

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts-
und Identitätsfragen
der deutschsprachigen
Literatur im
globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von
Marta Rosso und Stefania Sbarra



Edizioni
Ca' Foscari

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

Diaspore 20

Literatur der (Post-)Migration

Diaspore
Quaderni di ricerca

Collana diretta da | A series edited by
Susanna Regazzoni
Ricciarda Ricorda

20



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore

Quaderni di ricerca

Direttori | General editors

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba) Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá, España) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia) Eduardo Ramos Izquierdo (Université de Paris IV Sorbonne, France) Daniela Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione | Editorial staff

Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) M. Carmen Domínguez Gutiérrez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Lettori | Readers

Rosanna Benacchio (Università degli Studi di Padova, Italia) Luis Fernando Beneduzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Anna Boschetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Camilotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Argentina) Biagio D'Angelo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil) Alice Favaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana de los Angeles Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Pia Masiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria del Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María Carmen Simón Palmer (CSIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España) Camilla Spaliviero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Vanon Alliaia (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione | Editorial office

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Ca' Bernardo

Dorsoduro, Calle Bernardo, 3199

30123 Venezia

e-ISSN 2610-9387

ISSN 2610-8860

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/diaspore>



Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen
der deutschsprachigen Literatur
im globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von
Marta Rosso und Stefania Sbarra

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2023

Literatur der (Post-)Migration. Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen Literatur im globalisierten Zeitalter
Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra

© 2023 Marta Rosso, Stefania Sbarra für den Text
© 2023 Edizioni Ca' Foscari für vorliegende Ausgabe



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essay published has received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari

Fondazione Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

Erste Auflage Juni 2023

ISBN 978-88-6969-734-0 [ebook]

Il volume è finanziato dal progetto FAMI 2014-2020 – Progetto 'IMPACT VENETO'
(PROG-2415 – CUP H79F18000300007)



UNIONE EUROPEA



Direzione generale dell'Integrazione
e delle politiche di integrazione
AUTORITÀ DELEGATA



MINISTERO
DELL'INTERNO
AUTORITÀ RESPONSABILE

Umschlaggestaltung: Lorenzo Toso

Literatur der (Post-)Migration. Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen Literatur im globalisierten Zeitalter / Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra—
1. Aufl. — Venedig: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — viii + 132 S.; 23 cm. — (Diaspore; 20).

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-734-0/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-734-0>

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen Literatur
im globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra

Abstract

This volume brings together contributions from the international conference “Literatur zwischen Migration und Globalisierung. Formen der Komplexität in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur”, which took place in May 2022 at Ca' Foscari University of Venice. It aims to reflect on the literature of migration of the last thirty years and to situate it in the increasingly complex world of our globalized present, crossed by the movements of people and cultures. The reflections of the individual essays take as point of departure, the common observation that the literature of (post)migration is characterised by careful linguistic research and radical aesthetic experimentation, capable of interrogating our intercultural reality and restoring a likewise complex image of the world and society. The contributors that converged in the present volume focus on examining the issues of complexity and identity, which, in the texts they discuss, are inextricably linked to the narration of spaces, borders, and movements. In the works of Uljana Wolf, Olga Grjasnowa, Emine Sevgi Özdamar, Michael Stavarič, Terézia Mora, Emilia Smechowski, Feridun Zaimoglu, and Sasha Marianna Salzmann, the literary language variously becomes a means to explore new possibilities of meaning, to recover what has been erased, to reconstruct the biographical stratifications inscribed in the bodies, to feel at home in a foreign world, to criticise the historical memory of society, to register bilingualisms, conflicts, and ‘in-betweenness’, and hence to narrate the new forms of identity, of hybrid identity, of postidentity, and of gender identity that are formed as a result of first, second, or third generation migrations and in correspondence with precise geographical and human spaces.

Keywords Literature of migration. Postmigration. Complexity. Identity. Globalization. Contemporary German literature.

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen Literatur
im globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra

Einleitung

Marta Rosso

1

Migration, Checkpoints und Komplexitätsregimes

Uljana Wolfs Lyrik einer ‚haltlosen Komplexität‘

Andrea Schütte

5

Globalisierte Körper

Biografie, Körper und Geschlecht in Olga Grjasnowas Roman

Die juristische Unschärfe einer Ehe

Lisa Jüttner

23

„Wie soll ich mit einem schweigenden Körper laufen?“

Sprache, Sexualität und Poesie: Emine Sevgi Özdamars

„Mutterzunge“ und „Großvaterzunge“

Bettina Rabelhofer

37

Grenzüberschreitungen in Stavaričs Prosaminiaturen *Nkaah*

und seine Experimente (nicht nur) am lebenden Objekt

Renata Cornejo

51

Eine Welt ohne Eigenes

Konstruktion und Erfahrung der Fremdheit

in Terézia Moras *Alle Tage*

Beatrice Occhini

67

Aus dem Nichts ins Nichts

Zu Fatih Akins *Aus dem Nichts*

und Feridun Zaimoglus *German Amok*

Nikolaos-Ioannis Koskinas

83

**Narrative Konstruktionen migrantischer Erfahrung
bei Emilia Smechowski**

Maciej Jędrzejewski

99

**Kein „festgeschriebenes Я“
Sasha Marianna Salzmanns *Außer sich*
als postidentitärer Roman**

Daniele Vecchiato

113

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen
der deutschsprachigen Literatur im
globalisierten Zeitalter

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen
Literatur im globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra

Einleitung

Marta Rosso

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Der Band enthält Beiträge der Tagung „Literatur zwischen Migration und Globalisierung. Formen der Komplexität in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“, die am 12. und 13. Mai 2022 an der Ca' Foscari-Universität Venedig stattfand und der Notwendigkeit geschuldet war, über die Literatur der Migration nachzudenken und sie in eine globalisierte Zeitgenossenschaft einzuordnen. Nach dem ‚postmodernen Kater‘ hat sich die Literatur der letzten drei Jahrzehnte wieder auf die Komplexität von Beziehungen und Spannungen zwischen Menschen, Körpern und Sprechakten konzentriert: In der literarischen Formenvielfalt der „postmigrantischen Gesellschaft“ (Foroutan 2021) kommen die Wahrnehmungs- und Repräsentationsmodalitäten eines zunehmend vernetzten Raums zum Ausdruck, deren politische, ökonomische, kulturelle Asymmetrien zusammen mit Fragen der Zugehörigkeit und Identität kritisch betrachtet werden.

Unsere interkulturelle Gegenwart ist durch verschiedene Diskurse geprägt: Einerseits ist die Kategorie ‚MigrantIn‘ zu einem integralen Bestandteil des Mediennarrativs (Bauder 2009) und von bestimmten Prozessen nationaler Identitätsbildung geworden, andererseits werden Begriffe wie Integration und Anerkennung durch Identitätspolitiken wieder in Frage gestellt. Die Literatur wird dadurch zu einem Resonanzraum dialektischer Kräfte und ermöglicht zugleich, die individuellen Identitätsformen und deren Bildung in den Vordergrund zu rücken und denen eine Stimme zu geben, die keine haben. Diese literarische Stimme, die in der Lage ist, Komplexität widerzuspiegeln und wiederherzustellen, resultiert aus einer präzisen stilistischen Recherche und einer sorgfältigen Arbeit an der Erst- oder Zweitsprache.

Auch wenn sich in der Verlagswelt in letzter Zeit die populär-realistischen Tendenzen und Narrative des ‚neuen Midcult‘ durchgesetzt

haben, in denen die Verhandlung drängender und politisch relevanter Themen teilweise eine formale Verflachung und intellektuelle Trivialität erfahren hat (Baßler 2021), konnten und noch können die sprachlichen und formalen Experimente der interkulturellen Literatur – von der Gastarbeiterliteratur über die Migrationsliteratur, bis hin zur Literatur der Postmigration (vgl. Holdenried 2022) – die Dreh- und Angelpunkte einer sich entwickelnden multikulturellen Gesellschaft aufzeigen. Die interkulturelle Literatur, die unter anderem die Form einer zu erlernenden Sprache in Frage stellt oder mit narrativen Strukturen experimentiert, hat den Grenzüberschreitungen, die Menschen in der heutigen Welt immer noch vollbringen, eine neue Bedeutung verliehen. Es ist eine Welt, die immer stärker vernetzt und gleichzeitig fragmentiert wirkt, die einerseits von einer unaufhaltsamen Bewegung von Informationen und Menschen, individuellen Geschichten und kulturellen Sinnsystemen zwischen den Kontinenten und den Epochen und andererseits von neuen Grenzziehungen geprägt ist. In der komplexen Erzählung einer komplexen Wirklichkeit, in der sich AutorInnen wieder und wieder versuchen, geht die Aufarbeitung von Identitätsfragen, historisch-sozialen Prozessen und kulturellen Auseinandersetzungen Hand in Hand mit der Reflexion über eine ästhetische Form, die Vielschichtigkeit und Gleichzeitigkeit, Akkumulation und Individuation ausdrücken kann.

Von Uljana Wolf bis Olga Grjasnowa, von Emine Sevgi Özdamar bis Michael Stavarič, von Terézia Mora bis Emilia Smechowski, von Feridun Zaimoglu bis Sasha Marianna Salzmann ist die deutschsprachige Gegenwartsliteratur in den letzten dreißig Jahren von neuen Möglichkeits- und Sinnsuchen erfüllt, deren Subjekte eine unaufhörliche Bewegung jenseits der sprachlichen und geografischen Grenzen des menschlichen Raums zeichnen. Die Begegnung mit dem Fremden, die Stimmen marginalisierter Gruppen, die Blicke von außen und von innen, die Streifzüge bzw. die Selbstpositionierung in *andere* Territorien und die Umkehrung der Perspektive, die Neuerfindungen und Resemantisierungen werden mal durch neuartige Stilmittel und experimentelle Sprache, mal durch Mischung von verschiedenen literarischen Gattungen vermittelt, die somit die Kontaktlinien unserer globalisierten Welt und die von ihnen geprägten Subjektivitäten in literarischer Form zusammenfassen. Der Spatial Turn in der Literaturwissenschaft und die Untersuchung des sozialen Raums als menschliches Produkt sind zwar zu einer Vielzahl von Ergebnissen gekommen, doch es besteht kein Zweifel daran, dass die Räume, in denen diese literarischen Texte spielen, vor allem mit Identitätserkundungen verbunden sind. Die anschließenden Fragen sind: Welche Formen der Identität kommen in den dargestellten Welten zum Ausdruck, die erst durch die Subjekte selbst Bedeutung gewinnen? Wie bildet sich Identität in einer komplexen, zugleich globalen und fragmentierten Welt? Was passiert mit den Körpern und ihren Sprachen, die sich darin bewegen?

Andrea Schüttes Beitrag taucht direkt in die Komplexitätsproblematik ein. In Uljana Wolfs „Aliens“-Gedichten im Band *falsche freunde* (2009) gibt die Thematisierung eines Grenzregimes Anlass dazu, über die Regulierung und Reduktion von Komplexität nachzudenken. Aus systemtheoretischer Sicht erweisen sich die Selektionsprozesse komplexer, als es scheint: Es handelt sich nämlich um einen Sachverhalt von ausgewählten und nicht-gewählten Verknüpfungen, die den Entwicklungsmöglichkeiten der Gesellschaft dienen. Wolfs Sammlung kann daher als die Poetisierung einer Komplexitätstheorie im Sinne Luhmanns gelesen werden.

Lisa Jüttner reflektiert über das Verhältnis von Raum, Körper und Biografie in Olga Grjasnowas Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe* (2014). Die Umzüge zwischen Moskau, Berlin und Baku lassen neue Formen der (Geschlechts-)Identität der Protagonistin, einer professionellen Tänzerin, zutage treten, verwandeln aber gleichzeitig den Körper in einen biografisch geschichteten Raum mit einer eigenen Dynamik, die sich der bewussten Kontrolle zu entziehen scheint. Das Ende bleibt offen sowie die Sinnmöglichkeiten, die jede neue Lebensstation im Roman mit sich bringt.

Bettina Rabelhofer beschäftigt sich mit Emine Sevgi Özdamars Erzählungen „Mutterzunge“ und „Großvaterzunge“ aus der Sammlung *Mutterzunge* (1990), in denen die Dimensionen der Sprache und des Körpers sich gegenseitig durchdringen und zu einem einheitlichen Gedächtnis- und Erfahrungsraum werden, wo das Nicht-Kodifizierte ans Licht kommt. Die Affektivität, die eine solche Sprache beinhaltet, kann somit dazu dienen, sich eine noch unvertraute Welt anzueignen.

Die literarischen Formen der Grenzüberschreitung werden in Renata Cornejos Beitrag anhand der fantastischen Prosaminaturen *Nkaah. Experimente am lebenden Objekt* (2008) von Michael Stavarič vertieft. Während der Autor in anderen Texten wie dem Essayband *Europa. Eine Litanei* (2005) ein Kuriositätenkabinett skizziert, in dem unsere Gesellschaft ironisch rekonstruiert wird, verwandelt sich die autobiografische Erfahrung in *Nkaah* in eine spielerische, experimentelle, durch verschiedene Genres, Sprachstile und Erzählperspektiven gekennzeichnete Literatur, in der die Zweisprachigkeit als existentielles Moment und die Identitätssuche auf ästhetischer und sprachlicher Ebene hervortreten.

In Terézia Moras *Alle Tage* (2004) geht es im Gegenteil um Fremdheit: Beatrice Occhini zeigt die stilistischen und narrativen Strategien, die die labyrinthische, entfremdende Struktur des Romans mit der Rätselhaftigkeit seines Protagonisten in Einklang bringen. Interkulturelle Kategorien wie ‚Eigenes‘ und ‚Fremdes‘ sowie der Erwartungshorizont der LeserInnen werden folglich durch eine literarische Sprache dekonstruiert, die eine Welt im permanenten Kriegszustand widerspiegelt.

Nikolaos-Ioannis Koskinas vergleicht Fatih Akins Politthriller *Aus dem Nichts* (2017) und Feridun Zaimoglus gesellschaftskritischen

Roman *German Amok* (2002) aus postmigrantischer Perspektive. In beiden Werken ist die Gewalt eine Folge von Rassismusamnesie und ein Verfallssymptom einer gespaltenen Gesellschaft, in der nationalidentitätsstiftende Werte zu bloßen Leerformeln geworden sind: Der Nationaldiskurs um die ‚Berliner Republik‘ und die deutsche Erinnerungskultur werden gegenüber dem Scheitern des öffentlich verkündigten Multikulturalismus im Sinne einer ahistorischen ‚Normalisierungspraxis‘ provokatorisch in Frage gestellt.

Das (polnisch-deutsche) kulturelle ‚Dazwischensein‘ hingegen ist Gegenstand von Emilia Smechowskis *Wir Strebermigranten* (2017) und *Rückkehr nach Polen* (2019), wie Maciej Jędrzejewski zeigt. In der postmigrantischen Gesellschaft führt die Globalisierung der Welt und der Kulturen unvermeidlich zu kontinuierlichen Identitätssuchen und permanenten Definierungsbemühungen, die zwischen Assimilation und Selbstbestimmung gespalten sind. Daraus ergeben sich individuelle Formen einer Hybrididentität, die sich der Beziehung mit einzelnen geographischen Räumen und kulturellen Systemen entzieht.

Auch der Roman *Außer sich* (2017) hinterfragt und dekonstruiert traditionelle Begriffe von Subjektivität und Zugehörigkeit. Daniele Vecchiato untersucht Sasha Marianna Salzmanns Verhandlung von Begriffen wie Migration, Mehrsprachigkeit und (nichtbinäre) Geschlechtsidentität, die sich binären Klassifizierungen widersetzen und bei Salzmann zu einer dynamischen, intersektionalen, pluralistisch geöffneten ‚Postidentität‘ mit politischem Potenzial gelangen. Spracheuphorie und Sprachskepsis gehen Hand in Hand, indem Russland, Deutschland und die Türkei nicht mehr als notwendige Heimaten, sondern als wünschenswerte Zwischenräume dargestellt werden.

Literaturverzeichnis

- Baßler, M. (2021). „Der Neue Midcult“. *Pop. Kultur und Kritik*, 18, 132-49. <https://doi.org/10.14361/pop-2021-100122>.
- Bauder, H. (2009). „Humanitäre Einwanderung und deutsche nationale Identität in den Medien“. *Nationale Identitäten*, 11(3), 263-80. <https://doi.org/10.1080/14608940903081192>.
- Foroutan, N. (2019). *Die postmigrantische Gesellschaft*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839459447>.
- Holdenried, M. (2022). *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Berlin: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04336-8>.

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen
Literatur im globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra

Migration, Checkpoints und Komplexitätsregimes Uljana Wolfs Lyrik einer ‚haltlosen Komplexität‘

Andrea Schütte

Freie Universität Berlin, Deutschland

Abstract The article examines the specific connection between migration/border regimes and complexity. Niklas Luhmann unfolds the concept of complexity as a maximum offer of forms on the basis of a reduction of complexity that is necessary for the system. Under the pressure of complexity, which becomes apparent precisely at the boundaries of the system, the system is pushed to develop further. Such a model of complexity can be productively applied to migrants' border contacts and crossings: Uljana Wolf's collection of poems "Aliens" deals with historical and contemporary border crossings, whereby Wolf's erasure process visibly reduces complexity and thus exposes the complex wealth of forms in the first place.

Keywords Migration. Border. Complexity. Ellis Island. Control.

Inhaltsangabe 1 Zusammenhang von Migration und Komplexität. – 2 Komplexität. – 3 Komplexität und Literatur. – 4 Uljana Wolf, „Aliens“ (2009). – 5 Fazit: Komplexitätsverhandlungen als Entwicklungsmöglichkeit.

1 Zusammenhang von Migration und Komplexität

Was ist der Zusammenhang von ‚Migration‘, ‚Globalisierung‘ und ‚Komplexität‘? Die Begriffe ‚Migration‘ und ‚Globalisierung‘ stehen immer schon in enger Nachbarschaft, und dies nicht erst seit der Moderne und ihren ökonomisch motivierten und westlich-(neo-)kolonial dominierten Ausweitungsbestrebungen, sondern bereits seit der Migration des modernen Menschen von Afrika nach Europa.



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore 20

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

ISBN [ebook] 978-88-6969-734-0

Peer review | Open access

Submitted 2023-03-06 | Accepted 2023-05-10 | Published 2023-06-16

© 2023 Schütte | ©

DOI 10.30687/978-88-6969-734-0/001

Der Zusammenhang von Migration und Globalisierung ist evident. Der Zusammenhang zwischen den beiden Begriffen und dem Begriff der ‚Komplexität‘ ist dagegen nicht offensichtlich. Denn ‚Komplexität‘ scheint zunächst alles und nichts zu meinen. Allerdings macht man mit unpräzisen Begriffen besser keine Wissenschaft. Niklas Luhmanns Bonmots zu einem undefinierten Komplexitätsbegriff lautet, dass er sich dann „nur noch als Seufzer verwenden“ (1990, 61) lässt.

Darum werde ich im Folgenden den Komplexitätsbegriff theoretisch beleuchten, um ihn dann auf das Literatursystem insgesamt zu beziehen. Im letzten Schritt werde ich dieses Wissen schließlich an Uljana Wolfs Gedichtsammlung „Aliens“ (2009) angelegen, in der sich die Autorin zentral mit Migration auseinandersetzt.

2 Komplexität

Ich folge hier dem Komplexitätsbegriff, wie ihn Niklas Luhmann in *Soziale Systeme* (1984) und in dem Aufsatz „Haltlose Komplexität“ (1990) ausgeführt hat. Luhmann (1984, 46) definiert ‚Komplexität‘ auf der Basis von Element und Relation:

Bei Zunahme der Zahl der Elemente, die *in einem System* oder *für ein System als dessen Umwelt* zusammengehalten werden müssen, stößt man sehr rasch an eine Schwelle, von der ab es nicht mehr möglich ist, jedes Element zu jedem anderen in Beziehung zu setzen. An diesem Befund kann eine Bestimmung des Begriffs der Komplexität angeschlossen werden: Als komplex wollen wir eine zusammenhängende Menge von Elementen bezeichnen, wenn auf Grund immanenter Beschränkungen der Verknüpfungskapazität der Elemente nicht mehr jedes Element jederzeit mit jedem anderen verknüpft sein kann.

Der Begriff der Komplexität ermöglicht also das Zusammenhalten von Elementen und ihren Relationen zu einem Ganzen, da diese Elemente nicht sämtliche ihrer Verknüpfungsmöglichkeiten zur selben Zeit realisieren können. Es gibt zu viele Elemente oder zu viele mögliche Relationen, und mit zunehmender gesellschaftlicher Entwicklung kommen mehr dazu. Diese alle zur selben Zeit zu berücksichtigen, wie eine komplexe Welt es erfordert, kann nicht gelingen, zumindest nicht in einer ausdifferenzierten Gesellschaft, die keine Einheitsgarantien mehr zur Verfügung hat. Stabile religiöse Bindungen hatten das in vormodernen Zeiten noch leisten können: Kosmologisch konnte die Mannigfaltigkeit aller Bestimmungen in der nicht-dekomponierbaren Seinsweise Gottes aufgehoben sein. Damit hatte Komplexität ihren Gegenbegriff in einer umfassenden Einheit. Mit Verlust dieser Bindung wird die zunehmende Komplexität ab 1800 zur Bewältigungsaufgabe:

Sie [die Komplexität] repräsentiert sich jetzt *zeitlich* als offene Zukunft immer anderer Möglichkeiten, *sachlich* als endlose (und damit bestimmungsbedürftige) Mannigfaltigkeit empirischer Kausalitäten und *sozial* als gleiche Subjektqualität aller Menschen, die auf Konventionen zur Regelung ihrer Angelegenheiten angewiesen sind. (Luhmann 1990, 60)

Die nicht realisierten, aber realisierbaren Verknüpfungsmöglichkeiten werden nacheinandergeschaltet, in die Zukunft gelegt; ihre Verknüpfungslogiken werden als endlos und immer wieder revidierbar angesehen; die Fülle der Subjekte, die nicht mehr qua Natur ihren Platz in einer hierarchisch organisierten Gesellschaft haben, muss organisiert werden durch Regelungen, die alle Menschen berücksichtigen. Wenn der Gegenbegriff des Einfachen fehlt, muss sich die Gesellschaft selbst ordnen und strukturieren, und d.h. selegieren, was sie als gültige Struktur akzeptiert. Da nicht mehr alles mit allem verbunden sein kann, ist Strukturbildung eine Maßnahme, um die Komplexität der Welt zu reduzieren.

Die Entscheidung für *eine* Form, *eine* Verknüpfung von Elementen, ist dabei aber nicht ‚einfach‘, sondern liefert die nicht-selegierten Elemente und alternative Formen der Verknüpfung von Elementen zugleich mit, quasi als Potentialitäten. Das Auch-Anders-Sein-Können der einen bestimmten Form macht ihre Komplexität aus. Selektive Verknüpfung (die eine Form) und komplette Verknüpfung (alle möglichen Formen) sind hier zusammen gedacht. Weil nicht alle Relationen aller Elemente realisiert werden können, besteht ein Selektionszwang, weil aber die nicht-gewählten Möglichkeiten der Formung nicht ihre Gültigkeit verlieren, wird ebendieser Sachverhalt von ausgewählter und nicht-gewählter Verknüpfung mit dem Begriff der Komplexität belegt.

