt noch Motivation für grenzüberschreitendes Schreiben sein? Oder sind es andere Gründe, die die Schriftsteller schon fast regelmäßig die Landesgrenze – im geopolitischen wie im metaphorischen Sinne – überschreiten lassen? Ist nicht auch das alte Konzept der ‚Weltliteratur' obsolet, das ebenso wie die Idee des Kosmopolitismus dem idealistischen Arsenal des 18. und 19. Jahrhunderts entstammt? Enzensberger entschuldigt sich geradezu für die Euphorie, mit der er 1960 im *Museum der modernen Poesie* eine „Weltsprache der Poesie" (gemeint sind die modernen ‚Ismen' der europäischen Avantgarden) propagiert hatte. Die Dichter und Übersetzer hätten die „nationalen Grenzen der Dichtung aufgehoben und dem Begriff der Weltliteratur zu einer Leuchtkraft verholfen, an die in anderen Zeiten nicht zu denken war." Und er fügt hinzu: „Wäre die Wissenschaft

von der Literatur weniger an die Grenzen der Nationalsprachen gebunden, so fände sich hier eine ideale Spielwiese für ihre Forschungen."[3]

Inzwischen haben wir eine veränderte literarische Situation und die Konzepte sind nicht mehr dieselben. Grenzüberschreitende Forschung ist heute vielerorts selbstverständlich. Auch Enzensberger hinterfragt fünfzig Jahre später, in der Neuauflage des *Museums*, selbstkritisch seinen „ahnungslosen Eurozentrismus" und die damit verbundene „Verkürzung" der „Idee der Weltliteratur".[4] Wie sehr solche grenzüberschreitenden Ideen der Historisierung bedürfen, belegen zum Beispiel auch Äußerungen von Thomas Mann in einem 1922 erstmals publizierten Artikel zum Verhältnis zwischen nationaler und internationaler Kunst. Er vertritt die These, dass es ohnehin nur „nationale Kosmopolitismen" gäbe, wobei „man kaum ein rechter Deutscher sein kann, ohne Kosmopolit zu sein". Der Kulturgedanke einer „Weltliteratur" (Th. Mann sieht sich explizit in der Goethe-Tradition) sei geistig auf eben diese „kosmopolitische Beweglichkeit" der Deutschen zurückzuführen.[5] Über 20 Jahre später präsentiert Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) die kosmopolitische Attitüde nur noch als Parodie, um uns darüber zu belehren, dass sich die alten Ideale zum oberflächlichen Kulturzirkus, zum Salonkosmopolitismus verflüchtigt haben. Der „Weltmann", wie er genannt wird, Saul Fitelberg, preist den Protagonisten Adrian Leverkühn wegen der „Weitherzigkeit in der Wahl seiner Texte" und bewundert dessen – ich zitiere wörtlich aus dem deutsch-französischen Kauderwelsch – „cosmopolitisme généreux et versatile".[6]

Da erleben wir sie, die „Germanophonie cosmopolite" – aber eben nur aus der höchst ironischen Distanz eines Thomas Mann heraus, der uns im *Doktor Faustus* den geschichtlichen Prozess der Enthumanisierung Deutschlands vor Augen führen will. Intertextualität, Intermedialität und Sprachwechsel als die zentralen künstlerischen Kriterien grenzüberschreitender Erzählung sind in diesem Fall weniger Erscheinungsformen des besonderen kosmopolitischen Bewusstseins des Romans als vielmehr literarischer Ausdruck einer geschichtlichen und geistigen Krise deutscher Provenienz.

Was ich mit diesen Vorüberlegungen andeuten möchte: Die Überschreitung kultureller bzw. literarischer Grenzen ist kein Ausweis für

---

3 *Museum der modernen Poesie. Eingerichtet von Hans Magnus Enzensberger*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp TB) 2002. Nachwort von 1960, S. 773.

4 Ebd., S. 787.

5 Thomas Mann, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. „Nationale und internationale Kunst", in: *Die Forderung des Tages*, S. 164, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M. (Fischer) 1986.

6 Thomas Mann, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. *Doktor Faustus*, Frankfurt a.M. (Fischer) 1981, S. 539.

weltliterarisches oder kosmopolitisches Engagement, zumindest wenn man die idealistischen Parameter der europäischen Tradition anlegt. Peter Coulmas hat in seinem Buch über den *Weltbürger* (1990) die traditionelle Verankerung des Kosmopolitismus speziell im europäischen Bewusstsein geltend gemacht. Andererseits betont auch er den „Rückgang an kosmopolitischer Substanz" im Zeitalter der Globalisierung.[7] Und außerdem: Ein postkolonialer Autor, der gegen westliche Bevormundung anschreibt, hat ganz andere Beweggründe als gerade kosmopolitische.

Neben den historischen Maßstäben gilt es strukturelle anzulegen: Kein Text ist identisch mit sich selbst. Kulturelle Fremdbestimmtheit ist gewissermaßen das Schicksal und das produktive Ferment eines jeden Textes, wobei die Form, der Grad und die Sichtbarkeit von Fremdeinflüssen sehr variieren. Letztlich ist es eine Frage der Lesart oder der wissenschaftlichen Perspektive: Die Geschichte des Romans in Deutschland, vom Mittelalter bis zur Postmoderne, lässt sich jenseits nationaler Entwicklungen immer auch als eine Geschichte literarischer „regards croisés" lesen, als ein Prozess von gegenseitigen Rezeptionen, von Einflüssen und Anleihen oder auch Ablehnungen. Der deutsche Roman vermittelt uns ein anderes Bild, wenn wir ihn nicht im eigenen kulturellen Feld, sondern im europäischen oder gar weltweiten Zusammenhang untersuchen.

II. Vergleich

Einem Komparatisten kommt diese Lesart natürlich besonders entgegen, denn sie stützt den vergleichenden Ansatz. Der Vergleich dekonstruiert gewissermaßen den nationalen Blick auf die Literatur. Ich unterscheide hier zwischen endogener und exogener Praxis. Im ersten Fall untersucht man die in einem Text aufgrund genetischer Zusammenhänge realisierten Bezüge, also etwa die Formen konkreter Begegnung mit fremder Kultur in Texten von Migranten, Exilanten, Grenzbewohnern, hybriden Kulturen überhaupt. Im zweiten Fall wähle ich den Blick von oben auf zwei oder mehr Kulturen, zunächst unabhängig von der Frage, ob sie genetisch miteinander zu tun haben oder nicht. Was wir in Deutschland ‚Interkulturelle Kommunikation' nennen, setzt immer Formen des Kontaktes voraus. Der genetische Vergleich ist daher eine unverzichtbare methodische Grundlage, wenn es um Fremdwahrnehmung geht.

Im Folgenden möchte ich mich auf einige Romane konzentrieren, in denen der Blick auf die fremde Kultur Bestandteil der Thematik und Strukturen der Texte ist. Der Vergleich wird in diesen Texten vom Autor, vom Erzähler oder vom Protagonisten gleichsam vorgelebt. Insofern

---

7 Peter Coulmas, *Weltbürger*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1990, S. 470/71.

benutze ich gerne den Begriff des „doppelten Vergleichs“, denn wissenschaftlich verglichen wird, was – mehr oder weniger explizit – auf literarischer Ebene bereits verglichen wurde. Ein einfaches Beispiel: In Kafkas Roman *Der Verschollene* (1927) wundert sich Karl Rossmann, dass die Wolkenkratzer von New York wie „abgehackt“ und die Straßenschluchten so geradlinig sind[8]:

> Was in der Heimatstadt Karls wohl der höchste Aussichtspunkt gewesen wäre, gestattete hier nicht viel mehr als den Überblick über eine Straße, die zwischen zwei Reihen förmlich abgehackter Häuser gerade und darum wie fliehend in der Ferne sich verlief [...].[9]

Karl würde sich nicht wundern, wenn er Amerikaner wäre, sondern sein Erstaunen vollzieht sich vor dem Hintergrund der Topologie der „Heimatstadt Karls“. Heimat ist das, was fehlt. Kafka verwendet des Weiteren allein zwei Seiten Text dafür, um die Schubladentechnik, den in einen amerikanischen Schreibtisch montierten Regulator, mit der Technik der heimatlichen Krippenspiele zu vergleichen.[10] Die Erinnerung an das Eigene bestimmt somit den besonderen Blick auf das Fremde. Unabhängig von der Tatsache, dass Kafkas Wissen über New York nur angelesen ist, konfrontiert uns der interne Vergleich mit zwei unterschiedlichen sozio-kulturellen Backgrounds (New York und Prag, Europa und Amerika), die in der Deutungsgeschichte des Romans eine wichtige Rolle spielen. Und das Beispiel bestätigt darüber hinaus den geradezu anthropologischen Sachverhalt, dass kein Erzähler bzw. kein Protagonist, wenn er denn die Landesgrenze überschreitet, ohne kulturelles Gepäck reist. Gerade in der Fremde ist man sich dieses Gepäcks bewusst. Alterität konstituiert sich stets relativ, stets vor der Folie des Eigenen.

III. Perspektive

Das mag nun alles sehr selbstverständlich klingen, aber der auf diese Weise vorprogrammierte Vergleich inspiriert zu einigen weniger evidenten theoretischen Überlegungen, die ich exemplarisch zumindest andiskutieren möchte. Der gerade angedeutete methodische Aspekt des Vergleichs hat nämlich etwas mit dem Phänomen der „Perspektive“ zu tun. Wir kennen die inzwischen klassischen Schriften der Auslandsgermanistik, die so

---

8 Franz Kafka, *Der Verschollenene (Amerika)*, Frankfurt a.M. (Fischer TB) 2003.
9 Ebd., S. 45.
10 Ebd., S. 45–46.

sprechende Titel wie „Blickwinkel“ (Wierlacher/Stötzel[11]) oder „Der postkoloniale Blick“ (Lützeler[12]) besitzen. Es geht in diesen Büchern um das Thema der durch internationale Mobilität (Arbeitsmigration, Exil, Reisefreiheit etc.) bedingten gesellschaftlichen Situation in ihren kulturellen Auswirkungen, um Formen der Assimilation, Akkulturation, Dekulturation und der kulturellen Hybridisierung, es geht um konkrete interkulturelle Schicksale, um sprachliche Grenzüberschreitung etc. Der „Blick“ hat hier – obschon er in den entsprechenden Texten mitunter auch sehr konkret, sehr körperlich zu verstehen ist – metaphorischen Status und bezeichnet die Tatsache, dass die Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden kein objektiver Sachverhalt, „keine Eigenschaft von Dingen oder Personen“, sondern, wie Ortfried Schäffter es ausdrückt, ein „Beziehungsmodus“ ist:

> Es geht dabei um die Fähigkeit, seine eigene Position und Sichtweise als *eine* Möglichkeit unter anderen zu erkennen und dabei zu sehen, daß das, *was* und *wie* ich es erlebe, sehr wesentlich von meiner eigenen Geschichte abhängt. Fremdheit ist somit ein historisch gebundenes Phänomen.[13]

Vice versa gilt dasselbe für die Fremdheit, die andere uns gegenüber verspüren mögen. Die Auseinandersetzung mit kultureller Fremdheit ist allerdings nur eine besondere Facette der Fremdanteile innerhalb der Kommunikation im Allgemeinen. Soziologen setzen noch einen etwas anderen Akzent, indem sie nicht nur den Relativismus von Perspektiven betonen, sondern die „Perspektivenübernahme“ als Voraussetzung für Kommunikation überhaupt betrachten, d.h. die Fähigkeit, sich in fremde Sichtweisen hineinzuversetzen. Diese Fähigkeit entwickelt sich erst, so Dieter Geulen in seinem Buch *Perspektivenübernahme und soziales Handeln*,[14] ab acht oder zehn Jahren Lebensalter. Ich möchte mich mit dem Perpektiventransfer etwas genauer auseinandersetzen, jedoch nicht auf soziologischer Ebene, sondern unter der Prämisse, dass es sich hier um das wichtigste – und von der Forschung meines Erachtens vernachlässigte – Problem interkultureller Poetik handelt. Denn alle typischen Merkmale transkulturellen Schreibens – ich spreche hier nur von fiktionalen Texten – sind abhängig von den vorgegebenen perspektivischen Verhältnissen. Aber was bedeutet überhaupt „Perspektive“? Man kann, im gegebenen

---

11 *Blickwinkel. Kulturelle Optik und interkulturelle Gegenstandskonstitution*, hrsg. von Alois Wierlacher und Georg Stötzel, München (Iudicium) 1996.

12 *Der postkoloniale Blick*, hrsg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1997.

13 *Das Fremde*, hrsg. von Ortfried Schäffter, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1991. S. 12.

14 Dieter Geulen, *Perspektivenübernahme und soziales Handeln*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1982.

Zusammenhang, den Gedanken der Perspektive auf zwei Ebenen weiterverfolgen: erkenntnistheoretisch und ästhetisch-narratologisch. Aus Zeitgründen kann ich das im folgenden nur in programmatischer Form und auf reduzierter exemplarischer Basis tun.

Das Bewusstsein für „Perspektive" wurde seit der Kopernikanischen Wende bzw. seit Humanismus und Renaissance in allen Disziplinen auf neue Weise ins Zentrum gerückt. In der Kunst entwickelte man die Linearperspektive, die es ermöglichte, die Plastizität der Körper, wie ich sie im Raum wahrnehme, auf der Fläche eines Bildträgers zu reproduzieren. „Der Aufstieg der Linearperspektive seit Anfang des 15. Jahrhunderts muß als Manifestation eines langzeitlichen kulturrevolutionären Prozesses gelesen werden, in dem Subjekte sich in Raum und Zeit zu situieren und zu orientieren lernen und neue (weltliche) Verhaltensweisen einüben."[15] Leibniz wiederum definiert „Perspektive", indem er die mathematisch-räumlichen Gesetzmäßigkeiten in philosophisch erkenntnistheoretische überführt. Im Anschluss an geometrische Erklärungen zur Perspektive schreibt er in der *Théodicée* § 357 (1710): „Aussi faut-il avouer que chaque âme se représente l'univers suivant son point de vue, et par un rapport qui lui est propre."[16]

Der „kulturrevolutionäre" Prozess, gewissermaßen die kopernikanische Wende des perspektivischen Sehens, geht einher mit weiteren geistigen Revolutionen. Erinnern wir uns zum Beispiel daran, wie Montaigne in seinem *Essay*-Kapitel über den „Kannibalismus" die Differenz zwischen eigener Kultur und der Barbarei der Anderen perspektivisch relativiert hatte: „Nous les pouvons donq bien appeller les barbares, eu esgard aux regles de la raison, mais non pas eu esgard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie".[17] Im Gegenteil, so sagt Montaigne: während die Kannibalen zumindest so ‚human' waren, die Menschen vor der Verspeisung zu töten, hätten sich die Portugiesen an Lebenden vergriffen und sie durch Tortur getötet. Das sei der eigentliche „horreur barbaresque". Auch dieser Gedanke lässt sich abstrahieren und auf literarische Entwicklungen übertragen. In postkolonialer Zeit meldet sich beispielweise immer mehr die Gegenperspektive derjenigen Ethnien zu Wort, die jahrhundertelang ihre eigenen Belange – sprachliche, gesellschaftliche, kulturelle etc. – nicht zum Ausdruck bringen konnten. Ein Buch wie *The Empire Writes Back* veranschaulicht diesen Vorgang schon in der Titelmetapher.[18] Wohl ange-

---

15 Jochen Schulte-Sasse, „Perspektive/Perspektivismus", in: *Ästhetische Grundbegriffe* (Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Bd. 2), hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart (Metzler) 2002, S. 759.

16 Ebd., S. 763.

17 Michel de Montaigne, *Les Essais*, Paris (Arléa) 2002, S. 161.

18 *The Empire Writes Back*, ed. by Bill Ashcroft (Gareth Griffiths and Helen Tiffin), London (Routledge) 1989/2002.

regt durch diese Formulierung hat eine ehemalige Doktorandin von mir in ihrem Buch *Literarische Reisen ins Eis* ein Kapitel über den tschuktschischen Romancier Jurij Rytchëu, der mütterlicherseits von den Eskimos abstammt, mit „The ice writes back" betitelt.[19] Es geht hier um die im Sowjetreich unterdrückten Minderheiten des Nordens.

Philosophisch wurde das perspektivische Erkennen im 18. Jahrhundert unter anderem durch Kants Konzept einer transzendentalen Beobachterperspektive weiterdiskutiert. Wenn jedoch Nietzsche später vom „perspektivischen Charakter des Daseins" spricht,[20] so bedeutet das den Bruch mit der vertikalen Struktur idealistischer und metaphysischer Welt-Entwürfe (das Absolute, Gott, Dogma etc.) zugunsten einer *horizontalen* Auffächerung durch unterschiedliche „Interpretationen" und „Schätzungen". Es sind relativistische Begriffe, die Nietzsche ins Feld führt. In der Schrift *Zur Genealogie der Moral* wendet er sich gegen die Auffassung, dass so etwas wie ein „zeitloses Subjekt der Erkenntnis" existiere, gewissermaßen ein absolutes Auge ohne Richtung, ein Auge, dessen „interpretierende Kräfte unterbunden sein sollen"[21]. Nietzsche sagt:

> Es gibt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches ‚Erkennen'; und *je mehr* Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, *je mehr* Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser ‚Begriff' dieser Sache, unsre ‚Objektivität' sein.[22]

Damit betont der Philosoph zugleich den nur relativen Anspruch auf Wahrheit und er tut das unter anderem in seiner Abhandlung *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, wo er die Wahrheit als „ein bewegliches Heer von Metaphern", von „menschlichen Relationen", ja „Illusionen", gewissermaßen ent-idealisiert.[23]

IV. Ein kulturtheoretischer Ansatz

Wenn in neueren kulturtheoretischen Ansätzen wie auch in der Literatur selbst Prozedere perspektivischer Brechung mit Erkenntnisskepsis, Wahrheits- und Sinnverlust häufig verknüpft sind, so waren also derartige Verfahren erkenntnistheoretisch schon vorbereitet. Sind fremde Kulturen

---

19 Anja Fröhling, *Literarische Reisen ins Eis. Interkulturelle Kommunikation und Kulturkonflikt*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005.

20 Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. II. *Die fröhliche Wissenschaft*, Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1997, S. 249.

21 Ebd., Bd. II, *Zur Genealogie der Moral*, S. 861.

22 Ebd.

23 Ebd., Bd. III. *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, S. 314.

überhaupt beschreibbar? Diese Frage verbirgt sich hinter dem Konzept der „Lesbarkeit von Kultur“, wie es vor allem Clifford Geertz vertritt: Kultur als Text. Die Beschreibungen fremder Lebensformen bezeichnet er als „Konstrukte“, „Geschichten über Geschichten, Ansichten über Ansichten“, „zurechtgemachte Erkenntnis (...), die aus zweiter Hand stammt.“[24] Wenn er behauptet, dass „bei einer Analyse von Kultur die Analyse den Gegenstand selbst prägt [...]“,[25] so trifft er damit das Diktum vieler Dichter, für die Subjektivität und Voreingenommenheit legitime – und nicht hintergehbare – Vorgänge sind. Hierzu passt eine poetologische Reflexion aus einem Aufsatz des Schweizer Essayisten und Romanciers Adolf Muschg:

> In den letzten Wochen bin ich öfters in Sachen Japan gereist und habe meine kultur-komparatistischen Vermutungen angestellt, bei denen die subjektive Sicht vorausgesetzt [...] war. Ich bin vor Laien als einer der ihren aufgetreten, allenfalls mit dem Jagdschein des Schriftstellers ausgestattet, aber nicht [...] mit dem Diplom des soliden Ethnologen. [...] Literatur liefert ihre Sätze ja nicht von Haus aus in Frage-Form ab; ihr Anspruch ist frecher *und* bescheidener als derjenige des Sachtextes. Sie konstituiert ihren Gegenstand erst durch die *Gestalt*, die sie ihm geben kann.[26]

Auf ähnliche Überlegungen stoßen wir in einem Aufsatz von Uwe Timm über *Das Nahe, das Ferne. Schreiben über fremde Welten*:[27]

> Mit der Frage nach Authentizität ist oft der Vorwurf verbunden, die fremde Welt sei falsch und sehr einseitig und nicht objektiv genug dargestellt. Meine Vorstellung von Literatur ist nicht, daß sie objektiv sein sollte, im Gegenteil, ich wünsche mir den sehr subjektiven Blick.[...] Das interessiert mich an einem literarischen Text, die besondere Brechung, die diese Wirklichkeit im Bewußtsein des Schreibers erfährt.“[28]

Ethnologen und Dichter treffen sich somit zunächst auf der Basis des gemeinsamen Vorbehaltes einer immer schon in Vermittlung, Sprache, Diskurs, Text, Interpretation, Fiktion etc. übergegangenen Fremdheit –

---

24 Clifford Geertz, *Spurenlesen. Der Ethnologe und das Entgleiten der Fakten*, München (Beck) 1997, S. 75–76.

25 Clifford Geertz, *Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller*, München (Hanser) 1990, S. 22.

26 Adolf Muschg, „Doppelagent in Dejima. Rede an einen Japanologen-Kongreß“, in: ders., *Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat. Sieben Gesichter Japans*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1996, S. 106–123. Hier: S. 106.

27 Uwe Timm, „Das Nahe, das Ferne. Schreiben über fremde Welten“, in: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Der postkoloniale Blick*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1997, S. 34–48.

28 Ebd., S. 44.

ein Vorbehalt, der Kulturforscher wie Clifford Geertz vom „Entgleiten der Fakten“ (Übersetzung des Titels: „After the Fact“), von „Künstlichen Wilden“ oder auch vom „Anthropologen als Schriftsteller“ sprechen lässt. Hier wird die Literatur als Metapher für die Unmöglichkeit verstanden, Fremdheit an und für sich, quasi im Reinheitszustand zu erfassen.

Wenn schon der Ethnologe nur von Perspektiven und Vermittlungen lebt, wie sehr gilt das dann von den eigentlichen Literaten, für die Darstellung von Fremdwahrnehmung zur ästhetischen Aufgabe wird. Wenn es richtig ist, dass perspektivische Komplexität und kognitive Dezentralisierung ein Signum unserer Zeit sind, so gilt das erst recht für Texte, in denen *kulturspezifische* Standpunkte und Wahrnehmungsweisen perspektivisch interagieren.

Insbesondere in postkolonialer Zeit ist eine Tendenz zur perspektivischen Ausdifferenzierung von Fremdheitswahrnehmungen, d.h. von Umkehrung und Überkreuzung, Kontrastierung, Verschmelzung, Überlappung oder Hybridisierung von Perspektiven zu beobachten. Die moderne Literatur ist überreich an Reisenden, Emigranten, Exilanten, Grenzgängern und anderen Vertretern „nomadischer“ Existenz, die als narrative (perspektivisch relevante) Bewusstseinsträger agieren.

V. Perspektivisches Sehen, perspektivische Erkenntnis ... in der narrativen Praxis

In der Literatur wie in der Literaturwissenschaft hat die Frage nach der Perspektive natürlich ihre ganz besondere Berechtigung. Das Erzählen selbst hat hier eine spektakuläre Entwicklung durchgemacht, wenn man zum Beispiel an den Wechsel vom sogenannten auktorialen, d.h. allwissenden Erzählen hin zum perspektivisch-personalen oder gar zum gebrochenen, fragmentarischen, a-logischen Erzählen denkt. Narratologische Kategorien wie Multiperspektivismus, interne und externe Fokalisierung, Sicht von hinten etc. zeigen das Interesse an der genaueren Ausformulierung der perspektivischen Verhältnisse in der Erzähltheorie. Erzähltechnische Verfahren der Perspektive und fremdhermeneutische Prozesse schließen sich im modernen interkulturellen Roman zusammen. Diesen Zusammenschluss möchte ich nun anhand konkreter Analyse verdeutlichen.

1986 publizierte der Münchner Schriftsteller Herbert Rosendorfer den Roman *Briefe in die chinesische Vergangenheit*, der zu den Bestsellern der

deutschsprachigen Literatur zählt.[29] Man kann diesen Roman, der die deutsche – wie auch die westliche Gesellschaft der 80er Jahre im Allgemeinen – einer beißenden Kritik unterzieht, geradezu als eine literarische Inszenierung kulturkritischer Theoreme lesen. Er beruht auf einer eigentlich einfachen Konstruktion: Kao-tai, ein chinesischer Mandarin aus dem 10. Jahrhundert, unternimmt eine Zeitreise nach München und beschreibt seinem Freund Dji-gu in 37 Briefen, was er in der Fremde alles erlebt. Dieser Roman ist deshalb so mustergültig interkulturell, weil er die Fremdperspektive wie einen Filter vor die beobachteten Fakten schiebt (Erinnern wir uns: „After the Fact" war das Motto der Kulturtheorie von Clifford Geertz). Dieser Filter ist nicht Selbstzweck, sondern dient dazu, die Welt des empirischen Lesers, das gewohnte Eigene auf allen Ebenen des Daseins zu hinterfragen. Vorausgesetzt ist zunächst einmal eine bestimmte Vorstellungswelt, ein kulturelles Wissen, das der Autor in Bezug auf China – das China vor 1000 Jahren – benötigt, um das Wahrnehmungsprofil seines chinesischen Protagonisten zu rekonstruieren. Er dokumentiert übrigens seine Quellen, etwa wissenschaftliche Darstellungen chinesischer Kulturgeschichte, ausdrücklich im Nachwort. Der Protagonist ist die Verkörperung dieses kulturellen Hintergrundes, d.h. der chinesischen Lebensform, der Landschaften, der politischen Strukturen, des geistigen Kontextes, der Literatur und Kunst etc. Erst in dieser Perspektive der versetzten Zeit, des verlagerten Raumes und der ganz anderen Geisteshaltung wird das Vertraute zum Unvertrauten. Vergessen wir den Autor nicht: was er an chinesischen Bewusstseinsinhalten vermittelt, ist an sich schon hochgradig perspektivisch, selektiv, von persönlichen Vorannahmen geprägt. Perspektivität ist somit nicht lediglich ein erzähltechnisches Kennzeichen, sondern verdichtet sich hier hermeneutisch zur Weltanschauung, zur Anschauung von Welt. Der Text ist eine Aneinanderreihung von Momenten des Erstaunens: Der erste Mensch, dem Kao-tai begegnet, hat „eine enorm ungesunde bräunliche Gesichtsfarbe und, als allerauffallendstes, eine riesige, eine unvorstellbar große Nase; mir schien: seine Nase mache die Hälfte des Körpervolumens aus".[30] Ich nehme an, dass der Satiriker Rosendorfer hier in erster Linie an den Bayern als solchen denkt. Im Vergleich zur körperliche Kleinheit des Protagonisten erscheint der Bayer als „Riese": vielleicht eine Reminiszenz aus *Gullivers Reisen*, wo die Begegnungen mit Zwergen und Riesen nicht nur utopischen Charakter haben, sondern die relativistische Wirklichkeitswahrnehmung des Helden illustrieren. Rosendorfer konfrontiert uns besonders mit den gesellschaftlichen Unterschieden zwischen Ost und

---

[29] Herbert Rosendorfer, *Briefe in die chinesische Vergangenheit*, München (dtv) 2009.
[30] Ebd., S. 14.

West. Ein weiteres Thema dreht sich, um mit Silvia Bovenschen zu sprechen, um die „imaginierte Weiblichkeit“:[31]

> Die Weiber der Großnasen werden ganz anders behandelt, als es unsere althergebrachte Gewohnheit ist, auch ganz anders als es der Lehre des Himmlisch-Erhabenen K'ung-fu-tzu entspricht. Die Weiber bewegen sich, so komisch das klingt, im Haus, auf der Straße, in aller Öffentlichkeit und überhaupt immer geradeso wie Männer.[32]

Und dann bemerkt unser Reisender noch ein paar Merkwürdigkeiten:

> Die Weiber aber erkenne ich erstens an dem fehlenden Bartwuchs und zweitens daran, daß sie ihre Brüste vor sich herrecken. Im Gegensatz zu unseren Frauen und zu unserem Schönheitsideal haben die Weiber hier wahre Berge von Brüsten [..].[33]

Die Gründe für das Erstaunen über soviel Emanzipation sind naheliegend. „Eine Frau hat nach unseren Sitten außerhalb des Hauses nichts zu suchen. Ich übertrug die Meinung, daß diese Sitte auch hier gelten würde, auf meine Beobachtung.“[34] Generell ist das Bewusstsein für „Perspektivität“ bei Rosendorfer sehr ausgeprägt. Man kann auch sagen: Der Autor sichert sich immer wieder ab, indem er die Subjektivität der Perspektive, die Gebundenheit der Urteile explizit anspricht. Ich zitiere weiter:

> Nach *unseren* Begriffen hat Frau Pao-leng riesige Brüste und große Füße. Nach hiesigen Begriffen ist der Busen eher klein, und das gleiche gilt von den Füßen. Der Ehrwürdige Weise vom Aprikosenhügel sagt: der Edle, wenn er in die Fremde kommt, versucht nicht, dort seine Sitten einzuführen, sondern richtet sich, wenn er es mit seinem Gewissen vereinbaren kann, nach den Sitten, die dort herrschen. So richte ich mich also nach den Sitten der Großnasen in diesem Punkt und halte die Brüste für schön. Es hat dies, kann ich Dir sagen, auch seine angenehmen Seiten.[35]

Abgesehen davon, dass der dreiseitige Exkurs über die Brüste das Gebot des politisch Korrekten parodistisch unterläuft – es ist ja der unschuldige Blick eines chinesischen Candide, der hier Maß nimmt -, liefert uns Rosendorfer geradezu ein Lehrstück zum Thema interkulturelle Kommunikation. Ob es ein Klischee ist, dass Chinesinnen kleine und deutsche Frauen große Füße haben, oder ob es der Wahrheit entspricht, mag dahin-

---

31 Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2003.

32 Rosendorfer, a.a.O., S. 97.

33 Ebd., S. 98.

34 Ebd., S. 216.

35 Ebd., S. 217.

gestellt bleiben. Für Rosendorfer geht es darum, Vorurteilsstrukturen und Perspektiven (darum sagt der Protagonist immer wieder: „nach unseren Begriffen“) literarisch zu hinterfragen. Es geht ihm um die Entlarvung von Übertragungsmechanismen und Vorurteilen und damit um die Relativierung von Fremdheitspotenzialen. Ein weiterer Punkt ist der Gedanke der Assimilation von Migranten oder Reisenden, eine Forderung die schon in der Antike literarisch vermittelt wurde. Bevor Medea in der gleichnamigen Tragödie von Euripides gewissermaßen zur kaukasischen Terroristin in Griechenland wird, hat sie noch gute Absichten: „Vor allem soll der Fremde sich den Sitten / Des Volks, das Gastrecht ihm gewährt, bequemen“.[36]

Fremdwahrnehmung und Vergleich beziehen sich bei Rosendorfer freilich nicht nur auf lustige physiognomische Beobachtungen, sondern ebenso auf die Bereiche von Sitte, Politik, Religion und soziale Struktur, Wirtschaft, Industrie, Verkehr und Umwelt, Wissenschaft, Literatur und Kunst usw. Gemessen an den Verhältnissen von vor tausend Jahren in China verschieben sich die Dimensionen der Gegenwart (bzw. eigentlich der Zukunft) geradezu ins Dämonische und Unheimliche.

Ein zentrales Motiv des Romans ist die Sprache, aus der Sicht des Chinesen die „Zukunftssprache“, man kann auch sagen: die Fremdsprache. Rosendorfer agiert hier sehr geschickt, indem er die blumigen Umschreibungen des Protagonisten in den Briefen an den Freund dem Leser als ein Stück exotische Fremdheit vermittelt, andererseits reibt sich der Protagonist immer wieder selber an den schwer auszusprechenden Namen der Deutschen.

> Herrn Shi-shmis Frau Witwe-Mutter heißt mit öffentlichem Namens auch Shi-shmi (= Schmitt), mit familiärem Intimnamen Yo-cha-na, Herr Shi-shmi aber nannte sie Ma’ma. Frau Pao-leng heißt mit Intimnamen Ak‘-ga-ta. Über weitere Intimnamen verfügt sie nicht. Ich nenne sie aber : ‚Frühlingsmandelbäumchen in der Morgensonne‘.[37]

Rosendorfer erfindet außerdem ganz neue Bezeichnungen für technische Phänomene, die zu den Selbstverständlichkeiten des 20. Jahrhunderts gehören, die Kao-tai jedoch logischerweise nicht kennt: „A-tao-Wagen“ (Auto-Wagen) für PKW oder „Eisendrachen“ für Flugzeug. Das Sprachbewusstsein wird durch metasprachliche Einschaltungen zusätzlich betont, dergestalt, dass die sprachliche Ebene von Fremdheit immer wieder präsent ist. Wir kennen entsprechende poetische Verfahren aus vielen interkulturellen Romanen, z.B. aus den Romanen von Emine Sevgi

---

36 Euripides, *Medea*, in: *Dichtungen der Antike in 11 Bänden*, Bd. 5, Tragödien I, Weimar (Volksverlag) 1959, S. 51.

37 Rosendorfer, a.a.O., S. 182.

Özdamar (*Das Leben ist eine Karawanserei*, 1992; *Die Brücke vom Goldenen Horn*, 1999): Die andere Sprache scheint gleichsam durch den Wortlaut der Erzählung hindurch; bestimmte metaphorische Wendungen aus dem Türkischen sind wörtlich ins Deutsche übertragen und wirken im neuen Kontext überaus poetisch.

Ein weiteres Themenfeld betrifft die Literatur. Unser Reisender ist natürlich auch Leser, und was er liest, beunruhigt ihn. „Die Literatur der letzten hundert Jahre [...] ist völlig unübersichtlich", beklagt er.[38] Die Bewertung von mehreren Texten der Weltliteratur; Stifter, Fontane, Kafka, Thomas Mann, erinnert an die Vorurteile literarisch ungeübter Leser mehr als an eine spezifisch chinesische Perspektive. Thomas Manns *Buddenbrooks* überzeugt ihn noch als humorvoll geschilderte Geschichte einer Familie, aber beim *Doktor Faustus* kommt er nicht weiter: „Ein drittes Buch von dem Autor, das den Titel trug ‚Geprüfter Gelehrter, die Faust ballend', legte ich dann nach wenigen Seiten weg."[39]

Rosendorfers Roman endet mit einer selbstreflexiven Geste. Der Protagonist wird von Herrn Shi-shmi, der den ganzen Roman über die Rolle eine Mentors für den unerfahrenen Kao-tai übernommen hatte, aufgefordert, seine Erlebnisse in Buchform zu bringen, weil „meine Erkenntnisse, die sozusagen eine angeborene Unvoreingenommenheit hätten, für die Großnasen von unschätzbarem Wert seien. Ich habe abgelehnt."[40] Der Autor konterkariert hier gleichsam sein eigenes Verfahren des anderen Blicks. Dasselbe gilt für den Topos vom ungeschriebenen Roman. Die 37 Briefe an den chinesischen Freund sind ja keine Vorstufe des Romans, sondern bereits die Realisierung des Textes, den wir lesen.

Der Roman vermittelt uns ein ganzes Programm von Punkten, die relevant sind für eine Poetik der Interkulturalität. Ich hatte bereits bei Th. Mann entsprechende Kriterien geltend gemacht. Erstens: Erzählperspektive und Fremdperspektive interferieren. Zweitens: Eingefangen in die Fremdwahrnehmung ist die Literatur – man kann, in Bezug auf den chinesischen Leser, von transkultureller Intertextualität sprechen. Drittens vermittelt der Roman nationale Klischees und Stereotypen als hinterfragbare Vorurteile. Und viertens ist der Text ist in gewisser Hinsicht mehrsprachig, denn er enthält zahlreiche chinesisch klingende Neologismen.

Einen weiteren Punkt habe ich bis zuletzt aufgehoben: die Verankerung des Romans in einer Gattungstradition, die internationaler kaum sein könnte, im Briefroman. Rosendorfers Text ist lesbar als eine – eher parodistische – Replik auf Montesquieus *Lettres Persanes* (1721). Die

---

38 Ebd., S. 344.
39 Ebd., S. 346.
40 Ebd., S. 363.

Intertextualität, das heißt der Hinweis auf Montesquieu ist in diesem Fall sogar thematisiert, also Teil der Fiktion:

> Der Autor war ein aristokratischer Herr aus einem von hier aus westlichen Land und hieß Mo-te-kwöj. Der Autor tut in dem Buch so, als sei er ein Prinz aus einem fernen Land, und beschreibt die Zustände im damaligen Reich der Großnasen aus einer scharfen, kritischen Distanz. Das ferne Land, aus dem der Prinz angeblich kam, lag im Osten... Du kannst Dir denken, wie betroffen ich war, als ich das las.[41]

Wir befinden uns bei Montesquieu mitten im Zeitalter der Aufklärung. Sein Roman ist seinerseits ein Zeugnis für perspektivische Komplexität und kulturvergleichende Inhalte. Fremdheit dient auch hier als Mittel der Distanz gegenüber dem Eigenen. Die Perser, die über ihre Eindrücke im Vergleich zwischen orientalischer und europäischer (hauptsächlich französischer) Kultur berichten, sind letztlich Instrumente des eher statischen Blicks von Montesquieu, der wie aus einer Vogelperspektive auf die beiden großen Kulturbereiche des Orients und des Okzidents herunterschaut. Zu einem wirklich interkulturellen Dialog zwischen Asien und Europa kommt es nicht. Dialogisch ist der Text allerdings insofern, als die fremde Stimme, nämlich die von Montesquieu, in Form von aufklärerischem Gedankengut der Perser-Rede deutlich unterlegt ist. Die imaginierten Briefsteller sind des Erzählers Gesprächspartner. Man könnte auch sagen: Da die Perser Produkte seiner Einbildungskraft sind, spricht Montesquieu mit sich selbst.

Es gibt weitere Briefromane dieser Art, etwa Oliver Goldsmith' Roman *The Citizen of the World* (1760), an den der Rosendorfer-Roman insofern erinnert, als der briefschreibende Reisende Lien Chi ebenfalls ein Chinese ist. In diesem Fall dient der durch die fingierte Außenperspektive entstehende kulturelle Abstand dazu, die Sitten und Ideologien der englischen Gesellschaft aus ironisch-moralisierender Distanz heraus zu kritisieren. Da Goldsmith nun seinerseits als Montesquieu-Leser gilt, ergibt sich hier eine transkulturelle Filiation, die in ihrer Bedeutung von der Forschung bislang kaum gewürdigt wurde. Unter poetologischen Gesichtspunkten wäre somit auch die Gattungstradition als solche zu berücksichtigen. Utopien, Reiseromane, Bildungsromane, Briefromane entwickeln von jeher eine besondere Dynamik der Fremdwahrnehmung und dienen den Autoren der Gegenwartsliteratur häufig als Vorbilder für die Darstellung interkultureller Situationen oder Lebensläufe.

Solche Lebensläufe zeichnen beispielsweise postkoloniale Romane aus. Allerdings kann man darüber diskutieren, ob es sich bei dem Begriff „postkolonial" um eine ideologisch enger gefasste – das heißt unmittelbar

---

[41] Ebd., S. 286.

mit den Auswirkungen des Kolonialismus zusammenhängende – Bezeichnung handelt oder um eine allgemeine historische Klassifizierung von Texten, die den postkolonialen Blick, d.h. die kritische Sicht auf die Bedingungen des unter dem Druck fremder Kultur lebenden Protagonisten, ins Zentrum stellen. Unter diesem zweiten, allgemeineren Aspekt wäre auch ein Roman wie Sten Nadolnys *Selim oder die Gabe der Rede* als postkoloniales Werk einzuordnen.

Der Autor gibt uns dazu einen konkreten Hinweis, wenn er sagt, dass er „im Grunde einen Kolonialroman" schreibe, nur dass dieser Roman „innerhalb der deutschen Grenzen spielt."[42] Nadolny vermittelt gegenseitige Spiegelungen und Perspektivübernahmen von Fremdem und Eigenem unter dem gesellschaftlichen Aspekt der Arbeitsmigration. Der Roman, der von dem türkischen Ringer Selim und seinem deutschen Freund Alexander erzählt, hat die Struktur eines doppelten Lebensberichtes mit wechselndem Schauplatz. Die erzählte Zeit ist die zwischen 1965 und 1988, umspannt also eine Gastarbeitergeneration bzw. die über 20-jährige Entwicklung der beiden Helden. Die Handlung spielt zunächst in Deutschland und schildert den Sozialisationsprozess des türkischen Arbeiters, der mehr Tiefen als Höhen erlebt. Alexander ist die Figur, an der der Erzähler die interkulturelle Beziehung zwischen den Freunden praktisch abarbeitet, besonders deutlich von dem Zeitpunkt an, wo Selim wegen seiner kriminellen Kontakte im Gefängnis landet und nach einer gewissen Zeit in die Türkei abgeschoben wird. Nadolny wählt nicht zufällig die Form der Tagebuchaufzeichnung: Der deutsche Freund, der den Türken im Gefängnis besucht, schreibt auf, was dieser ihm über seine Deutschlanderfahrung erzählt, und Alexander verwendet das Material für einen potenziellen Roman, d.h. eigentlich den Roman, den wir lesen. Die Darstellung wird somit narrativ vielfach gebrochen. Wir werden auf literarischer Ebene außerdem mit den eingangs erwähnten Vorbehalten moderner Ethnologie konfrontiert (Geertz), die von der diskursiven Qualität und grundsätzlichen Interpretationsbedürftigkeit dessen ausgeht, was wir kulturelle Fremdheit nennen. Typisch für diese Strategie des Autors ist der häufige Perspektivwechsel im narratologischen wie im ethnologischen Sinne. Selim kommt insofern immer wieder selbst zu Wort, als viele Beobachtungen über die innere Fokalisierung und über eine Art erlebte Rede vermittelt werden. Hinzukommt, dass der Autor seinen deutschen Erzähler im zweiten Teil des Romans in die Türkei reisen lässt, wo dieser reziproke Fremdheitserfahrungen macht: „Hatte er wirklich vor Wochen einmal behauptet, in der Türkei leben zu wollen? Wie war er nur darauf

---

[42] Sten Nadolny, „‚Wir' und ‚Die' – Erzählen über Fremde", in: *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a.M. (Fischer) 1996, S. 65–74. Hier: S. 71.

gekommen? Je länger er blieb, desto fremder, hoffnungsloser und unglückseliger erschien ihm die Umgebung."[43]

Die Skepsis betrifft hier nicht nur das soziale Problem der misslungenen Akkulturation sondern zeigt zugleich die Grenzen des Fremdverstehens auf. Das Verstehen und damit auch die Beschreibbarkeit des Anderen wird in Frage gestellt: „Was habe ich nicht alles über Selim geschrieben," resigniert der Erzähler, „und doch nichts begriffen! Nein Schluss mit dem Wahn, ich verstünde ihn oder irgend jemand anders oder sonst etwas! Ab jetzt nur noch Geschichten, die sich nicht als die Wahrheit ausgeben."[44] Was der Autor vermittelt, das sind bereits Vermittlungsprozesse, Interpretationen, Vergleiche, schriftliche und mündliche Äußerungen, Kommentare, Diskurse usw. Die wirkliche Empathie, das Sich-Einfühlen in den Anderen, in die fremde Kultur sei unmöglich. In einem Aufsatz hat Sten Nadolny diesen Gedanken wie folgt zusammengefasst: „Wenn ich also jetzt so tat, als könnte ein deutscher Autor sich ohne weiteres in die Situation der Türken versetzen, dann beging ich eine Mißachtung der Türken, die man ‚Mißachtung durch angemaßtes Verstehen' nennen könnte."[45] Erinnern wir uns: Adolf Muschg hatte vor japanischem Hintergrund von „kulturkomparatistischen Vermutungen" gesprochen (vgl. Anm. 25).

Was Nadolnys Roman außerdem auszeichnet, ist das Sprachbewusstsein. Selim macht einen Lernprozess durch, der, wäre er nicht voller negativer Erfahrungen, ein moderner Bildungsroman hätte sein können. Die Welt der deutschen Sprache erobern, das bedeutet für den Ausländer zwangsläufig: sich der sozialen Welt mit ihren Gefahren aussetzen. Einige Stichworte aus dem Inhalt hierzu: Studentenunruhen, Schleyer-Ermordung, Bindung an eine Terroristin und Mutter seines Sohnes, Gefängnis, nachdem er einen Angreifer aus dem Zuhältermilieu erschlagen hat, um den Freund Alexander zu verteidigen, Abschiebung in die Türkei. Wie bei Rosendorfer erleben wir phonetische Verfremdungen der deutschen Sprache. Selim sucht den Hauptbahnhof, aber weil er nach dem „hopbanof" fragt, bekommt er keine Auskunft.

> Oft meinte er türkische Wortfetzen zu hören und dreht sich um – ‚anne' hörte er, ‚karin', ‚bok' und ‚bir', aber es war Deutsch. „Bier' kannte er schon, und trank eins an der Bude. Die fünfunddreißig Pfennige legte er gleich hin, damit keine Fragen kamen.[46]

Nadolny imaginiert immer wieder Situationen, in denen die Schwierigkeiten und die Fortschritte des Umgangs mit der Sprache den Prozess der

---

43 Sten Nadolny, *Selim oder die Gabe der Rede*, München (Piper) S. 403.
44 Ebd., S. 462.
45 Ebd., S. 71.
46 Ebd., S. 27.

Integration in die deutsche Gesellschaft begleiten. Selim erliegt den Verlockungen von Miniröcken (wohlgemerkt: wir befinden uns in den Sechziger Jahren – und nicht in der Türkei) und bereitet sich sprachlich auf eine Begegnung mit einem deutschen Mädchen vor,

> deren Bewegungen und Knie ihm besonders aufgefallen waren. Zusammen mit Zeki [einem anderen Türken] hatte er die Reihenfolge der Wörter festgelegt: ‚Guten Tag! Darf ich mich vorstellen?' Die Stimme oben lassen wie bei einer Frage, aber die Antwort nicht abwarten! – ‚Mein Name ist Selim. Ich möchte Sie gern näher kennenlernen, möchten Sie mich auch? Antworten Sie mit Ja oder Nein, ich verstehe nur wenig!'[47]

Selims Begegnungen mit der Sprache, mit Fachbegriffen aus dem deutschen Handwerk, zum Beispiel „Preßluft" oder „dienstgeil", mit dem Studentenvokabular der Sechziger wie „Spießer" oder „faschistoid", mit Berliner oder süddeutschem Dialekt – solche Begegnungen werden häufig metasprachlich kommentiert, mit türkischem Wortschatz verglichen, mitunter auch konterkariert: „Wenn einer ihn Kümmeltürke nannte, entgegnete er ‚Sauschwab', damit war die Sache erledigt."[48]

Die poetischen Verfahren einer kosmopolitischen Germanophonie lassen sich auf der Basis einer Vielzahl einschlägiger Romane systematisieren. Ich muss leider auf die Präsentation weiterer Romane verzichten, etwa von Hanns-Josef Ortheils *Schwerenöter* (1987)[49], der wie Nadolnys Roman ein Zeitroman über Deutschland ist und ein komplexes, heterogenes Deutschland-Bild aus der Perspektive des internationalen Globetrottertums zweier Brüder vermittelt. Unberücksichtigt bleiben muss auch ein Werk des Schweizers Pascal Mercier, *Nachtzug nach Lissabon* (2004)[50], der von den Fremderlebnissen eines Berners auf der Suche nach einem geheimnisvollen portugiesischen Autor erzählt. Mercier verwendet vor allem die Mittel der Intertextualität und der Sprachfremdheit; der Roman ist wie durchtränkt von portugiesischer Literatur und Sprache.

Mir ging es in meiner Analyse weniger darum, ein stofflich komplexes Bild kosmopolitisch geprägter deutschsprachiger Romane zu geben, sondern anhand von Beispielen einige Analysekriterien für eine systematische interkulturelle Poetik zu entwickeln. Im Zentrum standen Formen der narrativen Fremdperspektive und der Perspektivenübernahme. Die „Perspektive" weist vor allem in transkulturellen Zusammenhängen deutlich über eine lediglich erzähltechnische Funktion der Fokalisierung hinaus,

---

47 Ebd., S. 88.
48 Ebd., S. 168.
49 Hanns-Josef Ortheil, *Schwerenöter*, München (Piper) 1987.
50 Pascal Mercier, *Nachtzug nach Lissabon*, München (Hanser) 2004.

indem sie ideologiekritische oder weltanschauliche Konzepte transportiert. Die fremdperspektivischen Verhältnisse sind, wie die literarische Praxis zeigt, eng verknüpft mit weiteren Formen der Grenzüberschreitung, unter anderem mit transkultureller Intertextualität und Intermedialität, mit sprachlicher Fremdbestimmtheit, mit der Konstruktion oder Dekonstruktion nationaler Klischees, mit besonderen Gattungen, für die Fremdheitsmuster konstitutiv sind (z.B. Reiseromane). Jeder dieser Sachbereiche lässt sich weiter ausdifferenzieren; allein sprachliche Fremdbestimmtheiten gibt es viele: fremdsprachige Einschübe bzw. Mehrsprachigkeit, phonetische Verfremdungen der einheimischen Sprache, Fiktionalisierung von Übersetzung, metasprachliche Kommentare über fremde und eigene Sprache etc. Ich verstehe diese Aufzählung als Einstieg in die systematische Untersuchung der literarischen Vermittlungsformen von kultureller Alterität. Ein solcher Aufgabenkatalog dürfte geeignet sein, das Phänomen einer „kosmopolitischen Germanophonie“ in der Literatur, in diesem Fall im Roman, speziell in ihren poetologischen Konsequenzen konsequenter herauszuarbeiten.

Azade Seyhan

Interkulturelle Hermeneutik: Der transnationale Autor als Übersetzer

> *The word „translation" comes, etymologically, from the Latin for „bearing across". Having been borne across the world, we are translated men.*
>
> Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*

Rushdie spricht hier für alle Subjekte, ob postkolonial oder postnational, die in Sprachen weicher Währung – sowohl in sprachlichem als auch wirtschaftlichem Sinne – geboren sind. In seinem Buch *Le rideau. Essai en sept parties*, das unter anderen Fragen die der Weltliteratur zum Thema hat, schreibt der in Paris lebende tschechische Schriftsteller Milan Kundera über seinen „Landsmann" Franz Kafka:

> [...] imaginons un instant qu'il ait écrit ses livres en tchèque. Aujourd'hui qui les connaîtrait? [...] Même si un éditeur de Prague avait réussi à publier les livres d'un hypothétique Kafka tchèque, aucun de ses compatriotes (c'est-à-dire aucun Tchèque) n'aurait eu l'autorité nécessaire pour faire connaître au monde ces textes extravagants écrits dans la langue d'un pays lointain „*of which we know little*".[1]

Trotz der beispiellosen Einwanderung der Völker in den letzten Jahrzehnten hat sich seit Kafkas Zeit der minderwertige Status der Sprachen (was man in der postkolonialen Literaturkritik als *low status languages* bezeichnet) der fernen Länder *of which we know little* nicht verbessert oder verändert. Auf der anderen Seite ist in unserem Zeitalter des transnationalen Verkehrs von monetärem und intellektuellem Kapital und der weltweiten Migrationen innerhalb und außerhalb nationaler Grenzen das wachsende

---

1 „‚Un pays lointain dont nous savons peu (*a far away country of which we know little*).' Ces mots fameux par lesquels Chamberlain voulait justifier la sacrifice de Tchécoslovaquie étaient justes." Kundera, *Le Rideau. Essai en sept parties*, Paris (Gallimard) 2005, S. 47. Kundera spricht hier von dem Münchner Abkommen, das in der Nacht zum 30. September 1938 von den Regierungschefs der europäischen Großmächte (Großbritannien, Frankreich, Italien und das Deutsche Reich) unterzeichnet wurde. Mit diesem Abkommen gaben der britische Premierminister Neville Chamberlain und der französische Ministerpräsident Édouard Daladier Hitler ihre Zustimmung zur Eingliederung des Sudetenlandes. Das Abkommen wurde ohne die Anwesenheit der Tschechoslowakei ausgehandelt.

Bedürfnis nach kultureller Übersetzung zum Schwerpunkt wissenschaftlicher und politischer Interessen geworden. Weder der Diskurs der Identitätspolitik noch die postkoloniale Theorie kann der Vielfalt der Geschichten, die aus den Grenzübergangspunkten zwischen Sprachen, Kulturen und Glaubens- und Wertsystemen entstehen, gerecht werden. Dieser Beitrag untersucht das Werk des transnationalen Autors, der den Akt des Schreibens sowohl in der Fremde als auch zu Hause als eine Form der kulturellen Übersetzung versteht. Diese Art des Über-Setzens ist durch eine kontinuierliche Interpretation und Überarbeitung der Konzepte Identität, Alterität und Transnationalismus gekennzeichnet. Die interagierenden Wirtschaften, die aus dem transnationalen Kapital entstanden sind, erfordern eine verstärkte Kommunikation unter Sprachen und Kulturen, welche wiederum den Einfluss der kulturellen Übersetzung auf Weltwirtschaften unterstreicht.

Eine theoretische Diskussion des Exils lässt sich oft in der Spannung zwischen Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit und zwischen Macht und Ohnmacht (der Sprachen bzw. Kulturen) verorten. Übersetzung setzt ein Streben nach der Gleichwertigkeit zwischen zwei Sprachen in Bewegung. Idealerweise soll diese angestrebte Äquivalenz zu einem besseren Verständnis der Zielsprache und deren Kultur führen. Aber Übersetzung gibt auch Anstoß zu einem Wettbewerb zwischen den expressiven Modalitäten der Sprachen. Dieser Wettbewerb zwischen Besitz und Enteignung, Neumarkieren und Löschung sowie zwischen Erwerb und Verlust bedroht die Kultur, die weniger bekannt ist oder nicht die Macht hat, ihre sprachliche Erbschaft zu bewahren. Da Fragen der Übersetzung im kulturellen Raum seismische Verschiebungen verursachen, wird Übersetzung zum Ort des globalen Drucks auf lokale Kulturen. Unter welchen Voraussetzungen soll eine Kultur die andere nicht beherrschen, um den Imperativ (den Vertrag) der kulturellen Übersetzung einzuhalten? Welche formalen, strukturellen und ideologischen Strategien leiten einen Text aus einem gemeinsamen kulturellen Netzwerk zu einem anderen? Um auf diese Fragen näher einzugehen, werde ich kurz auf einige Aspekte von Friedrich Schleiermachers Sprachtheorie eingehen.[2]

Schleiermacher entwickelte die hermeneutische Praxis zu einer Kunst der Interpretation, die weit über biblische Exegese hinausgeht und alle Formen linguistischer Analyse einbezieht. In der Tat dechiffriert Schleiermacher Übersetzung als kulturelles und gesellschaftliches Handeln. Obwohl Schleiermachers Theorie der Übersetzung wegen ihrer

---

[2] Bezüglich der folgenden Diskussion siehe Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1977, und Katherine M. Faull, „Introduction“, in: *Translation and Culture*, hrsg. von Katherine M. Faull, *Bucknell Review* 48 (2004), S. 13–21.

nationalistischen Verzerrung kritisiert wurde – er strebte danach, Deutsch in eine Weltsprache zu verwandeln und die Bürger dadurch aufzuklären und zu erziehen – bestand Schleiermacher darauf, der Wunsch zu übersetzen sei der Wunsch einer Gemeinschaft positiv verstanden zu werden und nicht der Wunsch des übersetzenden Subjekts das Fremde zu dominieren. Letzteres wäre unvereinbar mit Schleiermachers Betonung der Vernetzung von Ethik, Dialektik und Hermeneutik. Schleiermachers Sprachtheorie versteht jede Rede in ihrer historischen Kontingenz und mit Hinsicht auf ihre multireferenzielle Natur. Deswegen vermag Übersetzung nicht immer den treffenden Ausdruck in der Fremdsprache zu bestimmen, weil Texte Produkte der Subjektivitäten in einem gegebenen oder bestimmten Sprachnetz sind. Solche Inkommensurabilität wird zum Problem des hermeneutischen Verstehens, das durch Metatexte, Kommentare, Erläuterungen und Ausgaben versucht, Lücken der Kommunikation zwischen Kulturen und Geschichten zu füllen. In unserer globalisierten Welt sind wir verpflichtet, um mit Cynthia Ozick zu sprechen, „multiple histories, multiple libraries, multiple metaphysics and intuitions“[3] zu sammeln, um Gespräche zwischen kämpfenden Kulturen zu ermöglichen und ein gewisses Verständnis für unterschiedliche kulturelle oder unbekannte Welten zu entwickeln. Die Idee des Globalen wohnt weder im Universellen, denn das aufklärerische Ideal hat sich als kulturell spezifisch bewiesen, noch in der normativen Parität der Kulturen in einem hermeneutischen Pakt, sondern in der ständigen Interaktion und Interpretation der kulturellen Unterschiede, die als kulturelle Übersetzung zu verstehen ist.

Der aktuelle grenzüberschreitende Verkehr der wirtschaftlichen und kulturellen Metropole verursacht das Bedürfnis nach Übersetzung im alltäglichen Umgang mit Fremden, Asylanten, Exilanten und Ausgewanderten. Weil ihre Entortung zuerst eine Welt- und Wertlosigkeit zur Folge hat, sollen die „Gastgeber“ nicht nur ihre Integration in das Leben des Gastlandes gewährleisten, sondern auch ihr sprachliches und kulturelles Erbe, ihre Sitten, Wertsysteme und Erinnerungen ansprechen, damit ihre zerbrochene(n) Geschichte(n) in ein Ganzes übersetzt werden können. Die Bewahrung von Sprache und Gedächtnis tritt als selbsternannte Mission vieler Schriftsteller und Künstler in der Diaspora in Erscheinung. Auf den ersten Seiten seines Romans, *Le Livre du rire et de l'oubli*, das ein Zeugnis für die Beständigkeit der Erinnerung im Exil darstellt, schreibt Kundera: „la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli.“[4]

---

[3] Cynthia Ozick, „Literary Entrails. The Boys in the Alley, the Disappearing Readers, and the Novel's Ghostly Twin“, *Harper's*, April 2007, S. 67–75. Hier: S. 73.

[4] Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, übers. von François Kérel, Paris (Gallimard) 1978, S. 14.

Die Schriftsteller der Diaspora, die sich zwischen Grenzen von Sprachen, kulturellem Gedächtnis, persönlicher und kollektiver Identität und Staatsangehörigkeit bewegen, müssen komplexe und vielschichtige Strategien des Übersetzens erfinden, um konkurrierende Formen der Identifikation zu verhandeln. Sie versuchen durch buchstäbliche, übertragene oder metaphorische Übersetzungen die infolge traumatischer Erfahrungen von Kolonialismus, politischer Verfolgung und militärischen Invasionen souveräner Staaten auseinandergebrochenen Sprachen wieder zu einem Ganzen zusammenzufügen. Die Erzähler und Künstler der postkolonialen Diaspora und der repressiven Regimes sind Übersetzer der Stimmen der Toten und zur Sprachlosigkeit Verurteilten geworden. Sie sind auch Übersetzer derjenigen Sprachen und Kulturen, die im Strom der kolonialistischen Expansion ertranken oder in einen minderwertigen Status in der europolitanen Kultur verbannt wurden. In dieser Kultur sieht der intellektuelle Europäer „eine ontologische Tiefenstruktur, ein kulturelles Sediment, eine Traditionsbasis",[5] von denen angeblich der Osten durch eine unüberwindbare Kluft abgegrenzt bleibt.

Die eigentliche politische Realität wohnt in dieser großen Kluft zwischen dem Europolitanen und allem, was diesem nicht gewachsen ist, oder zwischen den Supermächten und denen, die Kundera „les petites nations" nennt: den kleinen Nationen, „dissimulées derrière leurs langues inaccessibles".[6] Aber hier ist das Konzept ‚petit'

> n'est pas quantitatif: il désigne une situation; un destin: les petites nations ne connaissent pas la sensation heureuse d'être là depuis toujours et à jamais; elles sont toutes passées, à tel ou tel moment de leur histoire, par l'antichambre de la mort; toujours confrontées à l'arrogante ignorance des grands, elles voient leur existence perpétuellement menacée ou mise en question; car leur existence *est* question. (*Les Testaments trahis*, S. 223–224)

Aber warum haben wir so wenig Zugang zu anderen Vorstellungen und Formen des Wissens? Wer erklärt diese Sprachen für „unzugänglich"? Man kann vermuten, dass auch die deutsche Sprache für Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar, Rafik Schami, oder den deutsch-iranischen Dichter SAID unzugänglich war, bevor sie sich die Mühe gaben, diese Sprache in all ihren Nuancen zu beherrschen.

Da Walter Benjamin in seinem oft zitiertem Essay „Die Aufgabe des Übersetzers" den Begriff der Unübersetzbarkeit und der Minderwertigkeit irgendeiner Sprache zu widerlegen scheint, werde ich kurz darauf verweisen, obwohl der Essay, offen gestanden, eher mystifizierend als

---

5 Paul Michael Lützeler, *Kontinentalisierung. Das Europa der Schriftsteller*, Bielefeld (Aisthesis) 2007, S. 16.

6 Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris (Gallimard) 1993, S. 225.

entmystifizierend ist. „Die Aufgabe“ ist *avant la lettre* als theoretischer Wegbereiter der zeitgenössischen Debatten über die Politik der Übersetzung zu sehen, weil dieser Text auf eine weitgehende Nivellierung der Sprachen in der Aufgabe des Übersetzens hindeutet. Benjamins Idee einer „reinen“, übersinnlichen oder geahnten Sprache (hier vernimmt der Kritiker einen Nachklang von Schleiermachers hermeneutischer Kategorie der „divinatorischen Auslegung“) offenbart sich nur in der Übersetzung. Nach Jacques Derrida beruht dieser messianische Charakter der Übersetzung nicht auf dem Erfolg der Übersetzung, denn eine Übersetzung gelingt nie im reinen und absoluten Sinne des Wortes. Vielmehr gelingt eine Übersetzung durch ein Versprechen, Sprachen miteinander zu versöhnen.[7] Als Vermittler zwischen Sprachen „ist die Übersetzung zuletzt zweckmäßig für den Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander“[8] und sie macht beide Sprachen, die ursprüngliche und die übersetzte, jeweils „als Bruchstück einer größeren Sprache“ erkennbar.[9] Diese größere Sprache bezeichnet die Übersetzbarkeit aller Sprachen.

Es ist aber nicht der Akt der Übersetzung, der die Sprachen von der Konkurrenz der Werte befreit, sondern der Wunsch, der dieser Metaphysik der Übersetzung innewohnt. Wenn ich hier für einen Moment einen Derridaischen Diskurs imitieren darf, würde ich sagen, dass der Wunsch immer gewünscht bleibt und nie in der gewünschten Art und Weise erfüllt wird. Die Geschichten von heutigen Auswanderern und Exilierten enthalten oft eine ernüchternde Nachricht: dass andere Welten, auch wenn sie in unsere Sprachen übersetzt sind, nicht unbedingt transparent werden; dass es zwischen Kulturen offene Stellen irreduzibler Unübersetzbarkeit gibt; dass diese Stellen das Schweigen und die Sprachlosigkeit des Exils markieren. Die Idee einer reinen Sprache, die alle Sprachen miteinander versöhnt, kann der Realität einer Welt, wo viele ihrer Heimat und der tröstlichen Umgebung ihrer eigenen Sprache beraubt sind, kaum entsprechen. Die Anforderungen kultureller Übersetzung kommen zum Ausdruck in den Geschichten, die zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen konzipiert sind.

Die aus der Vielfalt der Kulturen geborenen Strömungen in der zeitgenössischen deutschen Literaturszene, ihre unterschiedlichen Ankunftspunkte und Endstationen schreiben unsere Vorstellungen kritischer Analyse um und verlangen nach kritisch relevanten Strategien des Lesens, die der Komplexität der transnationalen Literatur(en) gerecht werden. Die

---

7 Jacques Derrida, „Roundtable on Translation“, *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. Hrsg. von Christie McDonald, übers. von Peggy Kamuf, S. 123.

8 Walter Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, *Illuminationen*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1977, S. 50–62. Hier: S. 52–53.

9 Ebd., S. 59.

Implosion des kreativen und konzeptionellen Reichtums, der die jüngste Arbeit der transnationalen Schriftsteller charakterisiert, stellt eine ständige Herausforderung zum theoretischen Überdenken dessen dar, was ein Kritiker die „Diasporisierung" (*diasporization*) der Kultur nennt.[10] Aber die Konturen der neu entstandenen Übersetzungslandkarten sind sehr uneben, wobei die „unzugänglichen" Sprachen immer noch ziemlich unmarkiert sind. Ein vielschichtigeres Verständnis des interkulturellen und transnationalen Schreibens muss in einem geschichtsphilosophischen Kontinuum sowohl rückwärts als auch vorwärts übersetzen und die sprachlichen und kulturellen Übereinstimmungen und Unterschiede nicht nur zwischen geographischen Zonen, sondern auch zwischen Zeiträumen analysieren. In vielen Fällen geht den zeitgenössischen Kommentaren das Verständnis des Zeitgeistes ab, welcher der Enstehung der transkulturellen Werke Anlass gibt, weil sie deren Präzedenzfälle nicht in Betracht ziehen.

In den letzten drei Jahrzehnten hat sich das kritische Interesse der *German studies* an amerikanischen Universitäten auf das künftige Profil der Forschung in unserem Fachbereich gerichtet. Mehrere Sonderausgaben von Fachzeitschriften haben sich der Frage gewidmet, wie der Kanon der deutschen Literatur die neusten Werke der transkulturellen Autoren Deutschlands einbeziehen kann. Am Ende des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts rühmen sich die *German studies* in Amerika eines diversen, vielfältigen Lehrplans, der Kolonialismus und Postkolonialismus in der deutschen Literatur, Filmwissenschaft, Fragen der interkulturellen Identität, Zwei- und Mehrsprachigkeit, Übersetzungswissenschaft und andere interdisziplinäre Fächer umfasst. Die Geschichten aus der deutschen Diaspora stellen eine Variante der globalen Bewegung von Kulturgütern dar, aber sie deuten auch auf die stillen und unsichtbaren Formen der Vorurteile gegen Deutschlands „Andere". Auch diese anhaltende Feindseligkeit muss die Kultur- und Literaturkritik unter die Lupe nehmen. Die zunehmende Sichtbarkeit der Bindestrich-Deutschen, der Schriftsteller und Künstler aus dem Balkan, dem Mittelmeerraum und dem Nahen Osten hat Literaturkritiker dazu herausgefordert neue Paradigmen zum Verständnis der kulturellen Identitätsbildung, des kollektiven Gedächtnises, des Fremden in uns – im Sinne von Julia Kristeva: „étrangers à nous-mêmes" – und der Sprach- und Übersetzungspolitik zu konstruieren.

Während der kritische Gewinn der postkolonialen Theorie und der Diskurse der Identitätspolitik wichtige Einblicke in die moderne transnationale Literatur Deutschlands geleistet haben, erfordert der schnell fließende Verkehr des Geld- und Kulturkapitals Begriffe, die mehr Einsicht in

---

[10] Nikos Papastergiadis, „The Limits of Cultural Translation", *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, hrsg. von Gerardo Mosquera und Jean Fisher. New York: New Museum of Contemporary Art and Cambridge, Mass. and London, England (MIT Press) 2004, S. 330–47. Hier: S. 331.

die Komplexität der Exilgeschichten schaffen. Darstellungen anderer Kulturen, Welten, Wertsysteme können nicht immer und nur aus zeitgenössischen Geschichten des Exils abstrahiert werden, von denen eine nicht geringe Zahl immer noch Kulturschock, Verfremdung und Heimweh zum Thema hat.

Es ist vielleicht an der Zeit, frühere Beispiele einer multilingualen, multikulturellen deutschen Literatur auf die Tagesordnung zu setzen. Meine Auswahl trifft *Ali und Nino* von Kurban Said, ein seltenes Beispiel der frühen deutschsprachigen Literatur von einem mehrsprachigen jüdischen Schriftsteller, der aus Aserbaidschan stammte und mit 36 Jahren in Italien starb. Das Buch, das bis vor kurzem sowohl in der Originalsprache als auch in englischer Übersetzung vergriffen war und dessen Autor fast ein Jahrhundert lang der Literaturgeschichte unbekannt blieb, hat nach der Veröffentlichung von Saids Biographie, *Der Orientalist* von Tom Reiss,[11] viel kritisches Interesse geweckt. Reiss zufolge wurde Said als Lev Nussimbaum in Baku geboren, konvertierte später zum Islam und flüchtete nach der bolschewistischen Eroberung Bakus über Istanbul und Paris nach Deutschland, wo er unter dem Namen Essad Bey viele Bücher veröffentlichte.

Der Roman[12] gewährt einen tiefen Einblick in ein wichtiges Kapitel der Weltgeschichte, die sich im nahöstlichen Schauplatz des Ersten Weltkriegs zwischen dem 29. Oktober 1914 und dem 30. Oktober 1918 abspielte. Auf den ersten Blick liest sich der Roman wie eine rührende aserbaidschanische Romeo-und-Julia-Liebesgeschichte zwischen dem Azeri Moslem Edelmann Ali Schirwanschir und einer Christin, der georgischen Prinzessin Nino Kipiani. Der Roman weist gewisse Parallelen zum biographischen Profil Saids auf. Wie Nussimbaum (alias Kurban Said/Essad Bey) ist Ali ein Sprachgenie, der „einen affenartigen Instinkt für Sprachen und Dialekte besaß“ (AN 35). Das Autobiographische und das Persönliche kreuzen sich hier mit der größeren Geschichte, bzw. den Schicksalen der imperialen Mächte: des Osmanischen Reichs, Russlands, Großbritanniens, Deutschlands. Die Geschichte von Ali und Nino und ihren Familien entwickelt sich parallel zu der Geschichte der beiden wichtigsten Kampagnen des Krieges, der kaukasischen und der persischen. Nussimbaum, ein intimer Kenner des Kaukasus und dessen Vergangenheit und vielschichtiger Kultur, packt sein enormes Wissen in den Roman. Der kulturkritische Blick des Autors aber geht weit über die Liebesgeschichte, das kaukasische Sittengemälde und den historischen Inhalt des Romans

---

[11] Tom Reiss, *The Orientalist. Solving The Mystery of a Strange and Dangerous Life*, New York (Random House) 2005. Deutsche Übersetzung von Jutta Bretthauer: *Der Orientalist. Auf den Spuren des Essad Bey*, Berlin (Osburg) 2008.

[12] Kurban Said, *Ali und Nino*, Berlin (Ullstein) 2000. Im Folgenden als AN abgekürzt.

hinaus. Viel früher als der andere Said (Edward) hat Kurban Said die kulturellen Konstruktionen von Orient und Okzident kritisch bewertet. Sein Gesamtwerk stellt eine korrektive Umwertung/Übersetzung einer historisch und geographisch bedeutenden Region (Transkaukasien) dar, die mehrere Sprachen und Dialekte, Religionen, Volksgruppen und soziale Sitten umfasst. Das konzeptionelle Interesse an Gedächtnis und Identität, Exil und kultureller Übersetzung, das den bekanntesten Roman Nussimbaums kennzeichnet, ist nicht nur für die heutige Geopolitik, sondern auch für die zeitgenössische Kulturkritik von großer Relevanz.

Der Reiz der Liebesgeschichte, die trotz aller sittlichen, religiösen, politischen und kulturellen Hindernisse siegt, beruht auf einer tiefen Einsicht in die gekreuzten Schicksale des Ostens und des Westens. Die ölreiche Stadt Baku in Aserbeidschan ist Wohnsitz zahlreicher adliger Familien, die verschiedene ethnische und religiöse Gruppen vertreten: unter anderem Muslime schiitischer und sunnitischer Ausrichtung, Babisten, Georgier, Türken, Tataren, Tscherkessen und Russen. Vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges lebten diese Gruppen in relativer Harmonie. Weil unter diesen Völkern ein nationales Bewusstsein fehlte – zu dieser Zeit kann man in jener Region von nationaler Identiät sowieso nicht sprechen –, war der Bezugspunkt der Zugehörigkeit die Metropole. Jede Großstadt in Transkaukasien hatte ihre eigene Geschichte, ihre eigenen Sitten, Sprachen und Dialekte und ihr eigenes Schicksal und kollektives Gedächtnis. Ali und seine Freunde betrachten sich selbst zwar als Asiaten, sind aber in erster Linie *citizens of the city*; Bürgertum bezieht sich auf die Metropole.

Interessanterweise gilt dies auch für transnationale Schriftsteller, die sich nicht mit einer Nation – weder der Heimat noch dem Auswanderungsland – identifizieren, sondern mit einer Metropole. Viele deutsch-türkische Dichter sehen sich als Berliner – genauer als Wahlberliner. In dem großen Fluss der Menschheit in der Metropole fallen Hautfarbe, Tracht, fremde Akzente nicht auf. Die kosmopolitische Stadt widersteht ihrem Wesen nach der Integration in ein nationales Ethos. Dem Exilierten bieten Berlin, Paris, London, New York oder Los Angeles ein Asyl der Weltoffenheit. James Donald beschreibt die doppelte Rolle der Metropole als Ort sowohl der Sicherheit als auch des Wandels,

> City life as a normative ideal acknowledges not only the necessary desire for the security of home, but also the inevitability of migration, change, and conflict, and so too the ethical need for an openness to unassimilated otherness.[13]

Baku liegt, wie es schon am Anfang des Romans in den Worten eines Lehrers des kaiserlich russischen humanistischen Gymnasiums zu Baku heißt,

---

[13] James Donald, *Imagining the Modern City*, Minneapolis (University of Minnesota Press) 1999, S. 200.

an der unbestimmten Grenze zwischen Asien und Europa. „Hier hat die Wissenschaft ihr letztes Wort noch nicht gesprochen“, betont er: „Während manche Gelehrte das Gebiet südlich des kaukasischen Bergmassivs als zu Asien gehörig betrachten, glauben andere, insbesondere im Hinblick auf die kulturelle Entwicklung Transkaukasiens, auch dieses Land als Teil von Europa ansehen zu müssen“ (AN 5). Obwohl es zu dieser Zeit unterschiedliche Meinungen zu der geographischen Zugehörigkeit von Kaukasien gibt, vereint die transkulturelle Metropole Baku alle ethnischen Gruppen. Der Armenier Nachararjan ist stolz auf das Zusammenleben, das Baku ermöglicht:

> Da sitzen wir nun, die Vertreter der drei größten Völker Kaukasiens: eine Georgierin, ein Mohammedaner, ein Armenier. Unter demselben Himmel geboren, von der gleichen Erde getragen, verschieden und dennoch eins – wie die drei Wesen Gottes. Europäisch und asiatisch zugleich, vom Westen und vom Osten empfangend und beiden gebend. (AN 86)

Aber diese friedliche Gesinnung geht mit dem Krieg und der Agitation der religiösen Gefühle zugrunde. Nachararjan, der gute Freund von Ali, entführt Nino in seinem modernen Auto. Er wird von Ali auf dem prächtigsten Pferd aus Karabagh verfolgt und getötet. Die vergessenen und verdrängten Geschichten und Erinnerungen kommen ans Licht. Wenn Ali und Nino, vor dem Krieg fliehend, sich in Teheran niederlassen, wo die strengen schiitischen Gebote Nino für unmündig erklären, sucht Ali im Glauben seiner Ahnen Ruhe. Aber zwischen den Völkern Kaukasiens gibt es, wie es auch heute der Fall ist, Unstimmigkeiten. Alis Vetter Bahram Khan erklärt seine Heimat, Iran, für ohnmächtig:

> wir schwärmen für Gedichte, die Firdausi vor tausend Jahren geschrieben, und wir können unfehlbar einen Vers Dakikis von einem Vers Rudakis unterscheiden. Aber keiner von uns weiß, wie man eine Autostraße baut oder ein Regiment befehligt. (AN 212)

Am Beispiel des damaligen Irans zeigt Nussimbaum, wie die größte historische Distanz die größte Unwirklichkeit schafft und wie Nostalgie in einen extremen Archaismus führt. Obwohl Ali und seine Familie willkommene und geliebte Gäste bei seinem mächtigen Onkel – dem großen Löwen des Kaiserreiches – sind, löst bei Ali die archaische, nostalgiebeladene Atmosphäre im Haus der Gastgeber – Nino wird z.B. in den Harem verbannt – ein heftiges Gefühl der Entfremdung aus. Und hier leidet Ali an starkem, unüberwindbarem Heimweh, dessen Pathos Nussimbaum zum poetischen Ausdruck bringt:

> Persien! Sollte ich hier bleiben? Zwischen Eunuchen und Prinzen, Derwischen und Narren? [...] Wildes Heimweh ergriff mich. Ich sah die staubbedeckte Mauer vor mir und die Sonne, die hinter der

> Insel Nargin unterging [...]. Ich rief nach der Heimat wie ein Kind nach der Mutter und ahnte dumpf, daß es diese Heimat nicht mehr gibt. Ich witterte die klare Wüstenluft Bakus und den leichten Duft von Meer, Sand und Öl. Nie hätte ich diese Stadt verlassen dürfen, in der mich Gott zur Welt kommen ließ [...]. Nie war mir das Gefühl meines Andersseins so deutlich bewußt geworden wie jetzt. Ich gehörte zu Baku. (AN 215–216)

Es wirkt folglich überraschend, dass Ali, dieser tolerante, aufgeklärte, weltoffene Adlige, am Tage der von den Schiiten beobachteten Ashura,[14] von einem religiösen Wahn besessen, sich auf den Straßen Teherans einer Prozession der Flagellanten anschließt.

> „Ein nie gekanntes Gefühl ergriff mich," sagt er, „[d]er Ruf drang mahnend in meine Seele, das Verlangen nach Hingabe erfüllte mich [...] meine geballten Fäuste hämmerten gegen meine entblößte Brust [...]. Jemand gab mir die schwere Kette in die Hand, und ich fühlte den glühenden Schmerz in meinem Rücken." (AN 229–230)

Diese unerwartete Hingabe zu einer übertriebenen Religiosität ist eine häufige Reaktion auf den diskontinuerlichen Zustand des Seins im Exil. Der vom Exil Betroffene, die gebrochene Person, sehnt sich nach einem Ganzen. Als Identifikationspunkte für diese Rekonstruktion ergeben sich einige Möglichkeiten. In vielen Fällen, zum Beispiel unter zahlreichen Türken in Deutschland, ist das eine Identifikation mit dem konservativen Islam. Durch meine Forschungsarbeit habe ich viele Kontakte zu Türken in Deutschland geknüpft und konnte beobachten, wie säkulare, moderne Türken, wenn sie mit Anstoß, Erniedrigung oder Respektverlust konfrontiert sind, Trost in der Religion finden und sich leidenschaftlich dem Islam zuwenden, obwohl sie bis dahin nie aktive Muslime waren. Aber für Ali kommt auch ein anderes Motiv ins Spiel. Er sehnt sich nach einem „Geheimnis", zu dem angeblich seine Ahnen Zugang hatten, er hingegen, als aufgeklärtes, rationales Produkt des westlichen Bildungssystems, nicht. Diese etwas klischeehafte Erklärung kann der Komplexität der Figur Ali nicht gerecht werden. Die Familie Schirwanschir ist stolz auf das Martyrium der Vorfahren und glaubt, dass dies den Fortbestand und die Zukunft der Familie sichert. Alis Vater tadelt ihn, weil er nicht in die Fußstapfen seiner Vorfahren getreten ist und sich nicht in den Krieg stürzte:

> „Was nützen Worte, wenn die Geschichte unserer Familie nicht in dein Blut eingegangen ist. Nicht auf toten, vergilbten, verstaubten

---

[14] Der zehnte Tag des mohammedanischen Monats Muharrem und des Martyriums von Hussein ibn Ali, dem Enkel des Propheten Mohammed, in der Schlacht von Kerbela. Für Schiiten ist dies ein Tag der Trauer. Einige schiitische Sekten geben sich extremen Akten der Gewalt hin, quälen sich, schneiden sich mit Messern und scharfen Gegenständen und prügeln sich mit Ketten.

> Blättern eines Buches, nein, in deinen Adern, in deinem Herzen müßtest du die Heldentaten deiner Ahnen lesen.“ (AN 77)

Daraus ergibt sich, dass der Nachgeborene den früheren Generationen gegenüber immer schuldig bleibt. Um der Sache auf den Grund zu gehen, können wir einen Blick auf die zweite Abhandlung Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* werfen. Hier gibt Nietzsche eine tiefe Einsicht in das Geflecht von Schuld, Glauben und Pietät:

> Innerhalb der ursprünglichen Geschlechtsgenossenschaft [...] erkennt jedesmal die lebende Generation gegen die frühere und insonderheit gegen die früheste, Geschlecht-begründende eine juristische Verpflichtung an [...]. Hier herrscht die Überzeugung, dass das Geschlecht durchaus nur durch die Opfer und Leistungen der Vorfahren *besteht* – und dass man ihnen diese durch Opfer und Leistungen *zurückzuzahlen* hat: man erkennt somit eine *Schuld* an, die dadurch noch beständig anwächst.[15]

Am Ende muss Ali zurückzahlen, aber er tut dies freiwillig.

> Ali Schirwanschir fiel um viertel nach fünf, an der Brücke von Gandcha, auf seinem Posten hinter dem Maschinengewehr [...]. Das Leben unserer Republik ist zu Ende wie das Leben Ali Schirwanschirs. (AN 271–272)

Das Schicksal der Zurückgelassenen, Ninos und des gemeinsamen Töchterchens, bleibt unklar. In traumatischen Zuständen, wenn Krieg, Invasion, Zwangsexil vor der Tür stehen, haben Glauben, Historie und Vorfahren Vorrang vor Vernunft, Toleranz und Nachwuchs.

Ali und Nino, dieses frühe Beispiel eines multikulturellen Werkes außerhalb des deutschen Sprachraums von einem deutschsprachigen, aus Baku stammenden Autor, stützt sich auf Kulturen und Kenntnisse unterschiedlicher Welten. In dieser Hinsicht illustriert der Roman den Akt der kulturellen Übersetzung in übertragenem Sinne, das heißt, er beinhaltet eine Auslegung der kulturellen Bräuche, Erinnerungen und Sprachvarianten. Der Zugang zu einer anderen Kultur entsteht erst durch einen langsamen Lernprozess, ein Versuch die nicht immer transparenten Zeichen zu entziffern und eine kulturelle Semiotik durchzuführen. Nussimbaums Roman entspricht in vieler Hinsicht der Metapher der kulturellen Übersetzung als Archiv für Sprachen und Kulturen der Anderen – auch der Länder *of which we know little* – und als Fahrbücherei, die die Zirkulation intellektueller Erbschaften und Paradigmen über Grenzen ermöglicht.

Da das Netz der internationalen und multinationalen Verbindungen sich ständig erweitert, wird die Nachfrage für die Anerkennung der Viel-

---

[15] Friedrich Nietzsche, „Zur Genealogie der Moral“, *Werke*, Bd. 4, hrsg. von Karl Schlechta, S. 76.

falt an Sprachen und Kulturen in unserer globalen Welt immer dringender. Während die Theoretisierung des transnationalen Bewusstseins Kulturwissenschaftler dazu anregt, Konzepte wie Identität – kulturelle, ethnische, nationale –, kulturelles Gedächtnis und Globalisierung neu zu formulieren, ist die Leistung der kulturellen Übersetzung als moderne hermeneutische Praxis noch nicht richtig geschätzt.

Letzten Endes stellt Übersetzung einen Einstiegspunkt in eine andere Sprache und Kultur dar. Das bedeutet auch ein Zerlegen und eine Remontage der Sprache. In jeder Remontage besteht die Gefahr einer Lücke, weil einzelne Teile fehlen oder Bruchstücke der Sprache nicht genau zusammengesetzt sind. Wie wir unsere Versionen des Selbst zusammenstellen und übersetzen, bildet den Kern unserer Identität, unserer Seinsformen und unseres Willens, uns der *brave new world* zu stellen. In *Ali und Nino* bietet Nussimbaum nichts weniger als eine leidenschaftliche Bejahung des ethnischen, kulturellen und sittlichen Zusammenlebens. Zur gleichen Zeit versteht er die Fragilität der Erinnerungen, der Vermächtnisse, der Liebe und der Toleranz und glaubt diese im Schreiben bewahren zu können. Die Geschichten der transnationalen Scheherazades betonen die große Bedeutung der Fiktion und der Exilliteratur, indem sie uns zeigen, wie Kulturen übersetzt und transportiert werden, wie sie sich von Geographie zu Geographie und Generation zu Generation bewegen und andere Welten und Zeiten durchreisen.

Kien Nghi Ha

Koloniale Paradoxien: Hybridität als Zeichen der ‚Rassenvermischung' und des kulturellen Widerstands

Im Zuge von Globalisierungsprozessen und interkontinentalen Migrationsbewegungen, die signifikante Merkmale der kolonialen Moderne sind, haben nicht nur Phänomene der kulturellen, sondern auch der ‚rassischen' Vermischung bis in die Gegenwart hinein nichts von ihrer Aktualität verloren.[1] Diese Situation ist in mehrfacher Hinsicht paradox: Zum einen sind ‚Rassendenken' und rassistische Praktiken gesellschaftlich nach wie vor weit verbreitet, obwohl ‚Rasse' als naturwissenschaftliche wie als politische Kategorie nach den zeitgeschichtlichen Katastrophen der Moderne weithin diskreditiert ist. Zum anderen wird die Kategorie ‚Rasse', die eine zentrale Referenz für biologische wie kulturelle Rassismen bildet, im Rahmen von ‚Mixed Race Studies' und ‚Multiracial Movement' auf eine widersprüchliche Art und Weise hinterfragt, indem der Begriff ‚race' angeeignet wird und seine paradigmatischen Grenzen gleichzeitig überschritten werden.[2] Obwohl Homi Bhabha in seinem einflussreichen Buch *The Location of Culture*[3] Hybridisierung in erster Linie als poststrukturalistisches Kulturmodell und als Phänomen der kolonialen Ambivalenz theoretisiert hat, erscheint es vor diesem Hintergrund möglich die kolonialen Paradoxien der Hybridität in Bezug auf den allgegenwärtigen ‚Rassendiskurs' selbst zu analysieren. Gerade am Beispiel der ‚Rassenvermischung' zeigt sich die bisherige unhintergehbare Präsenz der Kategorie ‚Rasse' besonders deutlich und deutet meines Erachtens auf das unvollendete Projekt der Dekolonialisierung hin, die mit neuen Formen des Differenzkonsums und der Hierarchisierung einhergeht.

Trotz dieser globalhistorischen Kontexte spielt in der deutschsprachigen Rezeption kultureller Hybridität die kritische Reflexion ihrer kolonialen Dimensionen eine eher untergeordnete Rolle.[4] Die mangelnde

---

1 Vgl. Jan Nederveen Pieterse, *Globalization and Culture: Global Mélange*, Boulder 2004 und Kien Nghi Ha, *Unrein und vermischt. Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen ‚Rassenbastarde'*, Bielefeld 2010.

2 Vgl. Jayne O. Ifekwunigwe (Hg.), *Mixed Race Studies: A Reader*, London/New York 2004.

3 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York 1994.

4 Siehe ausführlicher Kien Nghi Ha, „Kolonial-rassistisch – subversiv – postmodern: Hybridität bei Homi Bhabha und in der deutschsprachigen Rezeption", in: Rebekka Habermas/Rebekka von Mallinckrodt (Hg.), *Interkultureller Transfer und nationale Auslegung. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*, Göttingen 2004, S. 53–69.

Berücksichtigung dieses grundlegenden Aspekts ist angesichts der fundamentalen Bedeutung kolonialer Verhältnisse mit ihren globalen Auswirkungen ein erstaunliches Defizit. Die koloniale Dimension in der Diskussion postkolonialer Diskurse aus dem Blick zu verlieren, bedeutet eine wesentliche Grundlage der globalen, der westlichen und zweifelsohne auch der deutschen Kultur- und Sozialgeschichte unsichtbar zu machen. Eine solche diskursive Konstellation ist jedoch kaum in der Lage eine vielschichtig angelegte Diskussion über kulturelle Hybridität anzuregen. Die Gründe für diesen Missstand sind vielfältig. Die lange verdrängte Aufarbeitung der deutschen Kolonialgeschichte spielt dabei sicherlich eine ebenso wichtige Rolle wie ein Gesellschaftsbild, das bis heute den deutschen Rassismus als ein strukturelles Problem von historischem Ausmaß negiert. Auch wird die Kultur des Rassismus viel zu selten mit dem Diskurs über die Nation in Zusammenhang gebracht.

Hybridität im kolonial-rassistischen Kontext

Im Zuge der qualvollen Geburt der Moderne wurde der Kolonialdiskurs über ‚Rassenvermischung' aus dem Geist der europäischen Antike heraus eingeleitet.[5] In diesem Negativierungsprozess, in dem die sozio-kulturelle Vermischung als gesellschaftlicher Niedergang interpretiert wurde, spielte sowohl die Reanimierung antiker Vorstellungen über die Monstrosität des Hybriden als auch die durch mittelalterlichen Adel und Christentum konstruierte Unrechtmäßigkeit, Sündhaftigkeit und Minderwertigkeit des unehelichen ‚Bastards' eine bedeutsame Rolle. Wie stark das moderne Verständnis einer ‚rassischen' Hybridisierung als biologische Kreuzung von Anfang an von einer ‚widernatürlichen Degenerationserscheinung' ausging und die philosophisch-naturwissenschaftlichen Diskurse der Aufklärung durch die Verquickung von Biologismus, Dämonisierungsängsten und antiken Mythologien geprägt wurde, lässt sich etwa in den ideengeschichtlich überaus einflussreichen Werken von Platon, Immanuel Kant, Johann Gottfried Herder, Friedrich Nietzsche und anderen in Erfahrung bringen.[6] Ihre Überzeugungen entsprachen einer Evidenz, die ihre Autorität durch eine interessensgeleitete Definitionsmacht erlangte und sich mit der Ausweitung kolonialer Imperien universalisieren konnte.

---

5 Vgl. etwa die Analyse zur kulturellen Konstitution des europäischen Rassismus in den antiken philosophischen Diskursen bei Aristoteles und Platon von Wulf D. Hund, *Rassismus. Die soziale Konstruktion natürlicher Ungleichheit*, Münster 1999. Hier S. 110–118.

6 Diese Kritik ist ausführlich dargelegt in Kien Nghi Ha, *Unrein und vermischt*, a.a.O., S. 109–165.

Mit der westlichen Expansion in außereuropäische Räume wurde die globalisierte Neuzeit eröffnet, die unsere heutige Gegenwart immer noch miteinschließt. Die Grundlagen dieser selbstherrlichen Epoche beruhten maßgeblich auf Besitz- und Herrschaftsansprüchen; darunter Ansprüche auf Land, Natur und dehumanisierte Menschen, die sich auf die angebliche ‚Entdeckung' der ‚Neuen Welt' stützten und einen ungeheueren Prozess der Macht- und Wissensproduktion einleiteten. Aufbauend auf der nachhaltigen Destruktion außereuropäischer Gesellschaften wurde in einer bis dahin historisch einmaligen Entwicklung die millionenfache Versklavung und Kolonialisierung von indigenen Menschen in Amerika, Afrika und anderen Teilen der Welt erzwungen. Der transatlantische Sklavenhandel und die mit ihm verbundene Kolonialökonomie bildete nicht nur eine wesentliche Voraussetzung für die ursprüngliche Kapitalakkumulation Europas, sondern markierte auch einen Auftakt, der zum Aufbau weltumspannender Kolonialreiche unter der Einbeziehung von Asien, Australien und der pazifischen Inselwelt führte. Mit den Kolonialgesellschaften entstanden nicht zuletzt neue Normen, Werte und Diskurse, die vielfach darauf abzielten die durch diese Gesellschaftsform ermöglichte soziale Herrschaft und kultur-ökonomische Ausbeutung zu rechtfertigen und zu festigen. Zu den sozialtechnischen Innovationen kolonialer Vergesellschaftung zählte auch die Naturalisierung sozialer Verhältnisse in Form von unterschiedlich privilegierten bzw. unterdrückten ‚Rassen'.[7]

Vor diesem epochalen Hintergrund sind die weitreichenden kolonialrassistischen Diskurse über so genannte ‚Rassenbastarde' als ideologische Fix- und Brennpunkte der Kolonialgesellschaft zu kontextualisieren. Ihre gesamte Weltanschauung beruhte auf dem Glauben an eine biologisch oder metaphysisch verabsolutierte ‚Rassenpyramide'.[8] Diese Hierarchisierung drohte durch verschiedene Formen der Grenzüberschreitungen ins Wanken zu geraten. Weit davon entfernt nur ein neu entdecktes Phänomen der kulturellen Fusion in der postmodernen Ära zu sein, wurde die Idee der sozio-kulturellen Vermischung mit der Etablierung kolonialer Diskurse und Praktiken in ein ‚rassisches' Konzept eingebettet und mit dem ‚Bastard'-Diskurs verknüpft. Dies ermöglichte sozio-kulturelle Transgressionen aus einer ideologischen Perspektive zu deuten, die oftmals explizit von einem Recht auf Weiße Vorherrschaft und Schwarze Sklavenökonomie ausging. Die Idee der ‚Rassenvermischung' setzt die Existenz von vermeintlich reinen und voneinander getrennten ‚Rassen' voraus, die diskursiv konstruiert, durch ein Wahrheitsregime legitimiert

---

7 Vgl. zu den neueren globalgeschichtlichen Perspektiven auf die koloniale Moderne: Dipesh Chakrabarty, *Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung*, Frankfurt a.M. 2010, und Christopher A. Bayly, *Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780–1914*, Frankfurt a.M. 2006.

8 Siehe Imanuel Geiss, *Geschichte des Rassismus*, Frankfurt a.M. 1988.

und in national bzw. regional unterschiedlich ausgestalteten Rechtssystemen legalisiert wurden. In dem Maße, in dem die Vorstellung einer primordial vorgegebenen ‚Rassenzugehörigkeit' sich als essenzielle Eigenschaft des menschlichen Körpers durchsetzte und sich durch die anthropologische Vorstellung einer ‚Rassenpyramide' zur Abwertung von People of Color weltweit hegemonialisierte, konnte der Rassismus als gesellschaftliches Ordnungsmodell stabilisiert und durch vielfältige Machtverhältnisse wie normierende -praktiken wirksam werden – etwa in Form von Gesetzen gegen ‚Mischehen' in Europa und in den Kolonien.[9]

Nach seiner Entstehung in der Antike ist der Hybridbegriff erst wieder im Fin de Siècle des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt worden, nachdem er in der dazwischenliegenden Zeit in der europäischen Geistesgeschichte – zumindest in der deutschen Schriftsprache – weitgehend abwesend war. Zwar spielte die Frage der biologischen und soziokulturellen Vermischung im feudalen und kolonialen Kontext eine gewichtige Rolle. Jedoch griffen die Diskurse über die Aufrechterhaltung der ‚Blutreinheit' des Adels sowie der Homogenität der ‚weißen Rasse' zunächst in erster Linie auf das Bild des nun rassifizierten ‚Bastards' zurück, um biologische Inkompatibilität und kulturelle Minderwertigkeit auszudrücken. Bereits bei Immanuel Kant finden sich Ende des 18. Jahrhunderts diskursive Überschneidungen: Zum einen werden in seinen philosophischen Traktaten die Begriffe ‚hybrid' und ‚Bastard' synonym benutzt; zum anderen stellt er in seinen rassenkonstruktivistischen Schriften die so genannten ‚Bastart', ‚Muli' und ‚Halbschlag' als Ergebnisse der schä(n)dlichen ‚Rassenvermischung' dar.[10]

Ausgerechnet mit der zunehmenden Rationalisierung und Verwissenschaftlichung des Sozialen erlebte der Hybridbegriff im 19. Jahrhundert seine diskursive ‚Wiedergeburt' in der aufkommenden Evolutionsbiologie und kolonial-rassistischen Anthropologie. Ausgangspunkt für diese Entwicklung in den Naturwissenschaften waren die Darwinschen und vererbungstheoretischen Paradigmen in den Biowissenschaften des 19. Jahrhunderts. Mit der Publizität, die die ‚Wiederentdeckung' des Hybriden zur Jahrhundertwende in Folge der verspätet einsetzenden Anerkennung der Mendelschen Vererbungsgesetze (1866) in den Lebenswissenschaften

---

9 Siehe zu den gesetzlichen Maßnahmen bezüglich ‚Mischehen' und ‚Rassenmischung' in den deutschen Kolonien Pascal Grosse, *Kolonialismus, Eugenik und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland 1850–1918*, Frankfurt a.M. 1999, hier: S. 149–192, und Fatima El-Tayeb, *Schwarze Deutsche. Der Diskurs um Rasse und nationale Identität 1890–1933*, Frankfurt a.M. 2001, hier: S. 92–131.

10 Diesen Hinweis verdanke ich Annette Seidel-Arpaci. Vgl. Immanuel Kant, „Der Charakter der Rasse/Die anthropologische Charakteristik", in: „Reflexionen zur Anthropologie", aus Kants handschriftlichem Nachlass, in: *Kants gesammelte Schriften*, Band XV, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1913, S. 598–602. Hier: S. 600–602.

begleitete, wurden auch die Rassenanthropologie und sozialdarwinistische Eugenik aufgewertet. Diese international bis Mitte des 20. Jahrhunderts weithin anerkannten Wissenschaftsbewegungen sahen darin eine naturwissenschaftliche Fundierung ihrer rassistischen Positionen, die dezidiert den ‚Rassenbastard' als biologisches wie kulturelles Problem mit hoher Priorität konstruierte und pathologisierte.[11] Im Zeitalter des Imperialismus konnten sich kolonial-rassistische Denkmuster auf einen breiten gesellschaftlichen Konsens stützen, der oftmals zur Grundlage staatlicher Praxis wurde. Überzeugungen, die wie selbstverständlich von der Überlegenheit der ‚weißen Rasse' ausgingen und vor den vielfältigen Gefahren der ‚Rassenschande' warnten, galten zu dieser Zeit weitgehend als gesichertes Wissen. In Deutschland fand die rassistische Eugenik um die Jahrhundertwende besonders viele Anhänger/-innen, die oft gesellschaftlichen Eliten angehörten.

Auf dieser Grundlage formierte sich in Deutschland eine international führende rassistische Bewegung, die ihr gesellschaftlich kaum hinterfragtes Prinzip der umfassenden Diskriminierung bzw. Vorherrschaft qua Rassenkategorien mit wissenschaftlichem Anspruch, aber pseudo-rationaler Wissensgrundlage vertrat.[12] Im Zeitalter des Imperialismus wirkte sich der wissenschaftliche Rassismus über die westlich beherrschte Welt und darüber hinaus gesellschaftsstrukturierend aus. Gerade deutsche Akademiker waren in Kooperation mit anderen Trägern der sozialen Elite an der internationalen Verwissenschaftlichung eines eugenischen Rassismus führend beteiligt. In der sozialdarwinistischen Eugenik und ‚Rassenhygiene' entwickelten sich diskursive Praktiken, die sich manisch exzessiv mit der Konstruktion, Pathologisierung und Bekämpfung der ‚Rassenvermischung' beschäftigten. Eine herausragende Figur im rassenbiologistischen Diskurs war Eugen Fischer, der 1913 die Ergebnisse seiner ‚wissenschaftlichen' Feldexpedition im kolonialen ‚Deutsch-Südwestafrika' unter dem Titel „Die Rehobother Bastards und das Bastardisierungsproblem beim Menschen" veröffentlichte.[13] Unter den damaligen Bedingungen wurde dieses Buch rasch zu einem Standardwerk, und sein Autor stieg zu einem international geachteten Gelehrten auf. Fischers zeitgenössischer Ruhm resultierte vor allem daraus, dass er die Ergebnisse der Mendelschen Regeln, die bis dahin nur für Kreuzungen mit Pflanzen und Tierarten als bestätigt galten, auch auf die menschliche Spezies übertrug. Trotz

---

11 Siehe zusammenfassend Stefan Kühl, *Die Internationale der Rassisten. Aufstieg und Niedergang der internationalen Bewegung für Eugenik und Rassenhygiene im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1997.

12 Vgl. zusammenfassend Peter Weingart/Jürgen Kroll/Kurt Bayertz (Hg.), *Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1992.

13 Siehe auch El-Tayeb, *Schwarze Deutsche*, a.a.O., S. 83–92.

konträrer Ergebnisse wollte Fischer die weitverbreiteten Behauptungen über die nachteiligen bis gefährlichen Auswirkungen der ‚rassischen' und kulturellen Vermischung beim Menschen bestätigen.[14] Fischer ist nur ein Beispiel dafür wie biologistischer Rassismus in Deutschland verwissenschaftlicht wurde und aufgrund der gesellschaftlichen Nachfrage akademische Karrieren nicht nur während der NS-Zeit ermöglichte.

Die Übertragung und Radikalisierung des Darwinismus und der Erblehre auf den Humanbereich beschränkte sich keinesfalls auf die Entstehung eines Ideologieapparats. In Deutschland formierte sich bereits in der Weimarer Republik eine aggressive ‚Rassenbiologie und -hygiene' als politische und gesellschaftlich handelnde Wissenschaft. So wurden bereits in der Weimarer Republik eugenische Maßnahmen kodifiziert und als repressive Sozialtechniken eingesetzt, um die Reproduktion erwünschter und unerwünschter Bevölkerungsgruppen zu kontrollieren.[15] Ihre universitären Vertreter beteiligten sich später aktiv an der nationalsozialistischen Selektions-, Vertreibungs- und Vernichtungspolitik und waren – wie Otto Reche – häufig bekennende Nationalsozialisten.[16] Unter maßgeblicher Beteiligung aller akademisch tätigen ‚Rassenhygieniker' wurde im Nationalsozialismus die Definition, Selektion und letztendlich auch Vernichtung des so genannten ‚lebensunwerten Lebens' im industriellen Maßstab massenwirksam und realitätsbildend. Neben jüdischen Menschen, Sinti und Roma, politischen Gegnern, Homosexuellen, Menschen osteuropäischer, afrikanischer, arabischer wie chinesischer Herkunft und anderen gesellschaftlich ausgegrenzten Gruppen wurden auch ‚Rassenmischlinge' Ziel repressiver Maßnahmen.

Erst die Nachbeben des Holocaust konnten diese etablierten rassistischen Diskurse für eine breitere Öffentlichkeit diskreditieren, wobei in einigen Fächern – wie etwa der Anthropologie und Ethnologie – erst Ende der 1960er Jahre ein nennenswerter Bruch mit biologistischen und kolonialen Wissenschaftstraditionen erfolgte.[17] Im Nachkriegsdeutschland wurden Berufserfahrungen als ‚Rassenhygieniker' nicht notwendigerweise als wissenschaftliche Disqualifizierung gewertet. Daher spielt die Frage nach Kontinuität und Tradierung bzw. Abwandlung und Modernisierung ‚rassenhygienischer' Welt- und Menschenbilder in der Bundesrepublik

---

14 Siehe Niels Lösch, *Rasse als Konstrukt. Leben und Werk Eugen Fischers*, Frankfurt a.M. 1997.

15 Siehe Weingart et al., *Rasse, Blut und Gene*, a.a.O., S. 188–366 und Michael Schwartz, *Sozialistische Eugenik. Eugenische Sozialtechnologien in Debatten und Politik der deutschen Sozialdemokratie 1890–1933*, Bonn 1995. Hier: S. 154–327.

16 Vgl. zusammenfassend Andreas Lüddecke, *Rassen, Schädel und Gelehrte. Zur politischen Funktionalität der anthropologischen Forschung und Lehre in der Tradition Egon von Eickstedts*, Frankfurt a.M. 2000. Hier: S. 25–50.

17 Vgl. Kühl, *Die Internationale der Rassisten*, a.a.O., S. 191–198 und S. 233–238.

sowie nach dem Fortbestehen entsprechender Netzwerke im institutionellen Rahmen eine wichtige Rolle.[18]

Postkoloniale Hybridität und ihre Rezeption

Mehr als 40 Jahre später und nach etlichen Vorarbeiten im Zuge der Entwicklung antikolonialer Kritik und postkolonialer Diskurse entwickelt Homi Bhabha in seiner Analyse der Ambivalenz kolonialer Diskurse eine poststrukturalistisch beeinflusste Perspektive auf den Begriff der Kultur selbst. Damit ist ein Denkansatz umrissen, der den Blick vom Zentrum hin zu den Rändern verlagert und die gegenseitigen Überlappungen von Innen und Außen thematisiert. Sein Ansatz sucht die dualistische Behauptung festgeschriebener Identitäten und Differenzen zu zerstreuen und theoretisiert die Unvollkommenheit und Durchlässigkeit von dynamischen Grenzziehungen. Bhabha betont, dass er sich explizit von der Vorstellung eines Multikulturalismus auf der tradierten Basis von Ethnien und nationaler Zugehörigkeit abwendet. Ihm geht es vielmehr um die Ermöglichung eines Denkens ohne fixe Demarkationslinien, in dem die Bedeutung kultureller Differenz nicht vorausgesetzt, sondern erst im Raum *da-zwischen* durch Momente der Übersetzung und Aushandlung entsteht.[19]

Der Aufstieg und der Bedeutungswechsel des Hybriden zeigt einen ernst zu nehmenden Wertewandel in der Kulturgeschichte der westlichen Moderne an. Denn die neue Wertschätzung der Hybridisierung ist bislang eine einzigartige Erfahrung im vermeintlich streng aufgeklärten europäischen Denken, in dem die diktatorische Logik des Entweder-Oder-Prinzips gerade in der wissenschaftsbasierten Moderne unangefochten als pure Vernunft galt. Im Unterschied zu den vorherrschenden Machtkategorien der binären Unterscheidung baut die Idee der Hybridisierung nicht auf ausschließliche Prinzipien wie Singularität und Totalität auf, sondern geht von unhintergehbaren Differenzen und Uneinheitlichkeit aus. Statt mit exkludierenden Gegensätzen zu operieren, werden Konzepte der Grenzauflösung in den liminalen *third spaces* favorisiert. Mit dieser Neuorientierung ist ein Paradigmawandel verbunden, der statt von der uniformen Bewahrung imaginärer Authentizität nun von der Dynamik der Vermischung ausgeht. Dieser Perspektivwechsel könnte gerade für die

---

18 Vgl. etwa die kritischen Analysen der AG gegen Rassenkunde (Hg.): *Deine Knochen – Deine Wirklichkeit. Texte gegen rassistische und sexistische Kontinuität in der Humanbiologie*, Münster 1998, sowie AG gegen Rassismus in den Lebenswissenschaften (Hg.), *Gemachte Differenz. Kontinuitäten biologischer ‚Rasse'-Konzepte*, Münster 2009.

19 Siehe Homi Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. 58.

kulturelle Geschäftsgrundlage ‚des Westen' zu einem veränderten Verhältnis zur Differenz führen, die den bislang peripherisierten Anderen nicht mehr per se außerhalb des dominanten Selbst verortet und kategorisch innerhalb der Metropolen ausgrenzt. Die Folgewirkungen wären weitreichend und widersprüchlich zugleich.

Aus dieser Vorstellung hat sich infolge einer häufig universalisierenden, ahistorischen und gleichzeitig verkürzten Rezeption, die von Bhabhas konkretem Bezug auf koloniale Machtverhältnisse absieht, ein postmodernes Image von Hybridität entwickelt, das weit über die Grenzen des postkolonialen Diskurses hinaus populär geworden ist. Gerade in der euphorischen Anfangsphase der Rezeption erschien Hybridität in dieser reduktionistischen Sichtweise fast ausschließlich als produktiver Third Space, der als neuer Grenzraum des transkulturellen Austauschs und der interkulturellen Vermischung im Zeitalter der Globalisierung und Migration fetischisiert wurde. In dieser merkwürdig freien Welt des grenzenlos gedachten Austauschs sind Dominanz und Diskriminierung scheinbar weitgehend getilgt, und der Fokus ist ganz auf neue Möglichkeiten der Produktivität und Neuschaffung gerichtet. Verstärkt wird dieses Verständnis von Hybridität durch eine eindimensionale Perspektive, die beispielsweise die Innovationsfreudigkeit des transnationalen Kinos feiert, das von Migrationskulturen und ihren Zwischenwelten erzählt, oder die unendlichen transkulturellen Kombinationsmöglichkeiten durch Sampling und Cut'n'Mix in der Musik bejubelt.[20] Was dabei allzu leichtfertig aus dem Blick gerät ist, dass die transkulturelle Populärkultur sowohl die veränderten Konsumbedürfnisse des zahlungskräftigen Publikums als auch die neuen Strukturen, Produktionsmöglichkeiten und Märkte der Kulturindustrie reflektiert. Dadurch entstehen aber auch neue soziale Ausschließungen und kulturelle Hierarchien.

Hybridität als postmoderne Verwertungstechnik im Spätkapitalismus

Im Anschluss an Fredric Jamesons Periodisierungsmodell zur kritischen Analyse kapitalistischer Kulturdynamiken lässt sich die Postmoderne als kulturelle Konfiguration im Zeitalter des multinationalen Kapitalismus bzw. des Spätkapitalismus begreifen.[21] Er entwirft damit eine theoretische und kulturhistorische Perspektive zur Einbettung von technischen und kulturellen Phänomenen in globalgesellschaftliche Gesamtzusammen-

---

[20] Vgl. etwa John Hutnyk, *Critique of Exotica: Music, Politics and the Culture Industry*, London 2000.

[21] Siehe Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/New York 1991.

hänge. Hybridität wäre demnach als neues Set sozio-ökonomischer und kultureller Techniken nicht Ursache, sondern Ergebnis einer beschleunigten Kapitalentwicklung. Folgen wir dieser Analyse, so erscheint Hybridität als verallgemeinerbares Konstruktions- und Verwertungskonzept im Spätkapitalismus – als (eine) kulturelle Dominante in der Gegenwart. Die Elemente der postmodernen Ökonomie, die auf Hybridisierung als innovativer und effizienter Verwertungstechnik basiert, können wie folgt zusammengefasst werden:

Differenz ist ein begehrenswertes Konsumprodukt geworden. Ihre Formen fungieren nicht mehr ausschließlich als Zeichen von Marginalität und Ausschließung – ethnische Küche wird als billige Standardvariante für die Masse geboten, während die neue Crossover-Mode wie die schicke *California Cuisine* und das hochstilisierte *Pan-Asian-Food* als teure und avancierte Luxusformen des verfeinerten Genusses in gehobenem Ambiente serviert werden. Kulturelle Symbole, die zum Beispiel zu Recht oder Unrecht mit islamischem Fundamentalismus assoziiert werden, bleiben dagegen weiterhin außerhalb des Spiels der Signifikanten bzw. müssen als negative Projektionsfläche für ‚vormoderne Rückständigkeit', ‚irrationale Gewalt' und andere Rhetoriken der Ablehnung herhalten. Der unverfängliche Konsum kultureller Hybridisierung, die als vielschichtige und komplexe Projektionsfläche individuell jederzeit resignifizierbar ist und neu beschrieben werden kann, dient gerade den mobilen, hoch gebildeten und besserverdienenden ‚Leistungsträgern' der Gesellschaft, letztlich vor allem dem privilegierten weißen Bildungsbürgertum bzw. den westlich orientierten Eliten, als Mittel zu einem kosmopolitischen Lifestyle und kultureller Selbstaufwertung ohne jegliche politische Verpflichtungen. Diese vermeintliche und tatsächlich doch sehr eingegrenzte Weltoffenheit, die nicht zuletzt durch die nur materiell limitierte Konsumfreiheit definiert wird, ermöglicht soziokulturelle Distinktionsgewinne sowie die Aufrechterhaltung gesellschaftlicher Grenzziehungen und Hierarchien.

Kulturelle Hybridisierung als Herstellungstechnik etwa in Form von Cut&Mix und endlosen Remix-Prozeduren ermöglicht immer schnellere Produktions- und Konsumptionszyklen, wodurch die Möglichkeiten zur Umsatz- und Profitmaximierung optimal ausgenutzt werden. Vor allem in der schnelllebigen Populärkultur kommt diese Dynamik voll zum Tragen. Das hybride Neue als ‚Umkleidung des Immergleichen'[22] setzt sich der Gefahr aus als instrumentelles Stil- und Produktionsmittel missbraucht zu werden, um die Eintönigkeit industrialisierter Kultur zu überdecken. Der Eklektizismus der Kulturindustrie spiegelt eine Situation, in der die kulturelle Sphäre sich der Logik des Kapitals unterwirft. Denn der Hang zur

---

[22] Theodor W. Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*. In: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I/II. Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1986 [1963], S. 337–345. Hier: S. 339.

Beliebigkeit und zur Vermarktung von Oberflächenphänomenen lässt Strukturfragen außer Betracht. Jameson nennt die hybride Architektur von Las Vegas als Metapher des postmodernen Casino-El Dorado. Diese künstliche Stadt inmitten einer lebensfeindlichen Wüste repräsentiert ein gigantisches Denkmal des Glamour-Kapitalismus und symbolisiert die Überhöhung des amerikanischen Traums mit seiner trügerischen Vorstellung von unbegrenzter Offenheit, Glücksversprechen und Leistungsfähigkeit.

Die instrumentelle und technologische Funktionalisierung von Hybridität geht mit der Hoffnung einher, dass die gelungene Vermischung von Differenzen erhebliche ökonomische, kulturelle und ästhetische Gewinne realisiert. Hybridisierung soll Räume entstehen lassen und Optionen zugänglich machen, die neue Anwendungs- und Wachstumsmöglichkeiten bereitstellen. In unterschiedlichen Diskursen wird Hybridität als technisch-kulturelle Revolution gehandelt, die ein neues zivilisatorisches Stadium in der globalen gesellschaftlichen Entwicklung einleiten könnte. Zu dieser Tendenz passt, dass der Begriff ‚hybrid' in wenigen Jahrzehnten seine seit der Antike bestehende ideologische Negativaufladung offenbar abgestreift hat. Statt dessen ist ‚hybrid' immer mehr zum Synonym für technologische Spitzeninnovationen im postmodernen Spätkapitalismus avanciert, denen oftmals wie dem Hybridauto, den Hightech-Hybridmaterialien oder der genetischen Hybridisierung ein revolutionäres Potential zugesprochen wird. Das Prinzip, durch Vermischung von unterschiedlichen Systemen, Prinzipien, Materialien, Ästhetiken oder Kulturpraktiken mehr Leistung, ungekannte Möglichkeiten und neuartige Eigenschaften zu kreieren, ist zu einem Merkmal unserer Zeit geworden.

Um die marktförmige Ausbeutung kultureller Grenz- und Übergangszonen als zeitgenössische Ideologie des Spätkapitalismus zu benennen, schlage ich vor diese Entwicklung als *Hybridismus* zu bezeichnen. Dadurch wäre es möglich eine terminologische Unterscheidung zu permanent ablaufenden Formen kultureller Neuformierung in der alltäglichen Lebenswelt zu treffen. Die unkontrollierte Prozesshaftigkeit von grenzauflösenden kulturellen Praktiken könnte mit dem Begriff *Hybridisierung* gefasst werden. Im Unterschied dazu bezeichnet *Hybridität* die Idee und den Diskurs um die Konzeption kultureller ‚Vermischung'.

Kulturelle Hybridität – Konsum- und Widerstandsmodell

Angesichts dieser geschichtlichen und theoretischen Hintergründe ist es besonders problematisch, wenn, wie im deutschsprachigen Raum, Hybridität nicht selten ohne die grundlegenden historischen und politischen Kontexte einfach als ‚kulturelle Vermischung' vorgestellt und euphorisch als alternativer Vergesellschaftungsmodus zelebriert wird,[23] der die bisherigen Forderungen nach kultureller Assimilation und Einordnung von Migrant/-innen ersetzen soll. Obwohl das Modell der ‚Vermischung der Kulturen' sich gegen die hegemonialen Homogenisierungsbestrebungen des völkisch definierten Nationalstaats wendet, sind die prinzipiellen Probleme des Multikulturalismus auch in dieser (post-)modernisierten Variante weiterhin ungelöst. Nicht zuletzt wird kulturelle Differenz – trotz des häufig postulierten Anti-Essentialismus und der oft verwendeten Konstruktionsmetapher – immer noch anhand nationaler und ethnisierter Grenzen festgelegt. Die Gefahr, dadurch einen national wie ethnisch aufgeladenen Kulturbegriff zu verwenden, ist offensichtlich. Im Unterschied zum völkischen Ethnopluralismus der Neuen Rechten wird dabei nicht ‚Rasse' über ‚Ethnie'/‚Nation' in ‚Kultur' übersetzt, aber Kultur durch ihre Ethnisierung essentialisiert und für biologisierende Denkweisen geöffnet.

Verschärft wird das Problem der kulturellen Ethnisierung des Sozialen besonders dann, wenn Hybridität unter Ausblendung seiner kolonialrassistischen Kontexte verwendet wird. Wenn überhaupt, wird diese historische Blindstelle, die gerade im deutschen Kontext charakteristisch für den gesellschaftlichen Umgang mit der eigenen Kolonialgeschichte ist, euphemistisch überdeckt, indem auf die vergleichsweise ‚geringe' Verantwortung Deutschlands und auf die Ermöglichung kultureller Kreolisierungsprozesse im kolonialen Zeitalter hingewiesen wird. Herrschafts- und Widerstandsprozesse, die untrennbar mit den gewaltigen Massenverbrechen der Kolonialisierung verbunden sind, bleiben dagegen bei der ästhetisierenden Rezeptionsweise von Hybridität meist unberücksichtigt. So drängt sich der Verdacht auf, dass die kritische Aufarbeitung des Hybriditätsbegriffs und seiner Kolonialgeschichte nicht nur dem gesellschaftlich Verdrängten zum Opfer fällt, sondern auch als irrelevant und unerwünscht betrachtet wird.

Auffällig ist zumindest, wie diese Geschichtsvergessenheit und die Verdrängung von Kolonialgeschichte in der deutschsprachigen Rezeption postkolonialer Kulturkritik mit einer kulturalistischen Perspektive korre-

---

[23] Vgl. etwa Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius, „Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte", in: dies./Therese Steffen (Hg.), *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen 1997, S. 1–29.

liert, die sich Hybridität vor allem unter den Vorzeichen gesellschaftlicher Modernisierung, erweiterter Konsummöglichkeiten und postmoderner Ästhetik für kosmopolitische wie kunstbeflissene Eliten in den Metropolen aneignet. Ebenso können dominante Repräsentationstechniken durch kulturelle Diversität und bunte Vermischung ein Bild der Gesellschaft suggerieren, in der die tatsächliche Ausgrenzung oberflächlich unsichtbar gemacht wird. Repräsentationen, welche die hegemonialen Machtebenen stabilisieren, ohne die Erfahrungen gesellschaftlicher Exklusion und Diskriminierung zu tangieren, verfestigen die bestehenden Hierarchien. Im Zusammenhang mit dem offiziell auf soziale und kulturelle Selektion setzenden Migrationsregime, das ganz offensichtlich mit rassistischen Effekten einhergeht, werden bestimmte einwanderungswillige Gruppen mit dem Charme der kulturellen Vielfalt in den Dienst der nationalen Standortsicherungspolitik wie der staatlichen Imagepflege gestellt. Während der *Grand Prix Eurovision* sich als Fallbeispiel für eine nationalökonomische Strategie zur Gewinnung kulturellen Kapitals lesen lässt, zeigt der Berliner Karneval der Kulturen die Aufwertung lokaler Räume durch *diversity management.* Kulturindustrielle Popkonsumprodukte wie die Retortenbands *No Angels*, *Bro'sis*, *Overground* und *Preluders* versuchten in den letzten Jahren unterschiedlich erfolgreich durch die Zurschaustellung ‚rassischer' Diversität belanglose Musikprodukte durch Sexappeal und Exotik kommerziell zu vermarkten.[24]

Obwohl kulturelle Hybridisierung auf der einen Seite oftmals warenförmig ist und politisch durch die Dominanzgesellschaft vereinnahmt werden kann, ist der uneindeutige Raum kultureller Ambivalenz auf der anderen Seite prinzipiell unabschließbar und umkämpft. Er bietet immer noch Platz für subversive Praktiken, die etwa mit den Strategien der *Adbusters* und *Culture Jammers* operieren.[25] Als Kommunikationsguerilla zielen solche kulturpolitischen Taktiken auf ironische Verfremdungen und Umkehrungen von dominanten Zeichen und Symbolen im Diskurs marginalisierter Akteur/-innen. Ihre Entstellungen kritisieren dominante Machtverhältnisse, indem sie eine unsichtbar gemachte Realität offenlegen und sich Räume, Artikulationsmöglichkeiten und Identitäten aneignen, auf die marginalisierte Akteur/-innen ohne diese Brechungen keinen Zugriff hätten. Daher nutzen sowohl globalisierungskritische Aktionsformen als auch migrantische Taktiken der Selbst-Kanakisierung ambivalente Techniken der kulturellen Hybridisierung und des Signifyings.

---

[24] Ausführlicher in Kien Nghi Ha, „‚Germany 12 Points!' – Nationale Modernisierung und kulturelle Bemächtigung als Integration", in: Ljubomir Bratic/Ulla Schneider/Daniela Koweindl (Hg.), *Allianzenbildung zwischen Kunst und Antirassismus: Annäherungen, Überschneidungen, Strategien, Reflexionen*, Wien 2004, S. 58–62.

[25] Vgl. Kalle Lasn, *Culture Jam*, Freiburg i.Br. 2005.

Selbst-Kanakisierung als strategische Diskurspolitik geht von der zentralen Einsicht aus, dass rassistisch Marginalisierte von der Dominanzkultur als ‚Kanaken' mit all ihren negativen Abwertungen konstruiert werden.[26] Das heißt, ob sie sich selbst als ‚Kanaken' bezeichnen oder nicht, ist letztlich unerheblich, für die deutsche Dominanzgesellschaft bleiben sie immer ‚Kanaken'. Bei der Aneignung und Umkehrung im migrantischen ‚Kanaken'-Diskurs geht es daher gerade nicht um eine freie Identitätswahl, sondern darum, ein aufgezwungenes Selbstbild zu unterlaufen. Da Marginalisierte nicht über die Macht verfügen, den fremdbestimmten ‚Kanaken'-Diskurs voluntaristisch zu beenden, versuchen sie innerhalb der rassistischen Diskurse zu intervenieren. Gerade in seinen Anfängen konnte die offensive Übernahme der Selbstdefinitionsmacht für Überraschungseffekte sorgen und zur diskursiven Entschleierung beitragen. In diesen Situationen wurden die Machtansprüche des liberalen Diskurses und die etablierten rassistischen Konventionen mit einer Präsenz konfrontiert, die sich weigert, den ihr zugewiesenen Platz einzunehmen. Indem das kanakische Sprechen über ethnisch-nationale Begrenzungen hinweggeht und identitätspolitische Verbote ignoriert, wird es für die bestehenden Ordnungsmuster der deutschen Gesellschaft ‚gefährlich fremd'. Entgegen dem kosmopolitischen Selbstbild achten die weisungsberechtigten Instanzen und deutschen Alltagsregulationen sehr sorgfältig auf die Zuschreibung und Bewahrung ethnisierender Differenzierungen. Schließlich bildet die Wiedererkennbarkeit nationalstaatlich produzierter Identitätspositionen die politische Geschäftsgrundlage der westlichen Moderne. Vor dem Hintergrund dieses Ordnungsgefüges lösten die kanakischen Grenzverletzungen des deutschen Reinheitsgebots zuweilen auch aggressive Reaktionen auf deutscher Seite aus, die um Fassung und Kontrolle rangen. Diese unangepassten Identitätsverschiebungen versuchen mit ihrer Uneindeutigkeit eine neue Unübersichtlichkeit in der Kartographie identitärer Geopolitik ins Leben zu rufen und die durchorganisierte Verwaltung nationaler Zugehörigkeiten zu verunsichern. Dadurch konnten sie für kurze Augenblicke den allgegenwärtigen, sich liberal und staatstragend gebenden Rassismus zum Vorschein bringen. Als Selbst-Repräsentationspolitik wirkten sich kanakische Selbstinszenierungen in ihren besten Momenten tatsächlich verstörend aus, weil die kanakische Selbstbenennungspraxis die Grenzen zwischen dem Eigenen und Fremden hinterfragt und die eingefleischten Muster der Subordi*Nation* konterka-

---

[26] Vgl. hierzu insbesondere die frühen Werke von Feridun Zaimoğlu, *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg 1995, und Feridun Zaimoğlu, *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg 1998.

riert. In diesen seltenen Momenten der geglückten Sub*Version* werden aus Sprechakten tatsächlich gesellschaftlich relevante Sprach*Attakken*.[27]

[27] Ausführlicher Kien Nghi Ha, „Liberal Racism? The German Construction of Race und Turkish Ethnicity in a Television Talk Show with Feridun Zaimoglu", in: IFADE (Hg.), *Insider – Outsider. Bilder, ethnisierte Räume und Partizipation im Migrationsprozess*, Bielefeld 2005, S. 182–200.

II. Traditionslinien

Christine Meyer

Elias Canetti als Ahne

Ilija Trojanow bedauerte einmal, dass für den Adelbert-von-Chamisso-Literaturpreis nicht, wie ursprünglich erwogen, Elias Canetti als Namensgeber gewählt wurde.[1] Der Nobelpreisträger von 1981 zählt zu den frühen Beispielen von Schriftstellern, die in einer Sprache schrieben, welche sie nicht schon in der frühen Kindheit gelernt, ‚mit der Muttermilch eingesogen' haben, und die auch weder über einen deutschen Pass verfügten noch dauerhaft in einem deutschsprachigen Land gelebt haben. Vermutlich fühlen sich auch andere Vertreter der sogenannten ‚Migrationsliteratur' dem heimatlosen Flüchtling Canetti näher als dem französischen Grafensohn Chamisso. Liefert dieser nämlich das Beispiel einer – aus der Sicht konservativer Kulturhüter – erfolgreichen ‚Integration',[2] so zeichnet sich Canettis Profil durch hartnäckige ‚Hybridität' und Liminalität[3] aus. Seine Einstellung zu Fragen von Identität und kultureller Verortung, mit anderen

---

1 „Das Wundersame an dieser Literatur ist ihre unermeßliche Vielfalt an spannenden Biografien [...]. Kaum erstaunlich also, daß sich diese Literatur von Anfang an schwer benennen ließ. Wäre ihr großartiger Vorläufer, der jüdisch-bulgarisch-englisch-wienerische Züricher Elias Canetti als Namenspatron auserkoren worden, hätte man sie ‚canettisch' nennen können, was um keinen Deut ungenauer gewesen wäre als die Abfolge von meist vereinnahmenden Schubladen, in die eine wuchernde Literatur gesteckt wurde." Ilija Trojanow, „Döner in Walhalla oder Welche Spuren hinterläßt der Gast, der keiner mehr ist?", in: ders. (Hg.), *Döner in Walhalla. Texte aus der anderen deutschen Literatur*, Köln (Kiepenheuer & Witsch) 2000, S. 9–15. Hier: S. 13.

2 So wurde Chamisso in Gero von Wilperts *Deutschem Dichterlexikon* etwa mit den Worten gewürdigt: „ging trotz nie vollkommener Beherrschung der deutschen Sprache ganz im deutschen Geist auf". Zitiert nach Vladimir Vertlib, *Spiegel im fremden Wort*, Dresden (Thelem) 2008, S. 62.

3 Der Begriff der Liminalität wurde von dem französischen Ethnologen Arnold van Gennep (1873–1957) geprägt, der damit einen Schwellenbereich zwischen zwei Phasen oder Zuständen in den Übergangsriten archaischer Gesellschaften bezeichnete (*Rites de passage*, 1909). Einige Jahrzehnte später dehnte der britische Anthropologe Victor Turner das Modell der Initiationsriten auf industrialisierte oder moderne Gesellschaften aus und definierte Liminalität als den Schwellenzustand, in dem sich Individuen oder Gruppen befinden, nachdem sie sich rituell von der herrschenden Sozialordnung gelöst haben. In der liminalen Phase befinden sich die Menschen in einem ambivalenten Zustand, in dem das Klassifikationssystem der bisherigen Sozialstruktur aufgehoben ist und sie weder Eigenschaften ihres vorherigen Zustandes besitzen, noch welche des zukünftigen. Siehe Victor Turner, „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage", in: *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*, hrsg. v. Melford E. Spiro, Seattle (American Ethnological Society) 1964.

Worten seine Spielart des Kosmopolitismus, kommt den postnationalen Erfahrungen vieler heutiger Menschen entgegen. Als Jude gehörte Canetti einer diskriminierten Minderheit an, die einem vergleichbaren Druck ausgesetzt war wie heute viele Migranten besonders aus islamischen Ländern und der Dritten Welt, und er unternahm in seinen Werken eine bewusste Aufwertung der Kategorien des Verfolgten, Verbannten, Nomaden. Dieser Paradigmenwechsel erscheint im Hinblick auf die Aufwertung der Marginalität in den Gegenkulturen der Gegenwart bahnbrechend. Auch sein komplexes Verhältnis zur deutschen Sprache, Kultur und Nation machte er zu einem zentralen Thema seines Werks. Schließlich hat sich Canetti in Folge seines postnationalen Weltbildes und seiner Auseinandersetzung mit oralen Kulturen allmählich vom hergebrachten europäischen Literaturbegriff gelöst und einen *erweiterten* Literaturbegriff vertreten, der sich zwar bis heute nicht durchgesetzt hat, nach Ansicht mancher Theoretiker[4] aber durchaus an der Tagesordnung wäre.

Die Einschätzung von Canettis Bedeutung im Hinblick auf spätere Entwicklungen wird jedoch durch die hohe Ambivalenz seines Werkes erschwert. Unmittelbar nach der Wiederentdeckung seines Jugendwerkes galt Canetti bereits als ‚Klassiker' der modernen Literatur. Seine Bewunderung für kanonisierte Vertreter der europäischen Tradition wie Cervantes, Shakespeare, Stendhal, Gogol, Swift und die französischen Moralisten, sowie andererseits sein distanziertes Verhältnis zu den progressivsten seiner Zeitgenossen (Freud, Lévi-Strauss, Foucault) und seine politische Zurückhaltung in einer Zeit des verstärkten Engagements erhärteten den Verdacht eines anachronistischen Festhaltens an überkommenen Formen und Inhalten. Auch die „auffällige Verschränkung von Demut und Arroganz" (Schüttpelz),[5] die sein Autorschaftskonzept charakterisiert, erscheinen aus heutiger Sicht typisch für eine Moderne, die schon nach dem Zweiten Weltkrieg, spätestens jedoch seit den 1960er Jahren obsolet

---

4 So zum Beispiel Erhard Schüttpelz und Thomas Geider, die in dem von Ö. Ezli, D. Kimmich und A. Werberger herausgegebenen Band *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur* (Bielefeld 2009) gemeinsam einen Einblick in die „Weltliteratur der Longue Durée" geben. E. Schüttpelz, „Weltliteratur in der Perspektive einer Longue Durée I: Die fünf Zeitschichten der Globalisierung", a.a.O., S. 339–360; Th. Geider, „Weltliteratur in der Perspektive einer Longue Durée II: Die Ökumene des swahili-sprachigen Ostafrikas", ebd., S. 361–401. Siehe von E. Schüttpelz außerdem: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven: Weltliteratur und Ethnologie 1870–1960*, München (Fink) 2005, S. 11–12, und von Th. Geider: „Afrika im Umkreis der frühen Weltliteraturdiskussion: Goethe und Henri Grégoire", in: *Revue de littérature comparée* 2/2005 (n° 314), S. 241–260.

5 Erhard Schüttpelz, „Elias Canettis Primitivismus. Drei Rekonstruktionen", Publikation der Forschungsstelle Kulturtheorie und Theorie des politischen Imaginären der Universität Konstanz, http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/Die%20archaische%20Illusion.pdf (zuletzt abgerufen am 28.02.2012), S. 6.

geworden ist. Zudem hat sich Canetti auf ästhetischem Gebiet, fernab von jeder ‚Kreolisierung', stets für die Erhaltung der ‚Reinheit' der deutschen Sprache ausgesprochen – im bewussten Widerstand gegen deren Pervertierung durch die NS-Ideologie.