Daran wird deutlich: Komplexität ist nicht nur Fülle, sondern die Reduktion von Fülle auf eine bestimmte Form, die ihr Auch-Anders-Sein-Können zugleich mitliefert. In dieser Perspektive ist Komplexität ein Beobachtungsbegriff, der das Potential von Formen, die weiteren Bindungsmöglichkeiten der Elemente, mit im Blick hat, aber eben aus der Perspektive der Selektivität, denn Vollständigkeit ist nicht ohne Selektivität zu denken. So ergibt sich folgende Logik, die zunächst paradox erscheint: „Die Komplexität der Welt, ihrer Arten und Gattungen, ihrer Systembildungen entsteht also erst durch Reduktion von Komplexität“ (47). Komplexität ist eine Differenzform, eine „Einheit der Unterscheidung selbst, die das konstituiert, was dann als Komplexität bezeichnet wird“ (62). Komplexität ist, so Luhmann, „die Differenz von kompletter und selektiver Verknüpfbarkeit“ (62).

Was ist damit gewonnen? Komplexität als Beobachtungsbegriff erzeugt eine höhere Auflösung des Beobachteten. Jede Reflexion auf die Selektion, auf die ausgewählten Formen, bedeutet eine Reflexion auf die anderen Möglichkeiten. Damit wird die Kontingenz der Wahl

sichtbar (vgl. 65). Auch die scheinbar notwendigen und kausalen Verknüpfungen sind nur sekundäre Attribuierungen, die das System zu einem gewissen Zeitpunkt stabilisieren konnten.

Zum anderen erzwingt die Reflexion auf die Unterscheidung komplett/selektiv einen Systemausbau. Wer selektiert, unterscheidet, nicht nur von den einzelnen nicht-gewählten Möglichkeiten, sondern auch von der Komplettverknüpfung (vgl. 64). Das bedeutet, dass sich das System nicht in einer Position arretiert, bei der einen Wahl stehen bleibt, sondern neue Unterscheidungen motiviert (vgl. 64). „[U]nter dem Druck von Komplexität“ wachsen Systeme (68). Pointiert formuliert: Wer Alternativen sieht, trägt zum Systemausbau bei.

Die Relevanz, aus der Perspektive der Unterscheidung von komplett/selektiv und damit im Lichte einer Komplexitätstheorie auf Sachverhalte zu schauen, zeigt sich deutlich, wenn Luhmann Komplexität am Beispiel der Technologie erläutert: Technologie ist weniger in Bezug auf eine Zweck-Mittel-Relation hin zu beschreiben denn als eine „Vereinfachung von Kausalitätszusammenhängen“ (73). Technologie vereinfacht komplizierte Prozesse und macht sie bewältigbar. Damit kann man sich gegen unkontrollierbare Interferenzen weitestgehend abschließen (vgl. 73) – und mit Struktur ausbau reagieren, wenn auf Umweltveränderungen reagiert werden muss, weil die gewählte Vereinfachung keine geeignete Lösung mehr darstellt.

D.h. Komplexitätsüberlegungen führen nicht nur zu einer höheren Auflösung des Beobachteten, sondern genauer: zu einer anderen Lesart, die die Entwicklung der Gesellschaft evolutionär beschreibt, ohne Normativität, Moral oder primäre Kausalitätszuschreibungen.

Diesen selbst komplexen Zusammenhang, der sich im Begriff der Komplexität auftut, gilt es sich zu vergegenwärtigen. Denn sonst werden sämtliche Markierungen von Komplexität unpräzise, und dann ließe sich der Begriff eben „nur noch als Seufzer verwenden“ (61).

3 Komplexität und Literatur

Um die Reduktion von Komplexität weiter zu erläutern, wählt Luhmann in den *Sozialen Systemen* ein erzähltheoretisches Beispiel. Er führt aus, dass Komplexität nur durch einen zweiten Zusammenhang mit weniger komplexen, aber eben immer noch komplexen Relationen reduziert werden kann. Eine solcherart reduzierte Komplexität stellt der Mythos dar:

Nur Komplexität kann Komplexität reduzieren. [...] So bewahrt ein Mythos, beschränkt durch die Möglichkeiten mündlicher Erzählung, die Welt und Situationsorientierung eines Volksstammes. Der Komplexitätsverlust muß dann durch besser organisierte Se-

ektivität (zum Beispiel gesteigerte Anforderungen an Glaubwürdigkeit) aufgefangen werden. (1984, 49)

Der Mythos ist eine Form, um die Komplexität der Welt zu verarbeiten, sie in eine Form zu bringen, die Kausalität und Finalität bereithält. Er ist aber in seiner reduzierten Komplexität absolut nicht simpel oder schlicht. Ihn allerdings als komplex auszuweisen bedeutet, seine Weise der Dekomplexierung in den Blick zu nehmen und zugleich seine Komplexierungspotentiale herauszuarbeiten.

Was hier für den Mythos gilt, gilt für alle Erzähltexte. Albrecht Koschorke (2012, 46) hat in seiner *Allgemeinen Erzähltheorie* darauf hingewiesen, dass Erzählen Komplexität reduziert:

Mit etwas Mut zur Analogie sind systemtheoretische Beobachtungen [...] auf das Erzählen übertragbar. Das Erzählen reagiert auf eine „unbeherrschbare, hochgradig turbulente Umwelt“, indem es Elemente aus dieser Umwelt in sich aufnimmt, umwandelt und in redundante Schemata einfügt.

Die Erzählung ist komplex, insofern Komplexität in ihr reduziert ist. Zugleich ist die erzählerische Reduktion von Komplexität ein Sinn-generator, ein semiotischer und semantischer Umschlagplatz, gerade weil sich die nicht-realisierten Relationen bemerkbar machen und sich als andere Sinnmöglichkeiten zur Verfügung stellen. Das gilt vor allem für Erzähltexte, deren Motivation – also die Art und Ausrichtung der Verfügung ihrer Elemente – offen ist:

Lose, zwischen zeitlicher Kontiguität und Kausalbeziehungen schwingende Relationierungen laden den Rezipienten zu einer nachlaufenden Mitautorschaft ein; er wird angeregt, die Geschichte aufzufüllen, tentativ mit ergänzenden Handlungsgründen zu versehen und so ihre Kohärenz zu stärken. [...] All dies lässt die Annahme zu, dass Auslassungen, schwach motivierte oder durch Überdetermination beweglich gewordene Verknüpfung eine integrative Wirkung entfalten. (76)

An dieser Stelle bezieht sich die „integrative Wirkung“ zwar auf den sozialen Zusammenhalt, lässt sich aber genauso auf den Begriff der Komplexität als ein Zusammenhalten einer Vielfalt von Möglichkeiten beziehen: Gerade die Offenheit der selegierten Form, also ihre Kontingenz, macht die Fülle des Sagbaren deutlich und kann der Erzählung umso mehr Komplexität zusprechen. Komplexität wird bei nicht festgelegten Bezügen innerhalb eines Kunstwerks sichtbar.

An Erzählungen wird die „beweglich gewordene Verknüpfung“, eine Offenheit der Relation, besonders deutlich, weil die erzählerische Vermittlung in der Regel ein höheres Maß an sinnhafter

Kohärenz des Textes fordert – wenn diese irritiert wird, stellen sich unmittelbar Fragen nach alternativem Sinn. Dadurch wird der Blick auf die Variationsmöglichkeiten gelenkt, also Komplexität betrachtet.

Assoziiert man mit Komplexität die Beweglichkeit von Verknüpfungen, dann ist die Lyrik natürlich die paradigmatische Gattung der literarischen Komplexität, nur irritiert dies kaum die Erwartungshaltung von Rezipienten. Insofern hier in der Regel stärker mit rhythmischen, metrischen, klanglichen, räumlichen oder visuellen, also semiotischen Parametern gearbeitet werden kann, Syntax und Grammatik eigenwillig eingesetzt werden können, ist hier selbstverständlich ganz zentral von einer Beweglichkeit von Verknüpfungen, also Kontingenz der Formen, auszugehen.

Und dennoch ist es nicht die Gattung selbst, die Lyrik komplex macht, womöglich komplexer als andere literarische Texte. Ein Kinderreim ist nicht komplexer als *Ulysses*. Relevant ist für die Zuschreibung von Komplexität allein der Fiktionalitätsstatus, nicht die gattungstypologische Differenz. Was Koschorke für das Erzählen reklamiert, gilt für alle literarischen Texte: Sie alle arbeiten mit „wechselnde[n] Allokationen von Wahrheit im Prozess kultureller Selbstverständigung“ (17). Aufgrund dieser „ontologische[n] Indifferenz“ (16) aller literarischen Texte, auch der dokumentarischen, wird der Selektionszwang zum freien Spiel, das umso mehr die Nicht-Notwendigkeit der gewählten Form und die Möglichkeit anderer Formung herausstellt.

Dennoch scheint es mir plausibel, dass Komplexität vor allem dann sichtbar wird, wenn die gewählte literarische Form auf irgendeine Weise, von der Wortwahl über die Gattungswahl bis zum thematischen Zuschnitt, Erwartungen irritiert. Dann setzt in der Rezeption ein Reflexionsprozess ein, der die eigene Erwartung an der irritierenden Wahl überprüft und auf diese Weise über die Kontingenz der Form auf die Beobachtung von Komplexität gestoßen wird: Je fremder die Wahl, umso höher der Aufwand, Konsistenz herzustellen und einen Sinn zu konstruieren. Das kann mit einem kognitiven Zugewinn, einem Erkenntnisgewinn, honoriert werden und mit einem affektiven, weil jede funktionierende Sinnkonstruktion Lustgewinn bedeutet. Darin hat Literatur ihren Sinn: am Anderen, Fremden die eigene Weltwahrnehmung zu erweitern, zu stabilisieren und dies als Lustgewinn zu verbuchen.

Der zweite Begriff, der im Zusammenhang mit der Komplexitätsdiskussion wichtig ist, ist der der Grenze. Insofern auf die Komplexität der Welt mit Systembildung reagiert wird, um Komplexität zu managen, ist die Grenze zwischen komplexitätSENTLASTETEM System und komplexer Umwelt entscheidend. Die Grenzen können nach Luhmann (1984, 53) Systeme schließen und öffnen und selegieren damit selbst:

Die Eigenselektivität der Grenzeinrichtungen, Grenzzonen, Grenzstellen reduziert dann nicht nur die externe, sondern auch die in-

terne Komplexität des Systems mit der Folge, daß ein über Grenzen vermittelter Kontakt keinem System die volle Komplexität des andern vermitteln kann, selbst wenn die Informationsverarbeitungskapazität an sich dafür ausreichen würde. Die jeweils interne Organisation der selektiven Relationierung mit Hilfe von ausdifferenzierten Grenzorganen führt dann dazu, daß Systeme füreinander unbestimmbar werden und neue Systeme (Kommunikationssysteme) zur Regulierung dieser Unbestimmbarkeit entstehen.

Auch wenn mit diesem Grenzbegriff in erster Linie keine nationalstaatliche Grenze gemeint ist, sondern ganz allgemein die Grenze zwischen System und System bzw. System und Umwelt, die Grenze also gesellschaftliche Kommunikation systematisiert, so bezieht Luhmann den Begriff doch auch auf Staatsgrenzen (vgl. 55) und „Mauern und Tore, Grenzposten, Kontaktstellen“ (54).

Damit sind wir dort angekommen, wo sich Zentralbegriffe der Migration Studies wie ‚Grenze‘, ‚Fremdheit‘, ‚Kontakt über Grenzen‘ (im derzeitigen Migration Studies als Transnationalismus/-kulturalität geführt) mit einem präzisen Komplexitätsbegriff verbinden lassen. Im Folgenden möchte ich an der Gedichtsammlung „Aliens“ von Uljana Wolf von 2009 zeigen, inwiefern sich diese Lyrik als Poetisierung des theoretischen Zusammenhangs von Migration und Komplexität lesen lässt.

4 **Uljana Wolf, „Aliens“ (2009)**

Uljana Wolfs Gedichtsammlung „Aliens“ aus dem Gedichtband *falsche freunde* (2009) besteht aus zwei Teilen. „Alien 1: Eine Insel“ thematisiert das Einwanderungsgeschehen auf der US-amerikanischen Insel Ellis Island in den Jahren 1892 bis ca. zum Ersten Weltkrieg. „Alien 2: Liquid Life“ ist in der für Wolf mittlerweile charakteristischen Erasure-Methode verfasst: Gegenstand sind Gebrauchsanleitungen für biometrische Apparaturen, wie sie an staatlichen Grenzen genutzt werden. Wolf bearbeitet sie, indem sie einzelne Wörter und Passagen streicht, womit das übrig bleibende Produkt, ein Gebilde aus auf den Seiten verstreuten Ausdrücken, visueller Poesie gleicht.

Ich konzentriere mich im Folgenden auf „Alien 1“. Die hier thematisierte historische Immigration-Situation ist sicher bekannt: Ellis Island war von 1892-1954 die zentrale Sammelstelle für Immigrierende in die USA. Mehr als 12 Millionen Einwanderer sind in dieser Zeit über Ellis Island immigriert. Voller Hoffnung auf ein neues Leben in den USA aus meist europäischen Ländern abgereist, wartete auf die Passagiere eine strapazöse, oft auch tödliche Überfahrt auf überfüllten Schiffen mit mangelnden hygienischen Bedingungen und ansteckenden Krankheiten. Auf Ellis Island angekommen, wurden sie in

der Great Hall einer Gesundheitsuntersuchung unterzogen, die eher einer oberflächlichen Taxierung denn einer systematischen Untersuchung entsprach: Oft wurde der Gesundheitszustand der Passagiere innerhalb von sechs Sekunden eingeschätzt, und das in erster Linie auf der Grundlage ihrer motorischen Kompetenzen (ihre Fähigkeit, die Große Treppe hinaufzusteigen) und ihres Aussehens. Gab es hier Auffälligkeiten, erhielten die Immigrierenden mit Kreide einen Buchstaben auf ihren Mantel, der die Art ihrer vermuteten Krankheit codierte. Diese so Markierten wurden dann einer weitergehenden, aber auch nur etwas gründlicheren Untersuchung unterzogen. Wer nicht den Erwartungen der Einwanderungsbehörde an körperliche Fitness und geistige Gesundheit entsprach, wurde abgewiesen und musste die Fahrt in die Heimat antreten.

Exkludiert werden muss aus ökonomischen Gründen, die politische Tragweite haben: Jeder, der voraussichtlich das staatliche Versorgungssystem belasten wird, ist auszuschließen. Stabilisiert wird das Ausschlussverfahren durch Hygieniker, die vor den Folgen von unkontrolliertem Bevölkerungswachstum in Städten warnen, durch Konservative und Rassisten, die eine Überfremdung befürchten, durch Anhänger einer wissenschaftlichen Vorstellung von Eugenik. Befeuert wird der Ausschluss aber vor allem von der gerade etablierten Keimtheorie, nach der man sich vor Krankheitsansteckung nur durch Quarantäne und das heißt Ausschluss wehren kann (cf. Birn 1997, 288).¹ Klandestinen Grenzübertretern wie Bakterien und Viren – große Angst hatte man vor der infektiösen Augenkrankheit Trachoma, die zur Erblindung führt – ist nur dadurch zu begegnen, dass man die Grenze vor den mutmaßlichen Trägern schließt. (Shanghai in der Covid-Welle im April/Mai 2022 ist ein besonders drastisches Beispiel.)

An der US-amerikanischen Immigrationspraxis um 1900 lassen sich Grenz- und Komplexitätsregimes besonders deutlich nachvollziehen. Die massenhafte Einwanderung aus Europa über einen zentralen Checkpoint – an einem Tag im Mai 1907 waren es über 16,000 Immigrierende, die abzufertigen waren – musste straff verwaltet werden. Das erfordert entweder einen hohen Personal- und Zeitaufwand oder aber ein Verfahren, das eine Massenabfertigung erlaubt.² 16,000 Menschen alle gründlich zu untersuchen wäre unmöglich gewesen. Komplexität reduziert man durch Verfahren. Und so erstaut es aus

1 Den Zusammenhang zwischen sich etablierender Keimtheorie und dem Public Health Service stellt Elizabeth Yew heraus: „No segment of American medicine championed the germ theory with such an enthusiasm as the surgeons of the United States Public Health Service“ (Yew 1980, 490).

2 Für die Untersuchung von ca. 500,000 Immigrationswilligen im Jahr 1892 waren insgesamt sechs Ärzte vorgesehen. Trotz dieser enormen Herausforderung kann der Arzt Alfred Reed formulieren: „in all the manifold and endless details that make up the immigration plant, there is a system, silent, watchful, swift, efficient“ (in Kraut 1998, 381).

systemtheoretischer Sicht nicht, wenn mit Hilfe eines formalisierten Kriterienkatalogs, dessen Kriterien noch dazu auf äußerer Ablesbarkeit basieren, in- und exkludiert wird.

Wolfs Gedichte arbeiten die Krankheits- und Einschränkungsliste ab: Jedes Gedicht bildet die Liste wieder ab, wobei jeweils eine andere Erkrankung aktualisiert wird; die restlichen sind mit einem weißen Strich ausradiert, d.h. für den aktuellen Fall ausgeschlossen. So dekliniert Wolf die möglichen Defekte von X wie „suspected mental defect“ bis S wie „senility“ (56-72) durch. Unterhalb der Auflistung folgen sieben bis neun Verse oder Zeilen, die den jeweiligen Defekt, seine Ursachen und Folgen verdichtet zur Sprache bringen.

<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td>X</td><td>SUSPECTED MENTAL DEFECT</td></tr> <tr><td>ⓧ</td><td>DEFINITE SIGNS OF MENTAL DISEASE</td></tr> <tr><td>B</td><td>BOON</td></tr> <tr><td>C</td><td>CRIPPLED</td></tr> <tr><td>CT</td><td>CRUCIAL</td></tr> <tr><td>E</td><td>EVIL</td></tr> <tr><td>F</td><td>FACE</td></tr> <tr><td>FF</td><td>FEET</td></tr> <tr><td>G</td><td>GRIND</td></tr> <tr><td>H</td><td>HEART</td></tr> <tr><td>K</td><td>KIDNEY</td></tr> <tr><td>L</td><td>LAMENESS</td></tr> <tr><td>N</td><td>NEED</td></tr> <tr><td>P</td><td>PHYSICAL AND SPIRIT</td></tr> <tr><td>PG</td><td>PREMATURE</td></tr> <tr><td>SC</td><td>SOUL CLUTTER</td></tr> <tr><td>S</td><td>SENILITY</td></tr> </table> <p style="font-size: small; margin-top: 10px;">x marks the spot? und ob wir, überführt allein durchs irre hiersein, auf der stelle, am kopf der steilen treppe, in sechs sekunden ist alles entdeckt: wir sind die stelle selbst. stinkende inseln. in tücher gehüllt, üble see im leib, imbecile, läbil, im besten fall bloß durch den wind. ein flatternder zettel zwischen den zähnen, name, passage, die schatzkarte: selbst ausgegraben, selbst hergetragen. in der gepäckstation: sein blick auf die bündel, ich weiß alles. die knoten verraten den knüpfel, seine zitternde hand.</p>	X	SUSPECTED MENTAL DEFECT	ⓧ	DEFINITE SIGNS OF MENTAL DISEASE	B	BOON	C	CRIPPLED	CT	CRUCIAL	E	EVIL	F	FACE	FF	FEET	G	GRIND	H	HEART	K	KIDNEY	L	LAMENESS	N	NEED	P	PHYSICAL AND SPIRIT	PG	PREMATURE	SC	SOUL CLUTTER	S	SENILITY	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td>X</td><td>SUSPECTED MENTAL DEFECT</td></tr> <tr><td>ⓧ</td><td>DEFINITE SIGNS OF MENTAL DISEASE</td></tr> <tr><td>B</td><td>BOON</td></tr> <tr><td>C</td><td>CRIPPLED</td></tr> <tr><td>CT</td><td>CRUCIAL</td></tr> <tr><td>E</td><td>EVIL</td></tr> <tr><td>F</td><td>FACE</td></tr> <tr><td>FF</td><td>FEET</td></tr> <tr><td>G</td><td>GRIND</td></tr> <tr><td>H</td><td>HEART</td></tr> <tr><td>K</td><td>KIDNEY</td></tr> <tr><td>L</td><td>LAMENESS</td></tr> <tr><td>N</td><td>NEED</td></tr> <tr><td>P</td><td>PHYSICAL AND SPIRIT</td></tr> <tr><td>PG</td><td>PREMATURE</td></tr> <tr><td>SC</td><td>SOUL CLUTTER</td></tr> <tr><td>S</td><td>SENILITY</td></tr> </table> <p style="font-size: small; margin-top: 10px;">bei uns als mantelkrankheit bekannt. krigen, die sich wie von selbst aufstellen, im nacken, über starrem hals, angst. «all idiots, insane persons, paupers.» wir ließen die grillen, die tassen, den schrank, in herzogenreut und bischofsreut, und was uns jetzt dafür blüht, eine rechnung aufs revers, bezeugt diesen verlust. entgeistert stehen wir: in der kreide. mit den im kreis gekreuzten, den zurückgeschickten, durchzieht sie heimische dörfer, verbreitet sich dort.</p>	X	SUSPECTED MENTAL DEFECT	ⓧ	DEFINITE SIGNS OF MENTAL DISEASE	B	BOON	C	CRIPPLED	CT	CRUCIAL	E	EVIL	F	FACE	FF	FEET	G	GRIND	H	HEART	K	KIDNEY	L	LAMENESS	N	NEED	P	PHYSICAL AND SPIRIT	PG	PREMATURE	SC	SOUL CLUTTER	S	SENILITY
X	SUSPECTED MENTAL DEFECT																																																																				
ⓧ	DEFINITE SIGNS OF MENTAL DISEASE																																																																				
B	BOON																																																																				
C	CRIPPLED																																																																				
CT	CRUCIAL																																																																				
E	EVIL																																																																				
F	FACE																																																																				
FF	FEET																																																																				
G	GRIND																																																																				
H	HEART																																																																				
K	KIDNEY																																																																				
L	LAMENESS																																																																				
N	NEED																																																																				
P	PHYSICAL AND SPIRIT																																																																				
PG	PREMATURE																																																																				
SC	SOUL CLUTTER																																																																				
S	SENILITY																																																																				
X	SUSPECTED MENTAL DEFECT																																																																				
ⓧ	DEFINITE SIGNS OF MENTAL DISEASE																																																																				
B	BOON																																																																				
C	CRIPPLED																																																																				
CT	CRUCIAL																																																																				
E	EVIL																																																																				
F	FACE																																																																				
FF	FEET																																																																				
G	GRIND																																																																				
H	HEART																																																																				
K	KIDNEY																																																																				
L	LAMENESS																																																																				
N	NEED																																																																				
P	PHYSICAL AND SPIRIT																																																																				
PG	PREMATURE																																																																				
SC	SOUL CLUTTER																																																																				
S	SENILITY																																																																				

Abb. 1 Wolf 2009, 56-7

Die Liste dekomplexiert. Sie reduziert die Möglichkeiten des Ausschlusses auf siebzehn, deren Auswahl auf einer Mischung aus medizinischer Erfahrung, verfahrenstechnischer Routine des Schnelltests, Zeitdruck und rein oberflächlicher Anschauung beruht. Dabei sind die Zuordnungen mitunter alles andere als wissenschaftlich gedeckt. So berichtet Line Inspector Grubbs, ein langjähriger Public Health Service Officer und Spezialist für Gelbfieber und Typhus zur eigentümlichen Mischung aus Wissenschaft und Intuition bei den medizinischen Prüfungen:

I wanted to acquire this magical intuition but found there were few rules. Even the keenest of these medical detectives did not know just why they suspected at a glance a handicap which might later require a week to prove [...]. Deep lines about the mouth seemed

to go with hernia, [...] a certain pallor called for examination of the heart, and the glint of the eyes suggested tuberculosis.³

Auch die Ablesbarkeit mentaler Krankheiten wurden eigenartig definiert, wie in der Literatur zu lesen ist:

Both psychiatrists and line inspectors called for a more stringent inspection, but neither group could provide adequate guidelines. On the line, suspicion of insanity might be deduced via „a tremor of the lips when the face is contorted during the trachoma examination, a hint of negativism or retardation, an oddity of dress, unequal pupils, or an unusual decoration worn on the clothing“. Officers also posed questions to ascertain insanity, such as: „If a boy eats his mother and father, what is he called?“. The ‚correct‘ answer – certifying sanity – was not ‚a cannibal‘, but ‚an orphan‘. (Birn 1997, 302)⁴

Es geht hier bei der Entscheidungsfindung also nicht um Wahrheit in einem wissenschaftlichen, medizinischen Sinn, die sich letztlich über Selbstevidenz plausibilisiert, aber Zeit und Aufwand kostet, weil sie die Durchdringung eines komplexen Gefüges erfordert. Stattdessen wird ein Verfahren installiert, das mit scheinbaren Evidenzen, die sich als kontingente Zuordnungen herausstellen, operiert. Legitimation erreicht dieses Verfahren über die Übertragung von Macht: Die Entscheidung der Officer entscheidet über die Zukunft der Immigrierenden. Mit Hilfe der Liste und der Anweisungen zur Listung wird das Verfahren personenunabhängig. Die Verfahrensregeln reduzieren Komplexität, weil sie die Verhaltensmöglichkeiten sowohl der Immigrierenden als auch der Officer einschränken. Das ist Legitimation durch Verfahren *at its best*.

Indem Uljana Wolf die nicht getaggtten Krankheiten weiß durchstreicht, führt sie allerdings auch eine Störung in die Rigidität des Verfahrens: Die nicht gewählten Krankheiten/defekten Organe werden als nicht-gewählte appräsentiert. In ihrem jüngst ausgezeichneten Buch *Etymologischer Gossip* (2021, vgl. 30) schreibt Wolf, dass durch Erasures das Verschwinden in Erscheinung tritt. Das gilt auch hier: Die sechzehnfache Nicht-Wahl erscheint zugleich mit der Wahl. Man versucht als Leserin, die anderen Krankheiten/defekten Organe trotz ihrer Ausstreichung zu lesen, zu aktualisieren, sodass sich die Kontingenz der Listenführung auch in der Form widerspiegelt. Denn

³ U.S. Treasury Department, Bureau of Public Health and Marine Hospital Service (1903). *Book of Instructions for the Medical Inspection of Immigrants. Prepared by Direction of the Surgeon-General*. Washington: Government Printing Office, 33 (in Birn 1997, 296).

⁴ Birn bezieht sich im ersten Zitat auf Thomas W. Salmon (1905), im zweiten auf einen Brief von Harold Fields an Franz Boas vom 7. November 1927 (Fields 1927).

an der Listenbearbeitung zeigt sich, was oben zum Begriff der Komplexität festgestellt wurde: Sie stellt sich als Mannigfaltigkeit der Bezüge dar, die erst auf der Grundlage des Selektionszwangs evident wird. Die reduzierte Komplexität erzeugt Komplexität.

Zugleich stellen die nicht-getaggteten Listeneinträge, die noch lesbar bzw. identifizierbar sind, wiederum eine fiktive Form dar, die die Frage nach anderen, hier nicht angedeuteten Qualifikationen und Disqualifikationen der untersuchten Menschen stellt. Denn die zu wählenden Möglichkeiten der Liste stellen ja auch bereits eine Auswahl aus einem Kosmos von weiteren Möglichkeiten dar, wie Menschen einzuschätzen sind. Insofern öffnet sich hier eine dritte Ebene der Möglichkeiten, eine Ent-Faltung einer Komplexität, die sich diskursiv nicht abbilden lässt, wohl aber in der Komprimiertheit der Form angelegt, eingefaltet ist.

Dass dieser ganze Komplex der Möglichkeiten appräsentiert wird, zeigen unsere heutigen Reaktionen auf diese Praxis der Einreiseregulierung. Der distanzierte Blick ist moralisch und skandalisiert das bewusste Elitenprinzip (in ökonomischer und ethnisch-rassistischer Hinsicht) und die praktizierte Willkür der damaligen Auswahl von Immigrierenden. Aber hier wird nur besonders klar, was die Mechanismen der Grenzregimes, der Politik von Einschluss und Ausschluss, immer sind (auch heute noch) und sein müssen: Verfahren der Komplexitätsreduktion, die sich nicht auf Wahrheit stützen können, sondern auf konventionalisierte Gültigkeit, auf die verbindliche Anerkennung von Entscheidungen, wenn Grenz- und Systemübertritte überhaupt funktionieren sollen.⁵

Deklinieren wir Luhmanns oben ausgeführten Begriff von Komplexität im Hinblick auf die Dekomplexierung durch Grenzregimes durch:

Sie [die Komplexität] repräsentiert sich jetzt *zeitlich* als offene Zukunft immer anderer Möglichkeiten, *sachlich* als endlose (und damit bestimmungsbedürftige) Mannigfaltigkeit empirischer Kausalitäten und *sozial* als gleiche Subjektqualität aller Menschen, die auf Konventionen zur Regelung ihrer Angelegenheiten angewiesen sind. (1990, 60)

⁵ Revisionsverfahren gab es auch um 1900, die die Gültigkeit der Entscheidung in Frage stellten und bei entsprechenden Protégés auch Recht bekamen. Die Immigrationsbehörde änderte zwar im Laufe der Jahre die Kriterien des Gesundheitschecks, aber eher zuungunsten der Einwanderungswilligen. Man formulierte 1907 als Ausschlusskriterium, dass es ‚wahrscheinlich‘ sei, dass jemand das öffentliche Gesundheitssystem belaste („likely to become a public charge“, vgl. Birn 1997, 303). Sprungartig stieg die Zahl der Abgewiesenen hoch. Nun konnte man z.B. interpretieren, dass eine marginale körperliche Behinderung dazu führen könne, dass man am Arbeitsplatz der Diskriminierung ausgesetzt sein, die Stelle verlieren und auf öffentliche Hilfe angewiesen sein könne.

Angesichts der Immigrationsmassen muss *Zeit* eingespart gespart werden, sodass eine eingehende Gesundheitsprüfung nicht stattfinden kann. Man weiß, dass fundierte Diagnosen mehr Zeit brauchen, aber es kann aus pragmatischen Gründen keine ‚offene Zukunft‘ geben. *Sachlich* gesehen muss eine ökonomische Situation behauptet oder festgestellt werden, die nur bestimmten Menschen eine Einreise gestattet (aus den Immigrationsdebatten sind all diejenigen Gründe abzulesen, die auch heutige politische Debatten prägen). Und schließlich muss – *sozial* gesehen – den Einreisewilligen die „gleiche Subjektqualität aller Menschen“ abgesprochen werden, d.h. ein rigides Sortiersystem der Qualifikation installiert sein, das auf das Kriterium körperlicher Strapazierfähigkeit und geistiger Leistungsfähigkeit ausgelegt ist, sodass eine differenziert zu bestimmende Einsatzmöglichkeit von unterschiedlich begabten Menschen auf dem Arbeitsmarkt nicht geleistet werden muss.

Insgesamt lässt sich die von Uljana Wolf immer wieder abgedruckte und unterschiedlich realisierte Liste als ein Verfahren lesen, das das Operieren eines Systems an seinen Rändern ausstellt: Sobald sich Grenzen öffnen, kommt es angesichts einer Komplexitätssteigerung zur Komplexitätsreduktion, die erst die Vielfalt der möglichen Verbindungen und Formen veranschaulicht. Uljana Wolfs ständige Wiederholung der für uns krude erscheinenden Liste kann moralisch als Kritik an einem rigiden System gelesen werden, dessen Starrheit empörend ist, oder als Zugeständnis, dass es ohne beständige Verfahren der Komplexitätsreduktion kaum möglich ist, als soziales System zu funktionieren.⁶ Gerade dieses rigide und aus heutiger (und z.T. damaliger) Sicht fragwürdige Verfahren ist – so unbequem es für uns zu denken ist – als ein wesentlicher Motor zu sehen, der einerseits das Bewusstsein für die Notwendigkeit eines stabilen öffentlichen Gesundheitssystems durchsetzt, andererseits der in den USA umstrittenen Keimtheorie zum wissenschaftlichen Durchbruch verhilft.

Schaut man sich die Verse unterhalb der Listen an, wird offensichtlich, dass auch sie wieder Komplexität veranschaulichen. Wer die Quellen und die Literatur zu Ellis Island gelesen hat, erkennt hier Zitate aus unterschiedlichen Perspektiven wieder, die kombiniert werden mit englischsprachigen Schnipseln, phonetisch ähnlichen Wörtern, semantisch benachbarten Ausdrücken, Assoziationen, Interpretationen, Wortspielen, die die Endgültigkeit der oben

⁶ In der Literatur zu Ellis Island findet Letzteres allerdings kaum Erwähnung. Nur Alan Kraut führt – aber auch nicht ohne distanzierenden Ton – aus: „In 1907, the peak year for immigration in the twentieth century, 1,285,000 immigrants entered the country, 866,660 (67.4%) came through Ellis. Not without good reason, then, the island became the flagship of federal immigration policy. At Ellis Island, the Progressives’ twin deities, science and bureaucratic efficiency, became the bulwark of the nations’ defense of its public health and social vitality“ (Kraut 1997, 379).

getroffenen Entscheidung durch Mehrsinnigkeit und -stimmigkeit veruneindeutigen. Da wird beispielsweise im Gedicht zu „suspected mental defect“, der mit X markiert wird, einerseits in einer autoritativen Geste auf einen bestimmten, zugewiesenen Platz verwiesen („x marks the spot“), die Stigmatisierten als „stinkende Inseln“ bezichtigt, aber auch die „die schatzkarte. selbst ausgegraben, selbst hergetragen“ (Wolf 2009, 56) angesprochen, womit insinuiert wird, dass der mentale Defekt auch auf einen Schatz hindeutet. Das ist die besondere Leistung von Kunst, scheinbar Widersprüchliches in eins zu setzen und damit die Rigorosität der Liste und ihre Verwertungslogik zu unterminieren. Wenn diskursiv nicht mehr alles mit allem in Verbindung gebracht werden kann, so doch in der Kunst.

Ähnliches zeigt sich in dem nachfolgenden Gedicht zu „definite signs of mental disease“ (57). Wenn die Verszeilen mit dem Ausdruck „bei uns als Mantelkrankheit bekannt“ beginnt, so spielt das auf das eingekreiste X an, das auf den Mantel der Immigrierenden gezeichnet wird. Zugleich aber invertiert es die Vokalstellung von ‚mental‘, eine chiasmatische Verschränkung, die – wie der Name sagt – das X (griech. *chi*) nachzeichnet. Der Vers „krägen, die sich wie von selbst aufstellen, im nacken“ verweist auf das Sprichwort, dass sich einem die Nackenhaare aufstellen, deutet also die intuitive Empörung über diese Diagnose an, auch über die folgende Gleichsetzung von Schwachsinnigen („idiots, insane persons“) und Armen („paupers“). Die erst im Grenzübertritt zugeschriebenen, somit erhaltenen Krankheiten sind gerade zu Hause gelassen worden: die Menschen mit verrückten Grillen im Kopf, die nicht mehr alle Tassen im Schrank haben: „wir ließen die grillen, die tassen, den schrank, in herzogsreut und bischofsreut“. In der Heimat mit einem geringen Haushaltsstand immerhin versorgt, sicher mehr schlecht als recht, sicher kein Herzog und kein Bischof, aber angesichts der nun erfolgten Zuschreibung erscheint die verlassene Heimat als immenser Verlust. Wenn Uljana von der „rechnung auf dem revers“ schreibt, dann deuten sich die Worte ‚Umschlag‘, ‚Umkehr‘ im Wort ‚Revers‘ an: der Blick zurück auf das, was verlassen wurde, oder die angesichts der Diagnose erzwungene Rückreise. „in der kreide“ stehen im buchstäblichen wie übertragenen Sinne die derart Diagnostizierten: Nach der Schiffsreise, für die meist aller Besitz verkauft werden musste, völlig mittellos, musste man zurück nach Europa und wurde in der Herkunftsgesellschaft nicht selten als Gescheiterter stigmatisiert und ausgeschlossen. Dieses Erlebnis lässt Immigrationswillige irre werden, und so ist es nur konsequent, wenn Uljana Wolf die Ausbreitungsrichtung der Krankheit umkehrt: Das Irrewerden verbreitet sich in der Heimat.

Was sich anhört, als sei es eine Kritik an der medizinischen Diagnose, weil der Zusammenhang von geistiger Behinderung und Ausbreitung der Einschränkung an eugenische Diskurse erinnert, lässt sich auch in Bezug auf Komplexität lesen. Was die Immigration mit

der Herkunftsgesellschaft gemacht hat, ist wenig erforscht. Denn die Quellenlage zu den damals abgelehnten Immigrationswilligen und ihren weiteren Leben ist mager. Tatsächlich aber hatte das praktizierte Grenzregime auf Ellis Island auch Auswirkungen auf die Komplexitätssteigerung (und -reduktion) in der Herkunftsgesellschaft. Die Kunde von der „mantelkrankheit“ (57) – hier verstanden als Begriff für alle Disqualifikationen, die zur Abreise führen – verbreitet sich natürlich auch in Europa. Die Ablehnung auf Ellis Island führt zu weiteren Entwicklungen und Maßnahmen im Herkunftsland. So zeigt beispielsweise ein Poster von 1923 osteuropäischen Juden, wie sie eine Ansteckung mit Trachoma, der häufigste Grund für die Ablehnung von Immigration auf Ellis Island, verhindern können (Markel 2000, 541). Das ist nicht nur nützliches Wissen für Ausreisewillige, sondern auch für Nicht-Ausreisewillige. Der Grenzverkehr verhindert Austausch, aber der Kontakt und dessen Abbruch, der Abschluss, befördert hier auch die weitere Entwicklung.

Gregory Bateson hat dieses Verhältnis in seiner *Ökologie des Geistes* mit dem Stichwort der Schismogenese beschrieben. Der Kontakt zwischen Kulturen sorgt für eine „progressiv[e] Differenzierung“ (1981, 99) beider sich berührender Gruppen: Sie generiert neue Unterscheidungen – und natürlich auch neue Konflikte. Es ist gerade die Kulturberührung, die zur weiteren Entwicklung *jeder* der beiden Kulturen führt. Dabei muss es nicht notwendigerweise die als harmonisch gedachte transkulturelle Gemeinschaft sein, die sich durch gelungene Gemeinschaftsbildung als besonders reichhaltig, variabel, beziehungsreich etc. darstellt – die reine Schatzkarte ist kitschig, illusorisch und entspricht nicht der gelebten Realität der Einwanderungsländer. Aber die Tatsache der Berührung, auch wenn sie sich zurücknimmt oder zurückgewiesen wird durch Quarantäne oder Ausweisung, befördert eine Veränderung. Diese Veränderung ist eine Reaktion auf einen neuen Komplexitätsstand, der sich durch den Grenzkontakt ergeben hat und den es zu reduzieren galt. Grenzen sind Umschlagplätze der Komplexität, insofern zwei Systeme hier aneinanderstoßen.

Diese Kontaktzonen können Uljana Wolfs Gedichte „Alien 1: Eine Insel“ in den Blick rücken. Die Umlaute und Diphthonge, Lautverbindungen, Zusammenschluss zweier Laute, tauchen in beiden hier besprochenen Gedichten prominent auf. Sie spiegeln auf phonetischer Ebene das Schreibprogramm wider: den Kontakt zweier Sprachen, Kulturen, Visionen, die sich wechselseitig stören und befördern.

Die Sammlung „Alien 2: Liquid Life“ ist konzeptionell und material anders, aber korrespondiert mit „Alien 1“. Wie oben bereits erwähnt, handelt es sich hier um Bedienungsanleitungen oder andere technische Informationstexte, bei denen teilweise Wörter geweißt, ausstrahlt werden und nicht mehr sichtbar sind. Die Anleitungen sind für Apparaturen, die im Grenzmanagement genutzt werden: für die

automatisierte und biometriegestützte Grenzkontrolle. Es scheint so, als ob diese Technik nur die konsequente Fortführung der Arbeit der Officer auf Ellis Island ist. Uljana Wolf schickt „Alien 2“ ein Zitat von Brian Massumi zum Liquid Life vorweg, dessen Kontext diese Verbindung plausibilisiert. In einem Interview mit Mary Zournazi sagt Massumi (s.d.) ganz in Foucault'scher Manier:

In the old disciplinary power formations, it was always about judging what sort of person you were, and the way power functioned was to make you fit a model, or else. If you weren't the model citizen, you were judged guilty and locked up as a candidate for ‚reform‘. That kind of power deals with big unities – the person as moral subject, right and wrong, social order. And everything was internalized – if you didn't think right you were in trouble. *Now you're checked in passing, and instead of being judged innocent or guilty you're registered as liquid.* The process is largely automatic, and it doesn't really matter what you think or who you are deep down. Machines do the detecting and ‚judging‘.⁷

Vom Trachoma-Diagnostiker zum Biometrie-Computer. Checkpoints sind laut Massumi in der Gegenwartsgesellschaft und unabhängig von nationalen Grenzen nun überall und im Hintergrund. Sie checken Personen, allerdings nur im Hintergrund, indem sie deren freie Passage registrieren: „Society becomes an open field composed of thresholds or gateways, it becomes a continuous space of passage“ (Massumi, s.d.).

Diese Liquidität gilt natürlich für diverse Außengrenzen auch heute noch nicht. Uljana Wolf übernimmt von Massumi aber die Fortschreibung von Grenzkontrollen durch Computer. Doch anstelle der Computer manipuliert sie deren Anleitungstexte und birgt eine Sinn-dimension, die sich ohne Bearbeitung des Textes nicht gezeigt hätte:

⁷ Den kursiv hervorgehobenen Satz zitiert Uljana Wolf (2009, 73) als Motto für „Alien 2“.

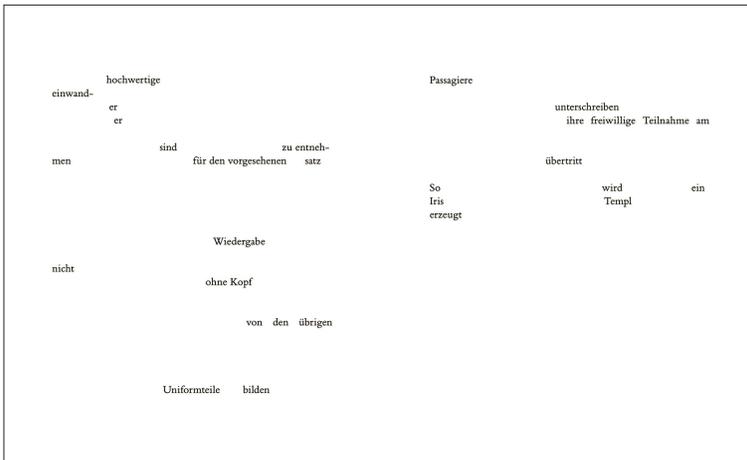


Abb. 2 Wolf 2009, 74-5

Da erscheinen „hochwertige“ Einwanderer mit oder ohne „einwand-“, „Passagiere“, die schon die Seitenfalz übertreten („übertritt“) haben und auf der anderen Seite erscheinen, im Tempel der Iris oder Isis, „erzeugt“ wie das zusammengesetzte Osiris-Herz und mit neuem Leben ausgestattet (Wolf 2009, 74-5). „ohne Hotels | Gäste haben | einfach | und Bequem“ bietet ein weiteres Gedicht an (76). Im Vergleich mit der Liste und den Instruktionen der Officer auf Ellis Island ist diese Anleitung geradezu sympathisch. Nimmt man sie als metonymische Verschiebung für das Computerprogramm selbst, entsteht der Eindruck, das Computerprogramm würde nicht richtig funktionieren. Es stottert und hakt, aber entlässt einen poetischen Text aus sich: Gedichte als Subtext von Technik. Auch hier gilt, was sich bei „Alien 1“ gezeigt hat: Die Streichung dekomplexiert, lenkt den Blick aber zugleich auf die angelegte Komplexität.

5 **Fazit: Komplexitätsverhandlungen als Entwicklungsmöglichkeit**

In dieser Lesart ist Uljana Wolfs Gedichtsammlung zu Grenzregimes um 1900 und um 2000, die von der Lyrikerin nebeneinander gestellt und in gewisser Weise aufeinander bezogen werden, die Poetisierung einer Komplexitätstheorie: Die Gedichte zeigen die Differenzform ‚Komplexität‘ als Einheit der Unterscheidung von kompletter und selektiver Verknüpfbarkeit und führen die theoretisch entscheidende Grenze zwischen beiden Verknüpfungsformen auch thematisch als entscheidenden Ort aus. Wenn durch die praktizierte Unterscheidung von Exkludiertem und Inkludiertem der Strukturausbau forciert wird, der ein System komplexer macht, dann sind die hier betrachteten Grenzregimes, in denen Komplexitätsbearbeitungen besonders prominent werden, nicht das Problem der Geschichte (das gilt sowohl für die von uns aus moralischen Gründen kritisierte Praxis auf Ellis Island wie für die von uns in Deutschland vor dem Ukrainekrieg viel gehörte Aussage „2015 darf sich nicht wiederholen“), sondern eine Gelegenheit zur Ausdifferenzierung, in der sich die Entwicklungsmöglichkeiten der Gesellschaft zeigen.

Nicht nur in Uljana Wolfs Lyrik, sondern in der Literatur insgesamt kann gezeigt werden, wie an kritischen Stellen, an Grenzposten im übertragenen Sinne, ein anderer Sinn reflektiert wird, der *nur* zum Vorschein kommt, weil er *nicht* gewählt wurde.

Literaturverzeichnis

- Bateson, G. [1935] (1981). „Kulturberührung und Schismogenese“. *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Aus dem Englischen von H.G. Holl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 99-113.
- Birn, A.-E. (1997). „Six seconds per eyelid: the medical inspection of immigrants at Ellis Island, 1892-1914“. *Dynamis. Acta Hispanica Ad Medicinam Scientiarumque Historiam Illustrandam*, 17, 281-316.
- Fields, H. (1927). *To Boas. 1927 Nov. 7. Franz Boas Papers*. Philadelphia: American Philosophical Society Library. <https://diglib.amphilsoc.org/is-landora/object/text:44764#page/1/mode/1up>.
- Koschorke, A. (2012). *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Kraut, A.M. (1998). „Silent travelers: germs, genes, and American efficiency, 1890-1924“. *Social Science History*, 12(4), 377-94.
- Luhmann, N. (1990). „Haltlose Komplexität“. *Soziologische Aufklärung*. Bd. 5, *Konstruktivistische Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 59-76.
- Luhmann, N. (1984). *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Markel, H. (2000). „The eyes have it‘. Trachoma, the perception of disease, the United States Public Health Service, and the American Jewish immigration experience, 1897-1924“. *Bulletin of the History of Medicine*, 74, 525-60.
- Massumi, B. (s.d.). *Interview mit Mary Zournazi*. https://archive.org/stream/InterviewWithBrianMassumi/intmassumi_djvu.txt.
- Salmon, Th.W. (1905). „The diagnosis of insanity in immigrants“. *Annual Report of the Surgeon-General of the Public Health and Marine-Hospital Service of the United States*. Washington, D.C.: Government Printing Office, 271-8.
- Wolf, U. (2009). *falsche freunde*. Idstein: kookbooks.
- Wolf, U. (2021). *Etymologischer Gossip. Essays und Reden*. Idstein: kookbooks.
- Yew, E. (1980). „Medical inspection of immigrants at Ellis Island, 1891-1924“. *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, 56(5), 488-510.