Es geht hier nicht darum, die grundlegende Ambivalenz Canettis aufzulösen, um die ‚hybriden', also möglicherweise zukunftsweisenden Züge seines Werks herauszustreichen. Mein Anliegen ist es vielmehr, jenseits von nachträglichen Projektionen zu einer realistischen Einschätzung seiner Bedeutung im gegenwärtigen Kontext zu gelangen. Dazu sollte gerade die Ambivalenz seiner Position näher untersucht werden. Worin liegen die Widersprüche? Woher rühren sie? Welche Implikationen haben sie? Dies setzt auch voraus, dass man der Versuchung einer teleologischen Betrachtungsweise widerstehen sollte, nach dem Motto: Alles, was als ‚postkolonial' bezeichnet werden kann, sei per se modern und auch gut. Meine These lautet: Canetti bewegt sich an der Schwelle zwischen der neoromantischen Kulturkritik der europäischen Avantgarde einerseits – Kritik des westlichen Rationalismus, Primitivismus als Absage an die Technikgläubigkeit der Moderne, also Betrachtung des ‚Anderen' aus einer idealisierenden, ahistorischen und exotisierenden Perspektive – und andererseits einem ikonoklastischen, subversiven poetologischen Konzept, das auf Umkehrung, Verwandlung und Diskontinuität basiert und feste Überzeugungen und Gegensätze in Frage stellt. Dieser grob skizzierte Gegensatz entspricht nur zum Teil einer zeitlich-biographischen Entwicklung (Wendepunkt wäre in dieser Hinsicht der Reisebericht *Die Stimmen von Marrakesch*); im Grunde zieht er sich als roter Faden durch die gesamte Schaffenszeit Canettis.

Ich werde mich zunächst der Frage von Canettis problematischer Verortung zuwenden, um in einem zweiten Schritt seine kulturkritischen und anthropologischen Stellungnahmen zu hinterfragen und schließlich seine ästhetisch-philosophischen Positionen zu beleuchten.

I. Ausgangsposition: problematische Identität und prekäre Schreibposition

Canettis frühkindliche Prägung erfolgte in der diasporischen Gemeinschaft der sefardischen Juden, deren Vorfahren 1492 aus Spanien ins Osmanische Reich geflüchtet waren und sich im heutigen Bulgarien niedergelassen hatten. Deren Umgangssprache, Spaniolisch (bzw. *Ladino* od. *Djudezmo*), ist Canettis erste Sprache gewesen, seine ‚Muttersprache' im üblichen Sprachgebrauch – eine seit Jahrhunderten schon deterritorialisierte Sprache, die nirgends offiziellen Status besitzt und inzwischen selbst in der Türkei und in Israel vom Aussterben bedroht ist. Canettis

Eltern verschmähten diese ererbte Sprache und bedienten sich untereinander lieber des Deutschen, einer gleichfalls deterritorialisierten Sprache, die sie aber frei gewählt hatten und mit europäischer Kultur, Fortschrittlichkeit und Zukunft verbanden, während sie das überlieferte judäospanische Idiom mit den rückständigen Traditionen ihrer ‚orientalischen' Ursprungsgemeinschaft assoziierten.[6]

Anfangs scheint sich Canetti, ganz dem Emanzipationswunsch seiner Eltern entsprechend, ausschließlich an ‚Europa' orientiert zu haben. Er verehrte das Wiener Burgtheater und die europäische Literatur des bürgerlichen Kanons, begeisterte sich für *Die Fackel* von Karl Kraus, fand Anschluss an die Wiener Avantgarde – und entfernte sich immer mehr von seinem sefardischen Ursprungsmilieu. Seine erfolgreiche Akkulturation an die deutschsprachige Welt erreichte ihren Höhepunkt mit der Wahl des Schriftstellerberufs, der Entscheidung Canettis, ein deutscher ‚Dichter' zu werden. Bezeichnenderweise ist sein Vorbild in dieser Hinsicht, wenn auch nicht auf ästhetischer oder inhaltlicher Ebene, zu diesem Zeitpunkt der deutsche ‚Großschriftsteller' Thomas Mann, dem er das noch unveröffentlichte Manuskript seines ersten Buchs schickt.[7]

Die doppelte Erfahrung der Verfolgung durch die NS-Herrschaft, die das Scheitern der Assimilation schlagartig an den Tag legt, und der Isolation im Exil treibt Canetti Anfang der 1940er Jahre in eine schwere Depression. Diese Identitäts- und Schaffenskrise wird durch das Festhalten an der deutschen Sprache und die Arbeit am anthropologischen Essay *Masse und Macht* (1960), einem neuen „kolossalen Kraftakt",[8] überwun-

---

6 Siehe dazu: Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* (1977), Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1979, insbesondere den ersten Teil: „Rustschuk 1905–1911", S. 7–44. Zu allen biographischen Einzelheiten siehe außerdem die ausgezeichnete Biographie von Sven Hanuschek, *Elias Canetti*, München (Hanser) 2005.

7 Zu Canettis bitterer Enttäuschung schickte ihm Thomas Mann das dreibändige Manuskript ungelesen zurück. Er las *Die Blendung* jedoch vier Jahre später, nachdem sie im Wiener Verlag Herbert Reichner erschienen war, und schrieb Canetti daraufhin ein lobendes Gutachten seines Romans, dem er u.a. „dichterische Unerschrockenheit" und „die erbitterte Großartigkeit seines Wurfes" attestierte. Solches Lob von dieser Seite erfüllte den jungen Autor nicht nur mit Stolz, sondern wirkte auch – so Franz Schuh – „inspirierend" und blieb „eine der Kraftquellen, aus der Canetti schöpfte, um all die Jahre, die er weg vom Fenster war, bei seiner Arbeit durchhalten zu können." S. Franz Schuh, „Der Großschriftsteller: Rede über Thomas Mann, Robert Musil und über andere Größenverhältnisse", in: Manfred Papst/Thomas Sprecher (Hg.), *Vom weltläufigen Erzählen. Die Vorträge des Kongresses in Zürich 2006*, Thomas-Mann-Studien Bd. 38, Frankfurt a.M. (Klostermann) 2008, S. 153–177. Hier: S. 163.

8 Marcel Reich-Ranicki, „Kolossale, waghalsige Kraftakte", in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 41, 17.10.2007, S. 29. Diese knappe Stellungnahme reproduziert die bereits 1968 in einer Rezension der *Stimmen von Marrakesch* geäußerte

den. Nichtsdestotrotz hinterlässt Canettis Erniedrigung in England, sein Zurückfallen in die Position eines „Niemand“,[9] tiefe Spuren in seinem Denken und Schreiben. Nach dem Krieg, als das temporäre Exil in einen Dauerzustand übergeht, beginnt er sich mit seiner eigenen Marginalität abzufinden, den Nomadismus als Existenzform zu akzeptieren[10] und sich allmählich zu seiner „orientalischen“ Herkunft zu bekennen. Dies geschieht zum Teil unter dem Einfluss des aus Prag emigrierten jüdischen Anthropologen Franz Baermann Steiner, zum Teil unter dem Eindruck einer eigenen Reise nach Marrakesch – der ersten ‚Vergnügungsreise‘, die der bis dahin ständig um seine Aufenthaltsgenehmigung besorgte Flüchtling im Jahr 1954, zwei Jahre nach Erlangung der britischen Staatsbürgerschaft, unternimmt. Die nachträglich veröffentlichten Aufzeichnungen zu dieser Reise werden zum Auftakt einer neuen Schaffensperiode.

In seiner dreibändigen Autobiographie rekonstruiert Canetti seinen Werdegang aus der neugewonnenen Perspektive. Diese Rekonstruktion beruht erstens auf einer Absage an jede Form von Nationalismus und ethnisch-religiösem Gemeinschaftsdenken, zweitens auf der Vorstellung einer eigenmächtigen Ich-Konstruktion auf der Grundlage einer selbstgewählten ‚Ahnenreihe‘:[11] eine ‚rhizomatische‘[12] Traditionsauffassung abseits nationaler, ethnischer und sprachlicher Traditionslinien, bei der man an Salman Rushdies „polyglotten Stammbaum“[13] denken mag. Zugleich

---

Beurteilung des Schriftstellers Canetti: Reich-Ranicki, „Dies Marrakesch ist überall. Elias Canettis hintergründige Reiseskizzen“, in: *Die Zeit*, Nr. 45, 8.11.1968.

9 „Ich war den Engländern völlig unbekannt, unter zwanzig oder dreißig Dichtern ein *Niemand*, ich hatte schon Jahre im Land gelebt, aber nichts publiziert.“ Canetti, *Party im Blitz. Die englischen Jahre*, München (Hanser) 2003, S. 70 (Hervorhebung von E.C.). Siehe auch das Kapitel: „Niemand in England oder Die Stille der Verachtung“, ebd., S. 20–31.

10 „Erst im Exil kommt man darauf, zu einem wie wichtigen Teil die Welt schon immer eine Welt von Verbannten war.“ Canetti (1943), *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972* (1973), Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1976, S. 37.

11 „Ein Dichter braucht Ahnen.“ Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937* (1985), Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1988, S. 278. Diese Aussage bezieht sich im Zusammenhang des autobiographischen Selbstbekenntnisses explizit auf literarische ‚Ahnen‘ (hier: Swift, Aristophanes, Quevedo).

12 Das von G. Deleuze und F. Guattari entwickelte Rhizommodell setzt – entgegen dem herkömmlichen, hierarchisch und organisch definierten Baummodell als metaphorische Beschreibung für Wissensorganisation – heterogene und veränderliche Verflechtungen und Vernetzungen als Aggregationselemente voraus. Es ist „ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System ohne General, organisierendes Gedächtnis und Zentralautomat“, das „einzig und allein durch die Zirkulation der Zustände definiert“ ist. Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin (Merve) 1977, S. 34.

13 „[...] and it is perhaps one of the more pleasant freedoms of the literary migrant to be able to choose his parents. My own – selected half consciously, half not – in-

bekennt sich der Autor der *Geretteten Zunge* zu einer labilen, gespaltenen und multiplen Identität, die dem einheitlichen Identitätsbegriff diametral entgegengesetzt ist. Im Mittelpunkt dieser Selbstbeschreibung steht ein emphatisches Bekenntnis zur Sprache und Literatur als einziger ‚Heimat'. Dabei vollzieht Canetti eine Umdeutung der Voraussetzungen seines Schreibens, die weit über das Persönliche hinausreicht. Ein Beispiel hierfür ist seine Neudefinition des Wortes ‚Muttersprache' als Sprache der Mutter (und der Mutterliebe). Indem Canetti Deutsch als „eine spät und unter wahrhaftigen Schmerzen eingepflanzte Muttersprache"[14] für sich reklamiert, unterläuft er die gängige Definition des Begriffs Muttersprache und stellt dessen ideologische Prämissen in Frage. Es handelt sich um die diskrete aber subversive Neuverhandlung eines nur scheinbar harmlosen Begriffs in Abgrenzung zum stillschweigenden Postulat eines natürlichen Verhältnisses zwischen Sprache, Kultur und Nation. Dieser dekonstruktive Umgang mit dem ideologisch aufgeladenen Begriff Muttersprache lässt sich, zumal in Verbindung mit dem im Titel enthaltenen Hinweis auf den drohenden Sprachverlust, mit der Thematisierung des Sprachverlustes durch Emine Sevgi Özdamar in der Erzählung *Mutterzunge* vergleichen.[15] Wie Özdamar untergräbt Canetti den ideologischen Konnex, der Begriffe wie ‚Muttersprache' und ‚Vaterland' sowie auch ‚Heimat' und ‚Ahnen' zu Trägern des Nationalbewusstseins gemacht hat, indem er diesen Wörtern eine neue, nur für ihn geltende Bedeutung zuschreibt: Als ‚Heimat' gilt ihm die (Welt-)Literatur, ‚Ahnen' sind seine literarischen Vorbilder, seine ‚Muttersprache' ist eine „gewaltsam eingepflanzte" Fremdsprache und mit dem Wort ‚Vaterland', das die morbide Verbundenheit mit dem ‚Land der Väter' verklärt, assoziiert er eine Realität, die ihn als Heimatlosen nicht betrifft.[16] Dadurch gerät die Grenze zwischen Angeborenem und Erwor-

---

clude Gogol, Cervantes, Kafka, Melville, Machado de Assis; a polyglot family tree, against which I measure myself, and to which I would be honoured to belong." Salman Rushdie, „Imaginary Homelands" (1982), in: ders., *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991*, London (Granta) 1991, S. 21.

14 Canetti, *Die gerettete Zunge*, a.a.O., S. 86.

15 In: Emine S. Özdamar, *Mutterzunge*, Berlin (Rotbuch) 2010, S. 9–15. Siehe dazu Cornelia Zierau, *„Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen…" Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur*, Tübingen (Stauffenburg) 2009, S. 73–79. In seiner Neuverhandlung durch Özdamar etabliere sich der Begriff ‚Muttersprache' laut C. Zierau „nicht nur in Abgrenzung zur neuen Sprache der Migration – dem Deutschen –, sondern auch in Abgrenzung zum Türkischen als Nationalsprache, wie sie sich in den Medien, der Sprache der Politik und des Militärs in den 1970er Jahren repräsentiert. Dadurch wird die Vorstellung von nationaler Homogenität und die Erfahrung von Identität und Zugehörigkeit durch die gemeinsame Sprache zurückgewiesen und kulturelle Differenz im Sinne Homi K. Bhabhas sichtbar […]." A.a.O., S. 76.

16 Canetti vermeidet es, das Wort Vaterland, das er als „Land der Väter" im wörtlichen Sinn versteht, für sich selbst zu beanspruchen: „Ich gebe zu, *dass* ich kein Vaterland

benem, Eigenem und Fremdem, ‚Natur' und ‚Kultur' ins Wanken. Die Erkenntnis der Relativität solcher Gegensätze fordert den Leser auf, sich mit seinem eigenen Verhältnis zur sprachlichen, nationalen, ethnischen und kulturellen Identität auseinanderzusetzen. Nicht zufällig berührt Canetti damit eine Fragestellung, der Jacques Derrida in seinem Essay *Le Monolinguisme de l'autre* (1998) nachgegangen ist. Besitzt nicht jeder Mensch, fragt der in Algerien geborene jüdisch-französische Philosoph, selbst wenn er mehrsprachig ist, bloß eine einzige Sprache – und zwar eine, die ihm im Grunde fremd ist? Die provokativ überspitzte Formel Derridas: „Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne"[17] trifft wortwörtlich auf Canetti zu.

Damit unterscheidet sich Canettis Verhältnis zur deutschen Sprache wesentlich von demjenigen anderer Exilautoren wie Adorno oder Hannah Arendt, die im Ausland weiterhin deutsch geschrieben haben, weil sie ihre Bindung zu dieser Sprache als zwingend oder natürlich empfanden.[18] Canetti hingegen hat die Willkürlichkeit seiner Entscheidung, nach seiner Flucht aus Österreich an der deutschen Sprache festzuhalten, immer wieder betont. Er, der in England mit seiner Frau spaniolisch sprach, schrieb 1944:

> Die Sprache meines Geistes wird die deutsche bleiben, und zwar weil ich Jude bin. Was von dem auf jede Weise verheerten Land übrig bleibt, will ich als Jude in mir behüten. Auch *ihr* Schicksal ist meines; aber ich bringe noch ein allgemein menschliches Erbteil mit. Ich will ihrer Sprache zurückgeben, was ich ihr schulde. Ich will dazu beitragen, dass man ihnen für etwas Dank hat.[19]

Canetti, dessen „größte geistige Versuchung" es nach eigenem Bekunden damals war, „ganz Jude zu sein",[20] zwang sich dieser Versuchung zu wider-

---

habe, mein Vater war schon entwurzelt und hatte nichts von einem Türken an sich." (Nachlass Elias Canetti 2) Seine eigenwillige Definition des Begriffs ist eng mit seiner Ablehnung des Nationalismus verknüpft: „Im Nationalismus ist das Gefühl für die Masse der Toten entscheidend; das Vaterland ist das Land der Väter, und die Vorstellung, die die meisten Menschen mehr oder weniger bewußt haben, wenn sie sich zu einem Vaterland rechnen, ist die all derer, die in ihrem Land vor ihnen gelebt haben und in irgendeiner Form, als Verpflichtung, Tradition und so weiter, in ihrem Bewußtsein noch da sind. [...] Die Masse der Toten ist ein Kerngefühl des Nationalismus [...]." Canetti, „Gespräch mit Rupprecht Slavko Baur" (1971), in: ders., *Aufsätze, Reden, Gespräche*, München (Hanser) 2005, S. 275.

17 „Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne". Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris (Galilée) 1996, S. 14.

18 Siehe dazu Patrice Djoufack, *Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung: Zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan*, Göttingen (V + R Unipress) 2010.

19 Canetti, *Die Provinz des Menschen*, a.a.O., S. 63–64. Hervorhebung von E.C.

20 Ebd., S. 61.

stehen und sah es als seine persönliche Pflicht an, die von den Nazis geschundene Sprache im Exil „sauber“ zu halten, um sie den Deutschen nach dem Krieg „mit Liebe und Dank, mit Zins und Zinseszinsen“ zurückzugeben – war er ihnen doch jetzt „ihre Sprache *schuldig*“.[21] Vor diesem Hintergrund ist seine scheinbar paradoxe Behauptung, dass Deutsch für ihn eine „spät und unter wahrhaftigen Schmerzen eingepflanzte Muttersprache“ sei, nur als provokative Dekonstruktion normativer Festschreibungen zu verstehen. Die scheinbar abwegige Vorstellung einer ‚Schuld‘ des ausgegrenzten und verfolgten Einwanderers gegenüber der gegen ihn und seinesgleichen schuldig gewordenen deutschen Mehrheit ist im Grunde nur die extreme Zuspitzung jenes Gedankenganges, den Zafer Şenocak auf folgende Weise ausdrückt:

> Das, was als Entfremdung von Heimat nur negativ aufgefaßt wird, birgt durchaus Chancen zur Enttarnung von philisterhaften Zuordnungen an Räume und Rassen, Blut und Boden. Was könnte Rassentheorien besser entlarven, als die Tatsache, daß Menschen durch Einwanderung Sprache und Werte ihrer neuen Gemeinschaft symbiotisch mit der eigenen Herkunft verschmelzen?[22]

Die immer wieder gegen Canetti erhobenen Vorwürfe der Selbstüberhöhung, des Elitismus, Eurozentrismus, Essentialismus usw. lassen sich nur dadurch erklären, dass seine grundlegende „Ortlosigkeit“ (Susan Sontag)[23] übersehen wird. Erst wenn man diese Ausgangsbedingung seines Schreibens beachtet, wird klar, dass „der literarische Vorzeige-Europäer“[24] „eben gar nicht eurozentrisch“ ist,[25] sondern eine zutiefst problematische und fluktuierende Identität besitzt. Wie der im Iran geborene Essayist Youssef Ishaghpour in seiner Canetti-Monographie feststellt, kann der Spaniole, Turkobulgare und Austro-Anglo-Schweizer Canetti, der „gerne noch mehr in Europa wäre“, im Grunde keinem identifizierbaren Ort des Kon-

---

21 Ebd., S. 74–75 (Hervorhebung von E.C.).

22 Zafer Şenocak, „Schrebergärten des Bewußtseins: Über Schuld und Unschuld in Deutschland“, in: ders., *Atlas des tropischen Deutschland*, München (Babel) 1992, S. 37.

23 „Daß Deutsch die Sprache seines Geistes wurde, bestätigt Canettis Ortlosigkeit.“ Susan Sontag: „Geist als Leidenschaft“, in: *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti* (1985), Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag), 1988, S. 90–110 (S. 92).

24 So betitelte das Deutschlandradio am 25.07.2005 eine Vorstellung der Buchveröffentlichungen, Ausstellungen und Sendungen, mit denen Canetti aus Anlass seines 100. Geburtstags geehrt wurde. http://www.dradio.de/aktuell/399589/ (Zuletzt abgerufen am 28.02.2012)

25 Sontag, „Geist als Leidenschaft“, a.a.O., S. 107.

tinents zugewiesen werden, denn „er hat keine Erde hinter sich, keinen menschlichen Humus außer der deutschen Sprache und den Büchern“.[26]

Dass dieser Aspekt so gern übersehen wird, dafür ist Canetti zum Teil mitverantwortlich, da er stets weniger die Brüche und Krisen seiner Existenz herausgestellt hat als deren Überwindung und die zugrunde liegende Kontinuität (Stichwort ‚gerettete Zunge‘). Es ist aber auch vom historischen Kontext bedingt. Canettis erste Texte entstehen am Schnittpunkt zwischen dem Imperialismus des 19. Jahrhunderts mit seinem Rationalismus, Fortschrittsglauben und kolonialistischen Orientalismus, die in der *Blendung* (1935) angeprangert werden, und dem kulturkritischen Primitivismus des frühen 20. Jahrhunderts, von dem noch *Masse und Macht* geprägt ist. Die Werke der letzten Periode entstehen an der Schwelle zum Postkolonialismus, in einer Umbruchzeit, die von diversen Emanzipationsbewegungen geprägt ist. Wie schlagen sich diese Übergänge in den Texten nieder?

II. Canetti als Kulturkritiker und Anthropologe: ambivalente Positionen

Die in der *Blendung* vorgenommene Kritik der westlichen Rationalität zielt exemplarisch auf den westlichen Orientalismus ab. Wie die chinesische Germanistin Chunjie Zhang nachgewiesen hat, steht dabei Peter Kiens Spezialfach, die Sinologie, für die gesamte orientalistische Philologie und Philosophie des 19. Jahrhunderts, die in China eine erstarrte, verknöcherte und wandlungsunfähige Kultur zu erkennen meinte.[27] Mit der Kontrastfigur des Psychiaters Georges Kien stellt Canetti dem missverstandenen Konfuzianismus seines Antihelden das taoistisch inspirierte Konzept des flexiblen und anpassungsfähigen Individuums gegenüber. Diese alternative Auffassung, für die sich der jüngere Bruder ebenfalls auf die chinesische Tradition beruft, verweist auf die europäische China-Rezeption der 1920er Jahre mit ihrer Verherrlichung des Taoismus als Lösung für den Zerfall der Gesellschaft. Am Beispiel der beiden Brüder führe Canetti also vor, „wie westliche Intellektuelle den Osten jahrhun-

---

26 „Judéo-espagnol, Turco-Bulgare, Autrichien-Suisse-Anglais, Canetti, qui voudrait être encore plus en Europe, n’est pas, non plus, assignable à un lieu précis du continent: il n’a derrière lui aucune terre, aucun humus humain, sauf la langue allemande et les livres.“ Youssef Ishaghpour, *Elias Canetti. Métamorphose et identité*, Paris (La Différence) 1990, S. 17.

27 Chunjie Zhang, „Social Disintegration and Chinese Culture: The Reception of China in *Die Blendung*“, in: William C. Donahue/Julian Preece (Hg.), *The Worlds of Elias Canetti: Centenary Essays*, Newcastle (Cambridge Scholars Publishing) 2007, S. 127–149.

dertelang ‚bauchgeredet' haben" – und liefere damit *avant la lettre* eine „Kritik des Orientalismus" im Sinne Edward Saids.[28] Dieses Thema wird im Roman zwar nicht in direkten Zusammenhang mit dem Kolonialismus gebracht, aber doch mit Schwerpunkt auf dem Komplex Berührungsangst – Selbstkontrolle – Machtausübung behandelt.

Demselben Themenkomplex geht Canetti in seiner anthropologischen Untersuchung *Masse und Macht* nach, deren erster Satz lautet: „Nichts fürchtet der Mensch mehr als die Berührung durch Unbekanntes."[29] Auf diese Ur-Angst vor dem Fremden führt Canetti die Isolation des Individuums von der ‚Masse' zurück, die wiederum sein Verlangen nach Machtausübung entfacht. Canettis Reflexion betrifft nicht primär die ethnische Abgrenzung (Kolonialismus und Rassismus), denn im Mittelpunkt seiner Beschäftigung mit der Macht steht nicht der Imperialismus, sondern der Nationalsozialismus. Dabei dienen ihm die Rituale und Mythen archaischer Gesellschaften als exemplarische Illustrationen von Phänomenen, die seines Erachtens in den modernen westlichen Gesellschaften nur in komplexerer und versteckterer Form wirksam sind. Um den Gegensatz von Kultur und Barbarei als ideologische Konstruktion zu entlarven, stützt er sich auf Berichte westlicher Forschungsreisender über die archaischen Gesellschaften Asiens, Australiens, Afrikas und Amerikas – auf jenes Material also, dessen Entstehung durch die Kolonisation ermöglicht wurde. Dabei vermeidet er zwar sorgfältig jede abschätzige Beurteilung ‚primitiver' Bevölkerungen und lässt seine Quellen sozusagen für sich sprechen, um den betreffenden Menschen auf Augenhöhe zu begegnen. Dennoch lässt diese „poetische Anthropologie"[30] eine aus heutiger Sicht bestürzende Verkennung jener Menschen im Namen eines romantischen Primitivismus erkennen.[31] Dieser von der Kulturkritik der

---

28 „Zhang's broader achievement, however, is not to merely illustrate where the fictional Kien went wrong in his willful misappropriation of ‚China' [...], but how western intellectuals may have been ‚ventriloquizing' the East for centuries. This is Canetti's critique of Orientalism before Said gave us the term." William Collins Donahue, „Introduction", in: ders./J. Preece (Hg.), *The Worlds of Elias Canetti*, a.a.O., S. XXI.

29 Canetti, *Masse und Macht* (Claassen 1960), Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1980, S. 9.

30 Dagmar Barnouw, „Elias Canettis poetische Anthropologie", in: *Canetti lesen: Erfahrungen mit seinen Büchern*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, München (Hanser) 1975, S. 11–31.

31 „Der Skandal läßt sich nicht leugnen: in der Moderne und für moderne Wissenschaftler und Künstler wie Canetti waren die dokumentarischen Vorlagen des kindlichen, pathologischen und primitiven Denkens und Handelns – und zwar auf immer wieder unvorhersehbare und idiosynkratische Weise – kombinierbar und substituierbar." Erhard Schüttpelz, „Elias Canettis Primitivismus. Drei Rekonstruktionen", a.a.O., S. 21.

1920er Jahre geprägte Ansatz war 1960 bereits überholt. Um es mit den Begriffen von Claude Lévi-Strauss zu sagen: In *Masse und Macht* steht Canetti der „archaischen Illusion" näher als dem „wilden Denken".[32]

Einen Paradigmenwechsel zeigen die 1967 veröffentlichten *Stimmen von Marrakesch* an, „Aufzeichnungen nach einer Reise", die Canetti 1954 in Begleitung eines amerikanischen Filmteams unternommen hat. Die Sekundärliteratur zu diesem schmalen Band, der bis heute zu Canettis größten Verkaufserfolgen zählt, ist in zwei Lager gespalten. Ist die Perspektive eurozentristisch bestimmt oder nicht? Vollzieht das Buch eine Exotisierung des Fremden?[33] Meines Erachtens nicht. Doppelt- und Drei-

---

[32] Am interessantesten ist noch die Analyse der „Massensymbole der Nationen", denn trotz eines essentialistisch geprägten Vokabulars zeigt sich Canetti von der Mythisierung des Nationsbegriffs völlig unberührt und begreift Nationen im Grunde wie Benedict Anderson als „imaginierte Gemeinschaften". Vgl. Benedict Anderson, *Imaginated Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York (Verso) 1983.

[33] Ausgesprochen missbilligend fiel z.B. die Lektüre des Buches durch Rana Kabbani aus, die Canetti eine ideologisch gefärbte, klischeehafte Darstellung der arabischen Welt vorwirft. Vgl. R. Kabbani, *Europe's Myths of Orient*, London (Macmillan) 1986, S. 122–129. Eine differenziertere Kritik ähnlichen Inhalts lieferte Bernhard Fetz in seinem Artikel „Dialektik der Ethnographie: *Die Stimmen von Marrakech*", in: Kurt Bartsch/Gerhard Melzer (Hg.), *Elias Canetti*, Graz (Droschl) 2005, S. 79–93. Vom entgegengesetzten, nämlich katholisch-fundamentalistischen Standpunkt argumentiert Harriet Murphy gegen das Buch, in dem sie eine Bestätigung von Samuel Huntingtons Theorie des ‚Clash of Civilizations' zu erkennen meint: „‚Gute Reisende sind herzlos': Canetti in Marrakesh", in: D. Lorenz (Hg.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester, NY (Camden House) 2004, S. 157–173. In frühen Rezensionen wurde die Konfrontation mit der fremden Kultur als thematischer Schwerpunkt des Textes hingegen kaum wahrgenommen, bzw. sie wurde schlicht negiert. Vgl. Marcel Reich-Ranicki, „Marrakesch ist überall", in: ders., *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*, Stuttgart (Dt. Verlagsanstalt) 1979, S. 47–54; Walter Hilsbecher, „Rätselhafte Realität", in *Frankfurter Hefte*, XXIV, 1969, S. 208–209, hier: S. 208. Meine Interpretation schließt sich eher den Ansätzen von D. Barnouw, C. Zorach, J. Klein, A. Fuchs und K. Hornik an. Vgl. Dagmar Barnouw, „Hythlodays Enkel oder die Nützlichkeit anderer Welten", in: Bartsch/Gerhard (Hg.), *Experte der Macht: Elias Canetti*, Graz (Droschl) 1985, S. 73–90; dies., *Elias Canetti zur Einführung*, Hamburg (Junius) 1996, S. 223–229; Cecile Zorach, „The Outsider Abroad: Canetti in Marrakesh", in: *Modern Austrian Literature* 16, 3–4 (1983), S. 47–64; Judith Klein, „Das Unsichtbare des Sichtbaren. Elias Canettis *Die Stimmen von Marrakesch* neu gelesen", in: *Weimarer Beiträge*, 40/1994, Bd. 3, S. 389–397; Anne Fuchs, „Der touristische Blick: Elias Canetti in Marrakesch. Ansätze zu einer Semiotik des Tourismus", in: A. Fuchs/T. Harden (Hg.), *Reisen im Diskurs. Modelle literarischer Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*, Heidelberg (Winter) 1995, S. 71–86; dies., „The Dignity of Difference: Self and Other in Elias Canetti's *Voices of Marrakesh*", in: D. Darby (Ed.), *Critical Essays on Elias Canetti*, New York (G.K. Hall) 2000, S. 201–212; Karoline Hornik, „‚Vielleicht war er gar nicht dort ...' Elias Canettis *Die Stimmen von Marrakesch* als das ‚Andere' seiner Autobiographie", in: S. Hanuschek (Hg.),

fachzugehörigkeiten lenken den Blick des Emigranten, der seit 1952 britischer Staatsbürger ist, und bestimmen seine Wahrnehmung des ‚Orients', der ihm zugleich fremd ist und – aus objektiven biographischen Gründen – vertraut anmutet. Die sprachliche, kulturelle und religiöse Vielfalt in Marrakesch erinnert ihn an seine eigene Kindheit auf dem Balkan. Die sefardischen Familien in der Mellah wecken verstörende, aber auch unerwartet wohltuende Erinnerungen an die inzwischen auseinandergerissene und vernichtete spaniolische Gemeinschaft, bis hin zum zentralen Erlebnis einer feierlichen „Segnung" durch einen Patriarchen, der stellvertretend für Canettis eigenen Großvater dessen Verstoßung seines Sohnes rückgängig macht: eine Versöhnung *in absentia*, die die symbolische Wiedereingliederung des Erzählers in die jüdische Gemeinschaft vollführt.[34] Auch der Anblick des ungeniert rohen Umgangs der Bevölkerung mit Schwachen, Blinden, Krüppeln und Tieren ruft bei Canetti nicht die stereotypischen westlichen Reaktionen hervor, sondern regt ihn, der sich der bloß weniger sichtbaren Brutalität der westlichen Gesellschaft gegenüber Tieren und Minderheiten bewusst ist, zu Reflexionen über allgemeinmenschliches Verhalten an. Dabei wecken diese Eindrücke implizite, aber deutliche Assoziationen mit der Shoah.[35]

Freilich: Auch hier und jetzt, knapp zwei Jahre vor der Unabhängigkeit Marokkos, gilt Canettis Interesse nicht primär der kolonialen Situation, die er scheinbar eher beiläufig skizziert, ohne ausdrücklich Stellung zu nehmen. Aber in der zurückhaltenden Beobachtungsposition des Flaneurs gibt er sich gerade nicht als arroganten westlichen Touristen zu erkennen, der seiner Eindrücke sicher ist und stets den Überblick behält. Die Schreibstrategie ist vielmehr darauf angelegt, die Ratlosigkeit des Betrachters im Umgang mit dem Fremden herauszustreichen, seine Desorientierung, sein Unbehagen, ja oft sogar seine Über- und Fehlinterpretation des Befremdlichen – wobei auf einer zweiten Ebene durchaus klar gemacht wird, dass es für die von ihm mystisch verklärten Erscheinungen eine objektive und banale Erklärung gibt.[36]

Der Zukunftsfette: Neue Beiträge zum Werk Elias Canettis, Wrocław/Dresden (Neisse) 2007, S. 113–136.

34 Siehe das Kapitel „Die Familie Dahan", in: *Die Stimmen von Marrakesch* (1967), Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1980, S. 61–88 (dort bes. S. 84–86), und das Kapitel „Ein Fluch auf die Reise", in: *Die gerettete Zunge*, a.a.O., S. 40–44.

35 Siehe z.B. die grausame Episode um den sterbenden Esel – jene „Jammerfigur eines Geschöpfs" –, der von einer lachenden Menschenmenge mit Gewalt zum ‚Tanzen' gezwungen wird. Kapitel: „Die Lust des Esels", *Die Stimmen von Marrakesch*, a.a.O., S. 103–106.

36 Siehe dazu: Christine Meyer, „Subvertir les codes du voyage en Orient: stratégies d'écriture dans *Les Voix de Marrakech* de Canetti", in: Marc Lacheny/Jean-François Laplénie (Hg.), *„Au nom de Goethe!" Hommage à Gerald Stieg*, Paris (L'Harmattan) 2009, S. 245–256.

Von dieser gezielten und als mühsam dargestellten Überwindung der Schaulust, von dem bewussten Verzicht auf jede gedankliche Reduktion des Unheimlichen und Exterritorialen, führt ein direkter Weg zu den Positionen Homi K. Bhabhas, der eine Hinterfragung unseres Vertrauens auf eindeutige kulturelle Orientiertheit fordert. „Es kann kein unvermeidliches, bruchloses Gleiten von der semiotischen Aktivität zur unproblematischen Lektüre anderer kultureller und diskursiver Systeme geben",[37] schreibt Bhabha mit kritischem Verweis auf Roland Barthes' Buch über Japan, *L'Empire des signes* (1970), das mit den *Stimmen von Marrakesch* einiges gemeinsam hat, sich in diesem Punkt aber deutlich davon unterscheidet. Auch das von Bhabha in Anlehnung an Freud analysierte Motiv des fremden Doppelgängers taucht bei Canetti mit der Figur seines marokkanischen ‚Alter Ego' Elie Dahan auf, eines sefardischen jungen Mannes, der in seiner Hilflosigkeit und Naivität eine Lebensoption repräsentiert, welcher der Autor durch Auswanderung und Loslösung von der spaniolischen Gemeinschaft entkommen ist. Das Buch führt insgesamt eine dezentrierte Perspektive vor, die kulturelle Polaritäten in Frage stellt. Es ist ein „Schwellentext",[38] der den Übergang von kolonialistischen Betrachtungsweisen zu postkolonialen markiert.

Hier wird bereits deutlich, dass sich Canetti in seinen literarischen Texten innovativer, subversiver und damit auch konstruktiver zeigt als in der diskursiven Auseinandersetzung mit anthropologischen und kulturkritischen Fragen.

III. Alternative ästhetisch-philosophische Positionen: innovativ, subversiv, ex-zentrisch

Mit der ‚Verwandlung' erhebt Canetti ein fließendes Identitätskonzept zum poetologischen Prinzip. Im Zuge seiner anthropologischen Recherchen der 1940er und 1950er Jahre gelangte er zu der Überzeugung, dass die Fähigkeit zur Verwandlung das distinktive Merkmal des Menschen sei.[39] Diese archetypische Eigenschaft sei in den entwickelten rationalisier-

---

[37] „There can be no inevitable sliding from the semiotic activity to the unproblematic reading of other cultural and discursive systems." Homi K. Bhabha, „The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism", in: ders., *The Location of Culture*, New York (Routledge) 1994, S. 66–84 (S. 70). Deutsch: „Die Frage des Anderen. Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus", in: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen (Stauffenburg) 2000, S. 103.

[38] Cf. Narjes Khodaee Kalatehbali, *Das Fremde in der Literatur. Fremdheitskonstruktionen in Werken von Elias Canetti, Günter Grass und Josef Winkler*, Münster (LIT-Verlag) 2005 (S. 71).

[39] „Ich glaube, der Mensch ist das Verwandlungstier. Er ist so zum Menschen geworden, weil er die Begabung zur Verwandlung entwickelt hat." Elias Canetti/

ten Gesellschaften bedroht, sie könne jedoch wiederbelebt werden und dazu beitragen, der ‚Erstarrung' entgegenzuwirken. Nach Beendigung der Arbeit an *Masse und Macht* dehnte Canetti seine „Verwandlungslehre" auf den ästhetischen Bereich aus. In der Rede *Der Beruf des Dichters* (1976) erteilt er dem Schriftsteller den Auftrag, „Hüter der Verwandlungen" zu sein. In der Folge bezieht er diesen Begriff in seine theoretischen und selbstdeutenden Aussagen stets mit ein. So macht er die Verwandlung zu einem roten Faden durch sein Werk und auch seine frühen literarischen Texte nachträglich zu praktischen Anwendungen, ja zu Belegen einer Theorie. Der Roman *Die Blendung* und die Wiener Dramen *Hochzeit* (1932) und *Komödie der Eitelkeit* (1934), sowie auch die späteren Charakterskizzen des *Ohrenzeugen* (1974), werden aus dieser Perspektive zu Negativbeispielen einer Welt ohne Verwandlung, welche die Folgen wahnhafter Berührungsangst und Fixierung auf einen starren Identitätsbegriff demonstrieren.[40] Insofern lässt sich ‚Verwandlung' tatsächlich als eine Art Schlüssel zu Canettis Werk begreifen.

Dabei hält die Abgrenzung zu ‚Nachahmung' und ‚Verstellung', die Canetti in *Masse und Macht* vornimmt, der Untersuchung nicht stand.[41] Manches deutet vielmehr darauf hin, dass sein Verwandlungsbegriff dem postkolonialen Konzept der ‚Mimikry' recht nahe steht: etwa die Schlüsselstellung, die bei ihm die Figur des listenreichen Odysseus einnimmt. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang seine Bewunderung für den ‚Trickster',[42] jene Gestalt aus der Mythologie der nordamerikanischen Ureinwohner, die sich durch Listenreichtum, Tölpelhaftigkeit, eine enorme Libido und eine ebenso grenzenlose Fähigkeit zur Verwandlung – besonders in Tiere – auszeichnet. Die weltweite Rezeption dieser Figur beruht auf einer 1956 erschienenen Studie des Anthropologen Paul

---

Paul Schmid: „‚Mir ist es vor allem um Klarheit zu tun'. P.S. sprach mit E.C", in: *Tages-Anzeiger*, 28.6.1974, S. 61 f. Zitiert nach Sven Hanuschek, *Elias Canetti*, München (Hanser) 2005, S. 14.

40 Vgl. Christine Meyer, „Métamorphose et esthétique littéraire chez Elias Canetti", in: Karine Winkelvoss/Florence Bancaud (Hg.), *Poétiques de la métamorphose* (Rouen/Le Havre, PURH, noch nicht erschienen).

41 Im Kapitel „Nachahmung und Verstellung" versucht Canetti, seine moralische Verurteilung der ‚Duplizität' dieser beiden Haltungen damit zu begründen, dass Nachahmung und Verstellung als beschränkte Aspekte der ‚echten' Verwandlung rein äußerlich und oberflächlich seien, während in der Verwandlung eine innere Veränderung vollzogen werde. So kann er die täuschende „Verstellung" als feindliche Strategie des Machthabers, die „Verwandlung" hingegen als rettende Überlebensstrategie der bedrängten Kreatur beschreiben. Siehe *Masse und Macht*, a.a.O., S. 413–417.

42 Siehe ebd., S. 428, sowie die lange Aufzeichnung von 1957 in *Die Provinz des Menschen*, a.a.O., S. 192–193. Vgl. dazu Olivier Agard, „La figure du *Trickster* chez Canetti", in: Gerald Stieg (Hg.), *Elias Canetti à la Bibliothèque Nationale de France*, *Austriaca* 61/ 2007, S. 125–137.

Radin.[43] In den beigefügten Kommentaren zu diesem Text hatten Karl Kerényi und C.G. Jung bereits auf die transhistorische und transkulturelle Dimension der Figur hingewiesen, unter anderem auf ihre Verbindung zur griechischen Mythologie (Proteus und Prometheus). Ausgehend von dieser Publikation erhebt Canetti den Trickster trotz seiner zwiespältigen Beziehung zur Macht – er ist ein Betrüger, „der alle anderen durch Verwandlungen hereinlegt"[44] – zum Gegentypus des in seinem Machtwillen erstarrten Tyrannen. Im Gegensatz zu diesem autoritären Herrschertyp, dessen Macht auf Statik und „Verwandlungsverbot" beruht, verkörpere der Trickster als „Meisterverwandler"[45] eine Strategie des (fantasievollen) Widerstands gegen die Macht. Dass der Trickster selbst, als „Schamane", „zu wirklicher Macht gelangen"[46] und dabei viel Unheil anrichten kann, ändert nichts an Canettis grundsätzlicher Sympathie für diese Gestalt, zu der eine ganze Reihe ambivalenter Figuren in seinen autobiographischen Texten Parallelen aufweisen, vom Großvater väterlicherseits über die mythische Identifikationsfigur Odysseus und den Schauspieler Ludwig Hardt bis hin zum Bertrand-Russel-Porträt der *Englischen Jahre* – schillernde Verführer-Figuren, in denen sich die Gabe der ‚Verwandlung' als eine Mischung aus kreativer Fantasie, Spiel und Manipulation manifestiert.

Auch aus der Perpektive postkolonialer Theorien liegt die zentrale Bedeutung der Trickster-Figur in ihrem zwiespältigen Verhältnis zur Macht begründet. In ihr verkörpert sich die doppelbödige Strategie der Nachahmung, die Bhabha in Analogie zur Tarnungsstrategie bestimmter Tierarten ‚Mimikry' genannt hat.[47] Mimikry als geforderte und versuchte Übereinstimmung mit dem imperialen Modell bezeichnet zugleich eine Strategie kolonialer Kontrolle und eine Strategie kolonisierter Tarnung. Diese Auffassung von Mimikry als einem „ironischen Kompromiss"[48] zwischen Abgrenzung und Identifikation hat mit Canettis sehr weitgefasstem Begriff der Verwandlung vieles gemeinsam. Bestimmend ist hier wie da die Spannung zwischen Identität und Metamorphose in der Ausei-

---

43 Paul Radin, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, Kommentare von Karl Kerényi und C.G. Jung, New York (Bell) 1956.

44 *Masse und Macht*, a.a.O., S. 428.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 „Trickster imagination is the strategic performance of mimicry, of becoming mottled in against a mottled background". Angi Buettner, „Mocking and Farting: Trickster Imagination and the Origins of Laughter", in: *Kunapipi: Journal of Postcolonial and Commonwealth Literature*, Vol. 31.2 (2009), Special Issue „The Impact of Scientific Theory, Discourse and Practice on Colonial and Postcolonial Literature and Culture". http://vuw.academia.edu/AngiBuettner/Papers/322498/Mocking_and_Farting_Trickster_Imagination_and_the_Origins_of_Laughter

48 Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, a.a.O., S. 126.

nandersetzung des Subjekts mit dem Unterwerfungswillen einer überlegenen Instanz. Allerdings hat Canetti aus seinen theoretischen Positionen kaum erzähltechnische Konsequenzen gezogen. Eine Form von Trickster-*Praxis* im Sinn innovativer textueller Verfahren, vergleichbar der Montage- und Collage-Technik in den Gegenkulturen der Gegenwart,[49] ist bei ihm nirgends aufzufinden. Dennoch sind seine theoretischen Einsichten nicht ohne Auswirkungen auf sein Schreiben geblieben.

Die literarische Umsetzung seines selbstgestellten Anspruchs, als „Hüter der Verwandlungen" zu wirken, ging für Canetti mit der Rehabilitierung des Erzählens einher. In den 1950er und 1960er Jahren gelangte er zu der Einsicht, dass es trotz des verzweifelten Zustandes der Welt noch möglich und nützlich, ja moralisch geboten sei, ‚Geschichten' zu erzählen. Diese neue Position ist teilweise als Ergebnis seiner Reflexion über Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu begreifen und somit als Versuch, einen Ausweg aus der Kulturkrise zu finden. Sie ist aber auch eine Konsequenz seiner persönlichen Neuverortung und ein Akt des Widerstands gegen die erfolgte und drohende Zerstörung der Menschheit (vgl. Shoah und Atomkrieg). Als „Hüter der Verwandlungen" macht sich der jüdische Emigrant und heimatlose Dichter daran, die eigene Lebensgeschichte in einen ‚Mythos' zu verwandeln, indem er sie wie einen fesselnden Bildungsroman erzählt – eben als Geschichte einer Rettung, als *success story* eines durch einen komplexen Verortungsprozess zum Dichter Prädestinierten. Dass er damit auf einer anderen Ebene, eben durch die Selbstprofilierung als Trickster, den traditionellen Subjektbegriff untergräbt und zugleich seine eigene Glaubwürdigkeit aufs Spiel setzt, tut dem Reiz seiner autobiographischen Trilogie keinen Abbruch. Diese ‚mythisierende' Selbstdarstellung des proteischen Künstlers wirkte zu einer Zeit, als andere, von J.-P. Sartre bis Nathalie Sarraute über Thomas Bernhard u.a., in ihren Autobiographien das Scheitern der Ich-Konstruktion beschrieben, irritierend anachronistisch. Angesichts der Anfang der 1980er Jahre einsetzenden „Wiederkehr des Erzählens"[50] in der postmodernen und postkolonialen Literatur ist diese Einschätzung zu revidieren. Auch wenn sich Canetti in der Autobiographie durch ostentative Selbstsicherheit und

---

[49] Siehe z.B. zur Bedeutung der Trickster-Figur im Ghetto-Rap: Kien Nghi Ha, *Ethnizität und Migration Reloaded. Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*, Berlin (WVB) 2004, S. 181–182: „Der Trickster versucht durch die Gleichzeitigkeit von Ambivalenzen, durch die sprachliche Verwandlung eines feststehenden Topos in einem sich widersprechenden Oxymoron und einem nicht denkbaren Paradoxon Freiräume für offen stehende, ungesicherte und viel sagende Bedeutungen zu erzeugen."

[50] Siehe z.B. Nikolaus Förster, *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1999.

auktoriale Allmacht für manche zum „Kotzbrocken“[51] gemacht hat, ist dieses Werk als Verwirklichung eines ästhetischen und existenziellen Programms ernstzunehmen. Es geht um die Wiedereroberung des Verlorenen in der ‚Fiktion‘ eines rekonstruierten Selbst – ein existentielles Anliegen, das laut Salman Rushdie für die Schreibmotivation exilierter Schriftsteller charakteristisch ist.[52] Das Bild, das dabei (wieder-) entsteht, ist keineswegs unversehrt, doch „ein zerbrochener Spiegel kann ebenso wertvoll sein wie ein scheinbar intakter“.[53] Im Mittelpunkt von Canettis Autobiographie steht jene „nicht auflösbare Dialektik von Entortung und Verortung“, die nach Elisabeth Bronfen für postkoloniale Literatur charakteristisch ist: „ein rastloses, stets zirkulierendes Spiel der Selbsterfahrung und Selbstvermittlung, in dem sich eine authentische Erfahrung mit narrativen Konstruktionen der Identität immerfort abwechselt.“[54]

Mit der Rehabilitierung des Erzählens hängt eine weitere Maßnahme zusammen, die Canetti im Widerstand gegen ‚Erstarrung‘ und ‚Macht‘ entwickelt: die Aufwertung des Hörens gegenüber dem Sehen und der Rationalität. Programmatisch vorgestellt wird dieses Anliegen in den *Stimmen von Marrakesch*, deren Titel bereits ankündigt, dass es sich um ein Gegenprojekt zum ‚touristischen Blick‘ des typischen Orientreisenden handelt.[55] In der Tat verzichtet der Autor fast gänzlich auf visuelle Beschreibungen der pittoresken Stadt. Die Haltung des Zuhörens signalisiert eine grundsätzliche Offenheit für jede Art von Eindrücken, eine respektvolle Haltung, die den Verzicht auf spontane Autoritätsreflexe voraussetzt. Dabei signalisiert die Wahl des menschlichen Ausdrucks

---

51 So der Schriftsteller Robert Menasse in einem Interview zum 100. Geburtstag von Canetti. „‚Danke, es ist sehr einsam hier oben‘: Wer ihn nicht hasst, der hat ihn nicht verstanden: Gespräch mit Robert Menasse über einen großen Kollegen“, in: *Welt-Online*, 23.07.2005, http://www.welt.de/print-welt/article684199/Danke_es_ist_sehr_einsam_hier_oben.html (Zuletzt abgerufen am 28.02.2012)

52 „It may be that writers in my position, exiles or emigrants or expatriates, are haunted by some sense of loss, some urge to reclaim, to look back, even at the risk of being mutated into pillars of salt. But if we do look back, we must also do so in the knowledge – which gives rise to profound uncertainties – that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind.“ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, a.a.O., S. 10.

53 „But there is a paradox here. The broken mirror may actually be as valuable as the one which is supposedly unflawed.“ Ebd., S. 11.

54 Elisabeth Bronfen, „Ein Gefühl des Unheimlichen. Geschlechterdifferenz und kulturelle Identität in Bharati Jukherjees Roman *Jasmine*, in: Michael Kessler/Jürgen Wertheimer (Hg.), *Multikulturalität: Tendenzen, Probleme, Perspektiven im europäischen und internationalen Horizont*, Tübingen 1995, S. 9–30.

55 Vgl. Anne Fuchs, „Der touristische Blick: Elias Canetti in Marrakesch. Ansätze zu einer Semiotik des Tourismus“, a.a.O.

‚Stimmen' als generische Bezeichnung für alle möglichen Geräusche (die im Verlauf der Erzählung durchaus differenziert werden) eine prinzipielle Achtung vor allen Äußerungen, auch unartikulierten, mit der die Gefahr der unwillkürlichen Herabsetzung des Fremden gebannt werden soll. Dass die Verweigerung der Machtposition – hier durch die Überwindung der Schaulust – nämlich alles andere als selbstverständlich ist, belegt auf der Ebene des Erzählten die Fülle von Episoden, in denen sich Canetti als Figur in der Rolle des taktlosen, tolpatschigen und oft auch erfolglosen Voyeurs zeigt. Zwischen Erlebnis und Niederschrift hat der Schriftsteller seine Haltung korrigiert, d.h. er hat sie kritisch überdacht, ohne sie nachträglich zu verfälschen. Im fertigen Bericht wird das zum Teil unrühmliche Verhalten des Reisenden kommentarlos dem Urteil des Lesers preisgegeben. Zugleich wird es durch die auktoriale Strategie wieder wettgemacht. Die Präferenz für das Zuhören, die Canetti hier zugleich bekundet und problematisiert, ist auch in seinen anderen Texten strukturbestimmend: *ex negativo* bereits in der *Blendung*, deren Titel auf das Versagen des skopisch-rationalen Wirklichkeitszugangs verweist, als Glaubensbekenntnis in der *Fackel im Ohr*,[56] literarisch verfremdet im *Ohrenzeugen* (1974) und an vielen Stellen der *Aufzeichnungen*, nicht zu vergessen die Dramen, für die Canetti die Theorie der „akustischen Maske" erfand. Die herausragende Bedeutung der Oralität findet sich unter vergleichbaren philosophischen Prämissen bei vielen als ‚postkolonial' geltenden Autoren. In den Texten von Salman Rushdie, V.S. Naipaul, Toni Morrison, Emine S. Özdamar, Feridun Zaimoğlu wird in unterschiedlichen Formen die Frage der Artikulierbarkeit in Bezug auf Subjektkonstitution und Widerstand behandelt.

Mit der Vorrangigkeit des Gehörs geht generell eine exponierte Stellung des Körpers einher, vornehmlich unter den Aspekten der Beschädigung oder Missbildung und der Verwandlung. Der Überbetonung des Körpers liegt die Einsicht zugrunde, dass die Hypertrophie der Rationalität in entwickelten westlichen Gesellschaften mit einem Verlust an Körperlichkeit einhergeht: eine weitere Erkenntnis, die zum Inventar der Kulturkritik der 1920er Jahre gehört. Dabei ist der Körper bei Canetti nicht nur in die Ökonomie von Lust und Begehren, sondern stets auch – mehr noch – in die Ökonomie von Diskurs, Herrschaft und Macht eingeschrieben. Auch dies weist auf ‚postkoloniale' Betrachtungsweisen voraus, die den körperlichen Verletzungen und Verwundungen, den ‚niederen' Instinkten, dem Tierischen, Abnormalen und Anstößigen einen wichtigen Platz einräumen.

---

[56] Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931* (1980), Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1982.

Alle diese Elemente begründen ein ‚karnevalistisches' Literaturkonzept, das der Subversion dominanter Diskurse und Konventionen dient. Mit der literarischen Verarbeitung seiner persönlichen Obsessionen und philosophischen Reflexionen hat Canetti, wie z.B. auch Kafka, den Fragestellungen postkolonialer Autoren eine adäquate Projektionsfläche geboten. Dies betrifft nicht nur das Spätwerk, sondern bereits die Texte der 1930er Jahre. So schrieb etwa Salman Rushdie 1985 eine Hommage an Canetti, in der er die Bedeutung der *Blendung* für sein eigenes Schreiben hervorhob. Der Roman habe ihm, als er ihn mit 19 Jahren zum erstenmal las, als Vorbild gedient, indem er ihn durch seine Kraft und Leidenschaftlichkeit von der „Frostigkeit" des *nouveau roman* befreit habe. „Ich kam zu dem Schluß", schreibt Rushdie, „alles, was ich zu tun hätte, sei – wie Canetti – umfassende Bildung und imponierende strukturelle Kompliziertheiten mit einer Art von strahlenden, komischen Kulleraugen zu vereinen; und natürlich würden meine Bücher, wie *Die Blendung*, wunderbar leicht zugänglich sein."[57] In seiner lobenden Beschreibung des Romans betont Rushdie zum einen den Wirklichkeitsbezug der *Blendung*, ihren Warnungscharakter in Bezug auf das Aufkommen des Faschismus und die Gefahren der solipsistischen Gelehrsamkeit, zum anderen die distanzierte Haltung, die der Autor seinen Figuren gegenüber einnimmt und die erst die „Erbarmungslosigkeit" seiner Demonstration ausmache.[58] In dieser Kombination – im „paradoxen Zuschnitt" seiner Methode – liege für ihn der Reiz des Romans: „Kien ist ein Büchermensch, der von Büchern verrückt gemacht wird; und der Roman selbst ist ein noch stärkeres Paradoxon: eine höchstgelehrte Warnung vor den Gefahren der Gelehrsamkeit."[59]

Was Rushdie an Canettis Roman angezogen und zum eigenen Schaffen ermutigt hat, ist also jene ‚Unzeitgemäßheit', die sich als Abweichung von der realistischen Romantradition, aber auch von deren tendenzieller Auflösung in der Avantgarde fassen lässt: die Maßlosigkeit der Figurengestaltung und die unerbittliche Konsequenz der Handlungsführung. Canetti hat sein antipsychologisches Romankonzept an verschiedenen

---

57 Salman Rushdie, „Die Schlange der Gelehrsamkeit windet sich, verschlingt ihren Schwanz und beißt sich selbst entzwei", in: *Hüter der Verwandlung*, 1985, a.a.O., S. 85. (Originalfassung: „I decided that all I had to do was – like Canetti – to combine vast erudition and awesome intricacies of structure with a sort of glittering, beady, comic eye." BBC-Interview, zitiert nach Jonathan Wilson, „The Odd-Boy. In literary London, Elias Canetti was everybody's favourite refugee", *Tablet*, 1/09/2005.)

58 „Die Erbarmungslosigkeit der Komödie vernichtet eine der schrecklichsten Welten des Jahrhunderts." Salman Rushdie, „Die Schlange der Gelehrsamkeit [...]", a.a.O., S. 86.

59 Ebd., S. 87.

Stellen dargelegt.[60] Es beruht auf der Einsicht, dass nur eine entstellende, grell überzeichnete Darstellungsweise dazu geeignet sei, die soziale Wirklichkeit seiner Zeit wiederzugeben: Wenn man das realistische Programm Balzacs für das 20. Jahrhundert fortsetzen wolle, könne es sich nur um eine „Comédie humaine an Irren" handeln.[61] Vorbilder für sein Alternativprogramm hat Canetti bei Cervantes und Gogol gefunden. Rushdies eigene Romane weisen gerade darin Parallelen mit der *Blendung* auf. Die Gemeinsamkeiten liegen zum einen im Verzicht auf realistische Gestaltung, in der Koexistenz und gegenseitigen Durchdringung von Alltagswirklichkeit und Fantasie, zum anderen in der Auseinandersetzung mit künstlerischen, philosophischen und soziopolitischen Fragen, wobei die Themen Identität, Selbst- und Fremdwahrnehmung im Mittelpunkt stehen. Beide Aspekte, der inhaltliche und der formale, hängen mit einer Kunstauffassung zusammen, welche die Möglichkeit ‚objektiver' Realitätsdarstellung in Frage stellt und vom Autor ein Experimentieren mit den Grenzen des Denkbaren fordert. Es handelt sich im weitesten Sinn um die von Bachtin definierte ‚karnevalistische' Ästhetik, zu der auch die groteske Überbetonung der Körperlichkeit gehört.

Bemerkenswert an Rushdies enthusiastischer Würdigung der *Blendung* ist die Tatsache, dass er Canettis Roman von der komischen Seite betrachtet hat („mit einer Art von strahlenden, komischen Kulleraugen") – eine Lesart, die in der Canetti-Rezeption nicht eben häufig ist. Diese Interpretation, die gegenüber dem ernsthaften Anliegen des Romans, seinem düster-prophetischen Inhalt, dessen distanzierte Erzählhaltung hervorhebt und diese als lustvoll-heiter im Sinn eines befreienden Lachens beschreibt, zeigt genau den Punkt an, an dem sich Canettis Werk mit Romanen wie der *Blechtrommel* von Günter Grass oder Bulgakovs *Der Meister und Margarita* (zwei weiteren Vorbildern von Rushdie) berührt – sowie auch mit ihren gemeinsamen Vorbildern Cervantes und Gogol.

Schlussbetrachtung

Die Demontage etablierter Gewissheiten im Umgang mit Macht, Herrschaft und Identität erfolgt bei Canetti weniger auf der diskursiven Ebene – da ist er voller Widersprüche, eben ‚liminal' –, als vielmehr in dem, was

---

60 Zum Beispiel: „Realismus und neue Wirklichkeit" (1965), in: Canetti, *Das Gewissen der Worte. Essays* (1975), Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1981, S. 72–77; „Das erste Buch: *Die Blendung*" (1973), ebd., S. 241–253. Siehe auch die ausführlichen Darstellungen im zweiten und im dritten Band der Autobiographie: *Die Fackel im Ohr* (1980) und *Das Augenspiel* (1985).

61 „Das erste Buch: *Die Blendung*", a.a.O., S. 249.

er literarisch vorführt. Dazu gehört vor allem das „Vertrauen auf die produktive Kraft der kulturellen Entortung“,[62] das laut Elisabeth Bronfen für postkoloniale Autoren wie Rushdie charakteristisch ist. Canetti vollzieht hier eine radikale Umwertung. Nachdem er im Exil *ex negativo* erfahren hat, wieviel Sicherheit die Verwurzelung in eine lokalisierbare Gemeinschaft gewährt, bekennt er sich im vollen Bewusstsein seines Verlustes zur Situation des Heimatlosen und Nomaden, die er fortan zur exemplarischen, ja idealen Position des ‚Dichters‘ und Moralisten erhebt.[63] Damit ist Canetti selbst ein ‚Ahne‘ für nachgeborene Dichter in deutscher Sprache geworden. Als Beleg dafür mag die Hochschätzung bzw. produktive Rezeption seiner Werke durch Autoren wie Ilija Trojanow,[64] Doron Rabinovici,[65] Dimitré Dinev,[66] Herta Müller,[67] Zafer Şenocak,[68] Emine Sevgi Özdamar,[69] Oleg Jurjew,[70] Zehra Çırak[71], Anant Kumar[72] gelten. Zugleich

---

62 Elisabeth Bronfen, „Vorwort“, in: Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, a.a.O., S. XII.

63 Siehe hierzu Christine Meyer, „Elias Canetti et le refus de la nation“, in: *Hommage à Félix Kreissler* (1917–2004), *Austriaca* 67–68/2009, S. 191–203.

64 Siehe Anm. 1.

65 Die herausragende Bedeutung Canettis für Doron Rabinovici ist an vielen Stellen seines Werkes erkennbar. Als Beleg für seine eingehende Auseinandersetzung mit Canettis Texten sei hier nur der Aufsatz genannt: „Warum die Milch vom Fleisch getrennt werden mußte, Oder ‚Die gerettete Zunge und das drohende Messer‘“, in: Rabinovici, *Credo und Credit*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2001, S. 7–21.

66 Dimitré Dinev beteiligte sich an einem Hommage-Band für seinen ‚Landsmann‘ Canetti mit dem Titel: *„Der Atem meines Lebens ist das Wort“: Elias Canetti zum 100. Geburtstag*, hrsg. von Kurt Bartsch und Gerhard Melzer. Mit Originalbeiträgen von Bora Ćosić, Dimitré Dinev, Heiner Goebbels, Klaus Hoffer, Anna Mitgutsch, Herta Müller, Paul Nizon, Reinhard Palm, Robert Schindel, Franz Schuh, München (Hanser) 2005.

67 Siehe z.B. auch Herta Müllers Gedanken zu *Masse und Macht* in ihrem Vortrag vom 23. Juni 2005 im Literaturhaus Graz: „Man will sehen, was nach einem greift. Zu Canettis ‚Masse‘ und Canettis ‚Macht‘“, in: dies., *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München (Hanser) 2011, S. 172–184.

68 Der Essayband *Atlas des tropischen Deutschland* (Berlin 1992) enthält bereits im Titel eine Anspielung auf das Kapitel „Massensymbole der Nationen“ aus *Masse und Macht*, in dem die Deutschen mit dem Doppelsymbol des Heeres und des Waldes assoziiert werden.

69 Wie Zafer Şenocak verweist auch Emine S. Özdamar auf Canettis Rückführung des deutschen Nationalgefühls auf das ‚Massensymbol‘ des Heeres als „marschierende[n] Wald“ in *Masse und Macht*, wenn sie – mit ironischer Distanzierung – die Grundeinstellung der Deutschen mit derjenigen der Türken kontrastiert: „Bodo sagte: ‚Der Türke fühlt sich am Meer wohl, der Deutsche im Wald‘. Der Schriftsteller Elias Canetti sagte: ‚Der Deutsche fühlt sich im Wald wohl, weil die aufrechten Bäume des Waldes die Deutschen an ein Heer erinnern‘.“ Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, Köln (Kiepenheuer & Witsch) 1998, S. 248.

70 Siehe: „Stille, Fremde und List: Geboren als Jude in der ewigen Sowjetnacht – über die Arithmetik des Exils“, Rede von Oleg Jurjew anlässlich der Verleihung des

wird die zunehmende wissenschaftliche Rezeption seines Werkes durch nicht-europäische Forscher – welche im allgemeinen stärker dazu tendieren, die ethnokulturellen Voraussetzungen seines Schreibens zu beachten – in den nächsten Jahren wohl zu einer Neueinschätzung seiner Bedeutung in diesem Sinne beitragen.

Was nun Canettis Abweichungen von den Denkmustern der Postkolonialisten betrifft, so sind sie wiederum nicht zwingend als Zeichen eines rückständigen Eurozentrismus zu werten. Wie der Medienwissenschaftler Erhard Schüttpelz gezeigt hat, ist es im Vergleich zur ethnoliterarischen Moderne des frühen 20. Jahrhunderts seit den 1960er Jahren, gerade unter dem Einfluss von Poststrukturalismus und Postkolonialismus, weltweit zu einer ‚Schrumpfung' des Literaturbegriffs gekommen, welche die Auflösung des Eurozentrismus und des Universalismusanspruchs der ‚Weltliteratur' paradoxerweise in Frage stellt:

> Die Korpora der postkolonialen Literatur und heutigen Weltliteratur sind das Resultat einer weltweiten Expansion des Buchdrucks, aber auch einer postkolonialen Schrumpfung des Literaturbegriffs, durch die sich die Bildung Neuer Weltliteratur vor allem auf die Frage der Kanonisierung neuer Werke in althergebrachten Gattungen einerseits – und auf die Anwendung eines erweiterten Literaturbegriffs auf die Komplemente dieser Gattungen in Neuen Medien andererseits – zu reduzieren scheint.[73]

Demgegenüber vertrat Canetti, zusammen mit anderen Künstlern und Wissenschaftlern wie etwa Franz B. Steiner, einen „erweiterten Literaturbegriff", der aus der Zugänglichmachung eines Korpus' mündlich überlieferter Geschichten aus aller Welt die radikalsten Konsequenzen zog. So bezeichnete Canetti etwa die *Specimens of Bushman Folklore*[74] als „eine der Herrlichkeiten der Weltliteratur, ohne die ich nicht mehr leben möchte".[75] Für ihn hatte sich mit der Entdeckung solcher ‚Herrlichkeiten' – zu denen auch das Gilgamesch-Epos gehört – die Frage des Kanons,

---

Hilde-Domin-Preises für Literatur im Exil an O.J. am 26.10.2010 in Heidelberg, *Neue Zürcher Zeitung*, 1.12.2010, S. 19.

71 Zum Verhältnis der Lyrikerin Zehra Çırak zu Canetti siehe Marilya Veteto-Conrad, „German Minority Literature: Tongues Set Free & Pointed Tongues", in: *The International Fiction Review*, Volume 28, Numbers 1–2, 2001, http://journals.hil.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7693/8750 (Zuletzt abgerufen am 28.02.2012).

72 Vgl. ebd.

73 Erhard Schüttpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven*, a.a.O., S. 11–12. Vgl. dazu auch: ders., „Weltliteratur in der Perspektive einer Longue Durée I: Die fünf Zeitschichten der Globalisierung", a.a.O.

74 Wilhelm H.I. Bleek/Lucy C. Lloyd, *Specimens of Bushman Folklore*, London (George Allen & Cie) 1911.

75 Canetti, *Party im Blitz. Die englischen Jahre*. A.a.O., S. 133–134.

zumal des nationalen, ein für allemal erledigt. Es konnte nicht mehr darum gehen auszuwählen, welche Texte in eine abgeschlossene und tendenziell ‚ewige' Auswahl von repräsentativen Werken aufgenommen werden sollten und welche nicht. Vielmehr lief die durch solche Entdeckungen geweckte „Erwartung einer zukünftigen und bereits ansatzweise bestehenden Weltliteratur", so Schüttpelz, darauf hinaus, „den Eurozentrismus bisheriger Textkorpora und Gattungen durch eine stetig zunehmende *weltweite Mobilität literarischer Texte* [zu sprengen]".[76]

Mit dieser „weltliterarischen Erwartung" hat sich Canetti vom europäischen Literaturbegriff, der zu Beginn seiner Karriere für ihn noch maßgeblich war und als dessen bester Repräsentant Thomas Mann gelten kann, endgültig verabschiedet. In dieser Hinsicht sind seine Erkenntnisse noch längst nicht ausgeschöpft.

---

[76] Schüttpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven*, a.a.O., S. 12. (Hervorhebung von E.S.)

Isabella Parkhurst-Atger

Selbstbildnis des Dichters zwischen den Zeilen eines Dogon-Bannspruchs: Gedanken zum Dichter und Anthropologen Franz Baermann Steiner

Lied vom Sturzbach[1]
(Variationen auf einen Bannspruch der Dogon-Neger)

Oxford, ii. 1945

Wir stehn vor dem sturzbach.
Er braust hinab; wasser allein hat sein ziel,
Trägt und wirft nieder, wirft und trägt empor.
Wo heute die wellen knittern,
Schwärzt emsenzug morgen heißes gestein.
Was die flut entzog, bleibt entzogen.

Das tal verengt sich; abbricht der weg vor dem sturzbach;
Was gilt ein ziel? Nur das wasser schießt seinem ende zu.
Wir gingen den weg ohne ziel.
Nun stehn wir wieder vor dem sturzbach,
Heben die hände. er braust hinab.

Also gingen wir wieder den weg zum sturzbach,
Stehen davor und sagen: wasser allein hat sein ziel.
Also heben wir wieder die hände und sagen:
»Er trägt, wirft nieder, wirft und trägt empor.«
Schwärzt der emsenzug morgen heißes gestein,
Heute gurgelt die flut hinab das bette,
Hält nicht inne an unsrem verweilen
Was sie entzog, bleibt entzogen.

Franz Baermann Steiner (1909–1952) war seinen eigenen Worten nach ein *poeta doctus,* dessen Dichtung, so Erich Fried, „Fachwissen und Phantasie,

[1] Franz Baermann Steiner, Gedichtzyklus „Variationen“, in: *Am stürzenden Pfad. Gesammelte Gedichte*, hrsg. von Jeremy Adler, Göttingen (Wallstein) 2000, S. 141–155. Hier: S. 153.

poetologisches Wissen und Weisheit auf eine Art vereint",[2] die ihm durchaus eigen ist. Denn Franz Baermann Steiner war nicht nur Dichter, sondern auch ein hochkarätiger Anthropologe. Die beiden Bereiche fließen oftmals ineinander, um sich fruchtbar zu ergänzen. Gerade bei seinem in den Kriegsjahren entstandenen ethnopoetischen Gedichtzyklus *Variationen* gilt es, die Verschränkung des anthropologischen und literarischen Werkes zu verstehen. Nur so kann gerade diese dichterische Arbeit in ihrer ganzen Tragweite erfasst werden. Einerseits handelt der Dichter als „Hüter der Mythen aller Völker"[3] und behilft sich dabei in *Variationen* mit den fachlichen Fertigkeiten des Anthropologen. Andererseits ‚verdichtet' der Poet den Inhalt der Volkslieder in schöpferischer Eigenarbeit, d.h. er bereichert die im ursprünglichen Lied enthaltenen Bilder mit weiteren Bedeutungsschichten.

Im vorliegenden Beitrag soll zunächst die Doppelfunktion des Autors erläutert werden, wobei eingangs kurz das Werk des Anthropologen Steiner skizziert wird, der in den 1940er Jahren in seinen wissenschaftlichen Arbeiten ein postkoloniales Gedankengut und eine politische Haltung entwickelt, die im Gedichtzyklus *Variationen* zum Tragen kommt. Anschließend wird der Dichter, der zur letzten Generation der Prager Schule gehört, vorgestellt. Auf dieser Grundlage befasst sich mein Beitrag im letzten Teil mit dem Gedicht *Das Lied vom Sturzbach, Variationen auf einen Bannspruch der Dogon-Neger*. Zum einen bietet Steiner hier dem deutschen Leser die Übersetzung eines *tige*, eines Werks der alten dichterischen Gattung der Dogon in Mali, zum anderen setzt er in diesem fremden Sprachgebilde als moderner Dichter persönliche Akzente, die man als Selbstporträt verstehen kann. Die eigentliche Größe dieses Gedichts liegt meines Erachtens darin, dem zeitgenössischen Leser unbekannte Dichtungen aus fernen Kulturen zugänglich zu machen und gleichzeitig ein neues modernes Gedicht entstehen zu lassen.

I. Franz Baermann Steiner

Obgleich Steiners Name selbst in Fachkreisen auch heute nur wenigen geläufig ist, wurde er bereits zu Lebzeiten als ‚Dichter der Dichter' angesehen, da viele Schriftsteller seiner Zeit sein Werk hochschätzten, so z.B. Erich Fried, Johannes Bobrowski, Paul Celan, Elias Canetti und Iris Murdoch. Auch im Fachbereich der Anthropologie zollten ihm die Koryphäen der Sozialanthropologie Respekt, etwa Reginald Radcliffe-Brown, Edward

---

2 Erich Fried, Brief an Richard Weizsäcker (1986), in: Steiner, *Am stürzenden Pfad*, a.a.O., S. 345.

3 Franz Baermann Steiner, *Eroberungen. Ein lyrischer Zyklus*, hrsg. von H.G. Adler, Heidelberg, Darmstadt (Lambert Schneider) 1964, S. 125.

E. Evans Pritchard, aber auch Mary Douglas. So beschrieb Evans-Pritchard, mit dem er jahrelang zusammenarbeitete, in seiner in der anthropologischen Zeitschrift MAN erschienenen Todesanzeige Steiner als „a monumental scholar".[4] Tatsächlich verfügte Steiner über weitreichende Kenntnisse, die es ihm ermöglichten, in den Bereichen der Soziologie und der Ethnologie das mitteleuropäische Fachwissen mit dem angelsächsischen zu verknüpfen und damit eine zukunftsweisende Anthropologie zu entwickeln. Dem strukturellen Funktionalismus der britischen Sozialanthropologie verlieh er eine historische Dimension, erfasste den bedeutungsorientierten Inhalt des Kulturkonzepts und setzte durch seine Arbeiten dem Universalanspruch der europäischen Wissenschaft empfindlich zu. Sein ungewöhnliches, breit angelegtes Werk zeugt bereits in den 1940er Jahren von postkolonialem Gedankengut, das uns dazu berechtigt, ihn an die Seite von Aimé Césaire zu stellen und in der Wissenschaft als postkolonialen Theoretiker *avant la lettre* zu etablieren.[5]

Den Literaturwissenschaftlern ist Steiner vor allem seit der Marbacher Ausstellung *Ortlose Botschaft*[6] als Freund Canettis ein Begriff. Diese Ausstellung des Marbacher Literaturarchivs befasste sich mit dem Freundeskreis Elias Canetti, H.G. Adler und Franz Baermann Steiner. Canetti hat ein sehr treffendes Porträt von Steiner verfasst, in dem er seine Bewunderung für dessen Kenntnisse der Mythen aller Welt zum Ausdruck bringt; er schreibt unter anderem, Steiner sei „in Mythen frei"[7] gewesen. Steiner lag viel daran, die Bedeutung der Mythen wissenschaftlich zu rehabilitieren und narrativen Denkstrukturen einen neuen Wert zu verleihen. Davon zeugt auch sein Gedichtzyklus *Variationen.*

Schließlich war H.G. Adler als Nachlassverwalter unermüdlich darum bemüht, dem Werk seines besten Jugendfreundes zum Durchbruch zu verhelfen. Und seinem Sohn Jeremy Adler, Germanistikprofessor am King's College in London, ist es seit fünfzehn Jahren gelungen, Steiner gebührende Anerkennung in den Fachkreisen zu sichern. Seit 1999 ist ein Großteil seiner Schriften auf dem englischen und auf dem deutschen

---

4 Edward E. Evans-Pritchard, „Obituary Franz Baermann Steiner, 1909–1952", in: *MAN, Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. XII 1952, S.181.

5 Isabella Parkhurst-Atger, „Franz Baermann Steiner: Wegbereiter des Postkolonialismus", in: URL trajectoires.revues.org/index508.html, 2010.

6 Ulrich Ott (Hg.), *Ortlose Botschaft: Der Freundeskreis H.G. Adler, Elias Canetti und Franz Baermann Steiner im englischen Exil*. Bearbeitet von Marcel Atze. Marbacher Magazin 84/1998, Marbach am Neckar (Deutsche Schillergesellschaft) 1998.

7 Elias Canetti, *Party im Blitz: Die englischen Jahre*, hrsg. von Kristian Wachinger, München (Hanser) 2003, S. 128.

Markt erschienen. Als letzte Veröffentlichung wäre seine Aphorismensammlung *Feststellungen und Versuche*[8] beim Wallstein Verlag zu nennen.

a) Der Anthropologe

Der Universalgelehrte Steiner wirkte als Wegbereiter des postkolonialen Diskurses. Hierbei genügt es nicht, ihn als Vertreter der britischen *Social Anthropology* zu betrachten. Diese Schule ist zwar dafür bekannt, dass ihre Vertreter sehr aktiv die schriftlosen Völker rehabilitiert, d.h. ihre Intelligenz und die Qualität ihrer sozialen Strukturen und Kategorien aufgezeigt haben, doch ist in ihren Schriften sehr wenig von einer Kritik des Westens zu spüren. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Steiner von seinen Kollegen. Bei näherer Betrachtung entdeckt man, dass sein Prager Hintergrund, seine Selbstreflexivität als Jude und seine Exilerfahrung des *British Empire* als empirische Grundlagen einer liminalen Alteritätserfahrung in sein Werk einfließen. Seine postkolonialen Theorien sind das Ergebnis einer Verschränkung der Thesen der britischen Sozialanthropologie und der jüdisch-mitteleuropäischen Herkunft des Autors.

Der Orientale im Westen

Steiner nannte sich selbst einen ‚Orientalen im Westen'. Diese diskursiv markierte Selbstbezeichnung offenbart seine hybride und liminale Positionierung und lenkt unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die mitteleuropäischen Ursprünge seiner für die damalige Zeit ungewöhnlichen Kritik am westlichen Imperialismus. Diese Kritik wurzelt unter anderem, wie wir im Folgenden ausführen werden, in einem mitteleuropäischen Diskursstrang über den Orient, der sich anhand des Wortes *Orientale* gerade bei jüdischen Wissenschaftlern und Denkern verfolgen lässt.

Seine sehr revolutionären postkolonialen Ideen überraschen bei einem jüdischen Gelehrten, der mit Ausnahme eines kurzen Studienjahres in Palästina nie in einer Kolonie gelebt hat und selbst in einer assimilierten jüdischen Familie aufgewachsen ist, die der im Westen verankerten deutschen Kultur große Bedeutung beimaß. Trotzdem ist gerade sein jüdischer und Prager Hintergrund sowie sein Aufenthalt in Palästina, wo er in Hugo Bergmans Familie lebte, ausschlaggebend für seine Analysen, die postkoloniale Ideen vorwegnehmen. Der eben nur *fast* vollendete Integrationsprozess der Prager Juden hat bei den meisten Juden ab der dritten

---

8 Franz Baermann Steiner, *Feststellungen und Versuche*, hrsg. von Erhard Schüttpelz und Ulrich van Loyen, Göttingen (Wallstein) 2009.

Generation zu einer Identitätskrise und zu Zweifeln an der Integration geführt. Von ihren jüdischen Ursprüngen abgeschnitten, aber von den nationalen Kategorien der Deutschen und der Tschechen ausgeschlossen, mussten diese mit einer Hybridität zurechtkommen, die damals im Grunde genommen ein Unding war. Im essentialistisch geprägten Nationalismus hatte die interkulturelle Schwellenstellung des ‚Sowohl-als-auch' keinen Platz, sondern nur das ‚Entweder-oder'. Die Wege, dieses Dilemma zu überwinden, waren unterschiedlich.[9] Die meisten versuchten umso entschlossener, sich der einen oder der anderen nationalen Gemeinschaft anzuschließen, einige wenige wählten den anspruchsvollen Weg des politischen oder kulturellen Zionismus. In allen drei Fällen konnten die Betroffenen dem nationalen Zeitgeist nicht wirklich entkommen. Damit ist gemeint, dass ihrer Hybridität keine dieser Lösungen wirklich gerecht wird.[10] Steiner wählte den Weg des kulturellen Zionismus, den er bei Hugo Bergman in Palästina entdeckte. Anders als der politische befürwortet der kulturelle Zionismus eine völlige Erneuerung der jüdischen Kultur von innen heraus, die Entfaltung des ‚jüdischen Wesens', das so lange im fremden westlichen Umfeld erstickt sei. Es sei hier auf die *Drei Reden über das Judentum*[11] von Martin Buber verwiesen. Diese von Ahad Ah'am und Martin Buber inspirierte Strömung verbreitete die essentialistische Auffassung der Juden als Orientalen und viele ihrer Schriften sind der Aufwertung des Orients gewidmet, während im Gegenzug über den Westen kritisch Gericht gehalten wird. Dieser imaginäre Orient erlaubt es ihnen, sich von den westlichen Werten abzugrenzen und, um es mit Benedict Andersons Worten auszudrücken, sich eine neue Identität, eine neue jüdische Nationsgemeinschaft zu ‚erfinden'.[12] Dabei reiht sich der im kulturellen Zionismus geläufige Orientbegriff in den Diskurs einiger jüdischer Gelehrter des 19. Jahrhunderts ein, den John M. Efron im Artikel „Orientalism and the Jewish Historical Gaze" auf bemerkenswerte Weise

---

9 Siehe hierzu die ausführlichen Arbeiten des Historikers Hillel J. Kieval zum Schicksal der böhmischen Juden im 19. und 20. Jahrhundert: *The Making of Czech Jewry. National Conflict and Jewish Society in Bohemia, 1870–1918*, New York, Oxford (Oxford University Press) 1988; *Languages of Community. The Jewish Experience in the Czech Lands*, Berkeley, Los Angeles, London (University of California Press) 2000.

10 Die einzige nennenswerte Ausnahme bildet Franz Kafka, der sich in seiner „Rede über die jiddische Sprache" (1912) zu seiner Hybridität als dem eigentlichen Charakteristikum seines Daseins bekennt.

11 Martin Buber, *Drei Reden über das Judentum*, Frankfurt a.M. (Literarische Anstalt Rütten & Loening) 1911.

12 Benedict Anderson, *Imagined Communities – Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London (Verso) 1991.

nachgezeichnet hat.[13] Seine Erkenntnisse werden hier, sofern sie für diesen Beitrag relevant sind, zitiert. Heinrich Graetz, Herausgeber der *Geschichte der Juden von den Anfängen bis auf die Gegenwart*,[14] wurde im Berliner Antisemitismusstreit von Heinrich von Treitschke heftig angegriffen und dabei als „Fremdling und Orientale" beschimpft, der „unser Volk nicht versteht und nicht verstehen will".[15] Treitschke spielt auf den ostjüdischen Familienhintergrund des Historikers an. Wie so oft bei der Entschärfung eines beleidigenden Ausdrucks, verkehrte Graetz im Laufe der Debatte das Schimpfwort Orientale in ein edles Wort und nahm es für sich in Anspruch, indem er sich zu einem orientalisierten Judentum bekannte, wie es im Mittelalter unter der arabischen Herrschaft bei den Sepharden gepflegt wurde. Graetz unterschied dabei ein lobenswertes „aufgeklärtes" Judentum, das ein vielseitiges Gelehrtentum zum Ideal erhob, von der „dumpfen Stockgläubigkeit" und der „hirnlosen Schwärmerei" der mitteleuropäischen orthodoxen Juden. Diese Aufwertung des Orients kann später bei einem anderen ungarischen Orientalisten, Ignaz Goldziher, einem großen Kenner und Bewunderer der arabischen Kultur und des Islams, weiterverfolgt werden. Interessant hierbei ist, dass bei Goldziher der proorientalische Diskurs erstmals in eine Kritik des westlichen Imperialismus umschlägt. Goldziher befand sich beim Bau des Suez-Kanals in Ägypten und wurde Zeuge des von Europa auf das Land und auf die Lebensweise der Moslems ausgeübten Drucks, den er als schädlich erachtete. Er stellte eine Verbindung zwischen den christlichen Missionszielen und dem kolonialen Projekt der europäischen Mächte her und nannte dies die „dominante europäische Plage".[16] Efron schließt seinen Artikel mit der Feststellung, dass die jüdischen Orientalisten sich trotz ihrer starken Bindung zur deutschen Kultur aufgrund ihres Paria-Status innerhalb Europas dem Orient nicht mit der gleichen Geisteshaltung bzw. mit den gleichen Ansätzen nähern wie ihre christlichen Kollegen. Mit dem Aufkommen des Zionismus wird dann allmählich das ganze Judentum als orientalisch erachtet, und diese utopische Haltung wird vor allem als Gegenprojekt zur Integration und Okzidentalisierung der europäischen Juden verstanden. Der Orientale wird zum Ideal, das jeder Jude erreichen soll. Der Orient ist nicht so sehr ein geographischer Ort als eine Projektionsfläche für andere Werte als die der europäischen Kultur.

---

13 John M. Efron, „Orientalism and the Jewish Historical Gaze", in: Ivan Davidson Kalmar, Derek Jonathan Penslar, *Orientalism and the Jews*, Waltham, MA (Brandeis University Press) 2005, S. 80–93.

14 Heinrich Graetz, *Geschichte der Juden von den Anfängen bis auf die Gegenwart*, 11 Bände, Leipzig, O. Leiner, 1863–1876.

15 Vgl. Tudor Parfitt, „The Use of the Jew in Colonial Discourse", in: *Orientalism and the Jews*, a.a.O., S. 51–67.

16 John M. Efron, „Orientalism and the Jewish Historical Gaze", a.a.O., S. 92.

Franz Baermann Steiners Auffassung des Orientalen muss in diesen Zusammenhang gestellt werden. Wenn er sich selbst als einen Orientalen im Westen bezeichnet, so ist dies eine bewusste Abwendung von europäischen Werten und eine essentialistische Definition der Juden als Orientalen, als Nicht-Europäer – ein ideelles Konstrukt. Aus dieser Position heraus vollzieht Steiner als Jude und als Anthropologe einen weiteren entscheidenden Schritt, als er im „Brief an Mr. Gandhi“[17] sein Selbstverständnis der Juden als Paria im Westen mit der Situation der Völker in den Kolonien gleichstellt. „Wenn Europäer mit asiatischen Ländern so umgehen, wie sie das mit Ihrem Land getan haben, wie behandeln sie dann ein orientalisches Volk, das unter ihnen lebt und ihnen immer auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist.“[18] Dabei sollte allerdings berücksichtigt werden, dass Steiner diesen Brief 1946 geschrieben hat, als das grauenvolle Ausmaß der Shoah allgemein bekannt wurde.

Das englische Exil

Im Exil im Herzen des *British Empire* kam Steiner außerdem zur Erkenntnis, dass seine Heimatlosigkeit eine anthropologische Grundkonstellation der Moderne darstellte: „meine Heimatlosigkeit ist die Welt“.[19] Er legte einen kulturellen Schwellenraum frei, der den Ausgangspunkt seiner kulturkritischen Arbeit bildet. Die ursprünglich auferlegte Liminalität der Prager Juden wurde nun bei ihm zu einer bewussten und gewählten Position, die ihm als Außenstehendem einen stereoskopischen und kritischen Blick auf die europäische Kultur verlieh. So wandte er als erster die Malinowskischen Methoden der *participating observation* auf die europäische Kultur an und führte mit der stereoskopischen Sichtweise eines Außenstehenden neue Deutungsmuster ein. Er verurteilte in der Wissenschaft den Prozess des *othering*, der die schriftlosen Völker stigmatisierte und in die sprachlose, wehrlose Stellung des unverständlichen Anderen zwängte. Er prangerte die in den Vergleichskategorien strukturell verankerte epistemische Gewalt an, die den schriftlosen Völkern einen minderen Wert zuordnete und sie der Möglichkeit beraubte, über sich selbst zu bestimmen.

Doch war seine liminale Stellung in der Gesellschaft auch für sein Verständnis der Dichterrolle bedeutsam, von der er sagte: „Doppelgesich-

---

17 Steiner, Letter to M. Gandhi, in: *Selected Writings*, hrsg. von Jeremy Adler und Richard Fardon, Oxford, London (Berghahn Books) 1999, S. 129–146.

18 Steiner, *Zivilisation und Gefahr*, hrsg. von Jeremy Adler und Richard Fardon, Göttingen (Wallstein), 2008, S. 64.

19 Steiner, *Feststellungen und Versuche*, hrsg. von Ulrich van Loyen und Erhard Schüttpelz, Göttingen (Wallstein) 2009, S. 64.

tig baut sich der frühe einsame in wohnliche grenzen ein."[20] Er übernimmt eine brückenbauende Rolle und erreicht sein Ziel, die Mythen aller Völker zu wahren.

b) Der Dichter

Prag

Franz Baermann Steiner gehörte zur letzten Generation der deutschsprachigen Prager Schriftsteller, die im Exil weiterwirkten (wie z.B. auch Johannes Urzidil oder H.G. Adler). Wie sehr er aus diesem Prager Erbe schöpfte, wird unter anderem in seinem Gedicht *Kafka in England*[21] deutlich. Leise gab er seiner Wehmut Ausdruck, als er den kleinen jüdischen Einwanderer Geoffrey Piltzman sagen ließ: „Sie müssen doch tot sein, Ich meine die leute von Prag – nun, wer auch immer", und dann im letzten Vers festhielt: „Doch aus dem tor bricht trotzdem der schimmer..." Im Gedicht *Junger Dichter des Exils*[22] wird die Vermengung seiner Ursprünge mit der Exilerfahrung angesprochen: „Nun hat er auch aus kühner pusztawehmut /Sich in die fremde sprache eingefunden. /Teer der verbrannten heimaten und wälder /Mengt sich im kot mit seiner katzenspur."

Ethnopoetik

Zu diesem Themenkreis der Interkulturalität gehört auch der ethnopoetische Zyklus *Variationen* mit insgesamt siebzehn Gedichten, den Steiner in den Kriegsjahren schrieb. Dieser Zyklus ist der Versuch, Dichtung unbekannter Völker (vorwiegend aus Asien) ins Deutsche zu übertragen. Steiner sagt selbst, dass er von dieser Volksdichtung „verwandt berührt und innig angeregt wurde",[23] dass sie gerade dazu geeignet ist, die Dissonanzen der Moderne auszudrücken. Und er beweist dies durch seine eigenen Gedichte, die ausnahmslos Volkslieder wieder aufnehmen, in denen das Leben eines Dichters in der postmodernen Welt reflektiert wird. Der ganze Zyklus ist von einer ungewöhnlichen Verschränkung wissenschaftlicher und poetischer Arbeit gekennzeichnet, die laut Erich Fried dem Autor eigen ist und ihm in der deutschen Dichtung eine Sonderstellung zuordnet. Die politische Dimension des Zyklus, die aus Steiners anthro-

---

20 Steiner, *Am stürzenden Pfad*, S. 355.
21 Ebd., S. 227.
22 Ebd.
23 Ebd., S. 398.

pologischer Kritik an Europa hervorgeht, wird im theoretischen Kommentar des Autors deutlich. Darin erklärt er:

> Die Variationen dieses Bandes sind der Dichtung wenig bekannter Bevölkerungen verpflichtet. Die Beschäftigung mit deutschen Volksliedern und der entsprechenden Literatur der anderen, großen, an den europäischen Kriegen beteiligten Nationen ist gemieden worden.[24]

Es handelt sich zum Beispiel um Volksdichtung der Baschkiren, der Tschetschenen, der Armenier, der Balotschi und Tataren in Asien, aber auch der Wintu- und der Papago-Indianer in Amerika. Das Gedicht *Lied vom Sturzbach. Variationen auf einen Bannspruch der Dogon-Neger* ist das einzige, das afrikanisches Sprachgut verarbeitet. Der Zyklus spannt einen weiten Bogen zwischen Kulturen, die von der Öffentlichkeit im Westen höchstens dem Namen nach bekannt sind. Als Leitwort könnte man diesem Zyklus „Dichter *und* Alterität, Dichter *als* Alterität", beziehungsweise Rimbauds Satz: „Je est un Autre" voranstellen. Zwei Welten treffen aufeinander. Der Anthropologe legt einen liminalen Zwischenraum frei, in dem der Dichter seinen poetischen Schöpfungsraum entfaltet. Der Gedichtzyklus *Variationen*, der in seinem dichterischen Werk eine Sonderstellung einnimmt, lässt sich gut mit der amerikanischen Nachkriegsströmung der *Ethnopoetics* vergleichen, zum einen in seinem politischen Ansatz (Erneuerung der westlichen Kultur durch Volksliteratur unbekannter Völker, Ablehnung der kriegsführenden Nationen), zum anderen im Verständnis der Übersetzerschaft und der Rolle des Dichters. *Ethnopoetics* wurde in den 1960er Jahren von Jerome Rothenberg, einem amerikanischen Juden mit polnischem Migrationshintergrund, ins Leben gerufen. Obwohl Rothenberg kein Anthropologe ist, formuliert er den gleichen wissenschaftlichen Anspruch und arbeitet mit Anthropologen und Ethnologen eng zusammen. Seine Anthologien haben weltweit Anerkennung gefunden, insbesondere *Technicians of the Sacred*.[25] Der wegweisende Charakter von *Variationen* wurde indes von Steiners Zeitgenossen nicht erkannt. Rudolf Hartung, damals Lektor des Weisman-Verlags, der die hohe Qualität der Steiner-Dichtung sonst zu würdigen wusste, hat diesen Zyklus als „Kunstübung" abgetan.[26]

Der Anthropologe und der Dichter Steiner arbeiten in diesem Zyklus Hand in Hand. Als Anthropologe setzt er alles daran, die Spuren und Reste einer vergangenen oder kaum noch bekannten Kultur zu kenn-

---

24 Ebd., S. 399.

25 Jerome Rothenberg (Hg.), *The Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*, Berkeley, Los Angeles, London (University of California Press) 1985 [1968].

26 Rudolf Hartung, Brief an Steiner vom 5. Mai 1948, Marbach: Literaturarchiv.

zeichnen und zu bewahren. Er gibt seine Quellen an und schreibt manchmal sogar die Vorlage in den Anhang, nennt die Volksgruppe, der ein Lied zuzuordnen ist, respektiert den ursprünglichen Titel und weitgehend den Text sowie die Leitbilder. Innerhalb eines Gedichts vermischt er die Kulturen nie, allenfalls kann es vorkommen, dass mehrere Sprichwörter oder Gleichnisse einer Volksgruppe in einem Gedicht verarbeitet werden (wie zum Beispiel im Gedicht *Lied von Brücke und Gras, Variationen auf drei türkische Sprichwörter)*.[27] In diesem Sinne sichert er den Erhalt der Mythen aller Völker – ein Anliegen, das er mit seinem Freund Canetti teilt.[28] Ist nun der Sinn dieser Volksdichtung teilweise aufgrund der historischen und kulturellen Distanz abhanden gekommen, so ist der Dichter damit beschäftigt, den Hypotext zu interpretieren und mit eigenen dichterischen Zeichen zu bereichern. Dazu gehört die Übersetzung ins Deutsche, die neue reimlose und rhythmisch sehr komplexe Form, in der sich ein poetisches Leitbild wie eine musikalische *Variation* entwickelt. So ist zunächst auch der Titel des gesamten Zyklus zu verstehen. Steiner schreibt im Anhang zu den Gedichten, dass er sich bewusst von der liedhaften Struktur entfernt, weil „komplexere Formen dem gegenwärtigen Denken, Dichten und Gestalten gemäß sind".[29] Freie Rhythmen, thematische Wiederaufnahme und rhythmische Anpassung an den Inhalt kennzeichnen formal seine Gedichte, die „den Anforderungen der Beschwörungen in dieser Zeit gerade noch nachkommen können".[30] Aufgrund der fehlenden Reime stellt Wiederholung ein wichtiges Merkmal dieser Dichtung dar, die daher an Oralliteratur erinnert. Durch diese komplexe Umarbeitung entsteht aus dem Volkslied ein Gedicht des 20. Jahrhunderts. In der Bereicherung spielt Steiner mit der „Polygenese der Leitbilder",[31] d.h. der mehrfachen symbolischen Bedeutung eines Gegenstandes, so z.B. im „Lied von Brücke und Gras" mit der Symbolik der bitteren Gräser in der türkischen Kultur und in der jüdischen Tradition. Für ihn ist das Bedeutsame nicht das Nationale eines Volksliedes als natürlicher Ausdruck eines Volkes, wie dies in der Romantik der Fall war, sondern vielmehr das „Urkundliche" dieser Lieder, die für ihn „Dokumente geformter menschlicher Verhaltungsweisen"[32] darstellen.

---

27 Steiner, *Am stürzenden Pfad*, a.a.O., S. 146.

28 S. Elias Canetti, „Der Beruf des Dichters", in: ders., *Das Gewissen der Worte*, Frankfurt a.M., Fischer, 10. Auflage, 1998, S. 272–283. Hier: S. 278.

29 Steiner, *Am stürzenden Pfad*, a.a.O., S. 398.

30 Ebd.

31 Franz Baermann Steiner, „Rilkes Weg zur Beschwörung", in: F.B. Steiner, *Zivilisation und Gefahr,* a.a.O., S. 91–134, 106.

32 Steiner, *Am stürzenden Pfad*, a.a.O., S. 398.

II. Lied vom Sturzbach, Variationen auf einen Bannspruch der Dogon-Neger

Die Dogon

Die Dogon sind eine Volksgruppe in Mali, deren Lebensraum sich von der steinigen Bandiagara-Hochfläche bis zur gleichnamigen, 200 km langen, fast senkrecht 225 m abfallenden Felswand erstreckt. Die ältesten Dörfer befinden sich auf dem Hochplateau und auf kleinen Felsterrassen. Erde und Wasser sind eine Seltenheit in dieser Gegend, und in der Regenzeit bilden sich reißende Sturzbäche, die über die Felswand hinausschießen. Unter der Leitung von Marcel Griaule hat ein französisches Forschungsteam in den 1940er Jahren dieses Volk eingehend studiert und mit seinen Ergebnissen nachhaltige, internationale Anerkennung erhalten, selbst wenn später kritische Stimmen Griaules Forschungsmethoden in Frage gestellt haben. Ihre Arbeiten waren auch Steiner bekannt, im Oxford Institute wurde viel darüber diskutiert. Indem Steiner ein *tige* der Dogon wählte, beteiligte er sich bewusst an der Aufwertung einer afrikanischen Kultur, die laut Marcel Griaule ein kosmogonisch ausgereiftes Verständnis der Welt entwickelte, welches aufgrund seiner Komplexität auf der gleichen Höhe wie das der Griechen gesehen werden kann und soll. Die Dogon-Kultur reicht bis ins 8. Jahrhundert zurück und die Wissenschaftler sind sich darin einig, dass die bedeutsamen bildnerischen Werke und Gedichte von einer Hochkultur zeugen. Aus der damaligen Arbeit der Ethnologen geht außerdem hervor, dass die Dogon-Kultur der Sprache einen sehr hohen Stellenwert beimisst und dass ihre Dichtkunst besondere Formen und Genres entwickelt hat.

Das Gedicht und seine Bedeutung

Bei dem vorliegenden, von Steiner ins Deutsche übertragenen Gedicht ist es daher unerlässlich, sich in die kosmogonische Welt der Dogon zu vertiefen, um die Bedeutung des Wassers, der Ameisen, und den Zusammenhang mit der Sprache zu ermessen. Das Gedicht ist ein *tige*. Der Begriff bezeichnet ein dichterisches Genre der Dogon-Stämme, das einen Gegenstand, einen Stamm, einen Ort auszeichnet. Die Form ist immer dieselbe, wie die Wissenschaftlerin Déborah Lifschitz nachgewiesen hat, die diese *tige* in den 1940er Jahren gesammelt hat: Zuerst wird der Gegenstand, hier der Sturzbach, genannt, seine Eigenschaften werden hervorgehoben und dann beschrieben. Mit dem Bannspruch will der Dogon diesen Gegenstand besingen und gleichzeitig wohlwollend stimmen. Die dichterische Sprache unterscheidet sich von der Alltagssprache und enthält, wie in

jeder Oralliteratur, typische Formeln, Wiederholungen und einen charakteristischen Rhythmus. Trotz ausgiebiger Recherchen ist es leider nicht gelungen, das Gedicht in der Originalsprache zu finden, sondern nur die französische Abschrift von Déborah Lifchitz, die auch Steiner als Vorlage benutzte und dem Anhang beilegte.[33]

> *Le tige de l'eau (se dit lorsqu'on passe près d'un torrent)*
>
> L'eau coule toute la journée; nul, sauf elle, ne connaît son terme. Elle te ramasse, elle t'emporte. Demain, quand il fera jour, les fourmis passeront là „où il y avait un torrent". Ce qui est emporté, est emporté „pour toujours".
>
> Wasser fließt den ganzen Tag; nur das Wasser kennt sein Ziel. Wasser trägt und reißt dich hinweg. Morgen, bei Tagesanbruch, laufen die Ameisen, „da wo ein Sturzbach war". Was die Flut entzog, bleibt „für immer" entzogen.

Wasser und Sprache

Die Mythen der Dogon handeln von der Erschaffung des Menschen, der Erfindung der Sprache und der sozialen Organisation der menschlichen Gesellschaft. Der Schöpfergott *Amma* hat einen Sohn, *Nommo,* der zugleich Gott des Wassers und Meister der Sprache ist. In der Weltsicht der Dogon sind Wasser und Sprache aufs Engste miteinander verbunden. Die Lebenskraft, *nyama,* wie auch die Sprache bewegen sich auf einer spiralenförmigen Bahn vorwärts, so dass Sprache gleichzeitig Inbegriff der Lebenskraft ist. In eindrucksvollen, gefährlichen Sturzbächen zeigt der Gott *Nommo* während der Regenzeit seine reißende Macht. Der uns überlieferte *tige* wendet sich an Nommo und unterstreicht die Gefahr, die er in sich birgt. Doch der brodelnde, sprudelnde Sturzbach veranschaulicht auch die Vergänglichkeit allen Lebens. Wie ein Sturzbach nach der Regenzeit vertrocknet und der mineralischen Welt der Steine weicht, die als letzte Spuren im vertrockneten Bachbett an den vergangenen Wasserfluss erinnern, so schwinden auch die Lebenskraft und die menschliche Gegenwart, von der nur leblose Denkmale zeugen.

Der Stein als Chiffre in Steiners Dichtung

Das Gestein, das in Steiners Gedicht genannt wird, ist ein Zusatz des Dichters und scheint in der uns bekannten und von ihm benutzten Vorlage nur implizit auf („Morgen, bei Tagesanbruch, laufen die Ameisen, ‚da

---

[33] Vgl. *Am stürzenden Pfad*, a.a.O., S. 400.

wo ein Sturzbach war'.") Auch wenn Steine bei den Dogon wie in vielen anderen Kulturen eine verbindende Rolle zwischen Himmel und Erde spielen, so muss man in diesem Gedicht den Stein vor allem in Verbindung mit dem Autor verstehen, der aufgrund seines Namens *Stein*er daraus eine Chiffre entwickelt hat. Der Stein ist daher in seiner Dichtung vieldeutig: Zunächst bezieht er sich auf seinen Namen. Die Verankerung des Gesteins im Gedicht ist so etwas wie die diskrete Angabe des Autors der deutschen Version des Gedichtes. Im Gedichtzyklus *Eroberungen*, das zur gleichen Zeit wie *Variationen* entstand, verweist er auf sich selbst, indem er ‚Stein' im doppelten Sinne von ‚Findling' gebraucht, einerseits als geologischen Begriff für einen erratischen Steinblock und andererseits als Bezeichnung für ein ausgesetztes, gefundenes Kind in Adoptivverhältnissen. Damit unterstreicht der Stein die liminale Stellung des jüdischen Dichters in der Gesellschaft.

Steiner beschreibt auch seine oftmals elegische Dichtung als *Kleinod*, im Sinne einer Ode, aber auch eines Edelsteins. So heißt es in *Eroberungen I, Der Schritt schwingt hin*:[34]

> Mit verscheidendem lächeln
> Ordnet seine schätze der schreitende,
> Verschliffene reste vom vergangenen her,
> Daß sie zusammengedrängt
> Auftun ersehnten glanz.
> Schwerlich gibts andren besitz als diese kleinode
> Gehäuft auf verdämmernde kante einer gegenwart,
> Eroberungen,
> Trümmer einst gerundeter seligkeiten.

Aus diesen Versen wird deutlich, wie der Dichter seine Rolle als Hüter der alten Mythen versteht, die in gedrängter, verdichteter Form in seiner Dichtung wieder auftauchen. Dabei liegt ihm viel daran, das „Urkundliche"[35] der Mythen, d.h. ihren eigentlichen Sinn zu bewahren. Er warf den Romantikern vor, die Mythen und Volkslieder anderer Völker verniedlicht und somit ihres eigentlichen Sinnes entleert zu haben.

Steine spielen aber auch im jüdischen Glauben und in der jüdischen Tradition eine Rolle. Weiße Steine auf den Gräbern sind z.B. ein Zeichen, dass man des Verstorbenen gedenkt, ihn nicht vergisst. Die Chiffre Stein verweist auch auf Steiners Erinnerungspflicht, die in seiner selbstgestellten Aufgabe als Hüter aller Mythen erfüllt wird. Schließlich ist der Stein ein Verweis auf die Geschichte Jakobs im 1. Buch Mose, Kap. 28, wo Jakob einen Stein als Kopfkissen verwendet. In seinem Traum verspricht

---

[34] Steiner, *Am stürzenden Pfad*, a.a.O., S. 345.

[35] Ebd., S. 323: „Das Urkundliche übernimmt zuerst, setzt zuerst fort: die Funktion des Mythos. Noch ist die Schrift in jenem andren Sinne ur-kundlich. Man kann von einer Vertiefung des Mythos durch die Schrift sprechen."

Gott, ihm und seinen zahlreichen Nachkommen das Land, auf dem er liegt, zu geben. So erachtete Jakob beim Aufwachen diese Stelle als die Pforte des Himmels und stellte den Stein als Gedenkstein auf und nannte die Stelle Bethel (Haus Gottes).

In dieser poetischen Verarbeitung des Wortes Stein wird deutlich, wie sehr dieser einerseits auf Steiners anthropologische und dichterische Tätigkeit verweist, gleichzeitig aber seine jüdische Identität bezeugt. Der Stein bildet also eine Chiffre für die Dichtung, stellt aber auch einen Verweis auf die Verwahrungs- und Gedenkpflicht dar. In dem vorliegenden Gedicht nimmt das Gestein diese vielseitigen Bedeutungen in sich auf. Es verweist natürlich auf den Autor, der, wie wir sehen werden, seine Tätigkeit in diesem Vers bildhaft darstellt. Es ist aber auch ein Gedenkstein der Dogon-Kultur. Wollte man das Bild aufgreifen, das der Autor selbst in *Eroberungen* verwendet, so wäre der Dogon-Bannspruch hier der „verschliffene Rest" der Dogon-Kultur. Das Gedicht spielt ausdrücklich auf den Sedimentationsprozess an. Versteht man den Sturzbach als Inbegriff der lebendigen, aber nun nicht mehr zugänglichen Dogon-Kultur, so haben sich „die lebendigen Organismen, die im Wasser lebten", im Gestein abgelagert, sich im Zuge des Sedimentationsprozesses zu Stein verwandelt. Das Gestein ist der komprimierte unvollständige Rest einer vergangenen Gegenwart, die durch den abwärtsrauschenden und nun vertrockneten Sturzbach verbildlicht wird, nämlich die Dogon-Kultur. Das heiße Gestein im vertrockneten Bachbett ragt hervor wie ein Gedenkstein, als letzte Spur des Gewesenen.

Die Ameisen

Es wurde bereits betont, das der Autor im besprochenen Vers auf sich selbst und auf seine Tätigkeit verweist. Dies soll hier näher erläutert werden. Ein „Emsenzug" (Emse ist ein altes deutsches Wort für Ameise) schwärzt den Stein. Die Ameisen spielen in der kosmogonischen Lehre der Dogon eine wichtige Rolle: Am Anfang der Welt sei das Wort aus dem Ameisenbau gekommen. Die Ameisen hätten den Menschen gelehrt, wie man Worte aneinanderreiht, verwebt, d.h. *vertextet*. Da Sprache und Wasser eng miteinander verbunden sind, verweisen Ameisenhaufen im Übrigen im Dogonland auf Grundwasser. An diesen Stellen wird nach Wasser gebohrt und gesucht. Dies wird im Gedicht aufgenommen. Ein Ameisenzug marschiert in einer Kolonne über den Stein, wo früher Wasser geronnen war. Versteht man die Anwesenheit der Ameisen als Verweis auf Wasser, so bezeugt dieser Ameisenzug, dass hier einmal lebendiges Wasser geflossen ist. So ist diese Linie ein Zeugnis der vergangenen Dogon-Kultur. Doch muss man es auch als eine Linie verstehen, einen Schriftzug,

eine *Vertextung,* der die sedimentierte Sprache neu abtastet. In diesem Sinne wäre das Gestein ein Palimpsest, auf dem ein neuer Text entsteht. Es ist die bildhafte Darstellung der intertextuellen Beziehungen zwischen dem alten Bannspruch und dem neu entstandenen Gedicht. Es deutet an, dass es sich hier um „Literatur auf zweiter Stufe“[36] handelt, dass es also um die Beziehungen zwischen dem Hypotext und einem Hypertext geht, um Ableitung, um Überlagerungs- und Transformationsprozesse. Der Dichter spricht hier in einer metatextuellen Metapher seine eigene im Gedicht geleistete Arbeit an.

Doch ist auch hier für die Ameisen die Polygenese der Symbolik gültig. Im westlichen Kulturkreis steht die Emse für Fleiß und unermüdliche Arbeit. Laut H.G. Adler war Dichtung für seinen Jugendfreund Steiner harte, langwierige Arbeit. Immer wieder bearbeitete er seine Texte, verbesserte sie, rundete sie formal ab. Seine Arbeit zeichnete sich durch große Mühen aus, was auch daran zu erkennen ist, wie oft er einzelne Gedichte überarbeitete. Wenn man schließlich auch Steiners winzige, schwer lesbare Schrift kennt, die tatsächlich wie ein Emsenzug das Papier schwärzt, so wird deutlich, dass der lebendige Emsenzug zum einen seinen eigenen Schriftzug versinnbildlicht, der sich dem Vergangenen anschmiegt, zum anderen aber auch seine gesamte schriftstellerische Tätigkeit, die immer wieder Altes neu verarbeitet.[37]

Ohne den alten Sinn des *tige* zu zerstören, erzeugt Steiner mithilfe der Polygenese auf schöpferische Weise einen Raum, in dem seine Arbeit sichtbar wird. Es entsteht ein Eigenbild in einem fremden Sprachraum.

Schließlich lebt dieses Gedicht vom Gegensatz zwischen dem reißenden Strom, der allein sein Ziel kennt, und dem Menschen, dessen Weg vor diesem Sturzbach plötzlich abbricht. Die Zielstrebigkeit des Wassers wird der Ausweglosigkeit der Menschen gegenübergestellt. Weit davon entfernt, sich in den Strom einfügen zu können, scheint der Mensch machtlos davor zu stehen. Er kann dort nur verweilen und die Hände heben – ein Ausdruck der Hilflosigkeit, aber vielleicht auch des Gebets – und feststellen, dass das, was der Sturzbach mitnimmt, für immer entzogen bleibt. Der Außenstehende kann Vergangenes im Nachhinein nicht greifen, er kann sich nur an den Spuren orientieren, die das Wasser hinterlässt. Der

---

36 Vgl. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris (Seuil) 1982. Deutsche Ausgabe: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1993.

37 Franz Baermann Steiner, Brief an Rudolf Hartung vom 20. Mai 1948, Marbach: Literaturarchiv. „Ich selbst habe mein Versuchen und Tasten nicht als Suchen nach etwas Neuem sondern nach etwas verlorenem Altem empfunden. Das, was Sie die Möglichkeit nannten, existentielle Aussagen und Konkretes nebeneinander auszusprechen, das schien mir eben etwas Uraltes, das es wiederzugewinnen gilt. In Shakespeare ist es auf Schritt und Tritt zu finden.“

anthropologische Dichter zeichnet sich selbst als Zeuge einer vergangenen Kultur, deren Vitalität aber auch Vergänglichkeit er erkennt. Doch ist dies nicht nur auf die Vergangenheit bezogen. Das Gedicht ist im Präsens geschrieben. Auch vor dem Strom der Geschichte stehen die Menschen nur als hilflose Zuschauer da. Bedenkt man, dass das Gedicht in der Kriegszeit geschrieben wurde, in der so vieles von einander überstürzenden Ereignissen mitgerissen und für immer zerstört wurde, so eröffnet sich eine weitere Perspektive im Gedicht. Für Steiner war das Bewusstsein der Verluste besonders schmerzlich, da er dabei wohl an die Seinen dachte. Man denke an die ehemals blühende Prager Kultur, in der er groß geworden war, und an all die Menschen, die im Krieg oder in den Konzentrationslagern umgebracht wurden. Im Nachhinein haftet die dramatische Dimension diesem Gedicht umso stärker an, als auch die für die Transkription verantwortliche Anthropologin Déborah Lifchitz nach Auschwitz deportiert und umgebracht wurde.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Franz Baermann Steiners Zyklus *Variationen* J. Rothenbergs bedeutende ethnopoetische Dichtung der 1960er Jahre ankündigt und deren politische Dimension vorwegnimmt, durchaus aber auch eigene dichterische Ansprüche geltend macht. Interessant ist hierbei, dass auch Rothenberg das Konzept der Variation zur Beschreibung seiner späteren Gedichte verwendet hat. In Steiners Zyklus sind sein anthropologisches und sein poetisches Schaffen auf eine Weise miteinander verwoben, die sonst in seiner Dichtung nicht so deutlich zu erkennen ist. Es werden darin politische Akzente gesetzt, die besonders durch sein postkoloniales Denken verstanden werden können. Gleichzeitig entsteht ein Selbstporträt, in dem der jüdische Dichter sich selbst und seine Arbeit nachzeichnet.

Rückblickend mag man sich darüber wundern, dass Steiner, der gerade für die deutschsprachige Literatur ungewöhnliche hybride Gedichte schuf, gleichzeitig sein essentialistisches Selbstverständnis als Jude niemals aufgab, die Hybridität seiner aus seiner liminalen Stellung resultierenden Identität als solche nie artikulierte. So steckt seine Dichtung die Konturen eines interkulturellen Raums ab, den er für sich nie in Anspruch nahm. Im dichterischen Werk wagte er einen im Leben nie vollzogenen Schritt. In dieser Hinsicht unterschied er sich nicht von seinen Zeitgenossen.

Andrea Lauterwein

„Mehrheimatlich-polypatriotisch verheddert“:[1] Paul Celans Dichtung *on the way* zum hybriden Gedeutsch

Das Nachkriegsdeutschland, in dem fast ausschließlich deutsch gesprochen und gedacht wurde, nannte Paul Celan etwas abschätzig „das Gedeutsch“.[2] Von dort bis zu einer kosmopolitischen Germanophonie schien es noch weit zu sein. Folgender Versuch möchte aufzeigen, dass Celans Poetologie den wichtigsten Konzepten der neueren Kulturwissenschaft (Verfransung, Heteroglossie, Heterogeneität, Interkulturalität, Multikulturalismus, Hybridität) Vorschub geleistet hat.[3]

---

1 Der Ausdruck ist einem Brief von Paul Celan an Franz Wurm vom 23. November 1966 entnommen. Ich möchte darauf hinweisen, dass Celan ihn nebenbei verwendet und in keiner Weise konzeptualisiert. Der genaue Satz lautet: „Amüsanterweise erfuhr ich über einen aus Rumänien angereisten Freund, dass in Frankfurt jüngst ein vervielfältigtes („ronéotypé“) Manuskript von meinen bislang nur bibliophil erschienen Gedichten zirkuliere – was mich mehrheimatlich-polypatriotisch Verhedderten an (mir nicht ganz unbekannte) russische, mit einigem Stolz besetzbare Verhältnisse erinnert, aber, leider leider, nicht nur an das“. Paul Celan, *Briefwechsel mit Franz Wurm*, hrsg. von Barbara Wiedemann und Franz Wurm, Frankfurt a.M. 2003, S. 146.

2 Ebenfalls aus einem Brief von Paul Celan an Franz Wurm vom 28.3.1968, ebd., S. 136 („Ende Juni [...] geh ich auf Lesereise, hoch hinauf ins Gedeutsch, nach Kiel zunächst ...“).

3 In Anbetracht der zunehmenden Elastizität dieser Konzepte werden wir sie nur mit Vorsicht verwenden. Am nächsten kommt Celans Poetologie jedoch Homi K. Bhabhas Definition von Hybridität als „strategische[r] Umkehrung der Produktion diskriminatorischer Identitäten“. S. Homi K. Bhabha, „Des signes pris pour des merveilles: questions d’ambivalence et d’autorité sous un arbre près de Delhi, mai 1817“, in: ders., *Les Lieux de la culture*, Paris 2007, S. 171–198.

I.

„Die Landschaft, aus der ich – auf welchen Umwegen! aber gibt es das denn: Umwege? – die Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme, [...] war eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten."[4]

Wo Menschen und Bücher lebten

Der 1920 geborene Paul Celan verbrachte Kindheit und Jugend in einem „Ort der Polyphonie".[5] Staatsrechtlich und verwaltungstechnisch gehörte die Stadt Czernowitz in der Bukowina zwischen den zwei Weltkriegen zu Großrumänien, geschichtlich und kulturell war sie jedoch nach wie vor Österreich-Ungarn verpflichtet. Offizielle Sprache bei allen staatlichen Ämtern, auch in allen Schulen war Rumänisch, Umgangssprache auf der Straße waren vielmehr Jiddisch, Deutsch und Ruthenisch. Der Alltag wie das literarische Leben in „Halb-Asien"[6] – so benannte Karl Emil Franzos die Bukowina – wurden vom Miteinander und Nebeneinander unterschiedlicher Sprachen und Völker geprägt: Zu den größeren Minderheiten gehörten 1930 die Rumänen (ca. 44,5%), die Ruthenen (27%), die Juden (10,8%), die Deutschen (8,9%), die Russen (0,9%); dazu gesellten sich kleinere Minderheiten wie die Huzulen (ein ukrainischer Stamm), die Lipowaner (ein russischer Stamm), die Armenier und die Zigeuner, die alle ihre kulturellen Eigenarten pflegten.[7]

---

4 Paul Celan, „Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen" (1958), in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1986, S. 185.

5 Jürgen Lehmann, „Celans Poetik des Übersetzens", in: Markus May/Peter Goßens/Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2008, S.180.

6 Karl Emil Franzos verfasste von 1874 bis 1878 Reisebeiträge für die Wiener *Neue Freie Presse*, die ihn in die östlichen Provinzen der Habsburger Monarchie führten. Seine ethnografischen Kulturbilder ohne Schönfärberei, die unter dem Titel *Aus Halb-Asien* publiziert (1897ff), öfters neu aufgelegt und aktualisiert wurden, waren auch beim deutschen Publikum sehr erfolgreich und bestimmten wesentlich dessen Vorstellung vom ostjüdischen Stetl. Auch Celan berief sich auf Franzos als Bindeglied zwischen der Bukowina und Deutschland in seiner Büchner-Preis-Rede *Der Meridian* (1960), in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Band 3. A.a.O., S. 201–202.

7 Genauer (abgerundete Zahlen): 380 000 Rumänen, 236 000 Ruthenen (davon 100 000 Huzulen), 92 500 Juden, 75 000 Deutsche und 8 000 Russen (davon 3 000

Diese kulturelle Pluralität der „Menschen“ kann natürlich nicht mit sozialer Gleichstellung verwechselt werden, denn die zur bäurischen Bevölkerung gehörenden Ruthenen beispielsweise waren bettelarm und meistens des Lesens und Schreibens unkundig, während die Rumänen, die Juden und Deutschen vorwiegend zur gebildeten Oberschicht gehörten (und demnach im Besitz der „Bücher“ waren). Dennoch befruchteten sich ihre Sprachen gegenseitig. Während die Juden aus geschäftlichen Gründen Ruthenisch lernten und in dieser Sprache auch gerne Witze erzählten, eigneten sich die Bukowiner Deutschen, die fälschlicherweise auch „Schwaben“ genannt wurden, rumänische und jiddische Begriffe an. Bis 1933 waren die Beziehungen zwischen „Schwaben“ und Juden auch relativ entspannt. Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung begeisterten sich viele Deutsche für das Reich, davon meldeten sich einige freiwillig zur SS, andere siedelten um, wurden einberufen und starben in nationalsozialistischer Uniform.[8]

Gemäß Celan war jene „Gegend, in der Menschen und Bücher lebten“ nunmehr „der Geschichtslosigkeit anheimgefallen“.[9] Sollte dies heißen, dass die Gegend 1958 hinter dem sogenannten Eisernen Vorhang in einen geistigen Tiefschlaf verfallen war? Oder dass diese Menschen mit ihren hybriden Kulturen auf immer aus der Geschichte verschwunden waren? Das geschichtliche Czernowitz, dessen jüdische Bevölkerung während des Zweiten Weltkriegs nach russischer und deutscher Besatzung radikal ausgelöscht wurde und das Celan 1960 „auf einer Kinder-Landkarte“[10] sucht und nicht mehr findet, trat hinter das erzählte Czernowitz zurück. Die Erzählungen beschwören nunmehr das friedliche Zusammenleben von heterogenen Minderheiten in einer kleinen Kulturmetropole. Und wie man weiß, transformieren Narrationen Unwahrscheinlichkeit in Wahrscheinlichkeit.[11] „Czernowitz“ überlebt so einerseits als eine etwas verklärte, nostalgische Narration, die durchaus sinnstiftenden Charakter hat, andererseits aber auch als utopische Wunschvorstellung fungiert. Denn die Orte, die Celan im *Meridian* nicht mehr auf der Landkarte findet, weisen auf ein Anderes hin: „aber ich weiß, wo es sie, zumal jetzt, geben müsste, und ... ich finde etwas! [...] Ich finde

---

Lipowaner). Vgl. Zvi Yavetz, *Erinnerungen an Czernowitz. Wo Menschen und Bücher lebten*, München 2007, S. 19–21.

8 Ebd., S. 25–28.

9 Paul Celan, „Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen“, a.a.O., S. 185.

10 Paul Celan, „Der Meridian“ (1960), a.a.O., S. 202.

11 Siehe hierzu den Artikel „Narration in der Kulturwissenschaft“, in: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 402–405.

das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende".[12] Celan spielt auf den utopisch-dialogischen Charakter der Identitätskonstruktion an. Er beschreibt diese als Interaktion zwischen einem Ich und einem Du, wie eine Korrelation der Zeiten, die durch Sprache zum Ausdruck kommt.

Auf Umwegen

Paul Celan kam als rumänischer Staatsbürger zur Welt. 1940 wurde ihm die sowjetische Staatsbürgerschaft zuteil, im Sommer 1941 verlor er als Jude seine Staatsbürgerschaft unter rumänisch-deutscher Gewaltherrschaft, bis ihm 1944 aufs Neue die sowjetische Staatsbürgerschaft verpasst wurde. Nach seiner Flucht nach Bukarest im Jahre 1945 und dann 1947 nach Wien blieb er für längere Zeit wieder staatenlos. Ab 1948 lebte er als staatenloser Flüchtling in Paris, wo er erst 1955, nach jahrelangen zermürbenden Verzögerungen, endlich die französische Staatsbürgerschaft erlangte.

Trotz regelmäßiger Sehnsuchtsanfälle nach seiner „orientalischen Hemisphäre", trotz gelegentlicher Pläne nach Deutschland, in die Schweiz oder nach Israel weiterzuwandern, blieb das westliche Paris zeitlebens seine Wahlheimat. Denn in Paris hatte er die polyglotte Vielvölkerei vorgefunden, die er vergeblich im Nachkriegs-Wien gesucht hatte, und wäre es nur möglich gewesen, so hätte er sicherlich die *Stadts*angehörigkeit der Metropole beantragt[13] und nicht einen monolithischen französischen Pass, mit dem er sich trotz der innigen Beziehung zu seiner Ehefrau Gisèle nie richtig anfreunden konnte.

Reisepässe kommen und gehen, das symbolische Zugehörigkeitsgefühl aber entwickelt und verstärkt sich im Einklang mit der „verheddderten"[14] Biografie. Wenn Celan, der nie einen österreichischen Pass hatte, sich selbst gelegentlich als „österreichischen Dichter"[15] bezeichnete, so tat er dies in Anlehnung an eine bestimmte Vorstellung vom österreichischen Vielvölkerstaat, der nicht nur einen Rilke und einen Trakl hervorgebracht, sondern auch das mehrsprachliche Vorkriegs-Czernowitz bedingt und ermöglicht hatte, eine Vorstellung, die – wie oben beschrieben – zugleich retrospektiv und utopisch ist. Die einzige auf eine nationale Gemeinschaft verweisende Identität, die Celan je beansprucht hat, ist demnach eine

---

12 Paul Celan, „Der Meridian", a.a.O., S. 83–84.

13 Siehe Jacques Derrida, *Weltbürger aller Länder, noch eine Anstrengung!*, aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Berlin 2003.

14 Paul Celan, *Briefwechsel mit Franz Wurm*, a.a.O., S. 146.

15 Siehe u.a. Gerhart Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan* (1985), Frankfurt a.M. 1992, S. 109.

Identität, die zugleich nicht mehr und noch nicht da ist – eine Identität, die immer auf der Schwelle zum identitätsstiftenden Haus steht.[16]

Die Landschaft

Als jüdischer Überlebender der Shoah, als Vollwaise, als Entwurzelter, als wiederholter Flüchtling und dauerhafter Exilant zählt Paul Celan zwangsläufig zu jenen Marginalen und Migranten, welche die Homogenität einer Nation aufsprengen.[17] Als er 1958 seinem Bremer Publikum zu erklären suchte, *woher* er kam, so nahm er nicht die Worte „(Vater-)Land", „Nation", „Kultur" oder „Volk" in den Mund, die allesamt eine begrenzte Gemeinschaft bezeichnen.[18] Er erwähnte stattdessen eine andere Vorstellung: die „Landschaft". Das Heterodoxe seiner Wortwahl ist ihm bewusst, er lässt sie nicht im Bereich des unbestimmt Poetischen stehen, sondern er nennt sie ausdrücklich eine „topographische Skizze".[19] Deren Koordinaten sind nicht etwa Berge und Flüsse auf einer Geländekarte, sondern Menschen und Bücher und „auf deutsch von Martin Buber nacherzählte chassidische Geschichten"[20] (d.h. die enge Verwobenheit von deutscher Literatursprache und jüdischer Lebenserfahrung). Er beschreibt also eindeutig einen mentalen Raum, ein räumliches Modell der Organisation von Erinnerung, auf der bekanntlich auch das Zugehörigkeitsgefühl gründet.[21]

Vom 30. September bis zum 17. Oktober 1969 reiste Paul Celan nach Israel. In seiner Ansprache vor dem Hebräischen Schriftstellerverband gebraucht er erneut das Wort „Landschaft": „Ich finde hier, in dieser äußeren und inneren Landschaft, viel von den Wahrheitszwängen, der Selbstevidenz und der weltoffenen Einmaligkeit großer Poesie".[22] Es schließt sich ein Kreis, denn in Israel, wo er auch ehemaligen Freunden aus Czernowitz wieder begegnete, entsprachen die materiellen und psychischen

---

16 Es sei in diesem Kontext auch an Celans zweiten Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) erinnert.

17 Hierzu Homi K. Bhabha, „DissémiNation: temps, récit et les marges de la nation moderne", in: ders., *Les lieux de la culture*, a.a.O., S. 223–266.

18 Zur Dekonstruktion der Begriffe Nation und Kultur s. Stephan Braese, „Exil und Postkolonialismus", in: Claus-Dieter Krohn/Lutz Winckler (Hg.), *Exil, Entwurzelung, Hybridität* (= *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch.* Bd. 27), München 2009, S. 1–19.

19 Paul Celan, „Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen", a.a.O. S. 185.

20 Ebd.

21 Allgemein hierzu Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), Paris 1994.

22 Paul Celan, „Ansprache vor dem Hebräischen Schriftstellerverband", in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3, a.a.O., S. 203.

Bedingungen jenen seiner eigenen Dichtung: Celan erkennt sich selbst in der spezifisch „jüdischen Einsamkeit“[23] (angesichts des Geschehenen) und in der mutigen Konfrontation (mit dem Geschehenen) wieder, und er beschreibt es so: „Ich verstehe [...] auch den dankbaren Stolz auf jedes selbstgepflanzte Grün [...]; wie ich die Freude begreife über jedes neuerworbene, selbsterfühlte erfüllte Wort, das herbeieilt, den Zugewandten zu stärken“.[24]

II.

BEI WEIN UND VERLORENHEIT, bei
beider Neige:
ich ritt durch den Schnee, hörst du,
ich ritt Gott in die Ferne – die Nähe,
er sang,
es war
unser letzter Ritt über
die Menschen-Hürden.

Sie duckten sich, wenn
sie uns über sich hörten, sie
schrieben, sie
logen unser Gewieher
um in eine
ihrer bebilderten Sprachen.

„Angereichert“ von all dem

Nach seiner Flucht aus Rumänien im Herbst 1947 entschied sich Paul Celan dafür, nur noch in einer einzigen Sprache zu schreiben, nämlich in der deutschen Muttersprache. Diese exklusive Entscheidung für die deutsche Sprache bestimmte auch weitgehend seine Entscheidung für die Dichtung gegen die Prosa. Die Muttersprache birgt hier einen schwer zu ertragenden Konflikt, denn sie ist bekanntlich nicht nur die Sprache der Mutter, die zeitlebens in der Dichtung Goethes, der Bürgschaft der Humanität, ihr Heil suchte, sondern auch die Sprache ihrer Mörder. Die Sprache der deutschen Dichtung hatte der Naziherrschaft nicht nur eine Reihe von mörderischen Euphemismen angeboten, sondern auch ihre diskriminatorischen Bilder und ihre unstabilen Werte.[25] Dies stellte den

---

23 Ebd., S. 85.

24 Ebd.

25 Anders als in der französischen oder englischen Nationalkultur hatten die Aufklärung und ihre universell verbindlichen Werte nie jene stabile Verankerung in der

Glauben an die deutsche Sprache und Dichtung, die von jeher identitätsstiftenden Charakter hatten, schwer in Frage.

Auf die Umfrage der Buchhandlung Flinker in Paris im Jahre 1961 erwiderte Celan: „Sie fragen nach der Sprache, nach dem Denken, nach der Dichtung [...]. An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht. [...] Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache".[26] Man könnte nun vorbringen, dass Celan, dem die konfliktbeladene deutsche Sprache so emphatisch zufiel, die Extraterritorialität der Sprache als portative Heimat gelegen kam. Jenes „schicksalhaft Einmalige der Sprache" ist jedoch zuallererst ein poetologisches Programm, das zugleich auch ein politisches Vorhaben beinhaltet. Die deutsche Sprache sollte durch des Dichters partikulare Erinnerungs- und Erfindungsarbeit radikal erneuert werden: „Sie, die Sprache [...] musste nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah: aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, ‚angereichert' von all dem."[27] „Angereichert" ist Celans Sprache von den Orten, die nicht mehr zu finden sind, „angereichert" aber auch von der Utopie, die durch deren Narration plausibel gemacht wird.

Celan schrieb aus dem Exil an das „Gedeutsch": Dabei exilierte er sich innerhalb des Deutschen erneut, indem er an durch die Dichtung noch nicht urbar gemachte Landschaften andockte. Er suchte nach anderen, peripheren, noch nicht durch die Nationalsozialisten strapazierte Sprechweisen. Er griff zu regionalen Eigentümlichkeiten, beispielsweise zum Plattdeutschen, oder zu Wörtern aus den unbehelligten Fachsprachen, wie zum Beispiel der Biologie, der Geologie, der Marine oder der Ophthalmologie. Dabei mögen die einzelnen Wörter selbst schlicht und klar sein, ihre Vieldeutigkeit blüht erst in ihrem enunziativen Zusammenhang auf. Es geschieht, um mit Jean Bollack zu reden, eine „kathartische, tiefgründige Wiederherstellung der Wörter".[28] Die Hybridität von Celans

---

deutschen Kultur gefunden, was laut Stephan Braese einerseits die Emphase gegenüber dem Vermächtnis der Aufklärung im deutschen Exil, andererseits die Radikalität ihrer Revision durch Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* von 1944 erklärt. Stephan Braese, a.a.O., S. 7. Celan konnte sich zwar für die utopischen Tendenzen der französischen Revolution begeistern, hatte aber schwere Vorbehalte gegenüber der einebnenden Rhetorik der Universalität, und verteidigte seine partikulare Erfahrung als Garant der geschichtlichen Wahrheit.

26 Paul Celan, „Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker", Paris (1961), in: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3, a.a.O., S. 175.

27 Paul Celan, „Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen", a.a.O., S. 186.

28 S. Jean Bollack, „Paul Celan sur la langue", in: Martine Broda (Hg.), *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, Paris 1986, S. 87–115.

dichterischer Sprache beruht also in erster Linie auf den Verschiebungen und Innovationen, die er innerhalb der deutschen Sprache unternahm.

Nebengeräusche

Doch auch die multikulturelle Dominante der Landschaft, aus der Celan kam, ist – wen wundert's – zur strukturellen Eigenschaft seines dichterischen Werks geworden. Erstens ist da die Verquickung von Bildern, Motiven und Bezügen aus den Literaturen der ganzen Welt. Dann ist da eine poetische Sprache, in der Wörter und syntaktische Strukturen vorkommen, die dem Mittelhochdeutschen, dem Hebräischen, dem Jiddischen und noch vielen anderen Sprachen entlehnt wurden. Allen voran den slawischen Sprachen, in erster Linie der russischen, von denen er sagen wird, dass sie für ihn ein „neben-Ur-Geräusch"[29] geblieben sind, aber auch aus dem Französischen, seiner Alltags- und Wahlsprache.[30] Im Band *Die Niemandsrose* beispielsweise wimmelt es von Personen- und Ortsnamen, die über die deutsche Sprache hinausweisen. All diese Sprachsplitter setzen sich im Gedicht zu kaleidoskopartigen dialogischen Sprachfeldern zusammen, welche die nicht-Identität des Dichters getreu widerspiegeln.

Das Gedicht *In Eins*,[31] das mindestens fünf verschiedener Aufstände gedenkt, von denen keiner sein Versprechen einlöste, deren hoffnungsvoller Elan nichtdestotrotz am Licht der Utopie mitarbeitet, spricht nicht weniger als fünf Landessprachen: Österreichisch („Feber"), Hebräisch („Schibboleth"), Französisch („Peuple de Paris"), Spanisch („*No pasarán*") und natürlich auch Deutsch. Des Weiteren kommen darin vier geographische Angaben vor – „Paris", „Huesca", „Petropolis" und „toskanisch" – und es wird ausdrücklich auf ein anderes, ein neues Idiom Bezug genommen, nämlich das „Hirten-Spanisch". Celan hatte den ehemaligen spanischen Republikaner Abadias, der als Hirte nach Frankreich flüchtete, in der Normandie kennengelernt und schätzte den wortkargen Greis sehr („eine Wolke / menschlichen Adels"). Durch den Namen Abadias, der an den Propheten Obadia (Abdias in französischer Transkription) erinnert, wird die Geschichte des spanischen Bürgerkriegs mit der Geschichte der

---

29 Widmung von Paul Celan für Franz Wurm in der slowakischen Übersetzung von *Der Sand aus den Urnen* (1966). Paul Celan, *Briefwechsel mit Franz Wurm*, a.a.O., S. 267, Anm. 4.

30 Er beherrschte dessen Feinsinnigkeiten ohne weiteres, unterwanderte es trotzdem mit Deutsch und schuf das „franco-célanien". Siehe Bertrand Badiou, „Au cœur d'une correspondance", in: *Paul Celan* (= Europe, N° 861–862/Januar – Februar 2001), Paris 2001, S. 193.

31 Paul Celan, *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M. 2003, S. 153.

Juden in eins gesetzt. Das „Hirten-Spanisch“ könnte also das Idiom des Exils und zugleich das Idiom der Dichtung sein, da es von der Würde dessen zeugt, der sich für die Menschheit eingesetzt hat. Es verweist zugleich auf die „Hirten-Sprache“ der alten Hebräer, wobei manche hebräische Wörter sich in der baskischen Muttersprache des Exilhirten Abadias wiederfinden: Das Wort „Makel“ zum Beispiel bedeutet auf Hebräisch „Stock“; auf Baskisch heißt der Hirtenstock „Makila“; das deutsche Wort „Makel“ (Schande, Fleck), das ein deutschsprechender Mensch unweigerlich hineinhört, besetzt das Wort negativ und zieht es in einen anderen Kontext.[32]

Dazwischensein

Celans großes Interesse an „Sprachgrenzen“ und „Sprachrändern“ dürfte man ebenfalls, wie eine undatierte Folge von poetologischen Notizen bezeugt („Von den Sprachgrenzen: Danzig, die Schweiz, Österreich“, „Sprachränder – Danzig und Bern“),[33] aus der Czernowitzer Utopie herleiten. Es ist bekannt, dass auf beiden Seiten von geographischen Sprachgrenzen, vor allem jenen, die nicht deckungsgleich mit Staatsgrenzen sind, eine gegenseitige Verfransung stattfindet. Nun ist Celans Interesse an Sprachgrenzen natürlich nicht rein geographisch zu verstehen, sondern als ein mentaler, dynamischer Ort des *Dazwischenseins*.

Ist man in zweierlei oder mehreren Sprachen und Kulturen zu Hause, dann wohnt man auf der Sprachgrenze selbst, im Zentrum der Verfransung, dann erscheinen einem auch Begriffe wie „Fremdsprache“ oder „Sprache des Anderen“ ziemlich unsinnig. So sollte man idealiter und zum besseren Verständnis von Celans Gedichten immer auch die französischen bzw. russischen oder rumänischen (usw.) Begriffe mitdenken, die deren Sinnzusammenhang natürlich erheblich erweitern. Diese bewusste Praxis der Interferenz wird zum Beispiel im Eröffnungsgedicht des Bands *Die Niemandsrose* ganz deutlich. In *Es war Erde in ihnen* heißt es: „O einer, o keiner, o niemand, o du“.[34] Die Zeile deutet darauf hin, dass das Schlüsselwort in der ganzen *Niemandsrose* nicht ohne die Bedeutungsebene der französischen Version (*La rose de personne*) auskommt; das deutsche „niemand“ oszilliert hier wie das französische „personne“ zwischen Negation und Affirmation, zwischen „keiner“ und „jemand“.

---

32 Huesca war zuvor eine baskische Stadt. Wir werden auf solcherlei Interferenzen, die Celan durchaus geläufig sind, zurückkommen.

33 Paul Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen.* Die Prosa aus dem Nachlass, hrsg. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt a.M. 2005, S. 118–119.

34 Paul Celan, *Die Gedichte*, a.a.O., S. 125.

Es gibt eine rekurrente Figur in Celans Dichtung, die jenes interlinguale Verständnis aufs Äußerste zuspitzt, eine besondere Art von Paronymie: Man nehme ein Wort, das sowohl in der deutschen wie in einer anderen Sprache gelesen werden kann, in jeder einzelnen Sprache mit einem anderen Sinn aufgeladen ist, jedoch eine gegenseitige Kontamination erfährt. Es entstehen zweierlei Verständnis-Schichten, die innerhalb des Gedichts zu semantischen Veränderungen führen. So schwingt z.B. im Wort „Neige" („der Rest") unweigerlich das französische „neige" („Schnee") mit. Innerhalb der traumatischen geschichtlichen Erfahrung Celans sind schwarze Aschenflocken und weiße Schneeflocken mit einer Art „Bildriss" gleichzusetzen, der sich bei der Nachricht vom gewaltsamen Tod seiner Eltern ereignete.[35] Das Assoziationsfeld von „neige" wird im deutschen Ausdruck „Neige" mitschwingen, wie man zum Beispiel im Gedichtanfang von *Bei Wein und Verlorenheit* lesen kann: „Bei Wein und Verlorenheit, bei / beider Neige: // ich ritt durch den Schnee, hörst du, / ich ritt Gott in die Ferne – die Nähe, er sang, [...]"[36] Ähnliches geschieht im Falle des Worts „Neigung", das durch die interlinguale Kontamination in einen paradoxalen Bedeutungszusammenhang gestellt wird.[37]

Von hier aus könnte man die Hypothese aufstellen, dass die Differenz der Sprachen in Celans Werk rein idiomatisch (mit den ihnen eigenen Gesetzen) und nicht kulturell ist. Die kulturelle Referenz befände sich demnach nicht innerhalb der sich dualistisch abgrenzenden Nationalsprachen, sondern im häretischen, partikularen Raum der Dichtung, das heißt *vor* den ausgrenzenden oder homogenisierenden Vorstellungen der nationalen Schriftsprachen – vor jenen „bebilderten Sprachen" aus dem Gedicht *Bei Wein und Verlorenheit* –, als „Gewieher",[38] als Sprache des „Vorhumanen"[39] – lallen, krächzen, krähen – als Sprache *in statu nascendi*.

---

35 Siehe u.a. das Gedicht *Schwarze Flocken* (nach Juli 1944), ebd., S. 19.

36 Ebd., S. 126.

37 Kennt man diese Praxis der Übertragung, so liest man diesen Abschnitt aus dem *Meridian* ganz anders: „Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht". Paul Celan, *Der Meridian*, a.a.O., S. 197.

38 Im Gedicht *Bei Wein und Verlorenheit*. S. Paul Celan, *Die Gedichte*, a.a.O., S. 126.

39 Hans Mayer, „Erinnerung an Paul Celan", in: ders., *Der Repräsentant und der Märtyrer. Konstellationen der Literatur*, Frankfurt a.M. 1971, S. 178.

III.

Nicht nur die Sprachenvielfalt (und somit die Vorstellungen eines Anderen) ist in dieser Dichtung aufgehoben. Ihre polemische Kraft öffnet die Texte anderer für neue Lesarten und vollzieht eine diskurskritische Infragestellung der literarischen Kanones, die dem *postcolonial turn* in den Literaturwissenschaften weit voraus war. Spuren der Auseinandersetzung mit nicht-deutschsprachiger Literatur sind in Celans dichterischem Werk allenthalben erkennbar, sei es als Zitat oder als eigenständige Reflexion über das Übersetzen. Die übersetzerische Tätigkeit Paul Celans kann so als die andere Seite seines produktiven Verhältnisses zu den Literaturen verstanden werden.

Celan hat aus acht Literaturen übersetzt, aus dem Englischen, Amerikanischen, Französischen, Russischen, Italienischen, Rumänischen, Portugiesischen und Hebräischen. Zwei dicke Bände der *Gesammelten Werke* mit insgesamt über 1 500 Seiten enthalten Übersetzungen von 42 Lyrikerinnen und Lyrikern. In seiner Jugend, als Celan noch deutsch und rumänisch schrieb – wenn auch in bewusster Arbeitsteilung: deutsch vorwiegend für die neoromantischen lyrischen Anfänge, rumänisch für die surrealistische Prosa –, übersetzte er auch in zwei Zielsprachen. Als er sich für die deutsche Sprache und deren Dichtung entschied, beschränkte er auch seine übersetzerische Tätigkeit auf die deutsche Zielsprache (mit Ausnahme der wörtlichen Übersetzungen seiner eigenen Texte ins Französische für seine Frau oder einzelne Übersetzer).

Celans Praxis war weder eindeutig zielsprachen- noch quellsprachenorientiert, sie hing einzig und allein von persönlichen Affinitäten mit der Quelle ab. Darüber hinaus interessierte ihn das konstitutiv Konfliktive, Dilemmatische des Übersetzens. Bei Lesungen oder Veröffentlichungen versuchte er stets beide Schaffensbereiche koexistieren zu lassen. Es ging ihm nicht so sehr darum, das Original zu imitieren, sondern ihm ein Zweites, sei es eine Polemik oder eine Weiterentwicklung, nebenan zu stellen. Der zweite Text wird so implizit zur Quelle und erneut zur Übersetzung freigegeben.

Wenn man z.B. Celans Übertragung von Jean Cayrols Kommentar zum Dokumentarfilm von Alain Resnais *Nacht und Nebel* (1956) unter die Lupe nimmt, kann man genau nachvollziehen, wie eine Übersetzung zum Gedicht kristallisiert. Celans Übersetzung wurde aus kulturpolitischen Gründen eine stark publikumsorientierte, die damalige historische Bewusstseinslage des deutschen Publikums antizipierende Adaptation. Dieser quasi pädagogische Ansatz ließ wenig Spielraum für Experimente, und doch machte Celan anhand von Zäsuren, Ellipsen und Verdichtungen aus dem Kommentar ein Gedicht in Prosa. Dieses wirkt zugleich unmittelbarer und abstrakter als das Original, zumal die selbstreflexive Dimen-

sion von Cayrols Text, der sich unentwegt als unzureichender Kommentar des Gezeigten zurücknimmt, der deutschen Übersetzung vollständig abgeht und sich das Inkommensurable in die Sprache selbst zurückgezogen hat.

Die rezeptionshistorischen Umstände, in denen der Film *Nacht und Nebel* von Alain Resnais herauskam,[40] forderten Celan zu einem dritten Text heraus, in dem er die inhaltlichen Hauptkoordinaten von Cayrols Kommentar weiterentwickelte, neu kristallisieren ließ und deren Lesarten in Deutschland kritisch beleuchtete. Es ist die Rede vom Langgedicht *Engführung*, das vielfach als berichtigende Fortsetzung der berühmten *Todesfuge* angesehen wird.[41] In die Textlandschaft des Gedichts einbezogen und in ihm „enggeführt" werden der von Kurt Glas gesprochene Kommentar und die Musik von Hanns Eisler, aber auch die Bewegung der Kamera, die dem Film eigene Rhetorik (d.h. der stete Wechsel zwischen dem vergesslichen Grün und der Grisaille der Dokumentarbilder), sowie einzelne Bilder (Elemente des Vernichtungslagers, die im Text nicht erwähnt werden). Das Gedicht verfugt und kommentiert all dies; es verkapselt die Erinnerung neu; als Gedicht argumentiert es mit seinen eigenen Mitteln, d.h. dialogisch und polemisch, gegen die Wirkung des Films.[42]

Für Celan entsprach das Übersetzen einer Überführung der Toten und der Vergangenheit in das Gedächtnis der Gegenwart hinein. Eine ähnliche Gedenkarbeit wohnt auch Celans Dichtung inne, so dass sie durchaus mit einer *innersprachlichen* Übersetzung verglichen werden kann. Denn auch hier soll Vergangenheit nicht undifferenziert in die Gegenwart gerettet werden. So kann die Vergegenwärtigung der Vergangenheit als Gestus des Gedenkens eine aggressive Kehrseite haben: Übersetzungen

---

40 Zwischen der Übersetzung des Kommentars von *Nacht und Nebel* und dem Gedicht *Engführung* fand die deutsche Rezeption des Films von Resnais statt: Die Bundesregierung hatte durch ihren Botschafter gegen die Teilnahme des Films beim Festival de Cannes im Sommer 1956 Protest eingelegt, worauf der Film auf Druck der französischen Regierung zurückgezogen wurde. Auf Betreiben der SPD-Abgeordneten Annemarie Renger, die eine entsprechende Anfrage im Bundestag stellte, und nach dem Kinostart des Films im Winter 1956/1957 entspann sich im Folgenden eine Debatte um den Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit. Die Ablehnung der Industrie, die im Film frontal angegriffen wird, war durchaus vorauszusehen – nicht so die Rage der Intellektuellen, die sehr heftig auf den kommemorativen Gestus der deutschen Fassung reagierten. Celan hat diesen „Misserfolg" möglicherweise mit der kruden Evidenz der Dokumentarbilder in Verbindung gebracht.

41 Paul Celan, *Die Gedichte*, a.a.O., S. 113.

42 Siehe hierzu Andrea Lauterwein, *„Les deux mondes". Paul Celan et Anselm Kiefer*, Doktorarbeit, vorgelegt am 20.12.2002, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, S. 724–754; Sylvie Lindeperg, *„Nuit et brouillard". Un film dans l'histoire*, Paris 2007.

wie *Die junge Parze* von Paul Valéry oder *Nacht und Nebel* von Jean Cayrol schreibt Celan seinen Protest gewissermaßen mit ein, was man mit Bernhard Böschenstein als „Gegengesang" (sprich Parodie) bezeichnen kann. Beim Lesen des Gesamtwerks wird einem so der dialogische und diskurskritische Entwurf eines neuen, dem Geschehenen angemessenen Kanons gewahr.

Heimat im Gedicht

Celan war 46 Jahre alt, als er sich seinem Freund Franz Wurm gegenüber als einen „mehrheimatlich-polypatriotisch Verhedderten" beschrieb.[43] Seine paradoxen Wendungen „mehrheimatlich" und „polypatriotisch" brechen zwei essentialistische Konzepte auf: Sowohl „Heimat" als auch „Patriotismus" besitzen genau genommen keinen Plural. Eine Vervielfachung der „Heimat" sowie des „Patriotismus" erscheint der lexikalischen Bedeutung nach widersinnig. Dabei ist das genuin deutsche Wort „Heimat" in der deutschen Literatur nicht nur stark sentimental aufgeladen, es ist auch kaum in andere Sprachen zu übersetzen,[44] weist also auf eine ausgrenzende kulturelle Partikularität hin. In unseren heutigen Ohren hebt Celans Vervielfachung den unzeitgemäßen Charakter jener monolithischen Konzepte auf; im Plural klingen sie vielversprechend. Die anschließende Substantivierung des Verbs „verheddern" weist selbstironisch, aber durchaus selbstbewusst auf des Dichters Befangenheit. Man befreit sich nicht so leicht aus dem Netz von autoritären Begriffen. Dennoch wird Celans „Verheddertsein" – das an Haare oder an Pflanzliches erinnert und somit an Lebendiges, Bewegliches – von ihm positiv besetzt.

Doch was bedeutet der Begriff Heimat(en) für einen, der wie Celan gewaltsam aus ihr/ihnen verjagt wurde? Jean Améry stellte in seinem berühmten Essay über die Heimat ähnliche Überlegungen an. Er relativierte den Heimatbegriff, ohne ihn als romantisches Hirngespinst bloßzustellen. Ihn interessierte vor allem das *Bedürfnis* nach Heimat, weniger die Heimat selbst, und er kam zu dem vordergründig lapidaren Fazit, dass man Heimat haben muss, um sie nicht nötig zu haben.[45] Auch Celans Mehrheimatlichkeit kann man weder positiv noch negativ festlegen. Sie ist noch lange keine Heimatlosigkeit – und schon gar nicht eine Unheimlichkeit –, denn sie verortet sich im Gedicht. Dies kann man in einer frühen Notiz von 1953/1954 nachlesen: „Die Heimat des Dichters ist sein

---

43 Paul Celan, *Briefwechsel mit Franz Wurm*, a.a.O., S. 146.

44 S. hierzu Marc Crépon, „Heimat", in: Barbara Cassin (Hg.), *Dictionnaire européen des philosophies*, Paris 2004, S. 546–549.

45 Jean Améry, „Wieviel Heimat braucht der Mensch?", in: ders., *Jenseits von Schuld und Sühne*, München 1977, S. 59–80.

Gedicht, sie wechselt von einem Gedicht zum andern."[46] Heimat ist für Celan das, was er selbst im Lichte der Utopie erschaffen hat, und was immer wieder neu zu erschaffen ist; sie ist wie die Sprache seiner Dichtung: von heterogenen Stimmen unterwandert, prozesshaft – *in statu nascendi.*

[46] Paul Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen*, a.a.O., S. 155.

III. Entwicklung und Rezeption

Nilüfer Kuruyazıcı

Die deutsch-türkische Literatur zwischen gestern und heute: Entwicklung unterschiedlicher Schreibstrategien

2011 war das 50. Jahr der Migration von türkischen Gastarbeitern in die Bundesrepublik. Ursprünglich wurden die Fremdarbeiter von der bundesdeutschen Regierung zwar nur als vorübergehende Arbeitskräfte, oder mit den Worten von Zafer Şenocak „als Arbeitsknochen" herbeigeholt, „an dem man nagt, bis man ihn irgendwann aus dem Fenster wirft".[1] Aber diese immer größer werdende Zahl von Menschen brachte ihre eigene Religion, ihre eigene Lebens- und Denkweise mit, deren Auswirkungen man auch in der Literatur verfolgen kann. Max Frisch fasste dies in der berühmten Formel zusammen: „Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kamen Menschen".[2] Diese soziologische Entwicklung führte dazu, dass in den folgenden Jahrzehnten eine Literatur entstand, die sich mit der Zeit als eine „andere deutschsprachige Literatur"[3] etabliert hat. Die Konfrontation mit dem Fremden, das Erleben kultureller Differenzen wurde zu einer Herausforderung und vielleicht auch einer Chance für Autoren nichtdeutschen Ursprungs.[4] Zwischen den Anfängen dieser Literatur und der Gegenwart vollzog sich jedoch ein großer Wandel. Vor allem ist seit den 1990er Jahren eine deutliche Wende in der Themenwahl und den Schreibstrategien zu verzeichnen. So lohnt es sich heute, diese Literatur der Deutsch-Türken, die durch ihre Sprache in deutschsprachige Literaturen eingereiht wird, im Rahmen des 50. Jubiläums der türkischen Migration nach Deutschland zu bewerten, ihre Entwicklung nachzuvollziehen, die Wandlung ihrer Themenschwerpunkte zu verfolgen, um dann ihre Vertreter in der deutschen Literaturlandschaft zu verorten.

Die erste Generation der Fremdarbeiter hatte eine bereits in der Heimat entwickelte Identität, um die sie kämpfte und die sie in der Fremde nicht aufgeben wollte. Ihre Texte entsprachen dem Versuch, sich

---

1 Zafer Şenocak, „Du bist ein Arbeitsknochen", in: Irmgard Ackermann (Hg.), *Türken deutscher Sprache*, München 1984, S. 89.

2 Max Frisch, „Überfremdung 1", in: Max Frisch, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge 1964–67*, Band V. 2, Frankfurt 1976, S. 374–76. Hier S. 374.

3 Vgl. dazu Manfred Durzak/Nilüfer Kuruyazıcı (Hg.), *Die andere deutsche Literatur. Istanbuler Vorträge*, Würzburg 2004.

4 Nilüfer Kuruyazıcı, „Stand und Perspektiven der türkischen Migrantenliteratur", in: *Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokio*, Bd. 8, Emigranten- und Immigrantenliteratur, München 1991, S. 93–101. Hier S. 96.

an einer kollektiven Identität festzuhalten. Viele von ihnen, wie Aras Ören, Yüksel Pazarkaya, Güney Dal oder Fakir Baykurt hatten sich bereits in der Heimat als Schriftsteller etabliert, schrieben jedoch – außer Pazarkaya – auf Türkisch und wurden ins Deutsche übersetzt. Sie mussten sich thematisch mit der neuen Situation, mit dem Arbeiterdasein in der Fremde auseinandersetzen. So konnte sich ab den 1970er Jahren im deutschen Literaturraum eine eigenständige Literatur mit Gastarbeiterthematik entwickeln. An der Erzählstrategie der ersten Äußerungen lässt sich einerseits eine starke Präsenz der verlassenen Heimat feststellen; andererseits handelt es sich um die literarische Verarbeitung von ersten Erfahrungen und Erlebnissen in der Fremde, um die Begegnung mit anderen Lebensweisen, um den Vergleich des „Eigenen" mit dem erlebten „Anderen", sowie um die Betroffenheit, das Leiden am Fremdsein und die Bindung an eine Vergangenheit im Herkunftsland. Rafik Schami und Franco Biondi prägen dafür den Ausdruck „Literatur der Betroffenheit". Ein wichtiges Thema dieser Literatur sei, behaupten sie, „das Schicksal des Gastarbeiters, d.h. ökonomisch gezwungen zu sein, aus der eigenen Heimat auszuwandern oder aus ihr verjagt zu werden und die daraus resultierende Sehnsucht nach dieser Heimat."[5] Der Gastarbeiter und seine Probleme, sein Schicksal in der Fremde und die verlassene Heimat bildeten somit das zentrale Thema der ersten Texte.

Am Anfang der 1980er Jahre meldet sich eine junge Generation zum ersten Mal in deutscher Sprache zu Wort. Es ist eine Generation, die entweder im Kindesalter nach Deutschland kam oder hier geboren wurde und im deutschen Alltag, also praktisch in zwei Kulturen aufgewachsen ist. Diese Generation steht zwischen zwei Welten, von denen sie sich keiner ausschließlich zugehörig fühlt, ihrer Identität ist sie sich auch nicht sicher. Es handelt sich um eine Brückengeneration, die sich nirgendwo zu Hause fühlt. Identitätssuche, Heimatlosigkeit und Zerrissenheit, Hin- und Hergerissensein zwischen zwei Welten bilden den thematischen Schwerpunkt der in den 1980er Jahren einsetzenden zweiten Phase der deutsch-türkischen Literatur. 1985 behauptet Zafer Şenocak, „die Füße lernen auf zwei Ufern gleichzeitig zu gehen und die ‚zweite Generation' [kann] diese Brücke bauen."[6] Diese besondere Position zwischen zwei Welten bringt Şenocak 1985 in dem Gedicht *Doppelmann* mit dem folgenden literarischen Bild zum Ausdruck:

> Ich habe meine Füße auf zwei Planeten
> wenn sie sich in Bewegung setzen

---

5 Franco Biondi/Rafik Schami, „Literatur der Betroffenheit", in: Christian Schaffernicht (Hg.) *Zu Hause in der Fremde*, Fischerhude 1981, S. 125.

6 Zafer Şenocak, „Plädoyer für eine Brückenliteratur", in: Irmgard Ackermann/Harald Weinrich (Hg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der Ausländerliteratur*. München 1986, S. 65–70. Hier S. 69.

zerren sie mich mit
ich falle
ich trage zwei Welten in mir
aber keine ist ganz
sie bluten ständig [...] [7]

Die Position des Dazwischenstehens bringt das Motiv der Brücke mit sich, die sowohl eine trennende als auch eine verbindende Funktion haben kann. Bei Aras Ören, einem Dichter der ersten Generation, spürt man noch die verbindende Funktion der Brücke, die in der zweiten Generation verloren geht. 1977 spricht Aras Ören in der Nachbemerkung zu seiner Gedichtsammlung *Privatexil* von einem Dasein auf der Brücke:

> Eigentlich sollten meine Gedichte zwischen der deutschen und der türkischen Dichtung eine Brücke bilden. So wie ich selbst in der türkischen und der deutschen Wirklichkeit lebe. Aber mit der Zeit stellte es sich heraus, dass die beiden Enden der Brücke nicht mehr mit ihren Enden verbunden waren. Sie konnten es nicht mehr sein.[8]

In ihrem 1991 veröffentlichten Gedichtband *Vogel auf dem Rücken eines Elefanten* spricht Zehra Çırak als Autorin der zweiten Generation in ihrem Gedicht *sich warm laufen* von einer Übergangssituation auf der Brücke:

> Weil man weiß dass auch Brücken ein Ende haben
> Braucht man sich beim Übergang nicht zu beeilen
> Doch auf Brücken ist es am kältesten.

Im Unterschied zu Zehra Çırak plädiert Zafer Şenocak 1985 für eine Brückenliteratur und führt den Begriff der „doppelten Identität" ein:

> Die Füße lernen, auf zwei Ufern gleichzeitig zu gehen. Die zweite Generation kann über den Abgrund eine Brücke bauen. Sie muss ihre Eigenständigkeit zwischen den Kulturen suchen, indem sie Elemente aus ihnen zu einem neuen Keim verbindet.[9]

Sieben Jahre danach spricht Şenocak in seinem Essayband *Atlas des tropischen Deutschland* im Rahmen von „uneingeschränkten Bürgerrechten" diesmal von „verdrängten Identitätsproblemen und Berührungsängsten" und behauptet:

> Die Türken müssen endlich das Wort ergreifen, um sich neu zu orten, zu orientieren und zu definieren. Dies gilt vor allem für die sogenannte zweite Generation und die kommenden Generationen. Sie sind die eigentlich Fremden, weil ihnen der Blick in den Rück-

---

7 Zafer Şenocak, „Doppelmann", in: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 35. Jg. 1985/ 1. Vj. S. 140.

8 Aras Ören, *Privatexil*, Gedichte, Berlin 1977, S. 70.

9 Zafer Şenocak, „Plädoyer für eine Brückenliteratur", a.a.O., S. 69.

> spiegel versperrt ist [...] Ist denn die Türkei noch ihre Heimat und kann sie die Heimat ihrer Kinder sein? [...] Noch herrscht unter den jungen Türken Deutschlands jener Geist, der nur die gespaltene Identität beklagt, also Sprachlosigkeit. [...] Noch haben sie keine Sprache gefunden [...] Werden sie für ihre Kinder die Sprachlosen sein?[10]

Auch Literaturwissenschaftler haben sich auf Texte dieser Generation berufen und von deren Schwierigkeiten gesprochen, „stabile Selbst-Strukturen aufzubauen und zu eigenen Themen oder einer eigenen Sprache zu finden."[11] Die spätere Entwicklung wird jedoch zeigen, wie sich eine bereits 1997 von Moray McGowan angekündigte „hybride Identität"[12] in einer eigenen poetischen Sprache herausgebildet hat, die alle Grenzen der Nation sprengt und sowohl von der Ursprungskultur als auch von der Mehrheitskultur unabhängig ist. In diesem „dritten Raum" haben sich ihre Vertreter ihrer Identität versichert.

Die Lyrikerin Zehra Çırak ist eine von den SchriftstellerInnen der zweiten Generation, die in ihren Gedichten ihre eigene literarische Sprache erzeugt und sich eine hybride Identität schafft, indem sie bereits 2000 „ein neues Ich aus dem Nichts"[13] für sich erfindet. In ihren letzen Werken handelt es sich nicht mehr um ein Dasein zwischen den Kulturen oder um ein Dasein auf einer Brücke, welches immer von beiden Seiten abhängig ist. Sie wendet sich vielmehr offenen, alternativen Gesellschaftsformen zu. Edward Said behauptete, das starre Festhalten an geographisch definierten, fest umrissenen Identitäten führe zur Verarmung von Identitätskonzepten, und stellte die Frage: „Warum müssen wir immer zu einer und nur einer Kultur gehören? Warum müssen Kulturen uns definieren und binden, identifizieren und begrenzen?"[14] Ähnlich stellt Zehra Çırak in ihrem Text „Kulturidentität" Totalitätsmodelle und feste Identitäten, die zwischen den Kulturen aufgebaut werden, in Frage: „Ist das etwas, womit ich mich wiedererkenne, oder ist das etwas, womit andere mich einordnen können?" Sie spricht sich für eine neue Existenzform aus, die sich mit Saids Worten „nicht mit einer einzigen Kultur begrenzen" lässt:

---

10 Zafer Şenocak, „Deutschland – Heimat für Türken?", in: ders., *Atlas des tropischen Deutschland*, Berlin 1993, S. 11–12.

11 Horst Hamm, *Fremdgegangen – Freigeschrieben. Eine Einführung in die deutschsprachige Gastarbeiterliteratur*, Würzburg 1988, S. 89.

12 Moray McGowan, „‚Bosporus fließt in mir': Europa-Bilder und Brückenmetaphern bei Aras Ören und Zehra Çırak", in: Hans-Peter Waldhoff/Dursun Tan/Elcin Kürşat-Ahlers (Hg.), *Brücken zwischen Zivilisationen*, Frankfurt a.M. 1997, S. 36.

13 Zehra Çırak, „Schon unterwegs", in: *Leibesübungen*, Köln 2000, S. 15.

14 Edward Said, 1988, S. 46. Zitiert bei A. Wierschke, „Auf den Schnittstellen kultureller Grenzen tanzend: Aysel Özakin und Emine Sevgi Özdamar", in: Sabine Fischer/Moray McGowan (Hg.), *Denn Du tanzt auf einem Seil: Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Tübingen 1997, S. 182.

> [...] Ich bevorzuge weder meine türkische noch meine deutsche Kultur. Ich lebe und sehne mich nach einer Mischkultur [...] Am liebsten würde ich japanisch aufwachen auf einem Bodenbett, dann englisch frühstücken, dann chinesisch arbeiten, fleißig und eifrig. [...][15]

Zehra Çırak sucht sich ihren „Platz", ihre „Sprache", ihre „Heimat" in der Dichtung, indem sie schöpferisch eine eigenwillige, verfremdende, spielerische Sprache gestaltet. Man begegnet bei ihr Neuschöpfungen oder Wortspielen, die ihren sicheren Umgang mit der deutschen Sprache nachweisen und nicht aus dem Türkischen geschöpft oder übersetzt sind:

> Dadurch schafft sich Zehra Çırak eine neue, verfremdende Sprache, die ihr eigen ist und ihr eine dichterische Identität sichert, die nicht unbedingt auf ihre kulturelle Differenz zurückzuführen ist, wie bei Emine Sevgi Özdamar.[16]

Eine weitere Schriftstellerin, die Ende der 1980er Jahre mit Veröffentlichungen in deutscher Sprache hervortritt und ihre eigene literarische Sprache entwickelt hat, ist Emine Sevgi Özdamar. Ab Anfang der 1990er Jahre erschien ihre autobiographisch gefärbte Romantrilogie *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992), *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) und *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003). In derselben Zeit veröffentlichte Renan Demirkan ihren Roman *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* (1991). Mit diesen beiden Autorinnen erlebt die Literatur der deutschsprachigen AutorInnen türkischer Herkunft in ihrer Thematik eine neue Wende. Renan Demirkan erzählt von ihrer eigenen Kindheit und Jugend oder vom Leben ihrer Eltern in der Heimat. Somit verortet sie ihre Existenz zwischen den beiden Kulturräumen, deren unterschiedlichen Denkweisen sie kritisch gegenübersteht. Schon der Titel ihres Romans deutet aus der Perspektive deutscher Leser, wenn auch etwas klischeehaft, auf eine unterschiedliche Kulturtradition mit anderen Gewohnheiten und Lebensstrukturen hin. Insofern stellt der Roman eine Möglichkeit dar, jene „Kontaktzone" zu erkunden, die das Zusammenleben unterschiedlicher Kulturen hervorbringt. Die neue soziologische Entwicklung – die Auflösung der Grenzen einer Monokultur – findet damit ihren Niederschlag in der Literatur, und kulturelle Differenzen sowie die Darstellung eigener Kulturtraditionen werden zum Thema.

---

15 Zehra Çırak, *Vogel auf dem Rücken eines Elefanten*, Köln 1991, S. 94.

16 Nilüfer Kuruyazıcı, „Die Entwicklung neuer Identitätsbilder in der deutschsprachigen Literatur von Autoren türkischen Ursprungs", in: Mehmet Gündoğdu/ Candan Ülkü (Hg.), *Germanistische Untersuchungen aus türkischer Perspektive*. Festschrift für Prof. Dr. Vural Ülkü zum 65. Geburtstag, Aachen 2003, S. 113–125. Hier S. 119.

Mit ihrem 1992 veröffentlichten Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* entwickelt Emine Sevgi Özdamar eine eigene Position, in der sie sich ihrer Hybridität bewusst zeigt, die Brückensituation der zweiten Generation überwindet und mit „beiden Füßen auf dem einen Ufer zu stehen" vermag. Einerseits mit ihrer fremdklingenden Sprache und andererseits mit ihrer fremdkulturellen Thematik nimmt sie, um auf Michael Hofmanns Formulierung zurückzugreifen, „eine Vorreiterrolle" in der deutsch-türkischen Literatur ein, so dass wir mit Özdamar von einer dritten Phase in der Erzählstrategie der deutsch-türkischen Literatur sprechen können. „Sie schrieb nie ‚Gastarbeiterliteratur', sondern ist sehr schnell zu einer bedeutenden Vertreterin interkultureller Literatur in Deutschland geworden", stellt Michael Hofmann fest.[17] Nun lässt sich bei Özdamar weder von Gastarbeiterliteratur, noch von der zweiten Generation sprechen. Eher lässt sich sagen, dass sie eine neue interkulturelle Phase mit kulturgeschichtlicher Thematik einleitet. Zu dieser neuen Phase können trotz unterschiedlicher Erzählstrategien zwei weitere Autoren gerechnet werden: Feridun Zaimoğlu mit seinem 2006 veröffentlichten Roman *Leyla* und Selim Özdoğan mit seinem 2007 veröffentlichten Roman *Die Tochter des Schmieds*. Auch Necla Kelek mit ihrer soziologischen Untersuchung *Die verkaufte Braut. Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland* (2006) lässt sich in diese Reihe einordnen.

In Özdamars teilweise autobiographischem Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* durchwandert die Ich-Erzählerin als Kind mit ihrer Familie verschiedene geographische, kulturelle und soziale Räume im Osten und im Westen der Türkei. Der Roman wird damit praktisch zu einer fiktiven türkischen Kulturgeschichte der 1950er und 1960er Jahre und gibt sogar mit der Episode vom Teppichweben am Anfang des Romans einen Teil der jüngsten türkischen Geschichte wieder. Als Siebenjährige fährt die Ich-Erzählerin mit ihrem Großvater mit dem Zug in die Osttürkei, in die Geburtsstadt der Autorin. Die Zugfahrt wird zu einer Reise in die türkische Geschichte, erzählt vom Großvater in befremdenden Bildern: „Großvater sprach und sein unrasierter Bart wuchs auf seinem Gesicht, und der Bart fing an, einen Teppich zu weben." Die Teppichweberei geht über in die durch Bismarck geförderte Freundschaft der Türken mit den Deutschen:

> [...] dann flatterte auf dem Teppich eine deutsche Fahne neben einer türkischen Fahne. Auf dem Teppich baute der Bismarck die Bagdadbahn bis zu den Ölfeldern durch die Türkei [...] dann brachte Bismarck deutsche Eimer, mit denen er das Öl von Bagdad mit nach Hause schleppen wollte. Die Engländer, Franzosen und

---

[17] Michael Hofmann, „Oralität in der deutschen Epik des 20. Jahrhunderts: Döblin, Johnson, Özdamar", in: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi. Studien zur deutschen Sprache und Literatur XX*, Istanbul 2008, S. 59–76. Hier S. 72.

> Italiener hörten es und kamen mit ihren eigenen Eimern in die Türkei [...] und in der Türkei fand der Öleimerkrieg statt.

Es kommt zum Freiheitskrieg der Türken unter der Leitung Atatürks:

> Und die Eimer schwammen im Mittelmeer und im Ägäischen Meer Richtung Italien, England und Frankreich. Der letzte Sultan warf sich hinter ihnen ins Wasser und schwamm weg und umarmte fest einen englischen Eimer.

Die Geschichte wandert weiter durch die Gründung der Republik und durch die Reformen Atatürks bis in die 1950er Jahre, als wiederum „fremde Männer" kommen, amerikanisches Kaugummi kauen und zu Vampiren werden.[18]

Die dominierende Gestalt in der Familie ist die Großmutter, die vor allem vom Islam geschätzte Werte und solche Denkstrukturen vertritt, in denen die Grenzen zwischen Glaube und Aberglaube verwischt werden. Sie erscheint als Bewahrerin einer reichen Volkskultur mit überlieferten Werten und Bräuchen, obwohl mit der Gründung der Republik und den sozialen wie rechtlichen Reformen Atatürks sich die Lebensformen in der türkischen Gesellschaft verändert haben. Mit dieser dominierenden Gestalt zeigt die Autorin zugleich die bedeutende Rolle der Mutter in der islamisch fundierten Denkweise, wie sie auch von Necla Kelek erörtert wird: „Die absolute Verehrung der Mutter ist bis heute eine Säule des islamischen Lebens."[19] Eine zweite Frauengestalt des Romans ist die Mutter der Erzählerin, die allerdings im Schatten der Großmuttergestalt bleibt und mit ihrem Interesse an der Modernisierung des Alltagslebens jener Jahre die Türkei der 1950er Jahre repräsentiert. Anhand dieser beiden Frauengestalten wird die Spannung zwischen Tradition und Moderne in der türkischen Kultur dargelegt. Somit wird vor allem die Großmutterfigur für fremdkulturelle Leser im Prozess der Wahrnehmung einer fremden Kultur mit ihrer andersartigen Denkstruktur zur Hauptgestalt, so dass Sevgi Özdamar mit ihrer Erzählstrategie die Leser an ihre eigene Lebenswelt, an ihre eigene Vergangenheit heranzuführen versucht. Gleichzeitig dokumentiert der Roman die Zugehörigkeit der Autorin zu einer bestimmten Gesellschaft und zu deren kulturellem Zusammenleben, an das sie sich erinnert. Sie baut eine Erinnerungskultur auf, indem sie das kulturelle Gedächtnis ihrer eigenen und der jüngeren Generationen auffrischt. Ähnliches äußerte Özdamar in einem Interview in folgenden Worten:

---

18 Emine Sevgi Özdamar, *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*, Köln 1992, S. 38–47.

19 Necla Kelek, *Die fremde Braut. Ein Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland*, München 2006, S. 167.

> Ich dachte, das Land stirbt, alle Menschen in ihm werden sterben, man muss das Land fotografieren, bevor es stirbt. Ich wollte mich erinnern an jene Zeit, an den anderen Rhythmus, an eine Welt, die zum Dinosaurier wird. Die Geschichte unserer Generation ist zum Märchen geworden; eben hatten wir sie erlebt – und schon war sie vorbei, weil eine neue Zeit so schnell herangerückt war. Wenn wir dieses Märchen nicht schreiben, bleibt nur die Statistik übrig, in der man lesen kann, dass es uns gegeben hat.[20]

Es geht der Autorin in ihrer Erzählstrategie vor allem darum, ein detailliertes Bild der soziokulturellen Lebenswelt ihrer Kindheit in einigen Kleinstädten der Türkei wiederzugeben. Erinnert wird, was von ihr als auffällig wahrgenommen wurde, was einen tiefen Eindruck auf sie gemacht hat. Damit wird sie Teil eines größeren Zusammenhangs, in den sie sich eingebettet fühlt. Gerade ihre Erzählform voller bildlicher Wiedergaben, die aber teils ironisch, teils kindlich-naiv, teils übertrieben wirken, verschafft den fremdkulturellen Lesern einen kritischen Zugang zur Lebenswirklichkeit der Autorin. Özdamars Autorenperspektive besteht in dem Aufbewahren einer Volkskultur in Form von Literatur, und indem sie auf Deutsch schreibt, möchte sie diese Volkskultur an Leser aus einer anderen Kultur weitervermitteln. Neben ihrem Interesse an ihrer Herkunftskultur geht es ihr auch um den Umgang mit der Vergangenheit, in Jan Assmans Worten um „Gedächtnis und Erinnerung".[21] Es sind lebendige Erinnerungen, die Özdamar in das Romangeschehen einbaut und die ein gemeinsames kulturelles Wissen erzeugen. Damit macht sie die türkische Kultur lesbar und öffnet den Weg zu einer interkulturellen Phase in der Migrationsliteratur.

Das interkulturelle Erzählen führt Özdamar im zweiten Roman der Trilogie, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, auf andere Weise fort. Thematisch handelt es sich um eine Fortsetzung ihrer autobiographischen Erzählung. Im Mittelpunkt steht jedoch diesmal nicht mehr die volkstümliche ländliche Kultur der Türkei, sondern die soziologisch-politischen Entwicklungen in den 1960er Jahren, erst im Arbeiter- und Studentenmilieu in Deutschland und dann im Intellektuellenmilieu in Istanbul. Dadurch wird der Roman teilweise zu einer (ihrer) Migrationsgeschichte und teilweise lässt er sich in die Reihe der 1968er-Romane einordnen.

Feridun Zaimoğlu, der ebenfalls der zweiten Generation angehört, knüpft mit seinen Texten zwar an die Migrantenthematik an, geht jedoch später auch zum Anatolien-Thema über. Zunächst in *Kanak Sprak* (1991), dann in *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft* (1998) ver-

---

20 Zitiert nach Eva Pfister, „Ein Roman wie ein Teppich – gewebt aus unendlich vielen Geschichten", in: *Börsenblatt*, 8.4.1993, Nr. 28.

21 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

sucht auch er sich eine Identität in der Sprache zu erschaffen. Junge Menschen im Alter von 17 bis 38 Jahren, die in der Migration aufgewachsen sind und ganz andere Probleme haben als ihre Elterngeneration, kommen hier zu Wort. In Maria Brunners Worten: „Gerade die Kanakas präsentieren sich als selbstbewusste Persönlichkeiten [...]. Alle Protokolle geben eine klare Vorstellung von der Bewusstwerdung einer Generation."[22] Es geht dem Autor sowohl um das Dasein dieser Menschen in Deutschland als auch um deren Sprache. Beide Bücher bestehen aus „Protokollen", die Zaimoğlu angeblich anhand von authentischen Bekenntnissen junger Männer und Frauen türkischer Abstammung erstellt hat: „Sie sprachen aufs Band, manchmal machte ich mir Notizen, oder behielt, wenn sich eine sofortige Niederschrift situationsbedingt verbot, das Gesagte im Gedächtnis."[23]

> Es ist das Produkt detektivischer Nachforschungen im „Milieu", im „Kiez" der Männer, und zwar in einem eigenen Jargon, einer neu entwickelten Sprache, die zwar deutsch klingt, aber im Grunde eine Mischung aus heimatlichen Dialekten, Straßendeutsch und amerikanischen Ausdrücken darstellt: die „Kanak-Sprak", eine Art Creol oder Rotwelsch mit geheimen Codes und Zeichen.[24]

Der Wort „Kanake" fungiert dabei „als ein Etikett, das nach mehr als 30 Jahren Immigrationsgeschichte von Türken nicht nur Schimpfwort ist, sondern auch ein Name, den Gastarbeiterkinder der zweiten und vor allem der dritten Generation mit stolzem Trotz führen".[25] Was Zaimoğlu an jenen jungen Männern besonders schätzt, ist, dass sie „eine eigene innere Prägung haben und ganz klare Vorstellungen von Selbstbestimmung".[26] Diese „Kanaken" sind Rapper, Zuhälter, Transsexuelle oder Drogendealer, die sich an den Rand der Gesellschaft gedrängt fühlen. „Sie haben ein gewisses Gefühl der Gruppenzugehörigkeit", behauptet Mahmut Karakuş:

> Die Jugendlichen signalisieren mit ihrer Sprachverwendung, dass sie von äußeren Einflüssen nicht völlig ausgeschlossen sind, so dass mit der Zeit eine sprachliche Hybridisierung entsteht, die eigent-

---

22 Maria Brunner, „'Migration ist eine Hinreise. Es gibt kein »Zuhause«, zu dem man zurück kann'. Der Migrationsdiskurs in deutschen Schulbüchern und in Romanen deutsch-türkischer AutorInnen der Neunziger Jahre", in: Durzak/Kuruyazıcı (Hg.), *Die andere deutsche Literatur*, a.a.O., S. 71–91. Hier S. 86.

23 Feridun Zaimoğlu, *Kanak Sprak – 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg 1995, S. 15.

24 Ebd., S. 12–13.

25 Ebd., S. 9

26 Ebd., S. 12–13.

> lich als Ausdruck ihrer kulturellen Hybridisierung betrachtet werden kann.[27]

In *Koppstoff* geht es dagegen um Studentinnen, Lehrerinnen, Verkäuferinnen, Künstlerinnen, Friseurinnen, Dolmetscherinnen usw., also um junge Frauen, die bereits eine soziale Position in der Gesellschaft erreicht haben und nicht unbedingt am Rand derselben stehen, sich jedoch immer noch zwischen zwei Welten fühlen. So sagt z.B. eine Gemüseverkäuferin: „Eigentlich sollte ich mich hier zu Hause fühlen, tu ich aber nicht richtig. Ich wollte auch nie in der Türkei leben. Ich weine nicht herum, dass ich keine Heimat habe, wie so viele andere." Und eine Studentin: „Überhaupt bin ich zu Hause jemand anders!"

In seinem folgenden Roman *Leyla* (2006) machte Feridun Zaimoğlu das anatolische Kulturgut zum Thema.[28] Die kulturgeschichtlich orientierte Phase der interkulturellen Literatur, die mit Özdamar ansetzt, wird in diesem Roman in veränderter Form weitergeführt. Den Gegenstandsbereich entnahm Zaimoğlu angeblich den Erzählungen seiner Mutter. Die Vergangenheit, wie sie von seiner Mutter beliebig ungeformt, unorganisiert erinnert und mündlich überliefert wurde, baut er in eine lose zusammengestellte Geschichte mit Motiven, Verhaltensmustern und Mann-Frau-Beziehungen aus türkischen Dörfern ein, die eine patriarchalische Welt aufscheinen lassen. Erzählt werden mündlich weitergegebene Erfahrungen und Traditionen, die von Berichten der Mutter leben und eine konstruierte Realität mit kulturell konnotierten Inhalten ohne bestimmten Zusammenhang darstellen und nicht als kulturelles Gedächtnis bezeichnet werden können. Im Zentrum von Zaimoğlus Erzählen steht Michael Hofmann zufolge

> [...] eine dominante Vater-Figur, deren brutales und unmenschliches Verhalten das Leben aller Familienmitglieder und eben auch

---

27 Mahmut Karakuş, „*Kanak Sprak* als Ensemble Kultureller Mehrdimensionalität und der Prozess der Kulturvermittlung", in: Gündoğdu/Ülkü (Hg.), *Germanistische Untersuchungen aus türkischer Perspektive*. A.a.O., S. 79–89. Hier S. 84.

28 Der Roman wurde in den Feuilletons wegen Ähnlichkeiten mit Özdamars *Karawanserei* angegriffen. Es wurde auch die Frage gestellt, „ob Ähnlichkeiten zwischen den beiden Texten durch einen gemeinsamen kulturellen Hintergrund der Autoren begründet werden könnten". Yasemin Dayıoğlu-Yücel untersucht in: „Die Plagiats-Debatte um Zaimoğlus *Leyla* und Özdamars *Karawanserei* – kulturelles Kapital oder geistiges Eigentum?", in: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 20, Istanbul 2008, S. 113–128, „ob auch auf der Ebene der stilistischen Ausführung Ähnlichkeiten zwischen beiden Romanen auffindbar sind".

> der im Titel genannten Protagonistin des Romans in äußerst negativer Weise beeinflusst.[29]

Und Norbert Mecklenburg behauptet, dass mit diesem Roman vermarktet wird,

> [...] worüber die Deutschen seit einiger Zeit besonders gern etwas lesen: über Ehrenmorde, Zwangsheiraten, verprügelte Ehefrauen und Töchter in türkischen Familien. Das ist erstaunlicherweise wieder in Mode gekommen, nachdem einst eine Saliha Scheinhardt mit ihrem gut gemeinten Sozialkitsch ihre deutschen Leserinnen und Zuhörerinnen zu Tränen gerührt hatte.[30]

Necla Kelek, die im Unterschied zu Zaimoğlu sachbuchartig über das Leben in türkischen Dörfern, über islamisch fundierte Handlungsstrukturen und über heute eigentlich aussterbende Sitten und Bräuche berichtet, kommt deshalb auch bei einer großen Leserzahl gut an. Leider muss in Frage gestellt werden, inwiefern sich die fremdkulturellen Leser durch solche Lektüren „mit exotischer Note"[31] ein treffendes Bild des anatolischen Kulturguts machen können oder ob dadurch nicht eher bereits bestehende Klischees bekräftigt werden.

Ein weiterer Autor, der „thematisch in die Nähe der AutorInnen wie Emine Sevgi Özdamar und Feridun Zaimoğlu [rückt], die in ihren Romanen unter anderem eine Familiengeschichte rekonstruieren",[32] ist Selim Özdoğan mit seinem 2005 veröffentlichten Roman *Die Tochter des Schmieds*, dessen Fortsetzung er 2011 mit seinem letzten Roman *Heimstraße 52* lieferte. In diesen beiden Texten kommt Özdoğan von seiner bisherigen Erzählweise und Thematik ab, die seine früheren Romane in die Nähe der Pop-Literatur rücken. Es kommt ihm aber auch nicht darauf an, mit bestimmten Motiven aus dem anatolischen Kulturgut ein einprägsames Bild für fremdkulturelle Leser aufzubauen, sondern er entwickelt als „Chronist des Alltags" (Hofmann) eine alltägliche Geschichte, die er mit

---

29 Michael Hofmann, „Güls Welt. Erzählen und Modernisierung in Selim Özdoğans *Die Tochter des Schmieds*", in: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*. A.a.O., S. 155–168. Hier S. 256.

30 Norbert Mecklenburg, „Ein türkischer Literaturskandal in Deutschland? Kritischer Kommentar zum Streit um Feridun Zaimoglus *Leyla* und Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei*", *Rezensionsforum Literaturkritik* Nr. 7, Juli 2006, verfügbar unter: literaturkritik.de. http:// literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9610 [letztes Zugriffsdatum: 10.04.2012].

31 Feridun Zaimoğlu/Julia Abel, „‚Migrationsliteratur ist ein toter Kadaver'. Ein Gespräch", in: *Text + Kritik*, Sonderband: Literatur und Migration (IX/06), 2006, S. 159–167. Hier S. 163.

32 Mahmut Karakuş, „Selim Özdoğans *Die Tochter des Schmieds*: Möglichkeiten der Selbstverwirklichung der Frauen", in: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, a.a.O., S. 139–154. Hier S. 144.

bestimmten traditionellen Denk- und Handlungsweisen anreichert. So zeigt sich Özdoğan hier im Grunde wieder, wie schon in seinen Pop-Romanen, als Schilderer des einfachen Alltags, eines Alltags fast ohne Handlung, „vermeidet aber weitgehend Orientalismen, d.h. stereotype Bilder".[33]

In *Die Tochter des Schmieds* siedelt Özdoğan die Handlung im Anatolien der 1940er und 1960er Jahre an, d.h. in der Zeit vor der Migration, und erzählt eine anatolische Familiengeschichte über drei Generationen, in der äußerlich nicht viel geschieht und der gesellschaftliche Rahmen nicht als bestimmender Faktor behandelt wird. Der Roman setzt mit seiner klaren Erzählweise sowie der schlichten und alltäglichen Sprache völlig andere Akzente als *Leyla*. Er vermeidet alles Brutale und jede Art von Übertreibung und Unterdrückung. Wir haben es im Gegenteil mit einer humanen, glücklichen Welt zu tun, in der die Menschen „ohne eine besondere Zukunftsperspektive und -sorge in den Tag hinein leben."[34] Erzählt wird hier praktisch die Vorgeschichte der Migration. Es scheint sich dabei um eine idyllische Märchenwelt zu handeln. Schauplatz ist zwar Anatolien, aber es kommt dem Autor in erster Linie weder auf eine kulturgeschichtliche Wiedergabe, noch auf die zeitgeschichtlichen Entwicklungen an, sondern vielmehr auf die individuelle Geschichte der Menschen. Alle drei Autoren siedeln zwar die Handlung in Anatolien an und ziehen das anatolische Kulturgut heran, setzen jedoch von ihrer Erzählstrategie und von ihrer Tendenz her unterschiedliche Akzente. „Wenn alle Menschen dieses Buch lesen würden", sagte Fatih Akın, der in seinem Film *Auf der anderen Seite* auf den Roman hinweist, „hätten wir mit Sicherheit eine bessere Welt. Sie wäre bedachter, lebenswerter, toleranter."[35] Wie Özdamars *Karawanserei* und Zaimoğlus *Leyla* endet auch dieser Roman mit der Entscheidung der weiblichen Hauptgestalt, Gül, ihrem Mann nach Deutschland zu folgen. Und damit reihen sich alle drei Romane in dieselbe Linie der deutsch-türkischen Romane ein, die auf die Zeit der Arbeitsmigration hinweist.

Genau an dieser Stelle setzt der 2011 erschienene Roman *Heimstraße 52* an, in dem die Migrationsgeschichte von Gül erzählt wird. Diese beginnt – wie in Özdamars *Brücke vom Goldenen Horn* – mit der Ankunft der Protagonistin am Bahnhof in Deutschland. Erzählt wird zugleich von dem Alltag der türkischen Migranten und ihrer Frauen in der „Heimstraße", wo sie dicht zusammenhalten und sich eine neue Heimat in der Fremde aufbauen. Damit wird der Roman zu einer „Chronik des

---

33 Michael Hofmann, „Güls Welt. Erzählen und Modernisierung in Selim Özdoğans *Die Tochter des Schmieds*", in: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, a.a.O., S. 160.

34 Mahmut Karakuş, a.a.O., S. 139–154. Hier S. 140.

35 Zitiert nach *Brigitte*, 25.5.2005.

Alltags“ der ersten Generation der türkischen Gastarbeiter. Er unterscheidet sich jedoch insofern von den literarischen Äußerungen in der ersten Phase der Migrationsliteratur, als der Akzent auf Güls Innenwelt liegt und nicht auf dem äußeren Kampf mit der Fremde, also auf der „Betroffenheitsgeschichte“ der Gastarbeiter. Mit der Zeit droht Arbeitslosigkeit, die Familien kehren allmählich zurück und auch Gül, die keine Arbeit mehr finden kann, bleibt nichts anderes übrig, als ihren Mann in Deutschland zurückzulassen und mit der jüngeren Tochter in ihr Heimatdorf zurückzukehren. Das Tragische ist aber, dass sie zu Hause nicht mehr die idyllische Welt aufbauen kann, in der sie vor der Migration glücklich gelebt hatten, da die Familie inzwischen auseinander gerissen wurde. So endet der Roman damit, dass sie sich entscheidet, wieder zu ihrem Mann nach Deutschland zurückzukehren.

> Es fällt ihr nicht leicht, aber was hätte sie sonst tun können, fragt sie sich wieder und wieder. Wohin hätte ich mich sonst wenden sollen, welchen anderen Weg hätte man aufrecht gehen können? [...] Es ist wieder Frühling, als sie in Hamburg aus dem Flugzeug steigt. [...] Wie viel fremder war ihr dieses Land, als sie das erste Mal hierherkam, und wie viel ruhiger war sie damals. [36]

Mit einer ganz anderen Thematik tritt die 1965 in der Türkei geborene deutsch-türkische Autorin Yadé Kara 2003 auf, die seit ihrem sechsten Lebensjahr in Deutschland lebt. Mit zwei Romanen, *Selam Berlin* (2003) und *Cafe Cyprus* (2008), hat Yadé Kara bereits eine eigene Position in der Literatur der Deutsch-Türken eingenommen. Ihren Ausgangspunkt bilden das Alltagsleben in den europäischen Großstädten Berlin und London und vor allem das Minderheitendasein. Der Ich-Erzähler des ersten Romans bewegt sich in den Kreisen der eingewanderten Jugendlichen in Berlin gleich nach der Wende. *Cafe Cyprus* spielt in einem ähnlichen Milieu in London, diesmal im Kreis von Zyprioten. In beiden Romanen beleuchtet Yadé Kara kritisch „neue europäische Identitäten mit Migrationshintergrund“,[37] wobei sie einen ganz anderen Akzent auf die Identitätsproblematik von Migranten setzt.

> In Großbritannien spreche man längst von der „third culture generation“, von der Generation der dritten Kultur, Menschen indischer oder indonesischer Abstammung, die einen britischen Pass haben. Für sie ist die Frage nach der Heimat nicht relevant. Und das kommt mit dem neuen Europa auch auf Deutschland zu. [...] Wir waren die neuen Berliner, Pariser und Londoner [...] Wir waren die neue Boheme. Wir schafften neue Bilder, neue Sprachen, neue

---

36 Selim Özdoğan, *Heimstraße 52*, Berlin 2011, S. 283.

37 Nilüfer Kuruyazıcı, „Jeder Autor hat sein eigenes Bild von einer Stadt‘. Mario Levi, Petros Markaris und Yadé Kara im Vergleich“, in: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, a.a.O., S. 45–54. Hier S. 51.

> Gewohnheiten, eine neue Person und stellten das Alte in Frage. Unser Hintergrund, unser kulturelles Gemisch machte uns wacher und empfänglicher [...] Wir passten in keine Schablone und waren eigentlich etwas Neues, so ein Gemisch wie uns hatte es nie zuvor auf europäischem Boden gegeben [...]. Wir waren Pioniere und Grenzgänger in Europa.[38]

Somit erzählt Yadé Kara in ihren beiden bisher erschienenen Romanen von einer neuen Generation mit „multiplen Identitäten" in der globalisierten Welt von heute. Sie entwickelt ein neues Europamodell und sieht die Zukunft unter Einfluss dieser neuen europäischen Identitäten, die mehrseitig und mehrsprachig sind und ein anderes Bild von Heimat haben.

Die thematische Untersuchung zeigt also, dass seit den 1990er Jahren in der Themenwahl und den Schreibstrategien einiger deutsch-türkischer Autoren eine neue Tendenz zu verzeichnen ist, die von einer kulturgeschichtlich konnotierten Wende zu sprechen erlaubt. Wichtig ist dabei nicht nur, *was* erzählt wird, sondern auch *wie* es erzählt wird. Özdamar stützt sich auf ihre eigene Vergangenheit, auf das persönlich Erlebte und auf kollektive historische Erlebnisse. Obgleich vieles in ihrer bilderreichen Sprache den deutschen Lesern und Rezensenten märchenhaft vorkommen mag, geht es ihr im Grunde um ein gemeinsames kulturelles Gedächtnis, um eine gemeinsame kulturelle „Vergangenheitsbewältigung". Während sie mit Wiederholungen und Übertreibungen auf Bilder einer Märchenwelt hinweist, gelingt es ihr zugleich anhand ihrer besonderen Erzählstrategie, die gesellschaftliche Wirklichkeit Anatoliens, die heute zum großen Teil verloren geht, wiederzugeben und zu strukturieren. Anders ist es bei Zaimoğlu, der in *Leyla* eine konstruierte Realität aufbaut und mit seinem Pseudorealismus bei deutschen Lesern Klischees, Stereotypen, Vorurteile über das Zusammenleben in Anatolien bestärkt. Selim Özdoğan, der Anatolien erst 2005 in *Die Tochter des Schmieds* als Handlungsort wählt und von der Zeit vor der Migration erzählt, geht 2011 in seinem letzten Roman *Heimstraße 52* zur Migrationsgeschichte der ersten Generation über und verfolgt deren Migrationserlebnis. Das Neue daran ist, dass die Geschichte nicht mit der Migration aufhört, sondern in die „Remigration" einmündet und damit wiederum eine bis dahin noch nicht behandelte Thematik anschneidet. Die Fokussierung auf die Geschichte der Rückmigration, auf die Tragik des Nirgendwo-zu-Hause-Seins, leitet eine neue Wende in der Migrationsthematik ein. Damit beginnt in der deutsch-türkischen Literatur eine Phase, in welcher der Heimatbegriff von neuem in Frage gestellt und das Migrantendasein aus einer neuen Perspektive ins Auge gefasst wird. Auch die von Yadé Kara angefangene Geschichte der Transmigranten oder Pendelmigranten, wie sie die Migrationsforschung

---

[38] Yadé Kara, *Café Cyprus*, Zürich 2008, S. 317.

bezeichnet, mit der die Entwicklung von multiplen Identitäten in der globalisierten Welt angeschnitten wird, könnte in Zukunft auf eine neue Entwicklung der deutsch-türkischen Literatur hinweisen.

Im Jahre 1993 hatte Zafer Şenocak die Situation der zweiten Generation bereits in Frage gestellt und gefragt: „Werden sie für ihre Kinder die Sprachlosen sein?“[39] Die heutige deutsch-türkische Literatur zeigt jedoch im 50. Jahr der Migration, dass man nicht mehr von einer „sprachlosen Generation“ sprechen kann. Die Identitätsfrage, die vor allem in den 1980er Jahren die Werke der zweiten Generation bestimmt hat, ist ab den 1990er Jahren bei AutorInnen wie Emine Sevgi Özdamar, Zehra Çırak, Feridun Zaimoğlu und Selim Özdoğan, die ihre eigene Position und ihre eigene poetische Sprache entwickelt haben, bereits überwunden. Bei diesen Autoren ist eher von einem transkulturellen Dasein zu sprechen. Sie haben ihre Identität in Homi Bhabhas Worten in einem „dritten Raum“ verortet, der zugleich „das unabhängige Stück Wirklichkeit“ ist, von dem Aras Ören 1977 gesprochen hatte.[40] Heute gibt es bereits eine Generation von bikulturell und zweisprachig aufgewachsenen Dichtern, die „mit beiden Füßen auf dem einen Ufer“ stehen und sich neu verorten können. Diese Autoren lassen sich kaum noch nach Generationen und ebensowenig nach thematischen Schwerpunkten in bestimmte Kategorien einordnen, sie unterscheiden sich vor allem durch ihre individuellen ästhetischen Konzepte. Wichtig ist, dass die Vertreter dieser interkulturellen Literatur als „Schriftsteller unter Schriftstellern“ (Pazarkaya) anerkannt und nicht mehr ausschließlich „ihrer Herkunft und [...] ihrer Themen wegen“[41] geschätzt werden. Auch wenn sie nicht die Migration thematisieren, ist das Besondere an ihrer Literatur, dass sie sich weder von der türkischen noch von der deutschen Literatur ableiten lässt, nationale Grenzen überschreitet und eine neue Bahn in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur eröffnet hat.

---

39 Vgl. Anm. 10.

40 Aras Ören, *Privatexil*. Gedichte, Berlin 1977, S. 70.

41 Yüksel Pazarkaya, „Literatur ist Literatur“, in: Ackermann/Weinrich (Hg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur*, München 1986, S. 59–64. Hier S. 60.

Benoît Ellerbach

Autor und Werk im Spiegel der Rezeption: Überlegungen zur Einordnung von Rafik Schamis Werk in die deutschsprachige Literatur

Der 1946 in Damaskus geborene syrisch-deutsche Autor Rafik Schami, der 1971 nach Deutschland emigrierte, um sein Chemie-Studium fortzusetzen und dem Militärdienst in Syrien zu entgehen, hat es nach mehr als dreißig Jahren Schaffenszeit so weit gebracht, dass er heute zu den weltweit bekanntesten deutschsprachigen Schriftstellern zählt. Dennoch ist sein vielgestaltiges Werk, das Märchen, Erzählungen und Romane umfasst, sich im Laufe der Zeit stark entwickelt hat und bisher in 25 Sprachen übersetzt wurde, in den Augen der Literaturkritiker lange eine Randerscheinung der deutschsprachigen Literatur geblieben. Nur selten wurde es *de facto* als deutschsprachige Literatur anerkannt. Es galt vielmehr als naive unterhaltende Literatur, als orientalische Fantasieliteratur, wenn es nicht überhaupt als arabische Literatur klassifiziert wurde. Diese Kategorisierungen zeigen die Unfähigkeit der feuilletonistischen Kritik, mit einem solchen Zwitterwerk umzugehen, und die Unzulänglichkeiten ihrer Methoden. Dabei sollte man nicht aus den Augen verlieren, dass dies in den 1980er Jahren das Los fast aller ausländischen Schriftsteller war und dass Schami selbst einen eigentümlichen Umgang mit klischeehaften Orientbildern pflegt, der manchmal falsch interpretiert werden kann.

Wir werden uns im Folgenden der heiklen Frage der Einordnung von Schamis Werk im Feld der deutschsprachigen Literatur zuwenden und diese durch eine eingehende Analyse der feuilletonistischen Rezeption und der Intentionen des Autors zu beantworten versuchen. Dabei soll auch die Rezeption seiner beiden letzten, erfolgreichen und von der Kritik gelobten Romane, *Die dunkle Seite der Liebe* (2004) und *Das Geheimnis des Kalligraphen* (2008), berücksichtigt werden, die eine gewisse Entwicklung seines literarischen Schaffens markieren.

Dass die Rezeption der Werke mit den Intentionen des Autors in Zusammenhang gebracht wird, macht in diesem Fall insofern Sinn, als beide sowohl stark voneinander abweichen als sich auch gegenseitig beeinflussen. Durch eine Gegenüberstellung von Rezeption und Autorabsicht können die Erwartungen beider Seiten in Frage gestellt werden. Bei der Betrachtung der Intentionen Schamis soll auch die Strategie des Autors gegenüber den Medien untersucht werden. Schließlich werden wir die 2004 mit der Veröffentlichung von *Die dunkle Seite der Liebe* einsetzende Entwicklung von Schamis Schaffen kommentieren, die ihm bei der Kritik

zu einer gewissen Integration in die „ernste“ deutsche Literatur verholfen hat.

Die Rezeption (1983–2004)

Vor dem Erscheinen der Romane *Die dunkle Seite der Liebe*[1] und *Das Geheimnis des Kalligraphen*[2] wurde Schamis Werk auf eine eigentümliche Weise von der feuilletonistischen Kritik rezipiert, die allem Anschein nach Mühe hatte, mit seinen Texten umzugehen.

Bevor wir zur eigentlichen Analyse der Rezeption übergehen, wollen wir ein paar allgemeine Bemerkungen anstellen, die sich uns nach einer umfassenden Untersuchung der Zeitungsartikel aufgedrängt haben. Daraus geht hervor, dass Schamis Werk sich schwer in die deutschsprachige literarische Landschaft einordnen lässt, was unserer Ansicht nach verschiedene Gründe hat: Einerseits hängt es mit den stilistischen Charakteristiken der Texte zusammen, die den Literaturkritikern offenbar fremd sind, andererseits mit den Grundeinstellungen der deutschen Journalisten bzw. Literaturkritiker gegenüber einem deutschschreibenden Schriftsteller arabischer Herkunft:[3]

1) Die von Schami behandelten Themen (die Situation der Gastarbeiter in Deutschland und der Außenseiter, das Fremdsein sowie der von ihm so genannte „Orient“ und die damit einhergehende Verortung der Geschehnisse in Damaskus bzw. dem Bergdorf Malula, aus dem Schamis Eltern stammen) und die benutzten Erzähltechniken, die vermeintlich auf dem orientalischen mündlichen Erzählen fußen, wirkten auf die deutschen Rezensenten verwirrend.
2) Den Darstellungen von Schamis Werk wird in den Rezensionen stets eine biographische Präsentation vorangestellt, die an eine Mythisie-

---

1 Rafik Schami, *Die dunkle Seite der Liebe*, München (Hanser) 2004.

2 Rafik Schami, *Das Geheimnis des Kalligraphen*, München (Hanser) 2008.

3 Dieser letzte Punkt gilt auch für weitere ausländische Schriftsteller, deren Rezeption in den 1980er und 1990er Jahren unter anderem aufgrund der überschwänglichen Parteinahme der Journalisten für sie problematisch wurde. S. dazu Iman Osman Khalil, „Zur Rezeption arabischer Autoren in Deutschland“, in: Sabine Fischer/Moray McGowan (Hg.), *Denn du tanzt auf einem Seil: Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Tübingen (Stauffenburg) 1997, S. 115–131 (hier S. 120): „Die literarische Produktion eines Autors oder einer Autorin aus dem arabischen Sprach- und Kulturraum wird oft voreilig als Darstellung orientalischer Exotik, als Folklore im Stile von Tausendundeiner Nacht aufgefasst. So erscheint der Araber als Märchenerzähler, die Araberin als moderne Scheherezade. Ihre Wundergeschichten scheinen dazu geeignet, in eskapistischer Manier den Leser in eine Zauberwelt zu entführen.“

rung des Autors grenzt, als wäre die erfolgreiche Laufbahn Schamis interessanter als sein Werk selbst.

Darüber hinaus ist Schami vor allem als „orientalischer Märchenerzähler" bekannt geworden, wenn nicht gar als „Märchenonkel"[4] – wurde er doch auch durch seine zahlreichen Lesungen im ganzen deutschsprachigen Raum berühmt –, und dieser in gewisser Hinsicht exotische Ruf haftete ihm lange an, obwohl er sich vehement gegen eine solche Einengung seiner literarischen Tätigkeit äußerte und seine Erzählkunst mit der Zeit auch weiter entwickelte.

Wenn man auf die dreißigjährige Rezeptionsgeschichte von Schamis Werken zurückblickt, fällt zunächst auf, dass Schriftstellerporträts, Würdigungen, Interviews und allgemeine Darstellungen von Autor und Werk die eigentlichen Rezensionen an Umfang weit übertreffen. Daran lässt sich bereits erkennen, dass Rafik Schami lange Zeit eher als literarisch-soziologisches Phänomen denn als Schriftsteller wahrgenommen wurde, was eine nüchterne Haltung seinem Werk gegenüber erschwert. Es ist, als hätten wir es mit einer Mythisierung des Autors zu tun, der von vornherein als erfolgreicher Ausländer, als Beispiel gelungener Integration dargestellt wird,[5] wie es auch bei anderen „Ausländerschriftstellern" anfänglich der Fall gewesen ist.[6] Als Beispiel unter vielen kann hier der Untertitel eines Schweizer Feuilleton-Artikels angeführt werden: „Bäckersohn aus Damaskus – Dr. chem. – Deutschschreibender Märchendichter und Satiriker".[7] Durch die Steigerung von Lebensumständen, die Bescheidenheit bzw. Armut im Morgenland evozieren, über eine akademische Ausbildung bis hin zu einer literarischen Tätigkeit, wird der Akzent auf die außergewöhnliche Laufbahn Schamis gelegt, als bedeute diese einen Mehrwert für sein Werk.

In einem Artikel der *Zeit* vom 14. November 1986 behauptete Lutz Tantow, dass Schami „als Wortführer der Ausländerschriftsteller hervorge-

---

4 Rafik Schami, *Damals dort und heute hier. Über Fremdsein*, hrsg. von Erich Jooß, Freiburg (Herder) 1998, S. 75f.

5 Siehe dazu z.B. Hardy Ruoss, „Nur über das Ohr wird die Zunge klug", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.8.1991, S. 41. Nach einer kurzen Darstellung der Hauptmomente in Schamis Leben fragt der Journalist: „Wie kam es zu dieser zauberhaften Karriere?"

6 Bernd Stratthaus stellt diesbezüglich Folgendes in seiner Dissertation fest: „Biographie *plus* Stoff bleibt [...] in Deutschland bislang die weitgehend anerkannte magische Formel für die Zuordnung eines Autors und seiner Texte zur interkulturellen Literatur". In: Bernd Stratthaus, *Was heißt „interkulturelle Literatur"?*, Duisburg-Essen Publications Online, 2005: http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DocumentServlet?id=14159), S. 35.

7 Hans ten Doornkaat, „Rafik Schami – Ein syrischer Erzähler", in: *Der Bund*, 20.1.1988 (Nr. 15), S. 25.

treten ist".[8] Man könnte noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, dass Rafik Schami gewissermaßen zum Stellvertreter der Araber in Deutschland bzw. zu deren Sprachrohr gemacht wurde. So schrieb etwa der Rezensent der *Neuen Zürcher Zeitung* 2003:

> Nach Bucherfolgen wie *Erzähler der Nacht* oder *Eine Hand voller Sterne* wird der vermeintliche Kinderbuchautor auch von Erwachsenen zur Kenntnis genommen – nicht zuletzt als Instanz, die über das schwierige Miteinander von Westen und Islam in diesen Tagen Auskunft zu geben weiß.[9]

Schami war in den deutschen Medien nämlich anfänglich ein beliebter Kommentator der Situation der Ausländer und der Gastarbeiter in Deutschland, bevor er dann, als die Debatte über Islam und Terror sich am Anfang des 21. Jahrhunderts entfachte, zum Kommentator des Islam und der politischen Situation in den arabischen Ländern wurde. Seit dem Ausbruch des arabischen Frühlings um die Jahreswende 2010/2011 gab Schami unzählige Interviews, insbesondere über die problematische Situation in Syrien, sei es im Rundfunk, im Fernsehen oder in den Printmedien (u.a. für die *Deutsche Presseagentur*, die *taz*, die *Süddeutsche Zeitung*, die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, die *Zeit* usw.).

Dass Schami als Kommentator bei den deutschsprachigen Medien (v.a. in Deutschland und in der Schweiz) so beliebt ist, ist insofern nicht so erstaunlich, als er sich seit seinen literarischen Anfängen stark politisch engagiert hat: zum einen als Mitbegründer der Literaturgruppe „Südwind" und des „Polynationalen Literatur- und Kunstvereins" (PoLiKunst), die sich am Anfang der 1980er Jahre für die Verbreitung von Gastarbeiterliteratur in Deutschland einsetzten und deren „erste Aufgabe [...] im Kampf gegen die aufgezwungene Trennung unter sich und zwischen ihnen und den deutschen Arbeitern"[10] lag; zum anderen als Autor von politisch engagierten Märchen.[11]

Wie einleitend schon angedeutet, wurde Rafik Schami vor allem als Märchenerzähler und Kinder- und Jugendbuchautor berühmt, nicht zuletzt aufgrund seiner zahlreichen Lesungen und seiner ersten durch

---

8 Lutz Tantow, „Ritt durchs Nadelöhr", in: *Die Zeit*, 14.11.1986 (Nr. 47), S. 71.

9 Volker S. Stahr, „Das Gute sehen – aber nicht idealisieren", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.1.2003 (Nr. 11), S. 35.

10 Rafik Schami/Franco Biondi, „Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur", in: Christian Schaffernicht (Hg.), *Zu Hause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*. Fischerhude (Atelier im Bauernhaus) 1981, S. 128.

11 Siehe dazu Haimaa El Wardy, *Das Märchen und das Märchenhafte in den politisch engagierten Werken von Günter Grass und Rafik Schami*, Frankfurt a.M. (Peter Lang) 2007.

Jugendromane verbuchten Erfolge (z.B. *Eine Hand voller Sterne*[12]). Fest steht, dass Schami Märchen schreibt bzw. geschrieben hat – oder zumindest „Geschichten erzählt", wie er selbst zu sagen pflegt. Dabei hat er immerhin mit vielen Stoffen und Formen experimentiert. Bis in die späten 1980er Jahre bzw. bis zum Anfang der 1990er Jahre wurde er beinahe stets als Märchenerzähler präsentiert, obwohl er schon mehrere Romane veröffentlicht hatte, wie die folgende Auswahl von Artikel-Überschriften belegt: „Der Thaddäus-Troll-Preis 1986 geht an den Märchenerzähler Rafik Schami" (1986), „Rafik Schami und seine Märchenwelt" (1986), „Märchenwelt im Rundfunkstudio" (1989), „Zauber des Fabulierens – Phantasie und Realität: der Märchenerzähler Rafik Schami" (1989), „Karlsruher Begegnung mit Märchenerzähler – Techtelmechtel unter Tieren" (1991), „Ein Magier des Wortes – Der Märchenerzähler Rafik Schami" (1992) „Histoire de faim et de fée – Rafik Schami conte les aventures savoureuses d'un candide affamé dans l'Orient du début du siècle" (1998).[13] Ab dem Anfang der 1990er Jahre wurde er aber fast nur noch, seinem Wunsch gemäß, als „Geschichtenerzähler" bzw. Erzähler dargestellt. In einem Artikel von 1989, der Schami im Untertitel als Märchenerzähler bezeichnet, wird dieses Etikett in Frage gestellt, obwohl die Journalistin dann doch unfreiwillig in die Falle des Orientalismusklischees tappt:

> Schami, der Märchenerzähler. Dieses Etikett wirkt sperrig für ihn, assoziiert man damit doch meist ein folkloristisches Ambiente: Schleier, Bauchtanz, Trommelwirbel, Wasserpfeife. Für eine Erzählkunst Attribute, gegen die er sich verwahrt, bitte nicht als Beilage für Literatur, als Verführung damit der Hörer bleibt, Schami will mit der Schönheit des Wortes verführen. Und er fesselt

---

12 Rafik Schami, *Eine Hand voller Sterne*, Weinheim (Beltz & Gelberg) 1987.

13 In der Reihenfolge der Zitate: Unbekannt, „Nimm dir das Geld und laß den Quark! – der Thaddäus-Troll-Preis 1986 geht an den Märchenerzähler Rafik Schami", in: *Stuttgarter Zeitung*, 16.7.1986 (Nr. 160), S. 16; Lutz Tantow, „Ritt durchs Nadelöhr – Rafik Schami und seine Märchenwelt", a.a.O.; Angelika Bauer, „Märchenwelt im Rundfunkstudio", in: *Badische Neueste Nachrichten*, 2.5.1989 (Nr. 100), S.16; Gudrun Zimmermann, „Zauber des Fabulierens – Phantasie und Realität: der Märchenerzähler Rafik Schami", in: *Badische Zeitung*, 13.12.1989 (Nr. 287), S. 9; Heike Schaub, „Karlsruher Begegnung mit Märchenerzähler – Techtelmechtel unter Tieren", in: *Badische Neueste Nachrichten*, 23./24.11.1991 (Nr. 271), S. 33; Irmtraud Rippel, „Ein Magier des Wortes – Der Märchenerzähler Rafik Schami", in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung Sonnabend*, 5.12.1992 (Nr. 284, Wochenendbeilage „Der siebente Tag", Kinder- und Jugendbuch), S. 2; Pierre Deshusses, „Histoire de faim et de fée – Rafik Schami conte les aventures savoureuses d'un candide affamé dans l'Orient du début du siècle", in: *Le Monde*, 9.10.1998 (Nr. 16703 – *Le Monde des Livres*), S. 3.

> seine Hörer mit dem Gehalt seiner Sprache, lässt so die Atmosphäre des Orients entstehen, den man riechen, schmecken kann.[14]

Im Riechen und Schmecken steckt die ganze Fantasie der Journalistin über den genussreichen Orient.

Ein weiteres Problem stellte für die Rezensenten offenbar der Umgang mit Schamis Werk selbst dar. Man spürt in den Rezensionen ein gewisses Unbehagen, wenn es darum geht, die einzelnen Texte inhaltlich und formal darzustellen. Dies führt dazu, dass es den Journalisten weiterhin schwer fällt, Schamis Werk in der deutschsprachigen Literatur bzw. in der Literatur überhaupt zu verorten. Die Gefahr, ihn in die Schublade des Orientalismus zu stecken, besteht nach wie vor. So wird sein Werk häufig zu einer Projektionsfläche der Fantasien über den Orient. In der *Süddeutschen Zeitung* vom 7. Oktober 1989 schreibt die Rezensentin z.B. über den Roman *Erzähler der Nacht*: „Traditionen einer alten, hohen Kultur werden erkennbar. Allein die Sprache mit ihren typisch orientalischen Bildern und Vergleichen hat für unsere westlichen Ohren einen unvergleichlich frischen und faszinierenden Klang."[15] Und ein 1986 unter dem Titel „Orientalischer Sprachzauber" in den *Stuttgarter Nachrichten* erschienener Artikel schließt mit dem Satz: „[Rafik Schami] entführt seine Zuhörer doch in eine exotische Welt."[16]

Ferner wird Schamis Werk des Öfteren als ein soziologisches Zeugnis für orientalisches Leben interpretiert. Es wird einer instrumentalisierenden Betrachtungsweise unterworfen, indem es als referenziell verstanden wird, dahingehend, als ergäbe sich seine Bedeutung durch den Bezug auf einen textexternen bzw. textfremden Zweck. Schamis Texte werden so mehr oder weniger zu literarischen, wenn nicht gar kulinarischen Reisebüchern degradiert, die den deutschen Leser in den Orient einführen sollen. Diese referenzielle Interpretation könnte eine Erklärung dafür sein, dass es in den Zeitungen und Zeitschriften mehr Porträts und biographische Darstellungen als eigentliche Rezensionen der Werke gibt, die so lediglich als orientalische Produkte eines Erfolgsmenschen wahrgenommen werden.

Über diesen Hang zu einer exotistischen und referenziellen Lektüre hinaus räumt die Kritik allerdings ein, dass sie in der Auseinandersetzung mit Schamis Werk auf Interpretationsprobleme gestoßen ist. Diese rühren

---

[14] Gudrun Zimmermann, „Worte sind empfindliche Zauberblumen", in: *Deutsche Volkszeitung / die tat*, 1.12.1989 (Nr.49), S. 14–15, hier S. 14. Ein zweites Mal veröffentlicht unter dem Titel „Ein orientalischer Erzähler in Deutschland", in: *Stuttgarter Zeitung*, 20.1.1990 (Nr. 16), S. 50.

[15] Ricarda Winterswyl, „Erzähltes Leben ist erlöstes Leben", in: *Süddeutsche Zeitung*, 7./8.10.1989 (Nr. 231 – Beilage), S. 5.

[16] Irene Ferchl, „Orientalischer Sprachzauber", in: *Stuttgarter Nachrichten*, 16.10.1986 (Nr. 239), S. 18.

nicht zuletzt von Schamis Stoffen und verfremdenden Erzähltechniken. So liest man in der *Süddeutschen Zeitung* vom 9. September 1988:

> Ganz einfach macht er es den Lesern dabei nicht. Man muss sich schon einlassen auf die Welt seiner fantastischen Geschichten, in der ein Hundezahnarzt sein Glück einem bajuwarischen Geist verdankt, ein Kamel über die Autos von Heidelberg trampelt und Moni, die Mohnblume, mit den Sonnenstrahlen spielt.[17]

In einem anderen Artikel der *Süddeutschen Zeitung* fallen die Verwirrung der Rezensentin und ihre unzulänglichen, selbstironisch klischeehaften Antworten auf ihr eigenes Unbehagen auf:

> Bei Allah und sämtlichen guten Geistern der vereinigten Morgenländer: Wo soll man als Rezensent beginnen, wenn man ein Buch von Rafik Schami gelesen hat? Auch wer noch nie einem leibhaftigen Hakawati – einem Geschichtenerzähler – lauschte, fühlt sich nach der Lektüre von *Reise zwischen Nacht und Tag* [sic – eigentlich *Morgen*], dem neuen Roman von Rafik Schami, gefüttert mit Geschichte und Geschichten. Als habe man eben zwischen Nacht und Tag Stunden über Stunden in einem arabischen Café verweilt, im Banne nicht von einem, sondern von Dutzenden Hakawatis. Wenn man sich irgendwann am nächsten Nachmittag schlaftrunken die Augen und Ohren reibt, um den Traum zu ordnen, fallen einem zuerst nur eine Reihe von Begriffen ein, die wie Rettungsseile in ein schäumendes Meer von Geschichten-in-Geschichten tauchen. Zirkus, Liebe, Freundschaft, Sehnsucht, Alter, Zeit, Hoffnung, Verzweiflung, Zärtlichkeit, Zerstörung, Tod.[18]

Diese Stelle bietet ein gutes Beispiel für die Ungeschicktheit, mit der die meisten Rezensenten Schamis Werke vorstellen – unter dem Vorwand, sie würden eine allzu verschachtelte Struktur aufweisen.

Einordnung von Schamis Werk in den 1980er und 1990er Jahren

In den ersten Jahren seiner Rezeption wurde Rafik Schami zwar überwiegend als Märchenerzähler wahrgenommen, doch wurden seine Bücher nur selten im Kinder- und Jugendbuchteil rezensiert,[19] was teilweise daran

---

17 Unbekannt: „Taschenbücher", in: *Süddeutsche Zeitung*, 9.9.1988, S. 35.

18 Siggi Seuss, „Alle guten Geister der vereinigten Morgenländer", in: *Süddeutsche Zeitung*, 8.11.1995 (Nr. 257 – Beilage), S. 12.

19 Meines Erachtens nur dreimal – und einer der Artikel wurde in zwei verschiedenen Zeitungen veröffentlicht, einmal im Kinderbücherteil, ein anderes Mal im Feuilleton: Gudrun Zimmermann, „Worte sind empfindliche Zauberblumen", a.a.O.; Irmtraud Rippel, „Ein Magier des Wortes – Der Märchenerzähler Rafik Schami", a.a.O.

liegt, dass Schami bis in die 1990er Jahre vor allem in Lokalzeitungen rezipiert wurde.

Die Kritiker waren anfänglich auf Laudationes oder eigene Äußerungen Schamis angewiesen, wenn sie seine Erzählweise zu beschreiben versuchten. Der Förderkreis des Thaddäus-Troll-Preis, den er 1986 für *Der Fliegenmelker* erhielt, begründete seine Auszeichnung folgendermaßen:

> Rafik Schami verbindet, so die Begründung des Förderkreises, in seinem Buch orientalische Fabulierlust und Erzählfreude mit kritischer Beobachtung und realistisch genauer Schilderung; er bereichert die deutschsprachige erzählende Literatur um eine ganze Vielfalt von Themen, Figuren und Tönen.[20]

Schami verdankt seine Integration in die deutschsprachige Literatur übrigens in hohem Maße den vielen Preisen, die er im Lauf der Jahre erhalten hat. Die letzten waren der Nelly-Sachs-Preis (2007), der Georg-K.-Glaser-Preis (2011) und der Preis Gegen Vergessen – Für Demokratie (2011).

In anderen Artikeln kann man aber auch Bezeichnungen wie die in der folgenden Auswahl chronologisch aufgelisteten lesen: „Ein deutscher Schriftsteller";[21] „der deutschschreibende syrische Schriftsteller Rafik Schami";[22] „der syrische Erzähler";[23] „de[r] syrisch[e] Autor";[24] „Trotzdem sind [die erhaltenen Preise] Zeichen der Anerkennung für einen, der unsere Literatur bereichert, der gewissermaßen arabische Literatur in deutscher Sprache schreibt";[25] „der syrisch-deutsche Erzähler";[26] „[Schami] gehört zu den meistgelesenen ausländischen Autoren, die hierzulande in deutsch schreiben";[27] „Er schreibt deutsch, doch seine Gedanken sind orientalisch";[28] Rafik Schami „[gehört] zu den erfolgreichsten

---

20 Unbekannt: „Rafik Schami und sein ‚Fliegenmelker'", in: *Stuttgarter Nachrichten*, 16.7.1986 (Nr. 160), S. 11.

21 Ariane Dettloff, „Ich nenne mich Gastarbeiter", in: *Vorwärts*, 14.07.1983 (Nr. 29), S. 24.

22 Lutz Tantow, „Ritt durchs Nadelöhr", a.a.O.

23 Klaus Farin, „Mit List in die Köpfe der Menschen", in: *Der Tagesspiegel*, 9.8.1987 (Sonntagsbeilage „Weltspiegel"), S. X.

24 Angelika Bauer, „Märchenwelt im Rundfunkstudio", a.a.O.

25 Gudrun Zimmermann, „Worte sind empfindliche Zauberblumen", a.a.O. Ein zweites Mal veröffentlicht unter dem Titel „Ein orientalischer Erzähler in Deutschland", a.a.O.

26 Unbekannt: „Eingewickelt in dem Teppich der Phantasie", in: *Ludwigsburger Kreiszeitung*, 24.11.1990 (Nr. 271), S. 4.

27 Volker S. Stahr, „Von Feen, Ungeheuern und anderen Verrücktheiten", in: *Die Welt*, 30.03.1990 (Nr.76), S. 23.

28 Patricia Reimann, „Erzähler, Zauberer", in: *Börsenblatt*, 24./26.03.1999, S. 16–17. Hier S. 16.

deutschsprachigen Gegenwartsautoren“[29]; „Rafik Schami [...] ist heute der erfolgreichste deutsche Schriftsteller nichtdeutscher Muttersprache“;[30] „So wurde er ein orientalischer ‚Hakawati‘ und ein europäischer Aufklärer. Ein deutscher Schriftsteller arabischer Herkunft, dessen Bücher in über 20 Sprachen übersetzt worden sind“;[31] „Rafik Schami hat längst seinen Platz in der deutschen Gegenwartsliteratur“.[32] Zwischen 1983 und 1989 hatten sich die Rezensenten kaum gewagt Schamis Autorschaft festzulegen und begnügten sich damit, ihn als Erzähler vorzustellen. Ab dem Erscheinen von *Erzähler der Nacht* im Jahr 1989 beginnen sie ihn als Autor zu definieren. Auf den Publikumserfolg folgte die literarische Anerkennung.

In seinem zu Schamis 60. Geburtstag am 23. Juni 2006 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* veröffentlichten Porträt fasst der Rezensent rückblickend die Art und Weise zusammen, wie Schami bisher rezipiert wurde, ohne dies jedoch mit den zwiespältigen Äußerungen des Autors selbst in Zusammenhang zu bringen:

> Das Publikum schätzte zwar den Kinderbuch- und Märchenautor, der (nostalgisch harmonisierend, wie Kritiker mäkelten) die Welt von 1001 Nacht in pfiffigen Schelmengeschichten, Satiren und Schnurren wiederauferstehen ließ, linke Sozialarbeiter schätzten seine „Gastarbeiterliteratur“. Aber Schami war nur der exotische Märchenonkel, ein vorbildlich integrierter Fremder, der, zu Gast bei Freunden, Projektionen und Orientalismusklischees bedienen sollte.[33]

Die Frage nach der Einordnung des Werkes in die (Welt)literatur stellte sich nach der Veröffentlichung von *Die Dunkle Seite der Liebe* und *Das Geheimnis des Kalligraphen* erneut, denn beide spielen ausschließlich in Syrien und sind von ihrer Form und ihrem Umfang her anspruchsvoller als die bisherigen kürzeren Romane.

Die problematische und ziemlich ungeschickte journalistische bzw. feuilletonistische Rezeption des Werkes, die zwar etwas klischeehaft, aber insgesamt eher wohlwollend ist, hat also mehrere Gründe. Einerseits wollte man in Schami den „guten Araber“ sehen, dessen literarische Produktion schwer zu erfassen ist, aber Anlass gab, verallgemeinernd über ein

---

29 Hardy Ruoss, „Nur über das Ohr wird die Zunge klug“, a.a.O.

30 Lutz Tantow, „Nur über das Ohr wird die Zunge klug“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22./23.5.1993, S. 144.

31 Hannes Hansen, „Im Erzählen rundschleifen“, in: *Die Märkische*, 12.11.1993 (Nr. 45), S. 9.

32 Manfred Dierks, „Geschichten aus Damaskus“, in: *Frankfurter Rundschau*, 23.2.1994 (Nr. 45), S. 9.

33 Martin Halter, „Der ehrliche Lügner“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.6.2006 (Nr. 143), S. 48.

anziehendes Objekt der abendländischen Fantasie zu sprechen, den Orient. Dabei spielten unter anderem marktstrategische Verlagsinteressen eine Rolle: Schami musste zweimal den Verlag wechseln, weil seine Verleger ihn auf ein bestimmtes Genre festlegen wollten.[34] Andererseits sind die Rezensenten nicht alleine schuld an dieser ungeschickten Rezeption, denn Schami hat doch selbst durch seine manchmal paradoxen und fraglichen Äußerungen zur Verwirrung beigetragen.

Rafik Schamis Selbstinszenierung als deutschsprachiger Autor

Sowohl die Anzahl der Interviews als auch die Art und Weise, wie Schami das Spiel der Interviews mitspielt, legen es nahe, von einer Selbstinszenierung des Autors zu sprechen.[35] Man sollte sich von dieser Strategie nicht täuschen lassen und einen nüchternen Blick auf Schamis Verhältnis zu den Medien werfen. Einige seiner Überlegungen zur Literatur der Fremde sind zwar durchaus fundiert, andere jedoch sind eher dazu geeignet den orientalistischen Diskurs der Rezensenten zu bestätigen. Sie werden ihm demzufolge bei der Rezeption seines Werks zum Verhängnis.

Die Schwierigkeit, Schamis Autorschaft festzulegen, rührt nicht zuletzt von seiner Selbstdarstellung als Autor her. Er bezeichnet sich selbst als „deutschsprachige[n] Autor syrischer Herkunft".[36] In einem Interview von 2004, kurz vor der Veröffentlichung von *Die dunkle Seite der Liebe*, gab er einer Journalistin auf die Frage „Wo sind Sie Deutscher?"

---

34 Bettina Wild, *Rafik Schami*. München, dtv, 2006, S. 112.

35 Gregor Reichelt, „Probleme interkultureller Kommunikation bei Rafik Schami", in: Klaus Schenk/Almut Todorov/Milan Tvrdík (Hg.), *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen/Basel (Francke) 2004, S. 221–232. Hier S. 222f.: „Mit ‚Exotisierung' wird eine Rezeptionsstrategie beschrieben, die die Migrantenliteratur marginalisiert. Von Ausländern wird Exotisierung als ein Merkmal von Diskriminierung bezeichnet als Degradierung durch Überhöhung und Verweigerung von Normalität und Gleichheit. Im Falle Schamis wirken an dieser Exotisierung Vermarktungsstrategien, Publikumserwartungen, die Rezeption durch Literaturkritik, nicht zuletzt jedoch der Autor selbst mit, und zwar sowohl durch Formen der Selbstinszenierung (in Interviews, Lesungen) wie auch durch die literarischen Texte selbst."

36 Gunter Blank, „Eine arabische Literatur gibt es nicht mehr", Interview, in: *Welt am Sonntag*, 3.4.2004, S. 78 (online abrufbar unter http://www.welt.de/print-wams/article116021/Eine_arabische_Literatur_gibt_es_nicht_mehr.html – 15.11.2011): „Bin ich ein arabischer Autor? Allenfalls ein deutschsprachiger Autor syrischer Herkunft". Siehe auch Claude Giger, „Ich bin meinem Exil dankbar", in: *literaturblatt*, 5/2004 (Hirzel Verlag – online abrufbar unter http://www.literaturblatt.de/heftarchiv/heftarchiv-2004/52004-inhaltsverzeichnis-der-gedruckten-ausgabe-52004/ich-bin-meinem-exil-dankbar.html – 15.11.2011): „Ich bin in Frankfurt, was ich dort immer war: Rafik Schami, ein deutschsprachiger Autor syrischer Herkunft."

folgende Antwort: „In meiner Sprache. In meinem Alltag, ich schreibe deutschsprachige Literatur. Ich erzähle mit der deutschen Zunge, aber das ganze Geschehen ist arabisch."[37] Von Anfang seines literarischen Schaffens an forderte Schami, die Gastarbeiterliteratur möge als deutschsprachige Literatur wahrgenommen und – von Klischees befreit – der kritischen Analyse unterworfen werden. Dementsprechend behauptete er 1985, als er den Adalbert-von-Chamisso-Förderpreis erhielt:

> Die Welt wäre viel ärmer, wenn sie nur aus Deutschen und Nichtdeutschen bestehen würde. Wir sind viel lebendiger und stolzer, als dass wir durch die Negation der Deutschen definiert werden. [...] Die Deutschen müssen mit und von uns lernen, dass es genau wie englisch- und französischsprachige Literatur auch eine deutschsprachige Literatur von Fremden gibt, eine solche Definition trägt unserer Autonomie Rechnung.[38]

Ein Jahr später schreibt er in seinem Essay „Eine Literatur zwischen Minderheit und Mehrheit":

> Oft wird unsere Literatur entweder mit Samthandschuhen oder mit eiserner Zange angefasst. Die Samthandschuhe sind mit Mitleid getränkt und lassen deshalb die Hände über die Oberfläche dieser Literatur gleiten. Die Zange dagegen zerquetscht auch die schönsten Märchen, Novellen oder Gedichte, so dass nur wenig von dem Saft ihrer Inhalte zum Vorschein kommt. Gefragt sind aber Hände, die die Berührung nicht scheuen. Unsere Literatur hat keinen Mitleidsbonus nötig. Sie stellt sich der Kritik, indem sie erscheint. Mehr kann eine Literatur nicht tun. Es liegt also an den Kritikern der Mehrheit, den Stellenwert dieser Literatur tastend zu erfahren, ohne Samthandschuhe und ohne Zangen.[39]

Etwa zur gleichen Zeit bekräftigt Schami, er „habe den Anspruch, dass [s]eine Literatur wie die der deutschen Autoren auch nach ihrer Form, ihrer Sprache, ihren Bildern beurteilt wird. Ein Minderheiten-Bonus ist hier völlig fehl am Platz".[40]

Darüberhinaus wehrt sich Schami gegen die referenzielle Rezeption jener Literatur: „Die Literatur soll nicht zum Nachschlagewerk der Probleme der Fremden werden".[41] Seine Werke sollten nicht als „soziologi-

---

37 Sabine Vogel, „Meine Freiheit verdanke ich dem Exil", Interview, in: *Berliner Zeitung*, 7.10.2004, S. 30.

38 Rafik Schami, *Vom Zauber der Zunge,* München (dtv) 1991, S. 16–17.

39 Rafik Schami, „Eine Literatur zwischen Minderheit und Mehrheit", in: Irmgard Ackermann/Harald Weinrich (Hg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der Ausländerliteratur*. München (Piper) 1986, S. 58.

40 Klaus Farin, „Mit List in die Köpfe der Menschen", a.a.O.

41 Rafik Schami, *Damals dort und heute hier. Über Fremdsein*, a.a.O., S. 90.

sches Arbeitsmaterial"[42] missbraucht, sondern selbstreferenziell als Kunstwerk betrachtet werden. Dabei räumt er ein, dass er selbst von gewissen Klischees über den Orient profitiert hat: „Die moderne arabische Literatur war hier kaum bekannt. Arabien aber ist im Gedächtnis der Deutschen und der Menschheit als ein Ort der Geschichten bekannt. Das half mir etwas."[43] Dann aber weist er wieder die mögliche Kritik an einer Instrumentalisierung des Exotismus zurück, indem er behauptet:

> Wie weit helfen Mitleid, Exotik, schöne Buchumschläge, niedlicher Akzent und andere Vorteile [sic], die angeblich unserer Literatur eine gewisse Verbreitung verschaffen? Nur für die ersten Minuten, danach wird nur die Qualität entscheiden, ob es sich um Mache oder gute Literatur handelt.[44]

Der Umgang Schamis mit Exotismus und Orientalismus ist also problematisch. Einerseits gibt er gern an, er wolle den Orient vermitteln, andererseits bedient er sich selbst oft westlicher Klischees über den Orient, um sie dann – so die These Uta Aifans – unmerklich in Frage zu stellen. Doch dieser „inszenierte Exotismus"[45] wird nur selten als Strategie zur Kenntnis genommen und gelingt auch nicht immer.[46] Schami verwendet z.B. Begriffe, die keinen genauen konkreten Wirklichkeitsbezug haben, wie „Orient", „Arabien", „die Araber", usw. Wenn er den exotistischen Charakter der Kritiken beklagt, so ist er selbst mehr oder weniger dafür verantwortlich. In einem Interview hat er etwa die für den Roman *Zwischen Nacht und Morgen* gewählte Erzähltechnik mit dem Weben eines Teppichs verglichen,[47] was zur Folge hatte, dass viele Rezensenten dieses klischeehafte Bild in ihren Rezensionen übernahmen und sogar noch steigerten. So schloss eine Journalistin der *Süddeutschen Zeitung* ihre Rezen-

---

42 Zitiert nach Klaus Farin, „Mit List in die Köpfe der Menschen", a.a.O.

43 Rafik Schami, *Damals dort und heute hier. Über Fremdsein*, a.a.O., S. 89.

44 Rafik Schami, *Der brennende Eisberg. Eine Rede, ihre Geschichte und noch mehr*. Frauenfeld (Im Waldgut) 1994, S. 81.

45 Uta Aifan, „Der inszenierte Exotismus Rafik Schamis", in: dies., *Araberbilder. Zum Werk deutsch-arabischer Grenzgängerautoren der Gegenwart*. Aachen (Shaker) 2003, S. 226–331; dies., „Über den Umgang mit Exotismus im Werk deutsch-arabischer Autoren der Gegenwart", in: Klaus Schenk/Almut Todorov/Milan Tvrdík (Hg.), *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, a.a.O., S. 205–220; dies., „Staging Exotism and Demystifying the Exotic. German-Arab *Grenzgängerliteratur*", in: Arthur Williams/Stuart Parkes/Julian Preece (Hg.), *German-Language Literature Today. International or Popular?*, Frankfurt a.M. (Peter Lang) 2000, S. 237–253.

46 S. dazu Gregor Reichelt, „Probleme interkultureller Kommunikation bei Rafik Schami", a.a.O., S. 227–228.

47 Patrick Landolt/Rafik Schami, „Fluchtort vor allzuviel Traurigkeit", Interview, in: *Die Wochenzeitung*, 6.10.1995 (Nr. 40), S. 22–23. Hier: S. 22.

sion mit folgenden Worten ab: „Aber welch ein Wunder: der Teppich fliegt!“[48]

Die beanspruchte Anlehnung an das mündliche Erzählen als Begründung seiner ihm zufolge schwer missverstandenen Literatur birgt ebenfalls eine gewisse Gefahr in sich. Denn Schami scheut keine Verallgemeinerung in Bezug auf den Orient, insbesondere auf die arabische Literatur – und vergisst dabei, seine pauschalen Beurteilungen zu relativieren. So unterlässt er es z.B. darauf hinzuweisen, dass die arabische Literatur nicht so selbstverständlich ist, wie er sie darstellt; dass die Volkssprachen keinen Platz in der offiziellen arabischen Kultur hatten, die nur eine Sprache kannte, nämlich die sogenannte klassische, und dass *Tausendundeine Nacht* keineswegs zur Auffassung der klassischen arabischen Literatur passte, deren einzig geduldetes und geregeltes Genre die Dichtung war. Diese Märchensammlung entsprang vielmehr dem „imaginaire populaire“ (Jamel Eddine Bencheikh)[49] und wurde erst spät als Literatur anerkannt. Kurz: Oralität und unterhaltendes mündliches Erzählen können eigentlich nicht undifferenziert als arabische Literatur verkauft werden, und arabische Erzähltradition darf mit arabischer Literatur nicht pauschal verwechselt werden. Zwischen den Kulturen vermitteln heißt nicht fälschlich vereinfachen bzw. extrem vulgarisieren.[50] Man vermisst in Schamis Äußerungen eben jenen differenzierten Blick, auf den er doch Anspruch erhebt, indem er sich immer wieder als Kenner des Orients ausgibt.

Wenn Schami über seine Literatur und deren Rezeption zu sprechen kommt, taucht immer wieder der – an seine eigene vereinfachende Auffassung der arabischen Literatur anknüpfende – Vorwurf auf, die deutsche Kritik beurteile nur nach Maßstäben der E- und U- Literatur, worin er im Übrigen nicht ganz unrecht hat. So sagte er 1998 in einem Interview:

> Die Märchenerzähler sind jetzt, in unserer Zeit, nicht sehr angesehen. Aber wenn man sich in eine Sache vertieft hat und dieser Sache sein Leben widmen will, dann interessiert einen nur, den Himmel zu erhoben [sic], aber nicht die Redaktionen der Feuilletons. Die Meinung der Literaturkritiker interessiert mich am allerwenigsten. Diejenigen, die den offiziellen Geschmack bestimmen wollen, haben sich in der Regel geirrt, und ich behaupte felsenfest, daß die Mundpropaganda immer noch das Beste ist, Literatur zu

---

48 Siggi Seuss, „Alle guten Geister der vereinigten Morgenländer“, a.a.O.

49 Jamel Eddine Bencheikh, „Arabe (Monde) – Littérature – L’imaginaire captif“, in: *Encyclopaedia Universalis* [online], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/arabe-monde-litterature/# (abgerufen am 15.11.2011)

50 Siehe dazu Rafik Schami, *Damals dort und heute hier. Über Fremdsein*, a.a.O., S. 101–102: „Mit den Jahrhunderten entwickelten sich in Arabien, vereinfacht gesagt, zwei Fraktionen, Hofdichter auf der einen Seite und Gassenpoeten auf der anderen. Das ist keine Bewertung, sondern eine nüchterne Klassifizierung [...]. Ich gehöre mit meiner Zuneigung zu den Gassenpoeten.“

> verbreiten und sie bekannt zu machen. Das, was wir hier machen, ist nichts anderes als Mundpropaganda für gute Literatur zu betreiben, mehr nicht. Die Literaturkritik muß das auch ein bißchen mitverantworten, daß diejenige Art von Literatur, die Spaß macht, als U-Literatur bezeichnet wird – das ist ein Schwachsinn, das gibt es nur im deutschsprachigen Raum. Ein Amerikaner würde sich totlachen, wenn er hört, daß es bei den Deutschen E- und U-Literatur gibt: E für ernsthafte und U für unterhaltsame Literatur. Das gibt es vielleicht in der Musik unter Umständen, obwohl das auch bedenklich ist, aber in der Literatur gibt es das nicht. Warum haben das Unterhaltende und das Märchen in der Moderne hier nur so schwer einen fruchtbaren Boden gefunden? Das war der Hang der Deutschen, sich nach dem Zweiten Weltkrieg immer supermodern nach vorne zu flüchten. Die verächtliche Haltung gegenüber Genuß und Unterhaltung hat die gleiche Ursache wie das Phänomen, wenn sich jemand selbst haßt und selbst nicht mag.[51]

Schami bekennt sich hier teilweise zum Kulinarischen, zum rein Unterhaltsamen, das seit Brecht und Jauß[52] verpönt ist. Damit konnte er Ende der 1990er Jahre, in einer Zeit der Postmoderne, also der Krise des erzählenden Subjekts, nicht besonders gut bei der Kritik ankommen, die gerade dabei war, Heiner Müller und Elfriede Jelinek zu entdecken. Wenn er seine Erzählweise überdies mit Bezug auf die arabische Tradition begründet, so liegt das Vorurteil nahe, er wolle damit seine orientalische „Märchenfundgrube“ vermarkten.[53]

Die letzte Phase der Rezeption (2004–2010)

Mit der Veröffentlichung von *Die dunkle Seite der Liebe* (2004) und *Das Geheimnis des Kalligraphen* (2008) machte Schami einen weiteren Schritt in Richtung einer wirklichen Integration seines Werks in die ernstzunehmende (nicht ernste!) deutschsprachige Literatur. Bettina Wild behauptet in ihrer Monographie mit Recht, „mit diesem Roman habe sich Schami [...] endgültig vom Image des ‚orientalischen Märchenonkels‘ und des

---

51 Interview mit Corinna Spies im *Bayerischen Rundfunk*, in: „Alpha-Forum“, Sendung vom 3.4.1998. Online abrufbar unter: http://www.br-online.de/download/pdf/alpha/s/schami.pdf (abgerufen am 15.11.2011).

52 Hans Robert Jauß, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1970, S. 144–207. Insb. S. 178.

53 Aus einer weniger kritischen Perspektive könnte man auf die antike Auffassung der Dichtung verweisen, die ihren Zweck in der Dreiheit *docere et probare* (belehren und argumentieren mittels des *stilus humilis*), *delectare* (unterhalten mittels des *stilus mediocris*) und *flectere et movere* (berühren und bewegen mittels des *stilus gravis/sublime*) sah.

Kinderbuchautors befreit".[54] Da trifft man nicht auf einen „neuen Schami", wie hin und wieder postuliert wird, sondern man wird vielmehr mit Werken konfrontiert, die davon zeugen, dass Schami seinen Stil ständig entwickelt und ausfeilt, auf der Suche nach der passenden Form. Dies hat er übrigens selbst oft betont, so als wäre sein ganzes Schaffen – so unsere These – ein lebenslanges *work in progress*.

Mit diesen zwei umfangreichen Romanen – *Die dunkle Seite der Liebe* zählt 896 Seiten, *Das Geheimnis des Kalligraphen* immerhin 464 – scheint Schami die Kritik diesmal so weit überzeugt zu haben, dass sie von nun an versucht, eine richtiggehende Rezeption seiner Werke zu liefern. Statt diese Romane bloß wohlwollend und herablassend zu betrachten und höchstens ein betuliches Interesse für den Exoten Schami zu zeigen, bemühen sich die Rezensenten nun, die Texte zu analysieren, ihre Form und Struktur zu untersuchen[55] und den behandelten Stoff zu bestimmen. So heißt es etwa in einer Rezension der *Süddeutschen Zeitung*:

> *Die dunkle Seite der Liebe* ist gesättigt von Details. Es gibt hochdramatische Szenen darin, urkomische, todtraurige, zarte, schüchterne Liebe und ländlich derbe Erotik. [...] Rafik Schamis Roman ist ein Fest für die Einbildungskraft, eine eher gottlose Komödie und ein großes tragisches Epos syrischer und arabischer Selbstzerfleischung. Da ist zum einen Damaskus, die schönste aller Städte, achttausend Jahre alt, Dutzende Male erobert, geknechtet, verheert. Da ist zum anderen Mala, das Macondo Syriens, ein christliches Bauerndorf in den Bergen, das statt hundert Jahren Einsamkeit die schier endlose Familienfehde der Schahins und der Muschtaks durchleben muss, die bald auch in Damaskus fortschwelt.[56]

---

54 Bettina Wild, *Rafik Schami*, a.a.O., S. 166.

55 Man denke insbesondere an folgenden Artikel, der den Roman zwischen Kriminalliteratur, Familiensaga und Bildungsroman ansiedelt: Petra Kohse, „Die Liebe ist meine Religion", in: *Frankfurter Rundschau*, 6.10.2004 (Nr. 233), S. 5.

56 Ulrich Baron, „Zwei Osterfeste und eine gottlose Komödie – Romeo und Julia in Syrien: Rafik Schamis großer Roman *Die dunkle Seite der* Liebe", in: *Süddeutsche Zeitung*, 6.10.2004 (Nr. 232), S. 18. Dies ist nicht das einzige Beispiel, wo versucht wird, Schamis Roman mit Gabriel José García Márquez' Saga *Hundert Jahre Einsamkeit* in Zusammenhang zu bringen. Siehe auch Gunter Blank, „Eine arabische Literatur gibt es nicht mehr" [Interview], a.a.O. In einigen Artikeln wird auch auf Shakespeares *Romeo und Julia* verwiesen, von dem *Die dunkle Seite der Liebe* eine „arabische" bzw. „orientalische" Variante sei. Vgl. Tomas Fitzel, „Die Frauen sind die Schlaueren, es hilft ihnen bloß nichts", in: *Stuttgarter Zeitung*, 5.10.2004, S. 3; Angelika Overath, „Damaszenisches Mosaik", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27./28.11.2004 (Nr. 278), S. 37; Martin Halter, „Geradlinig ist nur der Tod", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.6.2005 (Nr. 149), S. 38; Florian Welle, „1001 Mosaiksteinchen", in: *Süddeutsche Zeitung*, 7.5.2010 (Nr. 104), S. 13.

Auffallend ist auch, dass sich die Rezensenten nur noch selten blindlings einer orientalistisch orientierten Interpretation hingeben, was womöglich auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass „Exotik“ heutzutage weniger positiv besetzt ist als noch in den 1980er und 1990er Jahren. Zwar greifen manche Kritiker noch hin und wieder auf abgegriffene klischeehafte Bilder wie das des „fliegenden Teppichs von Sindbad“[57] zurück, zwar behält der biographische Anteil in einigen Artikeln einen bedeutenden Platz,[58] doch sind diese Angewohnheiten insgesamt zugunsten einer eingehenderen Analyse in den Hintergrund gerückt. Die feuilletonistische Kritik setzt sich mittlerweile weniger mit dem literarisch-soziologischen Phänomen als mit den Werken selbst auseinander.

So werden in vielen Rezensionen auch die „unbekümmerten ethnischen Klischees“,[59] derer sich Schami bedient, als solche anerkannt und in Kauf genommen. Bei *Die dunkle Seite der Liebe* „löse sich [sogar] die böse Vermutung, Schami bediene einen Exotismus nach Art eines literarische ‚Roberto-Blanco-Effektes‘, in Luft auf“.[60] Dabei werden auch diese Klischees mit den Publikumserwartungen in Zusammenhang gebracht und die eigene Interpretation und Perspektive wird in Frage gestellt, wie in einer Rezension aus der *Stuttgarter Zeitung* vom 5. Oktober 2004 deutlich wird:

> Leider erliegt Schami gelegentlich dem Hang zu schiefen oder süßlich-abgegriffenen Bildern, die besonders auf den ersten Seiten ins Auge stechen.
> Trotzdem ein großartiger Roman! Die ungelösten inneren Widersprüche der Erzählung sind vielleicht auch die zwischen seinem Autor und den Erwartungen, die sein Lesepublikum an ihn richtet. Schami, so kann man immer wieder über ihn lesen, verwebe kunstvoll „zauberhaft schöne Geschichten aus dem Morgenland in bester

---

57 Fritz J. Raddatz, „Der erzählende Teppich“, in: *Die Zeit*, 7.10.2004 (Nr. 42 – Die Zeitliteratur), S. 10 u. 12. Siehe auch die exotistisch-kitschige Schlussbemerkung aus: Sabine Neubert, „Tausend und ein Mosaikstein“, in: *Neues Deutschland*, 26.5.2005 (Nr. 120), S. 12: „Aber das Buch ist auch voll der süßen Blüten und Düfte Arabiens. Nie wird das Buch langweilig, man möchte weiter und weiter lesen – bis über das Ende hinaus“. Ferner die von „Multikulti“-Romantik triefenden Schlusszeilen einer Rezension von Fokke Joel über *Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick* mit dem Titel „Stadt aus lauter Geschichten“. In: *Neues Deutschland*, 29.8.2006 (Nr. 201), S. 10: „Wie viel ärmer wäre Deutschland, wenn nicht Menschen wie er aus dem erzwungenen Exil ihre neue Heimat gemacht hätten und unsere Kultur bereichern, gerade weil sie die eigene Kultur nicht aufgeben“.

58 Kathrin Schmidt, „Ein Kaktus in der Wüste“, in: *Der Freitag*, 19.4.2005 (Nr. 15), S. 14.

59 Cosima Lutz, „Tausendundein Doppelgänger“, in: *Die Welt*, 18.9.2004 (Nr. 219), S. 2.

60 Ebd.

> arabischer Tradition". Was die beste arabische Tradition wirklich ist und was nur unserer postkolonialen Projektion entspringt, das müsste noch ausgiebig diskutiert werden.[61]

Hier liefern die Rezensenten zum ersten Mal eine differenzierte Kritik. Eine solch distanzierte kritische Haltung Schamis Erzähltechniken gegenüber findet man auch in der Rezeption des 2008 erschienenen Romans *Das Geheimnis des Kalligraphen*, so z.B. in der *Süddeutschen Zeitung* vom 14. Oktober 2008:

> Schami kultiviert mündliches Erzählen in schriftlicher Form, wie es den westlichen Erwartungen gegenüber orientalischer Literatur entspricht. [...] So angenehm es auch ist, in diesem üppigen Erzählteppich zu versinken, so bleibt doch ein Unbehagen: Schami liefert einen Orient nach Geschmack des Westens. Die Zutaten – Sinnlichkeit, Farbenpracht, Intrige und Liebe – sind so sorgfältig aufeinander abgestimmt, dass die Absicht erkennbar durchschimmert.[62]

Ein Problem ist allerdings offensichtlich nach wie vor ungelöst, nämlich die Frage nach dem Platz von Schamis Werk in der literarischen Landschaft. Mit der Veröffentlichung der zwei langen und anspruchsvollen Romane *Die dunkle Seite der Liebe* und *Das Geheimnis des Kalligraphen* mündete der Versuch der Rezensenten, Schamis Literatur „national" festzulegen, in eine Sackgasse, denn beide spielen ausschließlich in Syrien und beziehen sich anscheinend keineswegs auf Deutschland,[63] was auch die Frage nach dem Erwartungshorizont des Lesers bzw. nach dem vom Autor erwarteten Leser aufwirft. Dass Schami heute als deutschsprachiger Schriftsteller anerkannt wird, steht außer Zweifel. Doch mit der Bestimmung seiner Literatur als deutsche, deutschsprachige, arabische oder gar Welt-Literatur tun sich die Rezensenten immer noch schwer, wenn sie es zum Beispiel unterlassen, darauf hinzuweisen, dass Schamis Werk zwar von „fremden" Orten handelt, doch in Deutschland und auf Deutsch erscheint. Interessanterweise wurde *Das Geheimnis des Kalligraphen* in der Literaturbeilage der Londoner *Times* als arabischer Roman rezipiert, und zwar allem Anschein nach als arabischer Roman, der auf Arabisch geschrieben wurde, denn die Tatsache, dass Schami deutsch schreibt, wird vom Rezensenten schlichtweg ignoriert:

---

61 Tomas Fitzel, „Die Frauen sind die Schlaueren, es hilft ihnen bloß nichts", a.a.O.

62 Jörg Magenau, „Gerüchte sind wie flinke Ratten", in: *Süddeutsche Zeitung*, 14.10.2008 (Nr. 239 – Belletristik), S. 10.

63 Die Verortung der Geschehnisse in Syrien ist nichts Neues bei Schami, aber da sich Romane wie *Erzähler der Nacht* (1989) oder *Der ehrliche Lügner* (1992) eher an ein jüngeres Publikum richteten, hatten sie kein so großes Interesse bei den Feuilletonisten geweckt.

> Thanks to Naguib Mahfouz and Alaa al Aswany, there is a common perception that the majority of Arab novelists are Egyptian. The saying is: Cairo writes, Beirut publishes and Baghdad reads. And what of Damascus? Few of its writers have achieved international renown. Rafik Schami is set to change that.[64]

Diese Rezension sagt viel über die Schwierigkeiten aus, denen man ausgesetzt wird, wenn man versucht, die Literatur Schamis zu definieren.

Fazit

Aus diesem Panorama der Wirkungsgeschichte von Schamis Werk kann man drei Schlussfolgerungen ziehen:

1. Die erste Phase der Rezeption von 1983 bis 2004 gewährte Schami nur ein oberflächliches, sentimentales und kaum literarisches Interesse. Mit klischeehaften Bemerkungen und voll wohlwollender Heuchelei würdigte die Kritik Schami lediglich als den Märchenonkel, der schöne Märchenabende veranstaltet, oder aber als den Erfolgsmenschen, dem es gelungen ist, seinen Platz im kulturell scheuen Deutschland zu erkämpfen.
2. „Wie die Saat, so die Ernte" könnte man böse sagen. Schami hat teilweise selbst zu seiner verfehlten Rezeption beigetragen, indem er in seinen Äußerungen Klischeebilder zu bestätigen schien. Das ist insofern paradox, als er andererseits eine gerechte und kritische Auseinandersetzung der Kritik fordert.
3. Mit der Veröffentlichung seines *opus magnum Die dunkle Seite der Liebe* hat sich Schami in letzter Zeit einem anderen, allerdings nicht ganz neuen Genre zugewandt, und ist damit auf eine positive Rezeption gestoßen, die weniger wohlwollend-klischeehaft und dafür analytischer vorgeht. Der von ihm selbst erwünschten gerechten Kritik ist also eine starke Entwicklung seines Schaffens und seiner Erzählweise vorangegangen.

In einem Interview von 2004 gab Schami auf die Frage nach seinen literarischen Vorbildern folgende Antwort:

> Biographisch gesehen habe ich keine Vorbilder. Ich komme aus den syrischen Bergen, wo wortkarge Menschen leben. Aufgewachsen bin ich im sprachüppigen Damaskus. Meine Muttersprache ist Aramäisch, die Kindheitssprache war Arabisch, die Schulsprache

---

[64] André Naffis-Sahely, „Rafik Schami: The Calligrapher's Secret", in: *Times Literary Supplement*, Nr. 3, Dezember 2010 (Nr. 5618), S. 25.

> Französisch. Ich wurde in einem westlich orientierten Jesuitenkloster gedrillt. Meine Bücher habe ich alle in deutscher Sprache geschrieben. Wo sollen da die Vorbilder sein? Ich bin ein Flickwerk, ein Fundbüro der Kulturen.[65]

So lässt sich abschließend festhalten, dass Schamis Schreiben die Verschmelzung der Kulturen zu einem sprachlichen und literarischen Zwitterwerk verkörpert, das sich als Literatur schwer „national" festlegen lässt.

---

[65] Patrick Landolt/Rafik Schami, „Fluchtort vor allzuviel Traurigkeit", a.a.O., S. 23.

Myriam Geiser

Migration und ‚Neue Weltliteratur'? Vergleichende Studie zur Rezeption postnationaler Gegenwartsliteraturen in Deutschland und Frankreich

1. Einleitung: Globalisierungstendenzen

Als der kosmopolitische katalanische Schriftsteller Juan Goytisolo bei einer Veranstaltung im *Institut Français* in Madrid vor etwa zwanzig Jahren prognostizierte, die Zukunft der französischen Literatur liege in den Händen von Schriftstellern aus dem Maghreb und der Karibik, die der englischen Literatur in den Händen pakistanischer und indischer Autoren und die der deutschen Literatur in türkischen Händen, wurde diese Aussage als origineller Scherz belächelt. Spätestens mit dem Erscheinen von Emine Sevgi Özdamars Roman *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* (1992) sah sich Goytisolo, der seit seinem Aufbruch ins Exil im Jahre 1956 wechselweise in Frankreich, USA, Spanien und Marokko lebt, dann in seiner Prophezeiung bestätigt.[1]

Dass diese Anekdote derzeit gerne in Beiträgen zu neueren deutschen Forschungsansätzen angeführt wird, die sich mit transkulturellen Phänomenen und mit der Überwindung nationalstaatlicher Literaturordnungen beschäftigen, zeugt von einem starken Bedürfnis nach Anzeichen für die Teilhabe deutschsprachiger Literatur an Globalisierungstendenzen.[2] Dorothee Kimmich bezeichnet plurikulturelle Literaturen (und hier

---

1 Juan Goytisolo in einer Rezension zu Emine Sevgi Özdamars Werk: „Quite a long time ago, at a meeting of the French Institute in Madrid, I surprised the audience by coming out with the idea that the future of French literature lay with writers from the Maghreb and Caribbean, English literature with Pakistani an Hindu writers and German literature with Turks. My *boutade* was greeted with laughter. Emine Sevgi Özdamar's novel – in Miguel Sáenz's magnificent translation – begins to fulfil my prediction; now the joke is real". Siehe Artikel „On Emine Sevgi Özdamar", in: *Times Literary Supplement* (2. Dezember 1994), S. 12.

2 Das Zitat findet sich beispielsweise im Kapitel mit dem Titel „Einwanderung" in Ottmar Ettes Abhandlung *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Berlin 2004, S. 234. Auch in der Einleitung des Beitrags „Von der Identitätskrise zu einer ethnografischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur" von Özkan Ezli zum *Text + Kritik*-Sonderband *Migration* wird Goytisolo zitiert (in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Literatur und Migration*, München 2006, S. 61–73. Hier: S. 61). Und schließlich weist Dorothee Kimmich in ihrem Aufsatz „Öde Landschaften und die Nomaden in der eigenen Sprache. Bemerkungen zu Franz Kafka, Feridun Zaimoğlu und der Weltliteratur als ‚littérature mineure'" auf Goytisolos

nennt sie Franz Kafka ebenso wie Feridun Zaimoğlu) als „Provokation der Literaturgeschichte“[3] und bringt damit die Trägheit nationaler Literatursysteme zum Ausdruck, für die jede Erwägung neuer Kategorien zur ‚dauerhaften Aufbewahrung‘ transkultureller Ausdrucksformen die Geltung des nationalen Ordnungsprinzips in Frage zu stellen droht. Mangels einer eigenen Tradition postkolonialer Literaturen ist es im deutschsprachigen Raum das noch relativ junge Phänomen der Migrationsliteraturen, das eine Partizipation am „Zeitalter der Globalisierung“[4] erfahrbar macht. In Frankreich dagegen führt umgekehrt die reiche Tradition einer weitgehend außerhalb Frankreichs entstandenen und entstehenden sogenannten ‚frankophonen‘ Literatur dazu, dass der schriftstellerischen Produktivität von Einwanderern lange Zeit nur eine äußerst marginale Aufmerksamkeit zuteilwurde.[5] Mein Beitrag möchte vergleichend einige Ansätze vorstellen, die in Deutschland und Frankreich derzeit zu einer Rezeption von Migrations- und Postmigrationsliteraturen als ‚Weltliteratur‘ beziehungsweise ‚littérature mondiale‘ tendieren.[6]

Der eingangs zitierte Juan Goytisolo hat zu der 2010 von Michel Le Bris und Jean Rouaud herausgegebenen programmatischen Anthologie *Je est un autre. Pour une identité-monde* einen autobiografischen Text mit dem Titel „Défense de l’hybridité“ beigesteuert, in dem er hervorhebt: „Die Kultur blüht fast immer an den Rändern, da der Blick von der Peripherie in Richtung Zentrum – Heimstätte von Macht und Ruhm – sehr viel durchdringender ist“ (Übersetzung MG).[7] Inwiefern globalisierende

---

Ausspruch hin. In: Özkan Ezli/Dorothee Kimmich/Annette Werberger (Hg.), *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, Bielefeld 2009, S. 297–315. Hier: S. 297.

3 Dorothee Kimmich, „Öde Landschaften und die Nomaden in der eigenen Sprache“, a.a.O., S. 298.

4 Vgl. Manfred Schmeling/Monika Schmitz-Emans/Kerst Walstra (Hg.), *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Würzburg 2000.

5 Siehe Immacolata Amodeos Bemerkung, dass Frankreich aufgrund seiner Kolonialvergangenheit „eine große Erfahrung mit der Frage des Ein- oder Ausschlusses noch nicht kanonisierter, aber mit der eigenen Geschichte eng verbundener literarischer Phänomene“ hat. Vgl. Immacolata Amodeo, „Anmerkungen zur Vergabe der literarischen Staatsbürgerschaft in der Bundesrepublik Deutschland“, in: Aglaia Blioumi, *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, München 2002, S. 78–91. Hier: S. 86.

6 Zu einer ausführlichen Gegenüberstellung der Rezeption deutsch-türkischer und frankomaghrebinischer Gegenwartsliteraturen vergleiche meine Dissertation: Myriam Geiser, *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und in Frankreich. Deutsch-türkische und frankomaghrebinische Literatur der Postmigration*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2012.

7 Juan Goytisolo, „Défense de l’hybridité ou La pureté, mère de tous les vices“, in: *Je est un autre. Pour une identité-monde*, hrsg. von Michel Le Bris und Jean Rouaud, Paris 2010, S. 205–218. Hier: S. 206: „[...] la culture fleurit presque toujours dans

Beschreibungskategorien in Zukunft dazu beitragen können, den Dualismus von Peripherie und Zentrum zu überwinden, bleibt noch abzuwarten. Festzustellen ist, dass das Modell ‚Weltliteratur' nun zunehmend herangezogen wird, um die transnationale und plurikulturelle Ästhetik von Exil und Migration zu erfassen – im deutschsprachigen Raum motiviert durch den Anspruch an literarische Internationalisierung, in Frankreich häufig zur Modernisierung, wenn nicht zur Überwindung des Frankophonie-Modells.

Der Schwerpunkt meiner Gegenüberstellung dieser beiden verschiedenartigen Kontexte soll auf die Parallelen gelegt werden, die – trotz der jeweils ganz spezifischen Geschichte deutsch- und französischsprachiger Migrationsliteraturen – in den aktuellen Transformationen nationaler Literatursysteme zu beobachten sind.

2. ‚Weltliteratur' als literaturtheoretisches Konzept des 21. Jahrhunderts?

> The study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projections of ‚otherness'.
>
> (Homi K. Bhabha, 1994)[8]

> Etwas überspitzt könnte man sagen, daß gerade die Deutschen mit dem Entwurf Goethes zwar den Terminus der „Weltliteratur" geschaffen und ins Spiel gebracht, sich dann aber nicht mehr weiter darum gekümmert haben.
>
> (Ottmar Ette, 2001)[9]

Bereits 1995 ist der Sammelband *Weltliteratur heute* erschienen, in dem Manfred Schmeling die provokante Frage stellt: „Ist Weltliteratur wünschenswert?"[10] Hier liefert er eine wichtige definitorische Präzisierung, die der Anwendbarkeit des Begriffs als literaturwissenschaftliche Kategorie zugutekommt: „Weltliteratur – das bedeutet [...] weder die Summe

---

les marges, car le regard porté depuis la périphérie vers le centre, foyer de la puissance et de la gloire, est beaucoup plus pénétrant."

8 Homi K. Bhabha, *The Location Of Culture*, London/New York 1994, S. 12.

9 Ottmar Ette, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist 2001, S. 16.

10 Manfred Schmeling, „Ist Weltliteratur wünschenswert? Fortschritt und Stillstand im modernen Kulturbewußtsein", in: ders. (Hg.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg 1995, S. 153–178.

sämtlicher Literaturen der Welt, noch die besonders herausgehobenen Werke, noch das alle Literaturen verbindende Ur-Menschliche, sondern es bedeutet die fortschreitende Internationalisierung der Welt der Literatur".[11] In demselben Band stellt Kerst Walstra ein Konzept des Weltliteraturbegriffs vor, das nicht literaturhistorisch argumentiert, sondern Wesen und Struktur der Texte selbst in den Blick nimmt. So verwendet er den Begriff als Bezeichnung für eine „Literatur, die ihrem Ursprung nach nicht an einen Ort gebunden ist, die zwischen den Kulturen wandelt und deshalb wirklich *welthaltig* ist", und bezieht ihn somit auf eine spezifische Schreibsituation beziehungsweise Literatursorte.[12]

Meiner Auffassung nach ist bei der Begriffsbestimmung also grundsätzlich zu entscheiden, ob man damit eine bestimmte Haltung und eine spezifische Art des Schreibens impliziert, welche nach poetologischen Kriterien und nicht zuletzt auch unter Berücksichtigung der Autorenbiografien zu beschreiben wären, oder ob der Begriff strukturell aufgefasst wird, also in Bezug auf die Organisation literarischer Ordnungssysteme. Im Kontext postkolonialer Theorie definiert Homi K. Bhabha Weltliteratur unter Bezugnahme auf Goethe als präfigurierende Kategorie, die unter dem Einfluss bestimmter historischer Wandlungsprozesse und im Bewusstsein um kulturellen Dissens und Alterität entsteht:

> [...] there may be a sense in which world literature could be an emergent, prefigurative category that is concerned with a form of cultural dissensus and alterity, where non-consensual terms of affiliation may be established on the grounds of historical trauma.[13]

Als das (post-)moderne ‚Terrain' der Weltliteratur, deren Hauptanliegen nicht mehr – wie noch zu Goethes Zeiten – in der Verbreitung nationaler Traditionen besteht, nennt Bhabha ‚transnationale' Geschichten, die in den Grenzlagen von Migration, (De-)Kolonisation und politischem Exil entstehen: „perhaps we can now suggest that transnational histories of migrants, the colonized, or political refugees – these border and frontier conditions – may be the terrains of world literature."[14]

Methodische Vorschläge in diese Richtung machen aktuell etwa der Romanist Ottmar Ette mit seinem Konzept der „Literaturen ohne festen Wohnsitz" oder auch die Komparatistin Elke Sturm-Trigonakis mit dem

---

11 Ebd., S. 162.

12 Kerst Walstra, „Eine Worthülse der Literaturdebatte? Kritische Anmerkungen zum Begriff der *Weltliteratur*", in: Manfred Schmeling (Hg.), *Weltliteratur heute*, a.a.O., S. 179–208. Hier: S. 206.