Globalisierte Körper

Biografie, Körper und Geschlecht in Olga Grjasnowas Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe*

Lisa Jüttner

Universität Bielefeld, Deutschland

Abstract This contribution handles Olga Grjasnowa's second novel *Die juristische Unschärfe einer Ehe* from 2014 and enlightens the interdependencies between body, biography, and space through the analysis of the protagonist Leyla, a professional ballerina who lives between Baku, Moskau, and Berlin. The argumentation is based on the idea that, while Leyla's body has an inner stability because of her ballet education, she acts differently depending on the place where she is located. This discussion is exemplified through her fluid gender identity and the emancipation narrative that develops through her different bodily experiences in different locations. The main goal of the analysis is to show an expressive dimension inherent in the body, defined with the sociological term *Körperbiografie*, that is not completely controlled by the consciousness of the person, referring furthermore to an anthropological understanding of the ballet as a normative kind of art.

Keywords Postmigrant literature. Gender. Dance. Body. Biography. Olga Grjasnowa. Space and literature.

Inhaltsangabe 1 Einleitung. – 2 Theoretische Ausgangspunkte. – 3 Literarische Analyse. – 4 Fazit.

1 Einleitung

Olga Grjasnowas Romane rekurren explizit auf die Abhängigkeit geografischer Räume, auch aber nicht nur, wenn es um Herkunftsfragen geht. Sie lässt sich damit in die Debatte um eine interkulturelle Literatur einordnen, die ein breites Feld der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur einnimmt. Gleichzeitig wehren sich die

Texte (und die Autorin)¹ gegen diese ‚Schubladisierung‘ und müssen im Sinne postmoderner Identitätspolitik der Uneindeutigkeit gelesen werden. Dies ist bereits bei ihrem vielbeachteten Debüt *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) angemerkt worden (vgl. Steinberg 2019). In ihrem zweiten Roman *Die juristische Unschärfe einer Ehe* von 2014 stellt Grjasnowa zusätzlich Geschlecht als Identitätskategorie ins Zentrum der Erzählung und verknüpft dies mit der Frage nach der Herkunft. Denn, und so die These, Grjasnowas Figuren erleben unterschiedliche Zustände ihrer geschlechtlichen Körperlichkeit, je nachdem wo sie sich gerade befinden. Damit lässt sich der Roman einem Diskurs um die Beschaffenheit des biologischen Geschlechts (*sex*) einordnen, die sich seit Judith Butlers Ausführungen Anfang der 1990er (vgl. 1991) nachhaltig etabliert hat. Dieser Aspekt wird im Zusammenhang mit Grjasnowas Romanen bisher nur am Rande beachtet. Obschon Intersektionalität als Stichwort längst in der Diskussion angekommen ist, werden ihre (und andere) Texte im Rahmen einer interkulturellen Literatur eingeordnet, die nach wie vor die Herkunft als Kriterium exponiert – vornehmlich die Herkunft der AutorInnen. Der vorliegende Beitrag versucht, die intersektionalen Themen des Romans durch eine detaillierte Analyse der Protagonistin Leyla herauszuarbeiten. Herkunft, Geschlecht, Raum und Zeit verdichten sich in der Körperbiografie der Figur. So kann gezeigt werden, dass sich Grjasnowas Roman nicht auf das Thema der Interkulturalität beschränkt, sondern verschiedene Problematiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur anspricht.

2 Theoretische Ausgangspunkte

2.1 Körperbiografie

In ihrer Studie *Körper in biografieanalytischer Perspektive. Zum Verhältnis von Körper, Biografie und ihrer Erforschbarkeit* (2021) untersucht Sabine Gabriel die Relevanz leib-körperlicher Dimensionen für die Biografie. Sie orientiert sich an dem Begriff der ‚biografischen Körperkonzeption‘.² Gabriel bezeichnet den Körper als „Basiselement von Erfahrungen im biografischen Kontext“ und

¹ Vgl. z.B. Grjasnowa (2017): „Heimat ist eine Behauptung, ein imaginärer Ort. Was das genau sein soll, wurde nie näher definiert: ein Haus, eine Stadt, ein Landstrich? Mit diesem Wort wird ein bestimmtes Gefühl konserviert, wie ein Schwarz-Weiß-Foto. Ein Wunschort, nach dem man sich sehnt, der aber nichts mit der Realität zu tun hat“.

² Vgl. Corbin und Strauss 1988; 2004; Gabriel 2021. In diesem Zusammenhang seien auch die einschlägigen Arbeiten von Robert Gugutzer (z.B. 2002) genannt. Montserrat Bascoy Lamelas (2018) hat bereits mit ähnlichen Konzepten und Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* gearbeitet.

spricht von „Erfahrungsaufschichtungen“ (31). Diese Aufschichtungen sind unmittelbar miteinander verknüpft und treten im Verlauf der biografischen Zeit in ein dynamisches Verhältnis miteinander:

Im Rahmen dessen wird eine individualisierte Perspektive [...] auf den eigenen Körper aufgeschichtet, die als Bestandteil von Selbstkonzeptionen die ‚Repräsentation oder Vorstellung vom eigenen Körper‘ formt. (30)

Der Körper entwickelt im Zuge des in ihm angelegten oder antrainierten impliziten Wissens eine Eigendynamik, die sich einem bewussten Zugriff entzieht. Gabriel schreibt auch von ‚Eigensinnigkeit‘ des Körpers (30) und unbewussten Reaktionen auf sensorische Kontakte, die darauf hinweisen, mit dem Körper ‚in der Welt zu sein‘ und nicht nur einen Körper zu haben:³

An diese paradigmatische Verortung angelehnt, kann eine Biographie des Menschen [...] als der ‚Ort‘ angesehen werden, an dem die verschiedensten Prozesse, an denen [das biografietragende Subjekt] teilhatte bzw. von denen [es] beeinflusst wurde, zusammenreffen, auf oft komplexe Weise zusammenwirken und sich gegenseitig beeinflussen. (Detka 2011, 55)

Im Anschluss an diese Idee der ‚Biografie als Ort‘ lässt sich die biografische Erzählung als ein narrativer Raum analysieren, in dem die Lebensstationen eine eigene Topografie bilden. Sie sind jedoch in ihrer Beschaffenheit brüchig und kontingent und durch die erinnerte Erzählung als neue Konstruktionen zu begreifen. Der Körper als Erfahrungen speicherndes Element funktioniert dabei als ein Ausdrucksmedium, als Möglichkeit, über diesen biografischen Ort zu erzählen. Da er, so Gabriel, neben den bewusst zugänglichen Wissensvorräten auch unbewusstes, ‚implizites‘ Wissen ansammelt, kann mithilfe körperlicher Darstellungen auf eine weitere Ebene der Erinnerung verwiesen werden. Insbesondere Erinnerungen, die sich einem bewussten Zugriff der Figur zu entziehen scheinen, können als Erinnerungen des Körpers trotzdem in die biografische Erzählung mit einbezogen werden.

3 Zur Einordnung der Begrifflichkeiten in den phänomenologischen Diskurs vgl. Gabriel 2021, Kap. 2.2.2.

2.2 Zum Ballett

Für Grjasnowas Protagonistin Leyla bildet Ballett das Zentrum ihrer Körperbiografie. Ballett ist eine Körperkunst, die sich durch das präzise Einüben bestimmter Bewegungsabläufe definiert. Tanzen kann als ein Grenzzustand zwischen bewusster und unbewusster Körperwahrnehmung bezeichnet werden und funktioniert auf Basis eines körperbasierten impliziten Wissens (*tacit knowledge*).

Gabriel führt diesen Aspekt in Hinblick auf Alltagspraktiken an, in denen der Körper als Element der Erfahrungsaufschichtungen lernt und agiert, ohne dass eine bewusst-kognitive Steuerung vorliegt. Ähnlich geht auch Sophie Merit Müller (2016, 7) davon aus, dass im klassischen Ballett eine solche „einübende, formende Seite“ überbetont und eine starke Formung des ‚Ballettkörpers‘ vorgenommen wird. Bestimmte körperliche Effekte scheinen als implizites (Körper-) Wissen in den Erfahrungsaufschichtungen abgelagert zu werden. Paradoxaerweise kann im klassischen Ballett von einer grundsätzlichen Unabgeschlossenheit des Übens ausgegangen werden. Die erwartete Perfektion, die „den stilistischen und technischen Prinzipien des Balletts eingeschrieben“ (8) ist, wird also nie erreicht. So wird im Laufe eines Lebens der Körper zum ‚Ballettkörper‘ und zwar insbesondere durch bestimmte nicht-reflektierte Handlungselbstverständlichkeiten, die einen Übergang vom bewussten zum unbewussten Körperwissen befördern. BalletttänzerInnen „sind [...] als Personen vor allem ihr Körper“ (9). Auch Brandstetter (2007, 40) schreibt dazu: „Das Wissen, das sich in Tänzern und Choreografien zeigt [...], ist dynamisch: ein körperlich-sinnliches und implizites Wissen“. Andererseits werden die perfektionistischen Ansprüche im Ballett von außen an den Körper herangetragen, sie sind durch traditionelle Wertansprüche an eine spezifische Kunstform höchst standardisiert. Die biografische Körperkonzeption kann sich kaum außerhalb dieser Wertansprüche entwickeln. Die Entwicklung eines Selbstkonzepts in Hinblick auf den Körper ist fremdbestimmt und erschwert eine Entwicklung eigener Vorstellungen.⁴

⁴ Merit Müller verweist an dieser Stelle auf diverse kultursoziologische Studien, die sich mit den Auswirkungen des Balletts auf TänzerInnen in verschiedenen Lebensstadien beschäftigen. Hervorgehoben sei eine Studie von Angela Pickard (2015): „Sie erforscht ethnografisch die Sozialisation junger Tänzerinnen und ihren dabei entstehenden ‚ballett body belief‘ [...]. Sie sammelt die *Ballett Body Narratives* (2015), in denen Idealkörper-Vorstellungen, ihre hohe Schmerztoleranz, ihre Perfektionsbesessenheit sowie ihre Freude am Tanzen artikulieren“ (Merit Müller 2016, 15). An dieser Stelle ist zu bemerken, dass Grjasnowa Tanzwissenschaftlerin ist und dass die Wahrscheinlichkeit hoch ist, dass sie Studien wie diese kennt.

3 Literarische Analyse

3.1 Zum Roman

Die drei literarischen Orte Moskau, Berlin und Baku/Südkaukasus bilden einen topografischen dreieckigen Rahmen um die biografische Erzählung Leylas. Das symbolische Dreieck steht ganz im Zeichen globalisierter, postmoderner Identitäten, für die es grundsätzlich mehrere Optionen gibt – zumindest mehr als eine. Grjasnowa markiert mit dieser Denkfigur Fluch und Segen libertärer Identitätspolitik und zeigt die damit einhergehende Orientierungslosigkeit auf. Die Freiheit zur Nicht-Entscheidung, in diesem Fall Leylas, äußert sich durch eine diffuse Unklarheit, in deren Dunst Entscheidungen aufgeschoben werden. Leyla beginnt im Laufe ihres Lebens zunehmend darunter zu leiden. Die Ambivalenz der freien Entscheidungen wird im Roman zum Leidens-Topos der Protagonistin und markiert einen Teil ihrer biografischen Körperkonzeption. Dies steht im engen Zusammenhang mit dem Ballett als Kultur der Konformität: Leyla wird durch ihre Ballettausbildung in eine bestimmte Norm gepresst, die ihr wenig Zugang zu sich selbst ermöglicht. Wie zu zeigen sein wird, ist in Leylas Körperbiografie jedoch ein Emanzipationsnarrativ angelegt, im Zuge dessen sich ihr Zugang zum eigenen Körper im Laufe des Romans verändert.

Der Roman ist in zwei Großabschnitte eingeteilt. Der erste Teil ist geprägt durch episodenhafte, anachronistisch erzählte Fragmente, die sich über Zeit und Raum hinweg zu einem mosaikartigen biografischen Geflecht zusammensetzen. Die Erzählung spielt an unterschiedlichen Orten, vorrangig jedoch in Moskau und Berlin. Nach hundertfünfzig Seiten wechselt der Roman zu Teil zwei, was sowohl formal als auch inhaltlich deutlich markiert wird: Auf der Ebene der Handlung ist dies der Moment, in dem Leyla beschließt nach Baku zurückzukehren; entgegengesetzt dem ersten zeichnet sich der zweite Teil durch eine mehr oder weniger chronologische Geschehensabfolge aus. Die Erzählung ist ausschließlich am Südkaukasus (Aserbaidschan, Georgien, Armenien) situiert, Figuren und Handlung scheinen ‚zur Ruhe zu kommen‘. Während der erste Teil die Kapitel -29 bis -1 enthält, beginnt der zweite Teil bei 1 und beendet den Roman mit Kapitel 29: Durch diese symmetrische Aufteilung beschreibt die Kapitelreihung eine Aufstiegsbewegung von -29 bis 29. Kapitel 0 ist dabei prologisch dem Roman vorangestellt und erzählt Leylas Gefängnisaufenthalt in Baku, der als Tiefpunkt ihrer Entwicklung bezeichnet werden kann. Daraus ergibt sich eine Parallelführung von Form und Inhalt, in deren Zentrum die Entwicklung Leylas steht: Leylas Biografie ist der narrative Rahmen, der den Roman zusammenhält. Die Nicht-Linearität des Textes greift die fragmentarische, durch „Transformationen und Wandlungsprozesse“ (Gabriel 2021, 31)

bestimmte biografische Auseinandersetzung des Selbst mit seiner Umwelt auf. Indem Grjasnowas Roman durch Raum und Zeit springt, wird er dieser Vorstellung gerecht.

3.2 Ballett als (hetero-)normative Praxis

Im folgenden Abschnitt wird die Entwicklung Leylas als ‚Ballettkörper‘ skizziert. Diese findet ausschließlich im ersten Teil des Romans statt. Leyla ist zehn, als sie ihre Ballettausbildung am choreografischen Institut in Moskau beginnt. Deutlich wird: sie soll als Teil einer sowjetischen Elite heranwachsen und die Werte weitertragen. Ihre Biografie scheint vorgeschrieben, sie ist ein Projekt ihrer Mutter, die „beschloss [...] aus ihrer Tochter eine Ballerina zu machen“ (Grjasnowa 2016, 26). Leyla wird begutachtet und als für Ballett geeignet befunden: „Leylas Körper funktionierte tadellos, sie hatte den Körperbau einer Ballerina, kleiner Kopf, langer Hals, schmale, lange Gliedmaßen und eine schlanke, feminine Silhouette. Und das Wichtigste: Leyla war süchtig nach Bewegung“ (30). Leyla wächst mit dem Ballett zusammen. Die Identifizierung mit den Körpernormen des Balletts wird bei Leyla zum Performativ, nach Butler zum Resultat eines „Prozeß [sic] der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen“ (Butler 1997, 32). Detailliert wird beschrieben, wie die einstudierten Übungen in implizites Körperwissen überführt werden: „Das erste halbe Jahr verging für Leyla in ermüdender Langeweile – beide Hände an der Stange, anderthalb Stunden strecken ohne Pause. Nach sechs Monaten durfte sie sich zur Seite drehen“ (Grjasnowa 2016, 41). Der von Merit Müller beschriebene Perfektionismus, der dem Ballett als Kunstform inhärent scheint, ist auch in Leylas Ballettausbildung vorhanden. Er dient insbesondere dazu, Druck auszuüben, um bessere Ergebnisse zu erzielen. So werden Leyla ihre guten Leistungen nicht mitgeteilt:

Leyla liebte das Tanzen und sie hatte tatsächlich Talent. Das war etwas, was alle außer Leyla selbst wussten, denn sie hatten sich im Stillen darauf geeinigt, es dem Mädchen nicht mitzuteilen. [...] Leyla wurde dazu erzogen, mehr als andere zu leisten. Der Wille zum Funktionieren wurde allmählich zum Fundament ihrer Persönlichkeit. (27)

Das Resultat dieser pädagogischen Maßnahme ist eine Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung: Leyla kann das Bild, welches andere von ihr haben, nicht in ihr Selbstbild integrieren. Der Körper als „erste Kontaktstelle zwischen dem Individuum und der Gesellschaft“ (Lamelas 2018, 89) wird nachhaltig in seiner Integrität und Funktion beeinträchtigt und erschwert Leylas Konzeption eines

Selbst. Gleichzeitig erhält sie durch das Tanzen Bestätigung und Anerkennung: „Also tanzte sie, und solange sie tanzte, wurde sie wie eine Prinzessin behandelt. Leyla kam nicht auf die Idee, dass es mehr als diese eine Rolle geben könnte. Der freie Wille ist eine schwierige Sache“ (Grjasnowa 2016, 41). Sie wird zu einer Figur, zum ‚Material‘ der Kunstform Ballett. Die Erfahrungsaufschichtungen in Leylas ‚Ballettkörper‘ gleichen einem Skript, dem sie in ihrem Leben folgt, und das sich ihrer eigenen Steuerung entzieht. So scheint das Tanzen als Praktik Leylas Selbstbewusstheit zu ersetzen, wogegen ihr zum großen Teil unbeusstes Körperwissen als Leitstern in ihrem Leben funktioniert.

Als Leyla sich verletzt, wird ihre vorgezeichnete Körperbiografie unterbrochen. Die daraus entstehende Leerstelle lässt ihr Raum für Reflektion über ihr bisheriges Leben. Der Blick zurück ist schmerzhaft, Leyla wird sich der Fremdheit im eigenen Körper bewusst:

Leyla ging ins Bad, zog sich aus und betrachtete sich im Spiegel. Anerkennung hatte sie stets für ihren Körper bekommen, für den Körper einer Ballerina. Den gesunden, wohlgeformten und ideal-weiblichen. Das Publikum musste eine Beziehung zu ihrem tanzenden Körper herstellen, dazu musste dieser unverkennbar als ein Ballettkörper zu identifizieren sein. [...] Sie hob das linke Bein so hoch es ging. Dann musste sie weinen [...], um sich selbst. (131)

Im Moment der Krise werden Körper und Affekt narrativ miteinander verknüpft. Leyla erkennt sich selbst als ‚Ballettkörper‘, eine Beziehung zu diesem hat jedoch das Publikum, nicht sie selbst. Das Weinen als Reaktion des Körpers verdeutlicht, wie sehr Leyla unter der Fremdheit zu sich selbst leidet. Gleichzeitig wird hier ein Moment des Loslassens, des Trauerns inszeniert. Der Bruch in Leylas Biografie verschiebt ihre Aufmerksamkeit vom impliziten Körperwissen und -handeln auf die Ebene der Bewusstwerdung und kognitiven Reflektion:

Leyla [...] dachte, das größte Problem mit ihrem Leben sei, dass es nicht geradlinig verlief. Sie wusste nichts über ihre Ziele, wusste nicht einmal, ob sie sich für die richtige Strecke entschieden hatte. Also nahm sie einen Stift und zeichnete eine Gerade aufs Zeitungspapier, mit einem Ausgangspunkt und einem Ende. Sie versuchte sich an den Geometrieunterricht zu erinnern, natürlich gelang es ihr nicht, weshalb sie noch zwei Linien hinzufügte, sodass sie nun ein Dreieck vor sich hatte. Moskau war eindeutig das Zentrum, was sie sich nicht wirklich erklären konnte. Vor allem, da Dreiecke kein Zentrum im eigentlichen Sinn hatten, sondern eine Spitze. Sicher war sich Leyla nur, dass Berlin sich nicht wie die Zielgerade anfühlte, und da sie keine andere Idee hatte, beschloss sie, wenigstens zum Ausgangspunkt zurückzukehren. (128)

Der ‚biografische Ort‘ Leylas wird als Dreieck symbolisiert, welches ihre geografischen Lebensstationen umfasst. Dadurch entwickelt sich ein neuer Ort der Erzählung, der als eine Art symbiotische Verbindung Baku-Berlin-Moskau auftritt. Während der erste Teil des Romans Leylas Biografie als ‚Ballettkörper‘ erzählt, wird sie im zweiten Teil zur aktiven Protagonistin ihres eigenen Lebens. Diese Entwicklung vollzieht sich parallel zu einer Veränderung der sexuellen und geschlechtlichen Orientierung Leylas. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, inwiefern Leylas Sexualität als Widerstand gegenüber der für sie vorgezeichneten biografischen Körperkonzeption gelesen werden kann und welche Rolle dabei die jeweiligen geografischen Stationen spielen, an denen Leyla sich befindet.

3.3 Körperbiografie und Raum

3.3.1 Moskau

Leyla wird in Baku geboren, wächst jedoch vor allem in Moskau auf, als sie dort am choreografischen Institut studiert. Sinngebend für das Moskau in Grjasnowas Roman ist das geschichtliche Paradigma, dessen Herausforderungen die ehemalige Sowjetunion seit ihrem Zerfall Anfang der 1990er ausgesetzt ist. Innerhalb dieser enormen historischen Umwälzungen, die Russland erfuhr, wird das Staatstheater Bolschoi inszeniert wie ein Fels in der Brandung und gilt als Symbol sowjetischer Tradition und Stärke:

Das Bolschoi war Russland, zumindest das Einzige, was davon übriggeblieben war – während die UdSSR zusammenbrach, die meisten Menschen verarmten und nur ein paar sehr reich wurden, während der Kapitalismus und Putin alles an sich rissen, hatte das Bolschoi-Theater nichts von seiner Größe eingebüßt. (42)

Die enorme Bedeutung, die das Bolschoi für das russische Selbstverständnis hat, überträgt sich seit ihrer frühesten Kindheit auf Leyla. Ihre Ballettausbildung wirkt nicht nur als Machtinstrument auf ihren Körper, sondern stellt eine konstitutive Verbindung zum repressiven russischen System her: Die Widerständigkeit dagegen regt sich beinahe zeitgleich in Leyla.

Schon früh verspürt sie eine Anziehungskraft gegenüber Frauen. Sie verliebt sich in ihre Zimmernachbarin Nastja, eine kindlich-naive ‚erste große Liebe‘ – und wird dafür bestraft. Ihr wird beigebracht, dass Sex unter Frauen unnatürlich sei und „dennoch musste sie ständig an Nastjas weiche Haut denken, die Wölbung ihres Halses und die Rückenwirbel, die sich unter der Haut abzeichneten“ (45). Die kindliche Entdeckung der Sexualität wird durch die homophobe

Öffentlichkeit eingeschränkt. Leyla muss von diesem Moment an in einem Einzelzimmer schlafen und Nastja wird in einem anderen Institut untergebracht. Das in Leyla schlummernde Begehren wird ohne weitere Erklärungen ins Außen verschoben. Ihr Körper, immer wieder als der ‚ideal weibliche‘ bezeichnet, steht im Kontrastverhältnis zu Leylas Begehren, welches sich – nicht wie im heteronormativen System vorgesehen – auf Frauen und nicht auf Männer richtet. Dieses unaufgelöste Spannungsverhältnis ist Teil von Leylas Körperbiografie. Bemüht, die Anforderungen ihrer Umwelt zufriedenzustellen, heiratet sie Altay. Ihre Homosexualität in Moskau findet nicht statt oder wird zumindest nicht erzählt: Sie scheint dem Anpassungsdruck des ihr infiltrierte[n] Natürlichkeitsgedanken zu unterliegen, in dem sie eine Ehe mit einem Mann eingeht. Die patriarchalen Grundstrukturen ihrer Familie und der (post-)sowjetischen Umwelt werden an verschiedenen Stellen aufgegriffen (60; 170-1), doch es handelt sich um eine Ehe ‚auf dem Papier‘: Leyla und Altay heiraten, um als Homosexuelle ihre Ruhe zu haben. Beide leben ihre Homosexualität weiter aus und verstecken sich dafür in Moskau, bis sie nach Berlin ziehen.