13 Homi K. Bhabha, *The Location Of Culture*, London/New York 1994, S. 12.

14 Ebd.

Modell einer ‚Neuen Weltliteratur'.[15] Ette entwickelt den Ansatz einer zu den bekannten Konzepten National-, Migrations- und Weltliteratur querliegenden Kategorie deterritorialisierter Literaturen. Seine schon im Band *ÜberLebenswissen* in Bezug auf Migrationsliteraturen vorgestellte Definition des „vektoriellen Schreibens", das „gewohnte und von nationalen Institutionen geschützte Grenzziehungen in einer so grundlegenden Weise [vektorisiert], daß sich das jeweils Nationale zunehmend seines Ortes (und seines Wortes) nicht mehr sicher sein kann",[16] lässt sich als genuines Produktionsprinzip zweifellos auf all jene literarischen Phänomene anwenden, die Homi K. Bhabha als „fictions of displacements"[17] bezeichnet.

Die Romanistin und Komparatistin Sturm-Trigonakis dagegen entwirft in ihrer Studie mit dem Titel *Global Playing in der Literatur* (2007) das Modell einer ‚Neuen Weltliteratur' (NWL) als eigene Literatursorte, „die sich in ihren Formen, nicht aber qualitativ" von ‚nationalen' Literaturen unterscheidet.[18] Dieses nach textuellen Kriterien definierte Korpus wird Sturm-Trigonakis zufolge von zwei wesentlichen Parametern bestimmt: „Eine strukturelle Voraussetzung für die Aufnahme eines Textes in die NWL ist Mehrsprachigkeit [...]; die andere Aufnahmebedingung betrifft die Handlungsebene und besteht in der literarischen Verarbeitung eines wie auch immer gearteten Globalisierungsdiskurses in den narrativen oder poetischen Zusammenhängen".[19]

Solche formal-inhaltlichen Korpuskriterien erscheinen mir allerdings zur Erfassung neuer postnationaler Perspektiven wenig ergiebig, da es angesichts aktueller Transformationstendenzen eher um mögliche Konzepte für die Neustrukturierung literarischer Systeme gehen muss, nicht allein um weitere Beschreibungskategorien für bestimmte literarische Textsorten. Im Gegensatz zu Ansätzen, die als Ausgangspunkt ihrer Analyse ein bestimmtes Korpus anhand narrativer Merkmale festlegen, plädiere ich daher im Rahmen meiner Forschung zu Literaturen der Migration und der Postmigration für ein ‚Weltliteratur'-Konzept, das primär eine heuristische Funktion zur Überwindung nationalphilologischer Ordnungskategorien erfüllt, um den methodischen Zugang zu all jenen Literaturen zu ermöglichen, deren Entstehungskontext und Produktionsbedingungen keine eindeutige nationale Zuordnung erlauben.

---

15 Vgl. Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin 2005; Elke Sturm-Trigonakis, *Global Playing in der Literatur: Ein Versuch über die neue Weltliteratur*, Würzburg 2007.

16 Ottmar Ette, *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Berlin 2004, S. 251.

17 Homi K. Bhabha, a.a.O., S. 12.

18 Elke Sturm-Trigonakis, a.a.O., S. 63.

19 Ebd., S. 20.

3. Ist eine Weltliteraturgeschichte wünschenswert?

> Jedenfalls aber ist unsere philologische Heimat die Erde; die Nation kann es nicht mehr sein. Gewiß ist noch immer das Kostbarste und Unentbehrlichste, was der Philologe ererbt, Sprache und Bildung seiner Nation; doch erst in der Trennung, in der Überwindung wird es wirksam. Wir müssen, unter veränderten Umständen, zurückkehren zu dem, was die vornationale mittelalterliche Bildung schon besaß: zu der Erkenntnis, daß der Geist nicht national ist.
>
> (Erich Auerbach, 1952)[20]

Bei einer strukturellen Betrachtung des Literaturbetriebs müssen auch die Vor- und Nachteile von Globalisierung und ihre positiven wie negativen Konsequenzen für die literarische Welt differenziert werden. Horst Steinmetz beschreibt die aktuellen internationalen Vernetzungen als komplexes, ambivalentes Beziehungs- und Abhängigkeitssystem, das in unumkehrbarer Weise auch auf die literarische Produktion einwirkt und damit Rezeption und Geschichte der Literaturen beeinflusst: „Globalisierung muß einen veränderten oder sich verändernden Zustand der Welt meinen, der auch die Literatur verändert oder verändert hat, der darum auch eine andere, eine neue Literaturgeschichtsschreibung notwendig oder jedenfalls wünschenswert erscheinen läßt".[21] Welche Aspekte hat aber nun eine Literaturgeschichte zu berücksichtigen, die globale Entwicklungen abbilden möchte? Und in welcher Form kann die Kategorie der ‚Weltliteratur' hier eingesetzt werden? Steinmetz schlägt folgende historiographische Methode vor:

> Es käme [...] darauf an, Literatur in [...] der vielgestaltigen und komplexen Spannung zwischen Globalität und Lokalität, in der Spannungskonstellation der Glokalisierung zu analysieren und ihre mögliche historische Entwicklung zu beschreiben. Das letzte könnte den Anfang ihrer gerade beginnenden Geschichte bilden.[22]

Der Anspruch an eine supranationale Literaturgeschichte, wie Horst Steinmetz sie konturiert, wäre, dass sie die für Literaturen der Migration und Postmigration relevanten De- beziehungsweise Reterritorialisierungsprozesse zu beleuchten vermag.

---

20 Erich Auerbach, „Philologie der Weltliteratur." In: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, hrsg. von Fritz Schalk und Gustav Konrad, Bern/München 1967, S. 301–310. Hier: S. 301.

21 Horst Steinmetz, „Globalisierung und Literatur(geschichte)", in: Schmeling/Schmitz-Emans/Walstra (Hg.), a.a.O., S. 189–201. Hier: S. 191ff.

22 Ebd., S. 197.

Verwendet man den Begriff der ‚Weltliteratur' tatsächlich als methodisches Beschreibungsinstrument zur Analyse ‚glokaler' literarischer Phänomene, so muss die literaturhistorische Kategorie ‚Nationalliteratur' (verstanden als Produktionskontext in einer bestimmten Sprache zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort) nicht etwa völlig aufgegeben oder gar verdammt werden. Auch hier kommt es meines Erachtens darauf an, wie man das ‚nationale' Paradigma auffasst und definiert: Ob es als absolute, gar ideologische, oder als relationelle Kategorie verwendet wird, und ob man es konzeptuell oder deskriptiv zur Klassifizierung von Literaturen einsetzt.

Entscheidend ist es wohl, durch die Betrachtung der Entstehungskontexte die Texte selbst und ihre Literarizität im Blick zu behalten. Diese Überlegung findet sich nicht zuletzt bei Pascale Casanova, die ihr Analysemodell einer ‚Weltrepublik der Literaturen'[23] als Projekt bezeichnet, das „die Kohärenz der globalen Struktur wiederherzustellen [versucht], in der Texte erscheinen".[24] Diese Struktur beschreibt sie als „weite[s], unsichtbare[s] Territorium", das es zu durchqueren gilt, „um zu den Texten selbst zurückzukehren und ein neues Werkzeug zu ihrer Lektüre bereitzustellen":

> Dieses konzeptuelle Werkzeug ist nicht „Weltliteratur" selbst – das heißt ein Korpus von Literatur, das auf Weltmaßstab ausgedehnt wird [...] –, sondern ein Raum: eine Menge von verbundenen Positionen, die in relationalen Begriffen gedacht und beschrieben werden müssen. Es stehen nicht die Modalitäten der Analyse von Literatur im Weltmaßstab zur Debatte, sondern die konzeptuellen Mittel, um Literatur als eine Welt zu denken.[25]

In einem längeren Gespräch, das Casanova mit der Literaturwissenschaftlerin Tiphaine Samoyault, Mitherausgeberin des Bandes *Où est la littérature mondiale?*, sechs Jahre nach Erscheinen ihres Buches *La République mondiale des lettres* führte, geht sie auf die Frage ein, inwiefern die Autoren selbst im Bewusstsein eines globalen Raumes literarischer Bezüge schreiben und aktiv an dem Modell der ‚littérature mondiale' partizipieren. Sie vermutet hier, dass es sich eher um die Vorahnung der Existenz eines transnationalen ‚Territoriums' handelt, um die vage Vorstellung eines ‚gemeinsamen' Raumes, der allerdings durchaus provisorisch und unbeständig zu sein scheint: „[...] diese Region ist so labil und so bedroht, dass alle Protagonisten der literarischen Welt – Schriftsteller, Literaturwissen-

---

23 Vgl. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris 1999. Das Buch ist bisher nicht in deutscher Übersetzung erschienen.

24 Siehe Pascale Casanova, „Literatur als eine Welt. Strukturen von Anerkennung und Macht auf der internationalen Bühne", in: *Lettre International* Nr. 69 (2005), ohne Seitenangabe.

25 Ebd.

schaftler und -kritiker, Verleger, Buchhändler – sich bemühen sollten, sie zu bewahren" (Übersetzung MG).[26] Im selben Sammelband, der die Frage nach der Verortung von Weltliteratur stellt (*Où est la littérature mondiale?*), vertritt Xavier Garnier den Ansatz einer sogenannten „critique mondiale" (im Sinne einer ‚Weltliteraturwissenschaft'), mithilfe derer er die Kategorie der Herkunft oder der Zugehörigkeit literarischer Werke zugunsten ihres Wirkungspotentials aufbrechen möchte:

> Die wesentliche Frage, die eine ‚Weltliteraturwissenschaft' an die Werke richten sollte, ist nicht ‚Woher kommst du?', sondern ‚Wohin gehst du?' [...] Ein Werk kann nur als literarisch betrachtet werden, wenn es Wirkungen auslöst. Es ist womöglich die Aufgabe von ‚Weltliteraturwissenschaft' diese Wirkungen sichtbar zu machen. (Übersetzung MG)[27]

Auf diese Weise könnten ethnisch-kulturelle Lesarten überwunden werden, die die Texte auf ihr angenommenes ‚identitäres' Fundament reduzieren. Dabei geht es Garnier auch um das Unterlaufen philologischer Fachgrenzen, die seiner Meinung nach den literarischen Raum auf künstliche Weise unterteilen und den Blick auf die Texte einengen. Er spricht in diesem Zusammenhang vom ‚Diktat des Korpus', das die Tätigkeit von Literaturwissenschaftlern auf das Geschäft spezialisierter Fachkräfte reduziert.[28]

Würde man im Sinne Garniers tatsächlich aufhören, sich mit der schlichten Zuordnung zu spezifischen Sprach- und Kulturräumen zu begnügen, könnte dies u.a. auch dazu führen, dass Migrationsphänomene in der Literatur durch die ‚globale' Perspektive mit anderen plurikulturellen und mehrsprachigen Literaturkontexten (z.B. Exil, Diaspora, postkoloniale Situationen, multikulturelle Gemeinschaften etc.) in Zusammenhang gebracht und nicht allein unter der Fragestellung betrachtet würden,

---

26 Vgl. Pascale Casanova/Tiphaine Samoyault, „Entretien sur La République mondiale des lettres", in: Christophe Pradeau/Tiphaine Samoyault (Hg.), *Où est la littérature mondiale?*, Saint-Denis 2005, S. 139–150. Hier: S. 146f.: „[...] je pense que s'il y a, même à l'état embryonnaire, le sentiment d'un espace commun chez les écrivains, ce ne peut être qu'au cœur de ce territoire indépendant: la région transnationale, ou ‚dénationale' [...] de l'espace littéraire mondial. Mais cette région est si fragile et si menacée que tous les protagonistes de l'univers, écrivains, critiques, éditeurs, libraires, devraient s'employer à la préserver."

27 Vgl. Xavier Garnier, „Conditions d'une ‚critique mondiale'." In: Pradeau/Samoyault (Hg.), a.a.O., S. 99–113. Hier: S. 101: „La question essentielle que la critique mondiale doit poser aux œuvres, n'est pas *d'où viens-tu ?* mais *où vas-tu ?* [...] Une œuvre ne peut être considérée comme littéraire que si elle produit des effets. C'est peut-être la tâche de la critique mondiale de mettre en évidence ces effets."

28 Vgl. ebd., S. 112: „L'idée d'une littérature mondiale est l'occasion de se débarrasser de la dictature des *corpus* qui enferme l'activité critique dans des domaines de compétence et en fait une affaire de spécialistes."

welche formalen und inhaltlichen Anteile jeweils genuin einer Ursprungskultur zuzurechnen und welche auf Einflüsse des Aufnahmelandes zurückzuführen sind.

4. Das Dilemma der Frankophonie

> Pendant longtemps, ingénu, j'ai rêvé de l'intégration de la littérature francophone dans la littérature française. Avec le temps, je me suis aperçu que je me trompais d'analyse. [...] La littérature française, elle, nous l'oublions trop, est une littérature nationale. C'est à elle d'entrer dans ce grand ensemble francophone.
>
> (Alain Mabanckou, 2006)[29]

> On ne parle pas le francophone. On ne l'écrit pas non plus.
>
> (Tahar Ben Jelloun, 2007)[30]

Durch die Entwicklung der Frankophonie als transnationales Konzept scheinen Hierarchien und Rezeptionsbarrieren in Frankreich im Hinblick auf kulturelle Differenzen auf den ersten Blick überwunden. Immacolata Amodeo hat bereits vor einiger Zeit darauf hingewiesen, dass es gerade die Schaffung des „virtuellen Raums"[31] der Frankophonie ist, die die Position des Zentrums gestärkt und die Abstände zur Peripherie konsolidiert hat.[32] Dass die Zentrum-Peripherie-Dichotomie zudem von einem deutlichen Machtgefälle mit entsprechend hierarchischen Strukturen geprägt ist,

---

29 Alain Mabanckou, „La francophonie, oui, le ghetto, non!" In: *Le Monde*, 19. März 2006.

30 Tahar Ben Jelloun, „On ne parle pas le francophone: Ces ‚métèques' qui illustrent la littérature française", in: *Le Monde diplomatique*, Mai 2007, S. 20.

31 Ich verwende den Begriff in Anlehnung an Jean-Marc Moura, der die Frankophonie als virtuellen Raum bezeichnet hat: „espace virtuel situé à l'intersection de plusieurs espaces particuliers: la théorie postcoloniale dessine l'un de ces espaces". Die übrigen Räume benennt er als linguistisch, geografisch-menschlich, politisch-ökonomisch-strategisch, kulturell und neokolonial („linguistique, géographique et humain, politique-économique-stratégique, culturel, néo-colonial"). Vgl. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris 1999, S. 9.

32 Vgl. Immacolata Amodeo, a.a.O., S. 86: „Man könnte fast glauben, dass Frankreich die Utopie einer demokratischen Gemeinschaft von Partikularitäten geglückt sei, würde die Rede von einer frankophonen Literatur nicht flankiert werden von jener fest verankerten Überzeugung, dass es neben der frankophonen auch eine genuin französische Literatur gibt, d.h., würde das Konzept der Frankophonie nicht die Existenz eines kulturellen Zentrums nicht nur implizieren, sondern geradezu konstitutiv dafür sein, indem es die Aufrechterhaltung der Dichotomie Peripherie vs. Zentrum garantiert."

belegen zahlreiche Studien.[33] Die Stärke des Frankophonie-Konzepts liegt zweifellos in dem Prinzip der Überwindung nationaler Grenzen, in seinem Potential sprachlicher Kohäsion und der (scheinbaren) Gemeinschaft kulturell sehr unterschiedlicher Ausdrucksformen. In den neueren theoretischen Ansätzen zur literarischen Frankophonie wird die Konstruiertheit des Konzepts ausdrücklich hervorgehoben, aber trotz der (häufig nicht geleugneten) definitorischen Unschärfen als heuristisches Analysemodell weiter beibehalten (zu nennen sind hier die grundlegenden Arbeiten von Dominique Combe, Michel Beniamino und Jean-Marc Moura).[34]

Spätestens mit dem Erscheinen der sogenannten ‚Beur'-Kultur, also mit kulturellen Phänomenen der Postmigration, stößt das Frankophonie-Modell allerdings deutlich an seine Grenzen. Adelheid Schumann beschreibt die Problemlage wie folgt:

> In Frankreich sind es die *Beurs*, die das Problem des *métissage culturel* verkörpern und die die französische Gesellschaft mit der Notwendigkeit konfrontieren, sich mit den Mehrdeutigkeiten und kulturellen Grenzverwischungen des postkolonialen Zeitalters auseinanderzusetzen. Das ist angesichts einer so stark der *pensée unique* und der *clarté* verpflichteten Denktradition, wie sie in Frankreich besteht, wahrhaftig ein schwieriges Unterfangen. Den *métissage* der *Beurs* zu akzeptieren hieße nichts anderes, als sich von tief verwurzelten nationalen Identitätskategorien zu verabschieden.[35]

Daher ist es wohl auch kein Zufall, dass dieses kulturelle Phänomen bislang weitaus stärker außerhalb als innerhalb Frankreichs rezipiert wird.[36] Gleichzeitig findet jedoch auch in Frankreich eine aktuelle Reflexion zu Globalisierungstendenzen in der Literatur statt. Neue Forschungsimpulse

---

33 Siehe etwa János Riesz/Véronique Porra, „Zentrifugale und zentripetale Tendenzen in der zeitgenössischen französischen/frankophonen Literatur", in: Horst Turk u.a. (Hg.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen. Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*, Göttingen 1998, S. 136–151.

34 Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris 1995; Michel Beniamino, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris 1999; Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris 1999.

35 Adelheid Schumann, *Zwischen Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung: die* Beurs, *Kinder der maghrebinischen Immigration in Frankreich. Untersuchungen zur Darstellung interkultureller Konflikte in der* Beur-*Literatur und in den Medien*, Frankfurt a.M./London 2002, S. 400.

36 Um nur einige relevante Publikationen zu nennen: Alec G. Hargreaves, *Immigration, „race" and ethnicity in contemporary France*, London/New York 1995; Hafid Gafaïti (Hg.), *Cultures transnationales de France. Des ‚Beurs' aux ...?* Paris 2001; Alec Hargreaves/Anne-Marie Gans-Guinoune (Hg.), *Au-delà de la littérature ‚beur'? Nouveaux écrits, nouvelles approches critiques. Expressions maghrébines*, Nr. 7/1 (2008); Karen Struve, *Écriture transculturelle beur. Die Beur-Literatur als Laboratorium transkultureller Identitätsfiktionen*, Tübingen 2009.

hierzu stammen wie auch im deutschsprachigen Raum häufig von Komparatisten, oder aber entstehen in postkolonialen Kontexten (siehe etwa Edouard Glissants Konzept des „Tout-monde").[37] Das französische Pendant zum Begriff der ‚Welt'-Literatur ist dabei noch nicht endgültig bestimmt, denn die möglichen Entsprechungen ‚littérature mondiale', ‚littérature universelle', ‚littérature-monde' oder auch ‚littérature du monde'[38] wurden und werden in sehr unterschiedlichen Bedeutungskontexten verwendet.

Im Allgemeinen bleiben methodische Überlegungen in dieser Richtung allerdings den postkolonialen Literaturen vorbehalten – sehr viel verhaltener wird in der französischen Forschung die Interaktion der Konzepte von ‚Weltliteratur' und ‚Migration' diskutiert. Einen Anfang hierzu macht Jean-Marc Moura, der Migrationsphänomene jedoch allein im Prisma postkolonialer Konstellationen betrachtet (vor allem im Hinblick auf frankomaghrebinische Literaturen).[39] Weiterhin stehen sich also zwei grundsätzlich unterschiedliche Zuordnungssysteme gegenüber: Postkoloniale Literaturen werden im gemeinsamen virtuellen Sprachraum zusammengefasst und als exotischer Annex hexagonaler Kultur betrachtet. Migration dagegen, wenn sie als solche ausgewiesen ist, wird in Bezug auf das System Nationalliteratur entweder assimiliert oder als exogenes Phänomen behandelt – und aus komparatistischen Analysen zumeist ausgeschlossen.[40]

Die Schwierigkeiten der Korpusbezeichnung inter- oder transkultureller Literaturen (wie etwa der frankomaghrebinischen) beruhen auf dem Dilemma, die Autoren und ihre Texte einerseits als distinkte Kulturform zu betrachten, andererseits aber das Universalismusprinzip nicht verletzen

---

37 Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris 2007.

38 Vgl. z.B. folgende Aussage Edouard Glissants zu karibischen Literaturen: „Nos littératures caraïbes sont des littératures du monde, à cause de notre expérience. Dans la Caraïbe, le monde entier est venu". In einem Gespräch mit Arnaud Robert in der Zeitung *Le Temps*, 20. März 2009.

39 Siehe Jean-Marc Moura, „Les études postcoloniales: pour une topique des études littéraires francophones", in: Lieven D'Hulst/Jean-Marc Moura (Hg.), *Les études littéraires francophones: état des lieux*, Lille 2003, S. 49–61. Hier: S. 53: „On s'intéresse alors aux écrivains postcoloniaux en France qu'ils soient exilés, expatriés ou descendants d'immigrés, représentant une ‚minorité'".

40 Charles Bonn weist auf diesen ‚blinden Fleck' in der Forschung und die Notwendigkeit neuer methodischer Ansätze hin. Siehe Charles Bonn, „Littérature comparée et francophonie: un mariage à risques?" In: *Littérature comparée et didactique du texte francophone* (Itinéraires et Contacts de Cultures Bd. 26). Paris/Montréal 1999, S. 7–16. Hier S. 10: „Mais si nous pensons que la littérature générale et comparée se doit de décrire les expressions qui échappent aux définitions ‚nationales' des littératures, nous serons obligés de reconsidérer, à la fois notre conception de ce qui est ou n'est pas ‚littérature', et le langage que nous utilisons pour décrire notre objet aléatoire."

und in Frankreich lebende Autoren nicht aus der ‚Nationalliteratur' ausschließen zu wollen. Die Wahrnehmung neuer kultureller Phänomene steht hier dem republikanischen Tabu gegenüber, kulturelle Minderheiten sichtbar zu machen, so dass hybride ästhetische Formen in ihrer Spezifik meist nicht explizit benannt werden. Die Ausnahme der ‚Beur'-Kategorie mit ihren soziopolitischen Implikationen illustriert die Komplexität dieser Situation aufs Deutlichste. Hier hat eine Etikettierung stattgefunden, die die Analyse der ästhetischen Entwicklungen dieser Literatur sicherlich insgesamt eher erschwert als gefördert hat.

In jüngster Zeit hat das von 44 Schriftstellern unterzeichnete Manifest *Pour une ‚littérature-monde' en français*, das im März 2007 gewissermaßen als ‚Anti-Frankophonie-Plädoyer' und ‚Weltliteraturkonzept' veröffentlicht wurde, die heftigsten Debatten ausgelöst.[41] Michel Le Bris – den man als den Verfasser des programmatischen Textes annehmen kann – spricht von einer ‚kopernikanische Wende' („révolution copernicienne") im französischen Literaturbetrieb, die die Dezentralisierung französischer Literatur, das Ende des Frankophonie-Modells und das Heraufkommen einer neuen literarischen Ordnung zur Folge habe.[42] Noch im selben Jahr folgte beim Verlag Gallimard die Publikation des von Michel Le Bris und Jean Rouaud edierten Sammelbandes *Pour une littérature-monde* mit literarisch-essayistischen Beiträgen u.a. von Tahar Ben Jelloun, Edouard Glissant, Nancy Huston und Alain Mabanckou.[43]

Ob Manifest und Sammelband mittelfristig auch Auswirkungen auf die Rezeption von Literaturen der Migration und der Postmigration haben werden, ist noch nicht absehbar. Die Frankophonie-Kritik führt aber wohl unabwendbar zu einer kritischen Reflexion literarischer Kategorien, die

---

41 Anlass war die Verleihung von fünf großen französischen Literaturpreisen an Autoren der sogenannten ‚Frankophonie' im Literaturherbst 2006. Die prämierten Schriftsteller sind Jonathan Littell (Goncourt und Grand Prix du roman de l'Académie française), Alain Mabanckou (Renaudot), Nancy Huston (Femina) und Leonora Miano (Goncourt des lycéens). Unter den Unterzeichnern des Manifests finden sich international renommierte Autoren wie Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé, Ananda Devi, Edouard Glissant, Nancy Huston, Dany Laferrière, JMG Le Clézio, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Wajdi Mouawad, Dai Sijie und Lyonel Trouillot.

42 Siehe den Artikel „Pour une ‚littérature-monde' en français", in: *Le Monde des Livres*, 16. März 2007: „Simple hasard d'une rentrée éditoriale concentrant par exception les talents venus de la ‚périphérie', simple détour vagabond avant que le fleuve revienne dans son lit? Nous pensons, au contraire: révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre: le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. [...] le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français."

43 Michel Le Bris/Jean Rouaud (Hg.), *Pour une littérature-monde*, Paris 2007.

sich auch auf andere plurikulturelle Phänomene in der französischen Literatur ausdehnt. Bei den Autoren der Postmigration hat das Manifest allerdings kein Echo hervorgerufen. Eine mögliche Erklärung hierfür könnte sein, dass in der französischen Rezeption ein offensichtliches Hierarchiegefälle zwischen den prestigereicheren ‚frankophonen' Literaturen und den marginalisierten Literaturen der Arbeitsmigration existiert. So haben wohl speziell die ‚Beur'-Autoren keinen Zugang zu jenen literarischen Eliten, die die ‚*Littérature-monde*'-Debatte in den Medien und der Öffentlichkeit angestoßen haben, und fühlen sich dementsprechend auch nicht von ihnen repräsentiert. Dominic Thomas formuliert diese These, indem er den Urhebern des Manifests Exklusion hinsichtlich der literarischen Produktion von Migrationsautoren unterstellt:

> The call for a French-style „world literature" [...] is a prerequisite for accommodating the new contours of literature in French. Having said this, the claims and demands of the „44" [...] ignore in their „constellation" the „other other" located *within* France, namely the Beur generation of writers and the pluridimensional and pluri-ethnic writings of the *banlieue* authors, of which not a single one is included.[44]

Vorläufig bleibt festzuhalten, dass – um eine methodische Konfusion zwischen dem eher ideologischen Anti-Frankophonie-Programm und poetologischen Rezeptionsansätzen zu vermeiden – im französischsprachigen Kontext Terminologie und Konzept der ‚littérature mondiale', wie sie von Christophe Pradeau und Tiphaine Samoyault eingeführt wurden, dem programmatischen Begriff ‚littérature-monde' wohl vorzuziehen sind.

5. Schlussbemerkung: Migration als Provokation der Nationalphilologien

Die Lektüre von Texten der Migration und der Postmigration als ‚Weltliteratur' führt zu der Beobachtung, dass sowohl Varianten mit ‚ständigem' und Varianten ‚ohne festen Wohnsitz' unterscheidbar sind, dass also nicht grundsätzlich von einem nomadischen Schreiben ausgegangen werden sollte. Gerade die Literaturen der Postmigration vollziehen meist grundsätzlich andere Verortungsstrategien als die häufig wesentlich kosmopolitischer angelegten Schreibweisen von Migranten, Exilanten oder anderen literarisch Reisenden und ‚Heimatlosen'. Dennoch lassen sich alle diese

---

[44] Dominic Thomas, „New Writing for New Times: Faïza Guène, banlieue writing, and the post-Beur generation". In: Alec Hargreaves/Anne-Marie Gans-Guinoune (Hg.), *Au-delà de la littérature ‚beur'? Nouveaux écrits, nouvelles approches critiques. Expressions maghrébines* Nr. 7/1 (2008), S. 33–51. Hier: S. 38.

Werke als Beispiele transkulturellen und bisweilen auch translingualen Schreibens rezipieren.

So erweist sich eine vergleichende und transdisziplinäre Perspektive häufig als sehr ergiebig, um bestehende Kultur- und Literaturbegriffe zu erweitern und neuen literarischen Realitäten anzupassen. Dieser Anspruch setzt allerdings die Einigung über methodische Konzepte voraus, die der Beschreibung solcher neuer postnationaler Realitäten dienlich sein können. Doris Bachmann-Medick hat darauf hingewiesen, dass die ‚Krise des Kulturkonzepts' „sich eben nicht nur dadurch überwinden [lässt], dass immer wieder neue ‚Lesarten' von Kultur hervorgebracht werden, sondern dass man nach anschlussfähigen pragmatischen Kategorien sucht, mit denen nicht allein disziplinen-, sondern auch kulturenübergreifend gearbeitet werden kann".[45] Die Feststellung, dass unsere Epoche von kulturellen *Métissage*-Prozessen entscheidend geprägt ist, scheint sowohl in der deutschen als auch in der französischen Wissenschaftslandschaft inzwischen Konsens zu sein. Die „Erarbeitung eines transkulturellen und transnationalen Begriffssystems"[46] zur weiteren Untersuchung von Migrationsphänomenen auf europäischer Ebene steht aber durchaus noch am Anfang.

---

45 Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 396.

46 Ebd.

Haimaa El Wardy

Sprache und Nation: Migrantenliteratur in Deutschland und *Littérature Beur* in Frankreich als Beispiele einer postkolonialen Literatur in Europa

„Wer bin ich in einer sozialen Welt, deren Grundriß sich unter Bedingungen der Individualisierung, Pluralisierung und Globalisierung verändert?"[1] Auf diese klassische Frage der Identitäsforschung eine zeitgemäße Antwort zu geben bemüht sich die so genannte Migrantenliteratur in Europa seit den 1980er Jahren. Diese Literatur, die von einigen Forschern im Sinne von Deleuze und Guattari als ‚kleine Literatur' bezeichnet wird, ist die Literatur einer „Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient",[2] um die Instrumentalisierung der Sprache als Mittel zur Erhaltung von gesellschaftlichen Herrschaftsstrukturen zu überwinden und die üblichen Perspektiven der so genannten Nationalliteratur in Frage zu stellen. Die Migrantenliteratur in Europa strebt somit danach, unser Verständnis von Literatur zu rekonzeptualisieren, denn indirekt wird mit deutscher, französischer oder britischer Literatur ein nicht näher definiertes nationales Zentrum verknüpft. So versucht diese Literatur, die als Teil der ‚postnationalen' oder ‚hybriden' Literatur zu verstehen ist, die reziproke Beziehung zwischen Sprache und Identität zu hinterfragen. Darüber hinaus stellt die Migrantenliteratur in Europa folgende Fragen: Inwieweit kann man Sprache immer noch als Mittel zur Konstruktion der Nation bzw. der nationalen Identität betrachten? Kann Sprachvielfalt bzw. Mehrsprachigkeit als ein Bestandteil der nationalen Identität betrachtet werden? Führt die Sprachkrise unweigerlich zu einer Wahrnehmungs- oder Identitätskrise im Sinne Hofmannsthals? Sind ‚Identität' und ‚Kultur' statische Begriffe oder soll man sie als interaktive Prozesse begreifen, an denen die lebenslange Entwicklung eines Individuums sichtbar wird? Wie wird die ‚Identität' von Jugendlichen, inbesondere von Migrantenkindern im heutigen Europa aufgebaut, und welchen Einfluss haben dabei ‚Kultur', ‚Sprache' und ‚Religion'?

---

1 Heiner Keupp u.a. (Hg.), *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt), 4. Aufl., 2008, S. 7.

2 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka: für eine kleine Literatur*. Aus dem Französischen übersetzt von Burkhart Kroeber, 1. Aufl., Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1976, S. 24.

Dieser Aufsatz setzt sich zum Ziel, die Beziehung zwischen Sprache und ‚Identität'[3] anhand der Analyse der beiden Romane *Die Sehnsucht der Schwalbe*[4] (2000) von Rafik Schami und *Le Gone du Chaâba*[5] (1986) von Azouz Begag zu hinterfragen. Beide Texte rufen durch ihre Charaktere, ihre Erzähltechnik und ihre Schauplätze dazu auf, herkömmliche Vorstellungen sowohl über die deutsche als auch über die französische Literatur zu revidieren und erhellen dadurch die hier umrissene theoretische Diskussion.

Zunächst werde ich die politischen und sozialen Veränderungen innerhalb des europäischen Kulturraums ab dem 19. Jahrhundert kurz skizzieren. Anschließend werde ich darlegen, wie diese Veränderungen Begriffen wie ‚Sprache', ‚Literatur' oder ‚Identität' eine ‚nationale' Dimension verliehen haben und welchen Einfluss diese Begriffe im 20. Jahrhundert auf das Auftreten der ‚postnationalen' Literatur in Europa hatten. Durch die Analyse der ausgewählten Werke werden darüber hinaus die gesellschaftlichen Entwicklungen im deutschen Kulturraum nach dem Zweiten Weltkrieg mit den parallel stattfindenden Entwicklungen in Frankreich verglichen.

1 ‚Nationalsprache' und ‚Nationalliteratur'

Obwohl die Sprache ursprünglich lediglich als Kommunikationsmittel fungiert,[6] wurde sie im 19. Jahrhundert als Definitionsrahmen des neugeprägten Begriffs ‚Nation'[7] betrachtet. Der Politikwissenschaftler Dieter

---

3 Der Begriff der Identität (lat. *idem*: der-, die-, dasselbe) ist umstritten, weil er u.a. nationale und kulturelle Aspekte umfasst und unterschiedliche, wandelbare Definitionen hat, die den jeweiligen Wissensbereichen entsprechen. Vgl. Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 4., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2008, S. 306.

4 Rafik Schami, *Die Sehnsucht der Schwalbe*, München (Hanser) 2000.

5 Azouz Begag, *Le Gone du Chaâba*, Paris (Seuil) 1986. Zitate aus diesem Wek sind der deutschen Übersetzung von Regina Keil entnommen, *Azouz, der Junge vom Stadtrand. Eine algerische Kindheit in Lyon*, Weinheim (Beltz & Gelberg) 2001.

6 Vgl. Hadumod Bussmann (Hg.), *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart (Kröner) 2002, S. 883.

7 Der Begriff ‚Nation' lässt sich nicht eindeutig definieren, „weil er sich mit anderen Begriffen wie Staat oder Volk überschneidet". Der lateinische Ursprung dieses Begriffs überlagert sich mit dem Begriff *gens* (Geschlecht, Sippe). Deshalb entspricht unser Verständnis von Nation bis heute „der Vorstellung von Homogenität, v.a. im Hinblick auf Sprache, Geschichte und staatliche Wertvorstellungen". Vgl. Everhard Holtmann, *Politik-Lexikon*. 3, überarb. und erw. Auflage, München/Wien (Oldenbourg), 2000, S. 402. Der Nationsbegriff im heutigen Sinne ist ein Konstrukt des 19. Jhs. und bezeichnet den Rahmen, „innerhalb dessen sich Men-

Oberndörfer unterscheidet zwischen ‚Sprachnationen' und ‚Staatsnationen' und weist darauf hin, dass die meisten „Nationalsprachen" in Europa bis zum Ende des 18. Jahrhunderts keine Volkssprachen waren.[8] Erst seit dem frühen 19. Jahrhundert wurden sie in vielen Fällen durch eine gezielte Sprachpolitik gefördert oder künstlich geschaffen und trugen zur Herausbildung von ‚Nationalstaaten' in Europa bei.[9] Begriffe wie ‚Nation', ‚Staat' und ‚Sprache', die ursprünglich nicht notwendigerweise miteinander verknüpft waren, wurden so zum Definitionsrahmen des neuerzeugten Begriffs ‚Nationalsprache'.[10] Als Beispiele nennt Oberndörfer unter anderem den deutschen und den französischen Staat, deren ideologische Grundlagen „in der völkischen Romantik des 19. Jahrhunderts und im französischen Republikanismus beheimatet"[11] sind. Die hochdeutsche Schriftsprache, die im 16. Jahrhundert von Martin Luther auf der Grundlage der sächsischen Kanzlei- und Verwaltungssprache geschaffen wurde, blieb laut Oberndörfer „bis zum 19. Jahrhundert die Sprache der Verwaltung, der Kirchen und der kleinen Schicht des städtischen Bürgertums. Die große Mehrheit der Bevölkerung lebte auf dem Lande und sprach Dialekte."[12] Trotz der großen Leistung der Sprachgesellschaften im 17. Jahrhundert bei der Pflege der deutschen Sprache und ihrer Reinigung von Fremdwörtern wurde die nhd. Schriftsprache erst im 19. Jahrhundert endgültig zu einer allgemeingültigen Gemein-, Hoch- oder Standardsprache.[13] Eine ähnliche Entwicklung erlebte die französische Sprache, die

---

schen neben kultureller Eigenständigkeit v.a. polit. Selbständigkeit (Souveränität) unter Verweis auf eine als gemeinsam angenommene Geschichte, Tradition, Kultur, Sprache zumessen. Die polit. Zielsetzung drückt sich dabei v.a. in der Tendenz aus, N. und (National-) Staat zur Deckung zu bringen". *Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden*, Bd. 15, 20., überarb. und aktualisierte Aufl., Leipzig; Mannheim, 1998, S. 387.

8 Dieter Oberndörfer, „Sprache und Nation", in: *ZAR* (Zeitschrift für Ausländerrecht und Ausländerpolitik), 2/2006, S. 41–49.

9 Für ein besseres Verständnis der Nationsbildung in verschiedenen europäischen Ländern siehe: Otto Dann (Hg.), *Nationalismus in vorindustrieller Zeit. Studien zur Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd. 14, München (R. Oldenburg), 1986. Vgl. auch Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt a.M. (Campus) 1993.

10 Vgl. Oberndörfer, S. 43.

11 Ebd., S. 42.

12 Ebd., S. 43.

13 Die Verwendung einer allgemeingültigen Standardsprache in Deutschland war zum Teil mit der neuen nationalen Bewegung in Deutschland verbunden, die aus dem Kampf gegen Napoleon erwuchs und in den Befreiungskriegen gipfelte. Darüber hinaus trugen die sozialen Reformen in den Rheinbundstaaten und in Preußen sowie die seit 1834 moderne wirtschaftliche Entwicklung und die damit verbundene ökonomische Kraft zur Stärkung des politischen Selbstbewusstseins des liberalen Bürgertums bei, welches die Verbreitung des Hochdeutschen durch die

lediglich in der Region um Paris gesprochen und erst 1539 über ein Edikt Franz I. zur Amtssprache der Krone Frankreichs wurde. Diese Sprache blieb aber wie die hochdeutsche Schriftsprache bis zum Ende des 18. Jahrhunderts „die Sprache des Hofs, des Adels und der damals noch sehr kleinen Schicht des städtischen Bürgertums“ und wurde erst nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 über die Auflösung ländlicher Milieus und die Verbesserung des Hochschulwesens zur allgemeinen Volkssprache.[14]

Der Historiker Miroslav Hroch nennt verschiedene Ebenen, die zur Stärkung der geschaffenen Nationalsprachen beigetragen und in zeitlicher Chronologie entstanden sind.[15] In diesem Rahmen bildeten sich die so genannten ‚Nationalliteraturen‘ heraus, die zusammen mit den Nationalsprachen zum Herzstück einer durch die Hypostasierung einer nationalen Kultur herausgebildeten nationalen Identität wurden.[16] Diese Sicht, die auf die Vorstellung einer Synonymie zwischen Nationalsprache bzw. Nationalliteratur und Identität zurückgeht, beherrschte die europäische Forschungstätigkeit auf den Gebieten der Linguistik, Soziolinguistik, Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte fast bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. Vergleiche zwischen den unterschiedlichen Kulturen bzw. Literaturen waren lediglich durch die klassische literaturwissenschaftliche Komparatistik gegeben, die die Kulturen als separierbar betrachtete. Die Möglichkeit eines ausgewogenen Austauschprozesses zwischen den einzelnen Kulturen wurde dabei nicht berücksichtigt. Stattdessen konzentrierte sich die komparatistische Forschung auf den ‚Einfluss‘ einer zentralen, originären dominierenden Kultur auf eine weniger produktive dominierte Empfängerkultur der ‚Peripherien‘.[17] Die eigenständigen Charakteristika oder Innovationen der beeinflussten Empfän-

---

Volksschulen und die Druckpresse pflegte. Vgl. dazu Rudolf Große, „Zum Begriff der Nationalsprache in der Geschichte der deutschen Sprache“, in: *Linguistische Arbeitsberichte* 6, 1972. S. 18–25.

14 Vgl. Oberndörfer, a.a.O., S. 43.

15 Miroslav Hroch, *Das Europa der Nationen. Die moderne Nationsbildung im europäischen Vergleich*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2005, S. 178–186.

16 Siehe Otto Kronsteiner, „Sprachgeschichte, politische Geschichte und ihre Ideologien“, in: *TRANS* (Internet–Zeitschrift für Kulturwissenschaften), Nr. 3, März 1998, abgerufen am 23.09.2010: http://www.inst.at/trans/3Nr/kronst.htm. Siehe auch Michael Ansel, *G.G. Gervinus' Geschichte der poetischen National – Literatur der Deutschen: Nationalbildung auf literaturgeschichtlicher Grundlage*, Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, Frankfurt a. Main (Peter Lang) 1990.

17 Vgl. Andrea Albrecht, „‚Die Welt liegt zwischen den Menschen‘. Literaturwissenschaftliche Kulturtransferforschung in Zeiten der Globalisierung“, in: Renate Riedner/Siegfried Steinmann (Hg.), *Alexandrinische Gespräche. Forschungsbeiträge ägyptischer und deutscher Germanist/inn/en*, München (Iudicium) 2008, S. 19–32. Hier S. 23f.

gerkultur wurden ausgeblendet und als bloße „Abweichungen der Adaption vom Original“ betrachtet. In diesem Rahmen wurden z.B. Vergleiche zwischen europäischer und lateinamerikanischer Literatur, französischer und afrikanischer Literatur sowie britischer Literatur und der Literatur der Commenwealth-Staaten unternommen, die den Einfluss in kolonialen und imperialen Machtverhältnissen untersuchten.

2 ‚Postnationale Literatur‘ und ‚Patchwork–Identität‘

Die Massenemigration aus sozial schwächeren Ländern im Süden in die sozial stärkeren Länder im Norden im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg und die daraus resultierende steigende Produktion von bi- oder multilingualen bzw. bikulturellen oder kulturell vielfältigen Schriftstellern seit den 1970er Jahren führte zu einer verstärkten literaturwissenschaftlichen Debatte über neue Begriffe wie ‚postnationale Literatur‘, ‚literarische Patchwork-Identität‘, ‚postnationales Schreiben‘ oder ‚Hybridität‘,[18] die durch theoretische Debatten zuerst in den englischsprachigen Staaten entstanden sind und später von europäischen Forschern übernommen wurden.[19] Diesen Begriffen ist gemeinsam, dass sie die Kulturkontakte nicht mehr dualistisch fassen, sondern einen ‚Dritten Raum‘ entwerfen, „in dem die Konstitution von Identität und Alterität weder als multikulturelles Nebeneinander noch als dialektische Vermittlung, sondern als unlösbare und wechselseitige Durchdringung von Zentrum und Peripherie, Unterdrücker und Unterdrückten modelliert wird.“[20] Die Hauptfrage bei den meisten Diskussionen in Europa über die Produktion von bilingualen bzw. bikulturellen SchriftstellerInnen blieb und bleibt aber die Frage der Terminologie. Dabei versuchen die vorgeschlagenen Bezeichnungen z.B. zu bestimmen, in welchem Verhältnis die Werke der bilingualen SchriftstellerInnen zu der dominierenden Kultur des Migrationslands stehen und ob man zur Abgrenzung dieser Literatur vom Gegenstand der

---

18 Siehe dazu Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur* (Englisch: *The location of culture*, 1994), Tübingen (Stauffenburg) 2000. Jochen Dubiel, *Dialektik der postkolonialen Hybridität. Die intrakulturelle Überwindung des kolonialen Blicks in der Literatur*, Bielefeld (Aisthesis) 2006.

19 „Leider stellt sich die deutsche Germanistik diesen neuen Inhalten und kulturellen Konzepten nur zaghaft, obwohl ein sich grundsätzlich wandelndes Literaturverständnis problematisiert werden sollte“. Hiltrud Arens, „*Kulturelle Hybridität*“ *in der deutschen Minoritätenliteratur der achtziger Jahre*, Tübingen (Stauffenberg) 2008, S. 1.

20 Ansgar Nünning, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 4. aktualisierte und erw. Auflage 2008, S. 298.

Werke oder von der Biographie der Autoren ausgehen sollte.[21] Diese Diskussionen bleiben allerdings im Rahmen jener Kulturtheorien, die „sprachlich, ethnisch und religiös möglichst kompakte Volksgemeinschaften bevorzugen", was laut Anil Bhatti zur „Verengung der großen Diversität Europas auf einen reduktiven Bilingualismus" führt.[22]

Ein anderer Aspekt, der in letzter Zeit in der Debatte um postkoloniale oder postnationale Literatur eine immer größere Rolle spielt, ist die Globalisierung, die neben ihren politischen, wirtschaftlichen und medientechnischen Wirkungen auch kulturelle Veränderungen verursacht. In seinem Aufsatz „Sprachliche Identität als Zeitfrage" geht Mossaad El Bitawy davon aus, dass die Globalisierung „eine kulturelle Homogenisierung bzw. eine Unschärfe kultureller Grenzen unter Kulturgemeinschaften hervor[ruft]."[23] Da die Sprache „Grundlage, Essenz und Dreh- und Angelpunkt der Kultur ist", prophezeit El Bitawy, „dass die nächsten Jahre und Jahrzehnte beträchtliche Diskussionen und Kämpfe über sprachliche Identitäten von Nationen mit sich bringen werden." Auf der anderen Seite könne die sprachliche Identität einer Nation „durch Außerachtlassung und Achtlosigkeit gegenüber der eigenen Sprache in den jeweiligen Bildungsinstitutionen, Massenmedien und im öffentlichen Alltagsleben ausgehöhlt und gefährdet werden. Daran sind oft fremde Kultureinflüsse und Kulturunbewusstheit beteiligt."[24] Die in El Bitawys Aufsatz – welcher nach eigener Angabe „auf eine nationale Ebene der Sprache beschränkt"[25] ist – vertretene Ansicht wird von vielen Nationalstaaten geteilt, die die sprachliche und kulturelle Hybridität eher als Gefahr[26] denn als Bereicherung betrachten. Neuere Untersuchungen zur so genannten Migrationsli-

---

21 Vgl. Haimaa El Wardy, *Kritische Studie deutschsprachiger Literatur arabischer Migrantenautoren am Beispiel von Rafik Schamis Werken*, Magisterarbeit, Ain Shams Universität, Kairo 2003, S. 13–28. Zum Stellenwert der arabischen Migrantenliteratur in Deutschland im Vergleich zu anderen Literaturen arabischer Migranten im Ausland bes. S. 53–65.

22 Anil Bhatti, „Mehrsprachigkeit und kulturelle Diversität", in: Jutta Limbach/ Katharina von Ruckteschell, *Die Macht der Sprache*, Berlin und München (Langenscheidt KG) 2008, S. 44–45.

23 Mossaad El Bitawy, „Sprachliche Identität als Zeitfrage". In: Aleya Ezzat Ayad u.a. (Hg.), *Kairoer Germanistische Studien*, Bd. 18, Kairo, 2008/2009, S. 61–91. Hier S. 61.

24 Ebd.

25 Ebd, S. 62.

26 So betonte 1966 etwa der Sprachwissenschaftler Leo Weisgerber die Gefahren der Zweisprachigkeit, indem er sich auf eine Schweizer Untersuchung stützte, die davor warnte, dass „aus dem Nebeneinander der Sprachen ein Durcheinander" werden könnte. Siehe Leo Weisgerber, „Vorteile und Gefahren der Zweisprachigkeit", in: *Wirkendes Wort*, 16. Jg., März/April 1966, S. 73–89.

teratur versuchen diese Gefährdung herunterzuspielen, indem sie diese Literatur in die Nationalliteratur des jeweiligen Landes einbetten.[27]

Obwohl die Voraussetzungen für die Entstehung der postnationalen und postkolonialen Literatur in Deutschland und in Frankreich unterschiedlich sind,[28] wird im Folgenden der Versuch unternommen, die Rolle von sprachlicher und kultureller Identität und ihre Beziehung zum Heimatbild in zwei Werken zu untersuchen, deren Autoren zu den Pionieren der Migrantenliteratur in Deutschland bzw. der *littérature Beur* in Frankreich zählen. Das Hauptaugenmerk der Textinterpretation liegt dabei auf der Frage, inwiefern Sprache als Bezugspunkt für die eigene nationale Identität gelten kann, was ein zentrales Anliegen der beiden Autoren in ihrer Beziehung zur jeweiligen Nationalliteratur darstellt.

3 Das Heimatbild bei Rafik Schami und Azouz Begag

> Und plötzlich spürte ich noch etwas Seltsames, etwas, das ich nirgends und niemals zuvor erlebt hatte. Zum ersten Mal fühlte ich Zugehörigkeit zu einem Ort. Dieser Flohmarkt entlang dem Main war meine Heimat.[29]

Diese Äußerung des Protagonisten Lutfi in Schamis Roman *Die Sehnsucht der Schwalbe* (2000) veranschaulicht nicht nur die keiner traditionellen Vorstellung des Nationalstaates entsprechende Einstellung dieser Figur zum Begriff ‚Heimat'. Sie verrät uns auch das eigene Heimatverständnis des Autors. Der 1946 in Damaskus geborene Schami, der 1971 aus Syrien in die Bundesrepublik einwanderte und seit 1982 als freier Schriftsteller tätig ist, verarbeitet in seinen Werken das Verhältnis von Minderheiten und Mehrheit, Herrschenden und Beherrschten durch die Infragestellung der Machtverhältnisse und die Entkräftung der Vorurteile. Als ständiger

---

27 Nikolina Rosić vertritt z.B. die Ansicht, dass die Migrationsliteratur „zur anerkannten Nationalliteratur" zählt. Vgl. Nikolina Rosić, „Deutsch-türkische Literatur: Emine Sevgi Özdamar und Feridun Zaimoglu", Diplomarbeit, Universität Wien, 2010, S. 48.

28 Dies liegt insbesondere daran, dass Deutschland im Gegensatz zu Frankreich keine lange koloniale Geschichte hatte. Zudem führte die französische Sprachpolitik in den ehemaligen Kolonien im 19. Jahrhundert dazu, dass die einheimische Sprache der kolonialisierten Länder als Kultur- und Amtssprache weitgehend durch das Französische abgelöst wurde. Aufgrund der Durchsetzung der ‚Sprache Molières' in Verwaltung und Schulwesen schreiben die meisten Intellektuellen in den damaligen Kolonien bis heute französisch. S. dazu: Herbert Rausch/Petra Rieger, „Der Maghreb: ein sprachlicher Schmelztiegel?", in: Jean-Pierre Dubost/Vera Trost (Hg.), *Passagers de l'Occident. Maghrebinische Literatur in französischer Sprache*, Stuttgart (Württembergische Landesbibliothek) 1994, S. 12–28.

29 Rafik Schami, *Die Sehnsucht der Schwalbe*, München (Hanser) 2000, S. 105.

Angehöriger einer Minderheit, zuerst in Syrien[30] und später in Deutschland, behandelt er in fast all seinen Texten die Thematik von Minderheiten und Mehrheit und versucht Möglichkeiten des multikulturellen Zusammenlebens spielerisch und fantasievoll zu vermitteln. Anstatt eines Nationalstaats bezeichnet Schami mit dem Wort ‚Heimat' meistens kleine Orte,[31] fiktive Städte[32] oder Personen, bei denen der Held Geborgenheit findet. Die realen Städte, die in seinen Texten vorkommen, wie z.B. das Damaskus der 1950er und 1960er Jahren oder die Stadt seiner Vorfahren Maalula, erscheinen bei ihm eher als Orte der Sehnsucht, deren beschriebenes Alltagsleben in den meisten Fällen keinen Anspruch auf Authentizität erhebt.

Wie in seinem berühmtesten Roman *Erzähler der Nacht* (1989)[33] konstruiert Schami in *Die Sehnsucht der Schwalbe* eine Erzählsituation, in der die Figuren innerhalb einer befristeten Zeitspanne ihre Biographien und Lebenserfahrungen vortragen müssen. Während die sieben Freunde des Kutschers Salim in *Erzähler der Nacht* in sieben Nächten je eine einzigartige Geschichte erzählen müssen, um ihren Freund, den berühmtesten Märchenerzähler von Damaskus, vor dem ewigen Verstummen zu retten, erzählt Lutfi in *Die Sehnsucht der Schwalbe* auf einer siebentägigen Hochzeit, zu der er in Vertretung einer Freundin in ein kleines syrisches Dorf reisen musste, dem Bruder der Braut von seinem abenteuerlichen Leben als illegaler Einwanderer in Deutschland:

> Ich lebe nun schon seit drei Jahren in Frankfurt. Illegal, aber ganz vergnügt. Ich wurde zwar immer wieder erwischt und abgeschoben. Aber jedes Mal war ich entschlossen, von neuem dorthin zurückzukehren, wo mein Herz sich am wohlsten fühlt. Und das ist nicht in einem beliebigen Land oder auch nicht irgendeiner Stadt, sondern an einem einzigen Ort auf der Welt: auf dem Flohmarkt in Frankfurt, Babylon, wie ihn meine Freundin Molly nennt. (S. 21)

Lutfis erzwungener Aufenthalt in Tunbaki, der als Rahmenhandlung fungiert, ermöglicht Schami, mühelos und spannend zwischen verschiedenen Orten und Erzählebenen zu pendeln, um den Leser nicht nur mit den kulturellen und sprachlichen Zwischenräumen bekanntzumachen, sondern auch die durch das Pendeln zwischen zwei oder mehr möglichen Welten erzeugte heterogene Identität des Protagonisten zu veranschaulichen. Ferner gelingt es Schami, durch die Einbettung von Märchenelementen und verschachtelten Geschichten und Anekdoten[34] sowie durch die Ver-

---

30 Rafik Schami stammt aus der christlich-aramäischen Minderheit in Damaskus.

31 Z.B. den Flohmarkt in *Die Sehnsucht der Schwalbe*.

32 Z.B. Ulania in *Reise zwischen Nacht und Morgen*, München (Hanser) 1995.

33 Rafik Schami, *Erzähler der Nacht*, Weinheim und Basel (Beltz & Gelberg) 1989.

34 Zum Beispiel das Märchen S. 72–74 und die Träume des Protagonisten S. 263f., S. 290f. und S. 324.

wischung der Grenzen zwischen Wirklichem und Märchenhaftem fremde Weltanschauungen, Ansichten und Erfahrungen als normal darzustellen und den Leser so zum Nachdenken über ungewohnte Sehweisen anzuregen. Manchmal werden die fantastischen Nebengeschichten als Antworten auf von der Hauptfigur gestellte Fragen präsentiert:

> Warum ich ihn nicht gefragt habe, was er gegen mich hatte? Wozu? Ich hatte schon wegen weitaus harmloserer Fragen Schläge bekommen. In der Schule und bei ihm. Ich lernte schnell, nicht mehr nachzufragen. Du meinst, das passt nicht zu mir? Vielleicht, aber es ist trotzdem wahr! Ich will dir eine Geschichte erzählen, damit du verstehst, wie es kam, dass ich bis heute oft Angst vor dem Fragen habe und lieber schweige. (S. 135)

Schami greift hier auf ein an der Wende zum 19. Jahrhundert von F. Schlegel eingeführtes Genre zurück, das in mehrfacher Hinsicht als hybrid bezeichnet werden kann und aus der arabisch-islamischen Erzähltradition stammt: die ‚Arabeske',[35] bei der unterschiedliche literarische Ausdrucksformen vereinigt werden.

Die Hybridität drückt sich bei Schami nicht nur in der Vermischung der literarischen Gattungen und dem Übergang von einer Wirklichkeitssituation in eine märchenhafte Sphäre aus, sondern auch in der Darstellung seiner Figuren, die ständige Ortswechsel erleben. Der Kutscher Salim in *Erzähler der Nacht* stammt von Nomaden ab, die sich nach einem gescheiterten Aufstand gegen den osmanischen Sultan im 18. Jahrhundert in Damaskus niederlassen mussten. In *Die Sehnsucht der Schwalbe* waren Lutfis Vorfahren mütterlicherseits afrikanische Sklaven, die „an einen arabischen Händler auf der Insel Sansibar verkauft und von dort nach Oman verschifft" (S. 33–39), bevor sie von einem reichen Großgrundbesitzer in Südsyrien als Arbeiter bestellt wurden; auch Lutfis Vater, der aus einer reichen christlichen Händlerfamilie aus Syrien stammt, hat eine Migrationserfahrung in Amerika erlebt. Somit ist Lutfi, dessen Eltern unterschiedlicher Hautfarbe und Religion waren, eine quasi ‚reine' Verkörperung der Zwischenräume und des Synkretismus. Aber nicht nur er ist ein Symbol dieser Zwischenposition, auch die anderen Figuren projizieren mit ihrem Migrationshintergrund und ihrer Lebenserfahrung in der Fremde eine Vielfältigkeit an Positionen. So begegnet uns in der Hebamme Nadime eine starke und selbständige Figur, die durch ihre Arbeit

---

[35] Für seine arabeske ‚Universalpoesie' hatte Schlegel neben der Vereinigung unterschiedlicher literarischer Ausdrucksformen die Integration von Philosophie, Rhetorik und Literaturkritik im Sinne. Die Anregungen dazu fand er in der islamischen Kultur, in der „die Mischung verschiedener Formen, auch nichtliterar., originär mit dem Lit.begriff verbunden ist, die [...] Gattungseinteilungen nach westlichem Muster nicht kennt". Vgl. Ansgar Nünning, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 4. aktualisierte und erweiterte Auflage, 2008, S. 296.

ein rastloses, zwischen verschiedenen Orten und Menschen pendelndes Leben führt. Nadime, die dem Protagonisten bei der Geburt seinen Namen ‚Lutfi' („meine Freundlichkeit") schenkte und ihn als „Wächter ihrer angegriffenen Herzkammer" (S. 25) bezeichnet, lernte die Fremde kennen, als sie mit ihrem aus Argentinien stammenden Mann nach Südamerika emigrierte. Ihre Biographie dient dem Protagonisten als Projektionsfläche eines anderen Selbst und hilft ihm, sich im Umgang mit den Menschen und der Fremde zu entwickeln. Ihr Charakter zeichnet sich durch eine solche Ambivalenz im Denken und Verhalten aus, dass Lutfi sie für verrückt hält (S. 28). Ähnlich wie Nadime liefern auch die arabischen Asylanten, mit denen Lutfi in Frankfurt Freundschaft schließt, mit ihren Lebenserfahrungen Variationen der immer gleichen Migrationsgeschichte. Hauptmerkmal dieses Lebensweges ist jene permanente Ent- und Neuverortung, die nach Ashcroft, Griffiths und Tiffin einen zentralen Aspekt postkolonialer Literatur darstellt:

> A major feature of post-colonial literature is the concern with place and displacement. It is here that the special post-colonial crises of identity comes into being; the concern with the development or recovery of an effective identifying relationship between self and place.[36]

Verbunden mit der ‚Ortlosigkeit' der Figuren sind ihre Heimatlosigkeit und ihre zwiespältigen Gefühle sowohl dem Aus- als auch dem Einwanderungsland gegenüber, was wiederum ein Hauptmerkmal von Homi Bhabhas Begriff der Hybridität[37] darstellt. So mussten Lutfis Vorfahren „enttäuscht wieder nach Syrien [zurückkehren], nachdem es ihnen nicht möglich gewesen war, in Tansania Fuß zu fassen" (S. 39). Die Veränderungen im Ursprungsland und der lange Aufenthalt im Einwanderungsland machen die Migranten zwar mit der Fremde vertrauter, verfestigen bei ihnen zugleich aber das Gefühl der Ortlosigkeit. Bei seinem letzten Erscheinen vor Gericht als illegaler Einwanderer in Deutschland versucht Lutfi die Schwierigkeit des permanenten Migranten zu beschreiben, das Auswanderungsland wieder als ‚Heimat' zu betrachten:

> Der Richter regte sich auf, dass ich immer wieder illegal einreiste. Und als er mich fragte, woher ich käme, sagte ich wie immer: „Aus der schönsten Stadt der Welt: Damaskus."
>
> „Wenn Ihre Stadt wirklich die schönste der Welt ist, warum sind Sie dann nicht dort geblieben?", fragte er etwas verwundert.
>
> „Herr Richter", sagte ich, „Sie werden es nicht glauben: Ich

---

36 Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, London/New York (Routledge) 1989, S. 8f.

37 Vgl. Michael Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn (W. Fink) 2006, S. 28–32.

> bin tatsächlich nach Damaskus zurückgefahren. Aber die Erde hatte sich in meiner Abwesenheit mehrmals gedreht und so war nichts an dem Ort, wo ich es gelassen hatte. Mein Bett stand plötzlich beim Trödler etwa fünfhundert Meter nördlich von meiner Wohnung. Natürlich gab mir meine Mutter eine Erklärung dafür: Sie entschuldigte sich, dass sie Platz brauchte. Aber meine Mutter hatte ja die Drehung nicht wahrgenommen, die spüren nur Emigranten. Auch der Trödler verstand mich nicht. Ich sagte zu ihm: „Das war mein Bett!", und er lachte breit. „Was war, das ist nicht mehr, doch mit ein paar Scheinen kann es wieder werden." (S. 312)

Das Bild des Herkunftslandes verwandelt sich für den Emigranten mit der Zeit in einen mythischen, imaginären Ort, oder wie Simone Höfer formuliert: „Die Heimat wird zu einem mentalen Konstrukt, gebildet aus fragmentierten Erinnerungen".[38] Da diese Erinnerungen nicht mehr der Wirklichkeit entsprechen, fällt es dem Protagonisten schwer, Sehnsucht nach dem Auswanderungsland zu haben und es noch als Heimat zu bezeichnen:

> Irgendwie verändert die Fremde das Bild der Stadt, in der man gelebt hat. Die Erinnerungen an sie werden immer farbiger und schöner und dann kann keine Stadt der Welt mehr dieser Schönheit entsprechen. (S. 299)

So verklären die Erinnerungen an die vertraute Heimatstadt das Bild der Geburtsstadt für den Protagonisten fast zu einer Utopie. Die Staaten hingegen, in denen er sich jeweils befindet, Syrien und Deutschland, begreift Lutfi als Symbole der Macht, die seine Freiheit einzuschränken versuchen:

> Ich verfluchte den Polizisten, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, meinen Willen zu brechen, damit all die anderen begreifen sollten, dass es sich nicht lohnt, illegal nach Deutschland zu kommen. Das hatte er mir gesagt. Warum konnte er mich nicht in Ruhe lassen? Ich tat keinem etwas zu Leide und landete doch immer wieder im Gefängnis, während draußen die übelsten Verbrecher frei herumliefen, ohne eine Strafe befürchten zu müssen. (S. 314)

Der in seiner Jugend von kommunistischen Gedanken beeinflusste Schami[39] stützt sich sowohl auf die marxistische Staatstheorie[40] als auch

---

38 Simone Höfer, *Interkulturelle Erzählverfahren. Ein Vergleich zwischen der deutschsprachigen Migrantenliteratur und der englischsprachigen postkolonialen Literatur*, Saarbrücken (VDM Verlag Dr. Müller) 2007, S. 113.

39 In Syrien gründete der junge Rafik Schami als Mitglied einer kommunistischen Partei mit Kommilitonen zunächst eine kommunistische Jugendzeitschrift, die nicht erscheinen durfte. 1966 gründete er außerhalb der Partei die kritische literarische Wandzeitung *Al-Muntalak* („Der Ausgangspunkt"), die 1970 verboten wurde. Vgl. Rafik Schami, *Hürdenlauf oder Von den unglaublichen Abenteuern, die einer erlebt, der seine Geschichte zu Ende erzählen will*. Rede in der Johann Wolfgang Goethe-

auf den institutionellen Staatsbegriff,[41] um die oppositionelle Haltung seines Protagonisten dem Staat gegenüber zu begründen. So wird der Staat für Lutfi durch den deutschen Polizisten Jens Schlender verkörpert, der ihn immer wieder aufspürt und als illegalen Einwanderer nach Damaskus zurückschickt, ferner durch die Ausländerbehörde, den Gerichtssaal und das Gefängnis in Deutschland sowie durch die Offiziere und die Zollbeamten in Syrien, die er als einer der Schwachen nur mit List besiegen kann. In diesem Kampf spielt die Solidarität mit anderen Schwachen, etwa den Asylanten und den illegalen Einwanderern, eine entscheidende Rolle.

Auf die Frage nach der Bedeutung des Begriffs ‚Heimat' in seinen Werken antwortet Schami:

> Als Angehöriger der christlichen und aramäischen Minderheit begegnete ich früh dem Begriff Heimat in der Bedeutung von Zugehörigkeit zu einem Ort, an dem man sich in Sicherheit fühlt, an dem man sich wohl fühlt und nie die Frage beantworten muss: Was suchst du/ willst du hier? Die Vorstellung einer *nationalen Heimat* hatte damit nichts zu tun. [...] In Deutschland ist die Definition von Heimat für mich leichter. Hier bin ich von der Pflicht entbunden, das Land als Heimat durch Geburt anzusehen. Ich betrachte deshalb *die deutsche Sprache als Heimat*, das Herz meiner Frau und der deutschen und ausländischen Freunde, die in diesem Land leben, als Heimat, die Liebe meiner Leserinnen und Leser als Ort, an dem ich gut aufgehoben bin. Die fröhliche Kindheit meines Sohnes, in der ich nicht selten verweile. Das sind die Eckpfeiler, die Grenzen meiner Heimat, innerhalb derer ich mich bewege.[42]

‚Heimat' bezeichnet bei Schami also ein subjektives Sicherheitsgefühl, das nicht an einen festen Ort gebunden ist und sich wie der Mensch selbst ständig entwickelt und verändert. Nach einer solchen postkolonialen Definition des Heimatbegriffs[43] können Abstrakta wie ‚Sprache', ‚Liebe',

---

Universität, Frankfurt am 28. Juni 1996, Frankfurt a.M. (Freundeskreis des Inst. für Jugendbuchforschung) 1996, S. 10ff.

40 Die marxistische Staatstheorie fasst den Staat als „Instrument der herrschenden Klasse" und somit als „Produkt der kapitalistischen Gesellschaft" auf. Vgl. Everhard Holtmann, *Politik-Lexikon*, überarb. und erw. Auflage, Oldenbourg (Wissenschaftsverlag) 2000, S. 666.

41 Es lassen sich insgesamt vier Varianten des Begriffs ‚Staat' unterscheiden: 1. Der enge, institutionelle Staatsbegriff, 2. Der weite, institutionelle Staatsbegriff, 3. Der gesellschaftliche Staatsbegriff und 4. Der universale Staatsbegriff. Während die erste Verwendung lediglich die exekutive Gewalt bezeichnet, umfasst die zweite Verwendung neben der exekutiven auch die legislative und die judikative Gewalt. Vgl. *Politik-Lexikon*, S. 656.

42 Aus einem unveröffentlichen Brief des Autors an mich vom 04.09.2001.

43 Ausgehend von W. Benjamins Konzept der Übersetzung als Transformation, macht Bhabha „den postkolonialen Intellektuellen zu einem produktiven ‚Parasiten' inmitten neuer Globalisierungs-[...] Regionalisierungs- und Migrationsbewegun-

‚Solidarität' oder ‚Freundschaft' als mögliche Ersatzheimaten fungieren. Dieses Heimatbild spiegelt sich im vorliegenden Roman wider, der insbesondere durch die Hauptfigur autobiographische Züge aufweist. Lutfi, der wie Schami selbst von klein auf als Fremder betrachtet wurde – zuerst in seiner Heimatstadt Damaskus wegen der Abstammung seiner Mutter aus dem heutigen Tansania und seiner von ihr geerbten dunklen Hautfarbe, später als Ausländer ohne Einreise- und Aufenthaltsgenehmigung in Deutschland – findet den Ort der vollkommenen Geborgenheit auf einem Frankfurter Flohmarkt, der durch die Vielfalt an Sprachen, Ethnien, Konfessionen und Geschichten eine kleine multikulturelle Welt bildet:

> Dort lebt die Vergangenheit weiter und versucht sich eine Zukunft zu sichern. Es riecht nach Arabien, nach der Türkei, nach China und Thailand. Buch und Gemälde, Stein und Metall nehmen gleichberechtigt Platz. [...] Und er ist eine Insel, die einmal in der Woche aus dem Ozean der Stadt auftaucht, für ein paar Stunden viele Liebhaber anzieht und dann wieder untertaucht. Die Menschen dort bilden sich ein, Deutsche, Araber oder Afrikaner zu sein, aber sie sind Insulaner. [...] Möglicherweise stimmt die Geschichte, dass der Flohmarkt der einzige Ort ist, wo sich die Kinder Babylons treffen und einander verstehen. Doch sobald sie den Ort verlassen, verfolgt sie der göttliche Fluch und sie sind einander wieder fremd. (S. 108 und 223f.)

Obwohl diese multikulturelle Flohmarkt-Welt in einer realen deutschen Großstadt mit hohem Ausländeranteil angesiedelt ist, erscheint sie in der Schilderung des Protagonisten als poetisch, märchenhaft und vergänglich, was dessen Zweifel an der Existenz einer solch harmonischen, reibungslosen Multikulturalität in der Wirklichkeit zum Ausdruck bringt – Zweifel, die angesichts der Tatsache, dass plurikulturelle Staaten in der Geschichte Europas „stets gefährtdete Staaten"[44] waren, wohl berechtigt sind.

---

gen, der [...] seine Heimatlosigkeit subversiv ausspielen kann." Diese von Bhabha entwickelte „strategische Ortlosigkeit" wurde von vielen Kritikern mit Verweis darauf angegriffen, dass „eine poststrukturalistisch fundierte Hybridität die Erfahrungen einer privilegierten Schicht kosmopolitischer Intellektueller verallgemeinert und die Realität kolonialer Ausbeutung sowie das Problem der Mobilisierung kollektiver Identitäten und Handlungsinstanzen vernachlässigt." Vgl. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 2008, S. 298.

44 Anil Bhatti zufolge „haben historische Formationen [in Europa], die mit Indien hätten verglichen werden können, nämlich das Habsburger Reich oder Jugoslawien, gegen die ‚romantische', von Herder beeinflusste Vorstellung vom möglichst kongruenten Verhältnis zwischen Sprache, Volk und Nation verloren." Vgl. Bhatti, „Mehrsprachigkeit und kulturelle Diversität", a.a.O., S. 40.

Ebenso wie Schami drückt der 1957 in Lyon geborene Azouz Begag seine Ortlosigkeit und Schwebesituation im Vorwort seines erstveröffentlichten Romans *Le Gone du Chaâba* („Der Junge vom Stadtrand", 1986) aus:

> Es ist wirklich schwierig, anders zu sein. Anders als die Franzosen, aber auch anders als die Araber. Ich habe mich immer als einen betrachtet, der auf der Grenzlinie zu Hause ist, an einem Ort, der allen und niemand gehört, den man in der Regel nur rasch überquert. Ein Zwischenort. Dort nämlich lernt man am besten, was es heißt, Mensch zu sein. (S. 6)

Begag, dessen Eltern 1949 aus Algerien nach Frankreich emigrierten, erlebte in seiner Kindheit zahlreiche Neuverortungen. Die ersten Lebensjahre verbrachte der spätere Schriftsteller, Soziologe und Politiker[45] in den heruntergekommenen *bidonvilles*[46] der Umgebung von Lyon. 1966 zog er mit den Eltern in eine Sozialwohnung des Lyoneser Viertels Croix-Rousse und 1969 in eine Hochhaussiedlung der Vorstadt La Duchère.[47] Als Ort „der ersten prägenden Erfahrungen und als Ursprung eines konfliktreichen Verhältnisses zur eigenen Person und eigenen Geschichte"[48] wird in Begags Roman das *bidonville* beschrieben. In dieser autobiographisch geprägten Erzählung berichtet der etwa achtjährige Protagonist, Azouz, vom Alltagsleben in einem *bidonville* am Rande von Lyon, vom Umzug der Familie nach Croix-Rousse und von den Missständen im Umfeld der frankomaghrebinischen Kinder und Jugendlichen der 1960er Jahre, die als Migrantenkinder der zweiten Generation in Frankreich geboren und aufgewachsen sind und die man als ‚génération *Beur*'[49] bezeichnet. Gemäß

---

45 Azouz Begag ist Forscher am CNRS und im „Haus für Sozial- und Geisteswissenschaften" von Lyon (*Maison des Sciences Sociales et Humaines*). Als Spezialist für städtische Sozialökonomie befasst er sich insbesondere mit der Mobilität von Einwanderern in städtischen Räumen. 2005–2007 war er außerdem beigeordneter Minister für die Förderung von Chancengleichheit unter Premierminister Dominique de Villepin.

46 *Bidonvilles* sind Baracken- bzw. Kanistersiedlungen, die außerhalb der französischen Städte entstanden und als ‚ethnische Ghettos' fungieren.

47 Die französischen *banlieues* (Vorstädte) „sind zwar offener [als die bidonvilles], doch sie werden auch als marginale Räume empfunden, als soziale Ghettos, die die Ärmsten von der Gesellschaft ausschließen." Vgl. Adelheid Schumann, *Zwischen Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung: die* Beurs, *Kinder der maghrebinischen Immigration in Frankreich. Untersuchungen zur Darstellung interkultureller Konflikte in der Beur-Literatur und in den Medien*, Frankfurt a.M. (IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation) 2002, S. 128.

48 Ebd. S. 126.

49 Das Wort ‚Beur' ist eine umgangssprachliche Abwandlung des französischen Wortes *arabe*: Im *Verlan*, dem Slang der Vorstadtjugendlichen, werden die Wörter „auf den Kopf gestellt", indem die erste mit der letzten Silbe vertauscht wird (‚Verlan' selbst ist die Umstellung des Substantivs ‚l'envers', ‚die Rückseite'). Laut Yves Jeanmougin wurde das *Verlan* im Zweiten Weltkrieg als Geheimcode von den fran-

dem französischen Staatsangehörigkeitsgesetz („Code de la Nationalité française") sind sie vollwertige französische Staatsbürger. Aber wie Claudia Blaschka und Natali von Kornatzki betonen:

> Sie fühlen sich zu Frankreich gehörig – und werden doch wie Ausländer behandelt. Sie sind „Exilierte des Inneren", hin- und hergerissen zwischen zwei Welten, der modernen europäischen Gesellschaft „draußen" und der arabisch-berberischen mit ihren von Tradition und islamischer Religion geprägten Regeln und Riten „drinnen", in der Familie.[50]

Diese Zerrissenheit und der daraus resultierende Konflikt zwischen dem Heranwachsenden, seinen Eltern und seiner Umwelt stellt die Hauptthematik in Begags fiktionalen Werken dar.[51] Die ambivalente Einstellung des Protagonisten Azouz in *Le Gone du Chaâba* zu den beiden Ländern Algerien und Frankreich wird durch seine Wahrnehmung der ‚Heimat' deutlich. So gibt der in Frankreich geborene Azouz, der noch nie in Algerien gewesen ist, „Sétif" als Heimatstadt an, als er von einem anderen Migrantenkind nach seiner Herkunft gefragt wird (S. 164). Auf die gleiche Frage von einem Mitschüler nicht arabischer Herkunft antwortet er: „Ich bin in Lyon geboren" (S. 180) und verheimlicht damit die Herkunft der Eltern. Als sein Französischlehrer am Gymnasium ihn nach der arabischen Aussprache seines Vornamens fragt, ist er sprachlos: „Wie kann ich ihm nur sagen, dass ich keine Lust habe, vor all diesen Schülern, die mich erwartungsvoll ansehen, als sei ich ein Zirkustier, über meine Herkunft zu reden?" (S. 183)

Das Schämen für die eigene Herkunft einerseits und das Unterlegenheitsgefühl gegenüber den Franzosen andererseits entstehen bei Azouz durch den Vergleich zwischen zwei Welten: der abgegrenzten Barackenwelt am Stadtrand, der Chaâba, in der er aufgewachsen ist, und der Welt der drei Schulen in Lyon, die für ihn den französischen Staat repräsentieren. Da er die von der französischen Schule vermittelte Bildung als den einzigen Weg betrachtet, um dem Elend in der Chaâba und der Marginalisierung durch die ‚richtigen' Franzosen zu entkommen, stimmt er dem

---

zösischen Gefangenen entwickelt, um nicht von den Nazis verstanden zu werden. Die Jugendlichen der Betonstädte übernahmen ihn später, um ihren Eltern und der Polizei zu entwischen. Vgl. Natali von Kornatzki, „Wer sind die ‚Beurs'?", in: Jean-Pierre Dubost/Vera Trost (Hg.), *Passagers de l'Occident. Maghrebinische Literatur in französischer Sprache*, a.a.O., S. 119–124. Vgl. auch Schumann, S. 29–35 und S. 63–84.

50 *Passagers de l'Occident*, a.a.O., S. 119f.

51 Vgl. den Jugendroman *Béni ou le Paradis privé*, Paris (Seuil) 1989. Deutsche Ausgabe: *Fast überall: die Geschichte eines algerischen Jungen in Frankreich*, Zürich, Nagel & Kimche, 2000. Sowie das Kinderbuch *La Force du berger*, Genf (La Joie de Lire) 1991. Deutsche Ausgabe: *Aber die Erde ist rund*, Weinheim u.a. (Beltz & Gelberg) 1999.

Grundschullehrer in allem zu, auch als dieser behauptet, dass sie allesamt Nachfahren der Gallier sind:

> „Wir stammen alle von Vercingetorix ab!"
> „Jawohl, Herr Lehrer!"
> „Unser Vaterland, Frankreich, hat eine Oberfläche von ..."
> „Jawohl, Herr Lehrer!"
> Der Lehrer hat immer Recht. Und wenn er sagt, dass die Gallier unsere Vorfahren waren, dann hat er auch Recht. Und das ist unser Problem, wenn unsere Schnurrbärte anders aussehen als ihre. (S. 55)

Diese Unterwürfigkeit gegenüber der Person, die den überlegenen französischen Staat verkörpert, drückt sich auch im Umgang des Jungen mit der Polizei aus. Als Polizisten einen illegalen Schlachthof in der Chaâba aufsuchen, hilft er ihnen durch seinen Verrat den Fleischschwarzhandel seines Onkels aufzudecken, was diesem und seinem eigenen Vater eine Geldstrafe beschert (S. 108f.).

Der Identitätskonflikt führt dazu, dass Azouz in bestimmten Situationen seine arabische Identität, die er mit dem schulischen Versagen seiner maghrebinischen Mitschüler und ihrem schlechten Benehmen gleichsetzt, komplett ablegt. Jüdischen Mitschülern gegenüber behauptet er sogar, dass er selbst Jude sei:

> „Ich bin Jude", habe ich gesagt. Einerseits deshalb, weil die Tabouls zu zweit sind, andererseits aber auch, weil sie gut mit der Lehrerin und den meisten anderen Mitschülern auskommen. Wenn ich zugegeben hätte, dass ich Araber bin, würden sie alle einen großen Bogen um mich machen. [...] Dazu kommt, dass die beiden Tabouls noch erzählt haben, dass da unten in der Wüste eine Million Israeli mehrere Millionen Araber in die Flucht geschlagen haben. Das finde ich demütigend. Darum ist es im Moment besser, Jude zu sein." (S. 165f.)

Als Aufsteiger und Streber, der in der Schule und in der französischen Gesellschaft akzeptiert werden möchte, verleugnet Azouz seine arabische Identität und entkommt dadurch für kurze Zeit den Assoziationen, die dem Arabischsein in dieser Gesellschaft anhaften. Das ständige Wechseln der Identität nach Bedarf, das nach Adelheid Schumann als „gespielte Identität"[52] zu bezeichnen ist, wird vom Protagonisten als eine aus Min-

---

[52] Schumann unterscheidet drei Formen der Identitätskonstruktion, die bei den *Beurs* auftauchen: 1. *die losgelöste Identität*, eine Selbstkonstruktion, die sich aus allen Bindungen befreit und sich in einer Zwischenwelt einrichtet, 2. *die gespielte Identität*, eine wechselnde Anpassung der Identität an die jeweiligen Gegebenheiten und ein Spiel mit verschiedenen Masken, und 3. *die doppelte Identität*, eine Mischung der verschiedenen kulturellen Prägungen zu einer neuen bikulturellen Identität. Vgl. Schumann, S. 228.

derwertigkeitsgefühlen gespeiste „Überlebensstrategie“[53] eingesetzt, die weder „nur ein Spiel mit den verschiedenen Möglichkeiten des Daseins ist“,[54] noch zur „Selbstverwirklichung“[55] führt. Doch diese Überlebensstrategie will dem Jungen nicht immer problemlos gelingen. So gerät er z.B. in eine heikle Situation, als ihn seine Mutter, die mit ihrem knöchellangen *binouar* und dem grünen Kopftuch überdeutlich als Araberin zu erkennen ist, unerwartet von der Schule abholt (S. 166f.).

Der Umzug der Familie von der Chaâba in das Stadtviertel Croix-Rousse, der ständige Wechsel von Schule und Lehrern und die damit verbundenen Veränderungen von der Kindheit zur reiferen Jugend spielen eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung des Protagonisten, dem wie den Helden des Bildungsromans durch vielfältige Erlebnisse schließlich eine Art von Versöhnung mit sich selbst und seiner Umwelt gelingt.

3.1 Sprachliche Hybridität und Sprachvielfalt

Wie die Hauptfigur von Sten Nadolnys Roman *Selim oder Die Gabe der Rede* (1992) besitzt Lutfi die Gabe des Erzählens und des Redens. Trotz seines kurzen, unterbrochenen Aufenthalts in Deutschland vermag er anhand der wenigen Wörter und Sätze, die er dort gelernt hat, seinen Landesleuten bei den Behörden zu helfen:

> Etwa drei Monate nach meiner zweiten Einreise baute ich die ersten Verbindungslinien nach Damaskus auf. Es waren Syrer und andere Araber, die Autos, vor allem teure Limousinen und Lastwagen, kauften und sie nach Syrien brachten. [...] In der Regel konnte keiner von ihnen Deutsch. Deshalb wurden sie auf den Behörden schlecht behandelt. Ich übersetzte für sie und sie bekamen schneller die notwendigen Stempel. Irgendwann kannten mich die Beamten und wurden freundlicher zu mir. Denn immer, wenn ich dabei war, ging es um saubere Geschäfte. (S. 227f.)

Das Problem der sprachlichen Zerrissenheit, das in der deutschsprachigen Migrantenliteratur oft thematisiert wird, spielt in *Die Sehnsucht der Schwalbe* kaum eine Rolle, da Lutfi bereits durch den Umgang mit Touristen in seiner Geburtsstadt Damaskus die „Angst vor Fremden, vor allem den Europäern“ (S. 67f.) verloren hat. Wie Schami selbst[56] hat sich der

---

53 Ebd., S. 232.

54 Ebd., S. 231.

55 Ebd., S. 232.

56 Als Angehöriger der christlich-aramäischen Minderheit wuchs Schami in Syrien mit zwei Muttersprachen auf. Außerdem kam er durch den Besuch einer französischen jesuitischen Klosterschule im Libanon früh mit europäischen Sprachen in Berührung. Über seine Begegnung mit europäischen Literaturen sagte er in einem

mehrsprachige Migrant Lutfi, der Fremdsprachen zur Erweiterung seines individuellen Horizonts erlernt und großen Wert auf die Verständigung mit Anderen legt, von der „Ideologie der perfekten Sprachbeherrschung“[57] befreit. Je nach Situation wählt er die passende Sprache (S. 49–82). Als gemeinsame Sprache aller Völker betrachtet er die Musik, weil sie „die einzige Sprache [ist], die mit nur sieben Buchstaben auskommt“ (S. 205) und weil deren Zeichen von allen Nationen gleich verstanden werden. Mit dieser Einstellung zum Spannungsverhältnis von Muttersprache und Fremdsprache in monolingualen Kulturen scheint Schami dem indischen Germanisten Anil Bhatti Recht zu geben, der den Vorteil mehrsprachiger Kulturen hervorhebt:

> Man wächst auf in einer mehrsprachigen Welt, mit dem Klang vieler Sprachen im Ohr. Die Andersheit der Sprachen ist nicht Fremdheit. Man lernt früh, mit Sprachen zu spielen. Mehrsprachigkeit wäre mit einer musikalischen Metapher zu umschreiben: Die Fähigkeit, mit dem musikalischen Material umzugehen [...] erlaubt dem Musiker so etwas wie ein freies Spiel. Er kann variieren, Stillagen wechseln, sich in verschiedenen Tonarten ausdrücken. Mehrsprachigkeit ist etwas Vergleichbares. Man geht mit einem Sprachrepertoire um, wie man mit einem Musikrepertoire umgeht, und zwar in einem gesellschaftlichen Umfeld, wo dies akzeptiert wird und nicht als Verstoß gegen ein Reinheitsgebot (die reine Muttersprache) gilt. Das Verhältnis zwischen den Sprachen im mehrsprachigen Repertoire ist *nicht* das Verhältnis zwischen Muttersprache und Fremdsprache. [...] Es sind nur *andere* Sprachen, die in einem Regenbogenverhätnis zueinander stehen.[58]

Mehrsprachigkeit trägt nach Bhatti nicht nur dazu bei, „den Begriff der Muttersprache zu entmythisieren“,[59] sondern ermöglicht auch eine ebenbürtige und lockere, nicht unbedingt von politischen, wirtschaftlichen oder kulturellen Herrschaftsverhältnissen abhängige Beziehung zwischen den einzelnen Sprachen.

Schamis Werk zeichnet sich darüber hinaus durch eine hybride Sprache aus, deren Merkmale „die Verwendung zweier Sprachen“, „die wörtliche Übersetzung“ und die Einsetzung „fremdkulturelle[r] Metapher[n]

Interview: „Ich bin zwar aus dem Orient, aber ich gehöre einer christlichen Minderheit, den Aramäern, an. Dadurch kam ich sehr früh mit der Französischen, später mit der russischen Literatur und dann mit der angloamerikanischen Literatur in Berührung, die mich sehr fasziniert hat.“ Vgl. Lerke von Saalfeld (Hg.), *Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, Gerlingen (Bleicher) 1998, S. 36.

57 Anil Bhatti, „Mehrsprachigkeit und kulturelle Diversität“, S. 46.

58 Ebd., S. 43f.

59 Ebd., S. 42.

und Bilder“ sind.[60] Er verwendet z.B. arabische Wörter, denen er die deutsche Übersetzung beifügt: „Sununu, Schwalbe“ (S. 23), „Sebak, Quecksilber“ (S. 31), „Farah, Freude“ (S. 44). So führt er den Leser in eine sprachliche und kulturelle Mischwelt ein und macht ihn mit dieser vertraut.

Im Gegensatz dazu setzt Azouz Begag eine hybride Sprache ein, um den Zwiespalt seiner Hauptfigur zwischen gegensätzlichen Welten darzustellen. Dies zeigt sich schon am Titel des Romans, der als hybride Konstruktion aus beiden Kulturen anzusehen ist. Das Wort *gone* (Kind/Junge) gehört zur Umgangssprache in der Region in und um Lyon, während ‚Chaâba‘ (*bidonville*, Slum) als algerisch-arabisches Wort viel über das Verhältnis von Azouz‘ Angehörigen und Bekannten zu ‚ihrem‘ *bidonville* aussagt, das sie als Teil Algeriens und nicht als Teil Frankreichs betrachten. Dieser Mischung aus Wörtern der Lyoneser Regionalsprache und Bestandteilen der maghrebinischen Herkunftssprache seiner Eltern bedient sich Azouz häufig dann, wenn er sich auf eine Situation nicht richtig einstellen kann. Auf die Frage des Grundschullehrers nach der morgendlichen Hygiene antwortet er z.B.:

> „M’sieur, man braucht auch einen Chritt und eine Kaissa!“
> „Was braucht man??!“, fragt er zurück, und seine Augen weiten sich vor Überraschung.
> „Einen Chritt und eine Kaissa!“ sage ich nun sehr viel leiser als zuvor, überzeugt, dass sich irgendetwas Ungewöhnliches ereignen wird.
> „Aber was um alles in der Welt ist denn das?“, hakt der Lehrer belustigt nach.
> „Das tut man sich auf die Hand, um sich damit zu waschen ...“
> „Ein Waschlappen vielleicht?“
> „Ich weiß nicht genau, M’sieur.“
> „Wie sieht es denn aus?“
> Ich erkläre es ihm.
> „Aber natürlich“, antwortet er. „Das ist ein Waschlappen. Und bei Ihnen zu Hause heißt das also Kaissa?“
> „Ja, M’sieur. Aber wir benutzen es nur, wenn wir mit unserer Mutter zu den öffentlichen Duschen gehen.“
> „Und was ist denn ein Chritt?“
> „Na ja, M’sieur, das sieht aus wie ganz viele Schnurstücke, die fest umeinander gewickelt sind. Und es kratzt fürchterlich. Meine Mutter reibt mich immer damit ab, und meine Haut wird dabei ganz rot.“
> „Aha, ein Massagenhandschuh!“, beendet der Lehrer lächelnd das Gespräch. (S. 87)

Die Kluft zwischen dem Sprachgebrauch im *bidonville* und in der Schule wird dem Jungen durch diese Situation bewusst, die ihn dazu führt, sich

---

60 Rosić, S. 43.

seiner Eltern zu schämen und das Vokabular der Chaâba-Einwohner als minderwertig zu betrachten, zumal diese wegen ihrer Fehler beim Französischsprechen unentwegt von den Franzosen belacht werden (S. 122, 128). Dabei unterlaufen Azouz im Französischen die gleichen Ausdrucksfehler wie den von ihm ausgelachten Eltern, z.B. wenn er für Schnupftabak ‚Tababrisi' statt ‚tabac à priser' sagt (S. 157), oder wenn er auf die Frage nach dem Beruf des Vaters in Algerien antwortet, dass dieser „Journalist auf dem Bahnhof" gewesen sei und dabei die Wörter ‚Journalist' und ‚Journalier' (Tagelöhner) verwechselt (S. 185). Er begründet diese Fehler damit, dass sich der algerische Dialekt durch die französische Kolonisation vom Hocharabischen entfernt hat, weshalb die Wörter an das Französische angeglichen wurden:

> Das Arabisch, das wir bei uns zu Hause reden, würde den Einwohnern Mekkas, dem ersten Pilgerort der Muslime, sicher die Zornesröte ins Gesicht treiben. Zum Beispiel das Wort für Streichhölzer. Das übernehmen wir aus dem Französischen: „Les alumettes" heißen bei uns „li zalimite". Das ist einfach, und jeder versteht es. Oder ein Auto, französisch „l'automobile", heißt „la taumobile", und einen Lappen – „le chiffon" – nennen wir „le chiffoun". Man sieht, es ist eine Art eigener Dialekt, den man leicht verstehen und lernen kann, wenn man ein gutes Ohr dafür hat. (S. 187)

Durch diese Angleichung entsteht eine neue Sprache, die eine Annäherung an die Sprache der ehemaligen Kolonisatoren ermöglicht und die Verständigung mit ihnen erleichtert. Diese Sprache verkörpert eine neue hybride Identität, die das Sowohl-als-auch, aber auch das Weder-noch umfassen kann. Darum kennt Azouz den arabischen Ausdruck *el Maghreb* für ‚Marokko' nicht und meint, dass seine Eltern zu Hause *el Marroc* sagen (S. 187). Auch mit dem arabischen Wort *Allah* („Gott der Muslime"), das der arabischsprechende Französischlehrer Monsieur Loubon an die Tafel schreibt, kann er nichts anfangen und sagt, dass er „Arabisch weder lesen noch schreiben kann" (S. 188).

3.2 Kulturelle Hybridität und plurikulturelle Gesellschaft

Schami plädiert in seinem Roman nicht nur für Mehrsprachigkeit als Gegenmodell zum „reduktiven Bilingualismus"[61] einiger europäischer Länder, sondern auch für eine „plurikulturelle Gesellschaft",[62] in der die einzelnen Kulturen gleichberechtigt sind. Verärgert über das Unwissen eines arabischen Asylanten, der ihn wegen seiner Freundschaft mit dem

---

61 Bhatti, S. 45.
62 Ebd., S. 44.

jüdischen Mischa als Verräter bezeichnet, schildert Lutfi, wie das Zusammenleben ethnischer und religiöser Gruppen in vergangener Zeit in der arabischen Welt aussah:

> Ich schrie ihn an: „[...] Weißt du etwa nicht, dass wir seit Jahrhunderten in Damaskus, Beirut, Bagdad, Kairo oder Jerusalem mit Juden zusammenleben?“ [...] Meine Familie und ich hatten schon immer im alten Stadtviertel Mauer an Mauer, Fenster an Fenster mit Juden zusammengelebt. Ich hatte täglich mit jüdischen Kindern gespielt und oft an den Samstagen bei Juden Geld verdient, indem ich für sie kleinere Arbeiten erledigte, die sie am Sabbat nicht machen durften. [...] Der Tunesier Taha aber blieb mir gegenüber feindselig. Und immer wenn ich lachte, wurde er noch misstrauischer. Er konnte auch nicht verstehen, dass ich Araber und zugleich Christ bin, dass ich mich illegal in Deutschland aufhielt und trotzdem lachen konnte.“ (S. 230f.)

Schami weist hier einerseits auf das Modell des Vielvölkerstaats hin, das vor der Verbreitung des europäischen Nationalismus im 19. Jahrhundert in Arabien[63] herrschte. Andererseits widerlegt er das Vorurteil, nach dem die Juden vor der Proklamierung des Staates Israel in Arabien in isolierten Ghettos gelebt hätten. In Anerkennung der Tatsache, dass die Kulturen das Recht haben, ungleich und unterschiedlich zu sein, fordert Schami in seinem Roman dazu auf, die Andersartigkeit der Minoritätenkulturen in den Mehrheitsgesellschaften zu akzeptieren und ihnen aufgeschlossen zu begegnen (S. 250f.).

Begag hingegen plädiert eher für einen auf Wissen und Bildung beruhenden gegenseitigen Respekt zwischen den beiden Kulturen der ehemaligen Kolonien. Da die Schule die Grundlage von Azouz' Erfolg bildet, schildert Begag anhand dreier Lehrerpersönlichkeiten, M. Grand, Mme Valard und M. Loubon, und ihres Umgangs mit seinem jugendlichen Helden, wie unterschiedlich die Mehrheitsgesellschaft die Minoritäten und ihre Kulturen betrachtet. Während M. Grand und Mme Valard sich bloß auf die Werte und Normen der französischen Zivilisation konzentrieren, hebt M. Loubon die positive Seite der Migrantenkultur hervor und hilft Azouz somit, die andere Seite Algeriens kennenzulernen, die er weder durch die Eltern noch durch die übrigen Einwohner der Chaâba entdecken konnte:

---

63 Über die Verbreitung der westeuropäischen nationalen Ideen im Osmanischen Reich und in der von den Osmanen regierten arabischen Welt und die darauffolgende Verfolgung der dortigen ethnischen Minoritäten und ihre Unabhängigkeitskriege siehe Michael Kreutz, *Modernismus und Europaidee in der Östlichen Mittelmeerwelt, 1821–1939*, Dissertation der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum, 2005, S. 54–71 und S. 85f.

> In den Monaten seit dem ersten Schultag hat sich der Lehrer angewöhnt, mir vor der Klasse Fragen zu stellen, damit ich über mich, über meine Familie und über jenes Algerien rede, das mir fremd ist, das ich aber nach und nach mit seiner Hilfe entdecke. (S. 186)

Der Gymnasiallehrer M. Loubon, der als *Pied-noir*[64] in Algerien geboren wurde und nach der Unabhängigkeit nach Frankreich übersiedelte, stellt mit seiner umgekehrten Erfahrung für Azouz ein Spiegelbild dar, das allerdings wegen seiner Bildung im Gegensatz zu ihm nicht an Entfremdung leidet. Er verkörpert für Azouz im Sinne Michael Hofmanns „das Fremde als das verdrängte Eigene",[65] ohne dessen Begegnung „eine Konstitution des Ich gar nicht denkbar ist."[66] Da er die algerische Migrantenkultur nicht verachtet und entschlossen gegen rassistische Bemerkungen seiner Schüler eingreift (S. 192), kann er Azouz von seinen Ängsten und seinem Identitätskonflikt befreien und ihm helfen, die Immigrationskultur des Elternhauses mit der französischen Gesellschaft in Einklang zu bringen.

Fazit

Migration und Globalisierung haben in den letzten Jahrzehnten dazu beigetragen, dass das im 19. Jahrhundert konstruierte Modell der ‚nationalen' Identitäten relativiert bzw. revidiert wird. Es entsteht ein Konflikt zwischen der historischen Privilegierung von einsprachiger und monokultureller Nationalität und einem zunehmend international konkurrierenden, postnationalen Gegenmodell von plurikulturellen Gesellschaften mit Mehrsprachigkeit. Bei der Relativierung der traditionellen Wahrnehmung nationaler Identitäten und der Auseinandersetzung mit der Vorstellung nationaler Literaturkanons spielt die so genannte Einwanderer- oder Migrantenliteratur eine spezifische Rolle. Kennzeichnend für fast alle MigrantenautorInnen ist ihr besonderer Umgang mit der Sprache ihres jeweiligen Gastlandes. Dabei bezwecken sie, mit ihrer neuen Literatursprache zu beweisen, dass Sprache kein starres, statisches Konstrukt ist, sondern sich in einem interaktiven Prozess befindet, durch den sie sich wie die Menschen, die sie sprechen, weiterentwickelt. Hervorzuheben ist auch ihr Umgang mit der Frage von Identität und Heimatvorstellung. In diesem Beitrag wurde der Versuch unternommen, anhand der Analyse von zwei Romanen renommierter Autoren der Migrantenliteratur in Deutsch-

---

64 Als *Pied-noir* („Schwarzfuß") bezeichnete man seit den 1950er Jahren die weißen europäischen Siedler in Algerien. Nach dem Ende des Algerienkriegs siedelten die meisten der ca. 1,4 Mio. Pieds-noirs in das französische Mutterland um.

65 Hofmann, S. 18.

66 Ebd., S. 19.

land bzw. der ‚littérature *Beur*' in Frankreich die Beziehung zwischen Sprache und Identität zu hinterfragen und die durch sie erzeugte Heimatvorstellung zu erläutern. Dabei stellte sich heraus, dass in beiden Texten trotz aller Unterschiede ein ähnliches postnationales, interkulturelles Erzählverfahren verwendet wird, das den Autoren im Wesentlichen dazu dient, für die Anerkennung der Andersartigkeit und die Gleichwertigkeit der Sprachen zu plädieren.

IV. Identitätskonstruktion und kulturelle Verortung

Bernard Banoun

„Den Friedensnobelpreis für die indianische Friedenspfeife, für das Kalumet des Friedens!“[1] Zur gegenseitigen Stärkung von (Anti)Heimat- und Weltliteratur im Werk von Josef Winkler

Die bekanntesten und naheliegendsten Vertreter einer ‚kosmopolitischen Germanophonie‘ sind die sogenannten Chamisso-Autoren, die ganz oder zum Teil die deutsche Sprache als Schreibsprache gewählt haben und meistens eine sowohl räumliche wie auch sprachliche Migration durchmachten. Kosmopolitismus lässt sich aber nicht einzig mit der Situation und der Produktion dieser Autoren gleichsetzen und es scheint ratsam, im Kontext vorliegender Untersuchungen auch Autoren zu berücksichtigen, die nicht die „deutsche Literatur von außen“ vertreten.[2] Nicht aus Gründen der Kritik an diesen Autoren oder an diesem markanten Charakterzug vor allem der neuesten deutschsprachigen Literatur, sondern weil diese Literatur um den Chamisso-Preis ein „Rinnsal [war], das zum Fluss wurde“, um Weinrich ein Vierteljahrhundert nach seinen ersten Bemühungen um diese Literatur zu zitieren,[3] so dass man Gefahr laufen könnte, nur noch diese auffällige Art der Internationalisierung ins Auge zu fassen.

Ein Autor wie Josef Winkler, der 1953 in einem Kärntner Dorf auf die Welt kam, also durchaus aus dem deutschsprachigen Raum stammt, keine Migration hinter sich und wohl auch nicht vor sich hat, und der monolingual ist,[4] weist in der Entwicklung seines Werkes eine Hinwendung zu Reisen und globalisierter Thematik auf; so kann er exemplarisch dazu beitragen, einige Aspekte, Probleme und Funktionsweisen der

---

1 Josef Winkler, *Muttersprache* (1982), in: ders., *Das wilde Kärnten*, Frankfurt a.M. 1984, S. 558.

2 Um den Ausdruck von Harald Weinrich zu übernehmen. Vgl. H. Weinrich, „Um eine deutsche Literatur von außen bittend“, in: *Merkur* 37 (1983), S. 911–920. Siehe auch H. Weinrich/I. Ackermann (Hg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur*, München 1986.

3 Harald Weinrich, „Ein Rinnsal, das Fluss und Strom werden wollte. Zur Vorgeschichte des Adelbert-von-Chamisso-Preises“, in: Uwe Pörksen, Bernd Busch (Hg.), *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*, Göttingen (Valerio 8, 2008), S. 10–16.

4 Ich lasse hier bewusst einerseits die Sätze im Kärntner Dialekt, andererseits die Wiedergabe von sehr kurzen gelesenen oder gehörten Sätzen und Ausdrücken (auf Italienisch, Englisch, Französisch), die in einigen Erzähltexten begegnen, wie zum Beispiel in *Natura morta* (2001), jener „römischen Novelle“ (so der Untertitel), in der die visuelle und akustische Kulisse die Weltstadt des Katholizismus ist.

Internationalisierung der deutschsprachigen Literatur herauszuarbeiten. Da dieser Autor aus Österreich ist, bietet es sich außerdem an, die Frage nach einer inneren Differenzierung in der deutschsprachigen Literatur in Bezug auf die so genannte ‚Germanophonie' zu stellen.

In einem ersten Teil wird hier also versucht, einige Unterschiede zwischen der deutschen und der österreichischen Literatur herauszuarbeiten, wobei vor allem von der neueren Geschichte und einem soziologischen Standpunkt, der hier angebracht erscheint, ausgegangen wird. In einem zweiten Teil werden Winklers Biographie und Werk herangezogen, um die Spannung zwischen Lokalem und Globalem zu untersuchen unter dem Gesichtspunkt der Beziehung zwischen Kritik an der ‚Heimat', literarischen Angriffen auf das Land des Vaters und der Einstellung zum außereuropäischen Raum.

1. Österreichische Literatur und ‚Germanophonie'

Im deutschsprachigen Raum ist der deutsche Literaturbetrieb dominant, um so mehr seit der Wende, seitdem etliche Verlage und viele Autoren nach Berlin ziehen und man einem starken Zentralisierungsprozess beiwohnt. Autoren fremder Herkunft, die selbst nach Deutschland gezogen sind oder die einen sogenannten ‚Migrationshintergrund' haben (nicht nur im Zuge der Gastarbeiterwelle in den 1960er Jahren), zeugen vor allem von der wirtschaftlichen Stärke und der kulturellen Ausstrahlung des Landes. Nichtsdestoweniger erscheint das, was man als ‚Chamisso-Syndrom' bezeichnen kann, als ein Phänomen, das den ganzen deutschen Sprachraum charakterisiert. Denn auch in der Schweiz und in Österreich finden sich Autoren, die ‚Chamisso-Autoren' sind oder sein könnten: man denke, was die Schweiz angeht, an die Autorin und Schauspielerin Aglaja Veteranyi (geboren 1962, gestorben 2002), deren Familie 1967 aus Rumänien floh[5] und sich zehn Jahre später in der deutschsprachigen Schweiz niederließ, eine Erfahrung, die vor allem im Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht*[6] verarbeitet wurde und die sie als Autorin von „heimatloser Weltliteratur" bzw. von Weltliteratur der Heimatlosigkeit zeigt;[7] oder ganz aktuell an die 1968 in Jugoslawien (inzwischen Serbien) geborene, zur dortigen ungarischen Minderheit gehörende und in der Schweiz lebende Melinda Nadj Abonji, die 2010 signifikanterweise zwei Preise für ihr Buch *Tauben fliegen auf* erhielt, sowohl den Deutschen

---

5 Aglaja Veteranyi erhielt 2000 den Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis.

6 Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1999.

7 Laura Gieser, „Heimatlose Weltliteratur? Zum Werk von Aglaja Veteranyi", in: *Germanica* 38 (2006), S. 63–85.

Buchpreis wie auch den Schweizer Buchpreis.[8] In Österreich könnte man Anna Kim erwähnen, deren Familie dem Vater von Südkorea nach Deutschland folgte, die inzwischen in Wien lebt und in einem österreichischen Verlag veröffentlicht wird, oder auch solche Autoren wie Dimitré Dinev und Vladimir Vertlib.

Was die räumliche und sprachliche Migration in den deutschsprachigen Sprachraum und innerhalb dieses Sprachraums angeht, ist es besonders aufschlussreich, sich auf Österreich zu konzentrieren, um dort die besondere Situation der Polyphonie zu betrachten. Sowohl die Geschichte wie das Selbstverständnis und die Selbstdarstellung der Literaturszene bilden einen Paradefall für solche Betrachtungen. Der geschichtliche Hintergrund, die zeitlichen Zäsuren und das Literaturfeld unterscheiden sich grundsätzlich vom übrigen deutschsprachigen Raum. In der Geschichte der Habsburger Monarchie waren politische Einheit und Diversität der Kulturen und Sprachen nicht inkompatibel, nichtdestotrotz blieb die deutsche Sprache hegemonisch, behauptete sich damit das Zentrum bis in die hintersten Winkel des Reiches.

Wegen einer komplexen Geschichte, die jeweils mit starken geopolitischen Veränderungen einhergeht, ist das Thema ‚österreichische Literatur' heikel und die Inhalte einer österreichischen Literaturgeschichte sind nicht einfach zu bestimmen; ‚Musterfälle' für eine schwierige Einordnung in eine nationale, nicht nur deutschsprachige Literaturgeschichte sind Kafka, Brod, Rilke, Roth, Celan. Dass eine solche ‚deutsche' Literatur hauptsächlich deutschsprachig und nicht national ist, ja sogar von den Rändern kommt, wird von Navid Kermani, dem deutschsprachigen aus dem Iran stammenden Schriftsteller und Orientalisten, in seiner Rede *Was ist deutsch an der deutschen Literatur?* vertreten.[9] Für diesen an Kafka und an dem Begriff der ‚kleinen Literatur' nach Deleuze und Guattari geschulten Autor hat „die Moderne in der deutschen Literatur ihre ersten Hauptstädte außerhalb Deutschlands: in Wien und in Prag".[10] In seinen Augen ist der wahre Kanon der deutschen Literatur nicht deutsch im politischen Sinne: „Nicht nur Kafka entzieht sich der nationalen Zuschreibung, Vereinnahmung, Identifikation. Die deutsche Literaturgeschichte als Ganzes zeigt sich auffallend oft widerspenstig gegenüber Begriffen wie Nation, Reich, Vaterland."[11] Und er beruft sich auf A.W. Schlegel, um die europäische, ja kosmopolitische Tendenz und Berufung der Literatur in deutscher

---

8 Melinda Nadj Abonji, *Tauben fliegen auf*, Salzburg 2010.

9 Navid Kermani, „Was ist deutsch an der deutschen Literatur?" Vortrag in der Reihe „Was eint uns?", 13. Dezember 2006, Berlin, Konrad-Adenauer-Stiftung. www.kas.de/upload/dokumente/.../Was_eint.../was_eint_uns_kermani.pdf, 10.11.2011)

10 Ebd., S. 6.

11 Ebd., S. 5.

Sprache aufzuzeigen: „‚Abriß von den europäischen Verhältnissen der deutschen Literatur', nannte August Wilhelm Schlegel seinen 1825 erschienenen Aufsatz über die Eigenheiten des deutschen Geisteslebens: ‚Wir sind, darf ich wohl behaupten, die Kosmopoliten der Europäischen Cultur'".[12]

In der jüngeren Geschichte sind die zeitlichen Zäsuren andere als in Deutschland: nach dem Zusammenbruch des Habsburger Reiches und der Entstehung der Republik wuchs die Spannung zwischen selbstkritischem Diskurs und Verabsolutierung nationaler Bezüge, wobei die Jahre nach 1989 eine neue Durchlässigkeit mit ehemaligen Kronländern und überhaupt mit dem Osten zur Folge hatten.[13] Seit den Anfängen der Zweiten Republik, und besonders stark seit Mitte der 1980er Jahre nach der Waldheim-Affäre, lässt sich eine Verselbständigung eines Teils der österreichischen Literatur als ‚Nationalliteratur' (wieder) spüren. Sowohl in den Themen, in der Selbstdarstellung wie in der Rezeption erscheinen einige Autoren als Vertreter einer Literatur, die sich fast problemlos als spezifisch österreichisch bezeichnen lässt, so Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek. Durch die Kritik, die diese sogenannten ‚Nestbeschmutzer' an ihrem eigenen Land, an der Vergangenheit und an der aktuellen Politik üben, erscheint Österreich zugleich als Teil des deutschsprachigen Raums und als Nation mit einer eigenen Literatur, was aber wiederum die Gefahr einer Isolierung, ja Abkapselung mit sich bringt. Durch die vielen Anspielungen auf die lokale Kultur und Medienwelt, durch die Inflation der Selbstbezüge, sind einige Texte kaum noch zu ‚exportieren'. Das gilt zum Teil für Werke von Elfriede Jelinek und wurde besonders nach der Ankündigung der Verleihung des Nobelpreises für Literatur an sie diskutiert. Ein anderes, weniger bekanntes Beispiel dafür ist das Werk von Werner Kofler, der sich einerseits ausdrücklich an Autoren des Kanons der Weltliteratur der Moderne bzw. der Avant-Garde orientiert, vor allem an Kafka und Beckett, und sich in ihre Nachfolge einreihen möchte, andererseits aber im Laufe der Jahre und als Folge seiner insularischen Lage im Literaturbetrieb Bücher schreibt, die von regionalen Bezügen wimmeln und die Personen und Ereignisse von lokaler Bedeutung und Bekanntheit verwenden und verarbeiten – manchmal sogar Zitate aus eigenen Werken oder aus Rezensionen zu seinen eigenen Büchern. Dabei spielt Kofler

---

12 Ebd., S. 7. Kermani zitiert hier folgende Quelle: „August Wilhem Schlegel, ‚Abriß von den Europäischen Verhältnissen der Deutschen Literatur', Kritische Schriften, Berlin 1828; zit. nach Paul Michael Lützeler, *Europa. Analysen und Visionen der Romantiker*, 373–384, hier: 375."

13 Zur komplexen Frage der Bestimmung einer österreichischen Literatur, siehe z.B. die nuancierte Darstellung von Ernst Fischer. In E. Fischer (Hg.), *Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*, München 1997, S. IX–XXVI (Vorwort).

bewusst mit der Übermediatisierung unserer Umwelt und betrachtet, in bester Tradition seines Landes, Österreich als Labor der Moderne; er isoliert sich dabei innerhalb der Literaturszene (wie der Verlagswechsel von Wagenbach und Rowohlt zu den kleineren österreichischen Verlagen Deuticke und Sonderzahl zeigt).

Der Literaturkritiker Franz Haas diagnostiziert hier, nicht nur an Koflers Beispiel, einen „austriakischen Autismus".[14] Von einem solchen Standpunkt aus gesehen könnte der Einzug einer Nationalliteratur in die Weltliteratur problematisch sein und eine solche Literatur liefe Gefahr, sich selber zu einer Regionalliteratur zu degradieren, wobei damit nicht gemeint ist, dass sie sich inhaltlich mit einer Region befasst, sondern vor allem dass die literatursoziologischen Bedingungen zur Verbreitung nach außen hin nicht mehr gewährleistet sind. Denn die Resonanz einer Literatur hängt ja nicht davon ab, ob sie lokal oder global verortet ist. Wie Norbert Mecklenburg schrieb:

> Der Doppelcharakter von Literatur als Mimesis und Poiesis macht es möglich, daß im gelungenen Kunstwerk ein regionaler Weltbezug ‚aufgehoben', in der ästhetischen Verfremdung negiert und gleichwohl bewahrt erscheint. Die Bindung eines literarischen Werkes an eine Region muß es also nicht in seinem Rang auf den von ‚Regionalliteratur' reduzieren, in ihr kann sogar gerade seine weltliterarische Geltung mitbegründet sein.[15]

Wie alle verallgemeinernden Behauptungen ist aber ein derart ein- und abgrenzendes Bild der österreichischen Literatur nicht unanfechtbar. Die mediale Präsenz von Autoren wie Bernhard und Jelinek reduziert den Blick (was den Wert der Autoren nicht in Frage stellt); es gibt auch viele nicht unbedeutende Beispiele von Autoren österreichischer Herkunft, die sowohl in ihrer Biografie wie in mindestens einem Teil ihres Werkes die weite Welt durchmessen und eine Erfahrung der Fremde literarisch verarbeiten, so Christoph Ransmayr, Raoul Schrott, Walter Grond und Peter

---

[14] Siehe Franz Haas, „Der austriakische Autismus. Gegenwartsliteratur im Strudel des nationalen Boulevards", in: Moritz Csáky, Klaus Zeyringer (Hg.), *Ambivalenz des kulturellen Erbes. Vielfachkodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma: Österreich*, Innsbruck 2000, S. 213–224. Zu Koflers Isolationismus siehe auch: Franz Haas, „Nein, Kofler, nicht so. Der große Stilist und die Gefahr der regionalen Größe", in: Klaus Amann (Hg.), *Werner Kofler. Texte und Materialien*, Wien 2000, S. 47–60.

[15] Vgl. Norbert Mecklenburg, „Stammesideologie oder Kulturraumforschung? Kontroverse Ansätze zur Analyse regionaler Dimensionen der deutschen Literatur". In: Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann, Thomas Koebner (Hg.), *Vier deutsche Literaturen?* Tübingen 1986, S. 14. Zitiert in: Klaus Amann, „Regionale Literaturgeschichtsschreibung am Beispiel Kärnten", in: Andreas Brandtner, Werner Michler (Hg.), *Zur regionalen Literaturgeschichtsschreibung. Fallstudien / Entwürfe / Projekte*, Linz 2007, S. 46–63, Zitat S. 51.

Handke. Auch abgesehen von Autoren, die sich bewusst von Österreich als Land oder Gegenstand des Schreibens abkehren, lässt sich vieles erkennen, was sich nuancierter beurteilen lässt. So kämpft der Essayist Karl-Markus Gauß in seinem Buch *Ins unentdeckte Österreich* für eine differenziertere Darstellung der österreichischen Literatur bzw. der Literatur aus Österreich und kritisiert die Schwarz-Weiß-Darstellung, die der Idylle in der Nachfolge der Heimatliteratur nur den „schwarzen Kitsch der Verdammung“[16] entgegenzusetzen vermag. Und dass die österreichische Wirklichkeit und die österreichische Literatur das Fremde an sich selber erprobt, zeigt zum Beispiel Klaus Hoffers Roman *Bei den Bieresch*, in dem die nächste Heimat undurchschaubaren Gesetzen unterworfen ist. In einem von Paul Michael Lützeler herausgegebenen Band mit Autorenbeiträgen zum Thema „Schreiben zwischen den Kulturen“ erwähnt Hoffer Kafka, wobei er ihn mit dem als Vorläufer einer postkolonialen Literatur angesehenen Autor von *Heart of Darkness* Joseph Conrad in Verbindung bringt:

> Bei der Lektüre des *Schloss*-Romans war es mir allerdings immer erschienen, als wäre K. nicht, wie er sagt, gleichsam *aus* einer „Heimat“ und *hinaus* in die „Fremde“ aufgebrochen, sondern als hätte ihn seine Reise immer tiefer in die Heimat *hinein*geführt, als wäre die Fremde die Heimat: das *Herz der Finsternis*.[17]

2. Der Weltkärntner

Dass beide Aspekte, Konzentration auf die nächste Heimat und weltweites Erfahrungsfeld, nicht unversöhnlich sind, soll der zweite Teil dieses Beitrags am Beispiel eines Einzelfalls veranschaulichen, des Österreichers Josef Winkler. Bei ihm lässt sich die Spannung zwischen Lokalem und Globalem, Nähe und Ferne feststellen und dabei die Besonderheit eines Blickes untersuchen, den man zwar allgemein als postkolonial bezeichnen möchte, der aber eher zu einer positiven Bestimmung dessen dienen soll, was dieses Postkoloniale auch sein könnte.

Als der 1953 in einem Kärntner Dorf geborene Josef Winkler 2003 fünfzig wurde, lebte er, nach mehreren Jahren im Ausland und vor allem in Italien, wieder in der Landeshauptstadt Klagenfurt. Aus diesem Anlass feierte ihn die Stadt und der Vorsitzende des Kärntner Schriftstellerverbandes Gerhard Kanduth sagte in seiner Lobrede:

---

16 Karl-Markus Gauß, *Ins unentdeckte Österreich. Nachrufe und Attacken*, Wien 1998, S. 6.

17 Vgl. Klaus Hoffer, „Die Nähe des Fremden“, in: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a.M. 1996, S. 141.

> Er zählt längst zu den bedeutendsten Kärntner Autoren der Gegenwart. [...] Aus dem unsicheren jungen Mann, der in den Siebzigerjahren gemeinsam mit Alois Brandstetter die „Schreibarbeiten" herausgegeben und [...] Lesungen in der Klagenfurter Landhausbuchhandlung organisiert hatte, ist ein Autor von europäischem Rang geworden.[18]

Diesen Werdegang teilt Winkler mit anderen in Kärnten geborenen Autoren wie Ingeborg Bachmann und Robert Musil bzw. Gert Jonke und Peter Handke, wobei die Bezeichnung „Kärntner Autor" etwas von einer Vereinnahmung durch die lokale Kulturpolitik hat. Man könnte aber die Meinung vertreten, dass ein solcher Ausdruck diese Autoren – und insbesondere Winkler – über ihre ‚Provinzialität' hinaus auf eine interessante, eigentlich höchst produktive Beziehung zwischen der engsten Verwurzelung, der erweiterten Erfahrungswelt von Literatur und deren globalem Echoraum hinweist.

Winklers Werk lässt sich grob in zwei Perioden gliedern, bzw. seine Bücher in zwei Gruppen einteilen: einerseits die Bücher, die das Heimatdorf direkt und fast ausschließlich als Schauplatz haben; andererseits diejenigen, die die Erfahrung der Fremde durch Beschreibungen verarbeiten. Einerseits das Dorf Kamering, vor allem in der Trilogie mit dem an Karl May erinnernden Titel *Das wilde Kärnten* (1979–1982), in der der Autor in den autobiographischen ‚Romanen' seine Beziehung zur Heimat schildert; andererseits Bücher über Italien (*Friedhof der bitteren Orangen*, 1994), Indien (*Domra. Am Ufer des Ganges*, 1996 – Domra, oder die Doms bezeichnet „eine Berufsgruppe, die in Indien zur Kaste der Unberührbaren gehört")[19] oder Japan (*Roppongi. Requiem für einen Vater*, 1997). Die ersten Bücher lassen sich bedingt in die Rubrik Antiheimatliteratur einordnen, wenn man darunter nicht nur versteht, dass der Geburtsort scharf kritisiert wird, sondern vor allem dass Konventionen des Heimatromans parodiert bzw. zerstört werden, wie es zum Beispiel Gert Jonke 1969 in seinem *Geometrischen Heimatroman* getan hatte.[20] Bei Winkler finden sich typische Konstellationen aus dem Heimatroman wieder, mit Figuren der Autorität wie Vater, Priester und Dorfschullehrer, wobei zu den ersten beiden ein ambivalentes Verhältnis besteht, während der Lehrer, anders als in manchen Antiheimatromanen, nicht als Verkörperung der staatlichen Macht und patriarchalen Strukturen auftritt, sondern mit Sprache und Büchern assoziiert wird und somit die Öffnung zur Außenwelt über die Literatur ermöglicht. Die Ablehnung der Heimat

---

18 Gerhard Kanduth, zitiert in Reinhard Kacianka (Hg.), *Beigesellt. Fernwesend. Beiträge zu Josef Winkler und seinem Werk*, Klagenfurt 2003, S. 8.

19 Josef Winkler, *Domra. Am Ufer des Ganges*, Frankfurt a.M., 1996 (Klappentext).

20 Andrea Kunne, *Heimat im Roman. Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*, Amsterdam 1991.

zeigt sich vor allem in einer radikalen Infragestellung der vom Vater verkörperten sozialen und wirtschaftlichen Gesetze, vom Vater als dem „Ackermann aus Kärnten", so der Titel des zweiten Teils der Trilogie (1980). Formal praktiziert Winkler nicht wie seinerzeit Jonke die Reduktion des Heimatromans auf ein Gerüst, auf Schematisches, sondern die Destruktion erfolgt durch eine wuchernde Sprache, die Realitätsbrocken, Traumerfahrungen und Fantasien vermengt. Die traumatischen Erfahrungen der Kindheit im Dorf werden von der Imagination kompensiert. Die Allgegenwart des Todes (Todesfälle im Dorf, Selbstmorde) erscheint hier einerseits als Auswirkung der zermürbenden Gesetze der Familie und der Religion, die das Individuum zu Grunde richten; andererseits gewinnt der Tod auch die barocken Züge des ‚Schnitters Tod' und das Dorf wird dadurch zum Mikrokosmos, zum Schauplatz von Grenzerfahrungen des Menschen schlechthin.

Ein andere Art des Bruches mit den Gesetzen der Gattung, und in diesem Fall der Anschluss an die Weltliteratur, erfolgt durch die Intertextualität. Der Einbruch der Literatur in die enge Welt des Dorfes wird zum Auslöser des Schreibens. Winkler zitiert gerne Canetti, für den ein Dichter ‚Ahnen' brauche. Hier distanziert sich Winkler aber ausdrücklich von Heimatromanautoren wie Ludwig Ganghofer. Das Prinzip der Heimatliteratur, ihren engen Bezug zu Tod und Schrecken, hebt er aber hervor, etwa in dieser Szene aus *Der Leibeigene* (1987), in der der Icherzähler in medizinische Behandlung muss, nachdem Schmerzen am Arm ihn in seiner Tätigkeit als Bauernsohn *und* als Schriftsteller und Maskenbildner behindern :

> Nachdem die Schmerzen in meinem rechten Unterarm stärker wurden und ich weder ein Ackergerät aufheben noch an der Schreibmaschine arbeiten, aber auch keine Totenmasken und Lebendmasken modellieren konnte, fuhr ich in die Landeshauptstadt [Klagenfurt] und ging ins Unfallkrankenhaus. [...] Auch der Krankenhausgehilfe wollte wissen, welchen Beruf ich ausübe. Und was schreiben Sie? Sowas Ähnliches wie Ganghofer? – Aber Ganghofer ist doch auch wild, ich habe kürzlich einen Ganghoferfilm gesehen, da hat es doch lauter Tote gegeben![21]

Die Distanz zu Heimatliteraturautoren kommt dann im Hinweis auf einen eigenen Kanon, einen Gegenkanon, zum Ausdruck, der Autoren und Lyriker der Moderne enthält, dank derer der Erzähler sein eigenes Außenseitertum entdeckt und behauptet: Kafka, die Surrealisten, Lautréamont, Hans Henny Jahnn, Julien Green und vor allem Jean Genet, mit dem er die Faszination für katholische Rituale teilt und bei dem er – in der

---

[21] Josef Winkler, *Der Leibeigene*, Frankfurt a.M. (suhrkamp taschenbuch 1731) 1990, S. 268.

Folge von Sartres Genet-Buch und von Hubert Fichtes Interviews mit Genet[22] – Homosexualität hauptsächlich als Rebellion, Reaktion und Flucht aus einer unerträglichen Situation interpretiert sieht.

Die erste Schaffensperiode hat unter anderem eine therapeutische Funktion. Durch die Texte, die gattungsmäßig als Roman bezeichnet werden, befreit sich das Ich sowohl als Erzähler wie auch als Autor, indem es die Traumata verbalisiert. In der zweiten Schaffensperiode erschließt der Winklersche Erzähler die weite Welt. Die Kontinuität wiederum entsteht durch die gemeinsame Thematik des Todes und der Todesrituale: wenn Winkler sich in Italien befindet, beschreibt er in *Friedhof der bitteren Orangen* und in *Natura morta. Eine römische Novelle* (2002) Todesfälle, die denjenigen in seinem Dorf ähneln, Friedhöfe und Katakomben; in Indien beobachtet und beschreibt er fast ausschließlich die Verbrennungen am Ganges und die Versenkungen in den Fluss, in Mexiko den ‚día de los muertos'; er betreibt eine eigenartige Form der poetischen Ethnologie oder der ethnologischen Poesie. Sein Werk mahnt an den Tod und an archaische Todesrituale, die die westliche Welt der Technik und des Konsums weitgehend zu verdrängen versucht.

Ein anderer wichtiger Punkt ist aber die Dimension der Erfahrung von Fremdheit und die Frage nach dem Machtverhältnis, das zwischen den europäischen und den außereuropäischen Kulturen besteht oder nicht besteht. Wenn man sich hier auf das letzte von Winklers größeren Werken bezieht, *Roppongi* (2007), so zeigt sich, dass hier so viele verschiedene Orte evoziert werden wie in keinem anderen vorher und demzufolge dieses Buch von der Struktur und der Aussage her am komplexesten ist. Das Buch trägt den Untertitel *Requiem für einen Vater*: Von Handlung kann man kaum sprechen, aber der ‚Anlass' besteht darin, dass der Erzähler sich mit seiner Lebensgefährtin und seinen Kindern auf einer Lesereise in Japan aufhält und in dieser Zeit vom Tode seines achtundneunzigjährigen Vaters zu Hause erfährt. Er erinnert sich dann an Folgendes:

> Ein Jahr vor seinem Tod rief mich der achtundneunzigjährige Vater eines Abends, an einem Sommertag, in Klagenfurt an und schrie ins Telefon: „Sepp! Was bist denn du für ein Schwein, ein richtiger Sauhund bist du! Was hast du denn schon wieder über den Lemmerhofer Frido geschrieben? Seine Frau soll ihn in den Schweinstall geworfen haben, besoffen soll er gewesen sein, und die Schweine sollen ihm die Hoden abgefressen haben, während er ohnmächtig vom Suff im Dreck gelegen ist? Das stimmt ja alles nicht! Das hat mir der Lemmerhofer auf der Gartenbank erzählt. Was bist denn du für ein Mensch! Ich sage dir nur eines! Wenn ich

[22] Vgl. Josef Winkler, *Das Zöglingsheft des Jean Genet*, Frankfurt a.M. 1992, passim.

> einmal nicht mehr bin, dann möchte ich nicht, daß du zu meinem Begräbnis kommst![23]

Und tatsächlich, der Erzähler bleibt in Japan. Dieser Teil der Erzählung ist eingerahmt von Szenen in Indien, wie sie Winkler schon in *Domra* dargestellt hatte. Die drei Erfahrungsräume Kärnten, Indien und Japan werden übereinandergelagert. Die Beziehung zur fremden Umgebung wird mitreflektiert oder mindestens erwähnt. So schreibt Winkler in einem der für ihn typischen langen Sätze:

> Die Doms waren anfangs, wie bei jedem auf dem Einäscherungsplatz stehenbleibenden Touristen, auch bei mir aufdringlich, erklärten mir die Einäscherungsrituale, wollten Bakshish haben und daß ich für eine arme Familie, die kein Geld hatte, um einen Toten einzuäschern, das Holz für die Einäscherung kaufe, aber nachdem ich wieder und wieder gekommen war, mich mit Füllfeder und Notizbuch zwischen die brennenden Scheiterhaufen setzte, gehörte ich zu ihnen. Sie äscherten die Toten ein, ich setzte mich an meinen Platz, der manchmal noch warm von Ascheresten war, und begann zu schreiben, nicht selten mit einem zu meinen Füßen in der warmen Asche zusammengekrümmt liegenden und schlafenden, sich beim Aufwachen immer wieder in seinen Rücken beißenden, an seinem Rücken nagenden oder an seinem Geschlecht leckenden Hund. (*Roppongi*, S. 121–122)

Der Satz „[ich] gehörte zu ihnen“ lässt denken an eine Sehnsucht des Menschen bzw. des Mannes aus dem Abendland nach fernen Gegenden, in denen er eine für ihn neue, noch unverbrauchte Welt vorfindet, in die er sich projiziert. Die Feststellung, dass die Reise in die Ferne auch regenerierend sein kann, wird ebenfalls gemacht:

> Ich hatte aber immer die Hoffnung, daß ich mich von meinen katholischen, dörflichen Themen eine Zeitlang würde lösen und neues Material zum Schreiben, vielleicht sogar für einen ganzen Roman, auf einem anderen Kontinent, in einer anderen, mir vollkommen fremden Welt würde finden können, denn der Stoff war mir vorläufig ausgegangen, ich wußte nicht mehr, worüber ich schreiben sollte, denn in der Zwischenzeit hatte ich auch, nach Jahren der Abwesenheit zum Vater zurückgekehrt, ihm Schritt auf Tritt folgend, eine Rückkehr des verlorenen Sohnes geschrieben, hatte ihm morgens und abends bei seiner Stallarbeit geholfen, war mit ihm auf die Felder und in die Wälder gegangen, um ihn zu beobachten, auszuhorchen, mir von seiner Kindheit und Jugend und auch neuerlich seine Kriegsgeschichten erzählen zu lassen, und um wieder, aus anderer Perspektive, mit meinem Filmkamerakopf die hintersten und verborgensten Winkel meiner Kindheit ausleuchten zu können. (*Roppongi*, S. 23)

---

[23] Josef Winkler, *Roppongi. Requiem für einen Vater*, Frankfurt a.M. 2007, S. 55.

Die Situation desjenigen, der in der Fremde nach neuen Stoffen sucht, ist nichts Neues. So schrieb zum Beispiel ein anderer Österreicher anderthalb Jahrhunderte vor Winkler in Bezug auf Amerika, bevor er sich auf die Reise machte, von der er sich viel erhoffte, Nikolaus Lenau: „Der Ungeheure Vorrath schöner Naturszenen ist in 5 Jahren kaum erschöpft; [...]. Ich brauche Amerika zu meiner Ausbildung. Dort will ich meine Fantasie in die Schule – die Urwälder – schicken."[24] In beiden Fällen verbindet sich die Sehnsucht des Künstlers mit einer von Kolonialismus angehauchten Haltung, wenn man bedenkt, dass der Künstler hier nach ‚Stoff', nach ‚Rohstoff' sucht. Unerschöpflicher Schreibstoff bietet sich dem erschöpften Schriftsteller an.

Aber bei Winkler wird dieser Reflex der ‚Ausbeutung' der exotischen Fremde zweifach gebrochen. Denn während *Domra* zwar zum Teil ein Reisetagebuch ist, aber hauptsächlich aus gleichsam mantrahaft aneinandergereihten Beschreibungen von immer ähnlichen Szenen am Ufer des Ganges besteht, sind in *Roppongi* biographische Anspielungen und Bemerkungen zur Situation der Welt an exponierter Stelle zu finden. So erklärt der Erzähler die Gründe für die Reise nach Indien, sie liegen in der Biografie seiner Lebensgefährtin:

> Kristina war als Kind vom vierten bis zum achten Lebensjahr [d.h. in den 1960er Jahren] mit ihren Eltern und ihren beiden Schwestern in Indien, in Rourkela, in einer eisenerzreichen Gegend des indischen Bundesstaates Orissa, wo in den Sechzigerjahren ihr Vater als Ingenieur am Bau eines der modernsten Stahlwerke der damaligen Zeit mitarbeitete, das unter der Oberaufsicht der „Hindustan Steel Limited" von 35 großen deutschen und indischen Firmen errichtet wurde. Rourkela liegt am südöstlichen Rande eines Gebirges, am Brahmanifluß. Die Behörden enteigneten 32 Dörfer, von denen sie 16 völlig zerstörten. 13.000 Adivasi wurden umgesiedelt, 6000 Ureinwohner blieben. [...] Der eine Rourkela-Deutsche hatte am Eingang seines Bungalows ein großes Wappen seiner deutschen Heimatstadt aufgepinselt, der andere hatte über dem Eingang ein riesengroßes Glas schäumenden Biers mit der Aufschrift „Krombacher Pils" aufgemalt. Im „German Club", im deutschen Krankenhaus und im Schwimmbad war den Indern der Zutritt verboten. (*Roppongi*, S. 19)

Als Anlass für die Reise nach Indien wird also die Sehnsucht der Frau nach Kindheitserlebnissen angegeben; außerdem distanziert sich Winkler explizit vom kolonialen (zeitlich gesehen: post-kolonialen) Standpunkt, wenn auch die Familie im Hotel wohnt und nicht vorgibt, in Indien hei-

---

[24] Lenau, *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Helmut Brandt und Harmut Steinecke, Wien und Stuttgart, 1989, Bd. V/1: *Briefe 1812–1837*. Hrsg. von Harmut Steinecke und Andras Vizkelety, S. 181.

misch werden zu wollen. Interessant ist dieser Punkt besonders deshalb, weil Indien eines der Paradigmen kolonialer und postkolonialer Literatur darstellt, aber ausgerechnet nicht in Bezug auf deutschsprachige Nationen, sondern auf Großbritannien. Außerdem ist Indien nicht so stereotyp ‚kolonial' besetzt wie Südamerika oder Afrika, denn Indien wurde von der westlichen Welt auch als Wiege der großen Religionen und Weisheiten angesehen.[25] So findet sich auch bei Winkler diese Anziehungskraft des Kontemplativen in seiner Indien-Erfahrung, wobei diese Haltung nicht unbedingt als Tarnmanöver für bestehende koloniale Konflikte interpretiert werden kann.

Eine andere Stelle im Buch zeigt, wie gebrochen die Beziehung zur fremden Welt und überhaupt wie heikel das Reisen ist. Hier distanziert sich der Erzähler sowohl von einer kolonialistischen Haltung wie auch vom Tourismus als post-kolonialistischem Bewegungsfuror. Es sei hier eine lange Passage zitiert:

> Ein halbes Jahr vor unserer ersten Reise nach Indien rief ich im Tropeninstitut in Berlin an und bat um eine Empfehlung für notwendige Schutzimpfungen. Die Frau im Tropeninstitut, die mir unwirsch und widerwillig Auskunft gab, fragte mich, bevor sie die Impfstoffe aufzählte: „Reisen Sie rustikal?" Ich verstand zuerst ihre Worte nicht, noch nie in meinem Leben hat mich jemand gefragt, ob ich rustikal reise, ich schwieg ein paar Sekunden und antwortete hilflos: „Wie meinen Sie das?" Und dann begann sie auch schon am Telefon zu schreien: „Ja, werden Sie denn in Indien auf der Straße essen oder wie wollen Sie dort leben? Rustikal oder bürgerlich?" „Wir haben schon Geld", antwortete ich eingeschüchtert, „wir werden uns ein Hotel suchen und ins Restaurant essen gehen!" Und wie aus der Pistole aus dem Telefon geschossen, von Berlin ins Kärntner Bauerndorf Kamering, ratterte sie los: „Diphterie, Tetanus, Kinderlähmung, Cholera, Typhus, Hepatitis A, Hepatitis B und Meningokokken als Schutzimpfungen, und gegen Malaria nehmen Sie ‚Lariam' in Tablettenform." „Wie heißen die Tabletten?" fragte ich nach. „Lariam!" buchstabierte sie, rief noch „Aufwiedersehn!" ins Telefon hinein und legte auf, ohne meinen Gruß und Dank abzuwarten. Lange starrte ich den Telefonhörer an, als suchte ich in den kleinen Löchern der Hörmuschel das Gesicht der dazugehörigen Stimme, und legte ihn schließlich zaghaft und leise auf die Gabel. Mir war heiß geworden am ganzen Körper, meine Wangen glühten, ich hatte Herzklopfen und blieb ein paar Minuten

---

[25] Cf. Michael Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn 2006, S. 178. Zur Beziehung zwischen deutscher und indischer Kultur, insbesondere nach dem wachsenden Interesse für den Orient und Indien im 18. und 19. Jahrhundert, siehe Jörg Esleben, Christina Kraenzle, Sukanya Kulkarni (Hg.), *Mapping Channels between Ganges and Rhein: German-Indian Cross-Cultural Relations*, Newcastle 2008.

> lang im engen Flur meines elterlichen Bauernhauses vor dem beigefarbenen Telefon stehen, das ich in diesem Augenblick, in einer sekundenlangen Sinnesverwirrung, nicht mehr als Sprechapparat, mit dem man telefonieren konnte, sondern als surreales Objekt empfand, hob meinen Kopf und schaute lange auf die über dem Telefon an der Wand hängenden, eingerahmten Fotos aus den Dreißigerjahren, auf denen mein damals noch jugendlicher Vater stolz am Kirchenfeld auf einer neuen Mähmaschine sitzt, der ersten im Dorf, die von zwei braunen Pferden über den Acker gezogen wird. (*Roppongi*, S. 25–26)

Auffallend in dieser Passage sind unter anderem die unkontrollierten körperlichen Reaktionen des Erzählers. Dadurch, dass er dieses Hitzegefühl und das Herzklopfen beschreibt, gibt er seine Schwäche zu, untergräbt also eine vorgegebene Haltung des männlichen Eroberers. Auch die Ankunft in Indien und die ersten Eindrücke überzeugen den Erzähler nicht:

> [I]ch wollte eigentlich sofort wieder abreisen und sagte zu Kristina, daß ich morgen ins Reisebüro gehen und mit der nächstbesten Lufthansa, tot oder lebendig, zurückfliegen möchte. Beide begannen wir bei diesem Abendessen zu weinen. Ich, weil ich Angst hatte, hier nicht leben und schreiben zu können, ja sogar verhungern zu müssen, und sie, weil sie Angst hatte, daß ich ihren indischen Kindheitsbereich tatsächlich sofort wieder verlassen würde. (*Roppongi*, S. 110)

Man könnte noch viele andere Stellen anführen, in denen die objektiv gesehen touristische und neo- (eher als post-)kolonialistische Haltung gebrochen oder vermieden wird durch den Rückzug in kindliche Verhaltensweisen: Indien erscheint für die Frau des Erzählers gleichsam als der Traum von einer märchenhaften Welt, während seine Vision von Indien eher der Hütte einer bösen Hexe ähnelt.

Man kann das durchaus kritisch sehen: der Erzähler, der als Kind auch für Karl Mays Bücher schwärmte (Karl May, der nicht selber reiste aber das literarische Pendant zu den kolonialen Abenteuern lieferte) und als Erwachsener immer noch davon geprägt ist, wird sich bestimmt nicht explizit und politisch ‚engagieren' für eine Revidierung der Machtverhältnisse zwischen Abendland und ehemaligen kolonisierten Ländern. Aber die kulturellen Güter sind nicht mehr Träger ehemaliger Machtansprüche. „Mit Hölderlin im Tornister und Karl May im Kopf gewinnen wir alle Kriege", sagt eine Figur in Hans Jürgen Syberbergs Film *Karl May* (1974). Solche imperialistische Tendenzen sind bei Winkler einerseits dem kindhaft anmutenden Hang nach Frieden, anderseits einem zeitgemäßen ökologischen Bewusstsein gewichen. Während in einem frühen Werk noch

kalauerhaft vom „Umweltschmutzministerium“[26] die Rede sein konnte, werden gleich auf den ersten Seiten von *Roppongi* auch die Folgen der industriellen Globalisierung beschrieben:

> Innerhalb von zehn Jahren sind in Indien, Pakistan und Nepal Millionen von Indischen Geiern, Bengalengeiern und Schmalschnabelgeiern gestorben. Je nach Art haben lediglich ein bis drei Prozent der Aasvögel überlebt. Die betroffenen Tiere zeigten gichtähnliche Symptome und starben schließlich an Nierenversagen. Einen Monat lang hockten sie unbeweglich auf den Bäumen, ließen ihre Köpfe tief, fast zwischen ihre Beine hinunterhängen und plumpsten von den Ästen. Während zunächst eine noch unbekannte Virusart vermutet wurde, fanden Forscher inzwischen heraus, daß das Medikament „Diclofenac“ Hauptverursacher des Massensterbens der Geier ist. Dieses aus der Humanmedizin stammende, entzündungshemmende Schmerzmittel wird seit den Neunzigerjahren in Indien, Pakistan und Nepal auch in der Tiermedizin eingesetzt, vor allem bei Rindern. Die Geier nahmen den Wirkstoff über Haustierkadaver auf. (*Roppongi*, S. 13)

Diese Passage mag als ein Zugeständnis an eine dem Mainstream angepasste Ideologie der Altermundialisierung gelesen werden. Andererseits kann sie auch als die grundsätzliche Haltung des Menschen angesichts einer allgemein destruktiven und korrupten Politik interpretiert werden. Denn in dieser zweiten Schaffensperiode Winklers ist an die Stelle des therapeutischen wütenden Aufbegehrens ein neuer Ton getreten, der durch die radikale Absage an Machtpositionen und das Denunzieren von Missständen im eigenen Land eine individuelle politische Stimme erklingen lässt.[27]

In Winklers Schreiben zeigt sich also eine Art Bewegung von innen nach außen und wieder zu sich. Das Dezentrieren entspricht weder der Idealisierung eines Anderswo noch der völligen Abkehr von lokaler Verwurzelung. Die Erfahrung der Fremde findet immer im Gedanken an die Herkunft statt; hier in *Roppongi* ausdrücklich an die Person des Vaters, mit dem der Erzähler sich in Roppongi sozusagen postum versöhnt. Der deutschsprachige, hier österreichische Raum – bei Winkler vor allem in Form seines winzigen Heimatdorfes auftretend – wird als stark monokulturell dargestellt. Dennoch kann man bei Winkler durchaus von einer multikulturellen Dimension seiner Literatur sprechen und in der ‚Topographie einer multikulturellen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur‘,

---

26 Josef Winkler, *Friedhof der bitteren Orangen*, Frankfurt a.M. 1990, S. 186.

27 Siehe Winklers Bachmannpreisrede von 2009, in der er unverschleiert die Korruption in Kärnten angreift: *Der Katzensilberkranz in der Henselstraße: Klagenfurter Rede zur Literatur*, Frankfurt a.M. 2009.

um einen Ausdruck Lützelers zu verwenden,[28] gehört Winkler zu denjenigen, die die zentrifugale Richtung vertreten. Wichtig und exemplarisch erscheint vor allem, dass Winkler sich weder an einer – positiven oder negativen – Darstellung der engen Herkunftsregion festklammert noch ins andere Extrem geht, indem er sich vollends von seiner Heimat verabschiedet und der Fremde hingibt oder in einer postmodernen Vagheit ort- und zeitlos schreibt. Im Gegenteil, die Trennung vom Vater(land) wird vollzogen, aber die Beziehung zwischen den Polen bleibt erhalten, der eine verschwindet nicht zugunsten des anderen, es besteht ein binäres bzw. multipolares Raumkonstrukt, das die Relation zwischen den Orten spüren lässt, die Differenz nie aufhebt und somit der Gefahr einer ‚Multikulturlosigkeit'[29] entkommt. Dadurch trägt Winkler zu einer Internationalisierung der Literatur bei, unkolonialistisch übernimmt er Aspekte der Reiseliteratur, empfindet die Fremde als solche, aber vor allem als Werkzeug zur Schärfung und Relativierung des Blicks. Eher noch als eine Internationalisierung, die mit Verflachung verwechselt werden könnte, betreibt er – in der Nachfolge eines Hubert Fichte – eine Art der Enteuropäisierung der deutschsprachigen Literatur.

---

28 Paul Michael Lützeler, „Einleitung". In: ders. (Hg.), *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a.M. 1996, S. 10.

29 Vgl. Silvio Blatter, „Multikulturlos", ebd., S. 28–39.

Marion Dufresne

„Die Fremde bleibt fremd“: Schwellenzustand und Einwanderung bei Franco Biondi

Franco Biondi, 1947 in der italienischen Stadt Forli als Sohn eines Schaustellers geboren und seit 1965 in der Bundesrepublik lebend, gehört zu den bekanntesten Vertretern einer deutschen Literatur unseres Jahrhunderts, die von Autoren geschrieben wurde und wird, deren Muttersprache nicht Deutsch ist. Für ihre Werke wurden die unterschiedlichsten Bezeichnungen vorgeschlagen und die Diskussionen über eine geeignete Definition sind bis heute keineswegs abgeschlossen.[1] Biondi, der als einer der wenigen Schriftsteller tatsächlich im Zuge der Arbeitsemigration nach Deutschland kam, war etwa zehn Jahre lang als Arbeiter in verschiedenen Berufen tätig. Seine ersten Veröffentlichungen können zu der sogenannten ‚Gastarbeiterliteratur‘ oder ‚Literatur der Betroffenheit‘ gezählt werden, inzwischen haben seine Werke diesen Rahmen allerdings längst gesprengt.[2] Franco Biondi erhielt zusammen mit Aras Ören 1983 die Ehrengabe der Bayrischen Akademie der Schönen Künste und 1987, gemeinsam mit Gino Chiellino, den Adelbert-von-Chamisso-Preis, der seit 1985 jährlich in München verliehen wird. Berücksichtigt werden, so die Robert Bosch-Stiftung, „Autoren, deren Muttersprache und kulturelle Herkunft nicht die deutsche ist, die mit ihrem Werk einen wichtigen Beitrag zur deutschsprachigen Literatur leisten.“ Franco Biondi veröffentlichte in der Zeitschrift *Il Mulino* erste Gedichte auf italienisch, entschied sich aber sehr schnell für ein Schreiben in deutscher Sprache. Mehrere Jahre Mitglied des *Werkkreises Literatur der Arbeitswelt,* gehört Franco Biondi mit Jusuf Naoum, Suleman Taufiq und Rafik Schami zu den Herausgebern der Anthologie *Südwind Gastarbeiterdeutsch* und war von 1980 bis 1987 in der *PoLiKunst-Vereinigung* aktiv. Von Biondi, der heute als Familientherapeut in Hanau arbeitet, liegen neben Beiträgen in Zeitschriften und verschiedenen Essays mehrere Gedichtbände, teils in italie-

---

1 Es gibt in der Tat eine ganze Anzahl von Etikettierungsversuchen wie ‚Gastarbeiterliteratur‘, ‚Literatur der Betroffenheit‘, ‚Chamisso-Literatur‘, ‚Migrantenliteratur‘, ‚interkulturelle Literatur‘ oder ‚transkulturelle Literatur‘. Die anhaltende Diskussion beweist, dass keiner dieser Begriffe gänzlich unproblematisch ist.

2 Biondi selbst nahm 1981 in dem zusammen mit Rafik Schami veröffentlichten Beitrag „Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur“ (in: C. Schaffernicht (Hg.), *Zu Hause in der Fremde*, Fischerhude 1981, S. 124–136) den Begriff der Betroffenheit auf. Er wehrte sich jedoch von Anfang an gegen eine Rezeption, die auf eine ästhetische Beurteilung der Texte verzichten zu können meinte.

nischer, teils in deutscher Sprache, sowie Erzählungen und vier Romane vor.

Im Mittelpunkt aller dieser bislang veröffentlichten Romane Biondis steht, so unterschiedliche Geschichten dort auch erzählt werden, die unbestreitbar als *alter ego* des Autors konzipierte Figur Dario Binachi, in die sehr viel autobiographisches Material eingegangen ist und der Biondi seine Haupteigenschaft leiht: Binachis Wesen ist bestimmt durch sein Fremdsein. Dabei ist nicht entscheidend, welche Rolle ihm zugewiesen wird, ob der Autor von ihm als Kind spricht, wie in seinem letzten, 2007 erschienenen Roman *Karusselkinder,* ob er ihn als Schriftsteller auftreten lässt, der in seine Heimat zurückfährt, um sich dort mit seiner Vergangenheit auszusöhnen, oder ob er ihn zum gerade erst in Deutschland angekommenen Ich-Erzähler macht, wie in *In deutschen Küchen*. Alle Texte illustrieren, was Franco Biondi 1990, also bereits vor dem Erscheinen seines ersten Romans, *Die Unversöhnlichen oder das Labyrinth der Herkunft*, in einem Gespräch mit der Zeitschrift *Die Brücke* erklärte: „Ja, die Fremde ist für mich ein Prozess, eine Wandlung. Die Fremde hat viele verwandte Gesichter, aber sie ist nicht immer dieselbe. Aber die Grundfremde, die bleibt."[3] Und er ergänzt, je mehr er sich mit der Fremde auseinandersetze, desto unklarer werde ihm, was sie eigentlich sei.[4] Ganz zu Recht unterscheidet daher Rosaria Pugliese in ihrer Studie *Franco Biondi. Grenzgänger der Sprachen, Wanderer zwischen den Kulturen*, verschiedene Entwicklungsstufen in Biondis Konzeption und Darstellung der Fremde. So beherrscht das Thema der Ausgrenzung, der Marginalisierung des Fremden die frühen Erzählungen, während es in *Die Unversöhnlichen* um die Fremde in biographischer Hinsicht geht. Mit *In deutschen Küchen* dagegen rückt, so Rosaria Pugliese, die Erfahrung der Fremde in eine anthropologische Perspektive.[5] In eine solche bringt auch Julia Kristeva den Fremdenbegriff, wenn sie gleich zu Beginn ihrer Studie *Étrangers à nous-mêmes* (Fremde sind wir uns selbst), schreibt:

> Der Fremde, Figur des Hasses und des anderen, ist weder das romantische Opfer unserer heimischen Bequemlichkeit noch der Eindringling, der für alle Übel des Gemeinwesens die Verantwortung trägt. Er ist weder die kommende Offenbarung noch der direkte Gegner, den es auszulöschen gilt, um die Gruppe zu befrieden. Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst.[6]

---

3 „'Ich bin zäh und beharrlich!' Franco Biondi im Gespräch mit *Die Brücke*", in: *Die Brücke* Nr. 56, September/Oktober 1990/5, S. 22.

4 Ebd.

5 Rosaria Pugliese, *Franco Biondi. Grenzgänger der Sprachen, Wanderer zwischen den Kulturen*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bern u.a. (Peter Lang), 2006.

6 Julia Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst.* Dt. v. Xenia Rajewski, Frankfurt a.M. (Suhrkamp), 1991, S. 11.

Ich möchte nun zunächst zeigen, dass Biondis Fremdenbegriff innerhalb seines Romanwerkes eine ständige Erweiterung erfährt, so dass neben der psychologischen und biographischen auch die politisch-soziale Dimension in den Blick gerät und thematisiert wird.

1985 richtete Biondi folgenden Vorwurf an die Adresse des deutschen Kulturbetriebes:

> Kulturelle, künstlerische Anpassung wird also gefordert, mal ganz offen, mal unterschwellig. Dies geht manchmal soweit, dass manchem ausländischen Schriftsteller suggeriert wird, wie er als ein in der Bundesrepublik lebender Ausländer sich und seine Umwelt sehen sollte. So fordert ein Rezensent unverhohlen, die Gastarbeiterschriftsteller sollten sich fröhlich beschreiben, denn bekanntlich ist das Stereotyp des Südländers, dass er immer fröhlich ist und dem Kummer entgegenlacht. [...] Da das Bild des anderen, des Fremden, zunehmend medienvermittelt ist – trotz Urlaub in fremden Ländern –, werden solche Forderungen notgedrungen zu Aufforderungen nach der Reproduktion von Klischees des Fremden.[7]

Es wird in dieser Aussage als ganz wesentliches Ziel Biondis deutlich, diesen Klischees weder als Schriftsteller noch als ausländischer Mitbürger zu entsprechen. Auch kann der Begriff des Fremden nicht nur aus einer persönlichen Situation als Ausländer in Deutschland abgeleitet und definiert werden. Zweifellos lässt sich mit der Erfahrung der Auswanderung ein Auslöser für seine Überlegungen ausmachen, wie Biondi in dem Aufsatz „Das Fremde und das Andere“ darlegt:

> Die Verarbeitung der Fremde bei Schriftstellern fremdsprachlicher Herkunft ist nicht grundsätzlich anders verlaufen als bei inzwischen als klassisch geltenden Dichtern und Schriftstellern. Bei verschiedenen Schriftstellern, ob ich an Albert Camus denke oder Cesare Pavese, würde ich die Erfahrung der Fremde als einen emotionalen Prozess begreifen, der von Grunderlebnissen aus der Kindheit ausging. Bei diesem Prozess wurde versucht, die Fremde intellektuell und durch Schreiben zu verarbeiten. Bei Schriftstellern fremder Sprachherkunft, bei denen das Schreiben erst in der Fremde begann, dürfte es sich um den gleichen Prozess handeln, wobei der Verlauf erst vom konkreten, unmittelbaren Alltag ausging und auf den intellektuellen Prozess zurückwirkte, eine Wechselwirkung zwischen den beiden in Gang setzte und zum Schreiben führte.[8]

---

7 Franco Biondi, „Verliert sich die Poly-Literatur im Glaslabyrinth der Fremde?“ Vortrag, gehalten auf der PoLiKunst-Tagung am 27. April 1985 in München, in: *Die Brücke*, Nr. 25, Juni/Juli 1985, S. 62.

8 Franco Biondi, „Das Fremde und das Andere“, in: *Die Brücke*, Nr. 45, 1988, S. 50–51.

Entscheidend jedoch scheint mir, dass der Autor seine Konzeption des Fremden aus einer dauerhaften Schwellensituation heraus entwickelt, die für ihn selbst so wie für seinen Protagonisten Binachi charakteristisch ist, die den eigentlichen Grund bestimmt, auf dem sie sich befinden und auf welchem ihre Entwicklung möglich ist. Auch die übrigen Romanfiguren Franco Biondis, denen trotz unterschiedlicher Schicksale und Lebenslagen eine jeweils spezifische Fremderfahrung gemein ist, kennzeichnet eine gewisse Unbeständigkeit. Diese erwächst auch für sie aus einem Gefühl des Ausgeschlossenseins, aus einem Bruch mit der Familie, der Gruppe, ihrem Land. Ein auffälliges Merkmal ist ihre Bindungslosigkeit, für manche die Unfähigkeit, eine dauerhafte Beziehung einzugehen. Die Distanz, die sie zu ihren Mitmenschen einhalten, macht es zwar einerseits leichter mit den erfahrenen Verletzungen zu leben, erschwert oder verhindert aber gleichzeitig die Aufnahme in eine Gemeinschaft. Stets begegnen wir in Biondis Texten Menschen, die in ihrem Leben keine sichere Verankerung kennen, deren ungewisse Lebenssituation dagegen ein Teil ihrer Identität zu sein scheint. Biondi stellt seine Protagonisten oft in einem Moment des Übergangs von einer Entwicklungsstufe zur anderen dar: auf der Schwelle zum Erwachsenwerden, vor einem Einschnitt in ihrer familiären Situation oder in einem entscheidenden Augenblick ihrer beruflichen Orientierung. Doch machen sie nur scheinbar den Versuch, das alte Leben hinter sich zu lassen oder die Bedingungen ihrer Existenz zu verändern, den entscheidenden Schritt wagen sie nicht. Es gelingt ihnen nicht, den gesellschaftlichen oder selbst auferlegten Zwängen zu entkommen. Somit ergibt sich das Paradox, dass für sie die Bewegtheit der jeweiligen Lebensphase im Grunde Stillstand bedeutet. Die tiefgreifende Veränderung, die zwar oft in Aussicht gestellt wird, findet letztlich nicht statt und bleibt Illusion. Binachi dagegen sucht den „Schraubzwingen" zu entkommen, allerdings nicht um den Preis in neue Zwänge zu geraten.[9] Seine Lebensform ist daher geprägt von ständigen Schwellenerfahrungen, die, gebunden an seine spezifische ‚Fremdheit', die ihn in jeder Gruppenkonstellation einsam bleiben lässt, konstitutiv für sein Dasein werden.

Ich werde versuchen, diesen typischen Schwellenzustand an seinem Beispiel und seiner Spiegelfigur Milú Migrò, der Hauptperson des Romans *Der Stau* exemplarisch darzustellen. Dieser 2001 erschienene Roman weist eine komplexe Konstruktion der Verschachtelung auf, die mit dem Prinzip der ‚russischen Puppe' verglichen werden könnte: Milú Migrò stellt sich letztlich als Erfindung des Schriftstellers Dario Binachi

---

9 Siehe auch meinen Aufsatz zum Roman *In deutschen Küchen*: Marion Dufresne, „Franco Biondis *In deutschen Küchen*: Das Arbeitermilieu, Integrationsangebot oder Ort der Ausgrenzung", in: *Culture ouvrière. Arbeiterkultur. Mutations d'une réalité complexe en Allemagne du XIXe au XXIe siècle*, Lettres et civilisations étrangères, coll. „Mondes germaniques", Lille (Septentrion) 2011, p. 287–303.

heraus, der seinerseits wieder eine Fiktion des Autors Biondi ist, der sich im Roman als Psychotherapeut (was er ja im wirklichen Leben auch ist) und Halbbruder Binachis auftreten lässt.[10]

In *Der Stau* ist der Ich-Erzähler der etwa 40-jährige Sozialarbeiter Milú Migrò, der allein und ohne feste familiäre Bindungen in einer kleinen Stadtwohnung lebt. Aus seiner ausschließlichen Perspektive erlebt der Leser Migròs zahlreiche, teils beruflich, teils privat bedingte Begegnungen mit sehr unterschiedlichen Menschen. Biondi verknüpft in diesem Roman mehrere Handlungsstränge, die ihre Realität nur in der und durch die – quasi zweifach erfundene Figur – Migrò erhalten. Migrò (sein Name könnte von dem lateinischen Verb ‚migrare' abgeleitet sein und ‚ich wandere' bedeuten) frönt nämlich einer seltsamen Leidenschaft, die er „Personeneinwanderung" nennt: er versetzt sich in den anderen, um – indem er in seine Vergangenheit oder Gegenwart taucht – auf verschiedenen Zeitebenen das Leben seines jeweiligen Gegenübers zu leben. Im Rahmen dieses Beitrags kann ich dabei nur das Prinzip dieser Einwanderungen ansprechen, eine ausführliche Darstellung dieses Prozesses steht noch aus und bedürfte einer eigenen Untersuchung.[11]

Dario Binachi sagt von sich: „Ich fühle mich hier zugehörig, aber ich bin fremd."[12] Diese Grundfremde, die er als seine eigentliche Natur empfindet, unterscheidet sich nun grundsätzlich von dem, was in seiner Umgebung unter fremd verstanden wird. Binachi und Migrò stoßen sich an der Klischeehaftigkeit des gängigen Fremdenbegriffes, der eindeutige Zuordnungen und Festschreibungen vornimmt. Demnach bedeutet ‚Fremd-sein' so viel wie „nicht in Deutschland geboren sein". Migrò hasst die Frage nach seiner Herkunft und reagiert gereizt, wenn er darauf angesprochen wird. Er will darauf nicht antworten, so wenig wie Dario Binachi in *In deutschen Küchen*. Milú und Dario **sind**, so betonen sie beide, fremd und das überall. **Fremdsein** ist ihre eigentliche Natur, ihr existentieller Zustand. Es bedeutet zunächst keiner Gruppe, keiner festen Gemeinschaft anzugehören, ihr im Grunde nie angehört zu haben. Wenn wir von Migròs familiärer Situation und seiner Vergangenheit nur sehr wenig

---

10 Aus den Romanen Franco Biondis wird in folgenden Ausgaben zitiert: Franco Biondi, *Der Stau*, Frankfurt a.M. (Brandes & Apsel) 2001. Ders., *In deutschen Küchen*, Frankfurt a.M. (Brandes & Apsel) 1997. Ders., *Die Unversöhnlichen – im Labyrinth der Herkunft*, Tübingen (Heliopolis) 1991. Ders., *Karusselkinder*, Frankfurt a.M. (Brandes & Apsel) 2007.

11 Eine solche Analyse der unterschiedlichen Personeneinwanderungen, die Migrò vornimmt, müsste sich auch mit dem psychologischen Phänomen der Dissoziation befassen. Dabei wäre einerseits zu untersuchen, ob und inwiefern Migrò eine Persönlichkeitsstörung aufweist, andererseits zu prüfen, welche literarischen Gestaltungsmöglichkeiten sich durch diese (zweifach fiktive) Vielstimmigkeit ergeben.

12 *Der Stau*, S. 158.

erfahren, so ergibt sich doch – wenn man davon ausgeht, dass Dario Binachi in allen Romanen dieselbe Figur ist – ein recht vollständiges Bild von Dario. Als Schaustellerkind, aber als *Gagio* (das Wort stammt aus der Sprache der Sinti und bedeutet ‚Privater', hier bezeichnet es alle, die nicht zu den Schaustellern gehören) geboren, führte er ein Wanderleben, gehörte also nicht zu den Sesshaften, aber wurde auch von den *Dritti* nicht als einer der ihren akzeptiert.[13] Dario schließt sich nicht willentlich aus, er möchte in die Gemeinschaft der anderen Kinder aufgenommen werden und macht bei ihren Unternehmungen aktiv mit, aber er braucht ebenso nötig die Möglichkeit des Alleinseins, das Distanz gewährt. Deshalb stellt er sich zwar den Bewährungsproben, doch er verweigert die Eingliederung in die Gruppe, wenn der Preis dafür die Selbsterniedrigung ist. Zugehörigkeit ist ihm nie mehr wert als sein eigener Wille und die Bewahrung seines Stolzes, kein Erpressungsversuch der Freunde kann ihn dazu verleiten, gegen seine innere Überzeugung zu handeln und sich selbst zu verleugnen. Angriffe auf seine Person beantwortet er, auf dem Rummelplatz oder während der Zeit größter Einsamkeit im Heim, mit Rückzug in sich selbst.

Distanzbedürftig bleibt auch der Gastarbeiter Binachi, dessen erste Jahre in Deutschland Gegenstand des Romans *In deutschen Küchen* sind. Bereits kurz nach seiner Ankunft verliebt sich Dario in Elli, die Tochter seiner Zimmerwirtin. Obwohl er sich ernsthaft um sie bemüht und alles tut, um ihre Zuneigung zu gewinnen, ist ihm klar, dass es auch zu ihr, deren Nähe ihm so wichtig ist, eine Entfernung gibt, die nicht zu überbrücken ist.

Der Schriftsteller Binachi, wie er in *Der Stau* erscheint, muss, obwohl er sich für ein Leben in Deutschland und für ein Schreiben in deutscher Sprache entschieden hat, erfahren, dass er nicht in erster Linie als Literaturschaffender, sondern als nicht-deutscher und damit fremder Autor gesehen wird, an den bestimmte Vorstellungen herangetragen werden. Mit viel Ironie schildert Migrò, in Binachis Rolle schlüpfend, einen Leseabend in Berlin, zu dem der Autor eingeladen wurde. Wer und wie der Fremde ist, was ihn bewegt und worüber er schreibt oder spricht, davon hat sich das Publikum anscheinend bereits im voraus ein genaues Bild gemacht. Es zeigt sich enttäuscht, dass Binachi nicht nur keine Märchen – wie ein

---

13 *Karusselkinder,* S. 57–59: „'Ich weiss nicht, was das ist, aber vielleicht hast du recht. Ich bin weder *Dritto* noch *Gagio*. [...]' Er kam damit nicht klar: Warum war es so wichtig, ein *Dritto* zu sein ? Was machte jemanden zum *Dritto* oder zum *Gagio* ? [...] Er verschanzte sich in seinem Schweigen. Einem Schweigen, das vom Gefühl unterfüttert war, ausgelacht und bemitleidet zu werden, sobald er preisgeben würde, was ihn so quälte. Es war ohnehin klar: Carlino hatte es bei der Bewährungsprobe zu einem Wort verdichtet, zu dem Wort ‚fast'. Und dieses Wort stand jetzt vor ihm wie ein Fels: als ‚unüberwindbar'[...]"

gerne gesehener Schriftstellerkollege arabischer Herkunft – erzählt, sondern auch hinsichtlich seiner Themenwahl und in seiner eher kritischen Haltung nicht seinen Erwartungen entspricht. Binachi fühlt sich wie in einem ‚exotischen Käfig', ein dem Publikum vorgeführter ‚Fremder', dessen eigentliche Funktion es ist, die Zuhörer in ihrer Rolle der einheimischen Gastgeber zu bestätigen. Auf ihre provokativen Fragen antwortet er:

> Sie wünschen sich offenbar Unterhaltung. Liebenswert, glatt, rührend, auf Sie heraufschauend. Wenn ein deutschstämmiger Schriftsteller sich selbst und die deutsche Wirklichkeit genauso kritisch darstellen würde wie ich, würde niemand im Saal Anstoß nehmen. Ein deutschsprachiger Autor mit fremder Zunge darf aber nicht *unanständig* schreiben, sonst verletzt er das heilige Gastrecht.[14]

Dieser Eindruck entspricht der Schlussfolgerung, die der Soziologe Robert Hettlage in seiner Untersuchung zur Kulturfunktion des Fremden zieht. Es heißt dort:

> Während man den objektiven Beobachter, Heilsbringer und Retter gerne in die exotische Ferne, möglichst in die Traumwelt der Südsee verlegt, macht man dem Fremden als Kritiker im eigenen Land die Aufgabe nicht so leicht. Er scheint aus der Sicht der Heimischen als Frager und Anreger nicht berufen zu sein. Ihm wird vielmehr angelastet, dass er den Lebensstil des Gastlandes ja nicht als beste aller Welten verstehen will, [...]. Wer aber bei uns lebt und nur zu vorläufigen Loyalitäten bereit ist, muss undankbar sein. Die Fragehaltung wird selbst zur Fraglichkeit erklärt. Sie ist kein Positivum und keine Chance, sondern eine potentielle Bedrohung, der man sich durch Abwertung zu entledigen sucht.[15]

In seinem kritischen Essay aus dem Jahre 1992 „Was fremd bleibt. Über den intellektuellen Umgang mit der Anwesenheit von Inländern ohne Niederlassungsrecht", beklagt Franco Biondi die Unfähigkeit (sowohl der ‚Ausländerfeindlichen' wie der ‚Ausländerfreundlichen'), „mit dem Fremden adäquat in Beziehung zu treten" und betont, dass es ihm zwar auch, aber nicht primär um das Eintreten für Bürgerrechte gehe, sondern „um das intellektuelle Unvermögen, sich in Beziehung zu sich selbst und zum Fremden zu sehen."[16] Es gelingt also nicht, wie es Julia Kristeva wünscht, „innerlich, subjektiv mit den anderen, die anderen [zu] erleben. Ohne

---

14 *Der Stau*, S. 119.

15 Robert Hettlage, „Der Fremde: Kulturmittler, Kulturbringer, Herausforderer von Kultur", in: Wolfgang Lipp (Hg.), *Kulturtypen, Kulturcharaktere. Träger, Mittler und Stifter von Kultur,* Berlin (Dietrich Reimer Verlag) 1987, S. 37.

16 Franco Biondi, „Was fremd bleibt. Über den intellektuellen Umgang mit der Anwesenheit von Inländern ohne Niederlassungsrecht", in: *Die Brücke,* Nr. 65, März-April 1992, S. 26.

Ächtung, aber auch ohne Nivellierung".[17] Alterität wird als Bedrohung empfunden und weckt den Wunsch, zumindest einordnen zu können, was nicht zu verstehen, nicht zu beherrschen ist. So wenig Binachi willens ist, sich den gängigen Vorstellungen des Fremden entsprechend zu verhalten, so wenig ist ihm auch daran gelegen, nicht mehr fremd, das heißt eben für ihn nicht mehr er selbst, zu sein. Doch so wie eine Persönlichkeit nicht auf eine einzige Struktur reduziert werden kann, lässt sich das Gefühl der Fremde nicht mit einer einfachen Definition fassen. So bemerkt Dario in *In deutschen Küchen*:

> Zuweilen versuchte ich, jenes namenlose Gefühl mit dem Wort *Fremdung* zu umschreiben, und merkte, wie daneben so ein Wort liegen konnte, so dass ich mir eingestehen musste, dass ich dafür weiterhin kein Wort kannte. Nur Umschreibungen halfen mir. Es ging um die Sehnsucht, dazuzugehören, und auch um die Gewissheit und die Freude, es nicht zu können, nicht zu dürfen, nicht zu mögen. Es trieb mich ein Verlangen, Gemeinsamkeiten mit einer Gemeinschaft zu spüren und zugleich die Kräfte zu fühlen, die meine Person in ein Anderssein trieben.[18]

Immer jedoch bleibt derjenige, der sich als fremd **seiend** definiert, notwendig ‚außerhalb', ‚auf der Schwelle'. In dem Roman *In deutschen Küchen* und noch eindrucksvoller in *Der Stau* gelingt es Franco Biondi, auf überzeugende Weise sein Konzept der Grundfremde und die daraus resultierenden Lebensentwürfe seiner als Autorspiegelungen erkennbaren Protagonisten Dario Binachi und Milú Migrò literarisch zu gestalten. In ihnen hat die Idee des Fremden als eines „Subjektes ohne eigenen Ort"[19] konkrete Gestalt gewonnen. Sie geben vor, ihren Herkunftsort nicht bezeichnen zu können: „Mein Herkunftsort war gefragt. Sollte ich das Wanderleben als Ort definieren? San Martino? Das Krankenhaus, in dem meine Mutter mich geboren hatte?"[20] heißt es in *In deutschen Küchen.* Und in *Der Stau*:

> Statt dessen plagte er mich mit der Frage nach meinem Herkunftsort. Diese Frage war wie das Schwirren lästiger Stechmücken, die man bei einer Party zwar anfänglich abwehren kann, denen man am

---

17 Julia Kristeva, a.a.O., S. 12.

18 *In deutschen Küchen*, S. 103.

19 Über Biondis Roman *Die Unversöhnlichen – im Labyrinth der Herkunft* sagt Mary Howard: „Die Struktur des Romans reproduziert das Dasein des Subjektes ohne eigenen Ort". Mary Howard, „Interkulturelle Ichkonfiguration. Zu Renan Demirkans ‚Die Frau mit Bart' und Franco Biondis ‚Die Unversöhnlichen – im Labyrinth der Herkunft'", in: Mary Howard (Hg.), *Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, München (Iudicium), 1997, S. 47.

20 *In deutschen Küchen*, S. 68.

> Ende aber doch erliegen wird. Mit meinem Pass gehöre ich dazu, mit meiner Haut werde ich außerhalb angesiedelt, sagte ich.[21]

Die Fremde hat mit der geographischen Nähe oder Ferne nichts zu tun, Dario erkennt, „dass sie eine Medusa oder ein Janus mit mehr als zwei Gesichtern war, dass sie einen Anfang und kein Ende besaß."[22] Dario und Migrò kommen nie wirklich an, sie scheinen wie auf der Durchreise zu sein. Immer in Bewegung, halten sie sich bevorzugt in offenen oder öffentlichen Räumen auf und bezeichnender Weise kommt es fast ausschließlich dort zu Begegnungen mit anderen Menschen. Dario verlebte seine Kindheit zum großen Teil auf der Straße, auf dem Rummelplatz oder im Hinterhof des Obdachlosenheims, eine Erfahrung, die ihn für sein ganzes Leben prägen wird. Er hält es in der Nähe der Familie nicht aus, später, während seiner Zeit als Arbeiter in Deutschland, wird die Küche seiner Zimmerwirtin zu seinem bevorzugten Aufenthaltsort. Hannes Küche erlaubt Abstand zu halten zu den Eltern, die diesen Raum meiden und bietet gleichzeitig einen idealen Beobachtungsposten: Von dort hat er nicht nur einen Blick auf die Stadt, sondern befindet sich zugleich an einer strategischen Durchgangsstation, die alle Hausbewohner passieren müssen. Darüber hinaus gewinnt er hier tiefe Einblicke in das Privatleben der deutschen Hausbesitzer.

Auch für seine intimen Beziehungen hat Dario keinen Ort, die beiden deutschen Mädchen, die er kennenlernt, möchten nicht mit ihm gesehen werden und verlegen die gemeinsamen Treffen in die Natur, ihr Zimmer darf der Freund nicht betreten. Dem Schriftsteller Binachi in *Der Stau* geht es – wenn auch aus anderen Gründen – nicht viel besser. Zwar darf er seine Freundin Astrid in ihrer Wohnung besuchen, aber sie erlaubt ihm nicht, die Nacht dort mit ihr zu verbringen.

Noch offensichtlicher, beinahe wie in Reinform, wird die Deckungsgleichheit des Lebensgefühls mit den bevorzugt aufgesuchten Orten und Stätten der Begegnung an Migrò, der fiktiven Person in der Fiktion, vorgeführt. Von Pflegeeltern großgezogen, ohne Geschwister aufwachsend, erscheint der Sozialarbeiter Milú als Verkörperung dessen, was Georg Simmel in seiner *Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung* als „fremd" zu bestimmen sucht. Es heißt dort:

> Der Fremde ist eben seiner Natur nach kein Bodenbesitzer, wobei Boden nicht nur in dem physischen Sinne verstanden wird, sondern auch in dem übertragenen einer Lebenssubstanz, die, wenn nicht an einer räumlichen, so an einer ideellen Stelle des gesellschaftlichen Umkreises fixiert ist. Auch in den intimeren Verhältnissen von Person zu Person mag der Fremde alle möglichen Attraktionen und

---

21 *Der Stau*, S. 90–91.

22 *In deutschen Küchen*, S. 156.

> Bedeutsamkeiten entfalten; aber er ist, so lange er eben als Fremder empfunden wird, in dem Andern kein „Bodenbesitzer".[23]

Simmel führt weiter aus, dass die gewisse Objektivität des Fremden nicht nur Abstand und Unbeteiligtheit bedeutet, sondern dass es „ein besonderes Gebilde aus Ferne und Nähe, Gleichgültigkeit und Engagiertheit ist",[24] die aus dem Fremden eine Vertrauensperson besonderer Art machen kann. Migrò empfindet gerade das oft als Anstrengung:

> Meine Bekannten erinnerten sich also an mich und weinten sich bei mir aus. [...] Was sie sich von mir versprachen, begriff ich nicht. Ich war weder Wunderheiler noch Hornhautschleifer. Ich versprach nichts. Vielleicht reichte es ihnen, dass meine Ohren ihren verwinkelten Lippen zur Paarung bereitzustehen schienen, dass meine Augen Behälter waren, in die ihre Bedürftigkeit eingegossen werden konnte.[25]

Und in der Tat: Migrò kann zuhören, und das nicht nur von Berufs wegen. Er versteht es jedoch, sich erfolgreich gegen Vereinnahmung zu verwahren, er behauptet seine Unabhängigkeit, indem er kaum etwas von sich selbst preisgibt. Aber er interessiert sich für Menschen, versucht sie wie von innen zu begreifen und aus ihrer Perspektive zu sehen. Doch ehe wir auf seine ganz spezielle Einfühlungsgabe zu sprechen kommen, lohnt sich zuerst ein Blick auf die Orte, die mit ihm in Verbindung gebracht werden.

Drei Orten, zwischen denen Migrò pendelt und an die er regelmäßig zurückkehrt, kommt dabei besondere Bedeutung zu: der Sozialstation, seiner Wohnung und dem Friedhof der Stadt. Zu letzterem gelangt er, mit dem Verlangen, die Toten zu besuchen, vornehmlich nachts, bezeichnenderweise durch einen Sprung über die Mauer, das heißt durch eine bewusste Regelverletzung, eine mit einer gewissen Anstrengung verbundene Überschreitung einer Grenze, die gleichzeitig eine Tabuverletzung bedeutet. Die Mauer gehört, so Arnold van Gennep in seiner anthropologischen Studie *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, zu den deutlich gesetzten Zeichen zur Markierung einer Grenze, deren Überschreitung verboten ist.[26] Es handelt sich für Migrò um einen Befreiung bewirkenden Aus- bzw. Einbruch in eine andere Gemeinschaft, ein Eindringen in einen Raum, der ihm zwar durch seine regelmäßigen Besuche

---

23 Georg Simmel, „Exkurs über den Fremden", in: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung.* Gesammelte Werke, Bd. 2, Berlin (Duncker & Humblot) 1968, S. 509.

24 Ebd., S. 510.

25 *Der Stau,* S. 138.

26 Arnold van Gennep, *Les rites de passage. Etude systématique des rites*, Paris (Picard) 1981 (1909). Ders., *Übergangsriten*, Dt. v. Klaus Schomburg/Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a.M./New York (Campus) 2005.

vertraut ist, der aber seine Bedrohlichkeit behält.[27] Migrò wird hier mit den ambivalenten Attributen des Grenzgängers versehen, den Victor Turner in seiner auf Genneps Erkenntnissen aufbauenden Studie *The ritual process. Structure and Anti-Structure* beschreibt, und mit Symbolen, die dem liminalen Zustand verbunden sind, in Beziehung gesetzt.[28] Um die Übergangsriten zu beschreiben, stellt van Gennep einen Zusammenhang her zwischen Räumlichkeit und Liminalität, indem er räumliche Übergänge unterschiedlicher Art wie Türen, Torbogen, Bodenschwellen zu Modellen der von ihm beschriebenen Übergänge macht. In dem Roman *Der Stau* werden zahlreiche Situationen geschildert, die mit den von van Gennep analysierten Passageriten auffällige Gemeinsamkeiten haben. Die Schlüssigkeit dieser Zuschreibung zeigt sich dabei in einer genaueren Betrachtung der beiden anderen Räume, deren bevorzugtes Aufsuchen auf den ersten Blick dagegen selbstverständlich erscheint, bilden sie doch den Rahmen des täglichen Lebens zwischen Arbeitsplatz und privatem Wohnraum. Migrò hält sich im Grunde kaum je in seinem Büro, also in einem geschlossenen, ihm zugewiesenen Raum auf. Wenn er keine Hausbesuche macht, erlebt ihn der Leser auf den Fluren der Sozialstation, an der Tür seines oder eines Kollegen Büros, oder er stellt sich, wenn er schon einen Raum betritt, unverzüglich ans Fenster. Es scheint, als habe sich Migrò dauerhaft auf der Schwelle zwischen verschiedenen Welten eingerichtet, als sei der Schwellenzustand die ihm gemäße Daseinsform. Van Gennep zufolge schwebt jeder während der Zeit, in der er sich von einer Sphäre zur anderen begibt, zwischen zwei Welten. Auch dies trifft auf Migrò zu, der ständig zwischen der konkreten Welt seines Alltags als Sozialarbeiter und den imaginierten Welten seiner Patienten oder zufälliger Begegnungen wechselt. Man kann nicht umhin, auch an die Überlegungen Walter Benjamins im *Passagenwerk* zu denken sowie an die auffällige Häufung verschiedener Lokalitäten oder Zuständen des Übergangs (wie Tür, Fens-

---

27 *Der Stau*, S. 129–132: „Unversehens umarmten mich Geräusche. Die Angst setzte meine Muskeln in Bewegung. Es schien, als ob Schilf raschelte. Oder waren es die Birkenblätter? Ich hielt an, lauschte. Irgendwo surrte es. Lispelten die Pappeln? Waren es die Kiefern, die säuselten? Die Steine, die surrten? Der Kies, der knirschte, stöhnte, jaulte? Jäh war es, als sei ein Wort gesprochen und wiederholt worden. Sprachen die Toten miteinander, und ich registrierte das erst jetzt ? Oder wollten sie Zwiesprache mit mir halten? Wie im Echo verlor sich das Wort.“ (S. 130) Siehe auch S. 46 und S. 96.

28 Victor Turner, *The ritual process. Structure and Anti-Structure,* Chicago (de Gruyter) 1997 (1969). Zu diesen ambivalenten Symbolen, die mit dem liminalen Zustand verbunden sind, zählen beispielsweise Dunkelheit, Sonnen- oder Mondfinsternis, Bi-Sexualität oder natürlich der Tod. Liminale Zustände gelten als gefährlich, da sie sich mit den üblichen Klassifikationskriterien nicht, bzw. nicht vollständig, erfassen lassen.

ter, Brücke, Flur, Treppe einerseits und Traum, Krankheit, Tagesanbruch andererseits) in seinem Buch *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Benjamin unterscheidet streng zwischen Grenze und Schwelle:

> Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Wort „schwellen" und diese Bedeutung hat die Etymologie nicht zu übersehen.[29]

Kurz zuvor hatte er den Verlust der Schwellenerfahrungen beklagt und vom Einschlafen als der vielleicht einzigen Schwellenerfahrung gesprochen, die dem modernen Menschen geblieben sei.[30] Migrò scheint dieses Experiment vertraut und lieb zu sein: er schildert wiederholt den Prozess des Einschlafens, des genüsslichen Entgleitens aus der Realität.[31]

Wenn die Tür die Grenze markiert zwischen der fremden und der häuslichen Welt, so bedeutet die Überschreitung der Schwelle das Zugelassenwerden in der häuslichen, der für den Fremden neuen, unvertrauten Welt.[32] Diesen entscheidenden Schritt aber vollzieht Migrò nur sehr selten. (Die Ausnahme bildet – was nicht überrascht, wenn man davon ausgeht, dass Migrò eine Projektion Binachis ist – sein Besuch bei Dario Binachi, der Mühe hat, ihn wieder loszuwerden!). Umgekehrt fällt es auch ihm schwer, seine Wohnung anderen zugänglich zu machen, er erlebt Besuch als Einbruch, als Grenzverletzung:

> Meine Wohnung befremdete mich. Wenn hier Besuch eindrang, war sie danach verändert. Ich räumte auf, wischte gründlich ab und suchte die vertrauten Plätze. Schaltete den Fernseher an. Trank ein Glas Wein. Es half nicht; die Wohnung fremdelte. Sie wirkte so, als sei sie unfähig geworden, mich zu beherbergen.[33]

Bei van Gennep heißt es über Schwellenriten:

> Übergangsriten erfolgen also, theoretisch zumindest, in drei Schritten: Trennungsriten kennzeichnen die Ablösungsphase, Schwellen- bzw. Umwandlungsriten die Zwischenphase (die

---

29 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7 Bände (in 14 Teilbänden), hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Berlin (Suhrkamp) 1982, Wissenschaft 935, Bd. V, S. 618.

30 Ebd., S. 617: „Wir sind sehr arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das Einschlafen ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist. (Aber darum auch das Erwachen.)"

31 *Der Stau*, S. 74: „Ich wickelte mich in meine Decke und rutschte in einen Schlaf, der Gedanken und Zwiegespräche zuließ." Siehe auch S. 27; S. 31; S. 83; S. 100, um nur einige Stellen zu erwähnen.

32 Arnold van Gennep, a.a.O., S. 27

33 *Der Stau*, S. 44.

> Schwellen- bzw. Umwandlungsphase) und Angliederungsriten die Integrationsphase.[34]

Eben diesen Vollzug der Grenzriten, wie sich waschen oder rasieren, erwähnt der Ich-Erzähler Migrò auffällig oft, zum Beispiel, ehe er das Haus verlässt oder die Einladung bei seiner Bekannten Miriam schildert. Im Gegensatz dazu gibt es keine Erwähnung eines Zugehörigkeitsrituals. Denn auch wenn seine Wohnung ihm Schutz bietet, zieht es Milú auch dort systematisch, eben einem Ritual folgend, mit unwiderstehlicher Gewalt, an ein Fenster.[35] Das Fenster, das geöffnet und geschlossen werden kann, das eine Grenze zwischen drinnen und draußen markiert, ein Ort des Übergangs wie die Tür,[36] zeichnet sich darüber hinaus durch zwei weitere wesentliche Eigenschaften aus. Es erlaubt zum einen die Sicht auf das Außen, die Beobachtung des (A) anderen ohne mit diesem in direkte Berührung zu kommen oder kommen zu müssen, es bietet die Garantie einer Distanz, einer Trennung bei gleichzeitiger Transparenz. Zum anderen kann, bei einem gewissen Abstand und bestimmten Lichtverhältnissen, das Fenster zu einem Spiegel ganz besonderer Art werden, eine Eigenschaft, die sich Migrò gerne zunutze macht.

> Ich stellte mich vor das Fenster und warf Blicke ins Panorama. An die Glasscheibe gelehnt, sah ich detailgenau die Strasse, die Lichter und die Konturen der Nacht. Ich spielte mit der Nähe und dem Abstand zum Fensterglas. Je näher, desto deutlicher und schärfer das Panorama und desto verwischter die Linien der Person, die mich ausmachten.[37]

Die Umrisse des eigenen Körpers und die der betrachteten Gegenstände und Personen, des anderen also, fallen zusammen, die Grenzen werden aufgehoben, bis das Eigene das Fremde und das Fremde das Eigene ist. Er findet besonderes Vergnügen an dieser Art der Vervielfältigung seines Bildes, die den Versuch darstellt, die Grenzen der eigenen Person spielerisch für kurze Zeit zu überwinden. Diesen Zweck – und nicht die narzisstische Selbstbespiegelung- soll auch der Spiegel erfüllen. Mehrfach werden Szenen geschildert, in denen Migrò Zwiesprache hält mit diesem anderen Ich, das ihm im Spiegelbild entgegentritt, dessen Gesichtszüge und Verhalten er so interessiert studiert, als handle es sich um die Begegnung mit einem Fremden. Sich dem Spiegel oder dem Fenster ausliefern ist seine Technik,

---

34 Arnold van Gennep, a.a.O., S. 21.

35 *Der Stau*, S. 75: „Dem Ritual folgend, säulte ich mich vor dem Fenster." Ebenso S. 10; S. 31; S. 84; S. 104. Das Fenster wird in diesem Roman beinahe auf jeder Seite erwähnt.

36 Gennep bezeichnet das Fenster als eine Art Nebentür, die immer dann benutzt wird, wenn der eigentliche Eingang geschützt, bzw. ‚reingehalten' werden soll.

37 *Der Stau*, S. 111. Ebenso S. 31; S. 85.

die Grenzen seines Ichs zu sprengen, um mit sich selbst in Dialog zu treten. Es gibt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Szene, deren Bedeutung einerseits durch ihre ausführliche Beschreibung, andererseits durch Migròs Versuch, das Erlebnis zu wiederholen, unterstrichen wird.

Auf einem seiner Streifzüge durch die Stadt gerät Migrò in ein ihm bis dahin unbekanntes Café und sucht den vornehm ausgestatteten Waschraum auf. Rundherum mit Spiegeln ausgekleidet, erschlagen ihn die Milú Migròs, die ihn in Empfang nehmen:

> Verwundert oder ergeben, so wie jemand dem Unerwarteten entgegenblickt, das gerade auf ihn zurollt, blickten mich viele Milú Migròs an und schienen darauf zu warten, was ich tun würde. Ich wiederum wartete darauf, wie sie mit mir umgehen würden. Die Augen der Milú Migròs waren geweitet, ihre Körper angespannt. Waren sie angriffslustig? Ich lächelte sie an, und sie erwiderten mein Lächeln. Nach und nach erfüllte mein Bewusstsein das, was von ihm erwartet wurde: Die Erscheinungen auf den vier Spiegeln zu akzeptieren, mich mit ihnen zu versöhnen. [...] Tatsächlich, obwohl die Personen mich mimten, was wusste ich von ihnen? Was wusste ich, was sie tun würden, nachdem ich mich aus diesem Raum verdünnisiert hatte?[38]

Faszination und Erschöpfung löst die Konfrontation mit der Vervielfältigung der Personen in den Winkeln der Spiegelecken aus: Migrò erlebt, sozusagen am eigenen Leib, das Paradox, gleichzeitig viele und doch einer zu sein. Diese Erfahrung, so kommentiert er später, hat zuerst seine „Wahrnehmung aus den Fugen gebracht",[39] nicht zufällig erinnert sich Migrò an ein Spiegelkabinett, das er als Jugendlicher besuchte. Bei der zweiten Begegnung mit den Spiegelbildern ist er dagegen vorbereitet und empfindet den Vorgang als Glück:

> Die vielen Milú Migròs traten mir mit geweiteten Augen entgegen. Ich war gewappnet und lächelte sie an, was sie erwiderten. Wohlgesonnen bestaunten sie mich. Der Effekt der Vervielfältigung bis zur Unzählbarkeit und Unkenntlichkeit den Spiegelwinkeln zu, erheiterte mich. Ich lächelte, grinste, lachte. Die Spiegelbilder strahlten mir einen Ausdruck von Glück entgegen.[40]

Inzwischen zeigt sich immer deutlicher die Identität Migròs mit der Person des Schriftstellers Binachi, dessen Erfahrung er mittlerweile nachvollzogen und erkannt hat, dass es eben gerade seine Fähigkeit, sich verschiedene Identitäten zu verschaffen und unterschiedliche Züge seiner Persönlichkeit auszuleben, ist, die ihm seine Einheit garantiert. Immer er

---

38 Ebd., S. 110.
39 Ebd., S. 275.
40 Ebd.

selbst und doch zugleich immer auch die anderen in seinem ständigen Bemühen, sie zu begreifen, bleibt die Erkenntnis, sich zwar nie entkommen, aber immer neu entdecken zu können. Die Illusion, die der Spiegelraum erzeugt, gestaltet sich auch auf der narrativen Ebene: die Personeneinwanderungen bringen jeweils eine andere Figur und ihre Perspektive ins Spiel, doch sind sie nichts anderes als Spiegelungen Migròs, da sie nur seine eigenen phantasierten Lebensentwürfe abbilden. So findet auch durch den ständigen Wechsel zwischen den unterschiedlichen narrativen Ichs der von Benjamin beschriebene Fluss und Rückfluss statt, der den Schwellenzustand kennzeichnet.[41] Migrò formuliert es, auf den Schriftsteller bezogen, so:

> Egal in welcher Form, man kam immer persönlich vor. Man kann sich nie verlassen. Man schreibt immer innerhalb der eigenen Grenzen. Man schafft keine Persönlichkeit, die vollkommen anders ist als die eigene.[42]

Was der Schriftsteller in seinen Romanen praktiziert, leistet Migrò sowohl durch seine Lebensform, mit der er sich dauerhaft im Übergang, auf der Schwelle, eingerichtet hat, als auch durch seine Vorstellungskraft, mit der er sich, dank seiner Nicht-Dazugehörigkeit, ohne Rücksicht auf ihr Geschlecht, ihr Alter oder sozialen Status, in seine Mitmenschen einverleiben und mehrere Leben ausleben kann. Gegenüber Binachi spricht er von seiner „morbiden Liebe zu Personeneinwanderung" und beschreibt sich als jemand:

> Der das tut, nicht weil er verrückt oder am Verrücktwerden ist, sondern um innerlich nicht ins Stocken zu kommen. Um innerlich nicht sumpfig zu werden. Weil er innerlich fließen will. Der das tut, um verhinderte Möglichkeiten seines Selbst auszuleben. [...] Um mich hinüberzuretten. [...] Aus dem großen Stau hinüberzuretten.[43]

Im Stau steht, nimmt man den Ausdruck in seiner konkreten Bedeutung in der Alltagssprache, wer zwar bereits einen Ausgangspunkt verlassen hat, der aber sein Ziel zunächst nicht, schließlich verzögert, erreicht. Er befindet sich ‚unterwegs', ‚auf dem Weg'. Migrò hat das Gefühl, sich in allen Lebensbereichen in genau dieser Lage zu befinden. Diese für das Verständnis des Romans zentrale Aussage nimmt direkten Bezug auf den Titel des Romans und erhellt dessen metaphorische Bedeutung in ihren unterschiedlichen Facetten.

---

41 Walter Benjamin, a.a.O., S. 616.
42 *Der Stau*, S. 269.
43 Ebd., S. 163.

> Ob privat oder beruflich, ob Zuhause, bei der Arbeit oder in den Ferien, ich steckte in Staus. Der bequemste Umgang mit dem Stau war das Warten. Das Warten, dass der Stau sich auflöste. Oft hatte ich die Auffassung, dass der Stau eine Lebensform geworden war. Ich war jedoch auf Staus schlecht vorbereitet. [...] Wenn eine Entstauung kommen würde, dann nur durch mich, und eher durch die Entfaltung meiner Personeneinwanderungen.[44]

Es scheint daher folgerichtig, dass sich nicht nur die Fremde als ein vieldeutiges Konzept erweist, sondern dass auch der Begriff der Einwanderung mehr bezeichnet als das geographisch bestimmbare Überschreiten einer Landesgrenze. Diese Art der Einwanderung wird noch in dem Roman *In deutschen Küchen* thematisiert, in *Der Stau* ist der Prozess abgeschlossen. Nicht abgeschlossen ist dagegen die Einwanderung in die Sprache, die für Biondi und sein *alter ego* Binachi untrennbar mit der Niederlassung in Deutschland einher geht. Sie lassen sich ein auf eine Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache, auf einen Kampf, den die fremde Sprache zunächst immer für sich entscheidet, in dessen Fortdauer sie sich aber mehr und mehr ausliefert. In *In deutschen Küchen* erweist sich Binachi als zäher Eroberer, der unermüdlich neue Worte aufnimmt, der das Kräfteverhältnis umkehren und die Sprache in seine Dienste stellen will. Doch die Sprache, Kommunikationsmittel und Machtinstrument zugleich, verweigert sich, entzieht sich ihm wie eine spröde Geliebte, die immer wieder von neuem erobert werden will. Binachi scheint ‚außen vor' zu bleiben und sich, analog zu den lokalisierbaren Orten des Übergangs, auch sprachlich auf der Schwelle zu befinden. Die deutsche Sprache gleicht einer Festung, der er sich über Gastarbeiterdeutsch, das die Kollegen mit ihm reden, Dialektbrocken und die sog. Frotzelsprache, mit der sich seine Freundin Elli über ihn lustig macht, nähert, doch die ihn, wie es folgendes Beispiel zeigt, nicht ‚einlassen' will, in der er nicht ‚heimisch' werden kann:

> Im Wort *Heimlichtuerei* steckte das Wort *Heim* wie damals in Milos Wort *Heimkehr* oder Schindlers *heimzurück* oder Helmuts *Heimzahlung*. Einander so fremde Vorgänge im gleichen Wortstamm. Vielleicht würde mir ein Geheimnis bleiben, warum sich die Sprache sperrte, warum sie Zäune um sich hatte, die das fremde Leben nicht einließen.[45]

Erst als ein Beinbruch ihn arbeitsunfähig macht, gelingt Dario die Bezwingung der Sprache über die Schrift: Nachdem er an der Papierwalzmaschine zuerst alte Illustrierten gelesen hatte, faszinieren ihn die Romane, die ein Freund ihm leiht, und wecken seine Liebe zu Stendhal.

---

[44] Ebd., S. 143–144.

[45] *In deutschen Küchen*, S. 213.

Mit den Szenen aus *Le Rouge et le noir*, die in sein Leben treten, „form[t]en sich Gedanken zu Buchstaben",[46] gelingt die Einwanderung in die Sprache. Durch diesen Roman, dessen Held ihn durch seine Verstellungskunst, mit welcher er sich Macht erwirbt, erschreckt, erobert sich Binachi die deutsche Sprache. Wenn somit als Ziel der Einwanderung in die Sprache ihre Beherrschung ausgemacht werden kann, darf die von Migrò praktizierte Personeneinwanderung jedoch nicht, wie bei Rosaria Pugliese, als Ersatzhandlung für eine gescheiterte Spracheinwanderung interpretiert werden. Die Personeneinwanderung dient meiner Ansicht nach nicht der Erweiterung des Machtbereiches.[47] Entscheidend ist das charakteristische Paradox, dass die Personeneinwanderung, indem sie die Grenzen des Ichs sprengt, gerade hilft, diese Grenzen anzuerkennen und bewusst zu machen. Als „Ausflüge in fremde Gefühle und Gedanken", die ihm „Wege einwärts" eröffnen,[48] macht sie die Aussöhnung mit sich selbst möglich und erlaubt sich wirklich anzunehmen. Personeneinwanderungen bewirken das genaue Gegenteil einer Flucht vor sich selbst:

> Ich floh nicht vor mir, um Schmerz oder Leid oder Trauer zu entgehen. Ich verdammte mich nicht. [...] Ich versetze mich in Personen am Rande meines Selbst, als wollte ich mit ihnen verschwörerisch gegen mich vorgehen. Und um zu sehen, ob das Komplott funktioniert, das ich ausgeheckt habe. Bis ich irgendwann sage: Nein, das hat nichts gebracht. Das Ich, das in mir ist, bleibt unangefochten an den Hebeln der Macht und wird es bleiben bis ans Ende meiner Tage, und kein anderes Ich wird seinen Platz einnehmen können.[49]

Personeneinwanderungen bieten vielmehr die Möglichkeit, „in die Individualität anderer Menschen einzuwandern und die Varianten [s]einer Einwanderung auszuleben, um wirklich jetzt und hier zu sein, ein für allemal."[50] Ihre Ausgestaltung im Roman ist der Versuch, literarisch umzusetzen, was der Autor im täglichen Umgang fordert und worauf ich eingangs verwiesen habe, nämlich die Fähigkeit „sich in Beziehung zu sich selbst und zum Fremden zu sehen."

---

46 Ebd., S. 262.

47 Migrò verwandelt sich nicht in sein Gegenüber, um den anderen beherrschen oder lenken zu können. Seine Personeneinwanderungen verschaffen ihm keinen Vorteil, was dieses Vorgehen z.B. von dem Verwandlungskonzept, wie es Elias Canetti insbesondere in *Masse und Macht* entwickelt hat, unterscheidet. Wenn es sich dabei eher um eine beinahe zwanghafte Leidenschaft handelt, müsste dies, wie ich bereits andeutete, eigens untersucht werden. Migrò will andere Facetten seiner selbst ausleben, was sogar so weit gehen kann, dass er die Vergangenheit des anderen rekonstruiert, also quasi Gedächtnisarbeit leistet.

48 Ebd., S. 138.

49 Ebd., S. 84.

50 Ebd., S. 75.

Sieglinde Klettenhammer

„Ich ist viele“: Transkulturelle Konstruktionen des Selbst in Ilma Rakusas Autobiographie *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*

In ihren *Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen* von 2005 hat die in Zürich lebende Schriftstellerin, Essayistin und Übersetzerin Ilma Rakusa in Reaktion auf ihre wiederholte Zuordnung zu Nationalliteraturen, die sie bald als slowakische, bald als ungarische und bald als Schweizer Schriftstellerin ausweisen, mit folgendem Selbstporträt geantwortet:

> Geboren wurde ich in Rimavská Sobota (Rimaszombat) in der Slowakei, nicht als Slowakin, sondern als Tochter einer Ungarin und eines Slowenen. Meine Mutter, der ungarischen Minderheit entstammend, lernte meinen Vater in Budapest kennen. Zusammen kehrten sie während des Krieges nach Rimavská Sobota, in die Heimatstadt meiner Mutter zurück. Dort kam ich 1946 zur Welt, dort verbrachte ich meine ersten zwei Lebensjahre. Dann zogen wir los: zuerst nach Budapest, später nach Ljubljana, in die Heimat meines Vaters. Und schließlich nach Triest, wo ich den schönsten Teil meiner Kindheit verbrachte, meerisch und hell. Beim rastlosen Umherziehen führte ich keine Puppen und Plüschtiere mit, sondern leichtes Sprachgepäck: Ungarisch und Slowenisch. In Triest, das damals eine geteilte Stadt war – wir lebten in der amerikanisch-britischen Zone A – lernte ich Italienisch und schnappte einige Brocken Englisch auf. Mein Ohr war auf Sprachen sensibilisiert: sie markierten Reichtum und Differenz. [...] Mit fünf zog ich nach Zürich, hier kam Deutsch hinzu. [...] Deutsch ist zu meiner wichtigsten Sprache geworden: es ist die Sprache meiner literarischen Texte, die Sprache, in die ich (aus dem Russischen, Serbokroatischen, Ungarischen und Französischen) übersetze. Nur auf Deutsch kann ich mich bis in feinste stilistische Nuancen hinein ausdrücken [...]. Ungelogen: ich bin eine deutschsprachige Schriftstellerin, freilich mit ungewöhnlichem Hintergrund.[1]

Selbstauskünfte wie diese oder Aussagen Rakusas, „,daheim im Dazwischen‘“ und eine „schreibende Nomadin“ zu sein, für die die „Topoi des Grenzgängertums“, wie „Abgrenzung, Transgression und Demontage“

[1] Ilma Rakusa, „Transit. Transfinit. Oder: Who am I?“ In: I.R., *Zur Sprache gehen*. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2005. Mit einem Nachwort von Walter Schmitz sowie einer Bibliographie, Dresden 2006 (WortWechsel 5), S. 7–42. Hier: S. 7f.

sowie „Herstellung von Zusammenhängen“,[2] von zentraler Bedeutung sind, weiters ihre Thematisierung von *Fremdsein als Lebensart*,[3] oder ihre Beschreibungen von „Identität als Palimpsest, als Schichtung, als diachrone Vielfalt“[4] weisen die Autorin, die in Zürich, Paris und Sankt Petersburg Slawistik und Romanistik studiert hat, geradezu beispielhaft als transkulturelle Autorin aus;[5] nicht nur, was ihre kulturvermittelnde Tätigkeit als Übersetzerin anlangt, sondern auch was ihre schriftstellerische Arbeit als Lyrikerin, Erzählerin und Essayistin betrifft. Die Absage an ein monolithisches Identitäts- und Kulturverständnis ist für Rakusa untrennbar mit der Aufnahme des Dialogs mit Sprachen und Literaturen verbunden: „Ein Gefühl nationaler Zugehörigkeit geht mir völlig ab, auf Heimat hin befragt, kann ich ehrlicherweise nur die Sprache und die Literatur nennen.“[6] Ihre 2011 im Thelem Verlag Dresden erschienenen Essay-Bände *Fremdvertrautes Gelände I. Essays zur russischen Literatur* und *Fremdvertrautes Gelände II. Essays zur Literatur Mittel-, Ost- und Südeuropas* dokumentieren eindrucksvoll, wie weit gespannt der Rahmen dieses Dialogs ist. Rakusa schreibt:

> Meine bevorzugten Lektüren sind die Russen: von Dostojewskij bis Daniil Charms, von Puschkin bis Mandelstam, Zwetajewa und Joseph Brodsky. Aber Affinitäten verspüre ich auch zum literarischen Kontinent Mitteleuropas: zu Danilo Kiš, Péter Nádas und Imre Kertész, die ich übersetzt und deren Alphabet der Melancholie ich selber durchbuchstabiert habe.[7]

Der Dichotomie vom Eigenen und Fremden, die den kulturnationalen Identitätsdiskurs kennzeichnet, begegnet die Autorin mit einem poetologischen Konzept, dessen Ziel es ist, „Fremdes (unterschiedlich assimilierend) einzubeziehen, Eigenes (im Dialog) zu verfremden“,[8] mit einer poetischen Verfahrensweise also, die sich durch Intertextualität (auch hinsichtlich der eigenen Werke) und durch Mehrsprachigkeit auszeichnet. Mit Blick auf ihre Familiengeschichte stellt sich die Autorin in eine literarisch-kulturelle Tradition, die sie als „‚mitteleuropäische Poetik‘“ bezeichnet – eine Poetik, die einen utopisch besetzten mehrkulturellen Erinnerungsraum entwirft, der sich aus Ost- und Mitteleuropa bzw. dem

---

2 Ebd., S. 10, S. 11 u. S. 16.

3 Vgl. dazu Ilma Rakusa in: *Entwürfe*, Nr. 5, März 1996, S. 4–7.

4 Ilma Rakusa, „Jalousie: Tagtraum: Bewegliche Zeit“. In: Catherine Silberschmidt/Christine Tresch (Hg.), *Zeiträume*, Zürich 2000, S. 37–64. Hier: S. 61.

5 Vgl. dazu Vesna Kondrič Horvat: „Transkulturalität der ‚Schweizer‘ Autorin Ilma Rakusa“, in: *Acta neophilologica* 41, 2008, H. 1/2, S. 57–63.

6 Ilma Rakusa, „Transit. Transfinit. Oder: Who am I?“ (Anm. 1), S. 9.

7 Ebd., S. 8.

8 Ilma Rakusa, *Farbband und Randfigur*. Vorlesungen zur Poetik, Graz/Wien 1994, S. 139.

geopoetischen Raum des untergegangenen multiethnischen Großstaates Polen-Litauen mit Polen, Litauen, Lettland, Weißrussland, Teilen Russlands, Estlands, Rumäniens und der Ukraine sowie aus den Rändern des Habsburgerreiches konstituiert:

> Wenn ich Danilo Kiš' Definition einer „mitteleuropäischen Poetik" lese, muß ich gestehen, daß sie exakt auf mein Schreiben zutrifft. In seinem Essay *Mitteleuropäische Variationen* ist [...] auch vom Kulturbewußtsein die Rede: „Und welcher Ton, welche Vibration ist es, die ein Werk ins Magnetfeld dieser Poetik rückt? Es ist vor allem die immanente *Gegenwart von Kultur* in Form von Anspielungen, Reminiszenzen, Zitaten aus dem gesamten europäischen Erbe [...]."[9]

Gegen ein Identitätskonzept, das sich am Begriff der Kulturnation orientiert, setzt Rakusa eine schriftstellerische Identität, die sich aus Sprachen und Literaturen sowie aus der Erfahrung eines Kosmopolitismus speist, wie er der Autorin erstmals am sinnfälligsten in der italienisch-deutsch-slawisch-jüdisch-orientalisch geprägten mehrkulturellen und mehrsprachigen Stadt Triest begegnet ist. In ihren poetologischen Essays hat die Autorin – sich intensiv mit den Schreibweisen ihrer literarischen Gesprächspartner/inne/n auseinandersetzend – immer wieder ihre vielräumige poetische Heimat vermessen. Sie ist auf die Bedeutung ihrer von Ortswechseln und Grenzüberschreitungen, von Abschieden und Verlusten geprägten Kindheit für ihr Schreiben eingegangen und hat den Stellenwert des von Differenz- und Einheitserfahrung zugleich geprägten Triest-Erlebnisses für ihre Biographie und ihr Schreiben herausgestellt.

„Dezentriert und nicht-hierarchisch, entwickeln sich für den Leser die Texte Ilma Rakusas im Prozeß der Lektüre. An Deleuze/Guattaris Charakteristik des Rhizoms darf man hier wohl denken"[10] – so hat Walter Schmitz die Wirkung der elliptisch verknappten und rhythmisierten Sprache der Autorin und ihrer experimentierenden und sich in verschiedenen Texträumen bewegenden Schreibweise beschrieben. Die Tendenz hin zu einer rhizomatischen Schreibweise, wie sie die sprachartistische Literatur des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund (romantischer) sprach- und zeichentheoretischer Konzepte erprobte und wie sie unter anderen Vorzeichen aus dem Blickwinkel postnationaler kulturtheoretischer Konzepte für eine transkulturelle Literatur reklamiert wird, deutet sich u.a. auch in der folgenden poetologischen Selbstbeschreibung Rakusas an, wobei diesmal Marguerite Duras ihre Bezugsautorin ist:

---

9 Ilma Rakusa, „Transit. Transfinit. Oder: Who am I?" (Anm. 1), S. 20.

10 Walter Schmitz, „Das Ich im Netz der Sprache. Zu Ilma Rakusas Schreiben", in: I.R., *Zur Sprache gehen* (Anm. 1), S. 193–251. Hier: S. 212.

> Ja, ich suche, ich bin in Bewegung. Als mein eigener Nomade verwandle ich Wahrnehmung in Erinnerung oder in die Möglichkeitsform, setze das Wissen unter Vergessensdruck oder zur Zwiesprache ein. Ich übe die Auflösung von Bezügen, um neue herzustellen, denn auf Verbindung kommt es an. Strenggenommen erfinde ich nicht, sondern verbinde neu. Verbinde und verbinde – die Möglichkeiten sind Legion.
> Aber verschweigen wir nicht, ich habe einen Faden, ich habe eine Richtung und einen Drang. Dieser Drang heißt Wortlust, im weitesten Sinn Anliegen. Ich schreibe, weil der Text geschrieben sein will, auf die eine oder andere Art. Und weil das Geschriebensein seinen Sinn ausmacht und den Sinn meiner Anstrengungen.[11]

Rakusas Texte tragen, wie die slowenische Literaturwissenschaftlerin Vesna Kondrič Horvat in ihren Beiträgen über die Lyrik und die Prosa der Autorin bestätigt,[12] die Signaturen einer Literatur, die zwischen den Kulturen und Literaturen oszilliert. Im Zentrum ihrer Poetologie steht die Grenzen und Übergänge auslotende Reise in die Sprache und in die Literatur, mit der Intention „ein überraschendes, unvorhersehbares Drittes" hervorzubringen, indem „Bedeutungen neu konnotiert, Zusammenhänge neu gestiftet werden".[13] Kreuzungspunkt dieser hybriden Textpoetik bleibt das Autorinnen-Ich. Eva Hausbacher hat eine Schreibweise, die in „Fluchtlinien stattfindet"[14] und Netzwerkstrukturen eröffnet,[15] als charakteristisch für eine migratorische und transkulturelle Literatur bezeichnet – Merkmale, die sich auch in Rakusas Lyrik und Prosa finden und auf sie zutreffen.

„Bescheidung mit dem Ausschnitthaften, Unabgeschlossenheit, Ausgefranstheit, Aleatorik" – Attribute, die die Autorin für ihr Schreiben geltend macht – sind für Rakusa allerdings nicht gleichzusetzen mit dem Verzicht auf „formale Strenge".[16] Im Gegenteil: Die Autorin begibt sich in ihren literarischen Arbeiten immer wieder auf „Formsuche".[17] Der vielschichtigen „Realität", dem von der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen" bestimmten „Stoff", setzt sie die Ordnung der Literatur gegenüber, die eine „Ordnung qua Form" ist.[18] Diese Suche nach der „Form", die

---

11 Ilma Rakusa, *Farbband und Randfigur* (Anm. 8), S. 176f.

12 Vgl. auch Vesna Kondrič Horvat, „‚Die Ränder brechen auf und sie brechen herein': Ein interkultureller Blick auf Ilma Rakusa und Karl Markus Gauß, in: *Modern Austrian Literature* 41, 2008, S. 55–77.

13 Ilma Rakusa, *Farbband und Randfigur* (Anm. 8), S. 139.

14 Eva Hausbacher: *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, Tübingen 2009 (Stauffenberg Discussion 25), S. 113.

15 Ebd., S. 107–144.

16 Ilma Rakusa, *Farbband und Randfigur* (Anm. 8), S. 172.

17 Ilma Rakusa, „Transit. Transfinit. Oder: Who am I?" (Anm. 1), S. 16.

18 Ilma Rakusa, *Farbband und Randfigur* (Anm. 8), S. 172.

Rakusa wiederholt unter Berufung auf den jugoslawischen Schriftsteller Danilo Kiš anspricht und der sie sich verpflichtet weiß, bildet für die Autorin zweifelsohne einen Flucht- und Ankerpunkt, und zwar in Anlehnung an Kiš' Dikta von „‚Form als Streben, dem Leben und den metaphysischen Zweideutigkeiten Sinn zu verleihen'", „‚als Suche nach einem archimedischen festen Punkt im uns umgebenden Chaos'" und „‚als Gegengewicht zur Desorganisation der Barbarei und irrationalen Willkür der Instinkte'",[19] gerichtet gegen das Vergessen. Im Bekenntnis zu Novalis und seiner die Positionen der literarischen Moderne vorwegnehmenden bzw. sie vorbereitenden Sprachphilosophie und Sprachästhetik akzentuiert Rakusa den sprachautonomen Charakter ihrer Formsuche:

> Die Sehnsucht nach der Form ist einer meiner Hauptimpulse [...]. Alle meine literarischen Arbeiten illustrieren die Formsuche: ich habe – im Bereich des lyrischen Genres – Akronyme und Neunzeiler geschrieben, im Bereich der Prosa den Dialog mit fremden Texten zum Konstruktionsprinzip gemacht, Essays akrostichonartig aufgebaut [...]. Dabei geht es mir nie um schiere Spielerei, vielmehr um eine Recherche aus der Erkenntnis, daß die Phantasie zu ihrer Entfaltung strenger Formgesetze bedarf.[20]

Es liegt nahe, diese Konzentration auf die „Form", zu der für Rakusa insbesondere auch die Konzentration auf den Sprachrhythmus und die Musikalität der Sprache gehört,[21] als ästhetische Kompensation der als irritierend erlebten familiengeschichtlichen und frühen autobiographischen Erfahrung der Enträumlichung zu deuten sowie der damit verbundenen existentiellen Grunderfahrung der Melancholie und der Erfahrung, „daß es nichts Selbstverständliches gibt".[22] „Dichtung" wird für Rakusa zur strukturierten „Parallelwelt", der es gelingt, das „Fremdsein so umzuwandeln, daß es heimisch wird."[23] Hinter diesen poetologischen Aussagen

---

19 Ilma Rakusa, „Transit. Transfinit. Oder: Who am I?" (Anm. 1), S.15f.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 36f. Vgl. dazu auch folgende Passage aus Rakusas Grazer Poetikvorlesung *Farbband und Randfigur*, in der Sinneswahrnehmung in Klang überführt wird und sich in diesem Prozess bildhaft verdichtet: „Wenn ich vor der Brandung stehe, in Triest-Barcola, sehe ich aufgereihte Felsen und weiße Wellenkämme. Die Formen glitzern und zersprühen. Rhythmen. Keine wie die andere, aber unaufhörlich. Und tief unten schleift das Meer die Kiesel, zerreibt den Stein, erodiert den Fels. Ich höre seinen Puls. Ich höre es raunen, rauschen, tosen, klatschen, brausen, brodeln, schäumen, keuchen, zischen, seufzen. Ich höre die Brandung. Zählen kann ich sie nicht. Erzählen kann ich sie noch weniger. Sie prägt sich ein als Rhythmus, bis zu den dunklen Mädchen, verbrannt von Sonne. [...] Das Meer buchstabiert sich vor und zurück. Vor und zurück. Jetzt aber genug vom Meer, wie Pavese sagt: ‚Wir haben genug gesehen vom Meer.' Am Anfang war das Meer, das Märchen." (S. 30f.)

22 Ilma Rakusa, „Transit. Transfinit. Oder: Who am I?" (Anm. 1), S. 31.

23 Ebd., S. 42.

wird ein Autorschaftskonzept sichtbar, das, wie die Autorin konstatiert, getragen ist von der „Spannung zwischen sinnlich-realer und imaginativer Exploration, zwischen der Neugier des Aufbruchs und der Ruhe kreativen (mitunter auch elegischen) Innehaltens", weiters von „Sehnsucht nach Lebensfülle, die sich in Bewegung äußert, und Sehnsucht nach Totalität", im Wissen allerdings, dass „die Unerreichbarkeit des Ziels Teil der Sehnsucht ist."[24] Und Rakusa fährt fort: „Totalität hat aber nicht nur metaphysischen, sondern auch demiurgischen Charakter. Ich möchte literarisch eine Welt erschaffen, die möglichst viel Welt speichert, ausgehend von persönlichen Erfahrungen, Lektüren und Utopien."[25] Biographie und Schreiben werden von ihr wie folgt in ein Wechselverhältnis gesetzt:

> Das gerüttelt Maß an Veränderungen, das meine Kindheit prägte und mir schon den Wunsch nach Angewöhnung abgewöhnte, hat mich zur skrupulösen Fragerin gemacht. Auf welchem Sprachboden bewege ich mich, was unterscheidet diese von der andern Sprache, usw. Ich lernte von klein auf vergleichen, sondieren, abtasten. Ich verlernte den Glauben an ein Einziges, Absolutes, Tragfähiges. Doch während sich mir alles *sub specie relativitatis* zeigte, wuchs in mir heimlich das Bedürfnis, dem Disparaten etwas Eigenes, Selbstgeschaffenes entgegenzusetzen. Und zwar so, daß das Disparate darin aufgehoben wäre. An diesem Projekt laboriere ich bis heute. Nennen wir es, einmal mehr, *work in progress*, eine fortschreitende Konstitution von Sprache und Identität.[26]

Utopischer Horizont dieses unabgeschlossenen und auf Herstellung poetischer Ordnungen gerichteten Schreibprojektes, das der Kontingenz der Wirklichkeit gegenübergestellt wird, ist „ein vielsprachig-vielstimmiger Diskurs, der als deutsch-ungarisch-slowenisch-russisch-französisch-englischer freilich alle Leserkapazitäten sprengen würde."[27]

Das 2009 erschienene und noch im selben Jahr mit dem Schweizer Buchpreis ausgezeichnete autobiographische Prosawerk *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*, das die Autorin in ihrem bislang unveröffentlichten Essay *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman* als „unverhohlen autobiographisches Buch"[28] bezeichnet hat, darf als bislang wohl komplexester Teil dieses vielstimmigen work in progress angesehen werden, führt es doch Subjektkonstitution und den Identitätsbildungsprozess des Ich als Schriftstellerin mit der Bewegung des Ich im Raum und Raumwahr-

---

24 Ebd., S. 15f.
25 Ebd., S. 15.
26 Ebd., S. 31f.
27 Ebd., S. 16.
28 Ilma Rakusa, *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman*. Salzburger Stefan-Zweig-Poetikvorlesung 2011. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 11. Dieses Manuskript wurde mir dankenswerterweise von der Autorin zur Verfügung gestellt.

nehmungen[29] sowie mit den damit verbundenen Sprach- und Literaturbegegnungen eng, wobei das handlungsstrukturierende Motiv der Reise, das das autobiographische Ich immer wieder im status viatoris zeigt, Bezüge zum Entwicklungs- und Bildungsroman sowie zum Künstlerroman herstellt. Die Referenz auf diese Erzählmodelle schließt eine Lesart von *Mehr Meer* als weiblichen Entwicklungs- und Bildungsroman und als Künstlerinnenroman nicht aus. Durch die Hinwendung zur Form der lebensgeschichtlichen Darstellung unter dem Vorzeichen bürgerlicher Subjektkonstitution ist die Autobiographie bereits im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts in Affinität zum Entwicklungs- oder Bildungsroman und damit zu fiktionalen Textformen getreten. Ihre Nähe zur Fiktion manifestiert sich nach dem Zurücktreten dieses Romantypus im 20. Jahrhundert u.a. im Eindringen autobiographischer Erzählmuster in den Roman[30] – eine Entwicklung, die auch Rakusa in *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman* anspricht und auf die sie insbesondere im Zusammenhang mit Kindheitsdarstellungen eingeht. Diese spielen auch in *Mehr Meer* eine wichtige Rolle. Aus diesem Essay geht weiters hervor, dass der Entscheidung, einen „autobiographischen Stoff"[31] aufzugreifen und zu gestalten, intensive Lektüren und eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Gattung Autobiographie vorausgehen:

> Mein eigener Versuch, eine literarische „éducation sentimentale" zu schreiben, ist lange gereift. Die Keimzelle sah ich in meiner Triestiner Kindheit, genauer: im Siesta-Zimmer, wo ich nachmittags bei heruntergelassenen Jalousien schlaflos da lag und mir Geschichten zusammenphantasierte. Im Siesta-Zimmer ortete ich die Geburtsstunde der Schriftstellerin [...]. Ursprünglich sollte also ein Triest-Buch entstehen, ein Triest-Roman sogar, doch daraus wurde – nach etlichen Entwürfen – nichts. Denn ich merkte, dass es mir nicht nur um Triest ging, sondern um Herkunft und Familie, um die zahlreichen Umzüge, die meine frühe Kindheit prägten, um die

---

29 Vgl. zum Verhältnis von Raum, Bewegung und Subjektivität Wolfgang Hallet/Birgit Neumann, „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung", in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 11–32. Hier bes.: S. 19ff.

30 Vgl. dazu Klaus-Detlev Müller, „Die Autobiographie der Goethezeit. Historischer Sinn und gattungsgeschichtliche Perspektiven" (1976), in: Günter Niggl (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 2. Aufl., Darmstadt 1998, S. 459–481, und Jürgen Jacobs/Markus Krause, *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1989 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 19–22. Die Affinität von Autobiographie und Bildungsroman spricht Rakusa bereits im Titel ihres Essays *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman* an.

31 Ilma Rakusa, *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman*. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 9

> verschiedenen Sprachen und Orte, Menschen und Erfahrungen. [...] Kurzum: um Ereignisse und Lebensstationen, die mich zu dem gemacht haben, was ich bin. [...] Aber natürlich habe ich der Erinnerung nachgeholfen, habe sie ergänzt, belebt. Dichtung und Wahrheit lassen sich an vielen Stellen kaum noch auseinanderdividieren. Das Wort Inszenierung gilt auch in meinem Fall.[32]

Die im Zusammenhang mit dem autobiographischen Schreiben immer wieder gestellte Frage nach Wahrheit und Fiktion der Autobiographie greift auch Rakusa auf und sie bildet einen wichtigen Teil ihrer Beschäftigung mit dieser literarischen Gattung. „Die Einsicht in die Unhintergehbarkeit von Sprache, die eigengesetzliche Rhetorizität der Schrift und die Betonung der Textualität auch von Autobiographien"[33] sowie das Wissen um die Leerstellen des Gedächtnisses[34] und um den Konstruktionscharakter von Erinnerung und Identität grundieren dabei ebenso ihre autobiographische Schreibposition wie die Einsicht, dass die anvisierte Totalität, hier des Lebens, immer nur Ziel und nie Resultat sein könne. Ihr Missvertrauen gegenüber der „simplifizierende[n] Eindickung komplexer Vorgänge" in überschaubare, nacherzählbare „Geschichten" entlang der Raum-Zeit-Achse, die „das Nebeneinander von Unzusammenhängendem" in der „Realität"[35] glättet, hat die Autorin mehrfach artikuliert, u.a. in ihrer 1994 unter dem Titel *Farbband und Randfigur* veröffentlichten Grazer Poetikvorlesung. Der Verzicht auf Ganzheit und die Entscheidung für eine mosaikhafte Struktur – Formelemente, die die moderne Autobiographik konstituieren[36] – werden von der Autorin als Voraussetzung der Niederschrift des Textes genannt:

> Der Kopf war voll von Dingen, die aufs Papier wollten, der Titel „Mehr Meer" stand fest, nur wusste ich lange nicht, wie ich die Sache angehen sollte. Die erste, wichtige Entscheidung war, in der Ich-Form zu erzählen [...]; die zweite, den Stoff auf viele kurze Kapitel zu verteilen; die dritte, von einer strengen Chronologie abzusehen. [...] Auf ein wie auch immer geartetes Ganzes war ich

---

32 Ebd., S. 10f.

33 Vgl. dazu bes. Daniela Langer, *Wie man wird, was man spricht. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*, München 2005 (Zur Genealogie des Schreibens 4), S. 11–37. Hier: S. 15.

34 Vgl. dazu Birgit Neumann, „Literatur, Erinnerung, Identität", in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin-New York 2005 (Media and Cultur Memory/Medien und kulturelle Erinnerung), S. 149–178.

35 Ilma Rakusa, *Farbband und Randfigur* (Anm. 8), S. 172.

36 Michala Holdenried, *Autobiographie*, Stuttgart 2000 (Reclams Universal-Bibliothek 17624), S. 44f.

> nie aus. Das Fragmentarische des Entwurfs, die patchworkartige Struktur gehörten zu den Prämissen des Buches.[37]

Und in *Mehr Meer* kommentiert die Ich-Figur die Struktur des Textes, die sich aus 69 nur lose miteinander verbundenen Kurztexten bzw. Kapiteln zusammensetzt, autoreflexiv im Bild: „Ist das damals damals? Ist heute heute? Die Zeit ist keine Fadenspule. Am Schnürchen aufgereiht ist nichts."[38]

Wenngleich die Literaturwissenschaftlerin Rakusa um den dekonstruktivistischen und poststrukturalistischen Diskurs vom ‚Tod des Autors' und um sprach- und subjektkritische Positionen im Zuge des *linguistic turn* weiß, die gerade die Gattung Autobiographie und das Subjekt zur Disposition stellen, und die Debatten um „Fiktion" und „Wahrheit" bzw. „Wahrhaftigkeit" der Autobiographie, um „Referenz und literarischer Performanz"[39] kennt, so bleibt für die Schriftstellerin Rakusa die Frage nach der Selbstbehauptung des Ich gerade in einer dem Wertesystem des Neoliberalismus verpflichteten Gesellschaft, die die Historie zugunsten des Augenblicks eliminiert und „Geschichte [...] nur noch als Erfolgsgeschichte von Einzelnen toleriert",[40] nach wie vor virulent. Mit dem dänischen Kulturtheoretiker Henrik Kaare Nielsen wendet sie kritisch gegen die Vertreter/innen eines radikalen Konstruktivismus ein, dass es sich bei autobiographischen Texten zwar um Konstruktionen, um Autofiktionen, handelt, denen jedoch allemal Erfahrungen zugrunde liegen. In der Auseinandersetzung mit Strategien des autobiographischen Schreibens bei Herta Müller, Leo Tolstoj, Stefan Zweig, Danilo Kiš, Imre Kertész oder Péter Esterházy arbeitet Rakusa in *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman* eindrücklich heraus, dass die Frage nach der Wahrheit der Erfahrungen und der Selbstbehauptung des Ich nicht losgelöst von der Frage nach der Form und der Sprache gestellt werden kann. Die autobiographische Wahrheit ist für Rakusa an die künstlerische Wahrheit und die künstlerische Selbstbehauptung geknüpft:

> Das Subjekt mag noch so brüchig erscheinen, was zählt, ist die sprachliche Suggestion. Diese ist keine Maske, sondern Gestalt, Verkörperung dessen, was man [...] das Authentische nennen könnte. Ich betone dies, weil gerade autobiographische Texte dazu verleiten, rein inhaltlich gelesen zu werden. Für den, der sie

---

37 Ilma Rakusa, *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman*. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 10f.

38 Ilma Rakusa, *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*, 4. Aufl. Graz-Wien 2011, S. 111. Im Folgenden fortlaufend im Text zitiert mit der Sigle MM Seitenangabe.

39 Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, Stuttgart (Metzler) 2000 (Sammlung Metzler 323), S. 3f.

40 Ilma Rakusa, „Jalousie: Tagtraum: Bewegliche Zeit" (Anm. 4), S. 49.

> schreibt, steht und fällt das Projekt mit der sprachlich-formalen Realisierung. Über die Sprache kommt der Autor zu sich selbst.[41]

Nielsen deutet die Popularität von Autobiographien als „Ausdruck eines allgemeinen, immer stärker akzentuierten Bedürfnisses nach selbstgeschaffenem Sinn und Kontinuität im Leben des Einzelnen".[42] Er spricht vor diesem Hintergrund der literarischen Autobiographie, die die Leserinnen/den Leser mit sehr unterschiedlichen Formen der ästhetischen Organisation von Identitätsbildungsprozessen konfrontiert, eine wichtige gesellschaftliche Bedeutung zu – eine Ansicht, die auch Rakusa zu teilen scheint, wenn sie in ihrem Autobiographie-Essay Nielsen zitiert:

> Literarisches autobiographisches Schreiben ist gerade dadurch gekennzeichnet, dass es kraft seiner gattungsorganisierten, stilisierenden Verarbeitung lebensgeschichtlicher Erfahrung auf der Grenze zwischen dem Privaten und Öffentlichen balanciert [...]. Ebenso wie beim ästhetischen Erfahrungsprozess allgemein besteht das besondere Potential dieser ästhetischen Verarbeitung der Identitätsfrage darin, dass sie zu einer Identitätsarbeit mit offenem, unbestimmten Ausgang einlädt. Gerade durch seine nicht zielgerichtete Herausforderung etablierter Sinnbildungen kann der ästhetische Erfahrungsprozess zu laufender Reorganisation von Erfahrung anspornen und so die spätmoderne Identitätsarbeit inspirieren und mit einer adäquaten Bildungsperspektive ausstatten.[43]

Die ästhetische Reflexion des Identitätsbildungsprozesses – und damit verbunden auch des Erinnerungsprozesses –, die Nielsen der literarischen Autobiographie zuschreibt und die die Leserinnen und Leser zum Innehalten und zum Nachdenken einlädt, kommt in *Mehr Meer* facettenreich zum Ausdruck, u.a. bereits in der Titelgebung. So weisen die Homophone ‚mehr' ‚Meer' vorausdeutend geradezu signalhaft – wie noch zu zeigen ist – auf die schriftstellerische Identität des Ich hin. Und auch die mehrdeutige Neubildung *Erinnerungspassagen* im Untertitel – das *Passagen-Werk* Walter Benjamins spielte hinsichtlich der Konzeption des Untertitels und des Textes nach Aussage der Autorin nur eine untergeordnete Rolle – ist wohlkalkuliert gewählt worden, stellt das Wort ‚Passage' doch eine semantische Verbindung zum Titel *Mehr Meer* her; in ihm verschmelzen die maritime Konnotation des ‚Durchgangs', der ‚Durchquerung' im Sinne von ‚Schiffspassage' und jene der ‚Sperre, ‚Grenze' – Vorstellungskomplexe, die für die Poetologie der Autorin von zentraler Bedeutung sind:

---

41 Ilma Rakusa, *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman*. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 12.

42 Henrik Kaare Nielsen, „Identitätsarbeit und Erzählung". In: Michael Grote/Beatrice Sandberg (Hg.), *Autobiographisches Schreiben in der Gegenwartsliteratur*, Bd. 3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge, München 2009, S. 257–271. Hier: S. 261.

43 Ebd., S. 269.

„Sie [die Grenze, S.K.] ist Ort der Passage, des Transports und Transfers. [...] An ihr wächst das Bewußtsein für Andersheit und der Wunsch nach Transgression."[44] Der für die Autorin erfahrungsbasierte Komplex der ‚Grenze' und der ‚Passage' sowie des ‚Meeres' und damit verknüpft der grenzüberschreitenden Bewegung im und durch den Raum – ihr wird besondere Aufmerksamkeit in Zusammenhang mit der Subjektkonstitution des Ich geschenkt – verdichtet sich bei Rakusa zur poetologischen Metapher, die auch die Textur von *Mehr Meer* grundiert und bestimmt. So weist das erinnernde Ich im Kapitel *Grenzen* auf die identitätsbildende Bedeutung der Grenzübertritte in der Kindheit u.a. von Triest in das slowenische Umland hin, zu denen „Radwechsel" und „ungemütliche Halte im Niemandsland" (MM 75) gehörten:

> Zwiespältig, diese Grenzen. Sie waren befremdlich, unheimlich, angsteinflößend, aber auch faszinierend. Ich erlebte sie als Orte der Spannung, die meine Neugier weckten. Zum einen bildeten sie Barrieren zwischen Vertrautem und Unvertrautem, die dazu herausforderten, den Vorhang zu lüften, durchs Zaunloch zu gucken, über die Schranke zu spähen. Zum anderen waren sie Übergänge, Reibungs- und Berührungspunkte. Ich ahnte ihr Geheimnis, spürte aber auch instinktiv ihre Relativität. Grenzen sind dazu da, überschritten zu werden. (MM 74)

Und es unterstreicht die Bedeutung dieser Übertritte für die Herausbildung seines nomadischen Existenzentwurfs: „Fahren war besser als stehenbleiben, diese Losung hatte ich rasch begriffen." (MM 75). Doch auch noch in anderer Hinsicht ist die Kompositionsmetapher *Erinnerungspassagen* aufschlussreich. Sie stellt nicht nur semantische Bezüge zum Titel *Mehr Meer* her und evoziert den Komplex der ‚Grenze', sondern lässt autoreflexiv auch an Textpartien denken, die die Grenzen des Gedächtnisses überwinden, zu Schleusen der Erinnerung werden und dem Ich einen Weg durch das Vergessen weisen. Die Meeresmetapher aufgreifend, vermerkt das Ich im Kapitel *Musica* erinnerungskritisch:

> Meine Erinnerung gleicht einer treibenden Eisscholle, die aufragt, untertaucht, bis sie allmählich, sehr allmählich, weniger wird. Gegen die Auflösung ist nichts einzuwenden.
> Noch aber buckelt sich dies und das. Hat Kontur. Hat Gewicht. (MM 111)

Die autobiographische Ich-Figur verfügt in *Mehr Meer* über vielschichtige Erfahrungen von Grenzen – zwischen Innenwelt und Außenwelt, Geschichts- und Kultur-Räumen, Erinnern und Vergessen – und Erfahrungen ihrer Transzendierung und sie ist geprägt vom Bewusstsein im Übergang, im Transitorischen zu leben, eine Existenzerfahrung, die von

---

[44] Ilma Rakusa, „Transit. Transfinit. Oder: Who am I?" (Anm. 1), S. 10.

Verlust- und Fremdheitsgefühlen sowie von der Sehnsucht nach Zugehörigkeit und einem Raum der Geborgenheit begleitet wird und melancholisch besetzt ist. Der Literatur und der Sprache kommt dabei sowohl auf der histoire- als auch auf der discours-Ebene des Textes eine zentrale Rolle zu. Zeigt die Ebene der histoire ein Ich, das mit Fremdheit konfrontiert wird und sich der Fremde aussetzt und sich über Ortswechsel und Reiseerfahrungen sowie über damit verbundene Literatur- und Spracherlebnisse immer wieder neu modelliert, so entreißt die discours-Ebene diese lebensgeschichtlichen Erfahrungen zum einen der Privatheit und universalisiert sie durch literarische Mittel der Stilisierung. Dazu gehören die Perspektivierung des Erzählten durch ein erinnertes und erinnerndes Ich, der Verzicht auf eine chronologische Ordnung und die enge Verflechtung von „Erinnertem und Gegenwärtigem",[45] vor allem aber der intertextuelle Dialog und die sehr genaue Komposition der Einzeltexte und des Gesamttextes. Zum anderen bannen die konsequente Spracharbeit des Schriftstellerinnen-Ich und sein Dialog mit anderen Texten aber auch dessen existentielle Gefährdungen, ausgelöst durch Erfahrungen der Enträumlichung, indem sie den Horizont öffnen. Dies wird an den zwei Motti deutlich, die Rakusa als paratextuelle Signale den versammelten autobiographischen Texten vorangestellt hat. Das der Gedankenlyrik zugehörige Gedicht *Anthropologische Erdkunde* der russischen Lyrikerin Jelena Schwarz eröffnet über das Meeres-Motiv, das Motiv der Grenze („Der Mensch grenzt ans Meer, / Er ist ein fremdes Land", MM 5) und das Motiv der Berührung mit dem Anderen Bezüge zu Rakusas Text und es tritt über die Kartographie der menschlichen Existenz, der die Fremdheit eingeschrieben bleibt, in Beziehung mit dem autobiographischem Ich in *Mehr Meer* und dessen topographischer Vermessung seiner ebenfalls von Fremdheitsgefühlen durchsetzten Subjektivität. Wie im Gedicht von Schwarz, welches den Vers „Doch wenn er [der Mensch, S.K.] auf einen Punkt starrt – / Versinkt er gnadenlos" (MM 5) enthält, setzt auch die Ich-Figur in *Mehr Meer* gegen Begrenzungen, Vielfalt und Offenheit, nicht zuletzt die grenzenlose Welt der Imagination, auch wenn diese bisweilen ambivalent erlebt werden, da sie mit Einsamkeits- und Verlorenheitserfahrungen einhergehen. Ambivalenz kennzeichnet auch das Gedicht von Jelena Schwarz. Es schließt mit den Versen: „Der Mensch grenzt ans Meer, / Doch nicht immer und ganz, – / Erzittert sein Geist, fängt die Sintflut an, / Das dunkle Wasser steigt und steigt." (MM 5) Ihm folgt die Sprache und Erinnerung reflektierende aphoristische Sentenz aus der *Autobiographie* des französischen Schriftstellers Jacques Roubaud: „*La*

---

[45] Ilma Rakusa, *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman*. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 10.

vie est unique, mais les paroles d'avant la mémoire font ce qu'on en dit." (MM 5) Es sind jedoch nicht nur diese Paratexte, die auf die ästhetisch reflektierte Nachzeichnung der Identitätsbildung durch die autobiographische Ich-Figur hinweisen. Sichtbar wird „die ästhetische Verarbeitung der Identitätsfrage"[46] in *Mehr Meer*, wenn man die Kurzprosatexte einzeln betrachtet. Sie haben durch ihre streng durchkomponierte Form jeweils für sich Bestand und knüpfen erzählstrukturell an die Kurzgeschichte an, sowohl was die Präzision der Sprache als auch die Bauform betrifft. So führen die Erzählanfänge Kurzgeschichten gleich zumeist in medias res und die Erzählschlüsse laufen vielfach auf eine aphoristische, Bezüge zum Titel herstellende Pointe zu, so z.B. wortspielerisch in *Garten, Züge*: „Marjeta ist netter. Züge sind Lüge. Der Garten ist eine Karte der Welt" (MM 49); weiters in *Fassung. Fassade*: „Lieber fremd als Fassung und Fassade. Denn fremd ist vieles." (MM 110); oder in *Vom Vermissen*: „Vermissen bleibt Widerspruch." (MM 310). Intertextuelle Referenzen am Erzählschluss öffnen den jeweiligen Einzeltext auf andere Texte hin: So wird in *Karfreitagsintermezzo* vor dem Hintergrund eines winterlichen Naturbildes die vorösterliche Auferstehungserwartung mit der Erinnerung des Ich an den Einmarsch der Amerikaner in den Irak und mit Goethes beruhigendem Schlussvers „Warte nur, balde / Ruhest du auch" aus dem Gedicht *Ein Gleiches* verknüpft. Er verwandelt sich bei Rakusa in ein ambivalentes „Warte nur. Warte." (MM 258); und *Dedek*, eine elegische Hommage des Ich auf den „[...] die Natur. Die Kunst. Den Wein" (MM 231) liebenden slowenischen Großvater und das idyllisch-bukolische Leben an seiner Seite im slowenischen Maribor, ruft in den Schlusssätzen „Er spricht noch immer zu mir. Nicht nur über Brot und Wein." (MM 234) Hölderlins Elegie *Brod und Wein* auf. Die Texte münden aber auch in introspektive Selbstbefragungen und Selbstkommentare des erinnernden Ich und regen zur Reflexion des Erzählten an: z.B. in *Bis nach Wilna*: „Was suche ich?" (MM 22); in *Das andere Gedächtnis*: „Ich frage nicht nach Gründen. Das Wort Heimweh klammere ich aus" (MM 24) oder in *Die Schweigerin*: „Und noch immer ist sie mir – und bin ich mir in bezug auf sie – ein Rätsel. (Erna, meine *blasse Sphinx*.) (MM 226). Ein dichtes (Leit-)Motivgeflecht strukturiert nicht nur den Einzeltext (z.B. *Garten, Züge*), sondern verbindet in unterschiedlicher semantischer Nuancierung auch die verschiedene Genres kombinierenden und amalgamierenden Kurzprosatexte miteinander: so das Reise-Motiv, das Koffer-Motiv, das Zug-Motiv, das Zaun-Motiv, das Meeres-Motiv, das Jalousien-Motiv, das Garten-Motiv, das Sand-Motiv, das Motiv der Grenze, die Natur- und Landschaftsmotivik überhaupt oder das Motiv des Lesens und der Literatur. In

---

[46] Henrik Kaare Nielsen, „Identitätsarbeit und Erzählung", in: Michael Grote/Beatrice Sandberg (Hg.), *Autobiographisches Schreiben in der Gegenwartsliteratur* (Anm. 42), S. 269.

Mehr Meer begegnen Reise-Berichte (z.B. *Bis nach Wilna*, *Russische Tage und Tage. Die Reise* oder *Vom Vermissen*), streckenweise in lyrische Prosa übergehende Landschafts- und Stadt-Beschreibungen (z.B. *Am Meer, Stadtbilder*, *Am Neusiedlersee*, *Straßen, Kirchen*), Personenporträts (*Wer war Vater*?, *Amelia*, *Onkel Misi*, *Janusz*, *Die Schweigerin*, *Dedek*, *LL oder Lena forever*), Märchen (*Budapest, remixed*, *Ich lese, also bin ich*), erinnerte Dialoge sowie Erinnerung und Identitätsentwicklung des Ich überprüfende Zwiegespräche (z.B. *Wie war das mit vierzehn*), aber auch Gedichte (z.B. *Ich war ein Unterwegskind*, *Verlassenheitstaufe*, *Tauch retour ins Ende. So trist*) und essayistische Reflexionen.

In ihren poetologischen Essays hat sich Rakusa immer wieder mit Danilo Kiš, insbesondere mit dessen komplexen autobiographischen Roman *Sanduhr* auseinandergesetzt. Dieser ist durch Konzentration auf das Detail und das Stilprinzip der Aufzählung und der Wiederholung gekennzeichnet und führt abwechselnd Varianten von „vier Genres" (*Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, *Reisebilder*, *Zeugenvernehmung*, *Ermittlungsverfahren*) in insgesamt 67 Kapiteln zusammen. Durch diese „Auffächerung" erreicht er – so die Autorin – „eine vielfältige Perspektivierung und eine große stilistische Variationsbreite".[47] Rakusas Text ist zwar nicht wie Kiš' Roman montagehaft-symmetrisch gegliedert, doch ähnlich wie bei Kiš zeichnet sich die autobiographische Spurensuche des Ich auch in *Mehr Meer* durch Detailgenauigkeit in der Personen- und Raumcharakterisierung und durch eine große (genre)stilistische Vielfalt aus. Erzählstilistische Merkmale, wie sie die Autorin u.a. in Kiš' Roman *Sanduhr* vorgefunden und hervorgehoben hat, begegnen auch in *Mehr Meer*: so das Vergangenheit und Lebensgeschichte rekonstruierende dialogische „Frage-Antwort-Spiel",[48] welches in *Mehr Meer* einen Perspektivenwechsel einführt und die Zentralperspektive des erinnernden Ich aufbricht, oder das an Litaneien erinnernde „lyrisierte Aufzählungsverfahren",[49] das ebenso wie bei Kiš „Epitaphe gegen das Vergessen"[50] entstehen lässt. In *Bis nach Wilna* setzt das Ich der aus der Slowakei in die Schweiz emigrierten Großmutter etwa folgendes Denkmal:

> Ich erinnere: ein melancholisches, über der markanten Nase etwas zu eng liegendes, mausgraues Augenpaar.
> Ich erinnere: den über eine Näharbeit oder ein winziges Gebetbuch gebeugten Kopf.
> Ich erinnere: die schmalen Hände, die geduldig durch Schubladen fuhren, um Briefe, Zettelchen, aus früheren Zeiten herübergeretteten Krimskrams immer neu zu sichten und zu ordnen, als verbürg-

---

47 Ilma Rakusa, „Transit. Transfinit. Oder: Who am I?" (Anm. 1), S. 55.
48 Ebd., S. 55.
49 Ebd., S. 63.
50 Ilma Rakusa, *Farbband und Randfigur* (Anm. 8), S. 14.

> ten diese Gegenstände ihre Existenz.
> Ich erinnere: ihren langsamen, bedächtigen Gang, ihre brüchige, fast weinerliche Stimme, die der meiner Mutter nie Paroli bieten konnte. [...]
> Ich erinnere: ihre Sanftheit, die in krassem Gegensatz zum Jähzorn ihrer Tochter stand. Ich glaube, sie hat oft geweint. Aus Reue, aus Hilflosigkeit. (MM 19f.)

Bringt man weiters Bachtins Chronotopos-Begriff ins Spiel, so fällt auf, dass in den vielgestaltigen textuellen Annäherungen des Ich an sein Selbst der „Raum" immer wieder gegenüber der Zeit an „Intensität" gewinnt und „in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen"[51] wird. Die Tendenz zur Retardierung, ja zur Aufhebung der Zeit, wie sie eingelagerte Gedichte (*Verlassenheitstaufe*) oder in lyrische Prosa übergehende Passagen verstärken (z.B. in *Garten, Züge*), gibt sowohl den Einzeltexten als auch dem Gesamttext ein spezifisches rhythmisches Profil. Dieses ist von Statik und Dynamik geprägt, ja mit Rakusa kann man sagen: „Der Rhythmus wird zum eigentlichen Medium der Erinnerung".[52]

Der zeitliche Schwerpunkt der 69 Kurzprosatexte bzw. Kapitel liegt auf den Jahren zwischen 1946 und 1970, also auf Kindheit und Jugend sowie dem jungen Erwachsenenalter des autobiographischen Ich. Den mit der Kindheit und Jugend verbundenen Orten Rimavská Sobota (Rimaszombat), Budapest, Ljubljana, Triest und Zürich wird dabei besonderes Augenmerk geschenkt. Paris, Prag und vor allem Leningrad bzw. das heutige Sankt Petersburg oder auch Georgien und die zentralasiatischen Republiken Kirgisien, Kasachstan und Usbekistan rücken dagegen in den jungen Erwachsenenjahren des Ich als identitätsbildende Räume in den Fokus. Aber auch die nähere Gegenwart mit erkundenden Reisen der Ich-Figur nach Litauen, in die Ukraine und in die Bukowina oder in den Iran bleibt nicht ausgeblendet, und im Zusammenhang mit der Rekonstruktion der Familiengeschichte, der Kapitel I, II und IV gewidmet sind, werden ausblickhaft auch die mehrkulturellen Räume des östlichen Europa vor dem Ersten Weltkrieg und die Peripherien Österreich-Ungarns evoziert und sind Gegenstand der Erinnerung und der Herkunftserkundung des Ich. Wie erwähnt, hat Rakusa in *Mehr Meer* auf Geschlossenheit der Lebensdarstellung verzichtet, dem Konzept der ‚Grenze' und der ‚Passage' entsprechend werden vielmehr „Knotenpunkt[e], Kreuzweg[e], Durchgangsschleus[e]n"[53] des Selbst ausgelotet. So fragt sich das erinnernde Ich gleich im ersten Kapitel, das dem Vater gewidmet ist und den Titel *Wer*

---

51 Michail M. Bachtin, *Chronotopos* (1986). Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Frankfurt am Main 2008 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1879), 7.

52 Ilma Rakusa, *Farbband und Randfigur* (Anm. 8), S. 110.

53 Ilma Rakusa, „Transit. Transfinit. Oder: Who am I?" (Anm. 1), S. 10.

war Vater? trägt, vor dem Hintergrund der von Diaspora gekennzeichneten Familiengeschichte:

> Immer wieder: Wie wäre das Leben verlaufen, wenn. Gehst du am Kreuzweg nach links, holt dich die Hexe ein; gehst du nach rechts, gelangst du zum Meer, wo ein Schiff auf dich wartet.
> Ich hadere nicht. [...] Ich stelle nur Fragen, eiliger, als ich Antworten geben kann. Ein halbes Leben hinterm Eisernen Vorhang, was hätte es aus mir gemacht? Kapuze hoch und. Im Londoner Reihenhaus ohne Samowar, mit Remington-Schreibmaschine, auch das eine Option. Es hat nicht sein sollen.
> Was hat denn wirklich sein müssen? (MM 11f.)

Die Suche nach dem was „wirklich" hat „sein müssen", nach der Konstitution des Selbst, die jeder Autobiographie bzw. jedem autobiographischen Text zugrunde liegt, erweist sich in *Mehr Meer* allerdings in mehrfacher Hinsicht als schwierig. Raffiniert in die Texte eingearbeitete autofiktionale Signale, zu denen u.a. Titel wie *No memory* oder *Budapest, remixed* gehören, aber auch Hinweise auf Fotos oder hinterlassene und gesammelte Gegenstände, die zu Erinnerungsgeneratoren werden, weiters die leitmotivisch eingesetzte Redeformel „Erzähl" (MM 8) oder das Eingeständnis des autobiographischen Ich, seine „Reisen" durcheinander zu bringen, weil es „zu viele" (MM 75) waren, oder nur über Bilder „hinter jeder bewußten Erfahrung" (MM 23) zu verfügen, machen auf den Konstruktionscharakter des Erinnerten aufmerksam. Sie konterkarieren zugleich auch die Sehnsucht des Ich nach Aufhebung der Fremdheitserfahrung und nach Rückgewinnung jener Topographien, die mit dem „Glücksgefühl" der „Geborgenheit und Zusammengehörigkeit" (MM 78) verbunden sind. Zu diesen heterotopen Räumen gehören der als paradiesisch und zeitlos erlebte häusliche Garten in Ljubljana und das mediterrane mehrkulturelle Triest mit den Gängen zum Strand und ans Meer, dessen rhythmische Bewegungen das kindliche Ich in eine andere, vorbewusste und pränatal konnotierte Welt entführen, und das Siestazimmer, wo es im Halbdunkel selbstvergessen seiner Phantasie freien Lauf lassen konnte; in der Schweiz bzw. in Zürich dann das Haus der jüdischen Freundin Vera mit dem „Kommen und Gehen und Grüßen und Rufen in allen möglichen Sprachen" (MM 149), ferner Kirchen, die Entdeckungsorte einer neuen, rhythmisch gegliederten und musikalischen Sprache sind und das Ich soziale Gemeinschaft erleben lassen, sodann „Lenas Küche" (MM 278) und die Russische Nationalbibliothek in Sankt Petersburg, beides insuläre Orte des Geistes und der Intellektualität, wie überhaupt Europas Osten, der – olfaktorisch und gustatorisch, optisch und akustisch – in Landschaftsbildern und in einen weiten Assoziationsraum eröffnenden Neologismen (z.B. „Teeterritorium", MM 23; oder „Steppenpentatonik", MM 43) aufgerufen wird:

> Der Osten war unsere Bagage. Mit Herkunft und Kindheit und Gerüchen und dicken Pflaumen. Mit Braunkohle und Ängsten und Dampfloks und sukzessiven Fluchten. Wir kamen von DORT und kappten die Verbindungen nie. Nicht zu den Weinbergen zwischen Podgorci und Jeruzalem, nicht zu den Freunden an Drau und Mur, auch nicht zu den Hügeln von Rimaszombat, das nun offiziell Rimavská Sobota hieß. Die Regime waren eines, die Topographien ein anderes. Die Sprachen, die Speisen, die Gesten. Gefühlsalphabete. (MM 14)

Wenngleich die „innere Kompaßnadel" des Ich immer noch nach Triest und „nach Osten" (MM 23) zeigt, so bleibt der „Riss [...] durch die Zeit"[54], der zugleich ein Riss durch den Raum, durch die Geschichte und die Familiengeschichte des Ich ist und es immer wieder aus der Zeitlosigkeit in die „Gegenwart katapultiert" (MM 22), doch unaufhebbar. Die Rückgewinnung dieser räumlichen „Gefühlsalphabete" (MM 14) scheint, mit Kristeva gesprochen, nur im Vorsymbolischen und Semiotischen,[55] im Schlaf und den in Affinität zum Semiotischen stehenden poetischen Imaginationen der Literatur und in der kreativen, Sinngebungsprozessen trotzenden und sie unterlaufenden Arbeit an und mit der Sprache möglich. U.a. wird dies in der folgenden Textpassage aus *Bis nach Wilna* deutlich. Die reale Landschaftswahrnehmung geht darin mehr und mehr in eine imaginäre Sehnsuchts-Topographie über, der der Verlust eingeschrieben ist:

> Den Osten Europas, über den sich das Netz der Familiengeschichte breitet, habe ich kreuz und quer bereist, vor allem auf Schienen. [...] Irgendwo ertönt ein Glockenzeichen, hebt sich eine winkende Hand, und der Zug ruckelt los. Die Fensterscheiben sind schmutzig, kalter Rauch hängt in den Abteilen. [...] Draußen ziehen Felder vorbei, Weiden mit mageren weißen Kühen. Ein einsamer Hund hinkt aus dem Dorf. Und als der Zug plötzlich stehenbleibt, taucht eine Schar Zigeunerkinder am Bahndamm auf, laut gestikulierend, die Gesichter erdbraun und lachend. Noch bevor ich zurückwinke, hat der Abschied uns eingeholt. Es geht immer weiter, im Takt der Schwellen. Und seltsam, dieses Weiter, wenn es sich denn nicht selbst genügt, zielt nicht auf Ankunft, sondern erscheint mir wie eine Kette von Abschieden. Die Bäuerin mit dem Wassereimer, knietief im Gemüsebeet stehend – schon vorbei. Das kleine Pferdchen mit der tanzenden Mähne – vorbei. Der Glockenturm mit dem riesigen Helm – vorbei. Die flinke Rauchsäule aus dem Schornstein einer windschiefen Holzkate – vorbei. Vorbei das

---

54 Ilma Rakusa, „Jalousie: Tagtraum: Bewegliche Zeit" (Anm. 4), S. 39.

55 Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Reinold Werner, Frankfurt am Main 1978 (edition suhrkamp 949), S. 32–113. Vgl. dazu auch Eva Angerer, *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse*, Wien 2007.

> junge Paar, das Hand in Hand hinter der Schranke steht, einträchtig wartend. Vorbei der See, der mitten im Birkenwald aufleuchtete, vorbei. Ich schaue, ich lese Aufschriften in Ungarisch, Slowakisch, Litauisch, auch die Schaffner wechseln die Sprache. Und wenn ich mich vollgeschaut und vollgehört habe, überlasse ich mich dem Schlaf. Er trägt mich zuverlässig durch Räume und Zeiten, ein warmer Ballen, aus dem ich mich irgendwann hochräkle. (MM 21f.)

Allein im Vorbewussten und in der gestalteten poetischen Imagination kann das für immer Verlorene präsent gehalten werden. Das erinnernde Ich weiß sich dabei in einer Gemeinschaft mit dem erinnerten Ich. Wie einst die bunten Topographien der Atlanten und ihre Namenskartographien die kindliche Phantasie in Gang setzten und das Kind mit einem Zeichensystem ohne Referenten konfrontierten und es in der Phantasie zur „Weltforscherin" (MM 120) werden ließen, so faszinieren das erinnernde Ich auch heute noch „Atlanten, Straßenkarten, Stadtpläne" (MM 121) und lassen vor seinen Augen „eine Landschaft vor der Landschaft, mit eigenen Koordinaten, Formen, Farben" (MM 121) entstehen: „Gehörtes klingt mythisch hinein (*Urheimat der Slaven* etc.), und Ortsnamen wie Halytsch, Brody oder Drohobycz beginnen zu erzählen, als genügte ihre bloße Nennung." (MM 121) Die Parallelisierung des kartographischen Zeichensystems mit jenem der Sprache und der Schrift bzw. dem Spiel der Signifikanten, dem die Absenz des Signifikats immer schon eingeschrieben ist, ist hier nicht zu übersehen. Explizit angesprochen wird der Verlust des Referenten, der bei Rakusa immer auch räumlich besetzt ist, dann am Schluss des Kurzprosatextes *Der Atlas* in Zusammenhang mit einer Reise des Ich durch die Bukowina. Das Bewusstsein vom Verlust dieses kulturellen Raums löst im Ich einmal mehr Melancholie aus. Diese kann einzig durch die sich als lebensrettend erweisenden imaginären Topographien der Literatur abgemildert werden:

> Reisen ist eine physische und – wie in Czernowitz – eine seelische Strapaz. Weil die steingewordene Geschichte und die Gegenwart, weil imaginierte Vergangenheit und triste Realität aufeinanderprallen. Dazwischen (*dazwischen*) klafft nichts.
> Beim Lesen von Landkarten bleibt die Zeit außen vor. Ich lese ein Modell, lese Strukturen, aussagekräftig in ihrer Verdichtung. Eindringlich in ihrer Zeichenhaftigkeit. Vor aller (physischen) Exploration nehme ich es mit dieser Essenz auf. Mit Raumausbreitung im Planquadrat. Mit dem zarten Pointillismus des Atlas.
> Den Weg unter die Füße nehmen, ist etwas anderes.
> Aber innig, innig ist die Zwiesprache mit dem Buch, im Reich der *expanded minds*. Einfach unersetzlich. (MM 122)

Die retrospektiven Reisen in die Kindheit und Jugend, aber auch in das junge Erwachsenenalter bleiben in *Mehr Meer* eng geknüpft an die verschiedenen Orientierungs- und Positionierungsversuche des Ich im Raum.

Den Raumwahrnehmungen und Raumerfahrungen des Ich sowie seiner Identifizierung durch Räume, wozu in der Kindheit vor allem die Wahrnehmung von Sprachen und deren lautlichen Qualitäten gehört, kommt dabei eine zentrale Bedeutung zu. So wird Budapest rückblickend vom erinnernden Ich als geschichtsträchtige mehrkulturelle Stadt mit türkischen Einflüssen in der Architektur entworfen. Das Ich schreitet die Wege, die es als Zweijährige gegangen sein muss, nochmals ab und erwähnt, dass es als Kind auf dem „Weg in die Stadt" (MM 38) an der „sogenannten Türkenkapelle", dem „Grab" des türkischen heiligen Derwischs und Dichters Gül-Baba vorbeigekommen ist und Buda der „Sitz eines Paschas" war, „bis es im 18. Jahrhundert wieder Hauptstadt Ungarns wurde" (MM 38). Pascha – ein Wort, das Erinnerungen an erste akustische Spracherlebnisse und sprachspielerische Kinderreime evoziert und vom erinnernden Ich – rückblickend auf den „török pasa", den „türkischen Pascha" des Kinderreims – wortspielerisch und selbstironisch aufgegriffen wird:

> Pascha, lehrte mich die Kinderfrau Piri, zeichne den Pascha. Sie nahm meine Hand mit dem zwischen Daumen und Zeigefinger geklemmten Bleistift und führte sie: zwei Strichlein für die Augen, eines für die Nase, waagrecht der Mund und der Kopf rund. Der Hals ein senkrechter Strich, der Bauch ein großer Kreis, zwei Arme und Beine, und fertig ist der Pascha-Mann. Ungarisch reimte sich das Sprüchlein, so daß ich es mir schnell einprägen konnte:
> Vessző, vessző, vesszőcske,
> készen van a fejecske,
> hosszú nyaka, nagy a hasa,
> készen van a török pasa.
> Im Rückblick osmanisiert sich mein Budapest mehr und mehr. Und wenn Mutter erzählt, wie tyrannisch ich sie und Vater am abendlichen Ausgehen gehindert und die arme stellvertretende Piri gequält hätte, kommt mir mein Verhalten nicht nur trotzig, sondern auch paschahaft vor. (MM 38f.)

Das Hören und Erlernen von melodisch eingängigen ungarischen Kinderreimen und Kinderliedern, denen bald humorvolle Märchenerzählungen folgen, lassen die ungarische Hauptstadt ebenso wie Ljubljana, wo das Ich erstmals Slowenisch – die Muttersprache des Vaters – hört und lernt und die Bedeutung der slowenischen Wörter „VRT. Garten. SMRT. Tod." (MM 45) oder „VLAKI [...] Züge" (MM 46) kennen lernt, zu mehrstimmigen, auch mit Dissonanzen durchsetzten Klangräumen werden. So nimmt das Ich in Ljubljana auch im Sommer KESZTYE, seinen aus Ungarn mitgebrachten „Pelzhandschuh aus Kaninchenfell", in den geliebten, Schutz vor der Welt versprechenden Garten mit. KESZTYE, „obwohl [...] ans Ungarische gewöhnt" und ungarischer Herkunft, bleibt sein Freund, der geduldig seine „ersten slowenischen Gehversuche" (MM 47)

mitverfolgt. Der Prosatext *Garten, Züge* thematisiert jedoch nicht nur über die Personifikation des ungarischen Wortes kesztye für Handschuh und über das Zug-Motiv den Angst machenden Verlust der ersten Sprachheimat des Ich. Dem Titel ist mit der Referenz auf Kiš' autobiographischen Roman *Garten, Asche* auch die Erinnerung an den Holocaust und an den Faschismus unterlegt, vor dem Rakusas Vater auf der Flucht war. Die lyrisch verdichteten Passagen mit den Fügungen „*Plombiert, dann entsiegelt. Jappende Nordostverschiebung, und Schnee. Das ist kein Zucker. Das ist eine entgleiste Reise. Es zieht*" (MM 47) und die im Text geschilderte Angst des Kindes vor der „bedrohlichen Betriebsamkeit der nächtlichen Züge" (MM 47) verstärken diese Konnotation. Die Garten-Idylle bleibt eingetrübt: „Durch die Nacht rollten, mit den Zügen, die Wortkolonnen, etwas reimte sich, etwas stieß sich. Zusammenprall." (MM 45) Und auch die Schweiz und Zürich bedeuten nicht nur das Verlöschen der lichten mediterranen Welt Triests, den Einbruch von Kälte und Waldeinsamkeit, sondern vor allem auch Sprachfremde:

> Hunderte von fremden Wörtern prallten an sein Ohr und forderten: Lern mich, versteh mich. Das Kind lernte Hochdeutsch und zugleich den Dialekt, den hier alle sprachen. Eine doppelte Anstrengung. Sagte der eine *schauen*, sagte der andere *luege*, so ging es in einem fort. (MM 89)

Sie verdichtet sich durch die Vereinzelungserfahrung des Ich in der Familie aufgrund der Erkrankung des Bruders, dem sich alle Sorge zuwendet, zur Selbstentfremdung, was erzählstilistisch u.a. der Wechsel vom Erzählen in der ersten zur dritten Person anzeigt:

> Das Kind wußte nichts von Abgrenzung. Und tat doch genau dies: zog eine imaginäre Linie durch das Zimmer, durch den Kopf. Um sich vor dem Bewölkungsaufzug zu schützen. Das Leben hatte sich mit Martins Krankheit bewölkt. Etwas lastete auf der Familie. Einer lag, und die, die standen und gingen fühlten sich unwohl.
> *Verbuckelte Welt*, niedergedrückte, abgeflachte Welt. [...]
> Die Zeit dehnte sich wie ein Gummizug. Nachts drückte das Kind das Kissen ins Gesicht, um nichts zu sehen. Nichts. Und um von niemandem gesehen zu werden. Es war jetzt hinter dem Echoraum. (MM 100f.)

Die Aufhebung dieser Entfremdungserfahrung, die durch die Referenz auf ein Gedicht Friederike Mayröckers zusätzlich semantisch aufgeladen ist, gelingt erst durch die Entdeckung der deutschen Sprache, der Literatur und des Schreibens. Sie werden dem Ich zu einem „Fluchtpunkt und Refugium" (M 107) und konstituieren es als Subjekt: „Lesend entdecke ich mich selbst. Lesend entdecke ich das Andere [...]" (MM 105). Kehrseite dieser Rettung ist allerdings wiederum ein Verlust: „Das bedeutete Abgrenzung. Von Zuhause, wo das Ungarische die Familiensprache blieb,

von der Umgebung, die Dialekt sprach. Mein Innenleben hatte einen anderen Zungenschlag.“ (MM 106)

Die Bewegungen des Ich durch verschiedene Räume rücken diskontinuierliche, sich überlagernde Konstellationen der Identitätsbildung in den Blickpunkt, die als schmerzlich erfahren werden und – wie das Ich andeutet – zu bestimmenden Konstituenten seiner Identität geworden sind. So verknüpft das Ich in *Was es mit Koffern auf sich hat* den Bericht über die Kindheitserfahrung, stets aufbruchbereit und reisefertig sein zu müssen, mit der Reflexion dieser seiner frühkindlichen Existenzerfahrung. Ihr ist sowohl das Gefühl der Freiheit als auch das der Verunsicherung eingeschrieben. Der Aufbruch, symbolisiert im Kofferpacken, und die Reiseerwartung verschlagen das Ich in einen „imaginären Raum zwischen den Zeiten“, in dem es „ratlos und verunsichert herumstand. Die Melancholie“ – so das Ich rückblickend und erklärend – „rührte vom Gefühl der Distanz zu buchstäblich allem. Noch waren wir nicht fort, aber auch nicht mehr da, und je länger das Packen dauerte, desto lähmender empfand ich es [...]. Die Umzüge stießen mich in eine Selbständigkeit, deren Kehrseite die Angst war.“ (MM 34 u. 37) – Ein Gefühl, das das Ich noch immer überfällt und in ihm den Wunsch nach „einem Lotsen durch die Zeit“, nach einem „Kofferriemen“ (MM 37), auslöst. Querverbindungen zu exilierten Autoren, wie etwa den in die Emigration gezwungenen russischen Dichter Joseph Brodskij, ergeben sich:

> Als ich Brodskij 1972 in seinen anderthalb Leningrader Zimmern besuchte, fiel mein Blick zuerst auf einen riesigen Schrank, darauf ein schwarzer Überseekoffer und eine winzige amerikanische Flagge. Wenige Monate später war er exiliert.
> Ein Koffer ist ein Zeichen. Und erst in zweiter Linie ein Gebrauchsgegenstand. (MM 35).