3.3.2 Berlin

Berlin war wunderbar – Homosexualität und Menschsein schlossen sich in europäischen Großstädten nicht mehr aus. [...] für Leyla und Altay bestand in diesem System zum ersten Mal ein Zusammenhang zwischen Glück und Homosexualität. (103)

Das Berlin des Romans bedeutet für Leyla und Altay Freiheit: Die sexuellen Beziehungen der beiden werden ausgiebig beschrieben, ihre Sexualität leben sie nicht mehr im Verborgenen, sondern in der Öffentlichkeit aus. Sie besuchen *gay parties* und Clubs, in denen Homosexualität als Eintrittskarte funktioniert. Geschlechtliche Zuschreibungen werden zugunsten einer *sex positive* Mentalität ohne Grenzen aufgelöst.

Grjasnowa zeichnet Moskau und Berlin als Konstrasträume: Die Unterschiede sexueller und geschlechtlicher Normvorstellungen sind das semantische Feld, auf dem sich der Kontrast besonders deutlich abzeichnet. Leyla ist die postmoderne Figur der Entgrenzung, an der die Unterschiede aufgezeigt werden: Während sie in Moskau die Rolle der heterosexuellen verheirateten Frau mit dem ideal weiblichen Ballettkörper spielt, scheint sie sich in Berlin endlich ausleben zu können. Sie führt eine Beziehung mit Jonoun, wohnt mit Altay zusammen, hat Sex mit Personen unterschiedlicher Geschlechter und bekommt ein Engagement an der Staatsoper. Berlin scheint für Altay und Leyla das perfekte Setting zu sein – doch Leyla leidet unter ihrer inneren Zerrissenheit. Die Erfahrungsaufschichtungen ihrer Kindheit sind immer noch Teil ihrer Körperbiografie, sie lassen sich

nicht durch einen geografischen Wechsel ausradieren. Das implizite Körperwissen, das Leyla durch ihre Ballettausbildung in sich trägt, ist eng mit Russland verbunden, was wiederum mit einer schmerzhaften Tabuisierung ihrer Homosexualität in Verbindung steht: Der gesellschaftliche Ausschluss ihres kindlichen lesbischen Begehrens ist immer noch Teil ihrer Körperbiografie.⁵ Wenn demnach der Körper als Raum begriffen werden kann, in dem sich Erfahrungsaufschichtungen ablagern, bedingt er die Identitäts- und Zugehörigkeitsgefühle eines Subjekts im Verlauf der Biografie. Dies lässt sich mit der biografischen Erzählung parallelisieren, in der ebenso Erfahrungsaufschichtungen zu einem Bild der Protagonistin zusammengetragen werden. Der Körper gibt somit Aufschluss über vorsprachliche Bedingungen von Identität und Zugehörigkeit. Leylas Körper steht zwischen den Welten: zwischen geschlechtlicher Vielfalt und Heteronormativität, zwischen dem weiblichen Ballett-Ideal und der Auflösung von Weiblichkeit, zwischen Moskau und Berlin. Dieser innere Kampf und Kontrast wird narrativ bis zu Leylas Sturz auf der Treppe zugespitzt. Der Sturz markiert das Ende der Berliner Episode: Leyla reist nach Baku, „um sich ihrer selbst zu vergewissern“ (151).

3.3.3 Baku/Südkaucasus

Der zweite Teil des Romans beginnt. Leyla wechselt erneut den Ort, doch zum ersten Mal reist sie zurück. Während sowohl Moskau als auch Berlin völlig fremde Orte waren, werden in ihrem Körper Erfahrungsaufschichtungen in Form von Kindheitserinnerungen aktiv, als sie nach Baku zurückkehrt. Sie trifft ihre Eltern und wohnt in ihrem Kinderzimmer. Aus einer biografieanalytischen Perspektive handelt es sich bei dieser Reise um „biografische Arbeit“ (Gabriel 2021, 80). Leyla hofft, in ihrer Geburtsstadt etwas zu finden, eine Identität, deren Brüchigkeit ihr schmerzlich bewusst wird, als das Ballett als biografischer Ort wegbricht. Altay und Leyla sind in Baku gut angebunden, ihre Familien genießen Ansehen und - insbesondere in Leylas Fall - einen gewissen Luxus. Gleichzeitig müssen sie ihre Homosexualität geheim halten: Altay beginnt eine Beziehung zu dem Sohn eines hohen Oppositionellen, wird festgenommen und bedroht; Leyla und Jonoun können keine offene Zärtlichkeit ausleben, sondern müssen sich verstecken. Der heteronormative Druck, der am Südkaukasus auf Leyla ausgeübt wird, macht auch vor ihren Beziehungen zu Jonoun und Altay nicht Halt. „Das Gefühl der Fremdheit zwischen ihnen war größer denn je“ (Grjasnowa 2016, 193), heißt es

5 Möglicherweise ließe sich hier mit einem Traumbegriff weiterarbeiten, wie er bereits auf Grjasnowas ersten Roman angewendet wurde. Vgl. dazu Kofler 2020.

über die Beziehung zwischen den beiden Frauen. Zuletzt wird Leyla von einem Bakuer Regierungsmitarbeiter in ihrem Hotel dazu angehalten, zu ihrem Ehemann zurückzukehren.

Leylas vorgezeichnete Biografie erlebt am Südkaukasus einen Wendepunkt. Sie kommt nach Hause, hört auf zu Tanzen und beginnt zu essen, bis sie satt ist. Sie probiert das Hochzeitskleid ihrer Mutter an. Zum ersten Mal nimmt Leyla ihren Körper bewusst wahr – unabhängig von seiner Formung für das Ballett. Leyla emanzipiert sich von der Fremdbestimmung, der sie durch das Ballett immer unterlegen war. Diese Bewusstwerdung des Körpers scheint sich auf ihre sexuelle Orientierung auszuwirken. Leyla tritt als selbstbestimmte Frau auf, die eine Entscheidung trifft – für Altay und gegen Jonoun: „Leyla nahm Jonouns Hände in ihre und sagte: ‚Jonoun, es reicht‘. ‚Ich weiß‘, sagte Jonoun und streichelte ihre Wange. Leyla küsste sie sanft. Jonoun weinte, die Metamorphose ihrer Gefühle vollzog sich Schlag auf Schlag“ (Grjasnowa 2016, 248). Während sich Leyla aus der Beziehung mit Jonoun löst, werden Altay und Leyla immer mehr zu dem heterosexuellen Ehepaar, das ihre Umwelt ihnen nahelegt zu sein:

Leyla trug eine Pelzstola – das Geschenk ihrer Schwiegermutter –, ein schlichtes Kleid und High Heels. [...] Sie stand im Gegenlicht und rauchte. Altay nahm sein Handy heraus und fotografierte sie, um sich später an diesen Augenblick erinnern zu können. Leyla besann sich plötzlich eines Besseren und drückte ihre Zigarette aus. [...] Altay nickte, nahm Leylas Arm und spürte den Stolz eines Besitzers. Dann ließ er seinen Blick über ihren Körper schweifen. (183)

Nach einem gemeinsamen Besuch bei seinen Eltern verspürt Altay einen Kinderwunsch. Was ist das für ein Schluss nach dieser rasanten Fahrt der Geschlechter und Räume? Unterliegen Leyla und Altay letzten Endes dem Druck ihrer heteronormativen Ursprungs-Umgebung? Der Roman beantwortet diese Fragen nicht. Er lässt sie im Zwischenraum stehen und verweist auf die Unabschließbarkeit der Zusammenhänge. Klar ist, die beiden ziehen weiter, ihrer nächsten Lebensstation entgegen, mit allen Erfahrungsschichten im Gepäck.

4 Fazit

In Grjasnowas Roman wird anhand von Körper und Biografie ein emanzipatorisches Narrativ entwickelt. Die Protagonistin Leyla wächst im Laufe ihrer Biografie mit dem klassischen Ballett zusammen: Das implizite Körperwissen, welches durch die Strukturen des Balletts eingeübt wird, ist Teil von Leylas Persönlichkeit. Durch diese ‚Bevormundung‘ in der körperlichen Entwicklung, bleibt Leyla sich selbst fremd: Sie funktioniert, sie ist das ‚Material‘ (Merit Müller 2016, 8).

Gleichzeitig regt sich in ihr Widerstand, der sich insbesondere durch ihre Homosexualität den Weiblichkeitsidealen des Balletts und Russlands widersetzt. Als Leyla sich verletzt, findet ein Bruch in diesem Gefüge statt. Sie wird ihrer selbstverständlichen körperlichen Routinen beraubt und findet keinen Zugang mehr zu ihrem ‚In-der-Welt-sein‘. Die Bewusstwerdung ihres Körpers steht im Zusammenhang mit einer Entdeckung der eigenen, nicht vorgegebenen Weiblichkeit. Während Leylas ‚Ballettkörper‘ als verbrauchter, zerschundener oder kontrollierter Körper beschrieben wird, emanzipiert er sich im zweiten Teil. Grjasnowa bricht hier drastisch mit den Erwartungen, denn Leylas Entwicklung scheint sich ihrer Herkunft anzupassen. Sie wird nicht freier im Sinne einer freiheitlichen Geschlechterpolitik, sondern kehrt (scheinbar) zu ihrem Ehemann zurück, wie von ihr gefordert.⁶ Der Schluss ist und bleibt damit nicht aufzulösen. Dies erscheint jedoch für das Textverständnis nur gewinnbringend, vielleicht sogar konsequent: Der Text ist als transitorischer zu begreifen, der Veränderung nicht zum Schlusspunkt bringen möchte.

Das Konzept der Körperbiografie ermöglicht es, biografische Verläufe mithilfe des Körpers zu erzählen und zu analysieren. Der Körper wird dabei zum Medium, mithilfe dessen die „narrativ[e] Rekonstruktion des eigenen Gewordenseins“ (Stockmeyer 2004, 58) ermöglicht wird. Grjasnowas Roman kann als Beispiel der Begrenzung der entgrenzten postmodernen Identität gelesen werden. Wie bei Leyla gezeigt, reicht es nicht aus, einfach den Ort zu wechseln. Der Körper speichert Erfahrungen, auch – und das ist hier das Entscheidende – wenn sich ein Subjekt bewusst dagegen wehrt. Grjasnowa zeigt insofern nicht nur, mit welchen inneren Konflikten ‚entgrenzte Identitäten‘ in aktuellen Globalisierungsprozessen kämpfen. Sie findet durch die Erzählung einer Körperbiografie einen Weg, die Unterlegenheit des Subjekts gegenüber seinen eigenen körperlichen Erfahrungen deutlich zu machen. Zentral ist dabei die Kategorie des sozialen Raumes oder des Orts, an dem sich die Figur befindet, denn „[o]b der Körper nun als frei beweglich oder als begrenzt empfunden wird, hängt eng mit der [literarischen] Raumdarstellung zusammen“ (Horst 2009, 78). Der Körper ist also ein literarisches Instrument, „das eingesetzt werden kann, um den Raum zu erkunden“ (78): Grjasnowa fragt nach der Materialität des Körpers und dessen Biografien. Sie zeigt, dass ‚als Frau‘ gelesen zu werden an jedem Ort der Welt etwas anderes bedeutet und dass diese Lesart in Wechselwirkung mit der biografischen Körperkonzeption steht. Der Körper kann einem perfektionistischen (weiblichen) Ideal entgegenstreben, obwohl es ihm als

⁶ An dieser Stelle soll daraufhin gewiesen werden, dass Homosexualität nicht als ‚das Widerständige‘ *per se* bezeichnet wird, sondern dass es sich im Rahmen des Textes als widerständiges Element analysieren lässt.

implizites Wissen beigebracht wird und entwickelt dementsprechend eine Eigensinnigkeit im Hinblick auf Subjektivierungsprozesse.

Der in der Einleitung aufgeworfenen Problematisierung vereinseitigender Lektüren von Grjasnowas Texten kann hier ein wichtiger Aspekt entgegengestellt werden. In *Die juristische Unschärfe einer Ehe* wird Interkulturalität mit weiteren intersektionalen Fragen verknüpft. Der Roman bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte, die beispielsweise gendernarratologische oder poetologische Komponenten in den Blick nehmen. Leylas Emanzipationsnarrativ wird durch ihre Migrationsgeschichte ergänzt und verstärkt – es erklärt sich jedoch nicht ausschließlich daraus. Eine Interpretation des Romans vor dem biografisch-kulturellen Hintergrund der Autorin erweist sich dementsprechend als zu kurz gedacht. Die vorliegende Interpretation lässt Rückschlüsse darüber zu, mit welcher Komplexität Grjasnowa ihre Figuren ausarbeitet. Dies etabliert sie als eine wichtige Autorin der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – auch über das Feld der interkulturellen Literatur hinaus.

Literaturverzeichnis

- Brandstetter, G. (2015). „Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderung“. Gehm, S.; Husemann, P.; Wilcke, K. von (Hrsgg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript, 37-48.
- Butler, J. (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Berlin: Suhrkamp. Übersetzung von: Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London; New York: Routledge
- Butler, J. (1997). *Körper von Gewicht*. Berlin: Suhrkamp. Übersetzung von: Butler, J. (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of ‚Sex‘*. London; New York: Routledge.
- Catani, S. (2015). „Im Niemandland. Figuren und Formen der Entgrenzung in Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012)“. Marx, F. (Hrsg.), *Über Grenzen. Texte und Lektüren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: Wallstein, 95-110.
- Corbin, J.M.; Strauss, A.L. (1988). *Unending Work and Care. Managing Chronic Illness at Home*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Corbin, J.M.; Strauss, A.L. (2004). *Weiterleben lernen. Verlauf und Bewältigung chronischer Krankheit*. Bern: Hans Huber.
- Detka, C. (2011). *Dimensionen des Erleidens*. Opladen: Barbara Budrich. ZBBS-Buchreihe Studien zur qualitativen Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung.
- Detka, C. (2013). „Die gemeinsame Arbeit von Ärzten und Patienten an den biographischen Körperkonzepten des Patienten“. Herzberg, H.; Seltrecht, A. (Hrsgg.), *Der soziale Körper. Interdisziplinäre Zugänge zur Leiblichkeit*. Opladen: Barbara Budrich, 213-26.
- Gabriel, S. (2021). *Körper in biografieanalytischer Perspektive. Zum Verhältnis von Körper, Biografie und ihrer Erforschbarkeit*. Opladen: Barbara Budrich.
- Grjasnowa, O. (2016). *Die juristische Unschärfe einer Ehe*. München: dtv.

- Grjasnowa, O. (2017). „Heimat ist eine Behauptung“. *taz*. <https://taz.de/Autor:in-ueber-unnuetze-Identitaeten/!5392032/>.
- Gugutzer, R. (2002). *Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Horst, C. (2009). „Raum- und Körperbilder in der Migrationsliteratur“. *Migrationsliteratur. Eine neue deutsche Literatur? Dossier*. Heinrich-Böll-Stiftung, 76-80. https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf.
- Kofer, M. (2020). „Im (kulturellen) Dazwischen: Trauma als ‚Störung‘ des Subjekts im Kontext postkolonialer Diskurse in Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012)“. Gansel, C. (Hrsg.), *Trauma-Erfahrungen und Störungen des ‚Selbst‘. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen*. Berlin: de Gruyter, 365-84.
- Merit Müller, S. (2016). *Körperliche Un-Fertigkeiten. Ballett als unendliche Perfektion*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Lamelas, M. (2018). „Mobile Körper als Spiegel des Selbst bei Julia Rabinowich und Olga Grjasnowa“. *Jahrbuch für europäisch-jüdische Literaturstudien*, 5, 86-100.
- Pickard, A. (2015). *Ballett Body Narratives. Pain, Pleasure and Perfection in Embodied Identity*. New York: Peter Lang.
- Steinberg, R. (2019). „Zugehörigkeit, Autorschaft und die Debatte um eine ‚Migrationsliteratur‘. Saša Stanišić und Olga Grjasnowa im literarischen Feld Deutschlands“. Freist, D.; Kyora, S.; Unsel, M. (Hrsgg), *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen. Räume – Materialitäten – Erinnerungen*. Bielefeld: transcript, 181-206.
- Stockmeyer, A. (2004). *Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft. Zum Stellenwert der Körper/Leib-Thematik in Identitätstheorien*. Marburg: Tectum.

„Wie soll ich mit einem schweigenden Körper laufen?“ Sprache, Sexualität und Poesie: Emine Sevgi Özdamars „Mutterzunge“ und „Großvaterzunge“

Bettina Rabelhofer

Karl-Franzens-Universität Graz, Österreich

Abstract Özdamar's texts provide a narrative and perceptual space through her eruptive-associative speech, which opens up to the non-codified. In the associative network of Turkish, German and Arabic, the body penetrates the language and language approaches the body. Eroticized, tortured and dead bodies line the text terrain of "Mutterzunge" and "Großvaterzunge", two short stories from the collection *Mutterzunge* (1993), and thus make 'history' and 'stories' ('life accidents') audible and visible, both as an allusion to a historical chain of events and as the subjective processing of the traumatic and ecstatic. The poetic act of speech oscillates as a place of transition between physical desire and the linguistic order of the objectivating mode of speech.

Keywords Mother tongue. Body. Sexuality. Trauma. Poetic speech act.

„Wenn ich nur wüßte, wann ich meine Mutterzunge verloren habe“ (Özdamar 1993, 7), fragt die Erzählerin zu Beginn einer literarischen Selbstvergewisserung, deren Assoziationsstrom das Textgelände mit Träumen, Erinnerungen, Märchen, Liedern und Koranversen flutet. Die beiden ‚Zungen-Geschichten‘ – „Mutterzunge“ und „Großvaterzunge“ – präsentieren sich als Gedächtnis- und Erfahrungsraum emotionalen wie körperlichen Erlebens. Sprache und Körper bilden eine Einheit, innerhalb derer sich die Aneignung von Welt in

einem offenen Zeichenkosmos vollzieht. Dieser Zeichenkosmos mag für Lesende mitunter als sperriges Signifikantendickicht erscheinen, insbesondere dann, wenn es sich um ‚semantisch‘ Lesende¹ handelt, denen die Oberfläche des Textes nicht genügend hermeneutische Schneisen für ihre Lektüreexpedition zur Verfügung stellt. Erzählt wird da nicht unbedingt in linearer Kontinuität und Folgerichtigkeit, aus der das eine das andere ergibt. Die Parataxe des Textes hält in den Erzählspalten zwischen den einzelnen Sequenzen die Leseimagination im Unbestimmten. Sicher ist nur eines: Da sucht jemand seine verlorene Muttersprache.²

Die Ich-Erzählerin und Suchende sitzt mit einer „gedrehten Zunge“ in einem „Negercafé“ – „Araber zu Gast“ – in Berlin: „die Hocker sind zu hoch, die Füße wackeln. Ein altes Croissant sitzt müde im Teller“ (7). Sie gibt dem Kellner präventiv „Bakshish“, er soll sich nicht schämen.³ Was die Eingangsszene so unvermittelt evoziert, sprachlich kaleidoskopartig herausdifferenziert, wächst sich atmosphärisch aus zu Müdigkeit, Scham und Fremdsein. Selbst die Muttersprache wird in der Erinnerung zur Fremdsprache:

Ich und meine Mutter sprachen mal in unserer Mutterzunge. [...] Ich erinnere mich jetzt an Muttersätze, die sie in ihrer Mutterzunge gesagt hat, nur dann, wenn ich ihre Stimme mir vorstelle, die Sätze selbst kamen in meine Ohren wie eine von mir gut gelernete Fremdsprache. (7)

1 Vgl. dazu Umberto Eco (1987, 41), der zwischen ‚semantischem‘ oder ‚naivem‘ Leser und ‚semiotischem‘ oder ‚kritischem‘ Leser unterscheidet.

2 Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass die ‚Mutterzunge‘ entgegen einigen Positionen der Sekundärliteratur (etwa: Fouad 2015-16) *nicht* in der fremden Kultur verloren geht, sondern durch die politischen Verhältnisse im eigenen Land traumatisch unterspült wird. So schreibt Özdamar (2008, 54) über ihre „krank gewordenen türkischen Wörter“: „Wie lange braucht ein Wort, um wieder gesund zu werden? Man sagt, in fremden Ländern verliert man die Muttersprache. Kann man nicht auch in seinem eigenen Land die Muttersprache verlieren? Wenn ein Land in Dunkelheit fällt, suchen sogar die Steine eine andere Sprache“.

3 Später, in der Erzählung „Großvaterzunge“, wird die Ich-Erzählerin selbst Opfer (nackter) Scham: „Ich trat in das Schriftzimmer in Wilmersdorf ein. Er küßt zum ersten Mal meine Wangen. Seine Mutter hat ihm eine Wollweste gestrickt. Er, ich und die Scham sitzen in dem Schriftzimmer. Die Vorhänge zum grauen Hof sind zu“ (Özdamar 1993, 21); „Ich schämte mich vor meinen offenen Haaren, vor meiner nackten Haut, ich dachte, alle Farben vom Schriftzimmer schreien auch aus Scham“ (40). Der Text erweitert hier durch seine normsprachliche Unschärfe – die Ich-Erzählerin schämt sich nicht ‚für‘ ihre Nacktheit, sondern ‚vor‘ ihrer nackten Haut – den Interpretationsspielraum auf diffizile Weise: Nackter Haut, aufgelösten Haaren und den Farben des Schriftzimmers kommt das Blickmonopol zu. Die Frage nach dem Grund der Scham beginnt damit zu mäandern: Schämt sich die Ich-Erzählerin, weil sie den eigenen Triebwünschen nicht gerecht werden kann (Ibni Abdullah legt sich in ein anderes Bett, zieht den Vorhang zwischen ihnen zu, die Ich-Erzählerin möchte daraufhin das Zimmer verlassen; vgl. 39) oder schämt sie sich, weil Ibni Abdullah ihr Verhalten mit dem ‚Tschüß‘ der deutschen Frauen, die nur Sex haben wollen, gleichsetzt?