Die Erfahrung des Exiliertseins, nicht über Territorialität zu verfügen, wird in *Mehr Meer* zur Beschreibung einer universalen Existenzerfahrung und zur conditio von Intellektualität überhaupt. Besonders deutlich wird dies in jenen Abschnitten, in denen das Ich von seinen Begegnungen mit Dissidenten, unangepassten Dichtern, Künstlern und Schriftstellern in den 1960er Jahren in Prag und dann in den 1970er Jahren im damaligen Leningrad bzw. in „Lenas Küche“ (MM 278) berichtet. Aushaltbar wird die Erfahrung außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung zu stehen, nur durch die gemeinschaftliche Suche nach einer Verankerung in geistigen Räumen, wie sie Literatur und die Kunst eröffnen – z.B. Achmatowa, Mandelstam, Dostojeweskij u.a. Die (russische) Literatur, die zum Zufluchtsort all jener geworden ist, die sich nicht mit dem System identifizieren, bietet auch dem Ich einmal mehr Heimat. Die literarischen Topographien Russlands, wie das Ich sie bei Puschkin, Dostojewskij oder Belyj kennen lernt, werden ihm zu imaginären Räumen, die sich über den

realen Raum legen, ja diesen zu einem Raum des Anderen machen. Der Bruch bleibt diesen *expanded minds* allerdings eingeschrieben:

> Leningrad heißt nun Sankt Petersburg. Prunkt mit Restaurants, Läden, neuen Hotels, zahllosen Cafés. An dem Haus, wo Brodskij in der Anderthalb-Zimmer-Isolation lebte, hängt eine Gedenktafel, Anna Achmatowa hat im unweit gelegenen Scheremetjew-Palais ein Museum bekommen. Und sogar an Vladimir Nabokov wird erinnert [...]. Buchhandlungen gibt es zuhauf, ihr Angebot deckt alles ab [...].
> Nur Zeit hat keiner mehr. Alle haben ihre eigenen Firmen [...], rennen herum, kleben an ihren Handys. Stehen im Stau. Zeit haben die verlumpten Rentner, die Bettler und Bettlerinnen, die jetzt fast überall anzutreffen sind. Die Straßenkinder mit glasigem Blick. [...] Wer will, mag das Rückkehr zur Normalität nennen. Aber normal ist dieses Petersburg nicht. Hinter den aufpolierten Fassaden rottet es dahin. Kriminelle Banden machen es unsicher. (MM 302f.)

Nicht nur wer die dieser Passage vorangehenden Russland-Passagen in *Mehr Meer* gelesen hat, auch derjenige, der Dostojewskijs *Schuld und Sühne* kennt, wird merken, dass diese Topographie des modernen Sankt Petersburg die literarische Topographie Dostojewskijs als Hintergrund hat. Rakusas Topographie ist gleichsam als Intarsie Dostojewskijs Topographie von Sankt Petersburg eingelagert. Das Faktum, dass Räume kulturellen Semantisierungsprozessen unterliegen und das Subjekt von diesen Semantisierungsprozessen affiziert wird und diese wiederum auf die Raumwahrnehmung des Subjekts einwirken,[56] wird an diesem Textbeispiel besonders gut sichtbar. Das Verfahren, Räume über das kulturelle Gedächtnis der Literatur miteinander zu verbinden, begegnet in *Mehr Meer* noch in anderer Weise. So parallelisiert das Ich in *Notate, Listen* seinen Hang zu Listen und zum Auflisten von Namen als Kind und Jugendliche mit den Namenslisten in der Ulica Mila im Warschauer Ghetto und mit dem textuellen Verfahren Danilo Kiš' im Roman *Die Dachkammer*. Kiš' Technik der an Litaneien gemahnenden Aufzählung wird der Autorin zum Inbegriff der Arbeit gegen die Zeit und das Vergessen, und im Sinne von Kiš und Oskar Pastior, zu einem literarischen Verfahren, welches Totalität erzeugt und die „Crux der Sprache", nämlich nur „Sukzessivität", nicht aber „Simultanität"[57] vermitteln zu können, aufhebt.

Dass ein auf Simultanität hin orientiertes literarisches Verfahren die Konzeption von *Mehr Meer* zumindest beeinflusst haben könnte, zeigt sich m.E. darin, dass im Text Räume, welche das Ich als prägend für seine

---

[56] Vgl. dazu Wolfgang Hallet/Birgit Neumann, „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung", in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur* (Anm. 29), S. 24ff.

[57] Ilma Rakusa, *Farbband und Randfigur* (Anm. 8), S. 15.

Identitätsbildung ausweist, parallelisiert und miteinander vernetzt werden. In diesem Zusammenhang ist natürlich von Ost- und Südosteuropa, dem familiären Herkunftsraum des Ich und seinen in Beziehung zueinander tretenden Landschaften zu sprechen, aber auch von Zürich und dem Zürichsee. Er ist, wie das Ich berichtet, im Februar 1963 zugefroren. Dieser Kälteeinbruch löst eine paradoxe Wirkung aus. Die winterliche Erstarrung wird nicht als lähmend, sondern als befreiend empfunden, denn die Schweizer Landschaft weitet sich für kurze Zeit für die auf dem See Eis laufende Bevölkerung: „Der Sog der Freiheit überwältigte alle." (MM 204) Und im Ich erweckt sie erstmals Assoziationen an die Weiten der verschneiten russischen Steppe, wie sie ihm in der Literatur und später dann real in den Ebenen Pannoniens rund um den Neusiedlersee begegnen. Erwähnt werden müssen aber auch die Sandstrände Litauens. Ihr Sand lässt das Ich an den Sand des Adriastrandes und die großen Sandwüsten denken, er evoziert aber auch Kiš' Roman *Sanduhr* und das dort sprachlich in Szene gesetzte langsame Vordringen durch Sand- und Gesteinsschichten und verschiedene geologische Formationen zum vorzeitlichen Pannonischen Meer. Doch auch Triest, wo das Ich als Kind mehrere Jahre zubrachte, hat Palimpsest-Charakter. Hinter der glückhaften Raumerfahrung mit den Schlüsselwörtern Meer, Wind, Strandfelsen und Märchen öffnet sich der dunkle Raum der Geschichte. Er zeigt Triest als faschistische Stadt mit einem Konzentrationslager, von dem aus Transporte in die Vernichtungslager zusammengestellt wurden, und als Stadt, die ihre jüdischen Dichter und Schriftsteller Giorgio Voghera und Umberto Saba vertrieben hat und in der noch immer „nationalfaschistischer Fremdenhaß" (MM 83) durchbricht. Lyrisch verdichtet hat die Autorin diese beiden Erfahrungen im das Prosastück *Schatten* abschließenden akronymischen Triest-Gedicht *Tauch retour ins Ende. So trist*, dem folgende Passage vorangestellt ist:

> Ja doch, es gab die anderen: Joyce, Svevo, Umberto Saba, den Freud-Schüler Edoardo Weiß, den Psychiatrie-Reformer Franco Basaglia, Bobi Bazlen und Giani Stuparich. Dennoch bleibt Triest verschattet, in eine Ambivalenz verstrickt, aus der sich keine Identität konstruieren läßt. Es sei denn, die Nicht-Identität wird zum Signum der Stadt. Rand, Grenze, Zwischenbereich, Passage. (MM 83)

Über die poetologischen Signalwörter „Rand, Grenze, Zwischenbereich, Passage" entzieht das Ich Triest einer essentialistischen Identitätspolitik und es konstruiert über sie Triest als heterotopen Zwischenraum, in dem – symbolisch verdichtet im zwischen Helle und Dunkel liegenden Siestazimmer – die Entdeckung der Phantasie und Dichtung möglich wird:

> Hier war das Zentrum meiner Kindheit. Im Zimmer mit den heruntergelassenen Jalousien, zur Siestazeit. Ich bin allein, ich schlafe nicht. [...]
> Wachträumend erschuf ich mir eine Welt. Und vergaß darüber jede Zeit. [...]
> Das Siestazimmer war mein Reich. In das die Wirklichkeit so gefiltert und gedämpft eindrang, daß meine Phantasie abheben konnte. Das eine bedingte das andere. Ohne Jalousien keine imaginären Reisen. Im Schutz ihrer Durchlässigkeit kam ich gleichsam zu mir selbst. Fand den Mut zu Höhenflügen und labyrinthischen Irrwegen. Ja, manchmal drehten sich meine Gedanken auch im Kreis. Das hatte etwas Beengendes, selbst das Zimmer fing zu schrumpfen an. Ich mußte mich befreien, meinen Starrsinn überlisten. Oft half ein Liedvers, und die Gedanken segelten davon. Freie Fahrt im Kopfmeer. [...]
> Mit der Zeit wurde das Siestazimmer zur Zuflucht. Zum Schutzraum. Umgeben von seiner porösen Membran fühlte ich mich sicher und frei. Hier buchstabierte ich meine Erfindungen, erlebte jähe Epiphanien.
> Ich war ein Kind der Jalousien. (MM 60ff.)

Diese Durchlässigkeit und Offenheit kontrastiert mit der Schweiz-Erfahrung. Die Jalousien bleiben hier im Unterschied zu Triest fest verschlossen, die Grenze zwischen Innen und Außen ist klar markiert, Transgressionen werden nicht gestattet. Verhindert werden können die Evasionen des Ich aber dennoch nicht:

> Was spielte sich hinter den Zürcher Fassaden ab? Nur selten gelang es mir einen Blick in beleuchtete Stuben zu werfen, obwohl ich solche Blicke liebte. Tisch, Lampe, ein Paar, das ißt, während Radiomusik auf die Straße sickert. Und schon spinnt der Kopf die Geschichte weiter. Aber die Ausbeute war dürftig. Ich mußte mir, was ich brauchte, meist erfinden. (MM 221.)

Die autobiographische Erinnerung fördert in *Mehr Meer* kein Ich zutage, das selbstgewiss seinen Platz gefunden hat und ihn behauptet – im Gegenteil. Im Schlusskapitel, es trägt den bezeichnenden Titel *Wind*, verdichten sich die mit Triest verknüpften Naturwahrnehmungen von ‚Meer' und ‚Wind' und die Wahrnehmung ihres bewegten, die Landschaft verändernden Zusammen- und Wechselspiels zum Bild für einen Identitätsentwurf, der nicht auf Territorialität setzt, und zum Bild für eine multiple Identität. Als Kronzeugen dieses Identitätskonzepts werden vom autobiographischen Ich einmal mehr die Literatur und die Sprache und ihre Akustik aufgerufen:

> Im Wind ist ein schwieriges Wohnen, weiß Biagio Marin. Auf gradesisch: „Vive nel vento / xe difissile modo..." Doch wer spricht von Wohnen? Sind wir nicht immer umgezogen, windisch? Ob ich

> die Winde jage oder sie mich, was soll's. Von Einfangen kann keine Rede sein. Alle Eimer, Lassos umsonst. Da, sag ich zum Kind, da hast du die Windrose. Sie wird's schon weisen. Staune und vertraue. (MM 320)

Ilma Rakusas autobiographische Spurensuche zeigt ein Ich, zu dessen Lebenskoordinaten, bedingt durch die historischen und politischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert, das Nomadische und das Wohnen in Zwischenräumen gehören – Attribute, die genuin mit den Begriffen transkulturell und transnational in Verbindung gebracht werden. Dieser Subjektentwurf, dem sich das Ich in *Mehr Meer* verpflichtet weiß und der zur condition humaine des modernen Menschen und zur condition der/des Intellektuellen geworden ist, impliziert jedoch, wie Rakusa zeigt, die Erfahrung des Verlusts und – damit verknüpft – der Melancholie. Ihr scheint das Ich nur durch den Entwurf eines Selbst zu entkommen, das sich dem „Dauerexerzitium" der grenzenüberschreitenden Spracharbeit verschreibt. Rakusa: „Was bleibt dem Entwurzelten anderes, als in die Sprache zu flüchten, in das Idiom der eigenen Kreativität? Ich nehme mich da nicht aus."[58]

[58] Ilma Rakusa: „Transit. Translinit. Oder: Who am I?" (Anm. 1), S. 42 u. Ilma Rakusa: „Der Autor-Übersetzer." (Anm. 1), S. 74.

Leslie A. Adelson

Kosmopolitisch und parallel? Unterwegs auf „verrosteten Schienen" mit Yoko Tawada im postnationalen Roman *Das nackte Auge* (2004)

Leitmotive des Reisens und der Übersetzung sind für einen wachsenden internationalen Forschungsbereich die zwei häufigsten Ausgangspunkte für eine Auseinandersetzung mit dem Werk der zeitgenössischen Autorin Yoko Tawada. Diese schreibt hauptsächlich auf Deutsch und Japanisch und erprobt in ihren schriftstellerischen Arbeiten auch Sprachstrukturen und Innovationsformen, die als produktiv bezeichnet werden könnten.[1]

---

[1] Die englischsprachige Originalfassung dieses Artikels erscheint als „Rusty Rails and Parallel Tracks: *Trans-Latio* in Yoko Tawada's *Das nackte Auge* (2004)", *Un/Translatables: Across Germanic Languages and Cultures*, hrsg. v. Catriona MacLeod und Bethany Wiggin (Evanston, IL: Northwestern UP, 2012). Die deutsche Übersetzung erscheint hier mit Genehmigung der Autorin, die das Urheberrecht behält. Zur Übersetzungsthematik bei Tawada siehe etwa Susan C. Anderson, „Surface Translations: Meaning and Difference in Yoko Tawada's German Prose", *Seminar* 46.1 (2010): S. 50–70; Julia Genz, „Yoko Tawadas Poetik des Übersetzens am Beispiel von *Überseezungen*", *Etudes Germaniques* 65.3 (2010): S. 467–82; oder Gizem Arslans Promotionsprojekt an der Cornell University zur Frage der breiteren Relevanz von Tawadas literarischen Experimenten mit Buchstaben und Ideogrammen als orthographischen Symbolen. Beispiele für Anthologien, die Tawadas Werk aus verschiedenen transnationalen und translatologischen Perspektiven beleuchten, sind *Etudes Germaniques* 65.3 (2010), Sonderausgabe zu „L'Oreiller occidental-oriental de Yoko Tawada", hrsg. v. Bernard Banoun und Linda Koiran; *Literatur und Migration*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold (München: text + kritik, 2006); *Yoko Tawada: Poetik der Transformation*, hrsg. v. Christine Ivanovic (Tübingen: Stauffenburg, 2010); *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*, hrsg. v. Doug Slaymaker (Lanham, MD: Lexington Books, 2007); und *Yoko Tawada*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold (München: text + kritik, 2011). Siehe auch Yasemin Yildizs Kapitel zu Tawada in ihrer Monografie *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition* (New York: Fordham UP, 2012). John Namjun Kims Monografie in Bearbeitung zu Yoko Tawada und Paul de Man mit dem vorläufigen Titel *Ethnic Irony: Autobiographies of the Living Dead – Translation and Migration from the Great Beyond* wird besonders in Hinsicht auf rhetorische Strukturen von großem Interesse sein. In diesem Zusammenhang sind zwei Artikel von John Namjun Kim – „Ethnic Irony", *German Quarterly* 83.3 (2010): S. 333–352, und „Die Poetik einer transzendentalen Deduktion: Das Ich bei Tawada und Kant", *Yoko Tawada*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold (Munich: text + kritik, 2011), S. 94–98 – ebenfalls von besonderem Interesse. Für eine besonders erhellende Erörterung der produktiven Aspekte von Tawadas Poetik, siehe Christine Ivanovics eigenen Beitrag zu dem von ihr herausgegebenen Band *Yoko Tawada: Poetik der Transformation*, „Exophonie und Kulturanalyse: Tawadas Transformationen Benjamins", S. 171–206, bes. S. 177.

Die Tawada-Forschung konstatiert einen wesentlichen und produktiven Zusammenhang zwischen räumlicher Bewegung sowie translationalen Wendungen verschiedener Art einerseits und Neuerfindung von Subjektivität als einem sowohl literarischen als auch sozialen Projekt der Autorin andererseits.[2] Doris Bachmann-Medick, eine prominente Vertreterin der neuen Translatologie in Deutschland, fordert generell ein präziseres kritisches Sensorium für spezifische „Bewegungsformen" in der Gegenwartsliteratur, um den kulturellen Wandel von Subjektivitätsformen zu erkunden, die im Gange sind, während das soziale Leben in Europa um das Jahr 2000 durch neue Technologien der „Raumerschließung" transformiert wird.[3] Zwar erscheinen die Motive des Reisens und der Übersetzung sowohl in der Tawada-Forschung als auch in den literarischen Projekten der Autorin häufig als miteinander verknüpft, und diese Verknüpfung ist tatsächlich im Zusammenhang mit der ausdrücklichen Leidenschaft der Autorin für Verwandlungen aller Art zu verstehen. Hier werde ich aber zudem zu zeigen versuchen, dass diese Verknüpfung nicht bloß zufälliger Natur ist, sondern den Dreh- und Angelpunkt darstellt für die spezifische

---

Für eine neuere kritische Arbeit zu Tawadas Gedichten im Besonderen, siehe die relevanten Abschnitte in Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 2010).

2 Siehe Leslie A. Adelson, „The Future of Futurity: Alexander Kluge and Yoko Tawada", *Germanic Review* 86.3 (2011): S. 153–184. Die komparative Arbeit behandelt Zeitreisen und Parallelwelten in Texten von Kluge und Tawada aus dem 21. Jahrhundert, statt sich (im Falle Tawadas) auf Bewegung durch Raum oder Sprache zu konzentrieren.

3 Siehe Doris Bachmann-Medick, „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen", *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*, hrsg. v. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Bielefeld: Transcript, 2009), S. 257–279. Hier: S. 257–258. Man kann grob gesprochen sagen, dass die neuere Translatologie sogar literarische Übersetzungen als eine Form sozialer Arbeit anstatt als linguistisches oder künstlerisches Unterfangen in einem streng abgegrenzten Sinn betrachtet. Siehe z.B. Doris Bachmann-Medicks Kapitel zum Thema „Translational Turn" in *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3. verb. Aufl. (Hamburg: Rowohlt, 2009), S. 238–283; *The Translational Turn* [Sonderausgabe von *Translation Studies* 2.1], hrsg. v. Doris Bachmann-Medick (London: Routledge, 2009); Brett de Bary, „Dislocation, Deixis, and Suspense in Translation", *Translation and the Senses of the Wor(l)d*, hrsg. v. Stephanie Shu-ling Tsai, Sonderausgabe von *Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures* [*Danjiang wai yu lun cong*] 9 (2007): S. 17–29, und Naoki Sakai, „How Do We Count a Language? Translation and Discontinuity", *Translation Studies* 2.1 (2009): S. 71–88. Siehe auch *The Politics of Culture: Around the Work of Naoki Sakai*, hrsg. v. Richard F. Calichman und John Namjun Kim (New York: Routledge, 2010). Einige der neueren theoretischen Arbeiten im Bereich Translationswissenschaft von Asienwissenschaftlern wie Brett de Bary und Naoki Sakai sind ausdrücklich von deren Lektüre der literarischen Arbeiten Yoko Tawadas inspiriert.

Form, die Verwandlung und Transformation in Schlüsselpassagen von Tawadas deutschsprachigem Roman *Das nackte Auge* (2004) annehmen. (Eine japanische Version des Romans erschien gleichzeitig unter einem Titel, der auf ein „reisendes" nacktes Auge hinweist.[4]) Das schließt nicht notwendigerweise Verwandlungen von Subjektivität mit ein, kann dies aber durchaus tun. Weil das in diesem Aufsatz entwickelte Argument mit Zugreisen im Besonderen zu tun hat – ein weiteres allgegenwärtiges Motiv in Tawadas zahlreichen literarischen Experimenten und in vielen biographischen Beschreibungen der Ankunft der Autorin in Europa via Transsibirische Eisenbahn im Jahre 1979 –, ist es wichtig, vorneweg klarzustellen, dass sich das Argument nicht um den Tropus von Zügen als solchen drehen wird, sondern stattdessen um die Figur der Schienen.[5] In diesem

---

4 Der japanische Titel ist hier nur in Transliteration angegeben und nicht in Form der japanischen Kanji der ursprünglichen Veröffentlichung des Kôdansha-Verlags in Tokio. Für die deutsche Version des Romans, siehe Yoko Tawada, *Das nackte Auge: Erzählung* (Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2004). Eine englische Übersetzung von Susan Bernofsky erschien unter dem Titel *The Naked Eye* (New York: New Directions, 2009), in deren Vorwort die Übersetzerin den Roman als Tawadas „erstes wirklich zweisprachiges Buch" (o.S.) bezeichnet, insofern nämlich die deutsche und japanische Version parallel geschrieben wurden. Bernofsky erklärt, ihre englische Übersetzung basiere „einzig auf der deutschen Version des Romans" (o.S.). Zur japanischen Version siehe Yumiko Saito, „Zur Genese der japanischen Textphasen von *Das nackte Auge*", *Yoko Tawada: Poetik der Transformation* [Anm. 1], S. 285–296. Seitenangaben zur deutschen Version des Romans (abgekürzt als *DnA*) werden im Artikel wo notwendig in Klammern referenziert. Tawadas frühe Poetikvorlesungen wurden unter der Rubrik und dem Titel *Verwandlungen: Tübinger Poetik-Vorlesungen* (Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke, 1998) veröffentlicht. Der Ausdruck sowie das Motiv der „Verwandlung" spielen auch in nachfolgenden Werken eine wichtige Rolle. Es sollte beachtet werden, dass Verwandlung und Transformation bei Tawada nicht allein mit Fragen von Subjektivitätsformen zusammenhängen.

5 Petra Fachinger situiert *Das nackte Auge* auf überzeugende Weise in einem intertextuellen Dialog mit Tawadas Text „Wo Europa anfängt" (1991), besonders in Bezug auf die Transsibirische Eisenbahn. Fachinger zufolge untergräbt der deutsche Roman „spielerisch den Versuch von Kritikern, den Beginn von [Tawadas] literarischer Karriere als japanisch-deutsche Autorin zu mythologisieren". Siehe Petra Fachinger, „Postcolonial/Postcommunist Picaresque and the Logic of ‚trans' in Yoko Tawada's *Das nackte Auge*", *Yoko Tawada: Poetik der Transformation* [Anm. 1], S. 297–308. Für eine Erörterung der Zugmotive in den deutschen und japanischen Versionen eines anderen Textes von Tawada, siehe Suzuko Mousel Knotts „Sign Language: Reading Culture and Identity in Tawada Yōko's ‚The Gotthard Railway'", *Yōko Tawada: Voices from Everywhere* [Anm. 1], S. 137–151. Beide Forscher sehen einen Zusammenhang zwischen Tawadas Verwendung von Zugmotiven und Motiven der Verwandlung durch Schreiben – Fachinger unter Rückgriff auf das Pikareske und Knott durch Hervorhebung eines semiotischen Gesichtspunkts. Keiner von beiden beschäftigt sich mit jenem Aspekt des Schienenmotivs, der hier behandelt wird, und der weniger mit Sprache an sich oder

Sinne interessiert mich in *Das nackte Auge* weniger Zugfahren als Fortbewegungsart, als vielmehr die spezifischen Formen, mithilfe derer der Roman die Mittel konfiguriert, die eine Fortbewegung mit der Bahn überhaupt erst ermöglichen. Dies erfordert besonderes Augenmerk auf die Schienen, die in einer Welt der Euklidischen Geometrie parallel erscheinen (wo parallele Linien sich nie treffen, auch wenn sie irgendwohin führen).[6] Eine Verlagerung des Augenmerks von den Zugreisen der Hauptfigur als solchen hin zu Tawadas literarischer Konfiguration der Schienen, mittels derer reale oder imaginäre Bewegung möglich wird, könnte unser Verständnis der literarischen Projekte der Autorin in Bezug auf transnationale Migration, auf kosmopolitische Werte, sowie auf Tawadas Denkbild der Übersetzung verändern. Zum Mindesten wird sie einerseits neue Perspektiven für die Analyse eines wesentlichen Zusammenhangs von Reisen und Übersetzung in *Das nackte Auge* eröffnen, und andererseits mögliche Konsequenzen für das Verständnis von einer der operativen Formen von Verwandlung und Transformation in Tawadas literarischer Prosa haben.[7]

Schrift zu tun hat als mit sehr spezifischen Übersetzungsfragen. Dies zielt auch auf etwas anderes ab als das, was Miho Matsunaga als Tawadas selbsterklärten Hang zur „‚Übersetzung ohne Original' als literarisches Programm" besprochen hat. Siehe Matsunaga, „‚Schreiben als Übersetzung': Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada", *Zeitschrift für Germanistik* 12.3 (2002): S. 532–546. Hier: S. 544.

6 In einer besonders interessanten Lesart der beweglichen Geographien in den Schriften von Roland Barthes und Yoko Tawada beruft sich Ottmar Ette auf die „post-Euklidische Geometrie" von Fraktalen, um die unendlichen Diskontinuitäten hervorzuheben, durch die Übersetzungsräume für Tawada selbst bewegliche Orte des Experimentierens mit Sprache und Übersetzung werden. Mit Augenmerk auf Texte aus Tawadas *Talisman* (1996) und *Überseezungen* (2002) entwickelt Ette hier den kritischen Begriff des „Zwischenraums" in Abgrenzung zum statischen „Zwischen" des sogenannten interkulturellen Dialogs. Nach dieser Darstellung indizieren häufige Verweise auf die Transsibirische Eisenbahn in Tawadas Prosa „[d]ie längste einzelne Bahnstrecke der Erde" und damit „eine infrastrukturelle Kontinuität", die von Tawadas beweglichen Text-Geographien untergraben wird. Siehe Ottmar Ette, „Zeichenreiche: Insel-Texte und Text-Inseln bei Roland Barthes und Yoko Tawada", *Yoko Tawada: Poetik der Transformation* [Anm. 1], S. 207–230. Hier: S. 216, 223 und 228–229. Für eine weitere, aber anders gewichtete Kritik statischer Tropen des Dazwischen in Bezug auf Literatur und Migration, siehe Leslie A. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration* (New York: Palgrave Macmillan, 2005), und „Against Between: A Manifesto", *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading*, hrsg. v. Salah Hassan und Iftikhar Dadi (Rotterdam: NAi Publishers, 2001), S. 244–255.

7 Weil das Motiv der Zugreise in Tawadas Händen selbst unbeständig ist, behaupte ich für das hier vorgebrachte Argument zur Rolle von Schienen in *Das nackte Auge* keine umfassende Anwendbarkeit. Nichtsdestotrotz wirft die Lesart, die ich vorschlage, manches Licht auf den Umfang von Tawadas literarischen Experimenten mit Zugreisen und unterstreicht auch deren Relevanz für unser Verständnis von

Petra Fachinger hat *Das nackte Auge* als Tawadas „most plot-centred work to date“ bezeichnet, und Hansjörg Bay identifiziert „eine dezidiert politische Dimension“ in der transnationalen Reiseerzählung des Romans, die von Ho Chi Minh Stadt ausgehend über Ostberlin (als Hauptstadt der DDR), über die westdeutsche Stadt Bochum, über Paris (wo die Hauptfigur zehn Jahre als illegale Immigrantin verbringt), und begleitet von gelegentlichen Gedanken in Richtung Moskau schließlich zurück nach Berlin führt, wenngleich in eines, das durch das Ende des Kalten Krieges verwandelt ist. Tawadas Hauptfigur, die gleichzeitig als Erzählinstanz fungiert, soll auf einer Jugendkonferenz im Ostberlin des Jahres 1988 das kommunistische Vietnam vertreten. Sie verliert im Zuge einer Entführung durch einen westdeutschen Mann, der vorhat, sie zu retten, das Bewusstsein, und entkommt dann „unabsichtlich“ von Bochum nach Paris, während sie eigentlich einen Zug nach Moskau erwischen will.[8] Tawadas reisende Figur ähnelt dabei dem Ich-Erzähler in Zafer Şenocaks Roman *Gefährliche Verwandtschaft,* indem Tawadas Figur ebenfalls die historischen Ereignisse von 1989 in der europäischen Stadt „verpasst“, die wie keine andere mit den Teilungen des Kalten Krieges und deren vorgeblicher Aufhebung symbolisch verbunden ist.[9] In Paris verbringt Tawadas Protagonistin die meiste Zeit damit, eine filmische Obsession mit Catherine Deneuve auf der Leinwand zu pflegen, und die Kapitel des Romans drehen sich dementsprechend um die Begegnungen des kommunistischen Schulmädchens mit Leinwandbildern von Deneuve in Filmen wie *Indochine* (Regie Régis Wargnier, 1992), der koloniale Herrschaftsmodelle in Vietnam thematisiert, und *Est-Ouest* (Regie Régis Wargnier, 1999), der Begegnungen mit dem Stalinismus aus der Perspektive eines russischen

---

Übersetzung als Verwandlung in ihrem Werk. Zum Thema von „realer und imaginärer transnationaler Mobilität“ in Bezug auf Tawadas besonderen Zugang zu literarischem Bilingualismus, siehe Yasemin Yildizs *Beyond the Mother Tongue* [Anm. 1].

8 Daniel Medin stellt fest, dass die Protagonistin „unwittingly“ in einen Zug nach Paris einsteigt. Siehe Daniel Medin, „The Woman Who Disappeared: Traces of Kafka in Yoko Tawada's *Das nackte Auge*“, *Etudes Germaniques* 65.3 (2010): S. 627–636. Hier: S. 630. Genauer gesagt entkommt die Frau ihrem Entführer absichtlich und steigt auch absichtlich in einen Zug ein, landet aber unabsichtlich in einen Zug nach Paris. Obwohl die Fahrtrichtung des Zuges ihr entgeht, stellt ihr Einsteigen in einen Zug nach Paris keinen Fehler dar, wie Petra Fachinger mit dem englischen Adverb „mistakenly“ impliziert. Für die Zitate zu Fachinger und Bay, siehe Fachinger [Anm. 5], S. 297 und 300, und Hansjörg Bay, „‚Eyes wide shut‘: Mediale Übersetzungen in Yoko Tawadas *Das nackte Auge*“, *Etudes Germaniques* 65.3 (2010): S. 553–668. Hier: S. 558.

9 Das Wort „verpaßt“ wird hier aus Şenocaks *Gefährliche Verwandtschaft* zitiert (München: Babel, 1998), S. 121. Für eine Besprechung von Şenocaks Motiv der Nachträglichkeit in einer Familienerzählung über transnationalen Völkermord, siehe Adelson, *The Turkish Turn* [Anm. 6], S. 114–115.

Doktors und seiner französischen Gattin beleuchtet, sowie vielen weiteren Filmen, in denen Deneuve auftritt. Bereits die Handlung von Tawadas Roman suggeriert also eine Erzählung über Mobilität und Mehrsprachigkeit, die in palimpsestische räumliche und zeitliche Metaerzählungen des Post-Kolonialismus und Post-Kommunismus eingebettet ist. Dabei implizieren diese politischen Denkfiguren einen im geographischen oder sozialen Sinne eher „wurzellosen" als „verwurzelten" Kosmopolitismus.[10] Spuren dieser parallelen Metaerzählungen verlaufen durch *Das nackte Auge* ähnlich den Eisenbahnschienen, die den Ortswechsel der Erzählerin von Bochum nach Paris ermöglichen. Ihr Entführer beschreibt diese Schienen als „die Verlängerung der Transsibirischen Eisenbahn durch Bochum", und die Transsibirische Eisenbahn als eine „Eisenbahnlinie", die Moskau „direkt" mit Paris verbindet (*DnA*, S. 27).

Trotz der plot-gesteuerten und offenkundig politischen Elemente des deutschen Romans kommen Literaturwissenschaftler generell darin überein, dass der Text – und noch um vieles deutlicher Tawadas Gesamtwerk – letztendlich vom Schreiben handelt, wenngleich der Zusammenhang zwischen Reisen, Schreiben und Geschichte in *Das nackte Auge* dabei jeweils unterschiedlich erklärt wird. In einem Kommentar zu den zahlreichen textuellen Fassungen des Romans in verschiedenen Sprachen und zeitlichen Kontexten bezeichnet Yumiko Saito dieses textuelle Korpus als „ein sich bewegendes Werk" und damit – so könnten wir zumindest daraus schließen – als ein Schreiben, das seine eigene, im Wandel begriffene Geschichte produziert.[11] Für Petra Fachinger, eine der wenigen Literaturwissenschaftler, die die postkolonialen und postkommunistischen Motive des Romans nachdrücklich behandeln, entfaltet *Das nackte Auge* eine „hybride" Form des Schreibens, um kulturelle Verschiebungen weg von nationalen Identitäten hin zu einer globalen Orientierung zu reflektieren, besonders durch stilistische Rückgriffe auf die literarische Tradition des Pikaresken. Mit der Feststellung, dass der Roman sich dagegen sträubt, als deutsche „Migrantenliteratur" gelesen zu werden, betont Fachinger in ihrer Lesart den prozessualen Charakter einer Entwicklung zum Transnationalen hin –

---

[10] Zum Begriff eines „rooted cosmopolitanism", siehe besonders Kwame Anthony Appiah, *The Ethics of Identity* (Princeton, NJ: Princeton UP, 2004), und Sidney Tarrow, *The New Transnational Activism* (Cambridge, UK: Cambridge UP, 2005). Zur strukturellen Vermischung von Zeit und Ort in Tawadas Werk, siehe auch Christina Kränzle, „The Limits of Travel: Yoko Tawada's Fictional Travelogues", *German Life and Letters* 61.2 (2008): S. 244–260. Hier: S. 254. Für Einblicke in Tawadas multilinguales „transnational imaginary" vor allem durch die Brille historischer Betrachtungen, siehe Yasemin Yildiz, „Tawada's Multilingual Moves: A Transnational Imaginary", *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*, S. 77–89, sowie ihr besonders prägnantes Kapitel zu Tawada in *Beyond the Mother Tongue* [Anm. 1].

[11] Siehe Yumiko Saito [Anm. 4] zu den japanischen Schreibphasen von *Das nackte Auge*, S. 286.

und zwar „not by moving physically from one continent to another, but by making this transition in and through writing". Tawadas Figur der Pícara ist der Angelpunkt für Fachingers Betonung einer zeitgenössischen Poetik „not between, but across locations, cultures, and languages". Es ist just diese Verschiebung des präpositionalen Vokabulars, die es Fachinger ermöglicht, sich einerseits von älteren kritischen Modellen eines interkulturellen Dialogs zu distanzieren und andererseits durch die pikareske Perspektive trotzdem Rechenschaft von denen zu geben, die von Kapitalismus und Kolonialismus marginalisiert werden. Laut Fachinger ist der grundlegend performative Charakter von Identität im Roman ein „central theme".[12]

Volker Wehdeking beobachtet Parallelen zwischen der Lebensgeschichte der Protagonistin und den vielen Filmgeschichten, die diese (ohne viel Französisch zu verstehen) in Pariser Kinos in sich aufnimmt, und er schließt daraus, dass Tawadas „Filmfreak" an einer Identitäts-„Diffusion" leidet, wenngleich einer, die Wehdeking in einer Foucaultschen Lesart dank dem Kino als „Heterotopie" durchaus „subversiv" findet.[13] Obwohl Hansjörg Bay nachdrücklicher als andere darauf hinweist, dass *Das nackte Auge* eine politische Kritik der „kapitalistischen Ideologie" nach 1989 beinhaltet, schreibt er den vielen „Parallelen" zwischen Leben und Film in der Welt des Textes vor allem „autopoetologische" Bedeutsamkeit zu. In seiner Darstellung markiert *Das nackte Auge* eine

---

12 Siehe Petra Fachinger [Anm. 5], bes. S. 297, 299–300 und 304 für die hier angeführten Zitate und Argumente. Karl Esselborn entwickelt ein ähnliches Argument in Bezug auf Hybridität und Globalisierung in „Übersetzungen aus der Sprache, die es nicht gibt: Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yoko Tawadas", *Arcadia* 42.2 (2007): S. 240–262. Generell kann man in den letzten Jahren eine Akzentverschiebung von „interkulturell" hin zu „transkulturell" beobachten, vor allem in Deutschland unter dem Einfluss von Wolfgang Welsch. Siehe z.B. Wolfgang Welsch, „Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today", *Spaces of Culture: City, Nation, World*, hrsg. v. Mike Featherstone und Scott Lash (London: Sage, 1999), S. 194–213. Eine rigorose Zurückweisung der statischen Vorannahmen des Begriffs „interkultureller Dialog" mit explizitem Hinweis auf Tawadas Schriften findet sich bei Ottmar Ette [Anm. 6]. Teilweise auf Basis seines Vergleichs mikrotextueller Geographien bei Tawada und Barthes deutet Ette den Begriff des „Zwischenraums" neu, der demzufolge „gerade nicht als stabiler Raum eines Dazwischen, sondern nur als ein hochdynamischer Bewegungs-Raum" verstanden werden kann. Hier: S. 222. Auch Yildiz [Anm. 1] thematisiert andere Gesichtspunkte, unter denen Tawadas spezifischer Zugang zu literarischem Bilingualismus von einem kommunikativen Modell interkulturellen Dialogs abweicht. Für einen Ansatz zu Migrationsliteraturen, der von Fachingers Definition wie auch ihren interkulturellen Paradigmen abweicht, siehe Adelson, *The Turkish Turn* [Anm. 6].

13 Siehe Volker Wehdekings Abschlusskapitel von *Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur* (Berlin: Erich Schmidt, 2007), wo er *Das nackte Auge* bespricht, S. 207–19. Hier: S. 210–211 und S. 214–215.

deutliche Abkehr von Tawadas früher intertextueller „Reise ins Schreiben" hin zu einer zugespitzt intermedialen „Reise ins Kino". Jedoch führt Bay diese „Reise ins Kino" schlussendlich auf Tawadas reisende Protagonistin zurück, der es wegen ihrer extremen „Passivität" nicht gelinge, sich der durch die Filme verübten ideologischen Gewalt der Kulturindustrie zu widersetzen. Seiner Einschätzung nach bietet Tawadas eigener Schreibstil im Roman den Widerstand gegen solche Ideologie. Für Bay kreist dieser Schreibstil um „Übersetzungen zwischen Film und Text", das heißt also um eine intermediale schriftstellerische Reise „in die Sprache der Literatur". [14] Im Gegensatz dazu betrachtet Monika Schmitz-Emans die Passivität der Hauptfigur nicht als Charakterfehler, sondern als Schlüssel zum Verständnis sowohl der Auseinandersetzung des Romans mit der Geschichte der frühen Filmtheorie (von Autoren wie Hugo von Hofmannsthal, Viktor Šklovskij, Hugo Münsterberg und Béla Balász), als auch der Beiträge Tawadas zu „neuen Formen sprachlicher Darstellung" im Kontext einer allgemeineren Hinwendung zu Bildern verschiedener Art in der Gegenwartsliteratur.[15] In ihrer Lesart deutet das „nackte Auge" von Tawadas Titel auf ein „Ich", das nur als die Perspektive eines Kameraauges aufgefasst werden kann, aus der die gelebte Wirklichkeit und die Filmwelt der Erzählerin notwendigerweise „kongruent" erscheinen.[16] Hier könnte man einen intertextuellen und intermedialen Hinweis auf den Film *I Am a Camera* (Regie Henry Cornelius, 1955) anfügen, der auf Christo-

---

[14] Siehe Hansjörg Bay [Anm. 8], S. 553–555, 560, 567. Meiner Ansicht nach setzt Tawadas stilistisches Interesse an Intermedialität viel früher ein als mit *Das nackte Auge*. Bettina Brandt und Yoko Tawada diskutieren die politische Situation von *Das nackte Auge* in Bettina Brandt, „The Postcommunist Eye: An Interview with Yoko Tawada", *World Literature Today* (Jan.-Feb. 2006): S. 43–45. Dort erinnert sich Tawada an ein Gespräch mit einem Schriftsteller aus der ehemaligen DDR, der bemerkt, Ostdeutschland sei „‚ein Land, das tatsächlich verschwunden ist'". Hier: S. 45.

[15] Siehe Monika Schmitz-Emans, „Entgrenzungsphantasien und Derealisierungserfahrungen – Das Kino im Spiegel des Romans bei Thomas Mann, Luigi Pirandello, José Saramago und Yoko Tawada", *Literarische Medienreflexionen: Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, hrsg. v. Sandra Poppe und Sascha Seiler (Berlin: Erich Schmidt, 2008), S. 185–204. Hier: S. 185. Eine hier relevante Studie zum Einfluss intermedialer Netzwerke auf die deutsche Literatur des frühen zwanzigsten Jahrhunderts findet sich bei Stefanie Harris, *Mediating Modernity: German Literature and the ‚New' Media, 1895–1930* (University Park, PA: Pennsylvania State UP, 2009).

[16] Siehe Monika Schmitz-Emans [Anm. 15]: „die Idee eines Ichs..., das sich auf ein Auge reduziert, welches nichts anderes als ein Kameraauge ist und für das darum Wirklichkeit und Filmwelt kongruent sind". Hier: S. 201. Schmitz-Emans erwähnt explizit Hofmannsthals Reflexionen über „Kino als Traum", Münsterbergs Begriff der Derealisierung, Šklovskijs Verständnis von Motivation und Handlung und Balász' Begriff der Zuschaueridentifikation. Hier: S. 200–201.

pher Isherwoods Erzählband *Goodbye to Berlin* (1939) basiert und mit einem Ich-Erzähler in Form einer Kamera einsetzt: „shutter open, quite passive".[17]

Während andere Ansätze die vielfältigen transnationalen Bewegungen und intermedialen Übersetzungen im Roman betonen, werde ich mich auf Tawadas spezifische Mobilisierung der Schienen konzentrieren. Das tue ich anhand einer Reihe von Szenen, die ich – wie Hansjörg Bay, wenn auch aus betont anderen Gründen – als den Schlüssel zu einer operativen Form von Verwandlung im Roman bezeichnen möchte.[18] Diese Szenen betreffen den Ort für die Abreise, die die Hauptfigur unwissentlich in Bochum antritt, und ich lese diese Szenen als Text-zu-Text-Übersetzung einzelner Elemente aus Walter Benjamins Essay „Die Aufgabe des Übersetzers" (1923).[19] Während nichts Neues daran ist, Einflüsse Benjamins auf Tawadas literarisches Projekt im Allgemeinen zu konstatieren oder die generelle Bedeutung von Benjamins Gedanken besonders über die „Aufgabe des Übersetzers" für Tawada geltend zu machen – wie sie sich beispielsweise in Tawadas Erläuterungen über das Lesen von Celans Dichtung in japanischer Übersetzung niederschlägt –, fügt der Gesichtspunkt, den ich hier zu erhellen hoffe, der kritischen Diskussion über den strukturellen Zusammenhang der Motive des Reisens, der Übersetzung und der Verwandlung in Tawadas Werk dennoch einen neuen Aspekt hinzu.[20] Meine Analyse stimmt außerdem mit Christine

---

17 Volker Wehdeking [Anm. 13] versteht Tawadas „nacktes Auge" als Anspielung auf Luis Buñuels Film *Un chien andalou* aus dem Jahre 1928. Hier: S. 216. Siehe auch Bettina Brandt, „Schnitt durchs Auge: Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller", *Text + Kritik* 9 (2006), Sonderausgabe zu *Literatur und Migration*, S. 74–83.

18 Bay nennt eine Szene auf S. 36 der deutschen Version den „Dreh- und Angelpunkt" der intermedialen „Übersetzungen", die er meint, da er die Szene als ersten Auftritt von Catherine Deneuve versteht. Siehe Bay [Anm. 8], S. 554.

19 Siehe Walter Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers", *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Siegfried Unseld, 2. Aufl. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980), S. 50–62.

20 Siehe Adelson, „The Future of Futurity" [Anm. 2] für eine Erörterung einer der Weisen wie Tawadas schriftstellerische Praxis in zwei anderen literarischen Werken entscheidend von Benjamins Verabschiedung der Figur des Lesers in „Die Aufgabe des Übersetzers" abweicht. Siehe auch Christine Ivanovics besonders aufschlussreichen Überblick zum Unterschied zwischen Tawadas Poetik der Exophonie und Benjamins Zugang zu Kulturanalyse, „Exophonie und Kulturanalyse" [Anm. 1]. Der entscheidende Unterschied betrifft laut Ivanovic Tawadas Abkehr von „Verfahren von Aneignung und Kritik", die für Benjamin noch relevant waren; sie bindet diesen Unterschied unter anderem zurück an die Zentralität der Figur des Lesers für Tawada. Hier: S. 177. Zusätzlich sieht sie Tawadas strukturelles Interesse an einem „Moment der Befreiung" als Absage an Benjamins kulturkritisches Augenmerk auf „Erkenntnis der Geschichte". Hier: S. 190. Tawadas parallele Beschwörung von kolonialer und kommunistischer Geschichte in *Das nackte Auge*

Ivanovics scharfsinniger Beobachtung überein, wonach Tawadas Anspielungen auf Benjamin in Werken wie dem Roman *Schwager in Bordeaux* und dem Theaterstück *Sancho Pansa* „fragmentarisch" bleiben. Ivanovic zufolge rekurriert Tawada „vorrangig auf wenige ausgewählte Momente von Benjamins Gesamtwerk, während zentrale Aspekte seines Denkens weitgehend unberücksichtigt bleiben". Gleichzeitig misst Ivanovic Benjamins Übersetzeressay „konstitutive Bedeutung" für Tawadas Poetik bei.[21]

Benjamin definiert Übersetzung bekanntermaßen als „eine Form". Welche Form nun nimmt Verwandlung im Aufeinandertreffen der beiden Motive des Reisens und der Übersetzung in *Das nackte Auge* an? Die in dieser Hinsicht entscheidende Szene stellt ein Moment dar – nicht in Saigon, Moskau oder Paris, sondern in Bochum –, an dem zwei unterschiedliche Schienenstränge ebenfalls aufeinandertreffen. Dadurch ermöglichen sie es der Hauptfigur, einen zwar imaginären Zug zu besteigen, der sie dennoch nach Paris bringt, und so ihrem Entführer zu entkommen. Diese Szene markiert einen entscheidenden Wendepunkt und eine Weichenstellung im Roman, und zwar nicht nur weil die Erzählerin-Protagonistin an ihrem „Lieblingsplatz vor den verrosteten Schienen" zum ersten Mal einer

könnte, so schlage ich vor, eine andere Lesart ihrer literarischen Arbeit in Bezug auf historisches Material nahelegen. Ivanovic bemerkt weiterhin, dass Tawada Benjamins Essay „gegen den Strich" liest, indem Tawada sein Anliegen um „die reine Sprache" verwirft. Hier: S. 195. Aufgrund ihrer Analyse von Tawadas überarbeiteter japanischer Version von Anne Dudens Prosastück über den heiligen Georg und den Drachen versteht Ivanovic Tawadas Schreiben „als eine Art Realisation von Lektüre- *und* Textproduktionsverfahren" in einem Benjaminschen Sinn, sowie als „Erlösung" von Gewalt „qua Übersetzung", wenn auch ohne ein Benjaminsches „Sprachkonzept", das man als metaphysisch verstehen könnte. Hier: S. 198. Zu Tawadas Essay „Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch", das in *Talisman* (Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1996 [S. 121–134]) erschienen ist, siehe John Namjun Kim, „Writing the Cleft: Tawada Translates Celan", *Yoko Tawada: Poetik der Transformation* [Anm. 1], S. 233–239. Im Zuge eines Kommentars zu einem japanischen Gedicht von Tawada („Shitai no nai sôshiki") „als poetische Neufassung von Celans ‚Die Todesfuge'", entwickelt Kim eine andere Lesart von geschichtlicher Gewalt in Tawadas Poetik als Ivanovic, besonders in Bezug auf „das Erbe des japanischen Imperialismus". Hier: S. 234. Weil beide ihr Verständnis von Tawadas translationaler Poetik zumindest teilweise an eine Interpretation von Geschichte und Gewalt binden, ist der Kontrast aufschlussreich.

21 Siehe Ivanovic, „Exphonie und Kulturanalyse" [Anm. 1], S. 177–178. Ivanovic argumentiert wie Fachinger, jedoch aus anderen Gründen, dass Tawadas schriftstellerische Praxis (womit sie besonders Tawadas schriftstellerische Praxis der „Exophonie" meint) „das ästhetische Paradigma einer Poetik der Migration" überschreitet. Hier: S. 205.

Leinwandversion von Catherine Deneuve begegnet (*DnA*, S. 36).[22] Darüber hinaus konvergieren hier reale und imaginierte Fortbewegungsmittel in solchem Grade, dass sie bezüglich ihrer Wirkung im Roman ununterscheidbar werden; und diese gelungene Fusion im ersten Kapitel bleibt bestimmend für alles, was folgt.[23] In diesem Sinne kann man Tawadas Szene an den verrosteten Schienen in Bezug auf Tzvetan Todorovs literaturtheoretische Kategorie des Fantastischen verstehen. Todorov zufolge macht sich das Fantastische bemerkbar als „die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat". Literarisch gesprochen handelt es sich um eine „ambivalente Wahrnehmung", die Leser und Figur teilen. In Todorovs Herausarbeitung des Unterschieds zwischen dem Fantastisch-Unheimlichen und dem Fantastisch-Wunderbaren bleiben die Gesetze der Wirklichkeit im ersten Fall intakt, während der Leser im zweiten Fall das Gelten neuer Naturgesetze in Betracht ziehen muss.[24] Anstatt als „exotisch" in dem Sinn, wie Todorov den Begriff für eine gleichnamige Unterkategorie des Wunderbaren gebraucht, könnten wir Tawadas Zugang zum Fantastisch-Wunderbaren in *Das nackte Auge* jedoch eher als „exophon" verstehen. (Für Todorov setzt das „exotische Wunderbare" einen impliziten Leser voraus, der „die Gegenden nicht kennt, in denen die Ereignisse ablaufen", und folglich auch „keinen Grund [hat], diese zu bezweifeln".)[25] Tawadas transnationale Leserschaft mag zwar Bochum als solches nicht kennen, ist aber zweifellos dazu angehalten, überrascht zu sein – wie es auch die Hauptfigur ist – wenn auf den zuvor als „Verlängerung" der Transsibirischen Eisenbahn beschriebenen verrosteten Schienen plötzlich ein funktionstüchtiger Zug anrattert (*DnA*, S. 27). Dorothea E. von Mücke hat in ihrer Darstellung

---

22 Hansjörg Bay führt die Bedeutung dieser Szene auf das Erscheinen von Catherine Deneuve im Zusammenhang mit der „Reise ins Kino" der Hauptfigur zurück [siehe Anm. 8 und 18].

23 Sicherlich gibt es bereits in den Seiten vor der entscheidenden Szene an den verrosteten Schienen fantastische Elemente, doch diese Elemente – rhetorisch oft als Vergleich oder Metapher gefasst – können letztendlich auf realistischer Basis erklärt werden. Wie Petra Fachinger in Bezug auf die generelle „Überschreitung der Grenzen zwischen Fantasie und Wirklichkeit" im Roman bemerkt hat, sind die Passagen rund um die Zugfahrt nach Paris die „unrealistischsten" [Anm. 5]. Hier: S. 297, 301.

24 Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, übers. v. Karin Kerstin et. al., (München: Carl Hanser, 1972), S. 26, 43, 44.

25 Siehe Todorov [Anm. 24], S. 52. Eine besonders erhellende Darstellung zum Thema „Exophonie" in Tawadas Werk und dessen literaturwissenschaftlicher Rezeption findet sich bei Ivanovic, „Exophonie und Kulturanalyse" [Anm. 1]. Inzwischen beziehen sich in der Diskussion zu Tawadas Werk so viele Literaturwissenschaftler auf diesen Begriff, dass hier keine vollständige Liste angegeben werden kann.

des Fantastischen als Intervention in die „Kulturgeschichte des Lesens" treffend argumentiert, dass jene literarische Form eine Veränderung in der Beziehung zwischen Text und Leser markiert. Ich möchte behaupten, dass dies ebenso auf die produktiven Interventionen zutrifft, die *Das nackte Auge* zu mobilisieren versucht.[26]

Rost impliziert nicht nur einen verminderten Funktionswert im alltäglichen Sinne, sondern auch fortgeschrittene chemische Transformation. Die verrosteten Schienen in *Das nackte Auge* erlangen eine besondere Bedeutsamkeit nicht bloß aufgrund dessen, was sich dort in einer Schlüsselszene zuträgt, sondern weil die narrative Struktur sie stufenweise einführt, wobei mit jeder weiteren Stufe die Verflechtung mit Motiven der Verwandlung enger wird.[27] Wenn der westdeutsche Entführer der Hauptfigur zum ersten Mal von den außer Betrieb stehenden Eisenbahnschienen erzählt, scheint er sie zu bemitleiden, indem er eine faktische „Eisenbahnlinie" erwähnt, die „Moskau direkt mit Paris verbunden" habe; er spricht dabei „plötzlich" sogar Russisch, um der kommunistischen Gesprächspartnerin diese Information mitzuteilen (*DnA*, S. 27). An dem Gespräch ist unter anderem eine Frau aus Moskau beteiligt, die sich mit der Frau aus Vietnam nur auf Deutsch unterhält, und diese Deutsch sprechende Moskauerin bestätigt die Faktizität der Schienen, indem sie deren Lage in Bochum als bei „Sieben Planeten" angibt, einem ehemals für ein Kohlebergwerk bekannten Gebiet. Diese Wendung im Gespräch führt dazu, dass jemand anderes einen amerikanischen Film über den Sohn eines Bergarbeiters erwähnt, der beschließt, Astronaut zu werden, als er einmal Sputnik am Nachthimmel sieht. Daraufhin reklamiert die entmutigte Entführte, „‚Ich mag Tarkowskij'", und spielt damit auf einen gefeierten sowjetischen Regisseur an, der für seine experimentelle Kinematographie der Derealisierungseffekte bekannt ist. Wenn die spätere Szene an den Schienen, wie Hansjörg Bay vorschlägt, eine „Reise ins Kino" signalisiert, dann werden verschiedene Filmsprachen bereits an dieser Stelle heraufbeschworen, an der die Faktizität der Schienen behauptet wird.

---

26 Siehe Dorothea E. von Mücke, *The Seduction of the Occult and the Rise of the Fantastic Tale* (Stanford, CA: Stanford UP, 2003), S. 2 *et passim*. Für von Mücke sind Gender und Sexualität Schlüssel zum Verständnis des Zusammenhangs zwischen sich verändernden Lesekulturen und literarischen Formen im 19. Jahrhundert. Dies trifft höchstwahrscheinlich ebenfalls auf Tawadas Auseinandersetzung mit dem Fantastischen im 21. Jahrhundert zu. Yasemin Yildizs Kapitel zu Tawada in *Beyond the Mother Tongue* ist in dieser Hinsicht ebenfalls aufschlussreich [Anm. 1].

27 Anspielungen auf weitere verrostete Beförderungsmittel tauchen auch anderswo im Roman auf. Zum Beispiel treffen wir auf „ein verrostetes Fahrrad" in einem Keller, und ein Motorrad in Vietnam wird als „nichts anderes als ein verrosteter Ochse voller Beulen und Kratzer" beschrieben. Hier: S. 47 bzw. S. 8. Jene verrosteten Fahrzeuge erlangen allerdings nicht den narrativen Status der verrosteten Schienen in Bochum.

In einer zweiten Stufe betont die Ich-Erzählerin, „Sieben Planeten" seien „die ersten beiden deutschen Wörter, die ich bewußt lernte" (*DnA*, S. 28). Das sticht hervor bei einer Figur, die im Text gewöhnlich so dargestellt wird, dass sie dem Erlernen verschiedener Sprachen entweder abgeneigt oder dazu unfähig ist; dass sie Sprachen nicht beherrscht oder diese verlernt. Die Wortfolge „Sieben Planeten" wird daher mehrfach unterstrichen, und ich möchte vorschlagen, dass hier unter anderem Benjamins häufige Anspielungen auf allerlei Planetarisches und Kosmisches mitspielen. Konkret erklärt die Erzählinstanz, dass sie diese Wörter – und mit ihnen „die Planeten im Kosmos" – heraufbeschwört, um Ängste zu vertreiben, besonders ihre Angst vor „einer großen Entfernung" (*DnA*, S. 28). Ein Beispiel dafür findet sich später, wenn es der Hauptfigur gelingt, ihre Ängste während eines von „Tintenwolken" verursachten Unwetters zu bannen, indem sie die Wörter „Sieben Planeten" laut ausspricht (*DnA*, S. 36).

Motive des Schreibens und Reisens liegen also nicht fern; wichtiger jedoch ist, dass der Ausdruck „Sieben Planeten" in der zweiten Stufe der Schienen-Erzählung zusätzlich verschiedene Formen von Metamorphose und Zeitlichkeit beschwört. In der griechischen Mythologie kennt man als die sieben Planeten die Plejaden, die sieben Töchter des Atlas, die von Zeus in ein Sternbild verwandelt wurden, um sie vor der irdischen Verfolgung durch Orion zu retten. Für die Menschen der Antike ohne Zugang zu Teleskopen setzte sich eine weitere Konstellation von sieben Planeten aus sieben Himmelskörpern zusammen, nach denen die Tage der Woche benannt sind.[28] Im Zuge des Versuchs, eine Benjaminsche „‚Aufgabe des Lesers' von seinen divergierenden Sprachmodellen her zu rekonstruieren", gibt Irving Wohlfarth eine besonders prägnante Darstellung der astrologischen, theologischen und historisch-anthropologischen Strukturen, wie sie sich im Laufe der Zeit in Benjamins Schriften über die Sprache niederschlagen.[29] Wohlfarths Argument gründet dabei auf seiner eigenen translationalen Redewendung „[z]wischen den Linien – *between the lines*", die auf Benjamins Gebrauch der Wendung „zwischen den Zeilen" in Bezug

---

[28] Siehe Eviatar Zerubavel, *The Seven Day Circle: The History and Meaning of the Week* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1985), S. 12–19, sowie Georg-Karl Bauer, *Sternkunde und Sterndeutung der Deutschen im 9.-14. Jahrhundert* (Berlin: Ebering, 1937), S. 31. Christine Ivanovic spricht in ihrer Besprechung von Tawada ebenfalls von „zahlreiche[n] aus der Mythologie bekannte[n] Verwandlungen", die mit Gewalt gegen Frauen zusammenhängen. Siehe Ivanovic, „Exophonie und Kulturanalyse" [Anm. 1]. Hier: S. 190.

[29] Siehe Irving Wohlfarth, „‚Was nie geschrieben wurde, lesen': Walter Benjamins Theorie des Lesens", *Walter Benjamin 1892–1940 zum 100. Geburtstag*, hrsg. v. Uwe Steiner (Bern: Peter Lang, 1992), S. 297–344. Siehe auch Eric Downing, „Magic Reading", *Literary Studies and the Pursuits of Reading*, hrsg. v. Richard Benson, Eric Downing und Jonathan M. Hess (Rochester: Camden House, erscheint in Kürze).

auf interlineare Übersetzung in „Die Aufgabe des Übersetzers“ anspielt. An dieser Stelle möchte ich lediglich drei für eine Deutung von Tawadas verrosteten Schienen wohl relevante Beobachtungen Wohlfarths hervorheben: 1) dass ein Lesen „zwischen den Zeilen“ für Benjamin ein lineares „Kontinuum“ unterbricht und es damit ermöglicht, dass im Bereich „zwischen den Zeilen“ durch das Lesen etwas anderes geschieht; 2) dass Sprache für Benjamin „ein Medium“ ist, „in dem unterschiedliche Zeitrhythmen einander kontrapunktieren“; und 3) dass Benjamins antike Astrologen sich auf ihre „nackten Augen“ verlassen mussten, um die Sterne zu deuten.[30] Benjamin scheint jedoch weit von Bochum entfernt, wenn Tawadas westdeutsche Figur schlechtweg behauptet, man könne von Bochum aus überallhin mit dem Zug fahren, sich aber unsicher ist, ob die Transsibirische Eisenbahn dort „je gehalten hat“. Die zweite Stufe der Schienen-Erzählung endet – in Form von Geräuschen eines Zugs, den die schlaflose Frau in der Nacht näherkommen hört – mit einem Vorausblick auf die kommende Konvergenz realer und imaginärer Dimensionen: „Aus der Ferne hörte ich das leise, reibende Geräusch der Treibachse, das Klappern der Wagenkuppelung und einen langen, heulenden Nachklang aus den Eisenbahnschienen. Irgendwo nicht weit entfernt vom Kopfkissen fuhr der Zug“ (*DnA*, S. 28).

Die dritte Stufe der Schienen-Erzählung zieht beträchtlich größere Auswirkungen nach sich, wenn die Hauptfigur sich bewusst dafür entscheidet, der Wegbeschreibung ihres Entführers zu einer Straße namens „Sieben Planeten“ zu folgen. Dort fühlt sie sich hin- und hergerissen zwischen der physischen Anziehungskraft eines leuchtenden Rapsfeldes – „Das Rapsfeld zog meine Haare mit unsichtbaren Händen zu sich“ (*DnA*, S. 33) – und dem Schattenreich eines kleinen Waldes. An dieser Kreuzung, die auch textuell durch ein Andreaskreuz gekennzeichnet ist, findet sie schließlich „die grasbewachsenen Eisenbahnschienen“ (*DnA*, S. 34). In einer weiteren an Benjamin (diesmal an seine zweite geschichtsphilosophische These) erinnernden Redewendung heißt es, die verrosteten Schienen „belebten eine geheime Verbindung“ zu Zeiten, „die doch nicht vergangen und abhanden gekommen waren“ (*DnA*, S. 34).[31] Tawadas reisende Figur ist ausdrücklich „aufgeregt“ bei der Vorstellung, dass die Zug-

---

30 Siehe Wohlfarth [Anm. 29], S. 298, 314, 315 und 320. Wohlfahrts Analyse betont vier Schlüsselessays Benjamins: „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, „Die Aufgabe des Übersetzers“, „Über das mimetische Vermögen“ und „Die Lehre vom Ähnlichen“.

31 Benjamin verweist auf „eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem“. Siehe „Über den Begriff der Geschichte“, *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Siegfried Unseld, 2. Aufl. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980), S. 252–261. Hier: S. 252. In Stufe vier der Schienen-Erzählung wird die erste Begegnung mit Catherine Deneuve als implizite „Vereinbarung“ (*DnA*, S. 36) charakterisiert.

schienen sie nach Moskau bringen und ihre Rückkehr nach Saigon ermöglichen könnten, und möchte verzweifelt in einen Zug Richtung Osten einsteigen, kann aber nirgends einen Bahnhof „und nicht einmal die Spuren eines Bahnhofs“ finden. Sie sieht niemals einen Zug vorbeifahren und hört lediglich „ein Eisenbahngeräusch in der Ferne“, wenn sie nachts „mit brennenden Wimpern“ wachliegt (*DnA*, S. 35).

Die vierte Stufe der Schienen-Erzählung ist aus den oben angeführten Gründen entscheidend und bleibt bestimmend für den gesamten Roman. Reale und imaginäre Fortbewegungsmittel konvergieren hier, und Tawadas Hauptfigur begegnet an dieser Stelle einer noch namenlosen Catherine Deneuve und verlässt Bochum.[32] Die „andere Frau“, die nun an den Schienen steht, scheint dort mit einem nicht näher bestimmten Auftrag aufzutauchen, der das Herz der Erzählerin-Protagonistin schneller schlagen lässt. Motive der Verwandlung häufen sich in Form von rhetorischen Gleichnissen, so zum Beispiel, wenn der Kragen der Deneuve-Figur mit den „Kiemen eines tropischen Fisches“ verglichen wird; wenn die mysteriöse Frau selbst, wenn sie sich auf die Schienen legt, mit der unbeweglichen „Dachspitze eines Tempels“ analog gesetzt wird; oder wenn der Hebel, den das „Ich“ aktivieren muss, um den Zug in Bochum zu stoppen, „wie der Schwanz eines Drachens“ erscheint (*DnA*, S. 36–37). Etwas Ungewöhnliches ist eindeutig im Spiel, wenn die Figur der anderen Frau so beschrieben wird, dass sie „außerirdisch anmutende Dekorationen“ auf ihrem Kopf trägt, als wäre sie „gerade einer futuristisch gestalteten Opernbühne entflogen“. Die erzählende Protagonistin erkennt „etwas Außerordentliches“ in der Figur an den Schienen. Das erinnert an Jules Vernes *Voyages extraordinaires* und damit an Science Fiction, und die wortlose Erscheinung an den Schienen scheint sogar „die Konsistenz der Luft, die sie umgab“ zu verändern. Wenn die fremde Frau sich auf die verrosteten Schienen legt und sich nicht bewegen lässt, hört die Hauptfigur, wie sich ein Zug nähert, und sie fragt sich an dieser Stelle, ob das Geräusch von einer städtischen Straßenbahn oder vielleicht von einem in ihrem Gehirn brummenden Kühlschrank stammen könnte. Diese Frage kennzeichnet den Bereich des Fantastischen, und die Erzählinstanz beantwortet sie, indem sie versichert: „Die schweren eisernen Räder rollten weiter, kamen immer näher“. Dieser Bestätigung des Realen folgt entschiedenes Handeln auf Seiten der Ich-Erzählerin, die mit all ihrer Kraft einen Hebel betätigt, um den Zug zu stoppen und die andere Frau zu retten. Eine Sirene schrillt, und wir lesen: „Zahllose kleine rote Blinklichter, die in

---

[32] Man könnte auch eine fünfte, um einiges kürzere Stufe der Schienen-Erzählung vermerken, die erst viel später im Roman folgt. An jener späteren Stelle ist die Erwähnung der „Sieben Planeten“ und der Schienen mit der direkten Anrede der Figur Catherine Deneuves durch die Erzählerin-Protagonistin verbunden (*DnA*, S. 174–175).

gleichmäßigen Abständen auf einer Linie bis in die Ferne gesetzt waren, begannen zu blinzeln". Damit verschmelzen die verrosteten Schienen der „Eisenbahnlinie" und eine abstraktere, in die weite Ferne führende Linie, und diese Linie wird als in ihrer Linearität selbst diskontinuierlich oder unterbrochen dargestellt. Auch hier ist Benjamin mit an Bord für die Fahrt, wie Tawada sie konfiguriert.

Übersetzung wird in diesem Abschnitt zum Thema, wenn der Herzschlag der Ich-Erzählerin „immer lauter" wird angesichts einer Frage, die „in eine Sprache zu übersetzen" ihr Angst bereitet (*DnA*, S. 38). Auch diese Frage wird durch eine Handlung beantwortet, die das „Ich" genau zum richtigen Zeitpunkt ausführt, um – oder so stellt sie sich das zumindest vor – nach Moskau und von dort aus nach Vietnam zu reisen. Stattdessen findet sie „Indochina", das, wie sie viel später in Paris beobachtet, als „kein Land", sondern nur „auf der Leinwand" existiert (*DnA*, S. 84). In dem Augenblick gesteigerter Entschlossenheit an den verrosteten Schienen von Sieben Planeten jedoch kriecht sie „parallel zu dem Zug durch den Busch", um zu der Tür zu gelangen, durch die sie den Zug besteigt. Ihre Bewegung an dieser Schlüsselstelle wird als „parallel zu dem Zug" kodiert, wobei der Zug selbst parallele Schienen zur Fortbewegung benötigt und diese Schienen als „Linie" erscheinen. Wie Wohlfarths Artikel über Benjamin schon unterstreicht, ist „zwischen den Zeilen" ein Schlüsseltropus in Benjamins „Aufgabe des Übersetzers", und diese Zeilen werden darüber hinaus als parallele Linien in Schrift verstanden. Benjamin schreibt dort: „in irgendeinem Grade enthalten alle großen Schriften, im höchsten aber die heiligen, zwischen den Zeilen ihre virtuelle Übersetzung. Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung".[33]

Die Wendungen „zwischen den Zeilen" und „interlinear" stehen selbst in Benjamins deutschem Text in einer Beziehung der Übersetzung zueinander, und ich möchte vorschlagen, dass Tawadas Konfiguration paralleler Linien, die Bewegung ermöglichen, diese für Benjamins Begriff der Übersetzung so wichtige Chiffre aufliest und in *Das nackte Auge* überträgt, ohne sie dabei als Metapher zu fassen. Dies ist eine Art von Translation, die nicht quer über den Raum zwischen zwei Textzeilen oder Gedankenlinien über-setzt, sondern sich seitlich oder lateral in eine ganz und gar andere Richtung ab-setzt. Ich behaupte nicht, dass Tawadas Text eine systematische Auseinandersetzung mit Benjamins philosophischen Betrachtungen zum Übersetzen beinhaltet, sondern – in diesem Fall – genau das Gegenteil. Im Gegensatz zu anderen Elementen in ihren literarischen Projekten, die tatsächlich in einem systematischen Dialog mit Benjamin zu stehen scheinen – wie das etwa an anderer Stelle im Detail

---

[33] Siehe Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers" [Anm. 19], S. 62.

anhand von Figuren des Lesens ausgearbeitet wurde[34] – setzen die parallelen Schienen in *Das nackte Auge* auf wörtliche Weise ein translationales Moment aus Benjamins eigener Arbeit zur Übersetzung über und setzen es im Dienste von Tawadas eigener Arbeit an Verwandlung und Transformation in und durch Literatur ein. Seitwärtsbewegung anstatt direkter Gegenüberstellung oder Konfrontation ist der Schlüssel zu allem, was in dem Roman vor sich geht, wie auch zu allen Lesarten, die er zu erfordern scheint – selbst im Hinblick auf Post-Kolonialismus und Post-Kommunismus als parallele Erzählstränge.[35] Obwohl die Erzählerin-Protagonistin von *Das nackte Auge* ihre „verrosteten Schienen" tatsächlich findet und diese, wenn auch mit völlig unvorhersehbaren Folgen, zu ihren Zwecken umfunktioniert, können die ineinander übergehenden realen und imaginären Eisenbahnschienen auch nicht als *objets trouvés* in einem surrealistischen Sinn verstanden werden. Wie Bettina Brandt in einer erhellenden Analyse von Tawadas Neubearbeitung eines richtungsweisenden Bildes aus dem historischen Archiv des Surrealismus ausführt, bemüht Tawadas deutschsprachiger Roman *Ein Gast* (1993) Lautréamonts Version einer Zufallsbegegnung zwischen einer Nähmaschine und einem Regenschirm und modifiziert sie zugleich auf systematische Weise.[36] Im

---

[34] Zur Figur des Lesers in Tawadas Benjaminrezeption siehe besonders Ivanovic, „Exophonie und Kulturanalyse" [Anm. 1], und Adelson, „The Future of Futurity" [Anm. 2]. Adelsons Besprechung von Tawadas „Eine Heidin in einem Heidekloster" thematisiert den Umgang der Autorin mit einem Lesen „zwischen den Zeilen" auf eine noch einmal andere Weise. Weitere Kommentare mit systematischen Behauptungen über Tawadas Schreibpraxis in Beziehung zu Benjamins theoretischem Werk finden sich beispielsweise bei Claudia Breger, „‚Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?': Strategien der Mimikry in Texten von Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada", *AufBrüche: Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*, hrsg. v. Cathy S. Gelbin, Kader Konuk, und Peggy Piesche (Königstein/Ts.: Ulrike Helmer, 1999), S. 30–59; Anderson, „Surface Translations: Meaning and Difference in Yoko Tawada's German Prose" [Anm. 1]; Ivanovic, „Exophonie und Kulturanalyse" [Anm. 1]; sowie Hiltrud Arens, „Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache: Poetological Reflections in Works by Yoko Tawada", *Yōko Tawada: Voices from Everywhere* [Anm. 1], S. 59–76. In einem Text zu Tawadas Essay über das Lesen von Celan in japanischer Übersetzung spricht John Namjun Kim kurz davon, dass Tawada mit der Vorstellung von mehreren aneinander gereihten Toren ein Bild von Walter Benjamins *Passagenwerk* „borgt". Siehe Kim, „Writing the Cleft: Tawada Translates Celan", *Yōko Tawada: Poetik der Transformation* [Anm. 1], S. 233–239. Hier: S. 234.

[35] In Bezug auf völlig anderes Material spricht Lutz Koepnick ebenfalls von der Wichtigkeit von „moving sideways" als Korrektiv zu „purely vectorial or teleological understanding of a writer's space-time". Siehe Kapitel neun in seinem in Kürze erscheinenden Buch, *On Slowness*. Hier: Ms. S. 244.

[36] Siehe Bettina Brandt, „The Unknown Character: Traces of the Surreal in Yoko Tawada's Writing". *Yōko Tawada: Voices from Everywhere* [Anm. 1], S. 111–24.

Gegensatz dazu spielt *Das nackte Auge* zwar in einigen Passagen mit einem ganzen Arsenal und gar einem Vokabular an „gefundenen Wörtern" und „gefundenen Objekten" – bemerkenswerterweise rund um das Thema Flugreisen –, während viele andere dem Tenor nach dem Bereich des Traums angehören.[37] Doch ist das Auffinden der unverzichtbaren Zugschienen viel zu absichtlich, und die stufenweise narrative Inszenierung der Schlüsselszene zu zielgerichtet, um das surrealistische Bild einer Zufallsbegegnung auf diese besonders wichtige Konstellation anzuwenden. Ebenso signalisiert Tawadas literarische Behandlung eines Übersetzens „zwischen den Zeilen" keine Zufallsbegegnung mit Benjamin, sondern macht in *Das nackte Auge* aus seiner Formulierung stattdessen ein übersetz-*bar*es und trans-lational *ver*-setztes Objekt.

In einem Artikel zu Tawadas Gesamtwerk hebt Susan C. Anderson „Tawada's emphasis on the literal" als eine Kategorie der „surface translation" hervor, die Tawada mit Benjamins Übersetzer-Essay im Besonderen sowohl teilt als auch nicht teilt.[38] Yasemin Yildiz spricht auf ähnliche Weise (wenn auch aus anderen Gründen) von „literalized formulations of metaphorical language" in Tawadas literarischer Prosa.[39] Tawadas Konfigu-

---

Brandt bezieht sich hier auf Isidore Ducasse Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*. In „The Unknown Character" analysiert Brandt zusätzlich Tawadas Verarbeitung des Bildes eines Weckers aus Benjamins Essay über den Surrealismus (1929). Siehe dazu auch Bettina Brandt, „Schnitt durchs Auge: Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller", *Text + Kritik* 9 (2006), Sonderausgabe zu *Literatur und Migration*, S. 74–83, wo wichtige neue Impulse für den literaturwissenschaftlichen Diskurs zur Ästhetik des Surrealismus in deutschsprachiger Literatur im heutigen Zeitalter verstärkter transnationaler Migration gegeben werden. Brandt arbeitet auch an einem Buch zu diesem Thema.

37 So lesen wir etwa, dass die Hauptfigur bei dem Versuch, mit einem illegalen Reisepass zu fliegen, sich mit „gefundenen Wörtern" bewaffnet (*DnA*, S. 128). Nachdem sie in Gewahrsam genommen wird, kommt sie am „Büro für gefundene Objekte" vorbei, darf es aber nicht betreten (*DnA*, S. 129). In einer früheren Szene befindet sie sich in einem Keller, versteckt zwischen ausrangierten Gegenständen wie „eine[r] deformierte[n] Handtasche". Wenn sie dann die ausrangierten Gegenstände in der Tasche aussortiert, begegnet sie zum ersten Mal Deneuves gedrucktem Namen auf einer alten Filmreklame (*DnA*, S. 47).

38 Siehe Anderson, „Surface Translations: Meaning and Difference in Yoko Tawada's German Prose" [Anm. 1]. Hier: S. 53. Anderson beschäftigt sich besonders mit Tawadas Ästhetik eines „playing with the surface phenomena of language", wie etwa „shapes and sounds of letters and syllables". Hier: S. 57. Anderson zufolge stellt das „the distinction between native and foreign culture" auf Basis vermeintlicher Ursprünge in Frage, so dass Übersetzung in Tawadas Prosa zu einem „play of surfaces, as hyperattentiveness to form and literality" wird. Hier: S. 50. Marjorie Perloff [Anm. 1] verweist auf den „stubborn literalism of Tawada's logic". Hier: S. 143.

39 Siehe Yildizs Kapitel zu Tawada in *Beyond the Mother Tongue* [Anm. 1]. Darin bespricht sie „Bioskoop der Nacht" aus dem Band *Überseezungen* (2002) und ver-

ration eines privilegierten Ortes an den „verrosteten Schienen“ ist jedoch keine wörtliche Fassung von Benjamins rhetorischem Gebrauch von „zwischen den Zeilen“, obwohl man stattdessen manche Argumente dafür anführen könnte, dass sie eine Verwörtlichung von Benjamins „Interlinearversion“ darstellt, auch wenn die letztere Wendung bei Benjamin selbst im wörtlichen statt im metaphorischen Sinne gebraucht wird. Wichtiger noch ist, dass die parallelen Linien in *Das nackte Auge* ein translationales Gleichnis von textuellen Phänomenen ergeben, das sich aber zugleich der Vergleichbarkeit ihrer Formen wie ihrer Ansprüche an uns als Leser widersetzt. In diesem Sinne möchte ich auch vorschlagen, dass die im Roman entlang den Textsträngen verlaufenden parallelen Konfigurationen des Post-Kolonialismus und Post-Kommunismus weniger auf eine Kritik von vergleichbaren, je mit kolonialen und kommunistischen Regimes assoziierten historischen Formen politischer Unterdrückung abzielen. Viel eher lassen diese Parallelen die kritische *lingua franca* entgleisen, die das zeitgenössische Erbe dieser Herrschaftsformen mithilfe historiographischer Kategorien für kollektive Erfahrung und vergleichende Analyse zu fassen versucht.[40] Im Englischen wird Tawadas bekannte Vorliebe für „Verwandlung“ nicht immer ganz glücklich mit *transformation* übersetzt, wodurch die Konnotation des Schieflaufens und Danebengehens verloren geht, die in der Vorsilbe „ver-“ enthalten ist. Immerhin gilt, wie Benjamin sagt: „Methode ist Umweg“.[41] Was mich an dem Wort „Transformation“ in Hinblick auf *Das nackte Auge* gleichwohl interessiert, ist nicht bloß das „trans-“, sondern in einem zugespitzten Sinn auch die „Form“. Wenn wir fragen, welche Form Verwandlung in diesem Roman annimmt, ist eine aus dieser Lesart der Schienen gewonnene Schlüsselantwort die Form eines trans-lationalen Gleichnisses – jenseits von Metaphorik –, das zwar eine Grundlage schafft für weitere Bewegung, nicht aber für stabile Vergleiche.[42] Benjamin beruft sich in der „Aufgabe

---

gleicht bestimmte Aspekte von Tawadas Texten mit Träumen in Freuds Verständnis, als Verwandlung rhetorischer Figuren „into scenes and narratives“ Hier: S. 136.

40 Für neue Ansätze zum Begriff des Vergleichs in Bezug auf Komparatistik und *postcolonial studies*, siehe besonders Natalie Melas, *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison* (Stanford, CA: Stanford UP, 2007). Siehe auch Emily Apter, „Comparative Exile: Competing Margins in the History of Comparative Literature“, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, hrsg. v. Charles Bernheimer (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995), S. 86–98, und Emily Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature* (Princeton, NJ: Princeton UP, 2005).

41 Siehe Benjamins „Erkenntnistheoretische Vorrede“ zum Trauerspiel-Buch, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hrsg. v. Rolf Tiedemann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978). Hier: S. 10.

42 Eine weiterführende Behandlung müsste den komplexen Status von Vergleichen und Gleichnissen in Benjamins Schriften und Denken ins Auge fassen. Siehe dazu

des Übersetzers“ auf einen geometrischen Vergleich, um das „Gesetz“ der Bewegung literarischer Übersetzung zu erklären. Diese beinhaltet für ihn die „Berührung“ einer Tangente und eines Kreises.[43] Tawadas Roman dreht sich um ein geometrisches Gleichnis paralleler Linien, die sich nie treffen, aber tatsächlich irgendwohin führen und auch seitliche und sich mehrfach aufbrechende Bewegungen ermöglichen, die die Linien selber weder steuern noch diktieren. Dieses Gleichnis ist selbst eine Translation, die uns dazu anregt, nicht zwischen den Zeilen zu lesen, sondern an ihnen entlang, dabei stets wachsam bleibend für Seitenwege und Umwege, die anderswohin führen. Die „verrosteten Schienen“ in *Das nackte Auge* sind zugleich „singulär“ in ihrer Artikulation und „plural“ in ihrer impliziten Aufforderung, den Zusammenhang von Reisen, Übersetzung und Verwandlung immer wieder neu zu überdenken.[44] Man könnte damit behaupten, dass Tawadas singuläres Denkbild der Parallelität eine grundlegende Neuausrichtung des kritischen Repertoires zum Verständnis von Bewegung und Migration als transnationalen Tropen kollektiver Erfahrung und Transformation signalisiert.

Aus dem Amerikanischen übersetzt von Johannes Wankhammer

---

besonders seine Essays „Lehre vom Ähnlichen“ und „Über das mimetische Vermögen“, geschrieben jeweils 1933.

43 „Die Aufgabe des Übersetzers“ [Anm. 19], S. 60. Für detaillierte Einsichten zur Bedeutung der Mathematik für Benjamins Verständnis von Sprache und Zeit siehe Peter Fenves, *The Messianic Reduction: Walter Benjamin and the Shape of Time* (Stanford, CA: Stanford UP, 2011), und besonders den Abschnitt über Interpolation und Linien, S. 235–238. Christine Ivanovic analysiert andere Gleichnisse und Vergleiche, die in „Die Aufgabe des Übersetzers“ eine Rolle spielen – z.B. den „Königsmantel“ und die „Scherben“ – sowie ihre Relevanz für die Lektüre anderer Werke Tawadas. Siehe Ivanovic, „Exophonie und Kulturanalyse“ [Anm. 1], S. 194 *et passim*.

44 Für zusätzliche Gedanken zu Tawada und „Singularität“ in Bezug auf Kulturanalyse siehe Ivanovic, „Exophonie und Kulturanalyse“ [Anm. 1], S. 174. Für philosophische Reflexionen zum Thema „singulär plural sein“, siehe Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* (Paris: Galilée, 1996).

V. Entwürfe transkultureller Gedächtniskultur

Michael Hofmann

Jüdisches und armenisches Gedächtnis im deutsch-türkischen Diskurs: Zafer Şenocaks Roman *Gefährliche Verwandtschaft* im Kontext

Globalisierung und Migration haben Deutschland verändert; es ist ein „tropisches" Land geworden,[1] ein Land, das nicht mehr eine homogene nationale Identität definieren und gegen andere ausspielen kann – wenn dies denn jemals möglich gewesen sein soll. Es gibt keine deutsche „Leitkultur" in dem Sinne, dass „deutsche" Tugenden, „deutsche" Mentalität klar definierbar wäre und als Basis für eine „Assimilation" der Zuwanderer fungieren könnte. Aber ist Deutschland damit „kosmopolitisch" geworden?[2] Sicher nicht im abstrakten Sinne der Aufklärung, der eine Aufhebung kultureller Differenzen in einer universellen Menschheitskultur meint – so wie Schillers Marquis Posa als „Abgeordneter der ganzen Menschheit" vor den spanischen König tritt.[3] Aber vielleicht in dem Sinne, dass sich verschiedene Kulturen in Deutschland begegnen, ihre Differenzen aushandeln und etwas Neues entstehen lassen, das sich nicht einfach definieren lässt und das auf einer Gleichberechtigung seiner „Elemente" beruht. Freilich ist diese Vorstellung eines tropischen, nicht mehr preußisch durchorganisierten, spontanen und von fröhlicher Mischung gekennzeichneten pluralen Ganzen eine Utopie, gegen die sich in Europa starke Kräfte formieren. Der Rechtspopulismus beschwört das Chaos eines ungeregelten Multikulturalismus und ruft nach kulturellen Wurzeln, die einer kritischen Reflexion als imaginär erscheinen müssen. „Kosmopolitismus" wäre vor diesem Hintergrund nicht als ein multikultureller Einheitsbrei oder als ein beziehungsloses Nebeneinander kultureller Strömungen zu definieren, sondern als eine durch Kontroversen geprägte Konstellation, die im Spannungsfeld von Universalismus und Partikularismus und auch im Spannungsfeld kultureller Differenzen besteht. Und „Identitätspolitik" im „tropischen" Deutschland sollte nicht im Verleugnen von Konflikten bestehen, sondern in deren intelligenten und produktiven Inszenierungen. Dies gilt sicher auch für die deutsch-türkische Kul-

---

1 Vgl. Zafer Şenocak, *Atlas des tropischen Deutschland*, Berlin 1992.

2 Vgl. Tom Cheesman, *Novels of Turkish German Settlement. Cosmopolite Fictions*, Rochester, New York 2007.

3 Vgl. Michael Hofmann, „Bürgerliche Aufklärung als Konditionierung der Gefühle in Schillers *Don Carlos*", in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 44 (2000), S. 95–117.

tur und die deutsch-türkischen kulturellen Beziehungen.[4] Echte Begegnung und echte Freundschaft bestehen nicht in der Verharmlosung oder Verdrängung von Verschiedenheit, sondern in der Arbeit an der Differenz. Und dies ist kein abstraktes Programm einer kulturwissenschaftlichen Mode-Ideologie, sondern eine Perspektive, die den Alltag in einer hybriden Gesellschaft prägt, ohne dass dies zu einer verbiesterten oder getrübten Stimmung führen muss. Interkulturalität besteht somit auch darin, den Umgang verschiedener Gesellschaften und verschiedener Kulturen mit negativen Erinnerungen, mit Belastungen des kollektiven Gedächtnisses zu vergleichen und aus dem Vergleich zu lernen.

In diesem Sinne wendet sich der vorliegende Beitrag der Erinnerung an die Shoah und der Erinnerung an die Vertreibung und Ermordung Hunderttausender Armenier im Osmanischen Reich während des Ersten Weltkriegs[5] (und bereits vorher) zu. Das deutsche kollektive Gedächtnis[6] wird spätestens seit den 1970er Jahren von dem Gedächtnis der Shoah beherrscht. Auch heute noch ist trotz gegenläufiger Tendenzen in den Jahren nach der Wiedervereinigung (die in der Literatur vor allem mit dem Namen Martin Walser verknüpft sind)[7] das deutsche historische Denken und damit die deutsche kollektive Identität mit den Verbrechen verbunden, die im Namen des deutschen Volkes an den europäischen Juden begangen wurden. Interessant ist nun die Frage, wie die türkischen Einwanderer mit dieser Frage umgehen. Welches Verhältnis haben die nach Deutschland Eingewanderten zu diesem Menschheitsverbrechen, das im Namen ihres Aufnahmelandes begangen wurde? Können sich die Einwanderer dem neuen kategorischen Imperativ anschließen, den Theodor W. Adorno formulierte und der besagt, dass Auschwitz sich nicht wiederholen dürfe?[8] Aber nicht nur diese Frage ist weitgehend ungelöst; in dem Anliegen Adornos liegt eine Ambiguität, die erst in den letzten Jahren deutlich wurde und die als eine Art der Internationalisierung des

---

4 Vgl. Leslie Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York, Basingstoke (Palgrave MacMillan) 2005.

5 Vgl. exemplarisch Rolf Hosfeld, *Operation Nemesis. Die Türkei, Deutschland und der Völkermord an den Armeniern*, Köln 2005.

6 Vgl. zur Theorie des kollektiven Gedächtnisses Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 6. Auflage, München 2007.

7 Vgl. Matthias N. Lorenz, *„Auschwitz drängt uns auf einen Fleck". Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*. Mit einem Vorwort von Wolfgang Benz, Stuttgart, Weimar 2005.

8 „Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neun kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts ähnliches geschehe." (Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M. 19972, S. 358)

Gedächtnisses der Shoah bezeichnet werden kann. Denn nicht nur die Deutschen als die Verantwortlichen der Shoah gedenken dieses Verbrechens; auch andere Nationen und Kulturen fragen nach ihrer Stellung zu dem Völkermord und ihrer Haltung gegenüber den Mördern und den Opfern. Und vor allem: Der Gedanke der „Wiederholung" impliziert die unmögliche Möglichkeit, dass das Geschehen der Shoah, dessen Einmaligkeit nicht genug beschworen werden kann, doch in der einen oder anderen Form wieder geschehen kann. Kambodscha, Srebrenica, Ruanda sind Namen, die mit der Perspektive einer vergleichenden Genozidforschung[9] verbunden werden, der es keineswegs darum geht, die Verbrechen der Shoah zu relativieren, sondern gerade als Lehre aus Auschwitz überall dort zu intervenieren, wo unschuldigen Opfern Ähnliches droht: die Verfolgung und Ermordung nur wegen der ethnischen, religiösen oder ideologischen Zugehörigkeit.

Im deutsch-türkischen Verhältnis stellt sich allerdings weniger die Fragte nach der Wiederholung der Shoah, sondern nach einem möglichen Vorläufer. Die Vertreibung der Armenier im Ersten Weltkrieg aus ihren angestammten Wohngebieten, ihre Todesmärsche in die mesopotamische Wüste und das hilflose Verenden von Männern, Greisen, Frauen und Kindern stellen ein Ereignis dar, dessen „Aufarbeitung" trotz des zeitlichen Abstands in der Türkei gerade erst begonnen hat.[10] Indem aber die türkische Kultur ein Teil der deutschen geworden ist, ist das armenische Gedächtnis ein Teil des deutschen geworden – und zwar um so mehr, als Deutsche als Mitwisser oder sogar als Komplizen der Verbrechen anzusehen sind, die 1915 in Kleinasien geschehen sind. Denn Deutschland war mit dem osmanischen Reich verbündet, und es war innerhalb dieses Bundes der stärkere Partner, ohne dessen Billigung nichts Entscheidendes geschehen konnte. Insofern stellt sich die Frage, wie das neue Deutschland mit dem armenischen Gedächtnis umgeht. Können Deutsche mit Türken über dieses Thema sprechen, ohne den Freunden Schuld aufzuladen? Können Deutsche mit Türken über dieses Thema sprechen, ohne sich selbst von der Schuld der Shoah entlasten zu wollen? Und: Ist ein interkultureller Diskurs über Genozide möglich, der sich nicht auf gegenseitige Schuldzuweisungen beschränkt, sondern gemeinsam dem Ziel dient, die Erinnerung an unschuldige Opfer und sinnlos Getötete aufrecht zu erhalten und damit historische Gerechtigkeit walten zu lassen?

---

9 Vgl. Mihran Dabag/Kristin Platt (Hg.), *Genozid und Moderne. Strukturen kollektiver Gewalt im 20. Jahrhundert*, Opladen 1998.

10 Vgl. Michael Hofmann, „Über Zwang und Unmöglichkeit, Armenier zu sein. Armenisch-türkische Konstellationen bei Hrant Dink und Elif Shafak", in: *Gedächtnis und Widerstand*, Festschrift für Irene Heidelberger-Leonard. Hrsg. v. Mireille Tabah in Zusammenarbeit mit Sylvia Weiler und Christian Poetini, Tübingen 2009, S. 267–282.

Eine Antwort auf all diese drängenden Fragen steht aus. Auch dieser Beitrag kann keine Lösungen bieten; er will auch keine Verurteilungen aussprechen. Er will zeigen, wie in Texten der deutsch-türkischen und der türkischen Literatur der Versuch unternommen wird, sich dem armenischen Gedächtnis zu nähern, um den Opfern Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und er stellt die Frage, ob und inwieweit der deutsch-jüdische Diskurs Anregungen für einen deutsch-türkisch-armenischen Dialog (oder „Trialog") bieten kann. Dabei geht es meinem Beitrag nicht um Schuldzuweisungen und auch nicht um historische Definitionen der Begriffe „Völkermord" und „Genozid". Im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung geht meine Argumentation von der Beobachtung aus, dass Literatur eine besondere Funktion bei der Erinnerung an Schuld und Verbrechen übernehmen kann und dass sie das kollektive Gedächtnis von „negativen" Ereignissen durch die Ermöglichung von Empathie und kritischer Reflexion in entscheidendem Maße fördern kann. In diesem Sinne hat das deutsche kollektive Gedächtnis von der Literatur nach Auschwitz gelernt – und es stellt sich die Frage, ob und inwieweit literarische Texte auch zu einem Dialog zwischen Türken und Armeniern beitragen können, und dies etwa auch in deutscher Sprache.

Der vorliegende Beitrag trägt zunächst Positionen des deutsch-jüdischen Autors und Auschwitz-Überlebenden Jean Améry vor, der in sehr pointierter Form dargelegt hat, dass deutsche Identität nach der Shoah nur über die Anerkennung der Opfer und ihrer Leiden legitim reflektiert werden kann (I). Danach untersuche ich den Versuch des deutsch-türkischen Autors Zafer Şenocak, mit seinem Roman *Gefährliche Verwandtschaft* (1998) eine literarische Reflexion zu inszenieren, in der deutsches, türkisches, jüdisches und armenisches Gedächtnis koexistieren und vielleicht sogar in einen Dialog treten können (II). Anschließend diskutiere ich Texte des armenisch-türkischen Journalisten Hrant Dink, der 2007 von einem jungen türkischen Nationalisten ermordet wurde, obwohl er sich wie kaum ein anderer für ein Gespräch zwischen Türken und Armeniern eingesetzt hat (III). Dass auch in der türkischen Literatur das armenische Gedächtnis zum Thema wird, zeige ich exemplarisch anhand einer kurzen Skizze zu Elif Shafaks Roman *Der Bastard von Istanbul* aus dem Jahre 2006 (IV). Insgesamt zeigt sich, dass die Frage des armenischen Gedächtnisses ein Problemkreis ist, der im deutsch-türkischen Kontext und damit auch im kosmopolitischen Deutschland der Gegenwart eine große Bedeutung und Brisanz besitzt und der auch ein Gradmesser für die Fähigkeit darstellt, innerhalb einer pluralen und multikulturellen Gesellschaft kontroverse und komplexe Themen angemessen zu diskutieren.

I. Jean Améry: kulturelle Identität nach der Shoah

Gegen die Verdrängung der Shoah durch die deutsche Nachkriegsgesellschaft setzte Améry polemisch in einer Art „Umwertung der Werte" das Ressentiment des Opfers, das die Erinnerung an den Völkermord wach hält. Ressentiments, so lassen sich Amérys Überlegungen systematisch kontextualisieren, sind die Reaktion auf eine fehlende Anerkennung nicht im Bereich der unmittelbaren körperlichen Integrität und auch nicht im Bereich des Rechts, sondern im Bereich der Solidarität. Dieses Problem einer Anerkennung nach Auschwitz thematisiert Améry exemplarisch, wenn er sein Gespräch mit einem süddeutschen Kaufmann 1958 beim Frühstück im Hotel referiert:

> Der Mann versuchte mich [...] zu überzeugen, daß es Rassenhaß in seinem Lande nicht mehr gebe. Das deutsche Volk trage dem jüdischen nichts nach; als Beweis nannte er die großzügige Wiedergutmachungspolitik der Regierung, wie sie übrigens auch von dem jungen Staat Israel voll gewürdigt werde.[11]

Der süddeutsche Kaufmann begnügt sich mit der Anerkennung auf der Ebene des Rechts, verweigert sich aber der Ebene der Solidarität. Das Ressentiment des überlebenden Opfers ist die Reaktion auf die verweigerte Solidarität der Deutschen mit den Juden. Dem Ressentiment des überlebenden Opfers entspräche im positiven Falle das „Selbstmisstrauen" der Täter und ihrer Nachkommen; denn durch ein solches Selbstmisstrauen „würde das deutsche Volk empfindlich dafür bleiben, daß es ein Stück seiner nationalen Geschichte nicht von der Zeit neutralisieren lassen darf, sondern es zu integrieren hat."[12] Was aus einer solchen Einsicht folgen würde, ließ sich für Améry angesichts der deutschen Nachkriegsrealität nur als Utopie formulieren:

> Es [das deutsche Volk, M.H.] würde dann, so hoffe ich manchmal, sein vergangenes Einverständnis mit dem Dritten Reich als die totale Verneinung nicht nur der mit Krieg und Tod bedrängten Welt, sondern auch des eigenen besseren Herkommens begreifen lernen, würde die zwölf Jahre, die für uns andere wirklich tausend waren, nicht mehr verdrängen, vertuschen, sondern als seine verwirklichte Welt- und Selbstverneinung, als sein negatives Eigentum in Anspruch nehmen.[13]

Wenn ein Volk ein anderes physisch auslöschen wollte und damit in radikaler Form jede Art der Anerkennung verweigert hat, muss es nach der

---

[11] Jean Améry, *Ressentiments*. In: J.A., Werke. Hrsg. v. Irene Heidelberger-Leonard. Band 2, hrsg. v. Gerhard Scheit, Stuttgart 2002, S. 118–148. Hier S. 125.

[12] Ebd., S. 142.

[13] Ebd., S. 143.

Schande und nach dem Verbrechen darum gehen, den Opfern Anerkennung zu zollen, indem die Vergangenheit als negative Größe definiert und als Schuld bewahrt wird:

> Zwei Menschengruppen, Überwältiger und Überwältigte, würden einander begegnen am Treffpunkt des Wunsches nach Zeitumkehrung und damit nach Moralisierung der Geschichte. Die Forderung, erhoben vom deutschen, dem eigentlich siegreichen und von der Zeit schon wieder rehabilitierten Volke, hätte ein ungeheures Gewicht, schwer genug, daß sie damit auch schon erfüllt wäre. Die deutsche Revolution wäre nachgeholt, Hitler zurückgenommen. Und am Ende wäre wirklich für Deutschland das erreicht, wozu das Volk einst nicht die Kraft oder nicht den Willen hatte und was später im politischen Mächtespiel als nicht mehr bestandsnötig hat erscheinen müssen: die Auslöschung der Schande.[14]

Kann ein Volk die Vergewaltigung, Entrechtung und Entwürdigung eines anderen „zurücknehmen"? Kaum, aber Améry sagt, die Deutschen sollten, indem sie die Shoah als „negatives Eigentum" betrachten, aus dem Wissen um die vergangene Verweigerung von Anerkennung die Anerkennung zum Prinzip ihrer Politik machen: gegenüber den Opfern des in der Vergangenheit begangenen Unrechts, und – so lässt sich ergänzen – auch gegenüber anderen Gruppen, Völkern und Minderheiten, die in der Gegenwart diskriminiert werden. So leitet Améry aus dem Ressentiment eine Haltung ab, die ich als negativen Humanismus bezeichnen würde: Das Wissen um die vergangene und zum Teil fortbestehende Missachtung des Humanismus in der extremen Vergewaltigung, Entwürdigung und Entrechtung vermittelt das Bewusstsein, dass jeder Mensch das Recht auf Anerkennung in den Sphären der Liebe, des Rechts und der Solidarität hat.

II. Zafer Şenocak: deutsch-türkische Identität im Spannungsfeld jüdischer und armenischer Erinnerung

Die Themen von kultureller Identität, kulturellem Gedächtnis zwischen Täter- und Opferperspektive im Verhältnis von Mehrheitsgesellschaften und ethnischen sowie religiösen Minderheiten bekommen mit der türkischen Einwanderung nach Deutschland eine neue Dimension. Wenn deutsche Identität mit kritischer Selbstbefragung und dem Améryschen „Selbstmisstrauen" einher gehen sollte, so ist diese Haltung sicher auch gegenüber der türkischen Minderheit in Deutschland angebracht. Nach der „Wiedervereinigung" häuften sich fremdenfeindliche Anschläge und

[14] Ebd., S. 143.

pogromartige Szenen in deutschen Städten und es stellte sich die Frage, ob die Lektionen der Shoah mit der neuen nationalen Einheit und Größe wieder zurückgedrängt werden würden. Auch wenn es falsch war, vorschnelle Analogien zwischen dem mörderischen Antisemitismus der Nationalsozialisten und den ausländerfeindlichen Konzepten der neuen Berliner Republik zu konstruieren, so fragten sich doch viele Einwanderer, ob der Geist einer neuen nationalen Reinheit raue Zeiten für ethnische und religiöse Minderheiten mit sich bringen würde. Und gleichzeitig stellte sich heraus, dass die eingewanderten Türken problematische Aspekte ihrer eigenen kulturellen Identität mit sich brachten, die sich auf den geschichtlichen und aktuellen Umgang mit ethnischen (und religiösen) Minderheiten im Osmanischen Reich und in der Türkei bezogen. Als nach den Militärputschen der 1970er und 1980er Jahre auch viele politische Flüchtlinge aus der Türkei nach Deutschland kamen, waren unter ihnen auch viele Kurden, die sich aufgrund der Unterdrückung kultureller Identität gezwungen sahen, die Türkei zu verlassen. Weiterhin ist das kulturelle Gedächtnis der Türkei durch die Erinnerung an die Vertreibung und Ermordung Hunderttausender Armenier belastet, die im Ersten Weltkrieg (und auch schon vorher) verfolgt und in den Tod getrieben wurden, weil das unter starkem Druck stehende Osmanische Reich fürchtete, die armenische Minderheit könnte feindliche Mächte unterstützen. Die Ereignisse, die hauptsächlich in den Jahren 1915 und 1916 stattfanden, werden in der Türkei offiziell nach wie vor tabuisiert und als „armenische Tragödie“ verharmlost. Erst in den letzten Jahren mehren sich Stimmen der türkischen Mehrheitsgesellschaft, die sich um eine „Aufarbeitung der Vergangenheit“ bemühen und einen vorurteilsfreien Umgang der Türkei mit diesem schwarzen Teil ihrer Geschichte fordern.

Von großer Bedeutung ist nun die Frage, wie sich die Erinnerung an die Verbrechen an die Armenier bei Autoren und Künstlern türkischer Herkunft artikuliert, die nach Deutschland eingewandert oder in Deutschland geboren sind. Indem sie in einer Gesellschaft leben und sozialisiert wurden, für die der Umgang mit verstörenden Seiten der eigenen Vergangenheit zu einem viel diskutierten Thema geworden ist, stoßen sie bei der komplexen Suche nach ihrer eigenen Identität und ihrer Teilhabe an einem umfassenden kulturellen Gedächtnis zwangsläufig auf die Leiden der Armenier, und sie stehen vor der Herausforderung, mit diesem komplexen Erbe umzugehen. Dabei ist auch von besonderer Wichtigkeit, wie die deutsche Gesellschaft wiederum mit dem kulturellen Gedächtnis der Armenier und mit der Erinnerung an die Verbrechen in Anatolien umgeht. Nur zu leicht kann das deutsche Engagement für die Armenier als Entlastungsversuch verstanden werden, als eine willkommene Gelegenheit, die Schuld an der Shoah zu verkleinern, indem man auf die Schuld der Anderen, hier der Türken, verweist. Viele Türken nehmen dies so

wahr und sind verbittert über deutsche Belehrungen über den Umgang mit der Vergangenheit, zumal sie auf die Waffenbrüderschaft zwischen dem Deutschen und dem Osmanischen Reich und damit auf eine deutsche Mitverantwortung an den Armenier-Verbrechen verweisen können.

Diese komplexe Gemengelage ist Thema von Zafer Şenocaks 1998 erschienenem Roman *Gefährliche Verwandtschaft*. Der Ich-Erzähler Sascha Muchteschem, der im Jahre 1954 als Sohn einer deutsch-jüdischen Mutter und eines großbürgerlichen türkischen Vaters in Deutschland geboren wurde, kehrt nach einem längeren USA-Aufenthalt im Jahre 1992 nach Berlin zurück. Er stellt fest, dass die Stadt sich in seiner Abwesenheit stark verändert hat und dass viele Deutsche jetzt über Herkunft, Geschichte und nationale Identität nachdenken und die Einwanderer der Stadt tendenziell ausgrenzen. Muchteschem, der eigentlich gar nicht an Fragen von Herkunft und kultureller Identität interessiert ist, wird durch die Umstände gezwungen, sich über seine eigene Abstammung Gedanken zu machen. Nachdem seine Eltern bei einem Autounfall verunglückt sind, erbt er neben anderen Dingen die in osmanischer und kyrillischer Schrift verfassten Aufzeichnungen seines türkischen Großvaters. Dieser hatte eine hohe Stellung in der Regierung der türkischen Republik und war 1936 Delegationsleiter der Türkei bei den Olympischen Spielen in Berlin. Dort hatte er sich das Leben genommen, weil er sich, durch einen Brief an seine Schuld erinnert, seiner Verantwortung für die Deportation von Armeniern im Ersten Weltkrieg stellen musste.

Şenocak hat in seinem reflektierten, bisweilen essayistische Züge annehmenden Roman einen Ich-Erzähler geschaffen, dem die Frage nach seiner kulturellen und historischen Identität buchstäblich aufgedrängt wird.

> 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.“[15]

Gegenüber diesen Erwartungen versucht der Ich-Erzähler eine flexible Haltung anzunehmen, bei der man ohne eine feste Identität auskommt und bei der man nicht für die Taten und Haltung eines nationalen Kollektivs zur Verantwortung gezogen wird. „Ich bin nichts Ganzes“, erklärt er. „Mir fehlt eine Hälfte, um für ganz genommen zu werden. Ich ersetze die fehlende Hälfte mit einer prothesenartigen Identität, etwas Geborgtem,

[15] Zafer Şenocak, *Gefährliche Verwandtschaft*, Berlin 1998, S. 47.

das ich je nach Zeit und Ort wechseln kann."[16] Diese Einstellung ist nicht ganz freiwillig entstanden; sie beruht auch darauf, dass die Familiengeschichte des Ich-Erzählers viele dunkle Stellen aufweist und von daher kaum als identitätsstiftend verstanden werden kann. „Meine Wirklichkeit ist ein dunkles Loch", stellt er fest, „dessen Weite oder Enge ich nicht einschätzen kann, in dem ich andere atmen höre, aber nicht sehen kann. [...] Ich lebe in der Leere, die keine Haltepunkte für meine immer dünner werdenden Fäden bietet, die mich mit den drei Teilen meiner selbst [der deutschen, jüdischen und türkischen Teilidentität] verbinden sollen."[17]

Vor diesem Hintergrund sieht der Ich-Erzähler alle Bemühungen, die Vergangenheit zu verstehen, mit großer Skepsis. In Übereinstimmung mit den Positionen Walter Benjamins wendet er sich damit gegen jeden Versuch, sich in die Vergangenheit einzufühlen. Und er sieht auch die ritualisierte „Betroffenheit", mit der in Deutschland der Vergangenheit gedacht wird, mit großer Reserve. „Betroffenheit" erscheint ihm als ein Ersatz für echte Trauer, als eine ritualisierte Beschwichtigung, die das eigene Gewissen beruhigt und den Opfern keine Anerkennung oder Genugtuung bringt. „Wenn die Trauer nicht vom Einzelnen ausgedrückt, sondern von einer Gruppe nachgestellt wird, hat sich die Betroffenheit gegenüber der Trauer durchgesetzt. Es ist die Geburt der Farce aus dem Geist der Tragödie."[18]

Der Roman thematisiert hier wesentliche Aspekte einer Debatte, die mit Martin Walsers Friedenspreisrede des Jahres 1998 verbunden ist und in der sich Walser gegen schablonenhafte Erinnerungsrituale wandte. Walser selbst zog freilich scharfe Kritik auf sich, weil seine Intervention als der Versuch verstanden wurde, eine deutsche kollektive Identität zu konstruieren, die ohne wesentliche Bezüge auf die Shoah auszukommen meinte. Im Falle der *Gefährlichen Verwandtschaft* spricht einiges dafür, einen klaren Unterschied zu machen zwischen der Haltung des Ich-Erzählers und der Position des Romans bzw. des Autors. Denn wenn auch der Einspruch Muchteschems gegen fixierende Identitätszuweisungen und Betroffenheitsrituale sicher ernst zu nehmen ist, so kann doch nicht übersehen werden, dass der ich-Erzähler vergeblich versucht, verstörende Aspekte der Vergangenheit seines Großvaters und damit auch der türkischen kulturellen Identität zu verdrängen. Der Roman zeigt überzeugend, wie eine ehrliche Auseinandersetzung mit der eigenen Identität und dem kulturellen Gedächtnis zu einer Konfrontation mit unliebsamen Momenten der Vergangenheit führt – und wenn dem Ich-Erzähler Verdrängen und Verkleistern erlaubt sind, so wird dem Leser doch vor Augen geführt, dass kulturelles Gedächtnis ohne eine Trauer und eine Empathie mit den

---

16 Ebd., S. 121.
17 Ebd., S. 80.
18 Ebd., S. 61f.

Opfern der Herrschaftsgeschichte vor allem des 20. Jahrhunderts kaum legitim konstruiert werden kann.

In diesem Kontext ist zunächst eine Denkform zu erkennen, die aus der deutschen Auseinandersetzung mit der Shoah bestens bekannt ist: Wenn man auch geneigt ist, die Schuld eines größeren, etwa nationalen Kollektivs anzuerkennen, so besteht eine ebenso große Tendenz, die Angehörigen der eigenen Familie von aller Schuld freizusprechen. Dies zeigt sich, als der Ich-Erzähler die Aufzeichnungen seines Großvaters untersucht und dabei auf dessen Verstrickung in die Verbrechen an den Armeniern stößt:

> Ich bin ein Enkel von Opfern und Tätern. Ich glaube nicht, daß Schuld übertragbar ist. Auch nicht von den Tätern au die Opfer. Schuld versinkt in der Erde, auf der die Tat verübt worden ist. Sie lagert dort unter den Füßen des Täters. Ich werde die Erde unter den Füßen meines Großvaters aufreißen, ihn freischaufeln von seiner Schuld.[19]

Ganz ähnlich wie Şenocaks Ich-Erzähler ruft in Uwe Johnsons einschlägigem Erinnerungsroman *Jahrestage* (1970–1983) Marie Cresspahl, die Enkelin eines in der Zeit des Nationalsozialismus lebenden Mecklenburger Tischlers: „Macht Cresspahl unschuldig Wenn du ein wenig lügen könntest“,[20] als ihre Mutter daran geht, die Verstrickungen ihres Vaters in die Gewaltherrschaft der Nationalsozialisten darzustellen. Erzählen bedeutet aber nicht Exkulpieren, und die Entschuldungsabsicht des Ich-Erzählers verdeutlicht dem Leser von Şenocaks Roman gerade besonders deutlich die Präsenz von Schuld und die Notwendigkeit des Erinnerns. Dabei bleibt die Skepsis gegen eine positivistische Rekonstruktion der Vergangenheit plausibel, die den Anteil fiktionaler Elemente am Erzählen der Vergangenheit beschwört: „ich hatte längst beschlossen, das Leben meines Großvaters nicht zu rekonstruieren, sondern zu erfinden.“[21] Mit dieser Bemerkung wendet sich Muchteschem gegen den Impetus seiner Freundin Marie, die als Journalistin arbeitet und der es vor allem darum geht, Spuren der armenischen Vergangenheit auch an deutschen Orten aufzuspüren und zu dokumentieren. Indem Şenocaks Roman die Rolle des Fiktionalen bei der Rekonstruktion geschichtlicher Vorgänge betont, reflektiert er indirekt die methodologische Selbstbefragung der Geschichtsschreibung, die vor allem Hayden White vorgenommen hat, der die Bedeutung fiktionaler Muster auch bei der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung hervorhob. Şenocak zeigt, dass eine angemessen

---

19 Ebd., S. 40.

20 Uwe Johnson, *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, Frankfurt a.M. 1992, S. 1215.

21 Zafer Şenocak, *Gefährliche Verwandtschaft*, S. 38.

komplexe, weil selbstreflexive literarische Erfindung nicht zu einer Verdrängung historischer Schuld und zu einer Exkulpierung der betroffenen Generationen führen muss, dass vielmehr eine Identifikation mit den Vorfahren einher gehen kann mit dem Bewusstsein um deren Verstrickung in die Unrechtsgeschichte des 20. Jahrhunderts. Auch die Erfindung Sascha Muchteschems kann von der Perspektive der Opfer nicht abstrahieren. Denn sie sind es, deren Atem im dunklen Licht der Erinnerung zu hören ist. Ritualisierte Betroffenheit kann auch in der literarischen „Erfindung" der Vergangenheit durch Empathie ersetzt werden, Empathie auch mit denen, die im dunklen Licht der Geschichte verschwunden sind wie die unbekannte Geliebte von Mechtuschems Großvaters. Das „Geheimnis des Großvaters" ist seine Verstrickung in den Völkermord: „Großvater mit fünfundzwanzig. Ein Held des Ostens. Er ist der erste, der eine Deportationsliste mit armenischen Namen aufstellt. Fünfhundert Namen sollen auf dieser Liste gestanden haben. Er streicht einen Namen aus der Liste. Den Namen einer Frau."[22] Durch einen Brief dieser Frau wurde der Großvater in den Selbstmord getrieben und der Gedanke an sie bewirkt die Empathie mit den Opfern, der sich der Nachgeborene nur zu gern entziehen wollte. So wird eine Verbindung von individuellem und kollektivem Gedächtnis gestiftet und der Nachfahre des türkischen Täterkollektivs stellt sich der Schuld, in deren Kontinuität er steht, auch wenn er eine türkische Identität und eine Identifizierung mit diesem Herkunfts-Kollektiv ablehnt. So lässt sich ein Bezug herstellen zwischen den Reflexionen Amérys und dem Roman Şenocaks: Im kollektiven Gedächtnis geht es nicht darum, sich schuldig zu fühlen, indem man die Schuld der Vorfahren übernimmt. Es handelt sich vielmehr darum, Empathie mit den Opfern und ihren Nachkommen zu entwickeln, ihnen eine Anerkennung zu vermitteln und das Bewusstsein, dass das Leiden ihrer Vorfahren nicht vergessen wird. Die deutsch-türkische Literatur partizipiert damit an einem türkisch-armenischen Dialog, der trotz Leid, Verdrängung und neuer Gewalt in Umrissen zu erkennen ist. Und das armenische Gedächtnis kehrt nach Deutschland zurück, weil die türkischen Einwanderer es als eine Last mitbringen – eine Last, an der auch die Deutschen zu tragen haben, deren Machtstellung in Anatolien während des Ersten Weltkrieges sie zu Mitwissern und Komplizen der Gewalt machte.

---

[22] Ebd., S. 40.

III. Hrant Dink: der Kampf um die Wiedergewinnung der armenischen Würde

Die aktuelle Situation in der Türkei ist so, dass eine sehr kleine armenische Minderheit im Lande lebt. Der kemalistische türkische Staat setzt auf die Einheitlichkeit eines türkischen Staatsvolkes und steht aufgrund seines Selbstverständnisses allen Bestrebungen, die als separatistisch angesehen werden können, sehr skeptisch gegenüber. Die Justiz hat die Möglichkeit, missliebige Publizisten, Schriftsteller und andere Staatsbürger nach § 301 des türkischen Strafgesetzbuchs wegen einer „Beleidigung des Türkentums" zu verfolgen, wobei die Anwendung dieses Paragraphen im Zuge der Annäherung der Türkei an die Europäische Gemeinschaft immer häufiger ausgesetzt wurde. Hrant Dink erhielt wegen diese Delikts am 8. Oktober 2005 eine Haftstrafe von sechs Monaten auf Bewährung; ein Verfahren gegen den Nobelpreisträger Orhan Pamuk wurde am 22. Januar 2006 eingestellt, weil die notwendige Verfolgungsermächtigung durch den türkischen Justizminister nicht erteilt wurde. Die Autorin Elif Shafak wurde angeklagt, weil in dem hier später zu diskutierenden Roman *Der Bastard von Istanbul* einzelne Figuren von einem „Völkermord" an den Armeniern sprechen – im September 2006 wurde Shafak aber freigesprochen. Diese Ungleichbehandlung führt natürlich bereits mitten in das Problem einer möglichen Diskriminierung der Armenier hinein, und kurz vor seinem Tod erklärt Hrant Dink in einem Artikel: „Doch als jemand, der nicht zum ersten Mal ungleich behandelt wird, stellen sich bei mir sofort Zweifel ein: ‚Hat das etwas damit zu tun, dass du Armenier bist?'" (SW[23] 158)

Wie artikuliert sich aber nun die armenische Minderheit in der Türkei, und gibt es Parallelen und Analogien zu den Mechanismen, die Jean Améry in exemplarischer Weise im Blick auf das deutsch-jüdische Verhältnis beschrieben hat? Und wie entwickelt sich das Verhältnis der türkischen Schriftsteller und Intellektuellen zu der multikulturellen Vergangenheit und Gegenwart ihres Landes; finden sich Ansätze dazu, die Entwürdigung der armenischen Minderheit rückgängig zu machen und dem Anspruch auf Anerkennung ihrer Würde und Integrität zu entsprechen? Zur Klärung dieser Frage beschäftige ich mich zunächst mit einigen Texten des türkisch-armenischen Journalisten Hrant Dink, der sein Engagement mit dem Leben bezahlen musste.

Wir werden sehen, dass die Fragen des türkisch-armenischen Verhältnisses viele Aspekte aufweisen, die mit dem deutsch-jüdischen Verhältnis verglichen werden können. Ein ganz wesentlicher Gesichtspunkt ist dabei

---

[23] Mit der Sigle „SW" wird hier und im Folgenden zitiert aus Hrant Dink, *Von der Saat der Worte*, Berlin, Tübingen 2008.

die Einsicht, dass es in gewisser Hinsicht auch einen Zwang und eine Unmöglichkeit gibt, Armenier zu sein. Hrant Dink betont das, was wir die Hybridität seiner Identität zwischen den Kulturen nennen können; und er zeigt, dass er diese Hybridität und seinen Kampf für die Anerkennung der armenischen Identität mit einem dezidierten Willen zur Versöhnung und Verständigung verbindet. Im Vergleich zu Améry fällt Dinks Revolte sehr gemäßigt aus. Indem er nämlich darauf insistiert, dass das Türkische einen wichtigen Teil seiner eigenen Identität ausmacht, unterstreicht er in einer großzügigen Geste die Bedeutung einer friedlichen Koexistenz von Menschen verschiedener Herkunft auch in der Türkei. So erklärt Hrant Dink in einem Text vom 29. März 2002:

> Ich habe drei Identitäten und bin mir aller drei bewusst. Zum Ersten bin ich Staatsbürger der Türkei. Zum Zweiten bin ich Armenier, der in Anatolien lebt. Zum Dritten fühle ich mich auch der Republik Armenien verpflichtet, denn ihre Menschen sind meine Landsleute. Egal welche Seite meiner Identität Ihnen [den Zuhörern] wichtig scheinen mag, für mich wächst aus allen dreien ein und dieselbe Aufgabe: dafür zu arbeiten, dass Armenien und die Türkei ihre Beziehungen verbessern und dafür, dass es zwischen Türken und Armeniern zu einer Normalisierung kommt. (SW107)

Die Erinnerung an die Vertreibung und Ermordung Hunderttausender Armenier prägt das Selbstverständnis der Armenier in der Türkei, in Armenien und in vielen anderen Ländern der Welt. Für Hrant Dink ist es wichtig, an die Ereignisse von 1915 erinnern zu können. Gegenüber den Türken von heute als den Nachfahren der Täter von 1915 empfindet er aber keinen Hass; er erwartet von ihnen eigentlich „nur", dass es möglich sein müsse, ohne Scheuklappen und Vorurteile des Leidens seiner Vorfahren gedenken zu können:

> Ich weiß von dem, was einige von euch als Völkermord, andere als Massaker bezeichnen und wieder andere nur Umsiedlung oder Tragödie nennen. Die alten Leute in Anatolien sagten dazu Gemetzel. Für mich ist es ein riesiger Zusammenbruch. Ich weiß, wenn er nicht gewesen wäre, dann wäre mein Land heute viel lebens- und beneidenswerter. Das ist der Grund, weshalb ich die verfluche, die den Zusammenbruch befahlen, und die, die ihn ausführten. Doch gilt mein Fluch nur der Vergangenheit. Sicher, ich forsche nach allem, was damals vorgefallen ist, doch der Hass jener Tage, den lass' ich tief in der Geschichte und will ihn niemals kosten. [...] Wichtig ist mir, dass ich mit meinen Freunden hier in der Türkei über unsere gemeinsame Geschichte ausführlich, und ohne Feindschaft hervorzurufen, sprechen kann. Ich glaube fest, dass dies eines Tages alle Armenier mit allen Türken können werden. Ich sehne mich danach, dass eines Tages auch die Türkei und Armenien in diesem Sinne miteinander reden und ihr Verhältnis ordnen wer-

> den. Dann wende ich mich den Fremden zu, die das alles nichts angeht, und sage ihnen: Macht euch aus dem Staub! (SW 115f.)

Dink betont damit die jahrhundertelange *gemeinsame* Geschichte von Türken und Armeniern in Anatolien, das von ihnen zusammen bewohnt wurde. Die türkische Politik nach der Republikgründung im Jahre 1923 hat durch die Nicht-Anerkennung des Leidens, das den Armeniern von Türken (und Kurden) zugefügt wurde, die Integrität und die Würde der armenischen Gemeinschaft nachhaltig bedroht:

> Seit circa hundert Jahren leben Armenier mit dem Gefühl innerer Unsicherheit. Denn bis vor kurzem war die Angst, dass die Armenier einfach verschwinden, gewissermaßen aussterben, sowohl in der Diaspora als auch in Armenien sehr präsent. In Armenien hatte der politische und kulturelle Druck der Sowjets nationales und religiöses Leben eingeschränkt. Die Armenier sorgten sich, dass Nationalität und Religion im Laufe der Zeit vergessen werden könnten. Die Armenier in der Diaspora dagegen fürchteten, sie könnten ihr Armeniertum mit der Anpassung an die Kultur der Gastländer verlieren. (SW 94f.)

Dink vergleicht den „Kampf um Anerkennung" (Axel Honneth) der Juden nach der Shoah mit dem der Armenier:

> Wenn von ‚Diaspora' die Rede ist, werden in der Regel zwei klassische Beispiele angeführt: die Juden und die Armenier. Beide sind Opfer eines Völkermords und haben deshalb einen ganz besonderen Grund für die Aufrechterhaltung ihrer kulturellen Existenz und ihrer eigenen Identität. Deshalb sollte ihnen die Menschheit für ihren Kampf darum besondere Rechte gewähren und Unterstützung angedeihen lassen. (SW 101f.)

Wie Améry argumentiert Dink hier universalistisch, indem er den Kampf der Armenier um ihre Menschenwürde zu einem Anliegen der gesamten Menschheit erklärt. Indem er sich am durchaus problematischen Vergleich der Opfer beteiligt, sieht der türkisch-armenische Journalist einen gravierenden Unterschied zwischen dem Bild, das die Juden von sich in der Welt nach Auschwitz erkämpft haben, und der Einstellung, welche die Welt gegenüber den Armeniern an den Tag legt:

> Die Sensibilität, welche die Welt den Juden aufgrund des Völkermords entgegengebracht hat, hat sie den Armeniern vorenthalten. Das hat dem Selbstwertgefühl der Armenier den schwersten Schlag versetzt. Sie fühlen sich zurückgesetzt und ungerecht behandelt und haben deshalb ihre Identität darauf gebaut, die Welt „zur Anerkennung dessen, was vorgefallen ist" zu zwingen. Im Mittelpunkt armenischer Identität steht heute das Beharren auf dieser Forderung. (SW102)

Der Blick von außen leidet sicher unter einer perspektivischen Verzerrung, wenn der Umgang des deutschen Volkes und der deutschen Gesellschaft mit der eigenen Schuld der Shoah als vorbildlich erscheint. Jean Améry hat an vielen Details gezeigt, dass die Missachtung der Würde der Opfer in sehr vielen Fällen das Jahr 1945 überdauert hat. Trotzdem ist zu registrieren, dass der deutsche und europäische Shoah-Diskurs, den ja Jean Améry entscheidend mitgeprägt hat, als eine Art Vorbild für den armenisch-türkischen Dialog und für einen Umgang der Welt mit dem kulturellen Gedächtnis der Armenier gelten kann:

> [...] das armenische Selbstwertgefühl wird auch und sehr ernsthaft deshalb verletzt, weil die Türken in dieser Sache überhaupt keinen Finger rühren. Vergleicht man in dieser Hinsicht die Lage der Armenier mit der Lage der Juden, fällt auf, dass die Juden auch deshalb zu ihrem Status fanden, weil die Deutschen, die Täter des Völkermordes an den Juden, sich offen zu ihrer Schuld bekannten. Das Volk der Juden konnte sein Trauma abschütteln, psychisch gesunden und kulturell ‚aufs Neue' tätig werden, weil die Deutschen ihre Schuld eingestanden und um Verzeihung gebeten haben. Bei den Armeniern jedoch hält das Trauma an, und dieses Trauma zehrt am armenischen Selbstwertgefühl und an der Identität dieses Volkes. (SW 102)

Die gravierendste Störung der armenischen Integrität ist also für Hrant Dink durch das Verhalten des türkischen Staates und der türkischen Gesellschaft gegenüber den Armeniern hervorgerufen worden. Bei der Frage der Anerkennung des von Türken verursachten Leids geht es aber nicht oder nicht primär, wie Dink betont, um juristische oder politische Aspekte. Der Kampf gegen die Entwürdigung ist ein Kampf um Anerkennung und dieser Kampf hat eine emotionale und existentielle Komponente. Was die Armenier von den Türken wollen, ist nicht (primär) eine juristisch bindende Anerkennung begangener Verbrechen oder eine materielle Entschädigung für begangenes Unrecht, sondern eine Form von Solidarität, die mit *Empathie*, mit Mitgefühl und existentiellem Bedauern auf das vergangene Leiden reagiert. Eine Möglichkeit der Lösung des Konflikts wäre es also für Dink, „wenn die Türkei, als Staat und als Gesellschaft, für die Armenier Empathie entwickelt und unmissverständlich deutlich macht, dass sie den Schmerz der armenischen Nation teilt." (SW104)

Und ganz dezidiert erklärt er:

> Die ethische Haltung, die wir in der Armenierfrage brauchen, ist Empathie. Wenn wir heute die Katastrophe eines Volkes, welches 4000 Jahre lang auf diesem Boden lebte und von dem heute in diesem Land fast nichts mehr übrig ist, mit Worten abtun wie: „Wie hätte man anders verfahren sollen, die Armenier hätten ja nicht Verrat üben müssen", dann fehlt nicht nur Empathie, dann heißt

> das auch, dass wir, wenn es nur nötig ist, heute wieder so handeln würden. Ich glaube, die Entwicklung von Empathie ist der einzige Weg zu einem gemeinsamen Gedächtnis beider Gesellschaften [...]. (SW143f.)

Vor diesem Hintergrund befasst sich Hrant Dink aber mit einem Phänomen, das die türkische Autorin Elif Shafak aus einer ganz anderen Perspektive auch im Blick auf die Türkei diagnostiziert: dem Vergessen als einem Problem des kollektiven Gedächtnisses der Türkei. Diese hätte den Untergang des lange Zeit ruhmreichen, dann aber von den europäischen Großmächten abhängigen osmanischen Reiches dadurch zu bewältigen versucht, dass sie die Gründung der türkischen Republik als einen radikalen Neuanfang begriffen und alles vor diesem Datum Geschehene als ungeschehen oder jedenfalls als etwas verstanden hätten, für das die heutige Türkei, ihre Gesellschaft und ihre Bürger nicht verantwortlich gemacht werden könne. Dieses Denken im Zeichen einer vermeintlichen Stunde Null, das wir aus der deutschen Geschichte ebenfalls kennen, führt aber zu einer Nichtanerkennung von Ereignissen, welche in der Vergangenheit traumatisch wirkten, und damit zu einen tendenziell neurotischen Verhältnis zur eigenen Vergangenheit und damit zu einem gestörten kollektiven Gedächtnis:

> Was die Türkei betrifft, ist ihr Geheimnis längst kein Geheimnis mehr. Der Grund dafür, dass die Gesellschaft der Türkei das Leid ihrer jüngsten Geschichte gründlich vergessen hat, beruht nicht auf freier Entscheidung, sondern auf einer Politik, welche die Trümmer der Osmanen einfach beiseiteschob und vom imaginären Punkt Null aus eine neue Gesellschaft aufbauen wollte. Doch diese Politik besteht aus reiner Oktroyierung, erinnert heute an die Größe der Osmanen und leugnet morgen ihre Fehler und bringt auf diese Weise historisches Bewusstsein vollkommen durcheinander. So kann weder ‚Altes' vergessen noch ‚Neues' aufgerichtet werden. [...] Die Amnesie in der Türkei hat wenig mit Moral zu tun, dagegen viel mit Zwang und Angst. Und wer hier immer noch für das Vergessen eintritt, der fürchtet nicht nur das Vergangene, der fürchtet auch die Zukunft. Denn das, was nicht vergessen wird, garantiert unsere Zukunft. (SW 148f.)

Worum es Hrant Dink also geht, ist eine Öffnung der Vergangenheit, ein gemeinsamer Diskurs über sie, der frei von Schuldabwehr und legitimatorischen Reflexen über ein Geschehen spricht, das die Würde der Armenier nachhaltig beschädigt und ganz im Sinne Amérys deren Weltvertrauen zerstört hat.

Ähnlich wie im Falle Amérys im Hinblick auf das Judentum erkennen wir auch bei Dink eine kritische Reflexion über die Bedeutung der Religion für das armenische Selbstverständnis. „Armenisch" bedeutet zunächst die Zuordnung zu einem Volk, das noch vor den Römern das

Christentum als Staatsreligion angenommen hat und dem eine armenisch-orthodoxe Kirche zugeordnet ist, so dass sich Ethnizität und Religion zu vermischen scheinen. Wie Jean Améry pocht aber auch Hrant Dink auf die Möglichkeit eines säkularen Selbstverständnisses der Armenier; er widersetzt sich dem Anspruch der armenischen Kleriker und vor allem des Patriarchen, einen Monopolanspruch auf die Definition armenischer Identität zu besitzen. So wie Dink seine eigene Identität als eine hybride zwischen der türkischen Gesellschaft, der armenischen Minderheit und einer armenischen nationalen Tradition verortet hat, so prophezeit er für die Zukunft eine Radikalisierung dieser Hybridierungstendenz, die ihn zu der provokativen Vision eines armenischen Muslims führt (wo doch der Gegensatz zwischen Türken und Armeniern immer auch als ein Teil des religiösen Konflikts zwischen Muslimen und Christen verstanden wurde):

> So stark ist der Einfluss der Kirche, dass, wenn armenische Identität Thema ist, wir heute noch – wie bei den Juden – von einer typisch nahöstlichen Nation sprechen, bei der Ethnizität und Religion ein und dasselbe ist. Mehr noch, für die Kirche reicht es nicht aus, Christ zu sein. Man muss der Armenischen Kirche angehören, die eine der alten orthodoxen Kirchen ist. [...] Davon ist heute nichts mehr übrig. Heute entsteht ein neuer Staat, und wir stehen am Anfang einer neuen Phase in der armenischen Geschichte. Die Republik Armenien hat den Anspruch, ein demokratischer und säkularer Staat zu sein. Das stellt die Kirche vor neue Herausforderungen. [...] Wenn eines Tages jemand sagt: „Ich bin Muslim, und ich bin trotzdem ein Armenier“, dürfen wir uns nicht wundern. Denn es gehört zu den Realitäten unserer Zeit, dass jeder seine armenische Identität selbst regelt und ausbalanciert. (SW 96)

Die Existenz der säkularen Republik Armenien kann nach der (zweck-?) optimistischen Vision Dinks dazu führen, die armenisch-türkische Konstellation von einer Fixierung auf religiöse Dogmen zu bewahren und ein dynamisches Verhältnis zu gestalten, das kulturelle Hybridität ermöglicht und in einem vorurteilsfreien Dialog eine Auseinandersetzung mit der gemeinsamen Geschichte auf dem Boden Anatoliens denkbar erscheinen lässt. Dieser Dialog würde auch den Armeniern helfen, denn der Zwang, Armenier zu sein, liegt darin, in seiner Identität auf eine leidvolle Vergangenheit fixiert zu sein und sich mit dem Anspruch konfrontiert zu sehen, aus der Vergangenheit Konsequenzen zu ziehen, die eine rigide Identitätsvorstellung nahe legen. Der Zwang, Armenier zu sein, der auf der Verantwortung beruht, das vergangene Unrecht nicht vergessen zu wollen und zu dürfen, könnte von einer Existenzform abgelöst werden, die das armenische Erbe als einen Teil eine hybriden Existenz akzeptiert und als Bereicherung empfindet. Dass diese Erwartung in einem sehr ambivalenten Sinne utopisch erscheint, verdeutlicht auf grausame Weise das Schicksal Hrant Dinks, der sein Engagement für einen echten Dialog zwischen

Türken und Armeniern mit dem Leben bezahlen musste. Diese traurige Realität sollte für uns Beobachter aber um so mehr ein Grund sein, uns den Tendenzen in der Türkei zuzuwenden, mit denen das Dialogangebot Hrant Dinks aufgenommen und der Kampf für eine bessere Zukunft des Zusammenlebens aufgenommen wird. Und dass es Anzeichen für solche Tendenzen gibt, sei im Folgenden demonstriert.

IV. Elif Shafak: türkische Literatur im Dialog mit den Armeniern

Elif Shafaks Roman, der im Jahr 2006 in der Türkei erschienen ist, hat zwei Hauptfiguren, deren Perspektiven die meisten der Passagen des Textes beherrschen: die neunzehnjährige Armanoush, ein Mädchen aus einer in Amerika lebenden armenischen Familie, deren Mutter Rose Amerikanerin und deren Stiefvater Mustafa Türke ist, und die gleichaltrige Türkin Asya, die mit ihrer Mutter, ihren Tanten und ihrer Großmutter in Istanbul lebt und nichts über ihren Vater weiß. Der Plot des Romans: Armanoush fährt zu der Familie ihres Stiefvaters nach Istanbul, um Spuren ihrer Herkunft und ihrer Identität kennen zu lernen, und sie trifft dort auf Asya, die mit ihr durch Istanbul streift. Als Armanoushs Mutter mit Asyas Onkel, ihrem zweiten Mann, nach Istanbul kommt, wird langsam die Vorgeschichte offenbar: Mustafa hatte seine Schwester Zeliha vergewaltigt und war zum Vater seiner Nichte geworden; seine andere Schwester Banu vergiftet ihn, so dass Rose ihren Mann in Istanbul begraben muss.

Wesentliche Themen, die sich in Hrant Dinks Texten zeigen, werden in diesem Roman aufgegriffen: die Suche der Armenier nach Identität und Anerkennung, die Amnesie der Türken im Blick auf ihre Vergangenheit, die in der Familiengeschichte Asyas in geradezu drastischer Weise veranschaulicht wird, und die Notwendigkeit eines Dialogs zwischen Türken und Armeniern, die einen Diskurs über die gemeinsame Vergangenheit voraussetzt.

Die in Amerika spielenden Passagen zeigen die problematische Identität einer Armenierin der dritten Generation in den USA; sie zeigen, mit Améry gesprochen, in eindrücklicher Weise den Zwang und die Unmöglichkeit, Armenierin zu sein. Denn einerseits identifiziert sich die junge Armanoush mit den ‚normalen' amerikanischen Jugendlichen, mit denen sie zur Schule gegangen ist; andererseits schöpft sie ihre Identität und Integrität aus der engen Bindung zu ihrer Familie, die ebenso fruchtbar wie belastend erscheint:

> Armanoush sah ihre Verwandten mit einem Blick an, der nicht ohne Verzweiflung war. Was konnte sie tun? Wie konnte sie unabhängig sein, wo die Familie so erschreckend nah war? Wie konnte

> sie die Verwandten davon überzeugen, daß sie sich nicht so große Sorgen um sie zu machen brauchten, wo sie doch in ihrem Leben schon genug Sorgen gehabt hatten? Wie konnte sie sich von ihrem Erbgut freimachen, zumal ein Teil von ihr so stolz darauf war? Wie konnte sie gegen die Freundlichkeit ihrer Lieben angehen? Durfte man Güte bekämpfen? (BI[24] 129)

Armanoush kann ihre armenische Identität nur als Problem wahrnehmen, als einen Balanceakt, der kein Ruhen in sich vermittelt, weil das Spezifische des eigenen Seins in Beziehung gesetzt wird zu den Leiden der Großeltern und den anatolischen Armeniern im frühen zwanzigsten Jahrhundert:

> Als einzige Tochter eines armenischen Vaters, selbst ein Kind von Überlebenden, und einer Mutter aus Elizabethtown, Kentucky, weiß ich, wie es sich anfühlt, zwischen gegensätzlichen Seiten zerrissen zu sein, unfähig, irgendwo ganz hinzugehören, und ständig zwischen zwei Seinsweisen schwankend. (BI 153)

In einem Gespräch mit Mitgliedern einer armenisch-griechischen Internet-Community gesteht Armanoush, dass sie keine wirkliche armenische Identität ausbilden konnte. Der Gedanke, in die Türkei zu reisen, kommt ihr, weil sie undeutlich spürt, dass ein Gang zu den Wurzeln zu einer Identitätsbildung beitragen könnte. Mit dieser Idee ist aber die Bindung der armenischen Identität an die Türkei und an die Türken angesprochen und damit letztlich der Gedanke, dass angesichts der gemeinsamen Geschichte die *Anerkennung* des zugefügten Leids eine Grundlage armenischer Identität und Integrität darstellt:

> Pluralität bedeutet, mehr als einer zu sein. Das war bei mir aber nicht der Fall. Ich habe erst gar keine Armenierin werden können, schrieb Armanoush und merkte, daß sie nahe daran war, ein Geständnis abzulegen. Ich muß meine Identität finden. Wißt ihr, worüber ich insgeheim nachdenke? Das Haus meiner Familie in der Türkei zu besuchen. Grandma spricht immer von diesem großartigen Haus in Istanbul. Ich werde hingehen und es mit meinen eigenen Augen sehen. Das ist eine Reise sowohl in die Vergangenheit meiner Familie als auch in meine Zukunft. Das Paradox des Janitscharen [die ambivalente Beziehung der nicht-muslimischen Völker des osmanischen Reiches zu den Türken, M.H.] wird mich verfolgen, wenn ich nicht etwas tue, um meine Vergangenheit zu entdecken. (BI 153f.)

Als die junge Türkin Asya die Armenierin Armanoush kennen lernt, stellt sie fest, dass diese als eine Nachfahrin der Opfer auf die Vergangenheit

---

[24] Mit der Sigle „BI“ wird hier und im Folgenden zitiert aus Elif Shafak, *Der Bastard von Istanbul*. Aus dem amerikanischen Englisch von Juliane Gräbener-Müller, Frankfurt a.M. 2007.

fixiert ist: „Noch nie zuvor hatte Asya einen so jungen Menschen mit einem so alten Gedächtnis kennen gelernt.“ (BI 215) Obwohl sich die beiden Mädchen mit der Zeit immer sympathischer werden, stellen sie doch fest, dass sie sehr unterschiedlich sind und dass dieser Unterschied mit ihrem jeweiligen Verhältnis zur Vergangenheit zu tun hat. Von der Konstruktion des Romans her besteht die Gefahr eines gewissen Schematismus, indem die beiden Protagonistinnen jeweils ihr Land und dessen Menschen repräsentieren (obwohl Asya als eine eher links orientierte junge Frau sich in starker Opposition zur türkischen Gesellschaft und zu deren Establishment sieht). Elif Shafak hat sich sehr bemüht, die beiden Figuren als individuelle Charaktere zu konzipieren. Trotzdem kommt ihnen eine gewisse Repräsentanz zu, auf die ich aufgrund meiner leitenden Fragestellung besonderen Wert lege. Asya jedenfalls definiert sich selbst als „Nihilistin“, die nicht daran glaubt, dass ihre Gesellschaft und ihre Nation irgendwelche Werte vermitteln und die vor diesem Hintergrund auch keinen Bezug zur türkischen oder osmanischen Vergangenheit hat. Ihr Leben ohne Vergangenheit wird im Übrigen gerade dadurch profiliert, dass sie nichts von der Identität ihres Vaters weiß und in einer Gemeinschaft von Frauen aufgezogen wurde und lebt. Sie gibt vor, aus der Not eine Tugend zu machen, und rührt nicht an dem Tabu ihres unbekannten Vaters, weil sie dahinter – zu Recht, wie sich zum Ende des Romans herausstellt – eher ein dunkles Geheimnis vermutet: „Wozu soll ich etwas über die Vergangenheit wissen?“ erklärt sie. „Erinnerungen sind eine zu große Belastung.“ (231) Mit dieser Haltung ist die junge „Nihilistin“ und zynische Existentialistin aber, ohne sich dessen bewusst zu sein, eine exemplarische Repräsentantin der türkischen Kultur, wie Elif Shafak sie versteht.

Von Bedeutung ist nun, wie der Besuch der Armenierin Armanoush bei Asyas Familie verläuft. Die türkischen Gastgeber sind äußerst freundlich zu ihr; als das Gespräch aber auf die Ereignisse von 1915 kommt, stellt die Besucherin fest, dass ihre türkischen Gesprächspartner keine Verbindung zwischen sich und den Deportationen der Zeit des Ersten Weltkriegs erkennen. Sich fragend, warum sie eine gewisse Enttäuschung verspürt, überlegt Armanoush,

> [...] daß sie vielleicht auf ein Schuldeingeständnis, wenn nicht sogar eine Entschuldigung gewartet hatte. Diese Entschuldigung war aber nicht gekommen, nicht weil die Familie kein Mitgefühl hatte, denn es sah ganz so aus, als hätte sie es, sondern weil für sie kein Zusammenhang zwischen sich selbst und denjenigen bestand, die dieses Verbrechen begangen hatten. Sie als Armenierin verkörperte den Geist ihres Volkes Generationen und Generationen vor ihr, während der normale Türke keine derartige Vorstellung von Kontinuität mit seinen Vorfahren hatte. Die Armenier und die Türken lebten in unterschiedlichen Zeitrahmen. Für die Armenier war die

> Zeit ein Kreis, in dem die Vergangenheit in der Gegenwart Gestalt annahm und die Gegenwart die Zukunft gebar. Für die Türken war Zeit eine mit vielen Trennstrichen versehene Linie, auf der die Vergangenheit an einem bestimmten Punkt endete und die Gegenwart neu anfing, und dazwischen war nur ein Bruch. (BI 213f.)

Elif Shafak sieht die Problematik des türkisch-armenischen Verhältnisses und des türkischen Selbstverständnisses demnach in dem spezifischen Bezug der türkischen Gesellschaft zu ihrer Vergangenheit. Die Türkei kann nach ihrer Auffassung geradezu als ein Land ohne Gedächtnis bezeichnet werden. Die junge Türkin Asya wird durch die Gespräche mit Armanoush darauf gestoßen, dass dieses Verhältnis zur Vergangenheit neurotische Züge aufweist, dass also die Auseinandersetzung mit der türkisch-armenischen Vergangenheit dazu führen könnte, dass die Türken ein kollektives Gedächtnis entwickeln, das überhaupt erst eine historisch begründete Identität konstituieren würde. In gewissem Sinne beneidet Asya nämlich Armanoush um ihr Verhältnis zur Vergangenheit, auch wenn diese Vergangenheit durch Tod, Schmerz und Leiden geprägt ist:

> Dieses Gefühl von Kontinuität [der armenischen Geschichte, M.H.] ist ein Privileg [sagt die Türkin Asya]. Es macht dich zu einem Teil einer Gruppe, in der starke Solidarität herrscht. [...] Versteh mich nicht falsch, ich sehe sehr wohl, wie tragisch die Vergangenheit für deine Familie war und respektiere deinen Wunsch, die Erinnerung unter allen Umständen wachzuhalten, damit das Leid deiner Vorfahren nicht in Vergessenheit gerät. Aber genau da trennen sich unsere Wege. Deiner ist ein Kreuzzug für das Andenken, während ich für meinen Teil lieber wie Petite-Ma wäre [die demente Großmutter, M.H.], ohne jede Fähigkeit zur Erinnerung. (BI 232)

Auch wenn sich hier auf einer individuellen Ebene bereits ein türkisch-armenischer Dialog und ein Versuch abzeichnen, eine Anerkennung des Leids zu leisten, das die Armenier erduldet haben, so artikuliert ein Mitglied des Internetforums weiterhin dezidiert die Revolte der Armenier, die eine Anerkennung von der türkischen Gesellschaft als ganzer fordern:

> Wir Armenier verlangen nichts anderes, als daß unser Verlust und unser Schmerz anerkannt wird, die fundamentalste Voraussetzung für das Gedeihen aufrichtiger menschlicher Beziehungen. Wir sagen zu den Türken: Seht, wir trauern, wir haben nun fast ein Jahrhundert lang getrauert, weil wir unsere Angehörigen verloren haben, aus unseren Häusern gejagt, von unserm Land vertrieben wurden; weil wir wie Tiere behandelt und wie Schafe abgeschlachtet wurden. Sogar ein anständiger Tod wurde uns verweigert. Nicht einmal das Leid, das unseren Großeltern zugefügt wurde, war so quälend wie die systematische Leugnung, die dann folgte. [...] Was werden die Türken antworten, wenn du ihnen das sagst? Nichts! Es gibt nur einen einzigen Weg, sich mit den Türken anzufreunden,

> nämlich genauso unwissend und vergeßlich zu werden wie sie. Da sie nicht wie wir die Vergangenheit anerkennen werden, erwartet man von uns, daß wir wie sie die Vergangenheit verachten." (BI 238f.)

Gegenüber dieser Haltung, die sich sehr gut auf die Position Jean Amérys im Nachkriegsdeutschland beziehen lässt, steht der halbherzige Versuch eines türkischen Intellektuellen, das Leiden der Vergangenheit zu relativieren und damit die Anerkennung der armenischen Integrität zu verweigern. Shafaks Roman wird hier satirisch, indem die paradoxe Stellung vieler türkischer Intellektueller unterstrichen wird, heißt doch der Gesprächspartner, der zu Asyas Clique gehört, der „Nichtnationalistische Drehbuchautor Ultranationalistischer Filme".

> Für deine Familie tut es mir wirklich leid, ich spreche dir meine aufrichtige Anteilnahme aus [sagt er zu Armanoush]. Aber du mußt verstehen, daß damals Krieg herrschte. Auf beiden Seiten starben Menschen. Hast du eine Vorstellung davon, wie viele Türken durch die Hand armenischer Rebellen zu Tode gekommen sind? Hast du je an die andere Seite der Geschichte gedacht? Ich wette, das hast du nicht! Was ist mit dem Leid der türkischen Familien? Das ist alles tragisch, aber wir müssen uns vor Augen halten, daß 1915 nicht 2004 war. Damals waren die Zeiten anders. Meine Güte, es war ja nicht einmal ein türkischer Staat, das war das Osmanische Reich. (BI 270f.)

Hier wird eine Haltung deutlich, die – auch ganz im Sinne von Hrant Dink – dadurch zu charakterisieren ist, dass ihr jede Form von Empathie fehlt. Nicht der Schmerz der Opfer steht im Vordergrund des Diskurses, sondern der Versuch, das eigene Kollektiv vor Vorwürfen und Schuldzuweisungen zu verteidigen. Ein kollektives Gedächtnis, das sich auch mit den dunklen Seiten der Vergangenheit beschäftigt und auch nationale Schuld zu bearbeiten sucht, erscheint hier undenkbar. Demgegenüber hat Asya, durch die persönliche Begegnung mit Armanoush in besonderer Weise sensibilisiert, einen entscheidenden Schritt vollzogen, wenn sie im Gespräch mit den ‚Usern' der armenischen Internet-Plattform die entscheidende Frage an die jungen Armenier entwickelt:

> Ich erkenne euren Verlust und euren Schmerz an. Ich leugne nicht die Greueltaten, die begangen worden sind. Wovor ich zurückschrecke, ist meine eigene Vergangenheit. Ich weiß nicht, wer mein Vater ist oder wie seine Geschichte aussah. Wenn ich die Möglichkeit hätte, mehr über meine Vergangenheit zu erfahren, und wäre sie auch traurig, würde ich mich dafür entscheiden oder nicht? Das Dilemma meines Lebens. [...] Sagt mir, was kann ich als normale Türkin von heute tun, um euren Schmerz zu lindern? Das war eine Frage, die noch kein Türke den Armeniern im Café Konstantinopel [der Internet-Plattform] gestellt hatte. (BI 337)

Jetzt sind beide Seiten in besonderem Maße gefordert: Die Armenier der dritten Generation sehen sich mit einer Türkin konfrontiert, die sich von der gewöhnlichen Haltung der Mitglieder ihres Kollektivs distanziert, und Asya steht vor der Frage, die sich auch den Deutschen als den Nachfolgern des Täterkollektivs der Shoah immer wieder stellt, die Frage, in welchem Verhältnis sie sich (und wir Deutsche uns) eigentlich zu den Verbrechen unserer Vorfahren stellen sollen: „Bin ich für die Verbrechen meines Vaters verantwortlich? fragte Ein-Mädchen-namens-Türkin [der Internet-Name Asyas, M.H.]. Du bist für die Anerkennung der Verbrechen deines Vaters verantwortlich, entgegnete Anti-Khavurma [ein armenischer Gesprächspartner]." (BI 338)

Asya reagiert, indem sie einen exemplarischen Akt der Anerkennung des vergangenen Leids vollzieht, das den Armeniern zugefügt wurde. Und sie bekräftigt erneut, dass diese Anerkennung nicht nur ein ethisch-moralisch gebotener Akt gegenüber den Opfern der Vergangenheit darstellt, sondern dass diese Anerkennung auch dazu führen kann, die eigene Identität aus einer Geschichte von Konflikten und problematischen Verhaltensweisen heraus besser zu verstehen:

> Und doch wird mir vielleicht gerade die Tatsache, daß ich ohne Vergangenheit bin, helfen, eure Geschichtsverbundenheit nachzuempfinden. Ich kann die Bedeutung von Kontinuität in der Erinnerung von Menschen anerkennen. Das kann ich tun... und ich entschuldige mich für alles Leid, das meine Vorfahren euren Vorfahren zugefügt haben. (BI 339)

Die Fiktion bekommt hier utopische Züge, indem nämlich auf einer ästhetisch geformten Ebene und bezogen auf eine individuelle Handlung das vollzogen wird, was den Armeniern in der Realität verweigert wird. Eine türkische Autorin hat ein literarisches Modell entwickelt, das einen Dialog simuliert, der eine bessere Welt als möglich erscheinen lässt, eine bessere Welt, in der die Nachfahren der Täter mit den Nachfahren der Opfer gemeinsam trauern – eine Welt, in der das Leid der Vergangenheit nicht ungeschehen gemacht werden kann, in der aber durch die Anerkennung dieses Leidens eine Gesprächsbasis zwischen Türken und Armeniern entstanden ist, die eine Zukunft ohne Leiden denkbar erscheinen lässt. Eine Zukunft ohne Leiden, die darauf aufbaut, das der Vergangenheit ohne Verdrängung gedacht wird, dass die Amnesie überwunden wird, welche die Nachfahren der Opfer beleidigt und die Nachfahren der Täter in ein unehrliches Verhältnis zu sich selbst setzt.

Der Roman weist aber auch darauf hin, dass ein positives Verhalten einer neuen türkischen Generation auch die nachgeborenen Armenier vor neue Herausforderungen stellen würde. Denn diese haben zu einem großen Teil ihre eigene Identität in negativer Abgrenzung zu den Türken definiert, und es stellt sich die Frage, ob sie in der Lage sind, eine gemein-

same Vergangenheit mit den Türken in einem gemeinsamen Diskurs der Anerkennung ‚aufzuheben'. Diese Problematik wird von dem scharfsinnigsten der Besucher des Café Konstantinopel mit dem Internet-Namen Baron Baghdassarian pointiert formuliert:

> Nun, in Wahrheit, liebe Madame-Seele-im-Exil [Armanoush] und liebe Ein-Mädchen-namens-Türkin... wollen einige der Armenier in der Diaspora gar nicht, daß die Türken den Völkermord anerkennen. Wenn sie das tun, ziehen sie uns nämlich den Boden unter den Füßen weg und nehmen uns das Band, das uns am stärksten zusammenhält. So entschieden die Türken bis heute ihre Missetaten leugnen, so entschieden halten die Armenier an ihrer Opferrolle fest. Offensichtlich gibt es auf beiden Seiten alte Zöpfe, die abgeschnitten werden müssen. (BI 340)

Hier taucht es auf, das Wort „Völkermord", das Elif Shafak die später fallen gelassene Anklage wegen „Beleidigung des Türkentums" eingebracht hat. Es ist aber deutlich, dass es Elif Shafak ebenso wenig wie Hrant Dink darum geht, dass Begriffe mit Symbolwert aufgeladen und so benutzt werden, dass sich irgendjemand beleidigt fühlt. Es geht Shafak wie Dink um *Empathie*, um eine Anerkennung des vergangenen Leidens, und um die Überzeugung, dass echte Menschlichkeit im 21. Jahrhundert nur möglich ist, wenn die Verletzungen der Menschenwürde, die vergangene Jahrhunderte und leider auch noch unsere Gegenwart geprägt haben und prägen, beim Namen genannt werden. Sich mit denen zu identifizieren, die Opfer waren – diese Grundhaltung forderte Jean Améry von den Deutschen, und sie fordern Hrant Dink und Elif Shafak von den Türken. Die Erinnerung an das Leid, das Mitglieder des eigenen Kollektivs anderen zugefügt haben, ist nicht von Masochismus oder Selbsthass geprägt, sondern von dem Wissen darum, dass eine Wiederholung des Bösen nur ausgeschlossen werden kann, wenn das vergangene Böse nicht vergessen wird.

Zu dieser Haltung gehört auch ein Wissen darum, dass nationale Zugehörigkeit nicht so rein und klar zu definieren ist, wie dies Nationalisten aller Couleur zu glauben scheinen. Shafaks Roman hat gezeigt, dass das armenische und das türkische Mädchen sich trotz aller Verschiedenheit in manchem Wichtigen ähnlich sind. Das Wissen um kulturelle Hybridität kann in Istanbul wie in Berlin als eine Grundlage humanen Zusammenlebens verstanden werden. Wenn diese Utopie wahrscheinlicher wird, dann können auch Armenier Istanbul als ‚ihre' Stadt wieder annehmen:

> Aus diesem Winkel und bei diesem Licht sahen sie [Asya und ihre Mutter, M.H.] einander verblüffend ähnlich, zwei Gesichter, durch eine Vergangenheit geformt, von der die eine nichts wußte und an die die andere sich lieber nicht erinnerte. Genau in diesem Augen-

> blick spürte Armanoush zum ersten Mal seit ihrer Ankunft in Istanbul den Puls dieser Stadt. Ihr war gerade wie Schuppen von den Augen gefallen, warum und wie Menschen sich trotz all des Leids, das damit verbunden sein mochte, in Istanbul verlieben konnten. Es würde nicht leicht werden, sich die Liebe zu einer so schmerzlich schönen Stadt wieder aus dem Herzen zu reißen. (BI 331f.)

Resümee: das armenische Gedächtnis im deutsch-türkischen Diskurs

Die Erinnerung an die Verbrechen an den Armeniern gehört zum kulturellen Gedächtnis Europas und sie gehört in besonderem Maße zum kulturellen Gedächtnis der Türkei. Mit der türkischen Einwanderung nach Deutschland wird sie auch (wieder) ein Teil des kulturellen deutschen Gedächtnisses. Dies zeigt sich in der deutsch-türkischen Literatur nicht nur bei Zafer Şenocak, sondern auch in neueren Texten von Emine Sevgi Özdamar, der bekanntesten deutschsprachigen Autorin türkischer Herkunft. In dem 2009 erschienenen Sammelband *Odessa Transfer*, der sich den Räumen und dem kulturellen Gedächtnis des Schwarzen Meeres widmet, hat Özdamar einen Text verfasst, in dem ihre Trauer und die Trauer vieler Berliner Türken über den Tod Hrant Dinks artikuliert wird.[25] Und in Özdamars Drama „Perikızı. Ein Traumspiel",[26] ihrem Beitrag zu dem Projekt *Odyssee Europa* der Kulturhauptstadt Ruhr 2010, wird das gemeinsame Gedächtnis der Türken und Armenier deutlich: Eine junge Frau geht aus der Türkei als „Gastarbeiterin" nach Deutschland; sie erinnert im Gespräch mit ihrer Großmutter an die Geschichte ihrer Familie, die auch eine Geschichte des Zusammenlebens mit Armeniern ist. Die Großmutter beschwört traumatische Szenen der Verfolgung armenischer Frauen. Hierin wird die These gestützt, dass das armenische Gedächtnis als ein Teil des türkischen und jetzt auch des deutsch-türkischen Gedächtnisses verstanden werden kann und soll.

Maßstab der Humanität einer Gesellschaft, so lautet das Vermächtnis des Auschwitz-Überlebenden Jean Améry, ist die Art und Weise, wie sie sich gegenüber ihren Minderheiten verhält. Die Erinnerung an die Verfolgung und Ermordung von Minderheiten, die vor allem die Kriege und

---

[25] Vgl. Emine Sevgi Özdamar, „Bitteres Wasser. Istanbul und die türkische Schwarzmeerküste", in: Katharina Raabe, Monika Sznajderman (Hg.), *Odessa Transfer. Nachrichten vom Schwarzen Meer*. Mit einem Fotoessay von Andrzej Kramarz, Frankfurt a.M. 2009, S. 40–49.

[26] Vgl. Emine Sevgi Özdamar, „Perikızı. Ein Traumspiel", in: RUHR 2010, Uwe B. Carstensen, Stefanie von Lieven (Hg.), *Theater Theater. Odyssee Europa*. Aktuelle Stücke 2010, Frankfurt a.M. 2010, S. 45.

Bürgerkriege des zwanzigsten Jahrhunderts beherrscht hat, sollte ein Ansporn sein, die Menschlichkeit in der Anerkennung der Minderheiten und in dem Gedenken an das Leid unschuldig Verfolgter und Ermordeter zu bewahren und zu stärken. Dieser universale Anspruch zeigt sich in der heutigen deutsch-türkischen Konstellation als der doppelte, an das Leiden der Juden und an das Leiden der Armenier zu erinnern – und zwar ohne gegenseitige Schuldzuweisungen zwischen Deutschen und Türken und ohne eine „Opferkonkurrenz" zwischen Juden und Armeniern. Die Erinnerung an die Leiden der Opfer verbrecherischer Ideologien und Aktionen bedeutet die Anerkennung des Anspruchs jedes Menschen auf Würde und körperliche Unversehrtheit und er ist ein Ansporn für eine humane Politik gegenüber Minderheiten in den heutigen Gesellschaften. Zu lernen, dass das Mit-Leiden mit den Opfern den Wert des eigenen Kollektivs nicht vermindert, sondern sogar erhöht, ist eine zivilisatorische Leistung, zu der gerade die Literatur einen Beitrag leisten kann. Dass dabei eine vergleichende Auseinandersetzung mit deutsch-jüdischer, deutsch-türkischer, deutscher und türkischer Literatur von besonderem Nutzen sein kann, wollte ich mit diesem Beitrag zeigen.

Katja Schubert

Ethik der Analogie: Postnationale Perspektiven im Werk von Jeannette Lander

Kontext

In seinem Buch *Bürgerkrieg global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman*[1] definiert der in den USA tätige Germanist Paul Michael Lützeler den Begriff ‚postkolonialer Blick' folgendermaßen:

> Gemeint ist damit die Sichtweise der Empathie, des Verstehenwollens und der transnationalen Anerkennung der Menschenrechte. Der koloniale Blick ist dagegen der von Eroberung, Dominanz und Ausbeutung. Der postkoloniale Blick erkennt und anerkennt hybride Kulturen und Identitäten; die Vertreter des kolonialen Blicks dagegen wollen ihre Sichtweisen anderen Ländern aufdrängen. Der postkoloniale Blick ist verwandt mit dem global Imaginären, [...] das Ausspielen humaner Möglichkeiten gegen Zwangs- und Terrormaßnahmen in der Politik.[2]

Für die Autoren und Autorinnen deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, so Lützeler, bedeute das die Literarisierung des Zusammenspiels von „Realität und Fiktion, Subjekt und Gesellschaft, Lokale[m] und Globale[m], Moral und Ästhetik",[3] in dem sich Zeitgenossenschaft und ästhetisch-moralische Verantwortung verbinden. Ethik sei demnach dem dichterischen Text inhärent, insofern als er neue und alternative, aber auch fremde Sehweisen und Deutungsoptionen auf die Realität eröffne und dadurch zur Erkenntnisleistung beitrage. Solche Positionen gehören inzwischen zum festen Bestandteil der Definition der *postcolonial studies*, allerdings, und dies kann man Lützeler vorhalten, ist es nicht zutreffend, von *einem* ‚postkolonialen Blick' auszugehen. Denn so wie es nach Jürgen Osterhammel auf der einen Seite notwendig ist, von einer „Vielzahl von Geschichten einzelner Kolonialismen"[4] und von der Kolonisation als einem „Phänomen kolossaler Uneindeutigkeit"[5] auszugehen, so existieren auf der anderen Seite genauso komplexe, zum Teil widersprüchliche und

---

1 Paul Michael Lützeler, *Bürgerkrieg global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman*, München 2009.

2 Ebd., S. 17.

3 Ebd., S. 338.

4 Jürgen Osterhammel, *Kolonialismus. Geschichte – Formen – Folgen*, München 2003, S. 29.

5 Ebd., S. 8.

brüchige Dekolonisierungsprozesse und postkoloniale Konstellationen, die ebenfalls in der Theorie reflektiert werden müssen. Unabdingbar ist beim Gebrauch des Begriffes ‚Postkolonialismus' die jeweilige „Kontextsensibilität",[6] die die Durchsetzung eines uniformen Verständnisses von Postkolonialität ausschließt.

Lange bevor solche Debatten auch von der deutschen Wissenschaftszunft aufgenommen wurden, hat in der Literatur nach 1945 eine deutschsprachige Autorin nichtdeutscher Herkunft genau hier mit ihrer literarischen Arbeit eingesetzt. Es handelt sich um Jeannette Lander, die in den 1930er und 1940er Jahren in einer polnisch-jüdischen Familie in den USA aufwuchs und seit über fünfzig Jahren in Deutschland lebt. Sie begann in den 1970er Jahren, auf deutsch zu schreiben und gehört, mit den Vertretern der in etwa zeitgleich entstehenden so genannten ‚Gastarbeiterliteratur', zu den ersten deutschsprachigen Schriftstellern nichtdeutscher Herkunft in der Bundesrepublik. Allerdings wurde Jeannette Landers Werk niemals in die Kategorien Ausländer-, Migrations- oder postnationale Literatur aufgenommen. Hingegen wurde sie vor allem in ihrem frühen Werk, das sich viel, aber nicht ausschliesslich, mit dem Mord an den europäischen Juden beschäftigt, auffallend oft und mit sehr ambivalenten, auch antisemitischen Tönen verbunden, als ‚jüdische Autorin' rezipiert, ganz als ob dies eine ‚catégorie à part' sei. Gerade ihr frühes provokatives, von experimentellen Schreibweisen genährtes Werk, das Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist, findet bei seinem Erscheinen mehr Ablehnung als wohlwollende Aufnahme, und dies in fast allen Leserkreisen: in der deutschsprachigen Presse, in jüdischen Gemeinden und in feministischen Kreisen. Wir sind noch nicht im Zeitalter des Chamisso-Preises angekommen.

Die Erwähnung des deutsch-jüdischen Kontextes, in dem Jeannette Lander schreibt, ist insofern entscheidend, als die Autorin sich in einem Spannungsfeld von deutsch-jüdischer bzw. europäisch-jüdischer Kultur und einer vom Genozid an den Juden herkommenden, Kultur schaffenden Ethik positioniert, die über das Europäisch-Jüdische hinausweist und Fragen nach der Beziehung zu anderen Gewaltverhältnissen und Dialogmöglichkeiten stellt. Es soll im Folgenden deshalb auch im Besonderen um die Frage nach einer ‚Ethik der Analogie' im Kontext der Debatte über eine kosmopolitische, postnationale deutschsprachige Literatur, wie sie die Schriftstellerin auf einzigartige Weise in der bundesdeutschen Literaturlandschaft entwickelt, gehen. Dabei ist Lander selbst der Meinung, dass genau dieser Ansatz in der Zeit ihrer frühen Romane (in der ersten Hälfte der 1970er Jahre) niemals wirklich vom Publikum in Deutschland aufge-

---

6 Maria Do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2005, S. 24.

nommen wurde. Die Funktionsmechanismen des westdeutschen Literaturbetriebs (Rezensionen, Verlagspolitik, akademische Rezeption...) trugen ihrerseits dazu bei, dass sie heute eine quasi unbekannte Autorin in Deutschland ist. Über ihren zweiten Roman *Auf dem Boden der Fremde*[7] (1972) sagt Jeannette Lander im Jahre 2002:

> Dieser Roman [...] hat in Deutschland gute Kritiken bekommen, ist aber nicht gut verkauft worden. Er ist nicht ins Englische übertragen worden. Dennoch ist er, wie mein erster Roman, Gegenstand etlicher Germanistenseminare, Magisterarbeiten und Dissertationen in den USA. Ich habe mir über diese unterschiedliche Rezeption bislang keine großen Gedanken gemacht. Sie ist aber ein Muster. Deshalb wage ich eine Erklärungsthese. Meinen Romanen liegt eine Verständnis zeigende Haltung zugrunde. Ich suche nach den Ursachen für die Erscheinungen. Ich will verstehen, warum die Dinge so sind. Meine Figuren suchen. [...] Vermutlich hat diese meine Haltung etwas mit dem Humanismus der jüdischen Glaubensphilosophie zu tun. Mit meiner amerikanischen Herkunft hat sie auch etwas zu tun. Verständnis zu zeigen, nicht nachtragend zu sein, zu vergeben – positive Eigenschaften für mein Gefühl. Auf der anderen Seite impliziert man damit eine Schuld, die es zu verzeihen gilt. Einer, der Schuld verdrängt und kompensiert, meidet die, die ihm vergeben. Er verzeiht nicht, dass man ihm verzeiht und ihn somit an seine Schuld erinnert. Wenn schon, dann soll man ihn beschimpfen, bestrafen, konfrontieren.[8]

Es ist offensichtlich, dass sich diese Ausführungen mit dem ‚postkolonialen Blick', wie ihn Lützeler definiert hat, überkreuzen, doch zeigen diese Bemerkungen auch, dass ein solches Arbeiten in der Bundesrepublik der 1970er Jahre (wohlgemerkt nach 1968!) als auszugrenzendes Störmanöver empfunden und entsprechend auf die Marginalisierung und die Nichtwahrnehmung des Werkes von Jeannette Lander hingearbeitet wurde. Wie literarisiert Jeannette Lander nun konkret diese Suche nach jenem empathischen Verstehen, nach den Ursachen der Erscheinungen und nach der ästhetisch-moralischen Zeitgenossenschaft? Wie verhandelt sie die Ethik der Analogie in ihren literarischen Texten?

---

7 Jeannette Lander, *Auf dem Boden der Fremde*, Frankfurt a.M. 1972, im Folgenden abgekürzt als BF.

8 Jeannette Lander, *Am wenigsten verzeihen die Deutschen, dass man ihnen verzeiht. Fallstudie zu meinem Fall.* Vortrag für die Sommerschule im Einstein Forum, 2. Juli 2002, S. 9f. Ich zitiere aus dem Manuskript, das mir die Autorin zur Verfügung gestellt hat.

Jeannette Lander publiziert 1970 ihren ersten deutschsprachigen Roman mit dem Titel *Ein Sommer in der Woche der Itke K.*[9] Er handelt vom konfliktreichen Heranwachsen eines jüdischen Mädchens in einem Schwarzenviertel in Atlanta in den von Weißen dominierten Südstaaten der USA in den 1940er Jahren. Den historischen Hintergrund bildet unter anderem der Zweite Weltkrieg, in dem schwarze Amerikaner in der Armee für die Befreiung Europas und für den Kampf gegen die Unterdrückung einer anderen Minderheit eingesetzt wurden. Während sie in den Streitkräften keinesfalls gleichberechtigt behandelt wurden, erfahren sie doch zum ersten Mal in Europa eine Behandlung ohne Ansehen ihrer Hautfarbe, was bei einem Teil der afroamerikanischen Soldaten eine neue Qualität der Reflexion über ihre Unterdrückung in den USA in Gang setzt. Die Ereignisse des Romans *Ein Sommer in der Woche der Itke K.* sind in jener Zeit der beginnenden Unruhen der schwarzen Amerikaner situiert, die später in die Bürgerrechtsbewegungen einmünden. Diese haben ihre tieferen Ursachen in einer fast ein Jahrhundert andauernden Periode zwischen 1865 und 1940, die mit dem offiziellen Ende der Sklaverei beginnt, dann aber, vor allem aufgrund der späten industriellen Entwicklung in den Südstaaten, zur Verhärtung und Erstarrung im Zusammenleben von Schwarzen und Weißen führt. Erst mit Beginn des Zweiten Weltkriegs werden die Südstaaten industrialisiert, was zu dramatischen sozialen Umwälzungen führt, deren Preis vor allem die schwarze Bevölkerung zahlt: Wachstumsexplosion in den Städten, Arbeitslosigkeit, Slumbildung, Rassendiskriminierung...[10]

Der Text von Jeannette Lander beginnt nun folgendermaßen: „Itke. Mit krausem Haar, mit dunklen Augen, lebt in einem Kreis in einem Kreis in einem Kreis. Der innerste ist jiddisch. Der mittlere ist schwarzamerikanisch. Der äußere ist weißprotestantisch-amerikanisch tief im Süden."[11] Dieses erste Bild von den konzentrischen Kreisen mit dem scheinbar so festen Zentrum wird nur wenige Zeilen später schon in eine verwirrend-betörende Sprachmusik getaucht, die die Kreise wenigstens zum Vibrieren bringt: „Oi ayoi, a jiddische Mammeniu [...] Tattes Krom",[12] heißt es da rufend, ausrufend, laut – und kurz danach: „Mittelkreismelodien: nobody knows the troubles I see, nobody knows but Jesus."[13] Und gleich darauf, als Mama nach Tochter Itke ruft, die im Laden helfen soll: „Itke! Wos

---

9 Jeannette Lander, *Ein Sommer in der Woche der Itke K.*, Frankfurt a.M. 1971, im Folgenden abgekürzt als SIK.

10 Siehe hierzu auch das Nachwort der Autorin in SIK, a.a.O., S. 263f.

11 Lander, SIK, a.a.O., S. 13.

12 Ebd.

13 Ebd.

machsti bei der Tir? Kimm arein, es is busy, Itke!"[14] Der Text treibt die Mehrsprachigkeit immer weiter, das Hebräische gesellt sich jeden Morgen auch noch dazu, wenn Itke von polyphonem, tausend Echos in Raum und Zeit werfenden Gesang begrüßt wird: „schalom om om o, scholem alechem alechem lechem alechem scholem olem olem, oi a git morgen, die kleentschicke, nun? Mmm? Oi, a git morgen, die mammeniu, Tatteniu, mm morning Miss Vinny honey... nice weather this mo'nin ma'am, am."[15] Wir sind als Lesende sofort in einen wunderbaren Wirbel hineingezogen, aus dem wir vielleicht gar nicht so leicht wieder herausfinden, der die Wahrnehmung erst einmal durcheinander bringt, das Sortieren schwer macht: Wer spricht hier eigentlich in welcher Sprache? Was transportiert jede Sprache und jeder Sprecher und was transportieren sie alle zusammen? Existiert jede Sprache und jeder Sprecher für sich und repräsentiert eine spezifische Tradition oder ist schon hier das Entscheidende die Mehrsprachigkeit und Vielstimmigkeit, in der jede Sprache und jede Stimme, also auch Person, die andere als Resonanzkörper benötigt, um zu existieren?

Die Frage der Mehrsprachigkeit ist insofern von zentraler Bedeutung, als sie, folgt man der Kulturtheorie des in Ägypten geborenen, französisch-jüdischen Psychoanalytikers Jacques Hassoun, Teil einer Überlieferung ist, die reale Sprach- und Kulturgrenzen und damit nationalliterarische Modelle hinter sich lässt. Hassoun begründet dies in seinem Werk *Schmuggelpfade der Erinnerung* (*Les contrebandiers de la mémoire*, 1994)[16] mit den vielfältigen Erfahrungen gebrochener Genealogien und Traditionen, die oft mit dem Bezug auf mehrere Orte, ferne Verwandte und fremde Namen einher gehen. Genau diesen Erfahrungen kann ein Begriff von Kultur als Ensemble von Identitätsmerkmalen, wozu in der Regel Einsprachigkeit, Herkunft und genealogische Kontinuität gezählt werden, nicht mehr gerecht werden. Kultur und ihre Überlieferung, so Hassoun, manifestiere sich vielmehr in einer je spezifischen Weise, Wissen herzustellen und weiterzugeben. Noch einmal anders formuliert: Tradition und Überlieferung können nicht mehr gleichgesetzt werden. Dem Begriff der Tradition sei immer schon die sozusagen naturgesetzliche Vorstellung von einem Geschehen von Generation zu Generation inhärent. Hingegen ziele Überlieferung auf aktive Handlungen und Szenen, die kulturelle Fertigkeiten weitergeben, auf die Tätigkeit der Übergabe und auf die Erzählungen, die weitergegeben werden. Die Fiktion spiele dabei eine zentrale Rolle:

---

14 Ebd., S. 14.

15 Jeannette Lander, BF, a.a.O., S. 97.

16 Jacques Hassoun, *Les Contrebandiers de la mémoire*, Paris 1994. Deutsche Ausgabe: *Schmuggelpfade der Erinnerung,* Frankfurt a.M., Basel 2003.

> Die richtig verstandene Überlieferung setzt das Recht des Fiktiven ein und sorgt dafür, dass jede und jeder, in jeder Generation, sich aufgerufen fühlt, aufgrund des ersten Texts Varianten einzubringen. Es geht nicht darum, im Ererbten einen heiligen, unantastbaren Wert zu sehen, vielmehr seine Melodien aufklingen zu lassen. Sich zueigen zu machen, was uns erzählt wurde, indem man eine neue Geschichte daraus macht – das ist vielleicht der Weg, den wir alle gehen sollten.[17]

Die Kulturtechniken umfassen also Weitergabe, Übersetzung, Kommentierung und Lektüre. Sie finden ihre Anwendung über verschiedene Sprachen, unterschiedliche Schriften, verstreute Archive und vielfältige Medien.

Liest man Landers vielsprachige Kreismelodien mit den Reflexionen von Hassoun, so stellt sich schnell jene Skepsis gegenüber dem Konzept von Tradition und Kultur als Kontinuum von Einsprachigkeit und Genealogien ein. Dieses Konzept halten übrigens die bundesdeutschen Literaturkritiker der 1970er Jahre hoch, wenn da unter anderem so unverschämte Statements zu lesen sind wie das folgende: „Hebräisch, Jüdisch, Negerenglisch und Deutsch zusammengekocht! Zuviel wird mit solchen Mixturen vom Leser gefordert [...] Dabei kann sich Frau Lander, wenn sie nur will, durchaus in klarem Hochdeutsch verständlich machen.“[18] Sehr viel wäre zu erwidern auf diese stupide, xenophob-antisemitische Verlautbarung, doch würde das den Rahmen der vorliegenden Ausführungen sprengen. Nur ein Aspekt sei hier kurz angedeutet: Eine hochgradig politische Dimension scheint durch diese Vielsprachigkeit hindurch und zwar in dem Sinne, dass dieses Verfahren auch als eine Art Loblied auf die jüdische Diaspora und ihre Vielsprachigkeit gelesen werden kann. Eine für eine auch kritische Haltung notwendige Pluralität linguistischer Visionen wird hier erzeugt, die ihrerseits auf die Möglichkeit multipler Lebensformen jenseits eines jüdischen Nationalstaates mit einer Nationalsprache verweist. Ein Festhalten an kulturellen, traditionellen und religiösen Eigenheiten wird über die Sprache transportiert und ermöglicht, das in starker Spannung zum israelischen Ideal des ‚Neuen Juden‘ steht, der alle Identitäten ablegen sollte, die als zur Diaspora gehörig definiert wurden. Besonders brisant erscheint diese Vorgehensweise, da diese Konstruktion von Mehrsprachigkeit in deutscher Sprache nach Auschwitz in den Texten einer jüdischen Autorin in der Bundesrepublik erscheint.

Wenn wir also hier entgegen der Meinung des Rezensenten an dem Eindruck einer faszinierenden Sprachmusik festhalten, so kann schon

---

17 Hassoun, *Schmuggelpfade*, a.a.O. , S. 91. Siehe hierzu auch die Ausführungen von Sigrid Weigel, *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, S. 80f.

18 Georg Zivier, „Itke K. kommt nach Berlin“, in: *Der Tagesspiegel*, 28.1.1973.

allein damit eine Art postnationale Dimension im Schreiben von Jeannette Lander konstatiert werden. Das wird noch unterstrichen vom Oralitätscharakter der Sprache. Im Neben- und Miteinander der verschiedenen, als gesprochen inszenierten Sprachen wird ein Raum erzeugt, der auf den ersten Blick keine eindeutige Autorität in den Mittelpunkt stellt. Anders als die schriftliche Sprache entzieht sich die mündliche Sprache dem Anspruch auf etwas Meisterhaftes und Kanonisches. Sie ist viel weniger normativ und erlaubt, so George Steiner, in der Form des Austauschs „die unmittelbare Infragestellung, die Gegenerklärung und die Korrektur [...] Die Oralität verlangt nach Wahrheit, nach der Ehrlichkeit, sich selbst zu korrigieren, nach Demokratie, gleichsam nach gemeinsamem Auftreten."[19] Die von Lander literarisierte vielsprachige Oralität basiert demnach auf der Durchkreuzung und Dekonstruktion herkömmlicher Hierarchiemuster und Machtstrukturen im und durch den Sprachgebrauch. Nicht zuletzt werden auch Zeitebenen und Erinnerungsvorgänge neu in Beziehung miteinander gesetzt, da die orale Kultur beständig die Kraft des Gedächtnisses einfordert, indem sie auf der immer wieder aktualisierten Erinnerung basiert.

Die zentrale Rolle, die dabei die ‚Musikalität' der Texte spielt, wird auch durch bestimmte Elemente in der Textform verstärkt. Bereits auf der zweiten Seite des Romans wird das erste Kapitel mit einer Art Theater- oder Opernszenenanweisung eingeführt, bei der jeder Protagonist der kommenden Kapitel in Verbindung mit einem Musikinstrument oder einem Objekt der Lautproduktion angekündigt wird: „1. Auftritt: Itke singt das Lied einer Rebekka-äugigen unter den Klarinettenstimmen der Neger. 2. Auftritt: Tatte und Mama spielen die Melodie vom Anderssein auf Schlüsseln und Rollo"[20] usw. Die Musik entsteht also zum einen durch Vielsprachigkeit und Oralität, zum anderen durch die Anlage des Romans als Musik- und Tanzstück. Zur polyphonen Musik gesellt sich nämlich sofort die Choreographie, nachzulesen in Bühnenanweisungen wie Pantomime, Schattenboxen, Chorgesang, Wehklage, Echolied, Ballett, Wahnreigen, Steptanz... Konkret hört sich diese musikalische Choreographie, zum Beispiel im Schlüsselkonzert des Tatte, des Vaters, so an:

> Mit den Schlüsseln schließt er die Türen ab, nachts alle Türen, und Mamma am Tage die Schränke in der Wohnung, alle Schränke. Vor den Haupttüren hebt er eine Eisenstange hoch, legt sie quer versperrend über zwei Halter von innen her. Schließt mir den mittleren und den Außenkreis aus und ist in der Heem. Schließt sein Geld aus. Das liegt nachts im Tresor auf dem Treppenflur. Seine drei Tächterlach weiß er in der Heem: Heikele, Itkele, Laikele in der Heem und deren Mammeniu Hännele in der Heem. Das Geld

---

19 George Steiner, „Buch oder Leben", in: *Lettre International 68*, Frühjahr 2005.

20 Jeannette Lander, ISK, a.a.O., S. 11.

> schließt er aus. Tatte hat keine Schußwaffe, und das in Amerika. Im Süden. Im Negerviertel. Als weißer Lebensmittelhändler.[21]

Der parataktische Sprachstil, die gesprochene Sprache der kurzen Sätze, Ellipsen, Assonanzen und Alliterationen, Wortwiederholungen, sie alle schaffen eine Musik der Versprachlichung. Man hört regelrecht den schleppenden Gang und die allabendlichen Handgriffe eines müde gewordenen und beunruhigten Ladenbesitzers, der sich seines Familienschatzes im mehrfachen Sinne versichert. „In der Heem" aber ist eines der großen Leitmotive und liturgischen Worte, die den Text durchziehen, beschwörend, beschwichtigend, Einschluss und Ausschluss zugleich signalisierend.

Nach dem Traum: die Gewalt des (Post-)Kolonialismus

Die erwähnten Bühnenanweisungen aber sind in den ersten vier Kapiteln des Buches noch überschrieben mit einem Genre, das den Eindruck von Theater und Oper präzisiert bzw. eine gewisse Naivität korrigiert: Eine Minstrel-Schau haben wir vor uns, sagt die Autorin. Und spätestens hier nun verlassen wir den Bereich des idyllischen Musikempfindens, das uns bei einer ersten Lektüre durchaus begleitet hat. Die Minstrel-Show hat ihren ersten Vorläufer in der Zeit vor dem amerikanischen Bürgerkrieg, als sich „die weißen Herren der Baumwoll- und Pfirsichplantagen Volkskunst von ihren Negersklaven vorführen"[22] ließen. Nach dem Bürgerkrieg und in engem Zusammenhang mit der Industrialisierung ändert sich das Personal des Theaters. Jetzt stellen in der Regel weiße Protagonisten, für ein weißes Arbeiter-Publikum, das meist Schwarze nicht aus seinem Alltag kennt, Schwarze in Form von Stereotypen dar. Die zentrale Figur war ein Clown mit schwarz gefärbtem Gesicht, wollenem Haar und einem Banjo. Die Darstellung begrenzt sich auf ständig fröhliche, singende und naive Sklaven, die ihre Besitzer trotz der harten Arbeit lieben. Hintergrund dieses rassistischen Unterhaltungsspiels sind die Sozialdisziplinierung und Kontrolle der weißen amerikanischen Arbeiter im 19. Jahrhundert, die ihre Wut über ihre Unterdrückung nicht an den weißen Fabrikbesitzern, sondern an den Schwarzen auslassen. Die metaphorisch stilisierte Allianz zwischen den städtischen Werktätigen und den Interessen der Plantagenbesitzer in den Südstaaten sollte die Wirklichkeit der unterschiedlichen Klassenzugehörigkeit verdecken.[23] Im Spiel stellten die Weißen ein verlo-

---

21 Ebd., S. 16.

22 Ebd., S. 9.

23 Siehe hierzu: Joshua Kwesi Aikins, „Wer mit Feuer spielt... Aneignung und Widerstand – Schwarze Musik/Kulturen in Deutschlands weißem Mainstream". In: Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2005.

rengegangenes freieres Selbst zur Schau und wiesen es zugleich zurück. Der Andere erscheint hier als Objekt der Verlockung und der Abgrenzung zugleich. Durch die Distanzierung gegenüber den Schwarzen und den Versuch, die Anderen zu verorten und festzulegen, wurde somit das eigene Weißsein als ein positiv besetztes Selbst konstruiert.[24] Nicht von der Hand zu weisen ist in diesem Prozess die Abhängigkeit des scheinbar Überlegenen von dem Unterlegenen, indem ersterer sich stets als das darstellt, was er nicht ist und somit der eigenen Identität eine prekäre Stabilität verleiht. Für Homi K. Bhabha nähert sich dieses koloniale Stereotyp dem Fetischbegriff bei Freud an. Das Stereotyp hat mit dem Fetisch nicht nur die metonymische Struktur gemeinsam, das heißt, dass es Ersatzobjekt für das ‚reale Objekt' ist, sondern es funktioniert – wie der Fetisch auch – als Instrument, das konfliktbeladene Gefühle und Einstellungen ausdrücken und zugleich kontrollieren kann.[25]

Mit der Einführung dieses Unterhaltungsspiels lenkt Jeannette Lander ihren Roman also noch auf ganz andere Gleise. Einerseits betont sie jetzt den Charakter der ‚Volkskunst', den ihr Text inszeniert, womit wir uns von der ‚Hochkultur' von Oper und Theater, deren Rezipienten von Anfang an und bis heute mehrheitlich einer bürgerlichen Schicht angehören, entfernen. Andererseits wird die transnationale Musik von Mehrsprachigkeit und Diaspora, Teil der Überlieferungsarbeit von Jeannette Lander, nun durch Fragen des Rassismus und der sozialen Gerechtigkeit auf ihre ‚Bodenhaftigkeit' hin geprüft. (Man könnte dies auch als ‚clin d'œil' im Hinblick darauf lesen, dass die soziale Frage möglicherweise noch gar nicht den ihr angemessenen zentralen Platz in der Postkolonialismusdebatte im Rahmen der Literaturwissenschaft eingenommen hat.)

Mit der Benennung „Minstrelspiel" stellt die Autorin also auch die scharfe Frage, ob die Beschreibung der afroamerikanischen Bevölkerung durch die Perspektive der weißen Amerikaner – was einen Großteil ihres Romans ausmacht – nicht in jedem Fall gerade auch in ihrem eigenen Text rassistisch geprägt ist und ob es daraus ein Entkommen gibt. „Dies nimmt die immer wieder akute Frage postkolonialer Theorie auf, ob eine nichtgewaltvolle, nicht-reduktive Repräsentation der *Anderen* überhaupt möglich ist."[26] Die literarischen Anworten Landers darauf sind sehr komplex. Von dem Thema der schlummernden Gewalt haben wir schon eine Andeutung aus der Perspektive des Weißen, im Sicherheitsbedürfnis des

---

24 Parallelen hierzu finden sich in der Darstellung des Orientalen und des Orients in den wissenschaftlichen Diskursen des 19. und 20. Jahrhunderts in Europa, wie dies Edward Said in seinem Werk *Orientalism*, New York 1978, analysiert hat. Diese Diskurse tragen dazu bei, den Orient zu beherrschen und ihn zugleich politisch, ideologisch und imaginativ zu konstruieren.

25 Hierzu Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York 1994.

26 Castro Varela/Dhawan, a.a.O., S. 50.

jiddischen Tatte gehört. Klar wird im Verlauf des Romans, dass die jüdische Familie mit derselben Hautfarbe wie die weiße Mehrheitsgesellschaft zu den Wohlhabenden und Privilegierten gehört und von einem Teil der afroamerikanischen Nachbarn auch genau so wahrgenommen wird. Und dies geschieht ungeachtet der Tatsache, dass sie in den Augen der weiß-protestantischen Amerikaner aufgrund ihrer polnisch-jüdischen Herkunft gleichzeitig als marginal, als Außenseiter erscheint. Weil er Teil der besitzenden Klasse ist, muss Tatte abends sein Geld und seine Familie wegschließen.

Das ist das eine Gesicht dieses Tatte. Das andere aber – und das wäre ein erster Versuch von Jeannette Lander, das Minstrelspiel sozusagen zu korrigieren – sieht so aus: Derselbe Tatte öffnet gleichzeitig seinen inneren Herkunfts- und Familienkreis und versucht, die Trennungslinien zu den Schwarzen hin zu durchbrechen. Mit Hilfe sozialistischer Ideen von Gleichheit und Solidarität möchte er eine andere Gemeinschaft, eine gerechtere Gesellschaft mit aufbauen. Dieser Vater ist es,

> der damals seinen Negerkunden zu Weihnachten die nicht bezahlten Rechnungen zerriß, die Rechnungen von Oktober und November und Dezember alle zerriß, wenn er wußte, sie konnten nicht zahlen; deren Kindern er einredete, wenn sie tagsüber auf der Straße spielten, es ist wichtig, in die Schule zu gehen nicht zu schwänzen, zu lernen, lernen, lernen, damit sie nicht wie die Mamma und nicht wie der Daddy der Weißen Wäsche plätten, Rasen mähen, Dreck wegschleppen ... der Lenin der Simpson Street.[27]

Natürlich hören wir hier auch den Nachklang der Zeit um 1968 heraus, in deren Wirkungsfeld Jeannette Lander auf Deutsch in Berlin schreibt. Zugleich antizipiert diese Haltung das sehr aktuelle Programm ‚Schuldenerlass und Bildung'. Doch Jeannette Lander korrigiert jeden Versuch, ihre Texte auf eine eindeutige und ausschließliche politische Linie festzulegen. Auch genau jene Parole, die den Zusammenhang von Verschuldung und Bildung herstellt, funktioniert nicht, kann vielleicht nie funktionieren, so lange die einen dem Kollektiv der Weißen und Besitzenden zugerechnet werden, die ihre Schuld der Ausbeutung und Kolonialisierung schon immer und immer wieder in Schulden für die anderen umgewandelt haben. Mit fortschreitendem Text verdichtet sich die Atmosphäre der Gewalt und entpuppt sich denn auch die scheinbar so folkloristische Mehrsprachigkeit eines freundlich-bunten Südstaatenslangs als ein Gesang, der gleichzeitig Idylle und Gewalt, Revolte und Regression, Traum und Alptraum, Körperfreuden, Körperbegierden und Körperkrieg herausschreit. Die konzentrischen Kreise haben in Wirklichkeit Dunkles

---

[27] Jeannette Lander, BF, S. 189.

zu sagen, und die scharfen Trennränder ihrer Ringe werden mehrfach verlockend und bedrohlich durchbrochen und rekonstruiert. Wir erinnern uns hier an Hassoun und stellen deshalb mit ihm die Frage, ob Überlieferung, entgegen eines eindimensionalen Kulturbegriffes, nicht gerade auch heißt, die Überlieferung dieser anderen Geschichten und der Geschichten der anderen, die die Spur der Gewalt im Prozess der eigenen Identitätsbildung nicht verdeckt, zu thematisieren?

Auf dem Höhepunkt des Romans *Ein Sommer in der Woche der Itke K.* kommt es zum Mord an einem schwarzen Mädchen, das von weißen Polizisten überfahren und nicht gerettet wird, und daraufhin zum Rachefeldzug einiger Schwarzer, die Tattes Kromladen ausrauben und alles kurz und klein schlagen. Die aus Überzeugung gelebte Haltung des jüdischen Ladenbesitzers hatte die Wurzeln der tiefen sozialen, wirtschaftlichen und ethnischen Diskriminierung nicht beseitigen und auch nicht auf Dauer ein erträgliches Zusammenleben organisieren können, auch wenn es über lange Seiten hin so scheint. Die Schwarzen treten aus ihren anfänglichen, auch hier im Text enthaltenen fröhlichen Clownrollen heraus, was den Funktionsmechanismus der rassistischen Minstrelshow zunächst sehr melodisch vorgeführt hatte. Das Unterhaltungsspiel wird nun definitiv aufgedeckt und denunziert.

> Schlugen die Hände, die Finger der Neger, der Kinder, der Mädchen und Jungen, durch Fenster und Spalten und Splitter, nahmen sich Früchte, Melonen und Kirschen, Bananen und Nüsse... verwüsteten Körbe, zerstörten Reklamen für Torten und Trauben. Sie nahmen sich Schinken. Sie nahmen sich Hühner. Sie fanden versteckt Zigaretten und Speck. Sie traten auf Eier, zerschlugen Milchflaschen. Sie steckten sich Ananas unter das Hemd. Sie kippten den Kasten voll Fisch auf den Boden, daß Eisstücke kullerten, knackten. Sie kreischten ‚das Fleisch! in dem großen Kühlkasten!'... da kletterten Kinder mit knochigen Knien hinein in die Kälte und klauten sich Fleisch. In Kovskys Krom wild und verzerrte Gesichter der Kunden, die Kovsky seit Jahren gekannt. Es flogen die Fetzen zerrissener Rechnungen (noch nicht bezahlt). Es blitzte aus Klingen, die Zucker- und Mehltüten sinnlos zerschlitzten. Es leuchteten Schlagringe auf, die voll Haß auf Gläser voll Sirup und Honig einschlugen. Es waren zu hören ohrschmerzende Stimmen von Einst-Klarinetten in schrillem Diskord.[28]

[28] Jeannette Lander , SIK, a.a.O., S. 252.

Für die jüdische Familie, die hier stellvertretend als Sündenbock und Opfer die Gewalt erleidet, ruft dies, und das ist sehr wichtig, an dieser Stelle gerade nicht die Jahrtausende lange Verfolgungsgeschichte der Juden auf. Dies ist interessanterweise vorher geschehen, als das schwarze Kind unterm Auto zerquetscht und nicht von der Polizei geborgen wird. Dann, und erst dann führt Lander die Ethik der Analogie zwischen den Schicksalen von Juden und von Schwarzen ein – vergleichen ohne zu vereinnahmen, ohne zu hierarchisieren, das Gemeinsame hervorstellen, die Unterschiede benennen. Und könnte nicht auch dies Bestandteil einer konkreten Praxis der Überlieferung werden? Wäre nicht auch hiermit, mit dieser Ethik der Analogie, ein Konzept der übersichtlichen, quasi naturgesetzlichen linearen Genealogie aufgebrochen, die sich allein für das eigene familiäre oder nationale Ensemble von Identitätsmerkmalen interessiert? Diese Frage verlangt noch ein paar notwendige Beobachtungen am Text von Jeannette Lander.

Erstens ist die Autorin sehr präzise in ihrer Analogisierung. Mit Schwarzen verglichen werden hier keineswegs Juden wie Tatte Ladenbesitzer und Versorger der Armen. Es erscheint hier im Text vielmehr eine Referenz auf das biblisch exilierte Judentum, das nach der Befreiung aus Ägypten, sein Haus auf dem Rücken tragend, durch die Wüste wandert. Es handelt sich dabei um genau die Geschichte, die später in so zahlreichen Spirituals und Gospels als ‚Let my people go' auf die Geschichte der Schwarzen und ihre Sehnsucht nach Befreiung aus der Sklaverei übertragen werden sollte. Dabei führt das Aufgreifen des biblischen Texts durch die unterdrückten Schwarzen zu differenten Nuancierungen, die beunruhigende Hinterfragungen herstellen und ein Potential des politischen Aufstands erahnen lassen. Die jüdische Geschichte aber hört sich bei Lander so an: „Wir die wir das Land, wo Milch und Honig fließt, Canaan, Ersehntes, nicht sehn, da wir Suchende sind. Die wir unser Zelttuch um den Kopf schlugen, Mördersturmwelt, in deinen Wüsten harren."[29] Grundlage einer solchen Ethik der Analogie ist hier zweitens im Sinne Hassouns ein Einbringen von Varianten zum biblischen ersten Text, der von der langen Wüstenwanderung des jüdischen Volkes berichtet. Kollektives Rezitieren und Gestus, die Ansprache, Form und Rhythmus, wie wir sie beispielsweise aus dem Klagelied Jeremias über das Exil der Juden kennen, werden beibehalten. Auch hier wird die Tradition der Oralität eingesetzt, wobei Lander zugleich entscheidende Variationen in der Wortwahl und damit in der Sinnstiftung einbringt. Bei Lander gibt es keine Ankunft im gelobten Land, also auch nicht den Übergang vom Status des Noma-

[29] Ebd., S. 240.

den zu demjenigen des Besitzers von Land, Hof und eigenem Geschäft. Sehnen, ohne zu sehen, suchen, harren, warten auf das Ungewisse, notdürftig geschützt vor oder in der mörderischen Welt, eine Existenz äußerster Prekarität und zugleich intensiver innerer Bewegung (sehnen, suchen, harren), das sind die Schlüsselwörter, mit denen die Tochtererzählerin Itke die Trauer der jüdischen Eltern im Angesicht des bitteren Todes des schwarzen Kindes aufzufangen versucht.

Das klingt gut. Aber es reicht nicht. Jeannette Lander macht es uns nicht leicht. Denn wir wissen ja schon, dass auch diese Reflexion wieder korrigiert werden muss angesichts des Gewaltausbruchs der Schwarzen. Anders gesagt: Das eben thematisierte Angebot vom gemeinsamen vielstimmigen Erzählen einer ähnlichen Geschichte wird von der anderen Gruppe gar nicht angenommen.

Dann aber, so Lander, besteht die große Gefahr, dass der erste, der vergeblich überliefern wollte, sich von seiner eigenen Überlieferungsbotschaft verbittert abwendet und die erlittene Gewalt mit neuer Gewalt beantwortet. Auf sehr provokative Weise erzählt der Nachfolgeroman des Itke-Textes *Auf dem Boden der Fremde* genau davon. Hier wagt die Autorin einen weiteren, in deutscher Sprache besonders provokanten Sprung, sozusagen über tausende Jahre jüdischer Geschichte hinweg. Das Neue Gelobte Land, der Staat Israel, beruft sich einerseits ebenfalls auf eine quasi naturgesetzliche Vorstellung von Tradition: Juden waren immer hier, die Quellen bezeugen es, also haben sie und ihre Nachkommen hier auf Dauer uneingeschränktes Siedlungsrecht. Andererseits ist es eine über Generationen vererbte Art von Opfergenealogie, die ebenfalls die Basis des neuen Staates konsolidieren soll: Juden waren immer unschuldig Verfolgte, sie brauchen eine Heimstätte, ein eigenes Land, einen eigenen Staat.[30] Über Israel schreibt Jeannette Lander also:

> und errichteten sich selbst ihr letztes Ghetto und erschufen eine Mauer, die sollte nicht wie in den Tagen von Jericho fallen beim Hörnerklang [...] und sie bezahlten es mit der Buße derer, die sich selber vergaßen, bis die Endlösung endlöste, wer Jude ist, war [...] Wer Araber, auch. Darum herum beklagend selbst beklagt die Mauer errichtet, die letzte, das auserwählte Volk, das kein Volk nochsoarisch auszurotten vermochte, bis es selbst wählte und vermochte – so sehr hatte es Geschmack am eigenen Blut in dem Land von Milch und Honig [...] Die Israelis vernichten die Juden in sich. Und die Juden, wie gehabt: Aus Angst vor der Vernichtung verfäl-

[30] Genau darauf nimmt auch Hannah Arendt in *Kampf gegen den Antisemitismus* (1941) Bezug: „Es ist nicht wahr, daß wir immer und überall die unschuldig Verfolgten sind. Wäre es aber wahr, so wäre es furchtbar: Es würde uns nämlich endgültiger ausscheiden aus der Geschichte der Menscheit als alle Verfolgungen." In: Heidi Bohnet/Klaus Stadler (Hg.), *Hannah Arendt: Denken ohne Geländer*. Texte und Briefe, Bonn 2006, S. 136.

schen sie sich, verneinen sich, geben sich selbst auf [...] ich hab euch nicht verlassen [...] ich hab euch nicht verlassen, wo ich auch wohne und auch unter wem. Jahrtausende leben wir in der Fremde und verlassen uns nicht. Ihr habt euch verlassen, nun, da ihr ein Land habt, das ihr Eigentum nennt.[31]

Mauern und Mauerspringer

Ein ästhetisches Pendant zu dieser ‚Ummauerung' findet sich auch im Roman *Ein Sommer in der Woche der Itke K.* In der Mitte dieses Textes vollzieht Lander nämlich einen abermaligen Genrewechsel, und zwar vom Minstrelspiel zur Dibbukaufführung. Der jüdische Volks- und Legendenglauben bildet nun das Zeltdach unseres Sing- und Tanzspiels. Ist dies eine Rückkehr zur jüdischen Tradition und eine Zurücknahme eines literarischen Verfahrens der Überlieferung im Sinne von Hassoun, wie wir es bis hierher erörtert haben? Also doch keine postnationale, transkulturelle Literatur? Dafür eine Dibbukaufführung, die auf ein Genre anspielt, das Ende des 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Europa auch den Versuch darstellt, durch die teils exotische Inszenierung der mystischen chassidischen Welt eine nationaljüdische Kunst wiederzubeleben, um die eigenen jüdischen Wurzeln, Werte und Traditionen zu reaktivieren?[32] Der Dibbuk ist ursprünglich ein böser Geist, der sich an einen lebendigen Menschen heftet und diesen so mit einer fremden Persönlichkeit besetzt, dass er als Besessener erscheint. Ist diese nationaljüdische Kunst der Ausweg aus der Sackgasse der nicht möglichen Überlieferung an eine andere Gruppe? Oder was macht Jeannette Lander nun mit diesem anderen Genre eines Volksschauspiels?

Sie inszeniert den Dibbuk als Arbeit mit dem Geist des anderen, hier durchaus in Analogie zu den schwarzen Nachbarn gedacht. Konkret werden Herstellung und Weitergabe von Wissen im Sinne Hassouns vorgeführt, die zum Motor der eigenen Transformation werden. So heißt es in den Bühnenanweisungen der Kapitel 5 bis 8: „Ein Akt des Dibbuk, in dem Itke überlieferte Werte in Frage stellt, andere Werte kennenlernt und eigene nicht hat, in dem Itke manches über ihr Wesen entdeckt, in dem Itke zur Abtrünnigen wird, in dem ein Fremder die Grenzen verwischt zwischen den Kreisen der Itkeschen Umwelt."[33]

---

31 Jeannette Lander, *Auf dem Boden der Fremde*, a.a.O., S. 123–125, 202

32 Siehe hierzu Brigitte Dalinger, „Begegnungen mit Dibbukim. Chassidische Mystik im modernen Wiener Theater zwischen 1880 und 1938", in: *Menora*, Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte 2000, Bd.11, S. 229–250.

33 Jeannette Lander, SIK, a.a.O., S. 119ff.

Die Konsequenz dieser Arbeit ist die Revolte, vielleicht zu lesen als die andere Seite der beharrlichen kontemplativen Wanderung des jüdischen Volkes durch die äußere und innere Wüste, von der wir an anderer Stelle gehört haben. Revolte heißt für Itke, sich gewissermaßen selbst aus dem Empfang ganz bestimmter jüdischer Traditionen, wie sie ihre Familie praktiziert, zu entlassen bzw. sie neu und anders zu interpretieren. Itkes Ausbruch – „Mamma wird mich in ehrbaren Ghettogassen suchen“[34] – findet im Bereich der sexuellen Erfahrung mit einem jungen Mann, einem entfernten Cousin, statt. Von dieser persönlichen Revolte Itkes schlägt Lander dann abermals eine Brücke zur Revolte der Schwarzen, die Tattes Laden zerstören. Dabei handelt es sich keineswegs um die Verherrlichung von Gewalt, sondern um das Wissen, dass es Momente in der Geschichte gibt, in denen Menschen glauben, durch die Anwendung von Gewalt Akteur ihrer eigenen Geschichte zu werden. Die Gefahr, „in einer destruktiven Konfrontationsgeste eingefroren zu werden“,[35] denkt der literarische Text von Lander dabei auch mit. Es geht ihr deshalb auch nicht darum, klassische Figuren wie die des gewalttätigen ‚aufständischen Eingeborenen‘, wie ihn Frantz Fanon[36] gedacht hat, zu reaktualisieren, auch weil jener letztlich sich in ein westliches Modell integriert, in dem das Individuum als souveränes Subjekt dargestellt wird.

Gleichzeitig vollzieht Itke durch ihren Brückenschlag auch einen Akt der Solidarität: „Ich parallelisiere Itkes plötzlichen Ausbruch in die sexuelle Reife mit dem jähen Aufbruch der rebellischen schwarzen Jugend unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. Ich stelle die damalige Allianz der beiden Minderheiten Juden und Schwarze in Amerikas Süden dar.“[37] Es ist nun nicht mehr Tatte, der ‚für‘ die Schwarzen spricht, sondern Itke, die von den *Anderen* etwas gelernt hat und zum eigenen Aufbruch ermutigt wurde. Für einen Moment des Zusammengehens scheinen so die „subalternen Räume“[38] auflösbar zu sein.

Nicht überraschend, dass für diesen letzten Schritt die Bühnenanweisung dann lautet: „Gleichzeitig ein Akt des Dibbuk sowie eine Minstrel-

---

34 Jeannette Lander, ISK, a.a.O., S. 243.

35 Castro Varela/Dhawan, a.a.O., S. 49.

36 Frantz Fanon, *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt a.M. 1961/1981.

37 Jeannette Lander, *Fallstudie zu meinem Fall*, a.a.O., S. 14.

38 Den Begriff ‚subaltern‘ entnehme ich den Schriften von Gayatri Chakravorty Spivak. Die indische Wissenschaftlerin definiert ‚subaltern‘ als einen Raum innerhalb eines kolonialisierten Territoriums, der von allen Mobilitätsformen abgeschnitten ist. Siehe hierzu: Spivak, „Can the Subaltern speak?“ in: Patrick Williams/Laura Chrisman (Hg.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Hemel Hemstead 1988/1994, S. 66–111; Donna Landry/Gerald Maclean (Hg.), *The Spivak Reader*, New York/London 1996, S. 288; Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*, Calcutta/New Delhi 1999, S. 270f.

schau, in denen Itke und die Neger gleichzeitig ausbrechen."[39] Die plötzlich körperlich und intellektuell gereifte Itke markiert abschließend beim Beschützen ihrer Mutter zugleich ihre Zugehörigkeit zu den Revoltierenden. Juden und Schwarze sind für Itke definitiv keine sich ausschließenden essentialistisch definierte Entitäten mehr: „Hob nicht Moire [Angst], Mammeniu. Itke zieht die Tür zu, rollorunter, vor der jungen Welt, die ausgebrochen."[40]

Schluss

Mit den heruntergezogenen Rollos sind wir fast am Ende und zugleich wieder am Anfang des Textes und des Volksschauspiels angelangt, an dem alles zugezogen, zugeschlossen wurde. Itke zieht noch einmal für die Mutter die Vorhänge der „Heem" zu, aber sie selbst kann nicht mehr auf Dauer in der engen Welt bleiben. Sie ist aufgebrochen, kann nicht mehr zurück, eine Suche hat begonnen, die sie weiter treibt. Sie wird weitergehen, weit fortgehen, wenn man denn den zweiten Roman von Jeannette Lander *Auf dem Boden der Fremde* als eine Art Fortsetzungsroman lesen will. Den überschrittenen Familien- und Gruppengrenzen folgen Ländergrenzen, weitere Sprachgrenzen und Grenzen, die die Geschichte Europas im 20. Jahrhundert scheinbar so fest und auf Dauer definiert und verordnet hatte.

Die späteren Protagonistinnen von Jeannette Lander liefern sich allesamt der ganzen Wucht des Rauschs und der Gewalt einer immer komplexer werdenden Gesellschaft aus, in der es keine widerspruchsfreien Räume mehr gibt, auf keiner Seite, in keiner Gruppe, an keinem Ort der Welt. Die Autorin konfrontiert ihre Protagonistinnen in jedem Text mit dominanten Haltungen und asymetrischen Machtverhältnissen, zeigt aber auch die Anteile aller Seiten am Fortbestehen derselben auf. Auch das ist ein konstitutives Element der Ethik der Analogie, die zugleich auch das Zum-Opfer-Gewordensein analysiert und würdigt. Die Protagonistinnen suchen die eher unwahrscheinliche Begegnung mit dem Anderen, ohne ihn zu vereinnahmen oder zu fixieren als ‚den Fremden'. Die Texte konstruieren Dialogräume ohne Gönnerhaftigkeit auf der einen oder auf der anderen Seite. Zugleich erfahren und markieren die Akteure aber auch die Grenzen des Dialogs, des Zusammenseins. Soweit es möglich ist, werden Unterschiede wahrgenommen und integriert, was zuweilen wichtiger ist, als sich auf Gemeinsamkeiten zu berufen, aber nicht immer verhindert diese Haltung den Einbruch psychischer und physischer Gewalt in indivi-

---

39 Jeannette Lander, ISK, a.a.O., S. 237.
40 Ebd., S. 252.

duellen und kollektiven Beziehungskontexten. Dabei tun sich Parallelen und Paradoxien allerorten auf. Überall aber bleiben Landers Hauptfiguren dem „postkolonialen Blick“ im Sinne Lützelers treu: Empathie und Verstehenwollen und ein in gewissem Sinne ‚altmodisch‘ gewordener Humanismus, der von so manchem Denker des Postkolonialen schon lange verabschiedet worden ist.

Linda Koiran

‚Mischling' mit Haut und Wort: Zu den Autobiographien von Hans J. Massaquoi, Ika Hügel-Marshall und Abini Zöllner

afro-deutsch I[1]

Sie sind afro-deutsch?
... ah, ich verstehe: afrikanisch und deutsch.
Ist ja 'ne interessante Mischung!
Wissen Sie, manche, die denken ja immer noch,
die Mulatten, die würden's nicht
so weit bringen
wie die Weißen.
[...]

Ach Menschenskind! Dat ganze Elend in der Welt!
Sei'n Se froh,
daß Se nich im Busch geblieben sind.
Da wär'n Se heute nich so weit!

afro-deutsch II[2]

[...]

Ich finde überhaupt,
daß die Schwarzen sich noch so 'ne natürliche
Lebenseinstellung bewahrt haben.
Während hier: ist doch alles ziemlich kaputt.
Ich glaube, ich wäre froh, wenn ich du wäre.
Auf die deutsche Geschichte kann man
ja wirklich nicht stolz sein,
und so schwarz bist du ja auch gar nicht.

Diese Auszüge aus dem zweiteiligen Gedicht *afro-deutsch I und II* (1985) von der ghanaisch-deutschen Autorin May Ayim (1960–1996) zeigen die Vorurteile und Diskriminierungen auf, denen ‚Schwarze' in einer alltäglichen Begegnung mit ‚Weißen' noch ausgesetzt sein können. Es thematisiert somit mehrere grundlegende, seit dem Kolonialismus auftretende Problemfelder in der Begegnung der Europäer mit Afrikanern: das Zusammenspiel zwischen der Selbst- und Fremdwahrnehmung des Körpers, insbesondere der Haut, und der daraus folgenden Zuschreibung

1 May Ayim, *Blues in schwarz-weiss* (1995), Berlin (Orlanda) 2005, S. 18.
2 Ebd., S. 25.

einer bestimmten Identität; die Zugehörigkeit zu einer über die ‚Rasse' definierten nationalen Gemeinschaft bzw. den Ausschluss; und schließlich die Ambivalenz in der Beziehung zwischen Bi-Ethnizität und Mono-Ethnizität, die sich zwischen Diskriminierung und Faszination, Anziehung und Ablehnung, Sympathie und Feindlichkeit bewegt.

Kommen die von Ayim in ihrem Gedicht aufgeworfenen Themen im Kontext der afro-deutschen Emanzipationsbewegung der 1980er Jahre zum Ausdruck, so sind sie heute bereits fester Bestandteil der historischen, literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung. Die zahlreichen Veröffentlichungen zur Aufarbeitung der deutschen Kolonialherrschaft in Afrika, zur Geschichte der schwarzen Minderheit in der Weimarer Republik und ihrer Verfolgung durch das NS-Regime, zur afrikanischen Migration in den deutschsprachigen Raum seit dem 18. Jahrhundert, zur „Freundschafts- und Solidaritätspolitik" der DDR mit zahlreichen afrikanischen Ländern, zur europäischen Fantasiebildung über die Afrikaner und Afrika und zu deutschsprachigen Autoren afrikanischer Provenienz zeigen ein seit zwanzig Jahren wachsendes Interesse an den Spuren und Zeugnissen afrikanischer Präsenz in der deutschen Geschichte, Gesellschaft und Literatur.

In diesen Zusammenhang lassen sich die ungewöhnlichen Autobiographien dreier AutorInnen afro-deutscher Herkunft stellen, die den Gegenstand der vorliegenden Analyse bilden: *„Neger, Neger, Schornsteinfeger!"*[3] von Hans-Jürgen Massaquoi, der als Sohn einer Hamburgerin und eines Liberianers unter der NS-Diktatur aufwächst und sie überlebt,[4] *Daheim unterwegs*[5] von Ika Hügel-Marshall, die kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges als Tochter einer Bayerin und eines afro-amerikanischen Soldaten in der Nachkriegszeit die Nachwirkungen der NS-Ideologie zu spüren bekommt, und *Schokoladenkind*[6] von Abini Zöllner, die als Tochter einer Deutsch-Jüdin und eines Nigerianers in der DDR geboren wird, unter der SED-Parteidiktatur aufwächst und die Folgen der Wende erlebt. Im Zentrum dieser Lebensgeschichten steht die

---

3 Hans J. Massaquoi, *„Neger, Neger, Schornsteinfeger!" Meine Kindheit in Deutschland*, Übersetzung aus dem Amerikanischen von Ulrike Wasel und Klaus Timmermann, München (Knaur) 1999. Originaltitel: *Destined to Witness: Growing Up Black in Nazi Germany*, New York (William Morrow) 1999.

4 Marie Nejar, *Mach nicht so traurige Augen, weil du ein Negerlein bist. Meine Jugend im Dritten Reich*, aufgeschrieben von Regina Carstensen, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2007. Die für die deutsche Filmgeschichte der Nachkriegszeit interessante Veröffentlichung wird in dieser Untersuchung nicht berücksichtigt. Sie ist keine Autobiographie, sondern die überarbeitete Transkription eines Interviews.

5 Ika Hügel-Marshall, *Daheim unterwegs. Ein deutsches Leben*, Berlin (Orlanda) 1998. Ich danke Leslie A. Adelson für diesen Hinweis.

6 Abini Zöllner, *Schokoladenkind. Meine Familie und andere Wunder*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2003.

Identitätsentwicklung der bi-ethnischen Ich-Figuren,[7] in die eine Vielfalt von politischen, kulturellen und sozialen Elementen hineinwirken, und die Situation der Ambivalenz in einem diktatorischen und post-diktatorischen Regime.

Den Ausgangspunkt für die Analyse der drei Autobiographien bilden die Fragen nach der bi-ethnischen bzw. heterogenen Identitätskonstruktion in einer Diktatur mit rassischem Homogenitätsanspruch und nach dem Körper und der Haut als Projektionsflächen im Spannungsfeld von Selbst- und Fremdwahrnehmung. Zur Beantwortung dieser Fragen wird auf die Schlüsselbegriffe *Hybridität, Haut* und *Identität* rekurriert. Die theoretische Grundlage für diese Analyse bilden Kien Nghi Has Studie *Unrein und vermischt*,[8] die von einer kulturwissenschaftlichen Perspektive aus „Hybridität und koloniale Rassenbastards" erörtert, Claudia Benthiens literaturwissenschaftlich-historische Untersuchung zum „Zusammenhang von Wahrnehmung, Subjektivität und Haut in Literatur, Künsten und Wissenschaften",[9] und Rolf Eickelpaschs und Claudia Rademachers sozialwissenschaftliche Studie zu *hybriden* Identitätsmodellen.[10]

Hybridität

Die Begriffe *Hybridität* und *hybrid* sind, Kien Nghi Ha zufolge, nicht nur in der Diskussion zum Postkolonialismus seit Homi K. Bhabhas *The Location of Culture*[11] zum Schlag- und Modewort geworden, sondern finden sich auch verstärkt in unserer gegenwärtigen Alltagswelt wieder. So nannte sich die kalifornische Musikgruppe *Linkin Park* zuerst *Hybrid Theory*; Hybridzüchtungen von Kühen mit verkürzten Schwänzen und von Weintrauben ohne Kerne landen auf unseren Tellern, mit Hybridzellen erhofft sich die Medizinforschung, uns von genetisch verursachten Krankheiten zu erlösen, und in seinem anthropologischen Essay *Wir sind*

---

7 Um zwischen dem leibhaftigen Autor und dem erzählten Ich zu differenzieren, wird in dieser Untersuchung mit den Begriffen *Alter Ego* (für das männliche *Ich* Massaquois) und *Ich-Figur* (für das weibliche *Ich* Hügel-Marshalls und Zöllners) operiert.

8 Kien Nghi Ha, *Unrein und vermischt: Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen Rassenbastards*, Bielefeld (transcript) 2010.

9 Claudia Benthien, *Haut: Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2001 (1999), S. 7.

10 Rolf Eickelpasch/Claudia Rademacher, *Identität*, Bielefeld (transcript) 2004, S. 13.

11 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York (Routledge) 1994.

nie modern gewesen[12] kritisiert der französische Soziologe Bruno Latour den Widerspruch zwischen der Hybridisierung unserer Natur- und Lebenswelt und der noch veralteten epistemologischen Trennung von Mensch, Natur und Technik. Kurz: Wir leben in einer „boomende[n] Hybridwelt".[13] Hybridität ist zum „Inbegriff von Innovation, Flexibilität und Zukunftsorientierung"[14] und damit zur „Signatur der Zeit"[15] geworden. Ha kritisiert allerdings zu Recht, dass dieses „Lob der kulturellen Melange [...] in einem nicht aufgearbeiteten Widerspruch zur verdrängten europäischen Kulturgeschichte der kolonialen Hybridität steht und dadurch ahistorisch und merkwürdig deplatziert wirkt."[16]

Etymologisch verwandt sei der Begriff *Hybridität* sowohl mit dem griechischen Wort *hybris*, das eine Vermessenheit infolge einer Überschreitung der von den Göttern gesetzten Grenzen meine, als auch mit dem lateinischen Wort *hybrida*, das *Mischling* im Sinne von Missgestalten (Sphinx, Chimären, Gorgonen) bezeichne. Während im ersten Fall die Handlung selbst, der Regelbruch gemeint ist, wird im zweiten Fall das Ergebnis bzw. die Personifizierung, die Angst und Bedrohung auslöst, erfasst. Von der Antike bis in die Gegenwart hinein repräsentiere das Hybride den Gegensatz zum Schönen, Guten, Wahren und Reinen wie auch den „Verfall der Kultur und der Werte";[17] der *Hybride* im Sinne des ‚Mischlings' sei die „Metapher des bösartigen Anderen".[18] Seine „Rassifizierung" erfolge in der Kolonialzeit, als die Vermischung von Ethnien, von Ha als „zeitgeistiges Leitmotiv" verstanden, sich vervielfältige. Der ‚Mischling' werde fortan zum „Signifikant[en] der kulturellen und biologischen Minderwertigkeit".[19]

In den Theorien zum Postkolonialismus würde der Begriff *Hybridität* nicht mehr im normativ-negativen Sinne gebraucht, sondern zu einem kritisch-analytischen Begriff um- und aufgewertet. Als kulturelle Vermischung verstanden, schaffe er die Voraussetzung für die von Homi K. Bhabha geprägte Metapher des „Dritten Raums". Er ermögliche, „die Gleichzeitigkeit von Exklusion und Verbundenheit"[20] zu untersuchen und Kategorien wie Identität und Kultur – die „als homogen, statisch und

---

12 Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1998.

13 Kien Nghi Ha, *Unrein und vermischt*, a.a.O., S. 197.

14 Ebd., S. 16.

15 Ebd., S. 20.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 112.

18 Ebd., S. 115.

19 Ebd., S. 113.

20 Ebd., S. 46.

geschlossen“[21] verstanden würden –, als heterogen, beweglich und offen zu begreifen. Dieser Perspektivenwechsel ziele darauf „die Präsenz des Nicht-Repräsentierten und außerhalb des Rahmens Stehenden zur Geltung zu bringen“, d.h. „die unterrepräsentierten und kodierten Äußerungen marginalisierter Subjekte“ sichtbar zu machen.[22]

Hybridität und Haut

Die Haut kann als Grenze des Körpers gesehen werden, die das Individuum von der Welt trennt; als Sinnesorgan verbindet sie ihn jedoch durch das Tasten und Fühlen mit ihr, als Transitraum ermöglicht sie durch den Atem einen wechselseitigen Austausch. Sie bildet die Kontaktschwelle zwischen dem Eigenen und dem Anderen, dem Vertrauten und dem Fremden. Als Oberfläche reflektiert sie Erfahrungen des Ichs mit der Welt, sei es als Narben, die an sich selbst zugefügte Verletzungen oder an von anderen verursachte Gewalt krimineller oder medizinischer Art erinnern, sei es als Medium für Piercing und Tätowierung, die soziale Zugehörigkeiten anzeigen. Sie ist als Körperoberfläche außerdem der Ort der Identitätszuschreibung[23] und somit eine Leinwand für Selbst- und Fremdprojektionen. Sie ist also sowohl „eine organische als auch eine imaginäre Gegebenheit“.[24]

Benthien zufolge durchzieht der Gegensatz von ‚weiß‘ und ‚schwarz‘ vom 18. bis ins 20. Jahrhundert paradigmatisch die naturhistorischen und anthropologischen Diskurse zur Hautfarbe. Mit den zunehmenden Erkenntnissen in der menschlichen Physiologie wird nach Erklärungen für die Andershäutigkeit gesucht. So wird z.B. in Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1785) nach dem „Ursprung der Negerschwärze“ gesucht, in der *Allgemeinen Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* (1828) wird das Experiment angeführt, die schwarzen Farbpigmente herauszuwaschen. Die „Negerschwärze“ wird als „Schadstoff“ verstanden, der „als schlecht riechendes und verunreinigendes Restprodukt von Organen abgestoßen werden muß“.[25] Zu der Assoziation der ‚schwarzen‘ Haut mit ‚Verschmutzung‘ und ‚Unreinheit‘ kommt in Buffons *Histoire naturelle* (1749–1788)[26] noch die Vorstellung hinzu, sie resultiere aus einer „körperliche[n] Deformiertheit“ und Degeneration der nordischen Haut. Diese jahrhundertelang zirkulierenden Ideen führen

---

21 Ebd.
22 Ebd., S. 45.
23 Ebd., S. 7.
24 Ebd., S. 13.
25 Ebd., S. 179.
26 Ebd., S. 177.

dazu, dass noch im 20. Jahrhundert westliche Labore nach chemischen Produkten zur „Entnegrifizierung" forschen.[27]

Der aus der physiologischen Betrachtung erwachsende Rassendiskurs zeichnet sich durch zwei wesentliche Aspekte aus: 1. „‚Schwarz' [wird] zur bunten Farbe schlechthin (was noch heute in der Bezeichung ‚Farbige' oder ‚Colored' nachklingt), während die ‚weiße' Hautfarbe als Grundton und neutrale Nicht-Farbe gedacht wird."[28] Die europäische Hautfarbe wird als Norm verstanden, von der die anderen Hautfarben abweichen. Die Hautfarben werden jeweils als homogen und als einheitlich gedacht. 2. „Vom Äußeren, visuell Wahrgenommenen und Kategorisierten wird in deterministischer Manier auf einen bestimmten Menschentypus geschlossen."[29] Ausgehend von der Wahrnehmung der ‚Weißen' und ihrer Farbenlehre wird die ethnische Differenz definiert und eine hierarchische Rassenordnung erstellt. Vor diesem Hintergrund versteht sich Hautfarbe nicht als eine Realität oder etwas Natürliches, sondern ist wie ‚Rasse', Klasse oder Geschlecht eine eurozentristische „soziokulturelle Konstruktion, die durch machtvolle Diskurse fortlaufend reproduziert und stabilisiert wird."[30]

Hybridität und Identität

Der in dieser Untersuchung verwendete Identitätsbegriff wird nicht im Sinne des psychologischen und soziologischen Identitätsmodells der Spätmoderne als „einheitliches, eindeutiges, lebenslang gültiges Selbstbild" und somit als „inner[er] Besitzstand"[31] verstanden. Angesichts des Globalisierungsprozesses und der daraus entstehenden Neudefinition der kollektiven Zugehörigkeiten Nation, Kultur, Ethnie, Klasse und Geschlecht sehen wir ihn vielmehr als eine „permanente, lebenslange Baustelle", auf der „die freigesetzten oder versetzten (dislocated) Individuen ohne festgelegten Bauplan und unter Verwendung vorhandener Bausätze und Sinnangebote sich bis auf weiteres eine Unterkunft schaffen. Je nach situativem und biographischem Erfordernis sind An- und Umbauten fällig."[32] Die Metapher der Baustelle veranschaulicht, dass Identität das Ergebnis einer andauernden De- und Rekonstruktion ist, die durch das Zusammenwirken von subjektiven individuellen Dispositionen und gesell-

---

27 Siehe Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1985 (1952), S. 80.

28 Ebd., S. 174.

29 Ebd., S. 17.

30 Eickelpasch/Rademacher, a.a.O., S. 13.

31 Ebd., S. 15.

32 Ebd., S. 14.

schaftlich determinierten Vorgaben gestaltet wird und damit einem fortwährenden Veränderungsprozess unterliegen kann.

In Anbetracht der bi-ethnischen Herkunft der Autoren und der Brüche, Widerstände, Um- und Schleichwege, jedoch auch der Stunden der Gunst in ihrem Lebenslauf, ihres sozialen Milieus und des politischen Zeitraums, in dem sie aufwachsen, bietet sich in Ergänzung zu dem Baustellenmodell das hybride Identitätskonzept der *borderlands* an. Dieses Konzept ist insofern angebracht, als die Identifizierung der AutorInnen mit den von der Gesellschaft bestimmten Identitätsmustern problematisch ist, denn sie bewegen sich zwischen deren Rändern und Zentren. Das *borderland*-Identitätskonzept geht auf die mexikanisch-amerikanische Schriftstellerin Gloria Anzaldua zurück, die es aus ihrer eigenen Lebenssituation heraus folgendermaßen formuliert hat:

> Ich bin eine Frau der Grenze. [...] Mein Leben lang stand ich gleichzeitig auf beiden Seiten der texanisch-mexikanischen Grenze. Diese Landschaft der Widersprüche erlaubt kein bequemes Leben. Haß, Wut und Ausbeutung sind ihre herausragenden Merkmale. Dennoch fand ich als „mestiza" [halb Indianerin, halb Europäerin] meine Entschädigung und hatte meinen Spaß. In Grenz- und Randbereichen zu leben und dabei die eigene wechselnde und vielschichtige Identität zu wahren, läßt sich mit Schwimmversuchen in einem neuen, einem ‚fremden' Element vergleichen.[33]

Anzualda betont das Ineinanderverwoben-Sein des Lebens an der Peripherie mit der grundlegenden Wandelbarkeit der Identität und dem Bemühen, gerade diese Beweglichkeit und Offenheit beibehalten zu wollen. Sie vergleicht diese Anstrengung mit dem Auskundschaften unbekannter Dimensionen, in die sie sich mit Hilfe bereits bekannter und vertrauter Strategien begibt. Das Leben in den Grenzzonen impliziert also immer auch Exklusion, Marginalisierung und Kämpfe um Anerkennung. Diese bringen ganz eigene Geschichten hervor, die das Subjekt in eine Position versetzen, aus der sich seine individuelle Identität formt. „Schon auf Grund ihrer einzigartig beidseitigen Perspektive nach innen und außen ist diese Marginalität trotz allem auch irgendwo ‚privilegiert', weil sie sich als fruchtbares und widersprüchliches Grenzgebiet zu ihren ‚overlapping territories and intertwined histories' (Said) bekennt."[34]

Angesichts der Tatsache, dass die AutorInnen bzw. ihr narratives Alter Ego als bi-ethnische Außenseiter andere Identitätsbezüge haben als die normativen, die die Gesellschaft ihnen aufdrängt, erscheint das postmoderne *hybride* Identitätskonzept passend für eine Annäherung an ihre

---

[33] Kien Nghi Ha, *Ethnizität und Migration Reloaded: Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*, Berlin (Wissenschaftlicher Verlag) 2004, S. 129.

[34] Ebd., S. 127.

Identitätskonstruktionen. Es eröffnet „Fluchtwege aus dem ‚stahlharten Gehäuse der Zugehörigkeit' festgefügter kultureller, nationaler, ‚rassischer' oder geschlechtlicher Identitäten"[35] und ermöglicht ein Austarieren zwischen innerer und äußerer Welt, um zu einer kreativen Konstruktion einer *identity in progress* zu gelangen.

Hans J. Massaquoi: *„Neger, Neger, Schornsteinfeger!" – Meine Kindheit in Deutschland*

Zerstreut in Hamburg und Berlin fand sich in der Weimarer Republik eine kleine Minderheit von Afrikanern aus ehemaligen deutschen Kolonien, darunter insbesondere Söhne wohlhabender Familien, die zum Studium nach Deutschland gekommen waren, afro-französische, -englische und -amerikanische Kriegsteilnehmer, Seeleute, Diplomaten, Geschäftsleute, Künstler, Jazz-Musiker und Darsteller der Afrika-Völkerschau.[36] Sie hofften trotz der rigiden Einreise- und Aufenthaltsbedingungen, der rassistischen Einstellung der Gesellschaft gegenüber der wachsenden Anzahl von ‚Mischehen'[37] und der zunehmend prekären Arbeitsmarktsituation, sich zu integrieren.

In seiner Autobiographie schildert Hans J. Massaquoi den ersten Teil seines Lebensweges.[38] Als Sohn des liberianischen Konsulsohnes Al-Haj Massaquoi, eines „verwöhnten, egoistischen jungen Beau",[39] und der Krankenpflegerin Berta Baetz wird Massaquoi 1926 in Hamburg geboren. Er wächst als ‚Mischling' unter dem nationalsozialistischen Regime auf, überlebt mit seiner Mutter den Zweiten Weltkrieg, geht dann für zwei Jahre zu seinem Vater nach Liberia, bevor er Anfang der 1950er Jahre durch einen Rekrutierungsirrtum der amerikanischen Armee in sein Traumland, die USA, immigrieren kann. Nach einem Journalistik-Studium arbeitet er als Redakteur bei der renommierten afro-amerikanischen Zeitschrift *Ebony*. Vierzig Jahre lang berichtet er über den Kampf der ‚Schwarzen' in den USA, in Europa und Afrika für ihre Emanzipation. Er nimmt selbst als Beobachter und Aktivist an der Bürgerrechtsbewegung teil, wo er mit Persönlichkeiten wie Martin Luther King und Malcolm X zusammenkommt.

---

35 Eickelpasch/Rademacher, a.a.O., S. 14.

36 Peter Martin/Christine Alonzo (Hg.), *Zwischen Charleston und Stechschritt: Schwarze im Nationalsozialismus*, München (Dölling und Galitz) 2004, S. 21.

37 Ebd., S. 58.

38 Hans J. Massaquoi, *Hänschen klein, ging allein ... Mein Weg in die Neue Welt*, Frankfurt a.M. (Scherz) 2004. In diesem zweiten autobiographischen Text schildert Massaquoi seinen Lebensweg in den USA.

39 Massaquoi, „*Neger, Neger, Schornsteinfeger!*", a.a.O., S. 26.

Umkehrung des Blicks

Solange das Massaquoi'sche Alter Ego als Kind mit seiner Mutter im kosmopolitischen Diplomatenmilieu seines Großvaters lebt und sich mit diesem, der in der sozialen Hierarchie über den ihn umgebenden Deutschen steht, identifiziert, erlebt es seine physischen Merkmale als „Kennzeichen der Überlegenheit":[40]

> Mir fiel bald auf, dass anderen Kindern nicht so viel Aufmerksamkeit zuteil wurde wie mir, und als ich meine Mutter fragte, wieso, erklärte sie mir, das läge daran, dass alle meine ‚schöne braune Haut und das schwarze Kraushaar' bewunderten. Bis dahin war mir nie aufgefallen, dass ich mich körperlich von anderen Menschen und auch von meiner Mutter unterschied. Doch von da an nahm ich die Unterschiede zwischen den rassischen Merkmalen von Europäern und Afrikanern deutlich wahr. Da mein Großvater – ein sehr dunkler Mann – die alles beherrschende Figur in meinem Universum war und die meisten Weißen untergeordnete Rollen spielten, betrachtete ich dunkle Haut und krauses Haar als Kennzeichen der Überlegenheit.[41]

Massaquoi bringt hier eine Umkehrung der gewohnten, vom kolonialen Denken geprägten Blickrichtung zum Ausdruck. Die Aufmerksamkeit, die der Junge durch seine dunkle Hautfarbe und seine Haare erregt, wird von der Mutter positiv gedeutet. Nicht die körperlichen Eigenschaften der Mehrheit, helle Haut und glattes blondes Haar, dienen der Mutter als Bewertungsmaßstab für ihren Sohn, vielmehr hebt sie gerade sein außergewöhnliches Aussehen als Besonderheit und Privileg hervor. Diese Positivierung seines Andersseins durch die Mutter zieht sich wie ein roter Faden durch den Text. Dadurch wird ihr die Rolle der mutigen, gegen den Strom des Rassismus agierenden Beschützerin verliehen.

Durch die unterschiedliche Hautfarbe fühlt sich der Junge nicht zu seiner Mutter und der ‚weißen' Gemeinschaft zugehörig, sondern identifiziert sich mit seinem Großvater und dessen privilegierter Stellung. Durch die Einbeziehung der Kategorie ‚Klasse' in den Diskurs über Hautfarbe bzw. ‚Rasse' dreht Massaquoi die Machtverhältnisse um: Derjenige, der aufgrund seiner körperlichen Merkmale historisch mit einer subalternen Position assoziiert wird, schaut auf den herab, der den kolonialen Diskurs erzeugt und in der Regel eine Machtposition einnimmt, hier jedoch aufgrund seiner untergeordneten Klassenzugehörigkeit unterlegen ist. Zum Nachteil wird seine körperliche Differenz allerdings von dem Moment an, als der junge Massaquoi aufgrund der erzwungenen Rückkehr seiner väterlichen Familie nach Liberia aus der Alster-Villa in eine

---

40 Ebd., S. 29.

41 Ebd., S. 28–29.

Mansardenwohnung des Barmbeker Arbeiterviertels umzieht. Seine dunkle Haut wird von nun an Anlass zu rassistischem Spott: „Neger, Neger, Schornsteinfeger!“, rufen ihm Kinder hinterher, und er begegnet den misstrauisch-feindlichen Blicken der Erwachsenen.

Ethnic drag in der Völkerschau

Im weiteren Verlauf der Autobiographie verdichten sich die individuellen Erinnerungen immer stärker mit der kollektiven Geschichte. Das verdeutlichen besonders zwei Situationen. In dem Kapitel „Kulturschau in Hagenbecks Tierpark“ verwebt Massaquoi kolonialistische Imagination und Selbstrepräsentation. In einem von dem Hamburger Kaufmann, Tier- und Menschenhändler Carl Hagenbeck 1907 gegründeten freien Gehege wurden neben exotischen Tieren unter der Bezeichnung *Völkerschauen* ‚Menschen aus der Wildnis‘ ausgestellt. Enttäuscht darüber, dass die Indianer bei seinem Besuch nicht zu sehen sind, werden der junge Massaquoi und seine Mutter vom Wärter aufgefordert, sich mit den Afrikanern zu vertrösten, denn diese seien „genauso interessant“.[42] „Die ‚primitiven Völker‘, so erklärt der Mann vom Zoo, seien Teil der berühmten Hagenbeck’schen ‚Kulturschauen‘.“[43] Die afrikanische Kultur offenbart sich dem Kind als in Szene gesetzte Lehmbauten, vor denen einige Männer rauchend stehen, während die Frauen Maismehl stampfen. Nur wird die Welt der Besucher von derjenigen der Darsteller deutlich abgegrenzt, als wäre diese fremde Welt bedrohlich und von gefährlichen Menschen bevölkert.

> Wie die Tiergehege war das „Dorf“ von einem brusthohen Holzzaun umgeben, der dafür sorgen sollte, dass die Zuschauer draußen und die zur Schau gestellten Menschen drinnen blieben. Der einzige Unterschied zwischen Menschengehege und Tiergehege war der, dass es keinen Wassergraben gab.[44]

Diese der kolonialistischen Imagination entspringende Inszenierung der ‚Schwarzen‘ als Afrikaner in ihrer ‚natürlichen‘ Lebenswelt lässt sich mit dem von Katrin Sieg geprägten Begriff „ethnic drag“[45] erfassen. Er bezeichnet das Phänomen der als Afrikaner, Indianer oder Asiaten maskierten und verkleideten Europäer im Theater oder Musiksaal. Eine andere ‚Rasse‘ als die europäische wird zur Unterhaltung in Szene gesetzt,

---

42 Ebd., S. 45.
43 Ebd.
44 Ebd.
45 Katrin Sieg, *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Michigan (University of Michigan Press) 2002.

um die Vorstellungen der ‚Weißen' von ‚nicht-weißen' Völkern zu bestätigen und die sozialen und ethnischen Hierarchien zu konsolidieren.[46]

Hinter den ‚schwarzen' Darstellern der Hagenbeck'schen „Völkerschau" verbergen sich jedoch nicht ‚Weiße'. Sie ahmen nicht eine andere ‚Rasse' nach, sondern als ‚Schwarze' spielen sie Afrikaner. Aber das, was sie darstellen, sind sie eigentlich nicht, denn sie folgen deutschen bzw. europäischen Regieanweisungen. Sie sind Marionetten der kolonialen Imagination und sich selbst gleich zweifach entfremdet. Dem europäischen Darsteller bleibt seine weiße Identität, die ihm eine Distanz zu seiner Rolle ermöglicht; der ‚Schwarze' imitiert den ‚Schwarzen', ohne dass ihm ein anderer Raum des Identitätsbezugs, der frei vom kolonialistischen Diskurs wäre, als Rückzug bliebe. Er wird in doppelter Hinsicht unterdrückt: Er wird für die Machtinteressen der ‚Weißen' missbraucht und der Ausdruck seines eigenen Selbst wird ins Schweigen verbannt.

Massaquoi inszeniert durch seine Schreibweise eine Umkehrung der Blickrichtung von den Besuchten auf die Besucher. Infolgedessen wird das rassistisch bedingte Machtgefälle humorvoll aufgelöst und eine Gleichstellung der Besucher und der Besuchten erwirkt. „Es war schwer zu sagen, wer sich mehr für wen interessierte – die Afrikaner für die Europäer oder umgekehrt? Beide Seiten musterten einander mit unverhohlener Neugier über den Zaun hinweg."[47] Dieser auktoriale Erzählerblick auf die Situation kann verstanden werden als ein Neu- bzw. Umschreiben der Erinnerung im Sinne des zur Formel gewordenen Buchtitels *The Empire writes back*.[48] Nicht mehr die die Kolonialmacht repräsentierenden Besucher allein blicken auf die von ihr unterdrückten Besuchten und machen sie zu blinden Objekten, sondern die Besuchten selbst blicken auf die Besucher zurück. Dadurch werden sie zu Subjekten und machen die Besucher ihrerseits zu Objekten ihrer Wahrnehmung. Für einen Moment löst sich die durch den Zaun materialisierte Hierarchie beider Gruppen auf, das Machtverhältnis dreht sich um.

Das Verhältnis des jungen Protagonisten zu den vor ihm stehenden Afrikanern ist ambivalent. Er hat zwar die gleiche „Hautfarbe und Haare" wie sie, aber sein Blick, von ihren nackten Füssen und ihren Lumpen gebannt, sieht nicht die Gemeinsamkeit, sondern nur den sozialen Unterschied. Dieser wirkt wie eine Barriere zwischen den Afrikanern, die er im Gehege sieht und denen, die er aus seinem Vaterhaus kennt. Er ‚blendet' ihn und entfremdet ihn ihnen, hilft ihm jedoch auch, einem Schutzschild gleich, deren Demütigung und damit seiner eigenen zu entgehen.

---

46 Siehe ebd., S. 12.

47 Massaquoi, S. 46.

48 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (Hg.), *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/New York (Routledge) 1989.

Als der Junge ahnt, was auf ihn zukommt, versucht er sich zu verstecken, scheitert allerdings, denn die Afrikaner zeigen in seine Richtung. Ihre auf ihn gerichteten Finger machen ihn zum Anziehungspunkt der Blicke aller Anwesenden. Den Satz eines Besuchers, der ihn mit den ‚Wilden' gleichstellt: „Guck mal! [...] Da ist ein Kind von denen",[49] empfindet der er als entwürdigend. Voller Scham wünscht er sich, im Erdboden zu versinken, um sich allen Blicken zu entziehen und inexistent zu werden – ein Wunsch, der an Frantz Fanons Reaktion „Wo mich verkriechen?" erinnert, nachdem ein Kind bei seinem Anblick ausgerufen hat: „Schau den Neger da! ... Mama, ein Neger!"[50] Den Höhepunkt der Szene bildet der Moment, den der Protagonist bereits fürchtet: „Als hätten sie einen Verwandten gesichtet, den sie lange nicht mehr gesehen hatten, zeigten sie alle in meine Richtung und strahlten."[51] Während die Darsteller sich freuen ihn als einen der ihren zu erkennen, empfindet er ihre Geste als eine beschämende Bloßstellung. Sie zwingt ihn, seinen Körper zu verleugnen. Der Protagonist steht zwar mit den weißen Besuchern außerhalb des Menschengeheges, denkt sich ihnen zugehörig und gleich, wird jedoch durch seine Haut und seine Haare von den ‚Weißen' mit ihrer kolonialistisch-rassistischen Definitions- und Unterscheidungsgewalt auf die Seite derjenigen gedrängt, die er selbst durch sein ‚weißes' Denken für minderwertig hält. In der Negation seiner selbst kommen sowohl seine entfremdete Einstellung zu sich selbst als auch eine tiefe Ambivalenz zum Ausdruck.

Einerseits identifiziert sich der junge Protagonist mit dem kolonialrassistischen Denken der ihn umgebenden Gesellschaft, denn als Kind sieht er sich selbst noch durch die ‚weiße' Brille, insbesondere nach der Machtergreifung der NSDAP und der ideologischen Gleichschaltung der Schulen, andererseits stellt sich mit seiner einsetzenden Pubertät und seinen zunehmenden Erfahrungen von Diskrimination und Exklusion eine andere Wahrnehmung seines Körpers und seines Unterschiedes ein. Mit dem erwachenden Bewusstsein seiner Identität vor dem Spiegel geht auch die Erkenntnis von der „Wahrheit über Hitler und seine Handlanger"[52] einher.

> Mit meinen knapp sieben Jahren wurde ausgerechnet ich zum eifrigen Anhänger der Nazis, und das nur, weil sie ungeheuer was hermachten, wenn sie mit ihren tollen Uniformen und Marschkapellen

---

49 Massaquoi, S. 46.
50 Fanon, a.a.O., S. 82.
51 Massaquoi, S. 46.
52 Ebd., S. 118.

> zackig im Gleichschritt aufmarschierten. All das sprach meine erwachende Männlichkeit an.[53]

Massaquoi stellt differenziert das ambivalente Verhältnis seines Alter Ego zum NS-System heraus: Einerseits ist er von Adolf Hitler und seiner Stimme fasziniert, erlebt ihn als „neue, allmächtige, mutige Vaterfigur, die sich nicht von Deutschlands Gegnern einschüchtern lässt",[54] verinnerlicht die NS-Ideen von der Überlegenheit der arischen ‚Rasse' und den Antisemitismus, wird begeisterter NS-Anhänger und trägt stolz einen Pullover mit eingestricktem Hakenkreuz, ohne sich dessen bewusst zu sein, dass er „die personifizierte Antithese ihres Ideals von rassischer Reinheit"[55] ist. Andererseits erfährt er mit zunehmender Verfestigung des Regimes verstärkt Diskriminierungen infolge seines Aussehens: So wird er in einer Kneipe von betrunkenen SA-Männern aufgegriffen und als „Paradebeispiel deutscher ‚Rassenschande'"[56] vorgeführt; er darf sich nicht in der schulischen Musik- und Sportgruppe engagieren; der Zutritt zum Spielplatz wird ihm als „Nicht-Arier" verweigert. Sein fassungsloses Unverständnis gegenüber den häufigen Exklusionen kommt in einer treffenden Frage zum Ausdruck: „Wieso bin ich dann Nicht-Arier, weil mein Vater Afrikaner ist, und nicht Arier, weil meine Mutter eine Arierin ist?"[57] Die konsequente Frage des Kindes offenbart beispielhaft den ‚Rassen'-Reinheitswahn der NS-Ideologie und seinen patriarchalischen Aspekt. Jeglicher genetischer Anteil einer anderen Ethnie wird als Einführung des Fremden und des Heterogenen und folglich als ‚Verunreinigung' des homogen gewollten deutschen Volkes verstanden. Die Abstammung des Kindes wird nicht über die Mutter definiert, sondern nur über den Vater.

Dass Massaquoi die NS-Diktatur teilweise als Mitläufer, jedoch hauptsächlich als Opfer physisch und psychisch überleben konnte, erklärt sich nicht nur damit, dass es in der NS-Verfassung, die auf der Idee der ‚arischen Rassenreinheit' beruhte, kein spezifisches Gesetz zum Ausschluss und zur Vernichtung afro-deutscher Individuen gab. Wie er es in seiner Autobiographie hervorhebt, entwickelte er instinktiv eigene Überlebensstrategien, die er von denen der Afro-Amerikaner differenziert. Befanden diese sich in einer mehr oder weniger solidarischen Gemeinschaft gegenüber ihren ‚weißen' Unterdrückern und profitierte jede Generation von den überlieferten Überlebenstechniken der vorhergehenden, so war er als Außenseiter auf sich gestellt, musste Anpassungs- und Überlebensstrategien erfinden und konnte auch durch die Hilfe von ein-

---

53 Ebd., S. 66.
54 Ebd., S. 68.
55 Ebd., S. 69.
56 Ebd., S. 70.
57 Ebd., S. 73.

zelnen ‚ungehorsamen' Menschen den Fangarmen des Regimes entkommen.

Ika Hügel-Marshall: *Daheim unterwegs – Ein deutsches Leben*

„Ami-Bastard", „Negermischling", „Halbblut" und „Bastard" – so wurden viele der zahlreichen[58] Kinder von deutschen Frauen und afro-amerikanischen Besatzungssoldaten in der bundesrepublikanischen Gesellschaft der Nachkriegszeit genannt. Auch die Mütter, die aus Liebe oder zum Überleben, zur Rettung ihrer Kinder und ihrer männerlosen Familien moralische und ideologische Widerstände sowie das „Fraternisierungsverbot" mutig überwanden und mit dem noch wenige Monate zuvor verhassten Feind eine Beziehung eingingen, wurden oftmals bespuckt und als „Huren", „Flittchen" oder „Ami-Liebchen" beschimpft.

Ika Hügel-Marshall thematisiert in ihrer Lebensgeschichte *Daheim unterwegs* die verbalen Anfeindungen, unter denen ihre Mutter zu leiden hatte. Sie gibt dafür exemplarisch Sätze wieder, die diese wahrscheinlich zu hören bekam, etwa auf dem Jugendamt: „Schließlich und endlich haben Sie es sich selbst zuzuschreiben, ein Negermischlingskind in eine so feindliche Welt gesetzt zu haben",[59] oder als Geflüster hinter ihrem Rücken: „Schau dir die an, die Negerhure und ihr Bastard",[60] oder aber in Anwesenheit ihrer Tochter:

> „Das arme Kind, eigentlich trifft es keine Schuld, daß es so ist, wie es ist. Die Mutter sollte man erziehen. Wie kann man nur solche Kinder in die Welt setzen, die es dann ihr ganzes Leben so schwer haben? Wahrscheinlich ist die Mutter aus primitiven Verhältnissen, sonst hätte sie sich doch mit jemand anderem eingelassen als ausgerechnet mit einem Neger. Die Kleine wird mal genauso unmoralisch und labil wie die Mutter."[61]

Die Frauen wurden in zweifacher Hinsicht diskriminiert: Erstens wurden sie von der deutschen Gesellschaft und vom amerikanischen Militär als allein verantwortlich für das gezeugte Kind und seine Erziehung betrachtet. Denn entweder waren ihre ‚Liebhaber' aus persönlichen Gründen verschwunden oder das amerikanische Militär hatte sie in die USA zurückbefohlen und schützte sie auf diese Weise vor Unterhaltsforderungen.[62]

---

58 Siehe: Marc Widmann/Mary Wiltenburg, „Kinder des Feindes", in: *Der Spiegel* 52/006, S. 39.

59 Hügel-Marshall, a.a.O., S. 21.

60 Ebd., S. 31.

61 Ebd.

62 Siehe Niko Wahl, „Heim ins Land der Väter", in: *Zeit-Online* vom 23.12.2010, http://www.zeit.de/2010/52/A-Mischlingskinder (Zugriff 15.11.2011)

Erschwerend kam hinzu, dass „im Gegensatz zu anderen Frauen Mütter farbiger Kinder kaum hoffen [konnten], dass die Väter um ihre Hand anhielten: US-Soldaten war es bis 1948 verboten, Frauen anderer Hautfarbe zu heiraten."[63] Zweitens wurden sie in den Augen vieler Deutscher durch ihre Beziehung mit dem ‚schwarzen' Besatzer für schuldig befunden, einen Affront gegen Deutschland und den ‚weißen' Mann begangen zu haben. Diese Abwendung vom besiegten deutschen Mann und die Hinwendung zum ausländischen Sieger, die sowohl entehrend für den Wehrmachtssoldaten war als auch einen Angriff auf den Männerstolz repräsentierte, war nur dann fassbar, wenn der Frau die Ehre abgesprochen und sie zur Verräterin und Prostituierten degradiert wurde.

Trotz des BRD-Grundgesetzes von 1949, dem zufolge niemand mehr wegen seiner „Abstammung, seiner Rasse [...] benachteiligt oder bevorzugt werden darf",[64] trotz der Entnazifizierung und der Entdeckung des unsäglichen Grauens in den Konzentrationslagern lebte das nationalsozialistische Weltbild in den Köpfen vieler Deutschen weiter. Noch in den 1950er Jahren debattierte der Bundestag über das sogenannte „rassische Problem"[65] und über die geeigneten Lebensbedingungen für die *Brown Babies.*[66] Ihnen seien „schon allein die klimatischen Bedingungen in unserem Lande nicht gemäß", wie eine CDU-Abgeordnete 1952 erklärte.[67]

„Das Persönliche ist politisch!"

Hügel-Marshall erzählt von ihrem Lebensweg als Besatzungskind in der BRD vom Ende der 1940er bis zum Ende der 1990er Jahre: von ihrer Kindheit zwischen Familie und Kinderheim, ihrer Jugend in einem Düsseldorfer Internat, über die Ausbildung zur Kinderpflegerin und die gescheiterte Ehe mit einem ‚weißen' Deutschen bis hin zur universitären Fortbildung zur Diplomsozialpädagogin und zum politischen Engagement in der *Initiative Schwarze Deutsche* und der Frauenbewegung, die wesentlich zu ihrer Unabhängigkeit und der Entfaltung ihres Selbstbewusstseins beigetragen haben.

Wie Massaquois Autobiographie kann *Daheim unterwegs* als ein Zeitzeugenbericht verstanden werden, denn im Hintergrund der verschiedenen Lebensphasen der Ich-Figur zeichnet sich der jeweilige Zeitgeist der

---

63 Widmann/Wiltenburg, a.a.O., S. 41.

64 Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*. Bonn 2003, S. 13.

65 Hügel-Marshall, S. 18.

66 Siehe dazu den Dokumentarfilm von Michaela Kirst, *Brown Babies – Deutschlands verlorene Kinder*, Deutschland 2011.

67 Widmann/Wiltenburg, S. 41.

BRD ab. Aber im Vergleich zu seinem Text zeichnet sich Hügel-Marshalls Autobiographie durch eine komplexe narrative Konstruktion mit verschiedenen Textgenres aus. Sie enthält Zitate aus der Wochenzeitung *Das Parlament*[68] von 1952, die bezeugen, wie in der offiziellen Stellungnahme der Bundesregierung zu den afro-amerikanisch-deutschen Besatzungskindern noch nationalsozialistische Ideen von ‚Rassenreinheit' vorherrschen:

> Das Los der Mischlingskinder bereitet uns Sorge, weil sie sowohl von den Europäern als von den Schwarzen verachtet werden. Die Zwiespältigkeit des Mischlingslebens unter Europäern und Negern läßt sich nicht leugnen. Der Mischling rebelliert gegen den Stachel der Verachtung. Ein Teil der Mischlinge, der sich dem europäischen Lebensstil genähert hat, ist moralisch herabgekommen und nicht charakterfest...[69]

Der dieser Aussage zugrunde liegende Homogenitätsanspruch steht jeglicher Heterogenität feindlich gegenüber. Wenn die Grenze zwischen den hierarchischen Kategorien des ‚weißen' Rassendiskurses überschritten und die Zugehörigkeit zu einer von ihnen nicht mehr eindeutig ist, wird die Verletzung der Ordnung mit einer essenziellen Minderwertigkeit des ‚Mischlings' sanktioniert.

Diese von außen herangetragene Perspektive auf die Situation der afro-amerikanisch-deutschen Kinder wird durch die Innenperspektive ergänzt, die in den poetischen Prosatexten *Überlebenskunst I*[70] und *Überlebenskunst II*[71] zum Ausdruck kommt. Die Frage des Überlebens stellt sich für die Ich-Figur angesichts ihrer „Schwarzen Identität"[72] alltäglich im Kinderheim. Sind im ersten Text Fragen der Identitätssuche im Ton der Verzweiflung formuliert: „Wie kann ich das Unmögliche möglich machen, das Unerträgliche erträglicher?",[73] begleitet ein Ton des Aufbruchs den zweiten Text. Den Fragen weichen Feststellungen wie: „Ich beginne zu erkennen, daß der Sinn des Lebens wohl darin besteht, dem sinnlosen Leiden einen Sinn abzuringen."[74]

Diese Innenperspektive unterscheidet Hügel-Marshalls Schreibweise grundlegend von Massaquois journalistisch-distanziertem, teils anekdotenhaftem Erzählen. Sie ermöglicht der Autorin, die Gefühls- und Bewusstseinsentwicklung als grundlegenden Teil ihrer Identitätssuche als Frau in einer untergründig noch von der Homogenitätsidee der ‚Rassen' geprägten Gesellschaft aufzuzeigen und einem Authentizitätsanspruch

---

68 Hügel-Marshall, S. 18–19.
69 *Das Parlament*, 19. März 1952, zit. nach Hügel-Marshall, S. 19.
70 Hügel-Marshall, S. 30.
71 Ebd., S. 43.
72 Ebd., S. 30.
73 Ebd.
74 Ebd., S. 43.

gerecht zu werden. Damit rückt ihre Autobiographie in die Nähe der feministischen Frauenliteratur, als deren Leitspruch *Das Persönliche ist politisch!* gilt. Programmatisch ging es dieser Bewegung darum, die spezifische weibliche Subjektivität in der männerdominierten Gesellschaft in Erfahrungsberichten, autobiographischen Texten, Erzählungen oder Gedichten durch neue Schreibweisen zu erfinden.

Opfer und Rebellin

In ihrer Autobiographie konstruiert Hügel-Marshall die Identität ihrer Ich-Figur gegen den Strom der äußeren und inneren Widerstände. Ika Hügel-Marshall wird als Erika Hügel in einer bayerischen Kleinstadt als Tochter einer 21-jährigen Deutschen und eines 28-jährigen afro-amerikanischen Unteroffiziers, der noch während der Schwangerschaft in die USA zurückversetzt wird, geboren. Nach ihrer Heirat mit einem ehemaligen Wehrmachtssoldaten gibt die Mutter auf Drängen des Jugendamtes Erika, die als „Schandfleck" aus der ‚weißen' Einheit der neuen Familie herausragt, für eine ihr angemessene Erziehung in ein Kinderheim.

Hügel-Marshall erfasst die Vielschichtigkeit ihrer psychischen Situation als afro-amerikanisch-deutsches Kind in einer ‚weißen' Umgebung. Die Ich-Figur identifiziert sich mit ihrer Mutter, da diese für sie der entscheidende Bezugspunkt ist und sie in einer ausschließlich ‚weißen' Umwelt aufwächst. Als Kind ist sie sich ihres Unterschiedes noch nicht bewusst – sie ‚sieht' sich selbst noch nicht.

> Es gab nur eine Welt, die weiße Welt, in die ich hineingeboren worden war, eine Schwarze Welt existierte nicht, es gab nur eine Wirklichkeit, nur eine Wahrheit. Es gab keinen Schwarzen Vater, keine Schwarze Großmutter, keine Schwarzen Geschwister, andere Schwarzen Kinder oder Schwarze Nachbarn in meiner Umwelt. Alle waren weiß, und da Kinder so aussehen wie ihre Eltern, war auch ich weiß, was denn sonst? In einen Spiegel schaute ich erst viel später.[75]

Wie Massaquoi zeigt Hügel-Marshall auf, wie die kindliche Selbstwahrnehmung von außen determiniert ist. Durch die Abwesenheit des Vaters bzw. anderer ‚Schwarzer' fehlt ein Identifikationsbezug. Eine Leerstelle in der Identitätskonstruktion entsteht und wird durch den Blick von außen, der Umgebung, die das Mädchen immer wieder an ihr Anderssein erinnert, besetzt: „Ich war fünf Jahre alt und ahnte nicht, daß der Name, den meine Mutter mir gegeben hatte, für andere keine Bedeutung hatte. Man

[75] Ebd., S. 17.

nannte mich ‚Negermischling'."[76] Der Vorname des Mädchens wird bedeutungslos angesichts ihrer den ‚Weißen' in die Augen springenden körperlichen Merkmale. Die rassistische Bezeichnung definiert die Identität des Mädchens, jegliche Individualität, die der Vorname manifestiert, wird damit zunichte gemacht. Nach einer beschützten Kindheit mit Mutter, Schwester und Großmutter erfährt die Ich-Figur einen tiefen Einschnitt. Sie kommt in die „Hölle", das „Kinderheim Gotteshütte", unter die Aufsicht von Schwester Hildegard. Selbst wenn das Mädchen die rassistischen Beleidigungen der Kleinstadt-Bevölkerung gegenüber ihrer Mutter und ihrer eigenen Person hörte, so schützte sie doch die sich zu ihr bekennende Mutter. Im Kinderheim ist sie den zur sittlichen Erziehung ausgesprochenen, jedoch untergründig hasserfüllten und erniedrigenden Worten und den willkürlichen, sadistischen Strafen schutzlos ausgeliefert. Wie sehr ihre dunkle Haut zur Projektionsfläche für obskure religiöse Glaubensvorstellungen und Praktiken missbraucht wird, veranschaulicht die Teufelsaustreibung, zu der sie als Zehnjährige von Schwester Hildegard genötigt wird. Mit verbundenen Augen sitzt sie auf einem Stuhl und wird gezwungen die von einem schwarz gekleideten, schwitzenden älteren Mann laut und heftig hervorgestoßenen Sätze nachzusprechen: „‚Gott, erlöse mich von dem Übel' – ‚Weiche von mir, Satan' – [...] – ‚Reinige meine schwarze Seele'."[77] Nach diesem traumatischen Erlebnis erklärt ihr die Schwester, dass die Teufel „jetzt hier aus diesen Fenstern geflogen"[78] seien und ermahnt sie zu stetem Gehorsam, damit diese nicht wiederkämen. Dieses Ereignis illustriert die Verquickung von okkultistischen christlichen Praktiken und Rassismus. Da die Ich-Figur eine ‚Schwarze' ist und die Farbe Schwarz mit dem Bösen assoziiert wird, werden ihr Ungehorsam und ihre Widerworte als vom Teufel initiierte Verhaltensweisen ausgelegt. Die psychischen Folgen dieser exorzistischen Sitzung auf ihre Identitätskonstruktion sind gravierend. Sie hat jahrelang Alpträume, Angst im Dunkeln, Verfolgungsvorstellungen von Teufeln, und vor allem empfindet sie Selbsthass. „Ich bin zehn Jahre alt und fühle mich schrecklich schuldig. Ich beginne meine Hautfarbe zu hassen. Fortan gibt es für mich keinen sehnlicheren Wunsch, als weiß zu sein."[79] Denn der „Neger in ihr"[80] repräsentiert „etwas Schlimmes",[81] das nicht nur in ihr ist, sondern auch an ihr. An diesem Textbeispiel wird deutlich, wie von der Oberfläche der Haut auf die Tiefe der Identität bzw. der Persönlichkeit geschlussfolgert wird. Die Haut wird zum Ort, von dem aus

---

76 Ebd., S. 19.
77 Ebd., S. 38.
78 Ebd.
79 Ebd., S. 38–39.
80 Ebd., S. 39.
81 Ebd.

der ‚Weiße' den ‚Schwarzen' definiert und an dem er einen Unterdrückungskampf gegen ihn führt.

Die Ich-Figur erlebt auch auf ihrem Ausbildungsweg eine systematische Zurücksetzung, sei es, dass ihr der Zugang zum Gymnasium trotz ihrer guten schulischen Leistungen verweigert wird oder dass ihre Bewerbungen um ein Praktikum als Kinderpflegerin immer wieder abgelehnt werden. Hügel-Marshall zeigt hier auf, wie sie als ‚Schwarze' fortwährend institutionell und beruflich benachteiligt wurde. Obwohl sie ihre Leistungsfähigkeit und Kreativität unter Beweis stellte, wurden ihr diese willentlich abgesprochen und die Beweise dafür betrügerisch konstruiert, so dass sich letztendlich die negativen Vorurteile bewahrheiteten.

Ein erster Widerstand der Ich-Figur gegen die erfahrenen Ungerechtigkeiten zeichnet sich durch ihre Entscheidung ab, einen Brief an ihren Vater zu schreiben. Verzweifelt darüber, dass ihr keine Praktikumsstelle gewährt wird, ihre Schwester Lisa sie in der Discothek verleugnet und sie überall nur auf Unverständnis trifft, wendet sie sich an ihn in der Hoffnung, er möge ihr beistehen.

> Vielleicht würde er mir antworten und all meinen Kummer verstehen, auch den von gestern abend in der Disco. Vielleicht will er mich sehen, vielleicht würde ich einen Vater haben, der sich zu mir bekennt. Vielleicht würde sich dann vieles ändern, vielleicht.[82]

Ihre Sehnsucht nach Anerkennung durch einen wenn auch nur in Form von Worten präsenten Vater und die Hoffnung nicht mehr allein zu sein, da sie beide die gleiche Hautfarbe haben, kommt hier deutlich zum Ausdruck.

Hügel-Marshalls Autobiographie trägt als Titel im Vergleich zu den beiden anderen keine diskriminierende Bezeichnung für die dunkle Hautfarbe, sondern die Zeile *daheim unterwegs* aus dem Gedicht *entfernte verbindungen*[83] von May Ayim.

> entfernte verbindungen
> verbundene entfernungen
> zwischen kontinenten
> daheim unterwegs[84]

Durch die Einbettung der titelgebenden Zeile in den Kontext der Strophe und des ganzen Gedichts klärt sich deren Bedeutung für die Autobiographie auf. Thematisiert wird die Distanz zur ‚weißen' Mutter, die der Ich-Figur zwar nahe steht, aber durch die Hautfarbe von ihr getrennt ist, und zum abwesenden ‚schwarzen' Vater, mit dem sie zwar durch die Hautfarbe

---

82 Ebd., S. 60.
83 Ayim, *Blues in schwarz-weiss*, a.a.O., S. 28.
84 Ebd., S. 29.

verbunden, aber geographisch getrennt ist. So spielt der Titel bereits auf die den Text leitmotivisch durchziehende Suche der Ich-Figur nach ihrem Vater an und auf ihr Unterwegssein zwischen verschiedenen Wohnorten bzw. auf das Unterwegssein als ihr Zuhause – je nachdem, ob ‚*im* daheim unterwegs' oder ‚daheim *im* unterwegs' gelesen wird.

Hügel-Marshalls Prolog beginnt damit, dass die Ich-Figur einen „lang ersehnten"[85] Antwortbrief von ihrem Vater erhält. Dieser Beweis für seine Existenz und seine Zuwendung löst bei ihr eine Vielfalt von Vorstellungen und Gefühlen über ein mögliches Wiedersehen aus. Furcht, ihn nicht mehr lebend anzutreffen und Angst vor seiner Ablehnung wechseln sich ab mit Fragen über die Bedeutung, die er für sie und ihre Identität hat.

> Viele kennen ihre Väter nicht, manche sagen sogar, sie hätten nichts vermißt, geschweige denn versäumt. Mein Vater ist Schwarz, insofern fühlte ich nicht ganz so wie sie. Meine Hautfarbe verbindet mich mit ihm. Nicht genug, dachte ich oft, um mich nach ihm zu sehnen oder mich sogar auf die beschwerliche Suche nach ihm zu begeben. Deutschland ist meine Heimat, auch wenn ich das Land bis zum heutigen Tag nicht lieben gelernt habe. Für mich gibt es aber kein anderes, keine andere Heimat, keine Sprache, die mich meinem Vater näherbringen könnte. Doch bei dem Wort Vater, das so oft und an so vielen Orten ausgesprochen wird, verspürte ich jedesmal den gleichen tiefsitzenden Schmerz. Ich will wissen, wer ich bin.[86]

Die Antwort auf die Frage nach dem Selbstverständnis wird hier über die Beziehung zum Vater und über die Hautfarbe gesucht. Diese bildet die einzige Gemeinsamkeit zwischen Tochter und Vater, denn sie teilen weder einen gemeinsamen geographischen Raum noch eine gemeinsame Sprache. Nicht das Land ihrer Mutter, wo sie aufgewachsen ist und lebt und dessen Sprache sie spricht, bildet den Ort eines positiv besetzten Identifikationsbezugs. Es repräsentiert die ‚weiße' Gesellschaft, in der sie immer wieder die Erfahrung des Ausschlusses gemacht hat. Wie auch bei Massaquoi sind die USA, die für Hügel-Marshall das Land des Vaters repräsentieren, der Bezugspunkt ihrer Sehnsucht und deren Erfüllung. Mit ihrer offiziellen Anerkennung durch den Vater und ihrer Aufnahme in seiner amerikanischen Familie, der Annahme seines Nachnamens und der amerikanischen Staatsbürgerschaft endet die Autobiographie. Die Suche nach dem Vater geht insofern mit der Entwicklung ihres Selbstbewusstseins und ihrer Identität einher. Die Vollendung der Identitätskonstruktion spiegelt sich in Hügel-Marshalls letztem Satz wieder: „Ich schaue in den Spiegel und

---

85 Hügel-Marshall, S. 11.

86 Ebd.

freue mich, denn ich möchte um nichts in der Welt anders sein, als ich bin."[87]

Abini Zöllner: *Schokoladenkind – Meine Familie und andere Wunder*

Die DDR zeichnete sich durch eine Diskrepanz zwischen einer internationalen Solidaritätspolitik auf der Grundlage von „Waffen und Brot"[88] und einer nationalen Segregationspolitik zwischen Einheimischen und Ausländern in der Gesellschaft aus, deren „Grundstruktur eine kritiklose Affirmation und Überhöhung des Eigenen und Ausgrenzung des Kollektiv-Fremden war", d.h. „die Klassengemeinschaft war zuallererst eine nationale der DDR-Deutschen."[89]

Abini Zöllners Autobiographie bestätigt einerseits diese Tatsache, andererseits zeigt sie auf, dass es auch unerwartete Freiräume im Alltags- und Privatleben gab. Sie erstreckt sich vom Anfang der 1970er Jahre – der Zeit der Annäherung zwischen DDR und BRD infolge des Grundlagenvertrages – über den in den 1980er Jahren einsetzenden inneren Zerfall des sozialistischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystems, bis zur Wende und Umstrukturierung in den 1990er Jahren. Den Rahmen für den chronologisch erzählten Lebensbericht bildet eine Kneipe, in der die Ich-Figur vor einem Glas Wein sitzt und sich erinnert. Den einzelnen Lebensabschnitten, die jeweils ein Buchkapitel bilden, sind kurze, kursiv gedruckte Zeilen vorangestellt, in denen sie das Erlebte abwechselnd vom Standpunkt der Vernunft und von dem ihrer Gefühle aus betrachtet.