Stimme und Sprache fallen emotional auseinander und in seinem weiteren Verlauf springt der Text metonymisch auf eine andere Mutter:

Ich erinnere mich noch an eine türkische Mutter und ihre Wörter, die sie in unserer Mutterzunge erzählt hatte. Sie war eine Mutter von einem im Gefängnis in der Nacht nicht schlafenden Jungen, weil er wartete, daß man ihn zum Aufhängen abholen wird. [...] Diese Mutter wußte nicht, wieviele Male sie seit elf Jahren geweint hatte, sie fiel zwei Mal auf ihre Knie, einmal wie sie ihren Sohn im Gefängnis zum ersten Mal sah und nicht wiedererkennen konnte. Ein zweites Mal, als er das Wort ‚Aufhängen‘ im Stehen hören mußte. [...] Dieser Sätze, von der Mutter eines Aufgehängten, erinnere ich mich auch nur so, als ob sie diese Wörter in Deutsch gesagt hätte. (8-9)

Sowohl für die Fremd-Sätze der eigenen Mutter als auch für jene der anderen türkischen Mutter lassen sich, blickt die Lesende über den Rand des Textes hinaus, Ereignisketten finden. Im ersten Fall gibt eine Stelle aus der *Karawanserei* Auskunft, in der die Tochter nach den Sommermonaten auf dem Land mit anatolischem Dialekt nachhause zurückkommt und so die Arme der Mutter, ihre Wärme und ihr Willkommen verspielt:

Ich öffnete meine Arme und schrie: „Mutter!“. Meine Mutter saß da und faltete Wäsche, ich sagte: „Mutter, ich bin gekommen“. Meine Mutter stand mir gegenüber, aber ich konnte sie nicht umarmen. Zwischen uns stand eine Mauer aus dem fremden Dialekt, den ich aus dieser anatolischen Stadt unter meiner Zunge mitgebracht hatte. Meine Mutter sagte: „Sprich nicht so, du mußt wieder istanbul-türkisch, sauberes Türkisch sprechen, verstehst du, in zwei Tagen fängt die Schule an. Wenn du so anatolisch sprichst, werden alle zu dir Bauer sagen, verstehst du? So sprich doch istanbulisch“. (53)

Die Sehnsucht nach der Mutter prallt an der diskreditierten anatolischen ‚Bauernsprache‘ und an der Angst vor möglichem Schulversagen der Tochter ab, während sich im anderen Fall für das Leid der Mutter des Erhängten und die nicht mehr erinnerte Muttersprache der Berichterstatterin historische Ereignisketten aufspüren lassen. Der Text gibt über seine implizite Zeitstruktur – die „Mutter wußte nicht, wieviele Male sie seit elf Jahren geweint hatte“ (8) – und das Verb ‚hängen‘ die realpolitische Gewalt der blutigen Ereignisse in den 1970er Jahren preis.⁴

⁴ „While many young leftists died in the early 1970s in different ways, only three were sentenced to death by hanging. The hanging in May 1972 of the iconic leftist student

Özdamars Text selbst verbindet die Vignetten politischer Gewaltförmigkeit nicht, sondern treibt sie eruptiv, wie aus dem Kontext gerissene Einzelszenen, an seine Oberfläche:

Die Schriften kamen auch in meine Augen wie eine von mir gut gelernte Fremdschrift. Ein Zeitungsausschnitt. „Arbeiter haben ihr eigenes Blut selbst vergossen.“ Streik war verboten, Arbeiter schneiden ihre Finger, legten ihre Hemden unter Blutstropfen, in das blutige Hemd wickelten sie ihr trockenes Brot, schickten das zum türkischen Militär, an das erinnere ich mich auch, als ob diese Nachricht vor einer Trinkhalle in mehreren Zeitungen gestanden ist, man sah es beim Vorbeigehen, fotografiert, lässt es fallen. (9)

Die konzeptuelle Isotopie der Bilderwelten setzt sich schließlich auf einer Polizeistation fort und evoziert durch die schräge Übersetzung und die Wucht ihrer suggerierten Imagination im Leser ein Folterszenario:

In den Polizeikorridor haben sie auch den Bruder von Mahir gebracht, Mahir, der in den Zeitungen als Stadtbandit bekannt war. In den Tagen hatten sie Mahir mit Kugeln getötet. Mahirs Bruder saß da, als ob er in seinem Mund was Bitteres hatte und es nicht rausspucken konnte, er hatte ein sehr dünnes Hemd, ich hatte einen schwarzen Pulli mit Hochkragen.

„Bruder, ziehe es an.“ Mahirs Bruder sah mich an, als ob ich eine fremde Sprache spreche. Warum steh ich im halben Berlin? Geh diesen Jungen suchen? Es ist siebzehn Jahre her, man hat ihnen die Milch, die sie aus ihren Müttern getrunken haben, aus ihrer Nase rausgeholt. (11-12)⁵

Der Zeitsprung von siebzehn Jahren führt, geht man vom Publikationsdatum des Textes, 1990, aus, ins Jahr 1973. Mahir selbst war als radikaler Guerillakämpfer zu Berühmtheit gelangt und ein Jahr zuvor im März 1972 von der türkischen Armee im Kontext einer Geiselnahme erschossen worden. Der Text selbst fokussiert jedoch, wie zuvor bei der ‚Mutter des Gehängten‘ (vgl. 9), auf eine nahe Bezugsperson, den Bruder Mahirs. Die Erinnerung wird so zweimal gebrochen: einmal durch Verschiebung des Fokus, dann durch die ‚fremde‘ Sprache. Nur so scheint das zugrunde liegende Trauma überhaupt

leader Deniz Gezmis, along with two of his comrades, had a profound impact on Turkish politics of the 1970s and beyond“ (Yildiz 2012, 157).

⁵ Die Frage ‚Warum steh ich im halben Berlin? Geh diesen Jungen suchen?‘ lässt auch auf eine Form von ‚Überlebensschuld‘ schließen – die eigene freie Entfaltungsmöglichkeit im Zielland wird angesichts des in Bedrängnis Zurückgelassenen als schuldhaft empfunden (Grinberg und Grinberg 2016, 171-3; 183).

repräsentierbar. Auf semantischer Ebene gibt es zahlreiche Leerstellen, die nur durch mehrere Schutzschichten hindurch ihre Wirkung zeitigen können. Durch die Unbestimmtheit bzw. Mehrdeutigkeit der lexikalischen Darbietung – Mahirs Bruder hatte etwas „Bitteres“ im Mund – wuchert die Phantasie der Lesenden aus. Ist das ‚Bittere‘ nun die Sprache, die unter der Zunge lagert? Ist es das Blut ausgeschlagener Zähne?⁶ Da sitzt jemand im Polizeikorridor, dem augenscheinlich kalt ist und dem man das, was ihn als Kind genährt hat und überlebensnotwendig war, wieder aus der Nase herausholt. Es ist bezeichnend, dass beim Lesen dieser Stelle nicht das deutsche Idiom ‚jemanden etwas aus der Nase herausziehen‘ in seiner harmlosen Konventionalität imaginationsprägend ist. ‚Neugierde‘ wird hier durch den Kontextdruck zur ‚Inquisition‘. Semantisch gespeist wird die Szene nicht vom süßen Geschmack der Muttermilch, sondern von deren Entzug. Die mutmaßlich türkischen Worte der Erzählerin – „Bruder, ziehe es an“ (12) – werden von Mahirs Bruder mit Unverständnis zurückgewiesen und hören sich wie eine Fremdsprache an. Die Muttersprache, die wir wie die Muttermilch in uns aufnehmen,⁷ verliert im Kontext der Verhörmethoden alles Lebenspendende und mit diesem symbolischen Verlust geht auch die Muttersprache als affektiver Container verloren. Die Stelle fungiert damit als Scharnier zwischen familiärer Mutterbeziehung und politischem Trauma. Der Muttersprache sind sowohl die Erfahrungswelt mit der primären Bezugsperson als auch die gewaltsamen Lebensdiskontinuitäten im politischen System eingeschrieben. Die Bilderwelten von politischem Trauma und familiärer Mutter-Tochter-Beziehung überlagern einander.

Zäsuren und Erlebnisbrüche sind auch sprachliche Brüche. Das Entzweibrechen bzw. der ‚Verlust einer Hälfte‘ und damit der Verlust von Ganzheit unterströmt den Text. „Du hast die Hälfte deiner Haare in Alamania gelassen“ (7), kommentiert die Mutter das Fremdwerden der Tochter und die ‚Mutter des Gehängten‘ berichtet vom Hodscha der Gassenmoschee, dass er „auf seinen Knien wie ein halber Mensch gestanden, geweint, der Aschenbecher, der so dick wie zwei Finger war, ist an dem Tag von seiner Mitte in zwei Teile gesprungen“ (8-9). Der Verlust der Muttersprache hat in der Metaphernwelt des Textes

⁶ In Özdamars Chamisso-Preisrede heißt es: „Damals bedeutete in der Türkei Wort gleich Mord. Man konnte wegen Wörtern erschossen, gefoltert, aufgehängt werden“ (Özdamar 2001, 128).

⁷ Vgl. dazu Leszczynska-Koehn (2009, 1140): „In die ‚Muttersprache‘, die wir aufnehmen wie ‚Muttermilch‘, ist die Erfahrungswelt mit dem primären Objekt eingeschrieben, sie ist durchdrungen von den Sprachmelodien des Anfangs, von Wiegenliedern, Märchen und der Entdeckung der magischen Macht der Wörter. So bleibt gerade in der Muttersprache die ‚Wortvorstellung‘ durch ein dichtes Netz von in frühen Interaktionen gesponnenen Fäden mit der ‚Sachvorstellung‘ verbunden, aus der sie ihre affektive Ausdruckskraft schöpft“.

mit Spaltung zu tun. So vermutet die Erzählerin den Moment des Sprachverlustes unter anderem auf der Bahnfahrt nach Deutschland, beim Anblick des Kölner Doms (Genetivus Objektivus! - „Der Dom schaute auf mich“, 10): „da kam eine Rasierklinge in meinen Körper rein und lief auch drinnen, dann war kein Schmerz mehr da [...]. Vielleicht habe ich dort meine Mutterzunge verloren“ (10-11). Dort, wo Gedanke und Vorstellung abreißen und die Enervierung durch das ‚Laufen der Rasierklinge‘ unterbrochen wird, endet auch die Kontrolle über das Gedächtnis. Was bleibt, ist eine diffuse Suchbewegung in den Trümmern und Bruchstücken von Erinnerung und die Hoffnung auf Brecht: „Stehe auf, geh zum anderen Berlin, Brecht war der erste Mensch, warum ich hierher gekommen bin, vielleicht dort kann ich mich erinnern, wann ich meine Mutterzunge verloren habe“ (11). Am Textende der ‚Mutterzungen‘-Geschichte jedoch führt die Spur wieder in die Vergangenheit, vermittelt über den „großen Meister der arabischen Schrift“, zurück zum Großvater:

Ich werde zum anderen Berlin zurückgehen. Ich werde Arabisch lernen, das war mal unsere Schrift, nach unserem Befreiungskrieg, 1927, verbietet Atatürk die arabische Schrift und die lateinischen Buchstaben kamen, mein Großvater konnte nur arabische Schrift, ich konnte nur lateinisches Alphabet, das heißt, wenn mein Großvater und ich stumm wären und uns nur mit Schrift was erzählen könnten, könnten wir uns keine Geschichten erzählen. Vielleicht erst zu Großvater zurück, dann kann ich den Weg zu meiner Mutter und Mutterzunge finden.

Inschallah.

In Westberlin gebe es einen großen Meister der arabischen Schrift.

Ibni Abdullah. (12)⁸

Ibni Abdullah macht denn auch gleich zu Beginn der Erzählung „Großvaterzunge“ die Tür auf und „seine Hand roch nach Rosen“ (13). Schon das Entree verweist symbolisch auf das, was die Geschichte an Beglückendem, aber auch Tödlichem bereithalten wird:

Ich lief hinter diesem Duft, ich trat in eine kleine Moschee, er hat ein 200-DM-Zimmer und seine Wände und Boden und Decke mit Teppichen und seidenen Stoffen angezogen, die Kissen sitzen auf der Erde artig, schläfrig, nur das Fenster zum Hof war unheilig

⁸ Die Sprachreform Kemal Atatürks und mit ihr das Verbot der arabischen Schrift bringt die Erzählerin ebenso mit ‚Spaltung‘ und ‚Amputation‘ in Verbindung: „Dieses Verbot ist so, wie wenn die Hälfte von meinem Kopf abgeschnitten ist. Alle Namen von meiner Familie sind arabisch: Fatma, Mustafa, Ali, Samra“ (Özdamar 1993, 27).

unbarmherzig wach. Großmutter sagte mal, Paradies und Hölle sind zwei Nachbarn, ihre Türen stehen gegenüber. (13)

Das Höllische, Tödliche, diffundiert durch den Rosenduft und sitzt in Gestalt der sieben toten Brüder Ibni Abdullahs im Schriftzimmer, auch der Schriftlehrer selbst hat eine traumatische Vergangenheit:

Ich habe den Krieg gesehen, fast tötete mich ein sehr junger israelischer Soldat. Wenn einer mich nicht gerettet hätte, ich wäre aus dieser Welt weggegangen. Er ist aber auf eine Seite gefallen und gestorben. (28)

Sowohl die Ich-Erzählerin als auch Ibni Abdullah haben „Lebensunfälle“ (19) erlitten und sind so einer tieferen Kommunikation fähig.⁹ Der Spracherwerb wird zur körperlichen Erfahrung und der Text zunehmend erotisiert. Im assoziativen Netzwerk des Türkischen, Deutschen und Arabischen dringt der Körper in die Sprache ein und Sprache nähert sich dem Körper an.¹⁰ Der sprachliche Erwerb des Arabischen und die sich entzündende Sexualität zwischen der Ich-Erzählerin und Ibni Abdullah gehen Hand in Hand und schlagen auch Funken im Text: Lieder, Koranverse, Märchen, Träume bilden ein assoziatives Geflecht, dessen Metaphernbögen Rosen, Granatäpfel und Vögel als ikonische Speicher für Liebesleid und Liebesglück bereitstellen:

die Schriften sprachen miteinander ohne Pause mit verschiedenen Stimmen, weckten die eingeschlafenen Tiere in meinem Körper, ich schließe die Augen, die Stimme der Liebe wird mich blind machen, sie sprechen weiter, mein Körper geht auf wie ein in der Mitte aufgeschnittener Granatapfel, in Blut und Schmutz kam ein Tier raus. Ich schaue auf meinen offenen Körper, das Tier faßt meinen offenen Körper, leckt meine Wunden mit seiner Spucke. (24)

Der Körper – der Granatapfel als Symbol der Sinnlichkeit und Fruchtbarkeit – öffnet sich, gebiert ein Tier, das die Wundränder mit seinem Speichel leckt. Liebe und Sexualität siedeln nahe am Schmerz und können kaum symbolisch aufgefangen werden:

⁹ „Ich erinnere mich an ein anderes Wort in meiner Mutterzunge, es war im Traum. Ich war in Istanbul in einem Holzhaus, dort sah ich einen Freund, einen Kommunisten, er lacht nicht, ich erzähle ihm von jemandem, der die Geschichten mit seinem Mundwinkel erzählt, oberflächlich. Kommunist-Freund sagte: ‚Alle erzählen so‘. Ich sagte: ‚Was muß man machen, Tiefe zu erzählen?‘. Er sagte: ‚*Kaza gecirmek*, Lebensunfälle erleben“ (Özdamar 1993, 10).

¹⁰ Körperliche Erfahrung mit der Fremdsprache hat Özdamar insbesondere als SchauspielerIn gemacht: „Meine Begegnung mit den deutschen Wörtern hat im Theater stattgefunden. Theater ist ein Dialog zwischen den Körpern. Die deutschen Wörter haben Körper für mich“ (Özdamar 2008, 54).

Ich sprach zu Ibni Abdullah, der in meinem Körper war:

Mein Herz wollte fliegen, hat keine Flügel gefunden, meine Liebe ist ein Hochwasser, es schreit, wirft mein Herz vor sich her, es weint, keine Hand habe ich gefunden, die sie ihm abwischt, ich habe mich in Liebeshochwasser gehen lassen, ich habe kein Wörterbuch gefunden für die Sprache meiner Liebe. Ich sprach wie die Nachtigall, blaß geworden wie die Rosen. Das ist ein Weh, ein Geschrei, so frei, so frei. (30)¹¹

Die Ich-Erzählerin gibt sich dem sprachlosen „Weh“ und „Geschrei“ bedingungslos hin, während der Sprachlehrer bei zunehmender Liebesintensität darauf bedacht ist, sich über Wasser zu halten, das „Liebeshochwasser“ zu fliehen. War er schon vor der körperlichen Vereinigung ein Monat lang in Arabien gewesen und hat seine Schülerin im geteilten Berlin zurückgelassen, so geht er nach dem Schriftunterricht abends weg, während die Ich-Erzählerin „aus diesem Schriftzimmer nicht mehr raus(konnte)“ (24); später setzt er Sexualität als Belohnung für Lernfortschritt ein: „Wenn du das Gefühl hast, daß du gut gelernt hast, mußt du unbedingt noch mindestens zweihundertfünfzigmal die Wörter wiederholen, wenn du das heute mit Geduld lernst, werde ich heute nacht meine Nacht hier verbringen“ (30-1).¹² Und tatsächlich liegt Ibni Abdullah „neben mir wie eine Mutter, die ihr Kind gut zugedeckt hat“ (31).¹³ Der Moment liebevoller, verlässlicher Präsenz suggeriert den sensorisch-kinästhetischen Interaktionsraum der Mutter-Kind-Dyade. Das ersehnte ‚Zurück-zur-Mutter-Finden‘, das die Ich-Erzählerin im ersten Teil ihrer Suche (vgl. 12 und 44) so hoffnungsvoll mit dem Erlernen der arabischen Sprache gleichgesetzt hat, scheint hier wenigstens eine ins Bild des Vergleichs gesetzte Erfüllung zu finden, indem die beiden Liebenden an Beziehungserfahrungen teilhaben, wie wir sie auf sehr intime Weise in unserer frühen Kindheit mit unseren primären Bezugspersonen gemacht haben. Damit erlangt auch die Sprache ihre Kindheit wieder:¹⁴ „Ich habe mich in meinen

11 Liebe findet keine Sprache, kann nicht vom Symbolischen aufgefangen werden - ihr fehlt das triangulierende ‚Als-ob‘ - und teilt damit die Einsamkeit des Psychotikers, der außerhalb des Symbolsystems versucht, zum Ungesagten vorzudringen: „Ich sprach zu Ibni Abdullah, der in meinem Körper ist: ‚Liebe ist ein Hemd aus Feuer. Drücke mir einen Stein auf das Herz. Mit welcher Sprache soll mein Mund sprechen, daß mein Geliebter es sieht, seine Augenbrauen haben mich verbrannt. Eine Liebende und ein Narr haben Gemeinsames. Der erste lacht nicht, der zweite weint nicht“ (Özdamar 1993, 38).

12 So auch an anderer Stelle: „Wenn du das gut lernst“, sagte Ibni Abdullah, „werde ich in drei Tagen eine von meinen Nächten hier verbringen“ (Özdamar 1993, 34).

13 Der Text evoziert die Mutterimago ein weiteres Mal: „Ibni Abdullah schlief da mit Ruhe, er war Mann und Frau, er lag da wieder wie eine Mutter, die ihr Kind gut zugedeckt hatte, sein Penis atmete wie ein Herz. Im Schlaf“ (Özdamar 1993, 34).

14 An anderer Stelle träumt die Ich-Erzählerin: „Ich bin im Schriftzimmer von Ibni Abdullah. Ich und er nehmen Plastikfolien von den seidenen Tüchern. Da ist ein großes

Großvater verliebt. Die Wörter, die ich die Liebe zu fassen gesucht habe, hatten alle ihre Kindheit“ (44).¹⁵

Dennoch denkt die Ich-Erzählerin, so sehr sie sich auch ihrer Sinnlichkeit und der körperlichen Verschmelzung hingibt, nicht an die Zeugung von Kindern, ja, scheint geradezu den malignen Sog der Welt und mit ihm den Todestrieb im sexuellen Akt in sprachlicher Verneinung rückgängig zu machen:

Ich sprach zu dem Ibni Abdullah, der in meinem Körper ist: „Die ganze Welt sind wir, er wird nicht in mich reinkommen, wir werden keine Kinder machen, keine Brüder werden geboren, die sich töten, S-Bahnen werden nicht mehr arbeiten, keiner kann sich vor S-Bahnen schmeißen, es werden keine Arbeiter in die Welt kommen, deren Tod nicht mal ihre Müdigkeit ihnen wegnehmen kann, es wird keine zwischen den Ländern den Tod suchenden Emigranten geben. Es gibt nur uns, wir werden unser Leben keiner Leiche verdanken, jeder Tote ist ähnlich dem Lebenden und stellt dem Lebenden die Frage vom Tod. Palästina wird nicht gegründet und nicht getötet, die Waschbecken, die Stehlampen, die Tische werden nicht sein, alle Stifte werden wir vergessen“. (28-9)

Die, die hier spricht, weiß um das Nahverhältnis von Eros und Thanatos¹⁶ – der regressive Sog ihres Sprechens gleicht einem Flehen um Bannung des Tödlichen.

Bett, hat blaues Bettuch, da gibt es noch zwei Betten, sehr alte Kinderwiegen, sie stehen nebeneinander, in einem lag Ibni Abdullah und paßte auch da rein, er sagte mir, ich soll mich in das andere Kinderbett legen“ (Özdamar 1993, 20).

15 Die erste Sozialisation eines Menschkinde erfolgt im sensorisch-kinästhetischen Interaktionsraum der Mutter-Kind-Dyade. Alfred Lorenzer spricht in diesem Zusammenhang von einem „nicht-sprachlich organisierte[n], sinnlich-organismische[n] Verhaltenssystem“, das er als „Grundsystem der Persönlichkeit mit eigenen Regeln“ beschreibt: „Dieses System wird nun in der weiteren Entwicklung Schritt für Schritt ersetzt durch ein anderes. Indem die Interaktionsformen, die Erlebnisiniederschriften, an Sprachsymbole gebunden werden im Vorgang der Einführung von Sprache, werden die Interaktionsformen zu ‚symbolischen Interaktionsformen‘. Die verhaltensbestimmenden Erlebnisentwürfe werden damit doppelt registriert: Sie stehen einerseits im alten sinnlich-organismischen Regulationssystem, sie werden über die sprachliche Verfügung aber auch ins Sprachsystem einbezogen, und das heißt, sie geraten unter die Reglementierung der sprachlich organisierten Handlungsregeln und der in Sprache eingelassenen Handlungsnormen. Individuelle sinnliche Praxis wird so zu sprachsymbolisch vermittelter Praxis“ (Lorenzer 1984, 137-8).

16 Explizit macht der Text die Todesnähe schließlich durch die Überblendung von sexuellem Akt, Geburt und der Erinnerung an den toten Soldaten: „Bevor er seine Füße übereinander und die über meine Füße legte, rollte ich sein Unterhemd hoch, klebte meine Brüste an seinen Rücken. Ibni Abdullah sagte: ‚Ach‘. Wie eine gebärende Frau, ich zog seine Turnhose aus, liebte ihn. Ich sah, als er kam, daß er seine Hände über den Mund schlug, wie bei dem toten israelischen Soldaten, was er mir erzählt hatte, daß er den Toten sah, und schlug seine Hände plötzlich über seinen Mund“ (Özdamar 1993, 37). Gegen Ende der „Großvaterzunge“ rekapituliert das weinende und Möhrensalat essende Mädchen den traumatischen Moment beim Anblick ihres toten Freundes: „Wie schön er fliegt, dachte ich,

Liebe und Tod sind keine Gegensätze, sondern scheinen auf unabdingbare Weise miteinander verbunden. Sowohl Todes- als auch Lebenstrieb versuchen, so hat uns Freud gelehrt, Trennung rückgängig zu machen: der Todestrieb durch die Rückführung von Lebendigem in unbelebte Materie und der Sexualtrieb durch das Zusammenführen der durch den Urknall belebten Substanzsplitter, deren eigenständige Lebendigkeit sich dann wieder in der unbelebten Ursprungseinheit verliert.¹⁷ Ganzheit ist nur um den Verlust der Eigenständigkeit zu haben. Die Ich-Erzählerin nimmt das Risiko der Selbstaufgabe auf sich, lernt mit Ibni Abdullah im Körper die Schrift schlecht und bietet sich in absoluter Bedingungslosigkeit als Sklavin an:

Du Seele in meiner Seele, keine ist dir ähnlich, ich opfere mich für deine Schritte. Mit deinen Blicken schautest du mich an, ich gebe mich zum Opfer deinem Blicke. Verwahrlost, Haar gelöst, fortwimmern will ich, mit einem Blick hast du meine Zunge an deine Haare gebunden. Ich bin die Sklavin deines Antlitzes. Zerbrich nicht diese Kette, lehne mich nicht ab, Geliebter, ich bin die Sklavin deines Gesichts geworden, sag mir nur, was tue ich jetzt, was tue ich jetzt. (29-30)

Der Schriftlehrer indes – das „Fenster zum Hof“ ist unbarmherzig (vgl. 13) – hält mit liebeskrankem Körper – „Am Morgen war das Schriftzimmer ein Krankenbett. Wir lagen beide krank auf den Tüchern“ (40) – dem Nichtkodifizierten und Verschlingenden nicht stand und bewegt sich im Echoraum von Alltagspragmatik und Lebensnotwendigkeit:

Gut, *Merhamet*, erbarme. Du bist sehr schön, ich will die heilige Liebe, reine Liebe. Wenn ich mit dir weiterschlafe, mein Körper wird sich ändern, ich werde meine Arbeit verlieren. Du weißt nicht, es gibt eine Orientalistin, sie fragt mich sehr genau nach Akkusativ, Dativ. Mein Körper ist verrückt geworden, wenn du weiter in mich kommst, spätestens in einem Monat verliere ich meine Arbeit, ich bin ein armer Mann. (40)

Ibni Abdullah optiert für die Rationalität des Lebens und geht auf Distanz zur Selbstvergessenheit in der sexuellen Ekstase. „Wenn die

dann sah ich den Strick hinter seinem Nacken, ich ging raus, mein erster Gedanke war, er ist tot, den gibt es nicht mehr, ich muß sofort mit jemandem schlafen“ (Özdamar 1993, 46).