Vom „Jungpionier" zum „internationalen Aushängeschild"

Als „jüdisch-yorubanisches Gemisch"[90] in Ost-Berlin geboren und protestantisch getauft, wächst die Ich-Figur behütet bei einer als liebevoll und jederzeit solidarisch beschriebenen Mutter auf. Schule, FDJ, Geburtstagsfeiern, Schwimm- und Musikunterricht strukturieren ihren sozialistischen Kinderalltag. Als Kind und Jugendliche ist sie vollständig in der SED-

---

87 Ebd., S. 140.

88 „Wir haben euch Waffen und Brot geschickt", in: *Der Spiegel* 10/1980.

89 Patrice G. Poutrus/Jan C. Behrends/Dennis Kuck, „Historische Ursachen der Fremdenfeindlichkeit in den neuen Bundesländern", in: *Politik und Zeitgeschichte* (B 39/2000), http://www.bpb.de/publikationen/OKZ5MW.html (Zugriff 20.11. 2011)

90 Zöllner, S. 11.

Diktatur integriert. Zum „aufrechten Jungpionier“[91] ausgebildet, engagiert sie sich „volkssolidarisch“[92] für Umwelt und Rentner. Mit dem Schulabschluss tauchen allerdings die ersten Fragen und „eine frühe Form der vorsichtigen Skepsis“[93] auf – zeitgleich mit den ersten Rissen in der DDR-Gesellschaft. Das offene Aussprechen kritischer Fragen und ebenso ihr Verschweigen durchziehen als roter Faden den autobiographischen Text und begleiten die Etappen der Identitätskonstruktion. Sie tauchen in Situationen auf, in denen die Ich-Figur die repressiven Seiten der DDR-Diktatur zu spüren bekommt und zur Stellungnahme gezwungen wird.

Ihre Bewerbung um eine Lehrstelle als Empfangssekretärin im Ost-Berliner Interhotel lehnt die Kaderchefin mit der fadenscheinigen Begründung ab, ihr Vater sei „Ausländer“.[94] Nach einer Beschwerde der Mutter bei der Hoteldirektion wird das Mädchen zu einem Vorstellungsgespräch eingeladen. Dort wird ihr eine Lehrstelle gegen die Rückgabe des Ablehnungsbriefes angeboten. Sie lehnt den Bestechungsversuch ab und behält den Brief. Dieses Beweisstück für eine rassistisch motivierte Diskriminierung durfte angesichts der von der Regierung offiziell deklarierten Internationalität nicht den Widerspruch im Alltag aufzeigen und die Behörden diskreditieren. Zöllner bezeugt: „In der DDR war Rassismus nicht erlaubt, aber unterschwellig vorhanden. Im Westen weiß man ziemlich schnell, woran man ist, im Osten wusste man das nicht.“[95] Bei zwei weiteren Begegnungen mit Kadern der sozialistischen Diktatur erweist sie sich als resistent gegen deren Versuche, sie zum Unterschreiben eines falschen Protokolls für ihre Freilassung zu zwingen: einmal in Prag, wo sie nach gemeinsamen Unternehmungen mit einer westdeutschen Schulklasse verhaftet und dann durch das Eingreifen von deren Lehrer wieder freigelassen wird, einmal in Ostberlin nach der ihr angelasteten Beleidigung eines hochrangigen Funktionärs.

Diese drei Momente, in denen sich ihre Integrität offenbart, markieren ihre zunehmende Distanzierung vom Regime und ihre Infragestellung der herrschenden Unterdrückung der Wahrheit und der Personen, die diese auszusprechen wagen. Bleibt die erste Begegnung mit der, wie Zöllner sich stark untertreibend ausdrückt, „fehlende[n] Lockerheit der

---

91 Ebd., S. 15.

92 Ebd.

93 Ebd., S. 30.

94 Ebd., S. 33.

95 Dirk Krampitz, „‚Ich hatte nie das Gefühl, dass ich nicht normal bin.‘ Interview mit Abini Zöllner“, in: *welt-online* 20.05.2007, http://www.welt.de/wams_print/article883417/Ich_hatte_nie_das_Gefuehl_dass_ich_nicht_normal_bin.html (Zugriff 02.11.2011)

DDR“[96] noch ohne Konsequenzen für ihre Einstellung, so kommt es nach dem Prager Vorfall zu ersten tiefen Zweifeln am DDR-System:

> Und ich fragte mich, was wohl das richtige Leben und was der falsche Film war. Der Zuspruch der Schüler aus dem Westen war wie eine Antwort, die ich nicht wahrhaben wollte. Schließlich hatte ich gelernt, dass eigentlich nur unser System funktionierte, vor allem aber hatte ich gelernt, das selbst dann zu glauben, wenn ich sah, dass es nicht stimmte.[97]

Aber diese Verunsicherung anzunehmen, fällt der Ich-Figur noch schwer. Sie will die DDR weiterhin durch die Brille des sozialistischen Glaubens sehen. Sie lebt in der Vorstellung, sie und ihr Mann Dirk könnten „dem Sozialismus nichts anhaben, aber er [ihnen] auch nichts“.[98] Ein Vorfall, den sie als junge Mutter und Ehefrau einige Jahre später erlebt, öffnet ihr die Augen und führt zum ideologischen Bruch. Dieser fällt zeitlich mit dem Zusammenbruch der DDR zusammen. In der Straßenbahn beschimpft sie ein älterer Herr, weil sie ihre Füße auf den ihr gegenüber liegenden freien Sitzplatz gelegt hat. Zwischen ihr, ihrem Ehemann und dem unbekannten Herrn kommt es zu einem regen Wortwechsel:

> Seine Hasstirade endete mit der Feststellung, dass wir das „wohl im Busch so machen“. Im Busch Straßenbahn fahren, um die Füße auf den Sitz zu legen? Der ältere Herr meinte, ich solle nicht frech werden: „Vor vierzig Jahren hätte es so was wie Sie nicht gegeben.“[99]

Das junge Paar wird von der Polizei verhaftet, in getrennte Zellen gesperrt und kurze Zeit später verhört. Beide sollen psychologisch zermürbt werden, um für die Unterzeichnung eines falschen Protokolls gefügig gemacht zu werden. Die Ich-Figur versteht im Laufe ihrer Haft, „dass der ältere Herr aus der Straßenbahn ein ranghoher Funktionär war, der das so nicht gesagt haben durfte.“[100] Das Kernproblem bei der Auseinandersetzung ist in der Tat sein Satz: „Vor vierzig Jahren hätte es so was wie Sie nicht gegeben“, der als explizite Anspielung auf die NS-Zeit eine Sehnsucht nach der ‚völkischen‘ Homogenitätsvorstellung und dem diktatorisch geregelten Alltags offenbart.

Die rassistische Verbalattacke des Funktionärs ist mit dem Absagebrief der Kaderchefin des Hotels vergleichbar. In beiden Fällen hätte eine Äußerung, die im Widerspruch zur herrschenden Ideologie steht, seitens der Regimevertreter nicht erfolgen dürfen. Da die DDR der offiziellen

---

96 Zöllner, S. 144.
97 Ebd., S. 68.
98 Ebd., S. 144.
99 Ebd.
100 Ebd., S. 147.

Propaganda nach als sozialistischer Staat von jeglichen NS-Ideen befreit war, durfte es weder Rassismus noch faschistisches Denken geben. Daher wird die Beschuldigung umgekehrt. Der Ich-Figur wird vorgeworfen, die DDR durch den Vergleich mit dem NS-Regime verunglimpft zu haben und es kommt zur ‚Richtigstellung' durch den Polizeibeamten: „Der Mann aus der Straßenbahn habe nämlich lediglich gemeint, dass es mich vor vierzig Jahren nicht gegeben hätte, ‚weil die Republik da noch so jung war und es einfach keine dunkelhäutigen Ausländer gab'."[101] Die Ich-Figur verliert damit endgültig ihr Vertrauen in die DDR. „Mehr als die Diskriminierung durch diesen Wichtigtuer irritierte mich, dass ich von der DDR nichts mehr zu erwarten hatte."[102] Ihre „Liebe zur Heimat"[103] verwandelt sich in Ablehnung und Kritik: „Ich wollte meine DDR so, wie ich mit ihr bisher umging: unpolitisch. Von dem Moment an, in dem sie politisch wurde, verstand ich sie nicht mehr. Konnte es sein, dass mir ausgerechnet im Sozialismus meine Hautfarbe zum Verhängnis wurde?[104] Dass ihre Hautfarbe ihr in bestimmten Situationen allerdings auch zum Vorteil wurde, erkennt die Autorin im Rückblick daran, dass die Stationen ihres Berufsweges nicht allein das Ergebnis ihrer persönlichen Entscheidungen und Kompetenzen gewesen sein konnten, sondern dass sie als „Aushängeschild für die Internationalität der DDR"[105] ebenso „ein glückliches Opfer der positiven Diskriminierung"[106] gewesen ist.

Mamel und „Uncle Ben"

Zöllner lässt die Zugehörigkeit ihrer Ich-Figur zum Judentum entweder nur in Bezug zur deutschen Vergangenheit durchscheinen, wie bei dem Rückblick auf die Flucht ihrer Großeltern mütterlicherseits 1937 von Berlin nach Tientsin/China, d.h. als ein Beispiel für die Exilgeschichte einer deutsch-jüdischen Familie; und während eines Discoabends, als sie beim Beobachten der Tanzenden plötzlich an die Vergangenheit ihrer Großeltern denkt und sich fragt: „Könnten das vor ein paar Jahrzehnten alles Nazis gewesen sein? Und was hätten sie mit mir gemacht?";[107] oder sie wird durch den Gebrauch einzelner jiddischer Wörter, wie „Mamel", „Mischpoke",[108] „meschugge"[109] und „Tacheles reden"[110] nahe gelegt.

---

101 Ebd., S. 146.
102 Ebd., S. 147.
103 Ebd., S. 149.
104 Ebd., S. 147.
105 Zöllner in *welt-online*.
106 Ebd., S. 104.
107 Zöllner, *Schokoladenkind*, S. 41.
108 Ebd., S. 47.

Offenbar wurde dieser Aspekt ihrer Identität im DDR-Alltag kaum thematisiert.

Im Gegensatz dazu thematisiert Zöllner ihre Hautfarbe und die damit verbundene Frage ihrer ‚schwarzen' Identität ausführlich im Zusammenhang mit der Herkunftsgeschichte ihres Vaters und seines Lebens in der DDR. Sie eröffnet Einblicke in die ungewöhnliche Beziehung ihrer Eltern und in eine für DDR-Verhältnisse ungewöhnliche Lebensweise, nämlich eine frühe Form der ‚Patchwork-Familie'. Denn der Vater praktiziert weiterhin eine Form von Polygamie bzw. „Familienerweiterung".[111] Im Vergleich zu den Vätern von Massaquoi und Hügel-Marshall ist Zöllners Vater zwar leibhaftig präsent und erkennt sie als seine erste Tochter an, aber er repräsentiert für sie weder einen Ort der Sehnsucht noch weckt er in ihr den Wunsch, sein Herkunftsland kennenzulernen. Ihr Verhältnis zu ihm, der als Journalist oft unterwegs ist, zeichnet sich durch Distanz und sogar Fremdheit aus. Unter den wenigen Erinnerungen an den Vater ragt besonders die an das gemeinsame Fischessen hervor:

> Vor allem erinnere ich mich daran, dass er Fisch immer verdammt scharf zubereitete. Und dazu gab es roten Reis: Wir nahmen ihn aus der Schüssel, formten ihn zu kleinen Bällchen und steckten uns diese in den Mund, bevor wir nach dem Fisch fingerten. Ohne Messer und Gabel zu essen war für mich ganz normal, deshalb verstand ich nicht, warum der „Uncle Ben" in der Westwerbung immer Reis beschwor, der nicht klumpte. Ich jedenfalls kannte keinen Afrikaner, der lockere Reisekörner bevorzugte. Wie hätte man daraus Bällchen formen sollen? Mein Vater sagte immer „Reis muss kleben", und kein „Uncle Ben" hätte ihn vom Gegenteil überzeugen können.[112]

Die Ich-Figur stellt den Reis ihres Vaters der amerikanischen Reismarke „Uncle Ben's" gegenüber. Auf deren Packung ist das Porträt eines freundlich lächelnden Afro-Amerikaners zu sehen, das seit den 1940er Jahren als unverkennbares Logo für Reisqualität dient. Der Markenname „Uncle Ben's" bezieht sich, ebenso wie das Bild, auf die Zeit der Sklaverei bzw. der Quasi-Leibeigenschaft in den Südstaaten, als den älteren afroamerikanischen Reisbauern und Dienern seitens der ‚Weißen' höflich-formelle Anreden wie „Sir" oder „Mister" versagt blieben.[113]

---

109 Ebd., S. 240.

110 Ebd., S. 249.

111 Ebd., S. 95.

112 Ebd., S. 93.

113 Moss K. Hendrix, *The Advertiser's Holy Trinity: Aunt Jemima, Rastus and Uncle Ben*. The Museum of Public Relations 2006, http://www.prmuseum.com/kendrix/trinity.html (Zugriff 15.11.2011).

So belanglos Zöllners Vergleich der Reisarten erscheinen mag, er weist auf einen grundlegenden Widerspruch hin: Ihre eigene Erfahrung widerlegt das, was „Uncle Ben's" anpreist. Der ‚sozialistische' Reis erfüllt angemessener das Bedürfnis der afrikanischen Konsumenten als der körnige Reis der ‚imperialistischen' amerikanischen Nahrungsmittelindustrie, die weltweit die hohe Qualität der ‚Kolonialware' suggeriert. Zöllners Bemerkung zeigt auf, wie die kolonial geprägte Vorstellung der ‚weißen' Plantagenbesitzer anhand der Werbefigur eine Vorstellung von ‚Schwarzen' und ihrem Reis konstruiert, die den realen Essgewohnheiten der Afrikaner nicht gerecht wird.

Während Massaquoi die Identitätskonstruktion seines Alter Ego explizit in einem historischen, politischen und sozialen Kontext aufzeigt, entwickelt Hügel-Marshall die Entfaltung der Identität ihrer Ich-Figur im Rahmen der Emanzipationsbewegung der Feministinnen und der Afro-Deutschen. Dabei ist der Blick besonders auf die Verwandlung der Gefühle und die Entfaltung ihres Selbstbewusstseins gerichtet. Die fünf Jahre später erschienene Autobiographie Zöllners thematisiert, wie der Untertitel *Meine Familie und andere Wunder* bereits nahelegt, die Wandlung ihrer Identität in Verbindung mit ihren Eltern und der von ihr gegründeten Familie. Von der Tochter zur alleinerziehenden Mutter und dann zur Ehefrau einerseits, von der Friseuse zur Tänzerin und zum Mannequin und schließlich zur Journalistin andererseits, durchläuft die Ich-Figur die einzelnen Stationen vieler weiblicher Lebensläufe von heute. Hin- und hergerissen zwischen Familie, Beruf und Selbstentfaltung schildert die Autorin ihr Leben, trotz der erfahrenen Widerstände und Hürden gesellschaftlicher und zwischenmenschlicher Art, als eine Abfolge von außergewöhnlichen, erstaunlichen Ereignissen. Mit ihrem Untertitel hebt sie den entscheidenden Stellenwert der Familie für ihr Leben hervor und siedelt ihre Autobiographie somit in die Nähe des Familienromans an.

Wie in den beiden anderen Autobiographien findet sich auch bei Zöllner ein wesentliches Element der Identitätskonstruktion:

> Manchmal sah ich in den Spiegel und erschrak, weil ich braun war. Die Farbe meiner Haut hab ich oft einfach vergessen. Ich sah mich also, erschrak, fragte mich: „Wer soll denn das sein?", staunte und vergaß es wieder. Alle meine Freunde waren weiß, alle Menschen, die ich frisierte oder vor denen ich tanzte – meine Umgebung war so weiß, dass sie auf mich abfärbte. Das Schwarz meines Vaters und das Weiß von Mamel waren für mich ein selbstverständlicher Reichtum, aber nichts Besonderes. Ich habe mich also im Spiegel dauernd vor dem Nichtbesonderen, vor meinem Reichtum erschrocken.[114]

[114] Zöllner, S. 101–102.

Von der allgegenwärtigen Welt der ‚Weißen' umgeben, verinnerlicht sie deren Sichtweise und sieht sich selbst als ‚Weiße'. Wenn sie in den Spiegel schaut, erschrickt sie vor sich selbst und erkennt nicht das Ich, das sie sich vorstellt zu sein. Der Blick in den Spiegel macht die Spannung zwischen der Selbst- und Fremdwahrnehmung deutlich. Neben der politischen „Bewusstseinsspaltung"[115] in ihrem Verhältnis zur DDR erlebt sie auch eine identitäre Gespaltenheit.

Aber ihre Umwelt nimmt sie als einheitlich ‚schwarz' wahr und schließt somit einen Doppelblick auf ihre bi-ethnische Identität aus. So nennt „Mamel" ihre Tochter „Schokoladenkind", um sie vor dem sexuellen „Heißhunger" der ‚weißen' Männerwelt zu warnen. Wird ihre Erscheinung im familiären Umfeld als gewöhnlich betrachtet, fällt sie in der Öffentlichkeit dagegen auf und trifft auf rassistische Vorurteile oder aufdringliche Neugierde. Als kleines Mädchen wird ihre „gesunde Hautfarbe" gelobt, mit ihren Locken wird sie für süß und putzig befunden, und man bescheinigt ihr eine Begabung zum Sport oder zur Musik, da sie das „im Blut habe".[116] Zöllner drückt ihr Erstaunen darüber aus, „dass niemand von ihnen mich als gute Anwältin oder Ärztin sah", fand es jedoch „nicht beunruhigend".[117] Ihr selbstbewusster Umgang mit ihrem ‚anderen' Aussehen formuliert sich in der Frage: „Wie kann ich mit meiner Wirkung optimal haushalten?",[118] denn wie Massaquoi in der Alster-Villa ist sie daran gewöhnt, im Zentrum des Interesses zu stehen. Bei ihrer Identitätskonstruktion steht im Unterschied zu den anderen nicht das Leiden an der ‚schwarzen' Haut in einer ‚weißen' Gesellschaft und die daraus resultierende politische Emanzipation im Vordergrund, sondern ein gewisser Stolz auf das Anderssein und auf die sich daraus ergebenden „Wunder" auf ihrem Lebensweg.

Hybridität, Haut, Identität und subversives Gedächtnis

„Die Rede über die eigene Haut ist ein Sprechen über sich als Körper."[119] Auch in den hier untersuchten Autobiographien impliziert das ‚Reden' der Autoren über ihre Haut ein Sprechen über ihren Körper im Kontext von Selbst- und Fremdwahrnehmung. Die Selbstwahrnehmung erfolgt bei den Ich-Figuren ab dem Kindesalter bis zum Erwachsen-Sein durch die Brille der ‚Weißen'. Sie sehen sich als ‚weiß', entdecken im Spiegel jedoch ihre Haut als ‚schwarz'. Diese im Sinne Fanons imaginierte ‚weiße Maske'

---

115 Ebd., S. 181.
116 Ebd., S. 102.
117 Ebd.
118 Ebd., S. 103.
119 Benthien, S. 15.

und die davon herrührende Entfremdung kann als Leere bzw. als ‚Dritter Raum', der sich durch den Blick in den Spiegel auftut, verstanden werden. Da diese ‚weiße Maske' allerdings den drei Ich-Figuren genuin über die Mutter in die Haut und in den Körper eingeschrieben ist, die wiederum auf den ‚schwarzen' Vater hinweisen, der aber als Identifikationsmodell abwesend und negativ besetzt ist, ist die Identitätskonstruktion der drei Ich-Figuren kompliziert. Sie befinden sich nicht nur, wie mono-ethnische ‚Schwarze', in einem Zwiespalt zwischen dem dominanten ‚weißen' und dem verleugneten eigenen Referenzsystem, sondern bewegen sich sowohl innerhalb als auch außerhalb der beiden Referenzsysteme und könnten beide auf sich beziehen, werden aber mit deren Negation und Abwesenheit ständig konfrontiert.

Im Kontext der diktatorischen und nationalistischen Systeme gesehen, in denen die ideologische Homogenität mit der ethnischen verknüpft ist, verkörpern diese Figuren gerade durch ihre *hybride* Identität und durch die Ambivalenz ihrer gesellschaftlichen Stellung als Mitglied und Außenseiter zugleich einen Ausblick auf einen hinter der Stacheldrahtgrenze liegenden Raum, von dem aus die Hinterfragung politischer und ethnischer Vereinheitlichungsforderungen möglich wird.

Als ‚Mischlinge' repräsentieren sie allerdings nicht einfach die Fusion zweier ethnisch, national und kulturell „voneinander abgegrenzte[r] Welten"[120] oder sind in deren „Dazwischen" gefangen; sie sind vielmehr genealogisch in der deutschen Geschichte verortet. In diesem Sinne zeichnet sich die autobiographische Identitätskonstruktion als ein „reflexive[s] Projekt"[121] der Autoren in den *borderlands* der Identifizierungsmodelle aus, das unter Einbeziehung des historischen Hintergrunds mit dem von Vladimir Vertlib geprägten Begriff des „subversiven Gedächtnisses" zusammengebracht werden kann:

> Neben dem subjektiven und dem kollektiven Gedächtnis gibt es noch ein interessanteres, wenn auch seltener zitiertes; nämlich das „subversive Gedächtnis". Es treibt mit dem sich Erinnernden allerlei Späße, bedient Erwartungen, macht halsbrecherische Kapriolen, vor allem aber lässt es sich nie festlegen und findet letztendlich doch einen Weg zur so genannten Wahrheit.[122]

---

[120] Leslie A. Adelson, „Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen", Übersetzung aus dem Amerikanischen von Karin Yeşilada, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Literatur und Migration*, Text + Kritik IX/06, S. 38.

[121] Eickelpasch/Rademacher, a.a.O., S. 22.

[122] Vladimir Vertlib, „Statistik ist die eleganteste Lüge. Was der österreichische Schriftsteller Vladimir Vertlib über verschiedene Formen der Wahrheitsfindung und über Fernweh denkt", in: *Buchreport. Magazin* 32 (2001), Nr. 8, S. 57, zit. nach Annette Teufel, Walter Schmitz, „Wahrheit und ‚subversives Gedächtnis': Die Geschichte(n)

Gerade diese Autobiographien, in denen kollektive Geschichte und individuelle Erinnerungen aufs Engste miteinander verknüpft sind, eignen sich durch ihr subversives Potential dazu, offizielle Diskurse zur Geschichte, Kultur und Identität zu hinterfragen, um, wie es Leslie A. Adelson ausdrückt, „Orte des Umdenkens" zu schaffen, das heißt „imaginative Räume, in denen kulturelle [ebenso identitäre, L.K.] Orientierung radikal neu durchdacht wird".[123]

von Vladimir Vertlib", in: V. Vertlib, *Spiegel im fremden Wort: Die Erfindung des Lebens als Literatur*, Dresden (Thelem) 2008 (2007), S. 230.

[123] Adelson, a.a.O., S. 40.

Karin E. Yeşilada

Poesie post Solingen: Literarisches Gedächtnis in der türkisch-deutschen Lyrik

Historizität der Einwanderung – oder: „Kann man als Türke auch in die Geschichte Deutschlands einwandern?"

2011 feierten Deutschlands Türken ein besonderes Jubiläum: 50 Jahre Einwanderung nach Deutschland. Das Gastarbeiter-Anwerbeabkommen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Türkei wurde am 30. Oktober 1961 unterzeichnet. Doch trotz eines halben Jahrhunderts Einwanderungsgeschichte und den sie begleitenden, teils heftigen Auseinandersetzungen um die Integration der Deutsch-Türken bleibt das Thema Einwanderung in seiner historischen Dimension wie in den Jahrzehnten zuvor weiterhin marginalisiert und nur unzureichend im Bewusstsein der Mehrheitsgesellschaft verankert. Bereits anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Bundesrepublik 1999 hatten die Migrationsforscher Jan Motte, Rainer Ohliger und Anne von Oswald an die historischen Voraussetzungen der Debatten um das Selbstverständnis des Einwanderungslandes Deutschland erinnert, an jene Implikationen also, die sich aus der Geschichte der deutschen „Ethno- und Abstammungsnation" ergeben.[1] Ein halbes Jahrzehnt später richtete sich ihre Kritik gegen die Art und Weise der negativen Historisierung von Einwanderung. Bei den Feiern anlässlich des 40. Jahrestages des deutsch-türkischen Anwerbeabkommens im Oktober 2001 nämlich verdrängte die allgemeine Fokussierung auf die „Gastarbeiter"-Identität der Jubilare den Aspekt gleichberechtigter Teilhabe. Die Würdigung der „Arbeitsleistung" einerseits und der gleichzeitige Verweis auf die vermeintliche „Desintegration" der Einwanderer andererseits prägt(e) den Erinnerungsdiskurs der Mehrheitsgesellschaft, nicht jedoch den der Einwanderer.[2] Daran wird der Konflikt um die Diskurs- und Deutungshoheit von Erinnerungsdiskursen deutlich: Wie und in welcher Form wird die deutsche Einwanderungsgeschichte von wem

---

1 Vgl. Jan Motte/Rainer Ohliger/Anne von Oswald (Hg.), *50 Jahre Bundesrepublik – 50 Jahre Einwanderung. Nachkriegsgeschichte als Migrationsgeschichte*, Frankfurt a.M./New York (Campus) 1999, Einführung, besonders S. 17.

2 „Selbst in der Stunde der symbolischen Anerkennung und des gemeinsamen Feierns mussten die Jubilare, häufig in Begleitung ihrer Kinder und Enkel, sich anhören, mit welchen Problemen die deutsche Einwanderungsgesellschaft zu kämpfen hat", schreiben Jan Motte und Rainer Ohliger in der Einführung zu *Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik*, Essen (Klartext) 2004, S. 7–17. Hier S. 11.

gewürdigt und dokumentiert? Wer ist an der Arbeit an „Geschichte und Gedächtnis der Einwanderungsgesellschaft“ (Motte/Ohliger) beteiligt? Wichtig ist hierbei der Hinweis darauf, dass es sich bei der Erinnerung an die Einwanderungsgeschichte weniger um miteinander geteilte Erinnerungen („shared memories“), sondern um geteilte, d.h. separate Erinnerungen („divided memories“) handelt.[3]

In seiner „gemischten Bilanz“ der 50-jährigen Einwanderungsgeschichte und der 2011 stattfindenden Feierlichkeiten weist Claus Leggewie auf die Verdrängung der traumatischen Aspekte dieser Geschichte hin:

> Das Jubiläum dieser beiderseits ungewollten Emigration wird im Lauf des Jahres 2011 mit einigem Pomp und viel Schmalz gefeiert; die dritte Diplomaten- und Politikergeneration wird sich gegenseitig versichern, dass unter dem Strich alles gut gelaufen ist – trotz der fünf ermordeten Türken der Familie Genç in Solingen [...], trotz Sarrazins Attacke auf ‚Kopftuchmädchen‘ und ‚Schulversager‘ [...], trotz Necla Keleks (2010) Rede vom integrationsunfähigen Islam, trotz der Bitterkeit mancher Gastarbeiter der ersten Stunde.[4]

Der metaphorische „Strich“ trennt hierbei nicht allein die unterschiedlichen Erinnerungen an die Einwanderung, sondern auch die verbalen, d.h. publizistischen von den tatsächlichen, d.h. tödlichen Angriffen auf Türken in Deutschland. Leggewies subversive Auflistung der zahlreichen Versäumnisse und „Betriebsunfälle der Integrationspolitik“[5] liest sich als ironische, wenn nicht zynische Bilanz einer gescheiterten Einwanderungspolitik.

Umgekehrt stellt sich die Frage, inwieweit die Eingewanderten Anteil an deutscher Geschichte haben, ob man, wie es Zafer Şenocak einmal formulierte, als Türke in die Geschichte eines Landes einwandern kann. Es geht dabei weniger um den Diskurs über die etwaige ‚Gnade der späten Geburten‘, eine generationsbedingte Entlastung von der Verantwortung deutscher Geschichte, sondern vielmehr um das komplizierte Verhältnis der Mehrheitsgesellschaft zu ihrer Geschichte, zu ihren Minderheiten und zum gemeinsamen oder eben nicht geteilten historischen Gedächtnis. Bereits 1990 hatte Şenocak zusammen mit dem Münchener Unternehmer, Verleger und Kulturveranstalter Bülent Tulay ein Manifest der Deutsch-Türken zweiter Generation im wiedervereinigten Deutschland verfasst und dabei den Appell zur Auseinandersetzung mit der deutschen

---

3 Ebd., S. 13.

4 Claus Leggewie, „Unsere Türken. Eine gemischte Bilanz“, in: Şeyda Ozil/Michael Hofmann/Yasemin Dayıoğlu-Yücel (Hg.), *Türkisch-deutsche Studien*, Jahrbuch 2011 (50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland), Göttingen (V & R unipress) 2011, S. 11–16. Hier S. 11f.

5 Ebd., S. 13.

Geschichte bzw. mit der Geschichte Europas an die eigene Generation gerichtet:

> Wer aber von uns, Türken zweiter Generation in Deutschland beschäftigte sich bisher wirklich eindringlich mit der Vergangenheit und der Zukunft Deutschlands?
> Heißt in Deutschland einzuwandern nicht auch, in die jüngste deutsche Vergangenheit einzuwandern?[6]

Leslie A. Adelson merkt dazu an, dass im Zuge der epochalen Veränderungen in Deutschland und Europa nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung auch die Verortung der Türken in Deutschland neu zur Diskussion stand und damit auch ihre Teilhabe an den deutschen Debatten.[7] Nicht zuletzt deswegen fanden die von ihr in amerikanischer Übersetzung herausgebrachten Essays von Zafer Şenocak auch jenseits des Atlantiks Beachtung. Die Wortmeldungen des profiliertesten türkisch-deutschen Autors der 1990er Jahre repräsentierten die neuen Stimmen des Einwanderungslands Bundesrepublik, verortet auf dem „Atlas des tropischen Deutschland",[8] in dem sich türkische Perspektiven zu den deutschen (metaphorisch als tropische Hölzer unter den deutschen Wald) mischen. Welche Erinnerungen verknüpfen sich beispielsweise für Türken oder für Deutsche (oder für deutsche Exilanten in der Türkei) an die Befreiung nach dem Zweiten Weltkrieg? In seinen essayistischen „Gedanken zum 8. Mai 1995" erörterte Şenocak den Einfluss nationalsozialistischer Ideologie auf die gegenwärtigen Verhältnisse und auf die Widerstände gegen die migrationsbedingte ethnische Vielfalt in Deutschland. Damit spielte er auf die seit 1991 anschwellende rassistische Gewalt in Deutschland an.

> Das vereinte Deutschland ist jenes Land, in dem sich jährlich vier- bis fünftausend Übergriffe und Ausschreitungen gegen Fremde ereignen. Die Fremden in Deutschland, von denen die meisten längst hier zuhause sind, machen sich kaum Gedanken über die Geschichte der Deutschen.

---

6 Zafer Şenocak, *Atlas des tropischen Deutschland*, Berlin (Babel) 1992, S. 16.

7 Leslie A. Adelson, „Coordinates of Orientation. An Introduction", in: Zafer Şenocak, *Atlas of A Tropical Germany. Essays on Politics and Culture*, 1990–1998. Transl. and ed. by Leslie A. Adelson, London/Lincoln, USA (University of Nebraska Press) 2000, S. xii.

8 Siehe *Atlas des tropischen Deutschland*, a.a.O, sowie „Gedanken zum 8. Mai 1995", in: Zafer Şenocak, *Zungenentfernung. Bericht aus der Quarantänestation,* München (Babel) 2001, S. 25–28; nachfolgendes Zitat von S. 28. Der Essay erschien zuerst 1995 in einer von Brigitte Sauzay, Heinz Ludwig Arnold und Rudolf von Thadden herausgegebenen Anthologie (*Vom Vergessen, Vom Gedenken*, Göttingen 1995), sowie 2000 in amerikanischer Übersetzung im Band *Atlas of A Tropical Germany* (*Thoughts on May 8,* 1995, in: Şenocak 2000, S. 58–61, vgl. Angaben in vorheriger Anmerkung).

Im Zuge der seit 1991 ansteigenden xenophobischen Gewaltausbrüche erlangten die Ortsnamen *Rostock, Hoyerswerda, Mölln* und *Solingen* eine besondere Bedeutung im kollektiven Gedächtnis von Deutsch-Türken. In Hoyerswerda (1991) und Rostock (1992) wurden unter Beifall der Bevölkerung von rechtsradikalen Jugendlichen tagelange Krawalle vor Ausländerunterkünften initiiert und Brandanschläge auf Asylbewerberheime verübt. Blieben diese Pogrome noch ohne Todesfälle, so kamen bei den nächtlichen Brandanschlägen auf türkische Wohnhäuser in Mölln (November 1992) und Solingen (Mai 1993) insgesamt acht Deutsch-Türkinnen zu Tode, etliche wurden schwer verletzt. Vor allem der Solinger Brandanschlag und die sich während des Infernos abspielenden dramatischen Szenen (verzweifelte Menschen sprangen aus dem Fenster in den Tod, andere verbrannten, Kinder wurden aus dem Fenster geworfen) markierten eine Tragödie bis dahin unbekannten Ausmaßes, verübt durch bundesdeutsche Rechtsradikale an (türkischen) Frauen und Kindern. Der Brutalität stand die euphemistische Bezeichnung „jugendliche Wirrköpfe" gegenüber, mit der die Täter und ihre Motive verharmlost wurden. Die Anschläge erregten weltweites Aufsehen und zogen landesweite Demonstrationen gegen Rechts nach sich.[9] Leslie A. Adelson merkt dazu an,

> The names of these West German towns – Mölln and Solingen – have served ever since as a kind of electrifying emblem for real and potential dangers, for political instabilities and social anxieties that struck an alarming note in an otherwise celebratory, optimistic, and early phase of unification.[10]

Im Verhältnis von deutscher Mehrheitsgesellschaft und türkischer Minderheit markieren diese Anschläge eine Zäsur: Die Bilder von den verkohlten Ruinen der türkischen Wohnhäuser brannten sich förmlich ins kollektive Gedächtnis der Deutschlandtürken ein. Mölln und Solingen wurden zur Topografie des neuen rechten Terrors, vor allem jedoch zum Gedächtnisort eines Traumas türkischer Einwanderer in Deutschland. Welchen Anteil haben diese Ereignisse am gesamtdeutschen Gedächtnis? Claus Leggewies eingangs zitierte kritische Anmerkungen legen nahe, dass auch dieser Aspekt türkischer Einwanderungsgeschichte eher verdrängt als präsent zu sein scheint. Anders dagegen im literarischen Gedächtnis türkisch-deutscher Autoren: Hier schreibt die ‚Poesie post Solingen' das Trauma literarisch ein, wie zu zeigen sein wird.

---

9 Für eine Dokumentation der Anschläge siehe: Metin Gür/Turhan Alaverdi (Hg.), *Die Solingen-Akte*. Aus dem Türkischen von Hartwig Mau, Düsseldorf (Patmos) 1996; Michael Hofmann/Karin Yeşilada (Hg.), *Kulturgeschichte der türkischen Einwanderung*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2012 (noch nicht ersch.), dort *Schlaglicht: Das Trauma: Die Mordanschläge von Mölln und Solingen*.

10 Leslie A. Adelson, „Coordinates of Orientation. An Introduction", a.a.O., S. XIIIf.

Literarische Erinnerungsarbeit in der türkisch-deutschen Literatur

Zafer Şenocaks anhaltende Skepsis gegenüber der Geschichtsvergessenheit bzw. Ignoranz gegenüber deutscher Geschichte auf Seiten der Einwanderer deckt sich mit dem, was der Literaturwissenschaftler Sargut Şölçün aus seinen Unterrichtserfahrungen mit Studierenden der zweiten und dritten Einwanderergeneration zu berichten weiß. Ähnlich wie Şenocak führt auch er die gebrochene Perspektive der zweiten Generation in Bezug auf die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte, insbesondere mit der Shoah, auf ein ambivalentes Verhältnis zur Geschichte des Einwanderungslandes allgemein zurück. Die problematische Verortung der Minderheiten im Täter-Opfer-Diskurs hängt dabei nicht allein mit der gebrochenen Teilhabe der Einwanderer am gesellschaftlichen Diskurs zusammen:

> Offenbar ist der schwierige Umgang der Deutschen mit ihrer Vergangenheit auch einer der Gründe für das fehlende Interesse der in Deutschland lebenden Nichtdeutschen an historischen Themen. Dieses Desinteresse der jungen Einwanderergeneration wird noch einmal verstärkt durch das Fehlen eigener historischer Erfahrungen.[11]

Şölçüns Vorschlag zur Rezeption türkisch-deutscher Literatur als einer zentralen Form der kulturellen Erinnerung[12] ist dabei im Sinne dessen, was Şenocak bereits 1995 als Möglichkeit der aktiven Auseinandersetzung mit geteilter und gemeinsamer Geschichte im Einwanderungsland gefordert hatte, nämlich dass „in Deutschland Wege der Erinnerung gesucht werden, die in die Gegenwart führen".[13] Anhand seiner Lektüre deutscher und türkisch-deutscher Texte zur Shoah und konkret am Beispiel eines Gedichtes von Yüksel Pazarkaya verdeutlicht Şölçün die Auseinandersetzung der ersten Einwanderergeneration (zu der der 1940 geborene, seit 1959 in Deutschland lebende Pazarkaya zählt) mit der Shoah. Bereits der Titel des 1989 erschienenen Gedichts *für dachau kann ich nichts* deutet auf die Distanzierung des Einwanderers von der deutschen Verantwortung für die Verbrechen des Nationalsozialismus im Sinne der „divided memories" hin. Der deutsche Gedächtnisort Dachau löst eine ambivalente Erinnerungshaltung beim türkischen Einwanderer aus; gleichwohl setzt er auch Betroffenheit frei, die eine polemische Gleichsetzung historischen und

---

11 Sargut Şölçün, „‚Ich weiß es nicht, also erinnere ich mich'. Literatur als Gedächtnis der Einwanderungsgesellschaft", in: Motte/Ohliger, *Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft*, a.a.O., S. 190.

12 Ebd., S. 191.

13 Zafer Şenocak, *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*, Hamburg (edition Körber-Stiftung) 2011, S. 28.

aktuellen Unrechts hervorbringt: „ich gedenke der ausländischen arbeiter in neuen lagern“, heißt es etwa im Gedicht. Damit verletze Pazarkaya „den empfindlichen Konsens über die Singularität des NS-Verbrechens“, hebt Şölçün hervor, zumal der gesamte Text aufgrund seines Betroffenheitsgestus auch sprachlich nicht überzeuge. Dennoch sei es als Qualität des Textes zu werten, dass er im Sinne der Funktion von Literatur allgemein und in Anlehnung an Pierre Noras Begriff der Gedächtnisorte („lieux de mémoire“) „die Eigenschaften eines Gedächtnisortes zeigt“:

> (...) dass Gedächtnisorte in ihrer Reibung mit der Geschichte äußerst ertragreiche Stoffe für die Literatur bieten und durch die enthüllende Kraft des dichterischen Wortes aufgehoben werden können. In diesem Spannungsmoment ist die Tendenz der Literatur am stärksten, zum Gedächtnis zu werden und die Geschichte zu ersetzen.[14]

Die Frage nach dem kulturellen Gedächtnis in der türkisch-deutschen Literatur wurde maßgeblich von Leslie A. Adelson erörtert.[15] Die zahlreichen Verschränkungen deutscher, deutsch-jüdischer und türkischer Stoffe und Themen in der türkisch-deutschen Literatur, etwa in Zafer Senocaks Wende-Roman *Gefährliche Verwandtschaft* (1998), bilden nach Adelson einen bemerkenswerten, neuen Subtext in der deutschen Gegenwartsliteratur, der ihre Relektüre erforderlich macht. Diese von ihr als „Turkish turn“ proklamierte Einschreibung türkischer Themen und Stimmen in das deutsche literarische Gedächtnis zeigt sich deutlich an der türkisch-deutschen Wende-Literatur (die als solche noch kaum wahrgenommen wird),[16] in der Berlin zu einer wichtigen Topografie für die Auseinandersetzung türkischer Einwanderer mit der jüngsten deutschen Geschichte avanciert. Topografien deutscher Geschichte werden somit auch zu wichtigen Orten türkisch-deutscher Erinnerung; deutsches und türkisch-deutsches Gedächtnis befindet sich hier, mit Aleida Assmann gesprochen[17], an den gleichen Orten. Für die Festschreibung des kulturellen Gedächtnisses der türkischen Minderheit in Deutschland ist die türkisch-deutsche Literatur von zentraler Bedeutung, gerade auch in Bezug auf die traumatische Erfahrung der Mordanschläge. Die Auswirkungen von Mölln und Solingen auf die Literatur sind bislang kaum untersucht worden. Im Anschluss an Adelson möchte ich noch weitergehen und behaup-

---

14 Pierre Nora (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*. Mit e. Vorwort v. Etienne François. Aus d. Französischen v. Michael Bayer, Enrico Heinemann u. a., München (C. H. Beck) 2005, S. 194.

15 Leslie A. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York (Palgrave Macmillan) 2005.

16 Vgl. ebd., S. 15f.

17 S. Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München (C.H. Beck) 2006.

ten, dass diese traumatischen Gedächtnisorte zur Herausbildung eines spezifischen literarischen Genres, der ‚Poesie post Solingen' geführt hat, in der sich das literarische Gedächtnis türkisch-deutscher Autoren manifestiert und zugleich eine besondere Ausprägung der „türkischen Wende" (Adelson) repräsentiert. Dies gilt um so mehr für eine Generation von Autoren, die als Kinder eingewandert und in Deutschland aufgewachsen, vom Selbstverständnis her also Deutsche sind und in besonderer Weise von den gegen ihre Community gerichteten Mordanschlägen erschüttert worden sein müssen.

Am Beispiel der Lyrik von Autoren der 1960er Jahrgänge wie Nevfel Cumart, Hasan Özdemir und Gülbahar Kültür sollen die literarischen Manifestationen solcher Erschütterungen näher betrachtet und in der Gegenüberstellung mit einer aktuellen essayistischen Gegenrede von Zafer Şenocak diskutiert werden. Wenn dabei der Fokus auf der Lyrik liegt, trägt das dem Umstand Rechnung, dass die Lyrik trotz ihrer verhältnismäßig marginalen Rezeption lange Zeit das stärkste Genre der türkisch-deutschen Literatur war. Diese transkulturelle ‚Poesie der Dritten Sprache' von Autoren der zweiten Generation zeichnet sich durch Vielschichtigkeit, Mehrsprachigkeit und Themenreichtum aus.[18] Gerade die Lyrik als Genre sprachlicher Verdichtung und Momentaufnahme öffnet den Raum für die Verarbeitung der traumatischen Erfahrungen von Mölln und Solingen, und in der Tat markieren diese Orte wesentliche literarische Topografien, deren Merkmale ich als ‚Poesie post Solingen' bezeichne. Wir wollen nun also anhand dreier Autoren verfolgen, wie sich das spezifische kulturelle Gedächtnis der türkischen Minderheit in Deutschland zu diesem kollektiven Trauma literarisch in einer ganz eigenen Strömung formiert. Welche Bilder entwickelt diese Lyrik, welche Erinnerungsmomente beschwört sie und auf welche Weise? Welche Gedächtnisorte, welche geschichtlichen Bezüge tauchen hier auf?

Texte der ‚Poesie post Solingen': Nevfel Cumarts „brennende nächte"

Der 1964 in Lingenfeld als Sohn türkischer Eltern geborene und bei deutschen Pflegeeltern aufgewachsene Nevfel Cumart gehört zu den produktivsten Schriftstellern der zweiten Generation. Neben seiner Tätigkeit als Bildungsreferent übersetzt der Islamwissenschaftler aus dem Türkischen (Lyrik, Prosa und theologische Fachliteratur) und schreibt Lyrik. Bislang liegen dreizehn Gedichtbände von Cumart vor, in denen er in universal-

[18] S. Karin Yeşilada, *Poesie der Dritten Sprache. Die türkisch-deutsche Lyrik der zweiten Generation*, Tübingen (Stauffenburg) 2012.

poetischer Weise das gesamte Spektrum des Lebens reflektiert. Wie häufig in der ‚Poesie der Dritten Sprache' steht Anatolien als Topografie der nostalgisch erinnerten Kindheit; bei Cumart werden insbesondere die anatolischen Nächte, in denen Tanten den Kindern Märchen erzählen, romantisch aufgeladen. Demgegenüber haben die Nächte in Deutschland eine entgegengesetzte Konnotation.[19] Cumarts knapp ein halbes Dutzend Gedichte umfassende ‚Solingen-Poesie'[20] dreht sich um ‚brennende Nächte', wie der Titel des ersten hier vorgestellten Gedichtes lautet.

brennende nächte

rostock
mölln
solingen
bielefeld

die nächte brennen
im kalten deutschland

brot
oder
wasser
ist nicht das problem

sein
oder
nicht sein
lautet nicht die devise

brennen
oder
nicht brennen
ist die frage heute nacht

---

19 Siehe hierzu das Autorenkapitel 2. 3. zu Nevfel Cumart in Yeşilada, *Poesie der Dritten Sprache*, 2012.

20 Die meisten dieser Gedichte sind im Abschnitt *im verbrannten himmel* des Gedichtbands *Verwandlungen*, Düsseldorf (Grupello) 1995, enthalten (S. 21–31). Dazu gehören *lichterkette* (S. 23), *neunter brief an tante schahdiye* (S. 24f), *brennende nächte* (S. 27), *seltsame zeit* (S. 30) und *pechsträhne* (S. 31). Zwei davon wurden auch im zweisprachig deutsch-englischen Band: *Waves of Time / Wellen der Zeit*, Düsseldorf (Grupello) 1998 abgedruckt: *neunter brief an tante schahdiye* (S. 114) und *seltsame zeit* (S. 118).

In diesem Gedicht werden die Nächte als „brennende nächte“ konnotiert, und nicht zeitlich sondern topografisch (nach Tatorten rechtsradikaler Ausschreitungen) strukturiert. Damit konstruiert Cumart zugleich historische Topografien entlang einer kollektiven Erinnerung, die das Wissen der Leser um die Zeit der Brandanschläge einschließt. Es geht hier nicht um konkrete Daten, sondern um die verallgemeinerten „nächte [...] im kalten deutschland“. Der Gegensatz von anzunehmender Brandhitze und bekundeter Kälte suggeriert assoziativ die allgemeine Gefühlskälte. Das Shakespeares *Hamlet* entlehnte, abgewandelte Wortspiel „brennen oder nicht brennen“ offenbart einerseits blanken Zynismus, der plakativ und moralisierend wirkt, andererseits bildet es damit jedoch die reale, allnächtliche Angst von Türken in Deutschland in den 1990er Jahren ab. Lakonischer Ton und moralisch-gewichtige Botschaft bilden das Spannungsverhältnis dieser Lyrik.

Strukturell unterschiedlich dazu verfährt Cumart in seinem Mitte der 1990er Jahre publizierten, elf-‚strophigen‘ Gedicht *neunter brief an tante schahdiye*.[21]

neunter brief an tante schahdiye

deine zuversicht (1. Str.)
habe ich stets bewundert
meine tante
du hast mir erzählt
wie du die verwandten besuchst
in adana
stellst dich einfach an die straße
fragst irgendeinen menschen

adressen nützen nichts (2. Str.)
da die schrift dir nichts bedeutet
doch immer wieder gelingt es jemandem
den weg zu finden
dich hinzufahren
zu schwester cousine oder enkel

dein alter gleicht (3. Str.)
einer heiligkeit
selig der

[21] *Verwandlungen*, a.a.O., S. 24; *Waves of Times*, a.a.O., S. 114. Strophenangaben von mir.

der dir einen dienst erweisen kann
in diesem leben

und du bist nie aus adana hinausgegangen (4. Str.)
hast nie deinen fuß auf die brücke
über das goldene horn gesetzt
warst nie am jachthafen von marmaris
standest vor der celsius bibliothek in ephesus

auch mölln (5. Str.)
kennst du sicher nicht
und solingen oder hoyerswerda

es sind brennende städte (6. Str.)
meine tante
deutsche städte
die vor haß verbrennen

sie fürchten sich vor dem hunger (7. Str.)
vor der zukunft
im wiedervereinigten deutschland
mögen die ausländer nicht mehr
deswegen werfen sie nachts molotow-cocktails
in asylantenheime

oder zünden häuser von türkischen familien an (8. Str.)
männer kinder und frauen verbrannten
manche von ihnen sind behindert gewesen
andere sind bis an ihr lebensende
von den brandspuren gezeichnet
und die anschläge nehmen kein ende

sie haben nichts gelernt (9. Str.)
aus der vergangenheit
immer mehr von ihnen
strecken den rechten arm aus
und die verantwortlichen
lassen sie gewähren

ein beispiel (10. Str.)
meine tante
ein pastor ein gottesmann
der mit seiner gemeinde

die zufahrt zum atomlager
in gorleben blockiert
bleibt länger in polizeigewahrsam
als ein jugendlicher
der in der fußgängerzone magdeburgs
blutige jagd auf ausländer macht

und was die angst der türken betrifft (11. Str.)
neulich hat der polizeipräsident von köln
in einer großen tageszeitung
den türken angeraten
einen feuerlöscher an ihrem bett aufzubewahren
für alle fälle
sicherheitshalber

In diesem Briefgedicht schreibt ein Neffe seiner Tante: Der Brief des deutschlandtürkischen lyrischen Ichs geht in die Türkei, wo er der analphabetischen Adressatin vorgelesen – und damit zugleich einer Öffentlichkeit bekannt gemacht – wird. Dieses im Text verborgene Detail liefert einen wichtigen Hinweis auf die Kollektivität des Lesevorgangs und der damit verbreiteten Information aus Deutschland. Der eigentliche Briefinhalt wiederum erschließt sich erst nach einem längeren Bogen in der zweiten Briefhälfte. Hier ist zu erfahren, dass im wiedervereinigten Deutschland Türken und andere „Ausländer" durch Brandanschläge und Hetzjagden zu Tode kommen, dass von Seiten der Verantwortlichen kaum etwas dagegen unternommen wird, dass man statt dessen dem Leid der Opfer auf dilettantische oder zynische Weise begegnet. Das strukturelle Verfahren dieses Gedichts ist in zweierlei Hinsicht interessant, da zunächst durch die Textsorte des Briefes eine Öffentlichkeit und ein kollektiver Lesevorgang hergestellt werden.[22] Darüber hinaus erzeugt die narrative Anordnung, die – anders als im vorigen Gedicht *brennende nächte* – die Botschaft nicht unmittelbar preisgibt, Spannung im Text. Während nämlich die zweite Briefhälfte sensationelle, aufwühlende Neuigkeiten aus Deutschland enthält (hier geht es um die Brandanschläge), schlägt die erste Briefhälfte einen epistemologischen Bogen in die Welt der anatolischen Tante. Der traumatischen Topografie der Mordanschläge in Deutschland wird zunächst eine Topografie der (vermeintlichen?) Idylle vorangestellt.

Da geht es zunächst um den (idealisierten) Mikrokosmos der anatolischen Tante, die trotz Analphabetismus sicher im sozialen Netz aus Ver-

[22] Auch fehlende epistemologische Merkmale wie etwa Begrüßungs- oder Abschiedsformeln erzeugen den Eindruck eines ‚offenen' Briefes.

wandten und hilfsbereiten Nachbarn verankert ist, was ihr einen bescheidenen Aktionsradius ermöglicht („immer wieder gelingt es jemandem / den weg zu finden"). Der in den folgenden Strophen umrissene (türkische) Makrokosmos setzt mit Orten aus dem Aktionsradius des lyrischen Ichs, nämlich Istanbul („brücke / über das goldene horn"), der Südküste („jachthafen von marmaris") und antiken historischen Stätten an der Westküste („celsius bibliothek in ephesus") sehr bewusst solche Topografien kultureller Wertigkeit. Per Weitwinkel auf international bekannte Regionen und per Zoom auf die idealisierte Welt der (fast heiligen) Tante Schahdiye wird so ein durchweg positives Türkeibild entworfen, bevor dann in der fünften Strophe die topografische (und moralische) Perspektive jäh wechselt.

Ähnlich wie im Gedicht *brennende nächte* stehen die Ortsnamen Mölln, Solingen und Hoyerswerda dabei für Orte des kollektiven türkischen (bzw. ‚ausländischen') Traumas. Mit der hyperbolischen Personifizierung dieser Topografien („es sind brennende städte / meine tante, // deutsche städte / die vor haß verbrennen") werden vor dem inneren Auge jedoch nicht nur die Schreckensbilder der 1990er Jahre evoziert. Bilder brennender Städte in Deutschland sind Bestandteil kollektiver traumatischer Erinnerungen an die Bombenangriffe der Alliierten von 1944/45. Cumart gehört als 1964 Geborener nicht zur betroffenen Kriegsgeneration; gleichwohl ruft er diese Bilder ab, womöglich, um den Kriegszustand zwischen deutschen Neonazis und den Opfern ihrer tödlichen Angriffe zu beschreiben. Cumart arbeitet in den entsprechenden Gedichtstrophen (7 und 8) dabei auf der Sprachebene die Wirkungen und Auswirkungen des Täter-Opfer-Verhältnisses dieser Anschläge heraus. So wird über die Pronominal-Zuordnung ein Täterkreis bezeichnet, werden auf der Tempusebene durch Verwendung des Imperfekts die Schrecken der einzelnen Brandnacht, durch Verwendung des Präsens' die Wiederholbarkeit und horrende Alltäglichkeit der Mordanschläge, und durch das futurische Präsens die (körperlichen) Nachwirkungen dieser Angriffe auf Leib und Seele verdeutlicht („sie werfen [...] nachts molotow-cocktails / in asylantenheime // oder zünden häuser von türkischen familien an // ... // männer kinder und frauen verbrannten / manche von ihnen sind behindert gewesen / andere sind bis an ihr lebensende / von den brandspuren gezeichnet"). Die Konjunktion *und* (in der Zeile „und die anschläge nehmen kein ende") signalisiert zugleich eine rhetorische Steigerung im Text. Durch dieses literarische Verfahren schreibt Cumart die traumatischen Erlebnisse türkischer Einwanderer in Deutschland ins kollektive Gedächtnis ein.

In der neunten Versgruppe verknüpft sich neueste deutsche Geschichte dann mit historischen Erfahrungen des Dritten Reichs und schlägt den (polemischen) Bogen von der Shoah zu den Brandanschlägen: „immer mehr von ihnen / strecken den rechten arm aus // und die ver-

antwortlichen / lassen sie gewähren". In dieser appellativen Verknüpfung kommt die Subjektivität des Lyrikers zum Ausdruck, der sich nicht allein über die Täter empört, sondern auch über den Umstand, dass man ihren Taten mit unverhältnismäßiger Milde begegnet (verdeutlicht in der zehnten Strophe durch den Vergleich zur staatlichen Repression der zivilen Anti-Atomkraft-Bewegung). Die emotionale Emphase sprengt dabei auch den epistemologischen Rahmen, denn es bleibt zu bezweifeln, dass die (noch immer adressierte) Tante in Anatolien tatsächlich diese gesellschaftlichen Kontexte (der Auseinandersetzungen um das Atomlager Gorleben) begreift;[23] mit Sicherheit aber wird sie seine subjektive Empfindung begreifen und seine Empörung teilen. Womöglich ist diese Reaktion ebenso beabsichtigt wie die Metamorphose vom Privaten zum Öffentlichen.

Cumarts *neunter brief an tante schahdiye*, ein offener Brief mit stark gesellschaftspolitischem Inhalt, macht auf die eklatanten Missstände im wiedervereinigten Deutschland aufmerksam. Gegen die zunehmende Rechtsradikalisierung und Brutalisierung bezieht er ebenso Position wie gegen politische Unverantwortlichkeit und historische Blindheit auf dem rechten Auge. Diese berechtigte Kritik transportiert er teils über deutliche Worte sowie über die Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher lebensweltlicher Kontexte: hier die heile Welt in der Türkei (eine Idylle aus Liebe, Hilfsbereitschaft und Respekt in Adana), wo die Jungen die Alten ehren, dort die entflammte Hölle in Deutschland (verbrennende Städte, Hass, zynische Politiker, gleichgültige Bevölkerung), wo die Jugendlichen den Tod anderer Menschen mutwillig herbeiführen. Untermauert werden diese Gegensätze auf der zeitlichen Ebene unter Verweis auf die unterschiedliche Historizität beider Länder. Die Türkei steht für den Schauplatz antiker Zivilisationen und des Osmanischen Reiches, Deutschlands Geschichte dagegen beschränkt sich auf die katastrophale Geschichte der Weltkriege, aus der man nichts gelernt hat. Während die Türkei als intakte Gesellschaft und Ferienparadies idealisiert wird, fällt Deutschland als Zivilisationswüste und von Konflikten zerrissenes Land (Atomdissens, Wiedervereinigung) weit ab in der suggestiven Wertung des Autors – ein klares moralisches Urteil zugunsten der Türkei, die hier als Folie dient, vor der deutsche Zustände be- und verurteilt werden.[24]

In seiner Solingen-Poesie wird Cumart zum Chronisten der Gewalttaten: „gestern nacht / haben sie wieder / ein türkisches gebetshaus angezündet" (*lichterkette*, V 23, Z. 1–3), heißt es etwa, „im radio melden sie / daß [...] ein asylbewerberheim / in brand gesteckt wurde / letzte nacht /

---

[23] Während ihr der Neffe erklärt, was ein ‚Pastor' ist, setzt er die Kenntnis von ‚Zufahrt zum Atomlager' und ‚Fußgängerzone' voraus.

[24] Türkische Missstände macht Cumart in anderen Gedichten durchaus zum Thema, vgl. Yeşilada, *Poesie der Dritten Sprache*, in Bezug auf Eouin Bourke.

drei tote [...]“ (*pechsträhne*, V 31; 3/1f., 4–7), oder: „heute erschlagen sie wieder türken“ (*seltsame zeit*, V 30). Die banale Statistik des Schreckens, der sich ständig wiederholt und den Alltag (!) im wiedervereinigten Deutschland prägt, bildet zugleich die schmerzende Narbe, an der türkische Minderheit und deutsche Mehrheit miteinander verwachsen sind. So bleibt es etwa offen, wer unter dem pluralen Subjekt subsumiert wird in dem Gedicht *seltsame zeit* von 1992/93 (V 30; 3. Str.), wo es heißt: „wir dachten / diese tage kämen nie wieder / wir glaubten / solch ein terror gehört vergangenen zeiten an“. Während die Fachwissenschaft zurecht die Zulässigkeit von Vergleichen und Begriffen anzweifelt, fühlen sich für das lyrische Subjekt Brandanschläge an wie Pogrome. Das zentrale Gefühl der Angst erzeugt die (neuronale) Verknüpfung zum historischen Gedächtnis der Einwanderer, die zwar keinen unmittelbaren Zugang zur kollektiven deutschen Erinnerung haben, über die Manifestation der öffentlichen Erinnerungskultur in Deutschland jedoch Teil davon sind. Cumarts Lyrik kreiert (unzulässige) Parallelen mit literarischer Emphase: „heute / strecken sie wieder den rechten arm aus / kahlrasiert in fliegerjacken mit bomberstiefeln / brüllen deutschland den deutschen / und da bücher nichts mehr erzählen / verbrennen sie statt dessen kleine türkenkinder“. Für die Deutschlandtürken ist die Zeit nach der Wiedervereinigung eine „seltsame Zeit“.

Nevfel Cumarts ‚Poesie post Solingen‘ ist eine aus der unmittelbaren Betroffenheit des türkisch-deutschen Lyrikers erwachsene Anklage der Zustände im wiedervereinigten Deutschland. Emphase und Emotionalität erzeugen dabei teils fragwürdige Vergleiche, Dichotomien und moralische Wertungen. Dennoch bringt sie die besondere Gefühlslage der Türken in Deutschland, nämlich Angst, Wut und Trauer, zum Ausdruck. Innerhalb dieser Betroffenheitslyrik scheint mir das Briefgedicht, mit dem der Autor die individuelle traumatische Erfahrung im Familiengedächtnis verankert[25] und darüber hinaus mit der Adressierung des (offenen) Briefes der kollektiven Erinnerung (s)einer türkischen Community in Deutschland und in der Türkei zuführt, insgesamt der gelungenste Text.

Hasan Özdemir: Telegramm gegen die Wiederholung

In ähnlicher Weise ist auch die Solingen-Dichtung des 1963 geborenen Lyrikers Hasan Özdemir vom Betroffenheitsgestus geprägt.[26] Seine lyri-

---

[25] Zu den Mechanismen der Einschreibung von Geschichte ins Familiengedächtnis vgl. auch Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München (C. H. Beck) 2007, bes. S. 70ff.

[26] Siehe dazu umfassend das Autorenkapitel 2.5.2. zu Hasan Özdemir in Yeşilada, *Poesie der Dritten Sprache*, das in Teilen diesen Ausführungen zugrunde liegt.

sche Auseinandersetzung mit der zweiten Heimat Deutschland, in die er als Sechzehnjähriger kam, kurz nach der Wiedervereinigung, geschieht unter intertextuellen Referenzen zu Heinrich Heine, dessen skeptische Sicht auf deutsche Zustände in Formulierungen wie „gastland“ durchscheint. Zugleich stark beeinflusst durch die künstlerische Zusammenarbeit mit dem andalusisch-deutschen Dichter José F. A. Oliver und dessen kritische Deutschland-Dichtung von 1991, variiert Hasan Özdemir 1994 im Gedicht *der gast auf dem ast*[27] in neodadaistischer Repetition Begriffe wie „gast“ und „land“ zu „herbstland“ und in dramatischer Übersteigerung zu „denkerland / henkerland“.[28]

Obgleich Özdemirs 1994 erschienener Gedichtband *zur schwarzen nacht flüstere ich deinen namen* dem Titel nach eher Liebesgedichte verheißt, ist er politisch eingefärbt: Die Gedichte teilen sich auf in die drei Zyklen *Herbstland*, *Herbstgasse* und *Herbstparenthesen*. Im Klappentext heißt es über den ersten Zyklus: „*Herbstland* ist Deutschland gewidmet; politische Gedichte als eine andere Art der Liebeserklärung an dieses Land“. Eines der Gedichte aus dem *herbstland*-Zyklus beschäftigt sich wiederum mit den Brandanschlägen:

nacht in deutschland

deutschland in der nacht
es brennt es brennt noch
ich friere
was für eine lange nacht
jetzt im herbst
es brennt es brennt noch

sein oder nicht sein
ist heute
nicht die frage
die frage ist
wo bleibt der tag[29]

---

27 Aus dem zweisprachigen Gedichtband *zur schwarzen nacht flüstere ich deinen namen*, Berlin (Das Arabische Buch) 1994, S. 8–13. Özdemir wandelt hier Olivers poetischen Terminus vom *gastling* weiter ab; vgl. José F. A. Oliver, *Gastling*, Berlin (Das Arabische Buch) 1993.

28 José F. A. Oliver benutzt den Begriff *meinland*. Sein Gedichtband, der die Wiedervereinigung kommentiert, trägt den Titel *Weil ich dieses Land liebe*, Berlin (Arabisches Buch) 1991, wobei die tabulatorische Lücke zwischen *Land* und dem Gefühl dazu bewusst als Kunstpause gedacht ist.

29 Hasan Özdemir, *zur schwarzen nacht flüstere ich deinen namen*, a.a.O., S. 15.

Heinrich Heines *Deutschland, ein Wintermärchen* zitierend, siedelt Özdemir das zweistrophige Gedicht im deutschen Herbst an: „deutschland in der nacht / es brennt es brennt noch“ (Z. 1–2). Die Bestandsaufnahme ist bei Özdemir jedoch kein allgemeines Unbehagen, sondern ein konkreter ‚Brand‘. Strukturell durch Dopplung der Prädikatsphrase und des betreffenden Verses betont, verdeutlicht das wiederholte Brennen die reale Häufung und Wiederkehr der Brandanschläge, die im wiedervereinigten Deutschland zum sich immer wiederholenden, über die Gedichtzeit hinaus anhaltenden Trauma der türkischen Wohnbevölkerung geworden sind: „es brennt noch“. In paradoxer Reaktion auf anzunehmende Gluthitze am Brandort bekennt das lyrische Ich „ich friere“ (1/3) und sehnt ein Ende dieser Nacht herbei: Damit ist das Leiden an der Situation umschrieben. Ähnlich wie Nevfel Cumart in seinem Gedicht *brennende nächte* stellt sich auch Özdemir in der zweiten Strophe des Gedichts die Hamlet'sche Frage: „sein oder nicht sein / ist heute / nicht die frage / die frage ist / wo bleibt der tag“ (2. Str.).[30] Beide Dichter kommentieren in ihrer Lyrik die Brandanschläge von Rostock, Mölln und Solingen, die stets in der Nacht stattfanden. Beide verorten ihr Gedicht in die Nacht, die damit zugleich metaphorisch für ein schwarzes Kapitel zeitgenössischer deutscher Geschichte steht. Wo Cumart jedoch zynisch auf den nächsten Brandanschlag wartet, fragt Özdemir nach dem *Tag*, sinnbildlich für die Hoffnung. Cumart, Özdemir und auch José F. A. Oliver gehören zu den Autoren, die die deutschen Pogrome unmittelbar in ihrer Dichtung verarbeiten.[31] Die Farbe *blutrot* wird zur Chiffre für die Gewalt gegenüber der Minderheit: *der himmel erstreckt sich blutrot* heißt ein Zyklus bei Cumart (im Band *Zwei Welten*, S. 65–75), und in Özdemirs Gedicht *schmerz der gedanken oder made in germany*[32] reiht sie sich mit anderen zu einem Symbol: „blutrot / die jahreszeit, gelbgold und pechschwarz / die gesichter der rassisten“, was zusammengenommen (und in gesperrter Schriftweise hervorgehoben) „schwarz/rot/gold“ ergibt, die Farben der deutschen Flagge. Bei Özdemir stehen diese Farben plakativ für seine Anklage rassistischer Übergriffe.

In einem dritten Gedicht[33] wird der türkisch-deutsche Lyriker noch deutlicher und wählt dafür eine spezifische epistemologische Form, die

---

30 Bei Nevfel Cumart heißt es im Gedicht *brennende nächte* in den beiden letzten Strophen: „sein / oder / nicht sein / lautet nicht die devise // brennen / oder / nicht brennen / ist die frage heute nacht“ (V 27).

31 Zu José F. A. Oliver siehe den Eintrag von Ana Ruiz zur Literatur der spanischen Minderheit in Carmine Chiellinos *Handbuch zur Interkulturellen Literatur*, Stuttgart 2000, bes. S. 94–95.

32 Hasan Özdemir, *zur schwarzen nacht flüstere ich deinen namen*, a.a.O., S. 17.

33 Ebd., S. 21f.

durch das im Titel enthaltene Oxymoron bereits ad absurdum geführt wird: Es handelt sich um ein „Telegramm der Zeit“.

das telegramm der zeit und ein opfer in worten

einer langen stillen und einsamen mauer
gleicht die nacht
stop
als ob die bäume vor angst zitterten
stop
nichts kann so still sein
nicht einmal träume sind so windstill
stop
aber diese nacht in dieser stadt
läuft wie ein mensch in die zukunft
stop
wie nah buchenwald vorkommt und auschwitz
stop
und nie werden häuser
mit ihren traurigen wänden
uns das geringste sagen
sie werden schweigen
stop
die brücken werden nur für sich alleine leben
und die menschen und die straßen
stop
einer langen und einsamen mauer gleicht der mensch
stop
die einsamkeit schreibt sich in das gesicht dieser stadt
stop
wenn diese geschichte
aus wiederholung besteht
so werde ich
als erster meinen leib werfen
vor jenes rad
damit nie wieder erlebt wird
jener ausschnitt
ein stop werde ich
davor stellen

juni 1990

Dem Titel folgend präsentiert sich das 34-zeilige Gedicht durch die eingefügten, syntaktisch abschließenden *stop*-Verse (Verse 3, 5, 8, 11, 13, 18, 21,

23, 25) wie ein Telegramm, jedoch ohne Angabe des Adressaten. Das letzte „stop“ ist als Akkusativobjekt in den vorletzten Vers eingebaut: „ein stop“ bedeutet hier so viel wie ein ‚Stop-Schild‘. Die Entstehung des Gedichts im Juni 1990 fällt in die Zeit der deutsch-deutschen Wiedervereinigung und ist im Bild der Mauer reflektiert, das in Abwandlungen im Gedicht wiederholt wird: „Einer langen stillen und einsamen mauer / gleicht die nacht“, heißt es zu Beginn. Der Mauerfall scheint umkehrbar, wenn sich die Nacht wie eine Mauer erstreckt: Statt der historischen Euphorie herrschen im Gedicht ‚Stille‘ und ‚Einsamkeit‘ und es scheint, als befinde sich das lyrische Ich hinter einer Mauer aus Schmerz, die der Klagemauer in Jerusalem nachempfunden zu sein scheint (vgl. den 22. Vers „einer langen einsamen mauer gleicht der mensch“). Die metaphorische Nähe zwischen Juden und Türken bzw. Ausländern wird im 12. Vers explizit beschworen: „wie nah buchenwald vorkommt und auschwitz“, womit das lyrische Ich eine Nähe zwischen den Pogromen, der gezielten Vernichtung und Zerstörung türkischer und ausländischer Wohnstätten durch Brandsätze deutscher Neonazis und der systematischen Vernichtung der Juden in den Konzentrations- bzw. Vernichtungslagern herstellt bzw. empfindet.[34] Özdemir rückt die historischen Orte und die im Text nicht genannten Orte neudeutscher Brandanschläge (wie Mölln oder Solingen) als kollektive und subjektive Erinnerungsorte also subjektiv in Nähe zueinander – und begibt sich damit in einen unzulässigen, polemischen Vergleich von Brandanschlägen und Shoah. Dabei identifiziert sich der Deutschlandtürke mit der Rolle der Opfer.[35] Diese Unverhältnismäßigkeit mag der dem gesamten Text unterliegenden Trauer des einsamen lyrischen Ichs geschuldet sein, das gegen Ende eine trotzig-widerständige Haltung einnimmt: „wenn die geschichte / aus wiederholung besteht / so werde ich / als erster meinen leib werfen / vor jenes rad / damit nie wieder erlebt wird / jener ausschnitt / ein stop werde ich davor stellen“. Das lyrische Ich, das zuvor noch in der Ellipse des 12. Verses versteckt war, tritt nun hervor, um gegen die Zeitläufte zu agieren. Der Dichter arbeitet mit Anspielungen und Versatzstücken, etwa mit der Diskussion um die Wiederholung der Geschichte, die im Kontext der deutsch-deutschen Wiedervereinigung geführt wurde. Das Bild vom Leib (des Helden), der vor das Rad (der Geschichte) geworfen wird, evoziert Archaik. Das „stop“, das er

---

[34] Der Text lässt auch offen, ob Özdemir darauf anspielt, dass der Begründer der Gedächtnistheorie, Maurice Halbwachs, in Buchenwald ermordet wurde. Gleichwohl entsteht dadurch ein Subtext zum Gedicht.

[35] Özdemir bekundete dies selbst in einem Interview: „Und jetzt ist Mölln überall. Auschwitz ist überall. Buchenwald ist überall“. In: Joachim Auch, „Vom Schreiben deutsch-türkischer Gedichte nach Mölln“, *Stuttgarter Zeitung*, 26.04.1994. Siehe auch Şölçün, „‚Ich weiß es nicht, also erinnere ich mich‘“, a.a.O., S. 193f. für eine kritische Beurteilung solcher Vergleiche.

den Zeitläuften entgegenstellen will, tauchte zuvor im Text als eigene Zeile immer wieder zwischen den Sentenzen des Gedicht-Telegramms auf: In der Pointe am Ende erhält es zu der syntaktischen Bedeutung noch eine gesellschaftspolitische.

Özdemir übernimmt somit Verantwortung und zeichnet sich damit in zweifacher Weise aus. Als Angehöriger der verfolgten türkischen Minderheit in Deutschland, gegen die sich die tödlichen Pogrome wenden, fühlt er sich als Opfer. Als Angehöriger der zweiten Generation, mithin einer Generation mündiger, selbstbewusster Bürger der bundesrepublikanischen Demokratie, kündigt er Widerstand gegen die scheinbare Wiederholung der Geschichte an. Dazu bemüht er in seinem ansonsten kunstvoll gemachten Gedicht die inadäquate Parallele zwischen den Anschlägen und Pogromen deutscher Rechtsradikaler und den systematischen Vernichtungslagern der Nationalsozialisten. Diese Polemik entspringt der *Angst*, einer Angst, die auch die Bäume zittern zu lassen scheint: Es sind die subjektiven Wahrnehmungen des lyrischen Ichs, die einem Alptraum gleichkommen, und die es, wenn man den Titel des Gedichtbands hinzunimmt, an den Rand der Umnachtung bringen. Traumatische Erinnerungen verknüpfen sich dabei mit Ortsnamen zu traumatischen Erinnerungsorten. Mit der zweisprachigen Fassung erreicht der Gedichtband auch das türkischsprachige Publikum und somit womöglich die erste Generation der türkischen Einwanderer in Deutschland.[36] Özdemir knüpft damit an das Gedächtnis beider Generationen an.

Gülbahar Kültür: *Liebkosungen für die Faschisten*

Die 1965 in Istanbul geborene Gülbahar Kültür kam mit vierzehn Jahren nach Bremen, wo sie heute als DJane für den interkulturellen Radiosender des WDR Funkhaus Europa sowie für den Istanbuler Musiksender Açık Radio auflegt.[37] Sowohl musikalisch als auch literarisch repräsentiert die in Deutsch und Türkisch schreibende und moderierende Künstlerin einen kosmopolitischen Lebensentwurf des „transkulturellen Unterwegsseins".[38] In ihrer Lyrik, die ich an anderer Stelle als in zwei Ländern befindliche Flanerie beschrieben habe,[39] nehmen Texte, in denen die Wiedervereinigung und die nachfolgenden Brandanschläge kommentiert wer-

---

36 Vgl. dazu Yeşilada, *Poesie der Dritten Sprache*.

37 Mehrere Sampler mit türkischer bzw. „orientalischer" Weltmusik sind von ihr auf CD erhältlich. Siehe auch das Autorenkapitel II. 5.3. In: Yeşilada, *Poesie der Dritten Sprache*.

38 Vgl. Andreas Blödorn, „Nie da sein, wo man ist. ‚Unterwegs-Sein' in der transkulturellen Gegenwartslyrik", in: *text + kritik* IX/06, S. 134–147.

39 Yeşilada, *Poesie der Dritten Sprache.*

den, einen eigenen Raum ein, der den kritischen Standpunkt in Bezug auf die deutsch-türkischen Verhältnisse offenbart. Die Texte finden sich alle im Zyklus *Heimat – fremde – Sehnsucht und dann noch die Wiedervereinigung* des 1994 erschienenen Gedichtbands *Laufend durchs Leben*,[40] dessen Gedichte Deutschland in den Blick nehmen. Vier Jahre nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung und ein bzw. zwei Jahre nach Mölln und Solingen zieht Kültür kritische Bilanz der Lebenswirklichkeit im wiedervereinigten, neuen Deutschland.

So teilt sie etwa im Gedicht *Das Eine wie das Andere*[41] die Zeitgenossen in zwei an unterschiedlichen moralischen Haltungen erkennbare Gruppen: „Die einen", heißt es da, „sind unterwegs, / um Häuser / anzustecken, / die anderen, / um nach Ursachen / zu suchen" (1. Strophe). Diese Gruppierung erfährt eine Steigerung in dem Prädikatsphrasenpaar „um Menschen / zu verbrennen bzw. um nach Leichen / zu sehen" (2. Str.), um schließlich in die Gegenüberstellung von „verleugnen" und „bedauern" zu münden (3. Str.). Widmung und Titel des 19-zeiligen, dreistrophigen Gedichts lösen die im Text vorherrschende Distanziertheit auf und entschlüsseln seine vermeintliche Dialektik der Verhältnisse als Farce: „nach Solingen", so die Widmung, ist für die Lyrikerin (qua Titel) „das Eine wie das Andere".

Auch das Gedicht *Liebkosungen für die Faschisten*[42] trägt die zeitliche Markierung „nach Solingen" und lässt auf einen von Betroffenheit geprägten Entstehungsprozess schließen. Nach ähnlich dialektischem Prinzip werden vermeintlich objektive Feststellungen (zu Gewalt, Beten, Warten) jedoch mit subjektiven Befindlichkeiten bzw. Handlungsandrohungen verbunden, deren Aggressionspotential im deutlichen Gegensatz zum ironischen Titel des Gedichts stehen: „Augen ausreißen" und figurativ zur Hölle wünschen sind sicher keine „Liebkosungen".

Liebkosungen für die Faschisten

I.

Gewalt
ist keine Lösung,
aber
gern würde ich euch
die Augen herausreißen.

---

40 Gülbahar Kültür, *Laufend durchs Leben*, Bremen (Edition CON) 1994, S. 66–99.
41 Ebd., S. 96.
42 Ebd., S. 95.

II.

Wenn Beten
einen Sinn hätte,
wärt ihr
längst in der Hölle.

III.

Die einen
warten
auf Godot,
die anderen
auf den Sohn des Vaters.
Doch
die Enkel
des weltberühmten Menschenhassers
sind längst unter uns.

nach Solingen

Diese Brutalität des Subjekts gegenüber den im Titel genannten „Faschisten" erwächst auf der sprachlich-strukturellen Ebene des Gedichts einmal der Konjunktion „aber" (in der 1. Strophe), die zusammen mit der Widmung auf die zeitliche Markierung des Textes verweist: „aber nach Solingen ..." Die traumatische Erfahrung des mörderischen Brandanschlags setzt eine Wut im sprechenden Subjekt frei, die – zumindest konjunktivisch – schlimmste körperliche Gegengewalt prophezeit. Ähnlich funktioniert der konjunktivische Konsekutivsatz in der zweiten Strophe mit dem unfrommen Wunsch, die Täter zur Hölle fahren zu lassen. Die bis hierhin konstruierte fiktive Gemeinschaft von Tätern und Faschisten wird in der letzten Strophe jedoch aufgelöst bzw. weiter differenziert. Hier führt Kültür nicht das Kausalprinzip der ersten beiden Strophen weiter, sondern greift die Dialektik des zuvor besprochenen Gedichts auf, d.h. die vermeintliche Unterteilung in „die einen" und „die anderen", wobei mit den auf Godot bzw. auf Jesus Wartenden Philosophie (Existenzialismus) und Religion (Christentum) umschrieben werden. Die auf fünf Zeilen ausgedehnte zeitliche Unbestimmtheit des Wartens – diese Sinnlosigkeit – wird durch eine weitere, im Vers alleingestellte und somit stilistisch prominente Konjunktion jäh unterbrochen: „Doch... die Enkel [...] sind längst unter uns." Welche Enkel?

Die Anspielungen, mit denen Kültür hier arbeitet, erschließen sich aus dem zeitgeschichtlichen Kontext. Da sich die Attentäter von Solingen bei ihrer Tat (und später vor Gericht) auf Adolf Hitlers Rassenpolitik

beriefen, ergibt sich für das Gedicht, dass er der „weltberühmte Menschenhasser“ ist und Deutschlands Rechtsradikale der aktuellen Zeit „seine Enkel“ sind. Die Konsekutivität der dritten Strophe ist eigentlich kausal zu verstehen: Nicht „während“, sondern *weil* zu lange gewartet wurde, konnte sich das rechtsradikale Gedankengut ausbreiten und in solchen Gewalttaten wie dem Solinger Mordanschlag manifestieren. Die im Adverb „längst“ verborgene zweite Anklage ist ebenfalls kausal zu verstehen: Das sinnlose Warten ist zugleich ein Nicht-Hinschauen und richtet sich gegen die indifferenten Zuschauer der deutschen Gesellschaft. Wut und Anklage sowie ein fiktiver Wunsch nach Vergeltung bestimmen das seinen eigenen sarkastischen Titel unterlaufende Gedicht. Ähnlich wie bei Cumart und Özdemir fühlt sich das lyrische Ich angesichts der deutschen Geschichte den Opfern nahe.

Interessant ist auch hier der intertextuelle Bezug zur deutschen Geschichte, nicht nur auf der plakativen sprachlichen Ebene („Menschenhasser“), sondern auch über den im Titel verborgenen Wink hin zu Kurt Tucholsky. Auch dessen Text *Küßt die Faschisten* arbeitet mit dem Paradoxon, auch dort verbindet sich Wut über menschenverachtende Gewalt mit der Auslotung der eigenen Subjektposition innerhalb der rassistischen bzw. indifferenten, nicht gegensteuernden Gesellschaft. Wenn die türkisch-deutsche Lyrikerin die vermeintlichen Faschisten *Unter uns* (III/9) wähnt, macht sie ihren eigenen Standpunkt innerhalb und als verantwortungsbewusster Teil der „Gemeinschaft aller Deutschen“ deutlich. Als eingewanderte Türkin ist sie sich der diffizilen Beziehung zur deutschen Erinnerungskultur bewusst und markiert ihren Standpunkt innerhalb des Opfer-Täter-Verhältnisses: Einerseits fiktives Opfer rassistischer Gewalt, setzt sie ein deutliches literarisch artikuliertes Zeichen der Gegenwehr, ganz ähnlich dem „Stop“ aus Hasan Özdemirs „Telegramm“. Ähnlich wie Nevfel Cumart evoziert sie mit der Formulierung „unter uns“ jedoch auch Bilder der deutschen (Nach-)kriegsgeschichte, speziell in der intertextuellen Referenz zum ersten deutschen Nachkriegsfilm *Die Mörder sind unter uns* (1946).[43] Damit knüpft die türkische Einwanderin implizit an die kol-

[43] *Die Mörder sind unter uns* (1946) thematisiert die Begegnung von Opfern und Tätern in Berlin 1945 und den (verhinderten) Sühnemord eines ehemaligen Militärarztes an seinem inzwischen rehabilitierten Befehlshaber, der ein Massaker an der polnischen Zivilbevölkerung zu verantworten hat. Regie führte Wolfgang Staudte, Hauptdarsteller waren Hildegard Knef, Ernst Wilhelm und Arno Paulsen. Während in der heute bekannten Fassung der nationalsozialistische Täter schließlich der Nachkriegs-Justiz überantwortet wird, sah das ursprüngliche, auf Drängen der Alliierten später abgeschwächte Drehbuch die blutige Selbstjustiz vor. Diese Zensur ist im Hinblick auf den in Gülbahar Kültürs Gedicht *Liebkosungen für die Faschisten* zum Ausdruck kommenden (unzensierten) Furor bemerkenswert. Der 1946 in der sowjetischen Besatzungszone uraufgeführte Spielfilm wurde erst ein Vierteljahrhundert später im westdeutschen Fernsehen ausgestrahlt.

lektive deutsche Kriegserinnerung, respektive an die im Film etablierten Bilder deutscher Trümmerlandschaften an – ähnlich wie Cumart rufen die Bilder brennender türkischer Wohnhäuser also Erinnerungen an Bilder brennender Städte aus dem Zweiten Weltkrieg wach. Die appellative Warnung vor einer erneuten, durch deutschen Neofaschismus ausgelösten Katastrophe wird auch über das Attribut „weltberühmt" (III/8) unterstrichen, mit der Kültür signalisiert, dass sie sich der kollektiven – und hier ist gemeint globalen, weltpolitischen – Wirkung dieser Bilder jüngerer und aktueller deutscher Geschichte sehr wohl bewusst ist. Die rechtsradikalen Exzesse im wiedervereinigten Deutschland fanden schließlich (im doppelten Wortsinn) ein weltweites Echo.

Gülbahar Kültürs Gedichte *nach Solingen* offenbaren in ihrer oftmals polemischen Radikalität[44] eine unmittelbare Reaktion auf deutsche Verhältnisse nach der Wiedervereinigung. Sie stehen im Kontext einer allgemeinen (Abwehr-)Reaktion türkischer Einwanderer, die sich in Publikationen wie *Deutsche Türken: Das Ende der Geduld* manifestierte.[45]

Gegenrede: „Deutschsein" mit Traum und Trauma (Zafer Şenocak, 2011)

Zafer Şenocaks in den 1990er Jahren entstandene Lyrik befindet sich in Berlin und Istanbul und spürt dort der historischen Befindlichkeit der beiden ehemaligen Reichshauptstädte nach: Ahnungen des Osmanischen Reichs, des Wilhelminischen Reichs und der Belle Epoque beider Städte durchziehen diese in dichter Metaphorik und häufig über mehrere Zyklen und Poeme sich erstreckende ‚*Metropolenlyrik*'. Das lyrische Subjekt begibt sich in der Rolle des Flaneurs, des Archäologen, des Archivars auf die Suche nach den Überresten der Vergangenheit, forscht nach Anzeichen historischer Schuld (Judenvernichtung und Armeniervernichtung klingen an) und stößt in beiden Städten auf eine häufig genug im Rausch erstickte Verdrängung der eigenen Geschichte. Die Erinnerungsorte erscheinen nur schemenhaft, die Erinnerung an schuldhafte Verstrickung in der Vergangenheit selbst taucht eher als Phantomschmerz auf. Anspie-

---

44 Im Gedicht *Das bekannte Spiel in der BRD* (*Laufend durchs Leben*, a.a.O., S. 92) heißt es am Ende pathetisch: „Ein Volk / verwirklicht / seine / Wahnvorstellungen", ohne dass genau klar wird, worin diese Vorstellungen bzw. Verwirklichungen bestehen.

45 Claus Leggewie/Zafer Şenocak (Hg.), *Deutsche Türken: Das Ende der Geduld / Türk Almanlar: sabrın sonu*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1993. Der Band versammelt Positionen deutsch-türkischer Intellektueller. Kültür, die daran nicht mitwirkte, ist in der von Markus Dosch u.a. herausgegebenen Anthologie vertreten: *Uns reicht's. Ein Lesebuch gegen Rechts*, Vechta (Geest Verlag) 2001.

lungen auf bedrohliche Entwicklungen der 1990er Jahre – Nationalismus in Deutschland, Islamismus in der Türkei – bleiben chiffriert. Eine unmittelbare ‚Poesie post Solingen' ist dies nicht, auch wenn die düstere Stimmung der Zeit auch über dieser diffizilen Lyrik liegt. Aktuelle gesellschaftspolitische Entwicklungen hatte Şenocak seit den 1990er Jahren dagegen konkret in seinen Essays kommentiert und sich dabei mit inzwischen vier Essaybänden zu einem *public intellectual*, zur wichtigsten türkisch-deutschen intellektuellen Stimme profiliert.[46]

Zum 50-jährigen Einwanderungsjubiläum erschien der längere Essay *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*,[47] in dem Şenocak seine eigene Einwanderungsgeschichte vor dem Hintergrund deutscher Geistesgeschichte reflektiert, was sich im doppeldeutigen Untertitel bereits ankündigt. Gewidmet ist der Essay aber hauptsächlich der von den Deutschen verdrängten deutsch-türkischen Geschichte vor der eigentlichen Anwerbung. Nationalismus, Nationenbegriff und Weltkriege hätten etwa zur Ausblendung jener Hinwendung deutscher Orientforscher und Turkologen im 20. Jahrhundert geführt, die intensive türkisch-deutsche Beziehungen zwischen Berlin und Istanbul bzw. Ankara begleitet haben; ebenso wie auch die weit über Goethes *West-östlichen Divan* hinausgehende deutsche Auseinandersetzung mit dem ‚Orient' in Vergessenheit geraten sei. Dagegen gehöre der Islam unverbrüchlich zur deutschen Geistesgeschichte. Für Şenocak, der diese vergessenen kulturellen Berührungen wieder ins deutsche Gedächtnis ruft, geht es darum auszuloten, wie solche emotionalen Felder besetzt sind. In diesem Sinne ist *Deutschsein* eine Gegenrede zum bestehenden (medialen) öffentlichen Diskurs, der im Islam und in den ‚muslimischen Migranten' stets nur ‚das Andere' sieht.[48] Şenocak, der mit

---

46 Şenocaks Werk ist in dem Studienband von Tom Cheesman/Karin Yeşilada (Hg.), *Zafer Şenocak*, Cardiff (University of Wales Press) 2003, dokumentiert. Der Ausdruck „public intellectual" wird dort von Matthias Konzett in Bezug auf sein Essaywerk verwendet: „Writing Against the Grain: Zafer Senocak as Public Intellectual", S. 43–60. Zu seiner Lyrik siehe das Autorenkapitel 2.2. zu Şenocak in Yeşilada, *Poesie der Dritten Sprache*.

47 Zafer Şenocak, *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*, Hamburg (Edition Körber-Stiftung) 2011.

48 Seine Kritik am gegenwärtigen medialen und politischen Diskurs äußerte Şenocak auch in einem Interview bei Erscheinen des Buches. In Anspielung auf Thilo Sarrazin sagt er: „Deutschland schafft sich tatsächlich ab. Aber nicht durch die Zuwanderung von Muslimen, sondern durch den Verlust der Neugier auf die Welt. Die Deutschen waren einmal in der Orientforschung führend, und die Auseinandersetzung mit dem Orient hat das ganze Geistesleben beeinflusst. Wenn jetzt der Innenminister [Hans-Peter Friedrich, K.Y.] sagt, der Islam gehöre nicht zu Deutschland, das sei historisch belegt, dann frage ich mich, was ein solcher Mensch von der eigenen Geschichte und Geistesgeschichte eigentlich weiß. Und wenn man die eigene Geschichte nicht kennt, dann hat man sich abgeschafft." Alan Posener, „'Deutschland ist ein gescheiterter Staat'. Interview mit Zafer Şenocak", in: *Die*

seinem Wenderoman *Gefährliche Verwandtschaft* 1998 bereits die vielfältig miteinander verstrickten Beziehungen von Deutschem, Jüdischem und Türkischem zum Thema gemacht hatte, widmet sich diesen „vergessenen deutsch-türkischen Verwandtschaften" neuerlich und erinnert an die Bedeutung solcher Berührungsgeschichten, die er für eine unerlässliche Grundlage eines jeden Gesprächs über Zugehörigkeit hält: „Wie aber sehen die Dialoge ohne diese Geschichten aus? Wie ist er beschaffen, dieser sogenannte Dialog zwischen den Kulturen, der meint, ohne diese Geschichten auskommen zu können?"[49] Damit wendet er sich auch gegen Festschreibungen deutscher Geschichte vom Zentrum her, hinterfragt das „Friedliche" der deutschen „Einheit", der vermeintlichen Harmonisierung von deutscher Identität. Ähnlich wie die Vertreter der ‚Poesie post Solingen' bezieht er sich dabei auf die traumatischen Erfahrungen eingewanderter Deutscher im wiedervereinigten Deutschland, die er dem allgemeinen Erinnerungsdiskurs entgegenhält:

> In Deutschland gibt es keine Einheit. Es gab und gibt Vielfalt. Vielfalt der Regionen, der Charaktere, der Zungenschläge. Deutsche Einheit 1871 misslang gründlich. Und 1990? Die friedliche Revolution im Osten, die Deutschland wiedervereinigte. Sie war doch ganz anders. Ein Flügelschlag. Wirklich? Oder verdrängen wir nur etwas, was scheinbar am Rande passierte, die Gewaltausbrüche gegen Fremde zum Beispiel, die bislang mindestens 137 Todesopfer gefordert haben? Die „No-Go Areas" in manchen Teilen Deutschlands für Menschen mit farbiger Haut?[50]

Interessant ist dabei Şenocaks Verfahren, die vorhandenen Diskurse von der Leichtigkeit zu hinterfragen („Wirklich?") und als Illusion zu entlarven, dagegen die Perspektive vom „Rande", d.h. der Eingewanderten, der Opfer nationalistischer Gewalt einzubringen, und dennoch in der Wir-Perspektive zu bleiben. Hierin unterscheidet sich seine Haltung grundlegend von der Solingen-Poesie, in der die lyrischen Sprecherinstanzen stets aus der distanzierten Perspektive des anderen heraus anklagen. Şenocak, selbst Einwanderer, begreift sich zugleich als Deutscher, für den die Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte – und gerade mit den Amnesien dieser Geschichte – zur Herausforderung wird. Deutsche Identität im Jahr 2011, nach einem halben Jahrhundert des Zusammenlebens, ist für Şenocak jedoch auch eine gemeinsame Identität im Einwande-

---

Welt, 28.3.2011. Online abrufbar (und zuletzt eingesehen Dezember 2011) unter http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article1256773/Deutschland-ist-eingescheiterter-Staat.html.

49 Şenocak, *Deutschsein*, a.a.O., S. 180.

50 Ebd., S. 58.

rungsland.[51] „Menschen unterschiedlicher Herkunft“, schreibt er, „können hier zusammenfinden, denn sie haben inzwischen eine Geschichte miteinander“ (S. 112f.)

‚Poesie post Solingen‘ als literarisches Gedächtnis in der ‚Poesie der Dritten Sprache‘

Knapp zwei Jahrzehnte nach den Mordanschlägen zeigt sich Zafer Şenocak trotz harscher Kritik an der deutschen Verweigerung des Dialogs mit den Einwanderern versöhnlich. Wie schon unmittelbar nach den Anschlägen, als er eine autonome (nicht von türkischer Propaganda vereinnahmte) Position der Deutschland-Türken empfahl, hält er auch im Jahr 2011 nichts davon, dass sich die „Zuwanderer als Opfer einigeln“, und setzt dem seine Vision des „deutschen Traums“ entgegen. Dazu gehört für ihn der Dialog zwischen Minderheit und Mehrheit, und „dieses Zurücklieben“.[52] Der unmittelbar als Verarbeitung des erlittenen Traumas entstandenen ‚Poesie post Solingen‘ fehlt dieses versöhnliche Moment. Sie ist voller Wut, Entsetzen, Entrüstung, Betroffenheit, ist ein Aufschrei – und fasst das individuelle Schockerlebnis der Brandnächte von Mölln und Solingen als kollektive Erfahrung der Deutsch-Türken in Worte. Hier eröffnet sich der Alptraum als literarischer Raum, als (im Sinne Assmanns) Form und literarischer Speicher einer gemeinsamen Erinnerung, die auf vielfältige Weise (das Publizieren der Gedichte, die offenen Briefe, Telegramme als Mitteilungsmedien für Verwandte, Freunde, für eine Öffentlichkeit) zur Entstehung eines kollektiven türkisch-deutschen Gedächtnisses beitragen und die spezifischen Erinnerungen dokumentieren. Interessant ist hierbei die Problematik der Bewertung dieser literarischen Texte, die einerseits aufgrund des Betroffenheitsgestus und der damit einhergehenden politischen Unkorrektheit eher jenseits des Kanons anzusiedeln wären. Andererseits wäre nach dem Spannungsverhältnis von Polemik und moralischem Anspruch in dieser politischen Lyrik zu fragen, gerade auch mit Blick auf die deutsche Vergangenheit – Regisseur Wolfgang Staudte hatte für seinen Film *Die Mörder sind unter uns* (1946) ursprünglich als Abschluss einen Akt der Selbstjustiz vorgesehen, was allein durch die Zensur der Alliierten abgemildert wurde – und den damit verbundenen Debatten um Schuld. Hier ist Sargut Şölçüns Beobachtung,

---

51 Diese gemeinsame Identität sieht Şenocak am Beispiel der deutschen Fußbnallnationalmannschaft von 2010 verkörpert: Mit dieser Mannschaft blitze für einige Wochen auf, was für ein kreatives Potential das Einwanderungsland Deutschland in sich birgt. Ebd., S. 112.

52 Şenocak im Interview mit Alan Posener, a.a.O., sowie in *Deutschsein*, bes. S. 110–129 (Kap. „Gibt es einen deutschen Traum?“)

dass sich türkische Einwanderer stets mit den Opfern des Nationalsozialismus identifizieren, ein zentraler Hinweis auf die Positionierung der lyrischen Sprecherinstanzen in der ‚Poesie post Solingen', die den Opferdiskurs im Wesentlichen übernimmt und damit argumentativ in eine historische Schieflage gerät. Dennoch (oder womöglich deswegen) wird sie zur politisierten Gegenrede in einem seinerzeit vor allem medialen öffentlichen Diskurs, der die Täter der Brandanschläge als „jugendliche Wirrköpfe" entschuldigte, die entrüsteten Opfer hingegen als „gefährlich fremd" stigmatisierte.[53] Die türkisch-deutschen Autoren halten den „Enkeln Adolf Hitlers" polemisch den Spiegel (respektive das Geschichtsbuch) vor und bekunden energisch ihren Widerstand gegen den fehlgeleiteten Nationalismus eines Landes, dessen Teil sie durch Einwanderung geworden sind.

Wenn Mölln und Solingen im Sinne von Pierre Noras „lieux de mémoire" als Gedächtnisorte der türkisch-deutschen Einwanderungsgeschichte zu bezeichnen sind, so dokumentiert die türkisch-deutsche Literatur damit nicht nur die Erfolgsgeschichte der Einwanderung, sondern auch ihre Traumata. Die von den Rändern her entstehende ‚Poesie post Solingen' repräsentiert den Subtext der offiziellen Migrationsgeschichtsschreibung – auch dies eine „türkische Wende" in der türkisch-deutschen Wende-Literatur. Mit Furor wird hier ein Kapitel deutscher Wiedervereinigungsgeschichte aus der Perspektive der Einwanderer geschrieben, die ihren eigenen Erinnerungsbeitrag in das gesamtdeutsche Gedächtnis einschreiben. Mölln und Solingen als neue Topografien des „tropischen Deutschland" markieren den literarischen Raum einer ‚Poesie der dritten Sprache', die deutsche und türkische Momente in den historischen Moment einschreibt. Ein Vergleich mit ähnlichen Texten nicht-eingewanderter Autoren, etwa mit den *Novemberland*-Sonetten von Günter Grass (1993) oder mit Hans Magnus Enzensbergers ironischem Gedicht *Privilegierte Tatbestände* (1995)[54] steht noch aus. Während die Täter der Brandanschläge inszwischen aus der Haft entlassen und rehabilitiert sind, die Ruinen der verkohlten Häuser abgerissen (und somit als konkrete Orte (*lieux*) nicht mehr zu besichtigen sind, die überlebenden Opfer entschädigt oder ausgezeichnet wurden und die errichteten Mahnmale regelmäßig geschändet werden, während also die realen Gedächtnisorte und -träger dynamischen Prozessen des Bestehens und Vergehens unterworfen sind, bleibt die dazugehörige Poesie zunächst in Form gedruckter Gedichte bestehen; das literarische Gedächtnis schreibt sich somit ins kollektive Gedächtnis ein. Die Frage der zukünftigen Rezeption dieser Literatur,

---

53 Siehe dazu Gür/Alaverdi 1996.

54 In: Hans Magnus Enzensberger, *Kiosk*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1995, S. 10–11. Ich danke Leslie A. Adelson für diesen Hinweis.

ihrer möglichen Verwendung im Schulunterricht oder ihrer möglichen Kanonisierung bleibt zunächst noch offen.

Die ‚Poesie post Solingen' bezieht sich auf nunmehr fast zwei Jahrzehnte zurückliegende Traumata, die sich nahezu unmittelbar literarisch manifestierten. Während der Abfassung des vorliegenden Beitrags wurde die türkische Community in Deutschland durch die Aufdeckung einer weiteren Anschlags- bzw. Mordserie erschüttert, die sich über einen Zeitraum von fast einem Jahrzehnt ebenfalls gezielt gegen türkische Einwanderer in Deutschland richtete. Bemerkenswerterweise war im Zusammenhang mit der Mordserie der rechtsextremen „Zwickauer Terrorzelle", einer rechtsradikalen Gruppierung, die zum Teil mit Kenntnis des Verfassungsschutzes ungehindert agieren konnte, zunächst von einer möglichen Mitschuld der Opfer, und in diesem Zusammenhang von „Dönermorden" die Rede. Die Unterstellungen der Mitschuld erwiesen sich als erfunden, der Begriff wurde im Januar 2012 zum „Unwort des Jahres" gekürt. Es bleibt abzuwarten, wie sich dieses neue Trauma in das literarische Gedächtnis der türkisch-deutschen Literatur einschreiben wird.

(Für Sargut Şölçün 1947–2012)

AUTOREN

Leslie A. Adelson: Professorin für Neuere Deutsche Literatur und Leiterin des Instituts für German Cultural Studies an der Cornell University, Ithaca/New York, USA. Monographie: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration* (2005).

Bernard Banoun: Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Université Paris-Sorbonne, Frankreich. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Musik; Übersetzungsgeschichte. Publikationen zu einzelnen Autoren, u.a. Werner Kofler, Yoko Tawada, Josef Winkler, Elfriede Jelinek. Literaturübersetzer.

Marion Dufresne: Dozentin für Neuere Deutsche Literatur an der Université Charles de Gaulle, Lille, Frankreich. Forschungsschwerpunkt: Literatur des 20./21. Jahrhunderts aus interkultureller Perspektive. Publikationen u.a. zu Elias Canetti, Franco Biondi, E.S. Özdamar, Michael Kleeberg.

Haimaa El Wardy: Dozentin für Germanistik an der Ain-Shams-Universität, Kairo, Ägypten. Monographie: *Das Märchen und das Märchenhafte in den politisch engagierten Werken von Günter Grass und Rafik Schami* (2007).

Benoît Ellerbach: Doktorand in Germanistik an der Université Paris-Sorbonne, Assistent an der École Normale Supérieure, Paris, Frankreich. Promotionsvorhaben zum interkulturellen Dialog im Werk von Rafik Schami.

Myriam Geiser: Germanistin und Komparatistin, Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Germanistik der Université Stendhal, Grenoble, Frankreich. Monographie: *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und in Frankreich: Deutsch-türkische und frankomaghrebinische Literatur der Postmigration* (2012).

Kien Nghi Ha: Politik- und Kulturwissenschaftler, Fellow am Institut für Postkoloniale und Transkulturelle Studien (INPUTS) der Universität Bremen, Deutschland. Monographien: *Ethnizität und Migration* (1999), *Unrein und vermischt* (2010). Sammelband: *Asiatische Deutsche. Vietnamesische Diaspora and Beyond* (2011).

Michael Hofmann: Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Paderborn, Deutschland. Monographie (u.a.): *Interkulturelle Literaturwissenschaft* (2006). Sammelbände (u.a.): *Des Deutschen Morgenland. Orient-Bilder in der deutschen Literatur und Kultur 1770-1850* (2008), *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft* (2012).

Sieglinde Klettenhammer: Dozentin für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Innsbruck, Österreich. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 20. Jahrhunderts aus Österreich, Rezeptionsforschung, Kulturraum Nord- und Südtirol, Geschlechtergeschichte. Sammelbände: *Kulturraum Tirol* (2009), *Literatur und Ökonomie* (2010).

Linda Koiran: Germanistin, Lehrbeauftragte für Deutsch an der École Nationale Supérieure des Mines de Paris, Frankreich. Monographie: *Schreiben in fremder Sprache: Yoko Tawada und Galsan Tschinag* (2009). Sammelbände: *Literatur(en) ohne festen Wohnsitz* (2010), *L'Oreiller occidental-oriental de Yoko Tawada* (2011).

Nilüfer Kuruyazıcı: Emeritierte Professorin für Deutsche Literatur an der İstanbul Üniversitesi, Türkei. Forschungsschwerpunkte: interkulturelle Literaturwissenschaft, Migration, türkisch-deutsche Literatur. Sammelbände: *Die ‚andere' Deutsche Literatur. Istanbuler Vorträge* (2004), *Interkulturelle Begegnungen* (2004).

Andrea Lauterwein: Dozentin für Deutsche Literatur und Kulturwissenschaft an der Université Sorbonne Nouvelle, Paris, Frankreich. Monographien (u.a.): *Essai sur la mémoire de la Shoah en Allemagne fédérale 1945-1990* (2005), *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan* (2006). Sammelband: *Rire, Mémoire, Shoah* (2009).

Christine Meyer: Dozentin für Neuere Deutsche Literatur an der Université de Picardie Jules Verne, Amiens, Frankreich. Forschungsschwerpunkte: Intertextualität, Intermedialität, Transkulturalität. Zahlreiche Publikationen zum Werk von Elias Canetti.

Isabella Parkhurst-Atger: Germanistin, Lehrbeauftragte für Deutsch in den Vorbereitungsklassen für Management-Elitehochschulen am Lycée A. Kastler, Cergy-Pontoise, Frankreich. Promotionsarbeit über Franz Baermann Steiner als Wegbereiter des Postkolonialismus.

Manfred Schmeling: Emeritierter Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Deutschland. Sammelbände (u.a.): *Weltliteratur heute* (1995), *Literatur im Zeitalter*

der Globalisierung (2000), *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert* (2002), *Die ‚Nation' auf dem Prüfstand* (2009).

Katja Schubert: Dozentin für Neuere Deutsche Literatur an der Université Paris Ouest, Nanterre La Défense, Frankreich. Monographie: *Notwendige Umwege – Voies de traverse obligées. Gedächtnis und Zeugenschaft in Texten jüdischer Autorinnen in Deutschland und Frankreich nach Auschwitz* (2001).

Azade Seyhan: Professorin für Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft am Bryn Mawr College, Pennsylvania, USA. Monographien: *The Critical Legacy of German Romanticism* (1992), *Writing Outside the Nation* (2001); *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context* (2008).

Karin E. Yeşilada: Germanistin und Literaturkritikerin, Postdoc/Habilitandin und Lehrbeauftragte am Institut für Germanistik der Universität Paderborn, Deutschland. Monographie: *Poesie der Dritten Sprache: Türkisch-deutsche Lyrik der zweiten Generation* (2012). Mitherausgabe: *Zafer Şenocak* (2003).

Personenregister

Abel, Julia 147
Achmatowa, Anna 267f.
Ackermann, Irmgard 137f., 151, 213
Adelson, Leslie A. 9, 18, 26f., 29, 274, 276f., 279, 281, 289, 340, 366f., 370–372, 374, 395
Adler, H.G. 107, 112, 119
Adler, Jeremy 107
Adorno, Theodor Wiesengrund 73, 87, 127, 296
Agard, Olivier 94
Ahad Aham 109
Aifan, Uta 164
Aikins, Joshua Kwesi 328
Akın, Fatih 148
Alaverdi, Turhan 372, 395
Albrecht, Andrea 190
Alonzo, Christine 346
Amann, Klaus 217
Améry, Jean (siehe Mayer, Hans Chaim) 28, 133, 298–300, 305, 307–311, 318f.
Amodeo, Immacolata 10, 17, 174, 181
Anderson, Benedict 18, 91, 189
Anderson, Susan C. 273, 289f.
Angerer, Eva 263
Ansel, Michael 190
Antschel, Paul (siehe Ancel, Paul; Celan, Paul)
Anzualda, Gloria 345
Apter, Emily 291
Arendt, Hannah 87, 333
Arens, Hiltrud 191, 289
Aristophanes 85
Aristoteles 66
Arndt, Susan 328
Arnold, Heinz Ludwig 173, 366, 371
Ashcroft, Bill 16, 39, 196, 349
Assmann, Aleida 374, 382
Assmann, Jan 144
Atatürk (siehe Kemal, Mustafa) 143
Auch, Joachim 386
Auerbach, Erich 178
Ayim, May 339f., 357

Bachmann, Ingeborg 219
Bachmann-Medick, Doris 274
Bachtin, Michail 261
Badiou, Bertrand 128f.
Baetz, Berta 346
Balász, Béla 280
Balzac, Honoré de 100
Banoun, Bernard 14, 24f., 213–227, 273
Barnouw, Dagmar 90f.
Baron, Ulrich 167
Barthes, Roland 93, 276, 279
Bartsch, Kurt 91, 101
Bary, Brett de (siehe De Bary, Brett) 274
Basaglia, Franco 269
Bauer, Angelika 157
Baumann, Gerhart 124
Bay, Hansjörg 277, 279–281, 283f.
Bayertz, Kurt 69f.
Baykurt, Fakir 138
Bayly, Christopher A. 67
Bazlen, Bobi 269
Beckett, Samuel 216
Begag, Azouz 24, 187–209
Behrends, Jan C. 359
Belyj, Andrei 267

Bencheikh, Jamel Eddine 165
Ben Jelloun, Tahar 181, 184
Beniamino, Michel 182
Benjamin, Walter 19, 25, 56f., 198, 240, 243, 256, 281–292, 303
Benthien, Claudia 29, 341, 343, 365
Bergmann, Hugo Samuel 108
Bernhard, Thomas 96, 216f.
Bey, Essad (siehe Said, Kurban; Nussimbaum, Lev) 20, 59–64
Bhabha, Homi K. 16, 19–22, 65, 71f., 86, 93, 95, 101, 121, 125, 151, 175–177, 191, 196, 198f., 329, 341f.
Bhatti, Anil 192, 199, 204, 206
Bieri, Peter (siehe Mercier, Pascal)
Biondi, Franco 25f., 138, 156, 229–233, 235f., 244
Bismarck, Otto von 142
Blanchard, Pascal 27
Blank, Gunter 162, 167
Blaschka, Claudia 201
Blatter, Silvio 227
Blioumi, Aglaia 10, 15, 174
Blödorn, Andreas 387
Bobrowski, Johannes 106
Bohnet, Heidi 333
Bollack, Jean 127
Bonaparte, Napoleon (Kaiser Napoleon I.) 189
Bonn, Charles 183
Böschenstein, Bernard 133
Bourke, Eouin 381
Bovenschen, Silvia 44
Braese, Stephan 125, 127
Brandstetter, Alois 219
Brandt, Bettina 280f., 289f.
Bratic, Ljubomir 76
Brecht, Bertolt 166
Breger, Claudia 289
Brinker-Gabler, Gisela 10
Brod, Max 215
Broda, Martine 127
Brodskij, Joseph 248, 267f.
Bronfen, Elisabeth 75, 97, 101
Brunner, Maria 145
Buber, Martin 109, 125
Buettner, Angi 95
Buffon, Georges Louis Leclerc, comte de 343
Bulgakov, Michail Afanassjewitsch 100
Buñuel, Luis 281
Busch, Bernd 213
Bussmann, Hadumod 188

Canetti, Elias 11, 20f., 81–103, 106f., 114, 220, 245
Casanova, Pascale 179f.
Castro Varela, María do Mar 322, 335
Cayrol, Jean 131–133
Celan, Paul 11, 21f., 106, 121–134, 215
Celan-Lestrange, Gisèle 124
Cervantes, Miguel de 82, 86, 100
Césaire, Aimé 107
Chakrabarty, Dipesh 67
Chamberlain, Arthur Neville 53
Chamisso, Adelbert von 9f., 20f., 81, 213f.
Charms, Daniil 248
Chaumont, Jean-Michel 27
Cheesman, Tom 392
Chiellino, Gino Carmine 15, 229, 384
Chrisman, Laura 335
Çırak, Zehra 22, 101f., 139–141, 151
Coetzee, J.M. 16
Combe, Dominique 182

Condé, Maryse 184
Conrad, Joseph 218
Cornelius, Henry 280
Corngold, Stanley 18
Coulmas, Peter 36
Crépon, Marc 133
Csáky, Moritz 14, 217
Cumart, Nevfel 29, 375–382, 384, 390f.

D'Hulst, Lieven 183
Dal, Güney 138
Daladier, Édouard 53
Dalinger, Brigitte 334
Dann, Otto 189
Dayıoğlu-Yücel, Yasemin 146, 370
De Bary, Brett (siehe Bary, Brett de) 274
De Man, Paul
Deleuze, Gilles 17f., 85, 187, 215, 249
Demirkan, Renan 141, 236
Deneuve, Catherine 277f., 281, 283, 286f., 290
Derrida, Jacques 57, 87, 124
Deshusses, Pierre 157
Dettloff, Ariane 160
Devi, Ananda 184
Dhawan, Nikita 322, 335
Dierks, Manfred 161
Dinev, Dimitré 101, 215
Dink, Hrant 28, 298, 306–312, 318
Djoufack, Patrice 87
Döblin, Alfred 142
Donahue, William Collins 90
Donald, James 60
Dosch, Markus 391
Dostojewskij, Fjodor Michailowitsch 248, 267f.
Douglas, Mary 107
Downing, Eric 285
Dubiel, Jochen 191
Dubost, Jean-Pierre 193, 201
Dufresne, Marion 25, 232
Duras, Marguerite 249
Durzak, Manfred 137, 145

Efron, John M. 109
Eggers, Maureen Maisha 328
Eickelpasch, Rolf 29, 341, 344, 366
Eickstedt, Eugen von 70
Eisler, Hanns 132
El Bitawy, Mossaad 192
El Wardy, Haimaa 24, 156, 192
El-Tayeb, Fatima 68f.
Ellerbach, Benoît 23
Engel, Manfred 18
Enzensberger, Hans Magnus 33–35, 395
Erll, Astrid 254
Esleben, Jörg 224
Espagne, Michel 10
Essad Bey (siehe Nussimbaum, Lev; Said, Kurban) 20, 59–64
Esselborn, Karl 279
Esterházy, Péter 255
Ette, Ottmar 173, 175–177, 276, 279
Euripides 45
Evans-Pritchard, Edward E. 106f.
Ezli, Özkan 82, 173

Fachinger, Petra 275, 277–279, 282f.
Fanon, Frantz 335, 344, 350, 365
Farin, Klaus 160, 163f.
Faull, Katherine M. 54
Feichtinger, Johannes 14
Fenves, Peter 292
Ferchl, Irene 158

Ferro, Marc 27
Fetz, Bernhard 91
Fichte, Hubert 221, 227
Fischer, Ernst 216
Fischer, Eugen 69f.
Fischer, Sabine 140, 154
Fitzel, Tomas 167, 169
Förster, Nikolaus 96
Fontane, Theodor 46
Foucault, Michel 82
Franz I. (Kaiser von Frankreich) 190
Franzos, Karl Emil 122
Freud, Sigmund 82, 93
Fried, Erich 105
Friedrich, Heinz 21
Friedrich, Hans-Peter 392
Frisch, Max 137
Fröhling, Anja 40
Fuchs, Anne 19, 97

Gafaïti, Hafid 182
Ganghofer, Ludwig 220
Gans-Guinoune, Anne-Marie 182, 185
García Márquez, Gabriel José 167
Garnier, Xavier 180
Gauß, Karl-Markus 218
Geertz, Clifford 41
Geider, Thomas 82
Geiser, Myriam 12, 15, 18, 23, 174
Geiss, Immanuel 67
Genet, Jean 220f.
Gennep, Arnold van 81
Geulen, Dieter 38
Gieser, Laura 214
Giger, Claude 162
Glissant, Edouard 183f.
Goethe, Johann Wolfgang von 126, 176, 259, 392
Gogol, Nikolai Wassiljewitsch 82, 86, 100
Goldsmith, Oliver 47
Goldziher, Ignaz 110
Goßens, Peter 122
Goytisolo, Juan 173f.
Graetz, Heinrich 110
Grass, Günter 93, 100, 395
Green, Julien 220
Griaule, Marcel 115
Griffiths, Gareth 16, 196, 349
Grond, Walter 217
Grosse, Pascal 68
Grote, Michael 256, 259
Guattari, Félix 17f., 85, 187, 215, 249
Guène, Faïza 185
Gündoğdu, Mehmet 141, 146
Gür, Metin 372, 395
Gutiérrez Rodríguez, Encarnación 15

Ha, Kien Nghi 13, 15, 20, 29, 96, 341f., 345
Haas, Franz 217
Habermas, Rebekka 65
Hagenbeck, Carl 348f.
Halbwachs, Maurice 125, 386
Hallet, Wolfgang 253, 268
Halter, Martin 161, 167
Hamm, Horst 140
Handke, Peter 217–219
Hansen, Hannes 161
Hanuschek, Sven 84, 91, 94
Hardt, Ludwig 95
Hargreaves, Alec G. 182, 185
Harris, Stefanie 280
Hartung, Rudolf 113
Hassoun, Jacques 28, 325f., 331, 334
Hausbacher, Eva 250
Heine, Heinrich 11, 21, 383f.

Hendrix, Moss K. 363
Herder, Johann Gottfried 66, 343
Hettlage, Robert 235
Hilsbecher, Walter 91
Hitler, Adolf 53, 350f., 389, 395
Höfer, Simone 197
Hoffer, Klaus 218
Hofmann, Michael 15, 27f., 142, 146–148, 196, 208, 224, 370, 372
Hofmannsthal, Hugo von 187, 280
Holdenried, Michaela 254
Hölderlin, Friedrich 225, 259
Holtmann, Everhard 188, 198
Honneth, Axel 308
Horkheimer, Max 127
Hornik, Karoline 91
Howard, Mary 236
Hroch, Miroslav 190
Hügel-Marshall, Ika 29, 339f., 352–359, 363f.
Hund, Wulf D. 66
Huntington, Samuel 91
Huston, Nancy 184
Hutnyk, John 72

Ifekwunigwe, Jayne O. 65
Iljassova, Olga 15
Ishaghpour, Youssef 88
Isherwood, Christopher 281
Ivanovic, Christine 273, 281–283, 285, 289, 292

Jacobs, Jürgen 253
Jahnn, Hanns Henny 220
Jameson, Fredric 72
Jauß, Hans Robert 166
Jeanmougin, Yves 200
Jelinek, Elfriede 166, 216f.
Joel, Fokke 168
Johnson, Uwe 142
Jonke, Gert 219f.
Jooß, Erich 155
Joyce, James 269
Jung, Carl Gustav 95
Jurjew, Oleg 101

Kabbani, Rana 91
Kacianka, Reinhard 219
Kafka, Franz 11, 17f., 37, 46, 53, 86f., 99, 173f., 215f., 218, 220
Kalatehbali, Narjes Khodaee 93
Kanduth, Gerhard 218
Kant, Immanuel 66, 68
Kara, Yadé 22, 149f.
Karakuş, Mahmut 145–148
Keil, Regina 188
Kelek, Necla 142f., 147
Kemal, Mustafa (siehe Atatürk) 143
Kerényi, Karl 95
Kermani, Navid 215f.
Kertész, Imre 248, 255
Keupp, Heiner 187
Kilomba, Grada 328
Kim, Anna 215
Kim, John Namjun 273f., 282, 289
Kimmich, Dorothee 82, 173
King, Martin Luther 346
Kirst, Michaela 353
Kiš, Danilo 248f., 251, 255, 260, 266, 268f.
Klein, Judith 91
Klettenhammer, Sieglinde 26, 247
Knef, Hildegard 390
Knott, Suzuko Mousel 275
Koepnick, Lutz 289
Kofler, Werner 216f.
Kohse, Petra 167

Koiran, Linda 13, 29, 273, 339
Kondrič Horvat, Vesna 248, 250f.
Konzett, Matthias 392
Kornatzki, Natali von 201
Koweindl, Daniela 76
Kraenzle, Christina 224
Krampitz, Dirk 360
Kraus, Karl 84
Krause, Markus 253
Kreutz, Michael 207
Kristeva, Julia 58, 230, 236, 263
Krohn, Claus-Dieter 125
Kroll, Jürgen 69f.
Kronsteiner, Otto 190
Kuck, Dennis 359
Kühl, Stefan 69f.
Kulkarni, Sukanya 224
Kültür, Gülbahar 29, 375, 387–391
Kumar, Anant 101
Kundera, Milan 53, 55f.
Kunne, Andrea 219
Kürşat-Ahlers, Elcin 140
Kuruyazıcı, Nilüfer 22, 137, 141, 145, 149

Laferrière, Dany 184
Lamping, Dieter 18
Lander, Jeannette 28, 321–337
Landolt, Patrick 164, 171
Landry, Donna 335
Langer, Daniela 254
Lasn, Kalle 76
Latour, Bruno 342
Lauer, Gerhard 18
Lauterwein, Andrea 22, 121, 132
Lautréamont, Isidore Ducasse, comte de 220, 289f.
Le Bris, Michel 12, 174, 184
Le Clézio, Jean-Marie Gustave 184
Leggewie, Claus 370, 372, 391
Lehmann, Jürgen 122
Leibniz, Gottfried Wilhelm 39
Lenau, Nikolaus 223
Levi, Mario 149
Lévi-Strauss, Claude 82, 91
Lifchitz, Déborah 115f.
Limbach, Jutta 192
Lindeperg, Sylvie 132
Littel, Jonathan 184
Lösch, Niels 69
Lüddecke, Andreas 70
Luther, Martin 189
Lutz, Cosima 168
Lützeler, Paul Michael 19, 25, 38, 56, 216, 218, 227, 321

Maalouf, Amin 184
Mabanckou, Alain 181, 184
Machado de Assis, Joaquim Maria 86
Maclean, Gerald 335
Magenau, Jörg 169
Malcolm X 346
Mallinckrodt, Rebekka von 65
Mandelstam, Ossip 248, 267
Mann, Thomas 35f., 46, 84, 103
Marin, Biagio 270
Marius, Benjamin 75
Markaris, Petros 149
Martin, Peter 346
Massaquoi, Al-Haj 29, 346
Massaquoi, Hans-Jürgen 339f., 346–355, 358, 363–365
Matsunaga, Miho 276
May, Karl 219, 225
May, Markus 122
Mayer, Hans (Literaturwissenschaftler) 130
Mayer, Hans Chaim (siehe Améry, Jean, Schriftsteller) 28
Mayröcker, Friederike 266

McGowan, Moray 140, 154
Mecklenburg, Norbert 147, 217
Medin, Daniel 277
Melas, Natalie 291
Melville, Herman 86
Melzer, Gerhard 91, 101
Menasse, Robert 97
Mendel, Gregor Johann 68f.
Mercier, Pascal (siehe Bieri, Peter) 50
Meyer, Christine 21, 92, 94, 101
Miano, Leonora 184
Montaigne, Michel de 39
Montesquieu, Charles-Louis 36f.
Morrison, Toni 16, 98
Motte, Jan 369, 373
Mouawad, Wajdi 184
Moura, Jean-Marc 181, 183
Mücke, Dorothea E. von 283f.
Müller, Heiner 166
Müller, Herta 101, 255
Müller, Klaus-Detlev 253
Müller-Funk, Wolfgang 14f.
Münsterberg, Hugo 280
Murdoch, Iris 106
Murphy, Harriet 91
Muschg, Adolf 41, 49
Musil, Robert 84, 219

Nabokov, Vladimir 268
Nádas, Péter 248
Nadj Abonji, Melinda 214
Nadolny, Sten 11, 19, 48–50, 203
Naffis-Sahely, André 170
Naipaul, Vidiadhar Surajprasad 16, 98
Naoum, Jusuf 229
Nejar, Marie 340
Neubert, Sabine 168
Neumann, Birgit 253f., 268
Nielsen, Henrik Kaare 255f., 259
Nietzsche, Friedrich 40, 63, 66
Niggl, Günter 253
Nora, Pierre 374, 395
Novalis (Friedrich von Hardenberg) 251
Nünning, Ansgar 188, 191, 195, 254
Nussimbaum, Lev (siehe Said, Kurban; Essad Bey) 20, 59–64

Oberndörfer, Dieter 188–190
Ohliger, Rainer 369, 373
Oliver, José F.A. 383f.
Ören, Aras 138–140, 151, 229
Ortheil, Hanns-Josef 50
Osman Khalil, Iman 154
Osterhammel, Jürgen 321
Oswald, Anne von 369
Overath, Angelika 167
Özakin, Aysel 140
Özdamar, Emine Sevgi 22, 46, 56, 86, 98, 101, 140–144, 146–152, 173, 193, 319
Özdemir, Hasan 29, 375, 382–387, 390
Özdoğan, Selim 22, 142, 147–151
Ozick, Cynthia 55
Ozil, Seyda 370

Pamuk, Orhan 306
Papastergiadis, Nikos 58
Parkes, Stuart 164
Parkhurst-Atger, Isabella 21
Pastior, Oskar 268
Paulsen, Arno 390
Pazarkaya, Yüksel 23, 138, 151, 373f.
Pethes, Nicolas 123

Pfister, Eva 144
Piesche, Peggy 328
Pieterse, Jan Nederveen 65
Platon 66
Plener, Peter 14
Pörksen, Uwe 213
Porra, Véronique 182
Posener, Alan 392, 394
Poutrus, Patrice G. 359
Pradeau, Christophe 16, 180, 185
Preece, Julian 164
Prendergast, Christopher 18
Prutsch, Ursula 14
Pugliese, Rosaria 230, 245
Puschkin, Alexander Sergejewitsch 258, 267

Quevedo, Francisco de 85

Rabinovici, Doron 101
Radcliffe-Brown, Reginald 106
Raddatz, Fritz J. 168
Rademacher, Claudia 29, 341, 344, 366
Radin, Paul 94f.
Rakusa, Ilma 26, 247–261, 263f., 266, 268, 271
Ransmayr, Christoph 217
Rausch, Herbert 193
Reche, Otto 69
Reichelt, Gregor 162, 164
Reich-Ranicki, Marcel 84f., 91
Reimann, Patricia 160
Reiss, Tom 59
Renger, Annemarie 132
Resnais, Alain 131f.
Riedner, Renate 190
Rieger, Petra 193
Riese, János 182
Rilke, Rainer Maria 124, 215
Rippel, Irmtraud 157, 159
Robert, Arnaud 183
Rosendorfer, Herbert 11, 19, 42–47
Rosić, Nikolina 193, 205
Roth, Joseph 215
Rothenberg, Jerome 113, 120
Rouaud, Jean 12, 174, 184
Roubaud, Jacques 258
Ruchatz, Jens 123
Ruckteschell, Katharina von 192
Ruffel, Lionel 16
Ruoss, Hardy 155
Rushdie, Salman 16, 53, 85f., 97–101
Russel, Bertrand 95
Ruthner, Clemens 14
Rytchëu, Jurij 40

Saalfeld, Lerke von 204
Saba, Umberto 269
Sáenz, Miguel 173
Şafak (od. Shafak), Elif 28
SAID (deutsch-iranischer Schriftsteller) 56, 345
Said, Edward W. 16, 60, 90, 140, 329
Said, Kurban (siehe Nussimbaum, Lev; Essad Bey) 20, 59–64
Saito, Yumiko 275, 278
Sakai, Naoki 274
Samoyault, Tiphaine 16, 179f., 185
Sandberg, Beatrice 256, 259
Sarkozy, Nicolas 12
Sarraute, Nathalie 96
Sarrazin, Thilo 392
Sartre, Jean-Paul 96
Sauzay, Brigitte 371
Schaffernicht, Christian 138, 156, 229
Schäffter, Ortfried 38
Schami, Rafik 23f., 56, 138, 159–171, 187–209, 229

Schaub, Heike 157
Scheinhardt, Saliha 147
Schenk, Klaus 162, 164
Schiller, Friedrich 295
Schklowski, Wiktor Borissowitsch (siehe Šklovskij, Viktor Borisovič) 280
Schlegel, August Wilhelm 215f.
Schlegel, Friedrich 195
Schleiermacher, Friedrich 54f., 57
Schmeling, Manfred 10, 19, 33, 174–176, 178
Schmidt, Kathrin 168
Schmitz, Helmut 15, 366
Schmitz, Walter 249
Schmitz-Emans, Monika 174, 178, 280
Schneider, Ulla 76
Schrott, Raoul 217
Schubert, Katja 28, 321
Schuh, Franz 84, 101
Schulte-Sasse, Jochen 39
Schumann, Adelheid 182, 200–202
Schüttpelz, Erhard 82, 90, 102f.
Schwartz, Michael 70
Schwarz, Jelena 258
Seidel-Arpaci, Annette 68
Şenocak, Zafer 10f., 28f., 88, 101, 137–140, 151, 277, 295, 298, 300, 302–305, 319, 370f., 373–375, 391–394
Seuss, Sigi 159, 165
Seyhan, Azade 19f.
Shafak (od. Şafak), Elif 298, 306, 310, 312–319
Shakespeare, William 82, 377
Sieg, Katrin 348f.
Simmel, Georg 237f.
Šklovskij, Viktor Borisovič (siehe Schklowski, Wiktor Borissowitsch) 280
Şölçün, Sargut 373f., 394, 396
Sontag, Susan 88
Spies, Corinna 166
Spivak, Gayatri Chakravorty 16, 335
Stadler, Klaus 333
Stahr, Volker S. 156, 160
Staudte, Wolfgang 390, 394
Steffen, Therese 75
Steiner, Franz Baermann 21f., 85, 102, 105ff.
Steiner, George 327
Steinmann, Siegfried 190
Steinmetz, Horst 178
Stendhal 82, 244
Steyerl, Hito 15
Stifter, Adalbert 46
Stötzel, Georg 38
Stratthaus, Bernd 155
Struve, Karen 182
Stuparich, Giani 269
Sturm-Trigonakis, Elke 18, 176f.
Suhr, Heidrun 17
Svevo, Italo 269
Swift, Jonathan 82, 85
Syberberg, Hans Jürgen 225

Tan, Dursun 140
Tantow, Lutz 156f., 160f.
Tarkowskij, Andrej 284
Taufiq, Suleman 229
Tawada, Yoko 17, 26f., 56, 273–292
Ten Doornkaat, Hans 155
Teufel, Annette 366
Thadden, Rudolf von 371
Thomas, Dominic 185
Tiffin, Helen 16, 196, 349
Timm, Uwe 41
Todorov, Almut 162, 164, 283
Tolstoij, Leo 255
Trakl, Georg 124
Treitschke, Heinrich von 110

Trojanow, Ilija 81, 101
Trost, Vera 193, 201
Trouillot, Lyonel 184
Tschinag, Galsan 17
Tucholsky, Kurt 390
Tulay, Bülent 370
Turk, Horst 182
Turner, Victor 81, 239
Tvrdík, Milan 162, 164

Ülkü, Candan 141, 146
Ülkü, Vural 141
Urzidil, Johannes 112

Valéry, Paul 133
Van Gennep, Arnold 238–241
Vargas Llosa, Mario 16
Verne, Jules 287
Vertlib, Vladimir 81, 215, 366f.
Veteranyi, Aglaja 214
Veteto-Conrad, Marilya 102
Veyrat-Masson, Isabelle 27
Villepin, Dominique de 200
Vogel, Sabine 163
Voghera, Giorgio 269

Wagner, Birgit 15
Wagner-Egelhaaf, Martina 255
Wahl, Niko 352
Waldheim, Kurt 216
Waldhoff, Hans-Peter 140
Walser, Martin 296, 303
Walstra, Kerst 174, 176, 178
Wargnier, Régis 278
Wehdeking, Volker 279, 281
Weigel, Sigrid 17, 326
Weingart, Peter 69f.
Weinrich, Harald 20, 138, 151, 213
Weisgerber, Leo 192
Weiß, Edoardo 269
Welle, Florian 167
Welsch, Wolfgang 279
Werberger, Annette 82
Werner, Michael 10
Widmann, Marc 352f.
Wiedemann, Barbara 121, 128f.
Wierlacher, Alois 38
Wierschke, Annette 140
Wild, Bettina 162
Wilhelm, Ernst 390
Williams, Arthur 164
Williams, Patrick 335
Wilpert, Gero von 81
Wiltenburg, Mary 352f.
Winckler, Lutz 125
Winkler, Josef 11, 14, 24f., 93, 213–227
Winterswyl, Ricarda 158
Wohlfarth, Irving 285f.

X, Malcolm (siehe Malcolm X)

Yavetz, Zvi 123
Yeşilada, Karin E. 29, 369, 372, 375f., 381, 387
Yildiz, Yasemin 273, 277–279, 284, 290f.

Zaimoğlu, Feridun 22, 77, 98, 142, 144–148, 150f., 173f., 193
Zeyringer, Klaus 217
Zhang, Chunjie 89f.
Zierau, Cornelia 86
Zimmermann, Gudrun 157–160
Zivier, Georg 326
Zöllner, Abini 29, 339f., 359–365
Zorach, Cecile 91
Zweig, Stefan 248
Zwetajewa, Marina Iwanowna 248