¹⁷ Freud (2000, 267) hat den platonischen Mythos des Kugelmenschen bemüht, der von Zeus in zwei Teile geschnitten, sich nach Wiedervereinigung sehnt und verwendet ihn gleichnishaft für die Entstehung des Lebens: „Sollen wir, dem Wink des Dichterphilosophen folgend, die Annahme wagen, daß die lebende Substanz bei ihrer Belebung in kleine Partikel zerrissen wurde, die seither durch die Sexualtriebe ihre Wiedervereinigung anstreben?“.

Körper sich vergessen, vergessen die Seelen sich nicht?“, fragt die Ich-Erzählerin: „Wie soll ich mit einem schweigenden Körper laufen?“ (41).

Özdamar hält für ihre Protagonistin kein konventionelles *happy ending* bereit. Die Ich-Erzählerin verlässt nach vierzig Tagen das Schriftzimmer und gibt sich selbst den Auftrag: „wenn du einen Menschen siehst, der wie ein Lebensunfall-erlebt aussieht, sprich zu ihm“ (45). Dieser Mensch ist – die Ikonographie des Textes scheint sich zu schließen – die Freundin von Thomas, einem jungen Mann, der sich erhängt hat. Der Text schließt mit folgendem Sprechakt:

Ich sagte: „Ich bin Wörtersammlerin“. Und Ibni Abdullah, die Seele in meiner Seele, dachte ich und erinnerte mich noch an ein Wort in meiner Mutterzunge:

Ruh – „*Ruh* heißt Seele“, sagte ich zu dem Mädchen. „Seele heißt *Ruh*“, sagte sie. (46)

Vor diesem Hintergrund lässt sich nach dem ‚Heilsamen‘ in der poetischen Rede fragen in Hinblick auf die (imaginäre) (Wieder-)Herstellung des Subjekts, das durch den Verlust von ‚Ganzheit‘ in gleichsam traumatisierender Weise aus seinem Weltzusammenhang gerissen wird. Die Ich-Erzählerin erinnert sich an ein Wort in ihrer Mutterzunge und lässt das Wort ins Deutsche und damit auch ins Neue laufen; die Vergangenheit scheint integriert. Im Chiasmus von ‚Seele‘ und ‚ruh‘ – eines der beiden Worte ist für das Mädchen bzw. die Ich-Erzählerin jeweils ein Fremdwort – fluktuiert auch die Subjektposition zwischen ‚Muttersprache‘ als symbiotischer Illusion ‚totaler Kommunikation‘ (die paradoxerweise in der frühen Mutter-Kind-Beziehung nahezu ohne Worte auskommt) und der fremden Sprache als Chance zur Erschließung affektiven Neulands. So kann das Traumatische der eigenen Vergangenheit durch die ‚andere‘ Sprache (jedenfalls vom Rande her) beherrschbar gemacht werden.

Worauf die Ich-Erzählerin textintern pocht – ohne einen sprechenden Körper kann man nicht laufen (vgl. 41) –, nimmt je nach ‚Zungendrehung‘ des Textes auf dessen Oberfläche collageartig inmitten von Erinnerungssequenzen, assoziativ produktiv gemachten Liedern, Träumen und Erzählungen Gestalt an. Indem der poetische Sprechakt performativ seine Textgestalt auch als ‚Spracherwerb‘ und Beziehungsarbeit in Szene setzt, Worte an den Körper rückbindet, bahnt sich Sprache ihren Weg zurück zu Beziehungserfahrungen, wie sie sich in der Interaktion des Menschen mit dem ersten Objekt seiner Liebe, zumeist der Mutter, einschreiben.

Özdamars Text geht ein umwegiges Verhältnis mit Muttersehnsucht ein, umwegig auch in Hinblick auf den poetischen Sprechakt selbst, der unreglementiert ein Wahrnehmungsfeld organisiert, dessen Sog dem und der Lesenden Imagination abverlangt, die nicht schon im ewig Vertrauten einrastet. In diesem Sinne geht der Text auch mit

seinen RezipientInnen eine Beziehung ein, die mit der verfremdeten Sprache „aus der Sprachentfremdung herausführt und durch die Koordination mit den unbewussten kinetischen Engrammen zu einer Revitalisierung des Körperselbst führt“ (Leikert 2013, 980).

Emine Sevgi Özdamars Texte eröffnen durch ihr eruptiv-assoziatives Sprechen einen Erzähl- und Wahrnehmungsraum, der sich hin zum Nicht-Kodifizierten öffnet. Hier entfaltet semantisch hybride Sprache ihre Klänge, Formen und Bedeutungen und wird in ihrer Inter- und Transmodalität Teil ästhetischen und aisthetischen Erlebens. Sprache und Körper durchdringen einander im assoziativen Netzwerk des Türkischen, Deutschen und Arabischen. Der poetische Sprechakt oszilliert als ein Ort des Übergangs zwischen körperlichem Begehren, dem noch verbliebenen Undomestizierten, und der sprachlichen Ordnung der objektivierenden Redeweise, die dem Subjekt nicht in vollem Maße Raum für seine Einnistung zur Verfügung stellt, sondern Subjektivität zugunsten von Strukturierung und Diskursivität tendenziell eher ausschließt.

Die sehnsüchtige Suche der Protagonistin nach ihrer ‚Muttersprache‘ und das gleichzeitig traumatisch heraufdämmernde Erinnern machen Özdamars Text zu einem „intermediären Raum“ (Winnicott 1993), der als ein Übergangsraum des Sprechens, Spielens und Phantasierens mit ‚memory‘ und ‚desire‘ gefüllt werden kann. Erotisierte, gefoltete und tote Körper säumen das Textgelände von „Mutterzunge“ und „Großvaterzunge“ und machen so ‚Geschichte‘ und ‚Geschichten‘ („Lebensunfälle“) sowohl als Anspielung auf eine historische Ereigniskette als auch in der subjektiven Verarbeitung des Traumatischen und Ekstatischen hörbar.

In diesem Sinne konturiert sich die literarische Repräsentation von Affektivität in der sogenannten ‚Migrationsliteratur‘ auch als symbolische Verdichtung von Interaktionsräumen, die als Zugewinn an semantischer Möglichkeit das Heimischwerden im Noch-Unvertrauten (einer globalisierten Welt) erleichtern und das Traumatische der eigenen Vergangenheit im Netz der ‚anderen‘ Sprache (jedenfalls versuchs- und probeweise) auffangen.

Literaturverzeichnis

- Eco, U. (1987). *Streit der Interpretationen*. Mit einem Vorwort von H.R. Jauss. Aus dem Englischen von R. Eichler. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- Fouad, M. (2015-16). „Transkulturelle Aspekte der Sprache als Identitätsstifter in Emine Özdamars *Mutterzunge*“. *Kairoer Germanistische Studien*, 189-211. <https://doi.org/10.21608/kgs.2016.110259>.
- Freud, S. [1920] (2000). „Jenseits des Lustprinzips“. Mitscherlich, A.; Richards, A.; Strachey, J. (Hrsgg), *Studienausgabe*. Bd. 3, *Psychologie des Unbewussten*. Mitherausgeberin des Ergänzungsbandes: I. Grubrich-Simitis. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 213-72.
- Grinberg, L.; Grinberg, R. (2016). *Psychoanalyse der Migration und des Exils*. Aus dem Spanischen von F.C. Ribas. Mit einem Geleitwort von H. Leupold-Löwenthal. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Leikert, S. (2013). „Das kinästhetische Unbewusste. Funktion und Mechanismen des kreativen Prozesses im Feld der Sprache und der Ästhetik“, in „Das Unbewusste. Metamorphosen eines Kernkonzepts“, Sonderh., *Psyche*, 67, 962-90. <https://doi.org/10.21706/ps-67-9>.
- Leszczynska-Koenen, A. (2009). „Herzasthma“. *Psyche*, 63(11), 1131-49. <https://elibrary.klett-cotta.de/article/99.120105/ps-63-11-1131>.
- Lorenzer, A. (1984). „Die Analyse der subjektiven Struktur von Lebensläufen und das gesellschaftlich Objektive“. Baake, D.; Schulze, Th. (Hrsgg), *Aus Geschichten lernen. Zur Einübung pädagogischen Verstehens*. München: Juventa, 129-45.
- Özdamar, E.S. (1992). *Das Leben ist eine Karawanserei – hat zwei Türen – aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Özdamar, E.S. (1993). *Mutterzunge*. Berlin: Rotbuch.
- Özdamar, E.S. (2001). „Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Eine Dankrede“. *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 125-32.
- Özdamar, E.S. (2008). „Meine krank gewordenen türkischen Wörter“, in „Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland“, Monogr. Nr., *Valerio*, 8, 52-4.
- Winnicott, D.W. (1993). *Vom Spiel zur Realität*. Aus dem Englischen von M. Ermann. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Yildiz, Y. (2012). *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press. <https://doi.org/10.1515/9780823255771>.

Grenzüberschreitungen in Stavaričs Prosaminiaturen *Nkaah* und seine Experimente (nicht nur) am lebenden Objekt

Renata Cornejo

Jan-Evangelista-Purkyně-Universität, Ústí nad Labem, Česká republika

Abstract The article examines the earlier and so far only little-noticed text *Nkaah. Experimente am lebenden Objekt* (2008) by the Austrian author of Czech origin Michael Stavarič and shows that this text already contains all the essential topics, questions, and narratives that are distinctive of the author's entire work. These 'prose miniatures' deal with the crossing of the border between childhood and adulthood, which is linked to a formal-aesthetic crossing of borders – between genres, languages, the inner and outer world, reality and fantasy etc. The central question of this article is how the search and the unfolding of one's own self is shaped in literature and staged in terms of aesthetics and language.

Keywords German literature. Intercultural literature. Austrian literature. Migration. Multilingualism. Michael Stavarič.

Inhaltsangabe 1 Stavarič – ein interkultureller Autor? Zur Verortung im aktuellen Diskurs. – 2 Auf dem Weg vom ‚Sprachschmuggler‘ zum ‚Sprachwanderer‘? – 3 „Jeder träumt sein eigenes Rot; mein Rot war die Fremde...“ – 4 Fazit.

1 Stavarič – ein interkultureller Autor? Zur Verortung im aktuellen Diskurs

Bereits 2008 formuliert Norbert Mecklenburg in seiner Einleitung konkrete Aufgaben und Arbeitsbereiche interkultureller Literaturwissenschaft, zu denen er besondere thematische, aber vor allem auch formale Aspekte zählt:

Primärer Gegenstand interkultureller Literaturwissenschaft sind interkulturelle Aspekte der Literatur: thematische und formale Aspekte der Texte selbst, Aspekte ihrer historischen, gesellschaftlichen, kulturellen Kontexte, ihre Entstehung und Wirkung. (Mecklenburg 2008, 11)

Diese ergeben sich aus der persönlichen Erfahrung der migrantisches AutorInnen mit der kulturellen Verwurzelung in der neuen Gesellschaft und dem Anpassungsdruck in der neuen Lebenswirklichkeit, genauso wie aus der künstlerischen Kreativität, der psychologischen Disposition, der eigenen Phantasiewelt und dem künstlerischen Gestaltungsvermögen. Ihre literarischen Werke werden zu einer „ästhetische[n] Suchbewegung“, die

von formalen und inhaltlichen Gegebenheiten der eigenen kulturellen Herkunft ausgeht, aber zugleich auch neue ästhetische Momente, die zum künstlerischen Ausdrucksreservoir der anderen, der fremden Kulturtradition gehören, in sich aufnehmen und einwandeln. (Durzak 2013, 1)

Auf diese Weise entstehe nach Durzak etwas „Neues“, „Verwandertes“, das eine Wirkung auf die „künstlerisch Tätigen“ (1) der gesellschaftlichen Wirklichkeit ausübt, in der sie sozialisiert werden. Auf diese Wechselwirkung macht auch Leslie A. Adelson in ihrer Studie aufmerksam, wenn sie darauf verweist, dass der interkulturelle Kontakt in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nicht *zwischen* den Kulturen, sondern *innerhalb* derselben stattfindet und somit das Aushandeln „von neuen Werte[n] und Einstellungen gegenüber der im Wandel begriffenen Welt“ als „Kulturarbeit“ von transnationalen AutorInnen begreift (vgl. 2006, 37). Dieser Ansatz spiegelt das Problem um den Begriff der interkulturellen Literatur wider, der sich im Zeitalter der Globalisierung und mehr als ein halbes Jahrhundert nach den ersten Immigrationswellen der Gastarbeiter in die BRD freilich verändert und weiterentwickelt hat. Die Berechtigung, mit der ein solcher Gattungsbegriff sich „aus einem außerliterarischen und außerästhetischen Phänomen wie Migration oder Zweitsprache“ entwickelt, ist bis heute offen und wird von der Literaturwissenschaft nach wie vor diskutiert (vgl. Schmitz 2009, 9-10). Auf die vermeintlich statischen interkulturellen Konstellationen reagiert das Konzept der Interkulturalität als Projekt, welches von einer interkulturellen Begegnung als in dauernder ‚Verschiebung‘ befindlich ausgeht. Diese Verschiebung bildet die Voraussetzung dafür, dass Grenzen überschritten und Grenzziehungen reflektiert und zugleich außer Kraft gesetzt werden, so Weinberg (2017, 30-8). Trotz der begrifflichen Unschärfe, die den literaturwissenschaftlichen Diskurs bis heute prägt, wird davon ausgegangen, dass die interkulturelle Literatur

die formalen Fragen einer zu erlernenden Fremdsprache, die später zur Literatursprache wird, verstärkt reflektiert und mit den narrativen Strukturen experimentiert. Dabei wird die Suche nach einer geeigneten ästhetischen Form häufig mit der Thematisierung von Identitätsfragen, gelebter kultureller Heterogenität oder sozialen Integrationsprozessen verschränkt. Das ist auch bei Michael Stavarič der Fall, dessen experimentelles Werk *Nkaah* (2008) im Folgenden im Hinblick auf die Verschränkung von thematischen Aspekten – Identitätsfrage, Sprachverlust – mit der narrativen Struktur sowie der Sprache des Werkes näher analysiert werden soll.¹

2 **Auf dem Weg vom ‚Sprachschmuggler‘ zum ‚Sprachwanderer‘?**

Zu den AutorInnen mit Migrationshintergrund, die den Diskurs der interkulturellen Literatur im deutschsprachigen Raum nach 2000 mitgeprägt haben, gehört auch der österreichische Autor tschechischer Herkunft Michael Stavarič. 1972 in Brno geboren, erlebte er als kleiner Junge eine wichtige und sein bis dahin unbefangenes Leben wesentlich beeinflussende Veränderung, als seine Eltern mit ihm – ohne ihm vorher etwas zu sagen – illegal nach Österreich emigriert sind. Die *de facto* über Nacht erfolgte Unterbrechung jeglichen Kontakts mit seinen Freunden sowie Familienangehörigen und nicht zuletzt auch mit der Muttersprache, die ab jetzt nur als ‚interne Familiensprache‘ fungierte, sind Erfahrungen und Traumata, die am deutlichsten Eingang in sein stark autobiographisch geprägtes Werk *Nkaah* fanden und auch in seinem späteren Schaffen markant sind. Kaum ein anderer Autor der interkulturellen Literatur hat in fast jedem seiner Werke so unterschiedliche Sprachstile und Erzählperspektiven ausprobiert wie gerade Michael Stavarič.

Bereits in seinem zweiten Gedichtband *Tagwerk. Landnahme. Ungeleak* (2003) ließ sich Stavarič auf ein formal experimentelles ‚Kunstprojekt‘ ein, als er kurze Texte in einer phantasievollen, bildreichen und poetischen Sprache mit Gedankenlyrik und humoristisch angelegten, aphoristischen Texten miteinander verband. „Kurz, prägnant und unterhaltsam, das gilt für viele Texte in diesem Buch und das – am Rande erwähnt – ist im Bereich deutschsprachiger Lyrik schon eine Seltenheit“, kommentierte Rudolf Kraus (s.d.) die Herausgabe des bereits damals nur schwer erhältlichen schmalen Büchleins. 2005 folgte der Essayband *Europa. Eine Litanei*, dessen Titel auf das nächste formale

¹ Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des Projekts UJEP-SGS-2022-63-002-3 „Tschechisch-deutscher Kulturtransfer. Am Beispiel der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts“ entstanden.

Experiment des Autors hindeutet. Europa wird sprachlich zum „Wahnwitz dieser Welt“ stilisiert. Der Autor entwirft Europa als „[e]in Sammelsurium an Geschichten, Neurosen und Kuriositäten, Mähren und wahren Begebenheiten“, Europa wird als eine Litanei konstruiert, als eine „literarisch parlierende Gebetsmühle“ (Erdogan 2010). Es entsteht ein kurioses Panorama von in Europa kursierenden Meinungen, Gewissheiten, Redeweisen, von Gemeinplätzen und Klischees, Gesetzen, Reglements und Stereotypen – „von allem, was Menschen erschaffen können, was Menschen von einander denken, was sie sich gegenseitig zumuten und antun“ (Erdogan 2010).

Ein Jahr danach gelingt dem vierunddreißigjährigen Autor der schriftstellerische Durchbruch mit seinem ersten Roman mit dem ungewöhnlich klingenden und Neugier weckenden Titel *stillborn* (2006). In einem atemlosen Monolog werden Traumata und Verbrechen einer Außenseiterin par excellence angedeutet und z.T. falsche Fährten vom Erzähler gelegt, um dem Leser in der Rolle eines Detektivs die feingesponnenen Spuren vorzulegen, die am Ende viele Fragen offen lassen. Und das alles in einer höchst poetischen, rhythmisch pulsierenden Sprache. Noch in demselben Jahr (2006) überrascht Stavarič aufs Neue, diesmal mit einem Kinderbuch, welches sich eines dem Autor nah liegenden Themas annimmt – der Erfahrung von Mehrsprachigkeit. *Gaggalagu*, für welches Stavarič 2007 seinen ersten Österreichischen Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur bekommt, verarbeitet in einfallsreicher und humorvoller Form die erstaunliche Entdeckung seiner Kindheit nach dem abrupten Verlassen seines Heimatlandes – die Erkenntnis, dass Tiere in verschiedenen Ländern jeweils ‚eine andere‘ Sprache sprechen.

Das autobiographisch begründete Thema der Frage nach Zugehörigkeit bzw. Nichtzugehörigkeit findet eine überzeugende literarische Darstellung in seinem zweiten Roman *Terminifera* (2007). Der Autor lässt hier die androgyn angelegte Hauptfigur, deren Name Lois sowohl auf den männlichen Namen Alois als auch auf die weibliche Phantasiefigur Lois in den Comicserien um Superman verweist, grammatisch zwischen einer ‚Sie‘ und einem ‚Er‘ oszillieren. Den Geschlechterkampf als solchen inszeniert Stavarič (grammatisch) in seinem weiteren Werk *Böse Spiele* (2009), einem konsequent in indirekter Rede gehaltenen Text. In seinem nächsten Prosatext *Magma* (2008) führt Stavarič einen allwissenden Ich-Erzähler ein, der über erstaunliches Insiderwissen von der Entstehung der Welt bis hin zur Gegenwart verfügt. Erst später stellt sich heraus, dass der alte einsame Zoohändler möglicherweise – so die geschickte Erzählkonstruktion – der Teufel selbst ist. Nicht zuletzt muss in diesem Zusammenhang auch der Roman *Brenntage* (2011) genannt werden, der die Geschichte vom Erwachsenwerden eines namenlosen Jungen erzählt, der im Mikrokosmos eines von der Welt abgeschiedenen Dorfes mit eigenen und eigenartigen Sitten und Gebräuchen gefangen ist, zu denen auch die jährlichen Brenntage gehören. In höchst

poetischer Sprache wird von einer Welt irgendwo am Rande des Waldes erzählt, die in langsamen Niedergang und Verschwinden inbegriffen ist, bis sie in einem trichterförmigen Ende des Romans aus einzelnen Wörtern tatsächlich ein Ende nimmt. Wie die Bewohner der Siedlung allmählich verschwinden, so verschwinden und verschwimmen auch die Grenzen zwischen Surrealität und Realität – eine Grenzüberschreitung, die in Stavaričs letztem, vielschichtig angelegtem Roman *Fremdes Licht* (2020) eine kunstvolle Inszenierung und Weiterführung erfährt, und die für viele Werke des Autors, u.a. auch für das im Folgenden näher analysierte Werk *Nkaah*, charakteristisch ist.

Wie aus dem kurzen Einblick in das Werk des Autors hervorgeht, gehört das Experimentieren mit der Form bzw. die Suche nach einer geeigneten Erzählform, die das ausgewählte Thema adäquat stilistisch (und auch sprachlich) umsetzt, zu den wesentlichen Zügen seines literarischen Schaffens:

Das WIE war für mich immer die wichtigere Frage als das WAS. Denn das Was ergibt sich mehr oder minder automatisch und literarisch gesehen ist das Was auch ganz klar: Mann, Frau, Krankheit, Tod, Krieg, Liebe, Hass. Jedes Buch lässt sich im Grunde genommen auf Ähnliches reduzieren. (Stavarič in Cornejo 2010, 535)

Diesen ausgeprägten Hang zu formaler Prägnanz, zu einem ausgefeilten sprachlichen Stil und die eindeutige Aufwertung der Form gegenüber dem Inhalt, d.h. das Interesse daran, ‚wie‘ und nicht ‚was‘ erzählt wird, führt der Autor selbst auf seine migrantisch bedingte Bilingualität zurück. Sie sei auch Grund für seinen bewussten Umgang mit der deutschen Sprache und verantwortlich für seinen sprachspielerischen Umgang mit den einzelnen Wörtern, deren Klang und Etymologie (vgl. dazu Cornejo 2010, insb. Kap. 3.4). Stavarič selbst betont, dass seine deutsche Lektüre von Anfang an durch die tschechische Sprache beeinflusst war, denn noch vor den deutschen Büchern war für ihn die tschechische Märchen- und Sagenwelt in Form von Kinderbüchern stark präsent. Somit gehört die Zweisprachigkeit zu seiner existentiellen Grunderfahrung und habe ihn stark geprägt: Einerseits bewirkte sie bei ihm die Sensibilisierung für Sprachen im Allgemeinen, andererseits ermöglichte sie ihm die Transformation vom Tschechischen zum Deutschen und vom Deutschen zum Tschechischen, also „zwischen zwei Sprachen im Kopf ‚herumzuschalten‘“. Zudem brachte sie ein „grundsätzliches Gespür“ für eine andere Form von „Rhythmusgefühl“ in die Fremdsprache mit (Stavarič in Cornejo 2010, 529). So gesehen ist es sicherlich kein Zufall, dass Stavaričs Romane häufig die Kindheit thematisieren bzw. in die Kindheit zurückführen und die hier angesiedelten Traumata offenlegen oder andeuten. In diesen Werken, zu denen auch sein experimenteller Prosatext *Nkaah* gehört, wird die thematische Ebene

kunstvoll mit der formalästhetischen Gestaltung des Textes verschränkt und gleichwertig behandelt. Seine Bilingualität spiegelt sich jedoch sonst primär auf der formalästhetischen, weniger auf der inhaltlichen Ebene wider – seine Mehrsprachigkeit scheint ihn für die literarischen Grenzüberschreitungen jeglicher Art geradezu prädisponiert zu haben.

Dass die Fragen nach der formalen Gestaltung einer Geschichte sowie das Experimentieren mit narrativen Strukturen und die Suche nach einer geeigneten Sprache für Stavaričs Werk eine *de facto* programmatische Bedeutung haben, belegt insbesondere sein früher experimenteller Text aus dem Jahre 2008, der den Titel *Nkaah. Experimente am lebenden Objekt* trägt. Der Beitrag will diesen bislang wenig beachteten Text nun in den Vordergrund rücken und die hier inszenierten Grenzüberschreitungen – auf 1) inhaltlicher, 2) formaler und 3) sprachlicher Ebene – näher beleuchten. Meine These ist, dass Stavaričs Auseinandersetzung mit der Frage nach Grenzüberschreitung(en) programmatischer Natur ist und schon sehr früh begonnen hat, wie dieser Text belegt. Denn bereits hier sind – in geballter Form – alle wesentlichen Themen, Fragestellungen und Narrative enthalten, die der Autor in seinen späteren Werken auf formalästhetischer Ebene weiterentwickelt und in verschiedensten Varianten durchspielt. Nicht zuletzt betrifft es auch bereits hier präzente intertextuelle Anspielungen, die Stavarič später zu einem höchst kunstvollen und anspruchsvollen postmodernen Spiel mit Verweisen auf Literatur und Film entwickelt, wie es der Fall z.B. in *Déjà-vu mit Pocahontas. Raritan River* (2010) oder in seinem Roman *Gotland* (2017)² ist. In den letzten Jahren ist auch zu beobachten, dass Stavarič immer häufiger auf tschechische Wörter zurückgreift und diese in seine deutschsprachigen Texte einwebt (häufig mit einer Übersetzung ins Deutsche oder mit einer entsprechenden etymologischen Erklärung), was als eine Fortführung der jugendlichen Experimentierfreude des Autors in *Nkaah* gedeutet werden kann, die sich hier auf formaler Ebene als Bewegung zwischen zwei (Sprach-)Welten niederschlägt. Seit 2010 werden metasprachliche Äußerungen und die Hinweise auf das Tschechische in Stavaričs Texten zunehmend explizit, die geographischen Grenzen verschwimmen dagegen immer mehr, was Anne Hultsch als Entwicklung des Autors von einem „Sprachschmuggler“ zu einem „Sprachwanderer“ (2018, 99) deutet.

² Zu intertextuellen Bezügen in *Gotland* vgl. Mitterbauer (2001, 225-40), intertextuellen Bezüge zur tschechischen Literatur vgl. Hultsch (2018, 71-102).

3 „Jeder träumt sein eigenes Rot; mein Rot war die Fremde...“

Der experimentelle Prosatext *Nkaah* (2008) beinhaltet phantastische Prosaminiaturen, in denen es um die Überschreitung der Grenze zwischen Kindheit und Erwachsensein geht, die auch an eine formalästhetische Grenzüberschreitung gekoppelt ist. Erzählt wird die fragmentarische Geschichte eines Jungen, der mit seiner Familie am Meer allein und isoliert lebt. Der Junge erfindet in seiner Einsamkeit einen imaginären Freund namens *Nkaah*, ein mythisches Meereswesen, das im Laufe der Geschichte als sein Alter Ego fungiert, ihm eine neue Sprache beibringt und ihn schließlich auf einer Reise durch die fremde Welt begleitet. „Manchmal muss eine Reise getan werden! *Raah ned log ned tredol chilnis reti noos*“ (Stavarič 2008, 28), heißt es vor dem Aufbruch in die ‚große Welt‘ programmatisch in der neuen Sprache, die kraftvoll wie eine magische Zauberformel klingt und als reine Phantasiesprache „eine Zwischenstufe zwischen dem Tschechischen und Deutschen“ (Stavarič 2016, 89) darstellen soll. Es ist eine Reise zu sich selbst, eine Abschiedsreise von der Kindheit, ein Experiment am eigenen Ich, „am lebenden Objekt“, wie es im Untertitel heißt, mit unverkennbar autobiographischen Zügen.

Michael Stavarič zeichnet hier seinen Weg zum Schriftstellerwerden als Weg von einer Sprachwelt in eine andere nach, indem er „herumexperimentiert“ und sich „mit allen essentiellen Bestandteilen des Schreibens“ sowie „der eigenen Biographie“ (2016, 89) auseinandersetzt: „Ich war bis zu meinem siebenten Lebensjahr Kind, später dann nicht mehr“ (Stavarič 2008, 14). Mit sieben Jahren ‚sticht‘ der Ich-Erzähler in die fremde Welt, denn manchmal will eine Reise unternommen werden, auch auf die Gefahr hin, dass man nirgendwo ankommt: „Böhmen liege bekanntlich auch am Meer, doch sei ich Mähre, wie schon die Mutter auch. Mähren aber liege nirgendwo“ (43). Mit dem Aufgreifen des leicht modifizierten Topos ‚Böhmen am Meer‘ werden alle Seefahrer, Schiffbrüchige, Nomaden und nach Beheimatung Suchende aufgerufen und der Ich-Erzähler zugleich als der ewige Wanderer bzw. ‚Sprachwanderer‘ zwischen Tschechisch und Deutsch verortet. Durch den Verweis auf Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* (1964) wird die Reise des Ich zur Initiationsreise eines Schriftstellers in die ‚große‘ Welt der Poesie erhoben, die zum symbolischen Zuhause eines heimatlosen Dichters wird: „Wir seien nun bald am Ziel. | Die Straße machte einen Bogen, dann verschwand sie in einer Senke und endete im Meer. Ich kam nach Hause“ (41). Mit dem Topos ‚Böhmen am Meer‘ wird aber auch ein Ort literarischer Fiktion abgerufen – eine literarische Mystifikation, die Anfang des 17. Jahrhunderts in Shakespeares *Wintermärchen* in die Welt gesetzt wurde. In diesem Zusammenhang bietet sich an, auch den Titel des Werkes, *Nkaah*, als Anagramm von ‚Hanka‘ zu lesen, wie

es Hultsch (2018, 91-2) vorschlägt. Václav Hanka, Slawist und Autor der sog. *Königinhofer* und *Grünberger Handschriften*, gilt als größter Verfälscher der neueren tschechischen Geschichte. Anfang des 19. Jahrhunderts, in der Zeit der nationalen Wiedergeburt, will er originelle Handschriften aus dem 10. und 14. Jahrhundert gefunden haben, die er jedoch vorher selbst mit seinem Freund Josef Linda gefälscht hat, um die ruhmreiche Geschichte der tschechischen Nation durch entsprechende literarische Kunstwerke nachzuweisen und historisch auf gleiches Niveau mit anderen europäischen ‚Kulturvölkern‘ zu stellen. So wird der eigene Ursprung bzw. der Ursprung der eigenen Kultur stark relativiert, denn es herrscht Unklarheit über die Quelle des Wissens bezüglich der eigenen Herkunft, bzw. die Quelle gilt als unzuverlässig und wird selbst zum Mythos, wie auch das urmythische ‚Wesen‘ Nkaah, das aus dem Meer gekrochen sein soll. Die Infragestellung bzw. das Misstrauen gegenüber den ‚zuverlässigen‘ und ‚verbürgten‘ Quellen über die eigene Herkunft scheint dem Werk eine weitere Dimension zu verleihen, die als subversives und dekonstruktives Prinzip eine wichtige Rolle in Stavaričs gesamten literarischem Konzept zu spielen scheint – lange bevor Saša Stanišić sich dieses Themas in seinem Roman *Herkunft* angenommen hatte.

Mit sieben Jahren beherrscht das Ich endlich die neue Sprache und ist für den Aufbruch und das Abschiednehmen von der Kindheit bereit („I. Nkaah“). Die neue, nur dem Ich und Nkaah verständliche Sprache, begleitet das Ich nach einer Übergangsphase („II. Experimente am lebenden Objekt“) auf der Reise in eine phantasievolle Welt, in der das Ich in weiteren fünf Teilen wichtigen Persönlichkeiten seiner Zeit begegnet – Neil Alden Armstrong, dem ersten Mann auf dem Mond („III. Armstrong“), der schicksalhaften Liebe in Gestalt von Lola („IV. Lola sieht rot“), dem Weltumsegler Vasco da Gama („V. Vasco da Gama“), dem mutigen Kapitän Ahab aus dem Roman *Moby-Dick* von Herman Melville („VI. Ahab“) und schließlich – „IRGENDWO ABSEITS DES EIGENEN“ (Stavarič 2008, 109) – dem Urmenschen Dzar („VII. Dzar“), der für eine folgenschwere Tat von der eigenen Sippe verstoßen wurde und somit einen prototypischen Außenseiter und Fremden darstellt: „Dzar war ein Kind seiner Zeit, der erste Exilant, den ich kannte“ (109). Mit dieser Figur nimmt Stavarič den intertextuellen Bezug auf den Abenteuerroman *Rychlonohý Džar* des russischen Autors Semjon Karatov,³ den er unmittelbar vor der Flucht der Eltern aus der Tschechoslowakei 1979 gelesen und als das einzige Buch nach Österreich

3 Der Roman *Rychlonohý Džar* von Semjon Karatov erzählt über das Leben der Urzeitmenschen, die unter harten Naturbedingungen, inmitten wilder Tiere im Urwald sowie gegen fremde und feindlich gesinnte Stämme ums Überleben kämpfen müssen. Džar wurde nach dem Verstoß gegen die Regeln von seiner Sippe ausgestoßen und muss sich ganz allein, begleitet nur von einem Höhlenlöwen und einem Steppenhund, durchschlagen und erlebt zahlreiche Abenteuer. Die tschechische Übersetzung des russischen Ori-

mitgenommen hat (vgl. Stavarič 2016, 90). Am Ende seiner Reise angekommen verweist die Figur des Urmenschen Dzar einerseits sowohl auf den gemeinsamen Ursprung des Menschengeschlechts im Allgemeinen, als auch auf die Herkunft des Ich-Erzählers, der aus seiner ‚Sippe‘ ausgestoßen wurde; andererseits auch auf den Ursprung der Sprache, die nur dem Menschen eigen ist und ihn erst zum Menschen macht, sowie auf die Muttersprache und vorsprachliche Existenz des Menschen im Mutterleib: „Nkaah hatte mich im Bauch der Mutter aufgespürt: *Nire nib tschil chaa*“ (Stavarič 2008, 20).

Nicht zuletzt kommt mit dem Namen Dzar auch die textimmanente Mehrsprachigkeit explizit ins Spiel, indem der Autor die Bedeutung eines russischen, im Tschechischen leicht verständlichen Namens (russisch *Džar*, tschechisch *Žár*) in die narrative Struktur des deutschsprachigen Textes einfließen lässt. Die semantische Bedeutung des Namens Dzar, die nur mit Kenntnis der tschechischen bzw. russischen Sprache zu dekodieren ist, wird zum formalen Gestaltungsprinzip des gesamten, experimentell angelegten Textes erhoben. Den tschechischen Romantitel *Rychlonohý Džar* könnte man mit ‚Schnellfüßige Glut‘ ins Deutsche übersetzen. Und erst die Erschließung der Bedeutung dieses Namens (‚Hitze‘, ‚Glut‘) macht die ganze Erzählkonstruktion in ihrer Kunstform sichtbar: Die rote Farbe der Glut wird nicht nur zum roten Faden der bruchstückhaft erzählten Selbstfindungsgeschichte eines innerlich zerbrochenen Ichs, sondern auch als verbindendes Leitmotiv dem visuell segmentierten Text zu Grunde gelegt. Es ist die rote Farbe, die das Ich von Anfang an bis zum Ende seiner Reise begleitet. Das Rot markiert einerseits den Anfang, der das Leben in Gang setzt und damit auch den Neuanfang des Ichs nach dem Abschied von Kindheit, Land und Sprache. Andererseits steht die rote Farbe symbolisch auch für die innere ‚Glut‘, die Befindlichkeit eines aus dem Ursprungsort und aus den emotionalen Bindungen herausgelösten Ichs, das erst noch zu lieben lernen muss. Und nicht zuletzt steht das Rot auch für die „uns umringende, allgegenwärtige Gefahr“ (Stavarič 2016, 90-1), der sich das Ich stellen muss, wenn es sich auf die Suche nach einer neuen Verankerung und Verortung begeben will. Rot ist die Farbe der Initiation, denn ohne Wunden gibt es keine Überwindung der Kindheit. Zugleich signalisiert die rote Farbe leitmotivisch die überall lauernde Gefahr, denn ohne Gefahr gibt es kein Erwachsenwerden – so durch die rote Farbe der Gondel, die der das erzählende Ich begleitende Seefahrer fährt, durch die doppelsinnige und ironische Überschrift „Lola sieht rot“ im IV. Teil, in dem von den ersten sexuellen Erfahrungen des Ichs berichtet wird. Lola, „la femme fatale“, deren „Mund“ zum

ginals *Bystronogij Džar* (1962) erschien 1967, weitere Ausgaben folgten 1969 und 1979. Es wurde von Zdeněk Burian illustriert und als Buch für Kinder ab zehn Jahren eingestuft.

„Mond“ wird (Stavarič 2008, 75), hinterlässt „rote Schlieren“ im Wasser, wenn sie schwimmt (74). Rote Farbe als heiße Glut ist im Text indirekt präsent, wenn im Kapitel über Vasco da Gamma die Rede von Vulkanen ist (90) oder verdeckt durch kodierte Namen, wie im letzten Kapitel über den schnellfüßigen Urmenschen Dzar:

Rot, rötlich, gelb, orange, mohn, paprika, pfeffer, tomaten, möhren, lachs, rost, fleisch, fuchs, ziegel, kupfer, brand, feuer, korallen, pfirsich, pastel, knall, signal, ferrari, zinner, scharlach, china, persisch, englisch, schwedisch, osic, magahoni, kalypso, krapp, lack, jaspis, hummer, krebs, eberesche, erdbeer, freise, wein, bordeaux, flamingo, rosen, kirsch, cerise, rubin, burgunder, purpur, portwein, amarantk, johannis, himbeer, rotrübenfargen, hahnenkamm, aurora, karmiesin, karmin, bronze, orient, türkisch, kardinal, tizian, lava, mars, rot wie Blut. (9)

So heißt es programmatisch statt Einleitung oder Prolog auf der ersten Seite, bevor die eigentliche Reisegeschichte des Ichs mit den folgenden Worten beginnt: „NICHT DASS ROT ETWAS ZU BEDEUTEN HÄTTE. Jeder träumt sein eigenes Rot; mein Rot war die Fremde, in vielerlei Hinsicht. Sie schien unendlich, ein sich verästelnder Körper unbekanntes Ausmaßes, kaum bemannt, eine erste Regung irgendwo kurz hingestellt“ (9).

Rot leuchtet die glühende Erdkugel und der Astronaut an der vorderen Seite des Buchumschlags, rot sind die zwei transparenten Folien am Anfang und Ende des Buches, die die Binnengeschichte mit einem Bild um- und einrahmen – ein Gestaltungsprinzip von Bild-Text-Beziehung, welches Stavarič vor allem in seinen Kinderbüchern immer wieder anwenden und variieren wird – bis hin zur Verwischung der intermedialen Grenzen, wenn der Text zum Teil des Bildes und das Bild zum Teil des Textes wird.

So wie Stavarič eine Grenzüberschreitung zwischen zwei Welten – Kindheit und Erwachsensein – auf inhaltlicher Ebene im Text realisiert, sucht er auch nach einer entsprechenden gestalterischen Umsetzung auf der formalästhetischen Ebene und hebt dieses Vorhaben im Untertitel als *Experimente am lebenden Objekt* hervor. Diese Experimente sind nicht nur durch die einrahmende Bild-Text-Beziehung markiert, sondern der ganze Text ist von fließenden Übergängen geprägt.

Obwohl es sich um einen fragmentarisch gegliederten Text handelt, dessen Bruchstückhaftigkeit sowohl auf den einzelnen, nur zum Teil beschrifteten, als auch durch leere Zeilen innerhalb einer Seiten visualisiert wird (was den sprunghaften Charakter von Gedankengängen und Erinnerung unterstreicht), bleibt das Ineinanderfließen von Grenzen formalästhetisch konsequent umgesetzt. Jede einzelne Seite markiert den Beginn eines neuen Gedankens/Bildes mit einer

Überschrift in Majuskel, die fließend in den Text auf der jeweiligen Seite übergeht. So wird die Überschrift zum Bestandteil der erzählten Geschichte bzw. zu einem ‚Text-Bild‘:

Mit sieben begann sich meine Welt zu verändern. Bald schon lockten mich fremde Stimmen ins Freie, Astronauten stiegen senkrecht vom Himmel, mir wurde schwarz vor Augen. Mein Kopf war fortan kein Hort der Stille, ich gehörte hierher nicht und dorthin nicht mehr. (29)

Aus dem Zitat geht auch ein weiteres strukturelles Prinzip des Textes hervor – die Zahl 7. Mit ihrer vielschichtigen Symbolkraft bestimmt sie die gesamte Struktur des Textes, der sich genremäßig nur schwer zuordnen lässt: Sieben Jahre alt ist der Erzähler, als dessen Kindheit abrupt endet und er mit seinem Alter Ego *Nkaah* zu einer Reise in die Fremde aufbricht. Es sind sieben Entwicklungsphasen, in sieben Kapiteln gegliedert, die das Ich zu erleben hat, bevor es erwachsen wird. Die Reise führt von einer Ich-Welt (geprägt durch die Begegnung mit *Nkaah* und das Experimentieren am lebenden Objekt) in eine abenteuerliche und gefährliche Außen-Welt (Liebeserfahrung mit *Lola*, Durchqueren von unbefahrenen Ozeanen mit *Vasco da Gama* oder mit Kapitän *Ahab* auf der *Pequod*)⁴ bis ins Weltall (Flug zum Mond) und von dort wieder zur heimatlichen Erde zurück – zur Begegnung mit von seinem Stamm verstoßenen Uhrmenschen *Dzar*. Dieser steht am Ende des Weges für die essentielle Erfahrung von Einsamkeit und Fremde als Voraussetzung seines Erwachsenwerdens. An dieser Stelle verabschiedet sich das ‚Ur-Wesen‘ *Nkaah* vom Ich und verschwindet endgültig (119), denn das Ziel ist erreicht und das Ich hat sich in der Fremde eingerichtet: „Und ich bin mein Planet und mein eigenes Licht“ (Stavarič 2016, 19).

Damit deutet sich eine weitere, für Stavaričs Werk charakteristische Grenzüberschreitung an, die in *Nkaah* bereits angelegt wurde und als exemplarisch für sein weiteres Schaffen gelten kann – die Überschreitung der Gattungsgrenzen. Wird hier mit den einzelnen ‚Entwicklungsphasen‘, die das Ich während seiner Reise von der Innen- in die Außenwelt unternimmt, um einen Platz in der Gesellschaft zu finden, das Genre des deutschen Entwicklungs- bzw. Bildungsroman evoziert? Deuten die symbolische Zahl 7, die sich im narrativen Strang und in der Struktur des Textes widerspiegelt, sowie die fließenden Übergänge zwischen der realen Welt und der Phantasiewelt eine Art Kunstmärchen an, bei dem nicht eindeutig geklärt werden kann, ob es sich nicht die ganze Zeit um einen Traum handelt? „Vielleicht war

⁴ Kapitän *Ahab* aus *Moby-Dick* (1851) von Herman Melville auf dem Walfischfangschiff namens *Pequod*, nach dem ausgerotteten Stamm der *Pequod*-Indianer benannt.

Nkaah lediglich ein Traum, mein Entzücken darüber, einer Welt zuzugehören, die voller Wunden (Wunder?) war“ (Stavarič 2008, 108).

Das wäre wohl bei diesen „phantastischen Prosaminiaturen“, wie sie vom Verlag angekündigt wurden, etwas gewagt zu behaupten, dennoch lassen sich einige Affinitäten zum romantischen Kunstmärchen eines Peter Schlemihls, der sich nach misslungenen Integrationsbemühungen allein der Wissenschaft verschrieben hat und um die Welt in Siebenmeilenstiefeln herumgereist ist, nicht ganz von der Hand weisen. Und haben wir es hier schließlich nicht auch mit Anspielung auf den klassischen Entdecker- und Reiseroman zu tun, der auf eine andere, höchst allegorische Ebene gehoben wird? Die Reise des Ichs führt schließlich bis ins Universum – ins Unvorstellbare und in die grenzenlose Phantasie. Diese Grenzüberschreitung wird zusätzlich durch eine einrahmende Zeichnung am Anfang und Ende des Textes anvisiert. Gezeichnet wird eine halbkugelförmige Weltraumkapsel in roter Farbe, die geöffnet nach außen hin, also vom Text der erzählten Geschichte weg ausgerichtet ist und eine Fortsetzung der Geschichte außerhalb der literarischen Fiktion andeutet. Evoziert wird eine ‚Entdeckungsreise‘, die nie endet, da die Ursprünge der Menschheit im Nomadischen liegen und das Unterwegesein die eigentliche Heimat des Menschen sei, so Stavarič. Alles, was uns bis heute prägt, scheint dadurch bedingt, „das einst irgendwer irgendwohin aufbrach, um sich und/ oder die Welt zu erfahren“ (Stavarič 2016, 64). Erst auf Reisen wird die Welt und dadurch auch das eigene Ich erfahrbar: „Auf Reisen währt das Leben ewig“ (Stavarič 2008, 47). Und erst wenn die Grenzen zwischen Realität und Phantasie verschmelzen und die Welt der Kindheit als Teil der Welt des Erwachsenen bewahrt werden kann, kann das Ich mit der Welt eins werden, so das Bekenntnis des Autors: „Die Phantasie ist wichtiger als jedes Wissen, denn das Wissen ist und bleibt begrenzt“ (Stavarič 2016, 65).

4 **Fazit**

Fassen wir kurz zusammen: Der Übergang von der Kindheit in die Erwachsenenwelt wird in *Nkaah* auf inhaltlicher Ebene als eine Grenzüberschreitung von der Innenwelt zur Außenwelt inszeniert, wobei dieser Schritt mit einer Reise in das Unbekannte eng verbunden ist und mit dem Anerkennen des Fremden als Teil des Eigenen zusammenfällt. Erst in der Begegnung mit dem Fremden wird das Eigene erkennbar (vgl. Hofmann 2006). Somit erhält die Reise in die Fremde eine identitätsstiftende Funktion. Dabei wird die Welt als ein komplexes Universum verstanden, in dem das Ich einen winzigen Bestandteil eines Ganzen und erst als solches zum emanzipierten Subjekt wird, das seine Fremdheit akzeptieren und leben kann. Dieser Übergang ist notwendigerweise mit einer fließenden Grenzüberschreitung

zwischen dem Realen und Surrealen bzw. zwischen dem Realen und Phantastischen verbunden, das dem Ich ein Alter Ego – Nkaah – ins Leben zu rufen ermöglicht, mit dessen Hilfe seine Wünsche nach Abenteuer und Kinderphantasien nach außen hin projiziert und erfüllt werden können. Stavarič bedient hier den kindlichen Entdeckergeist und inszeniert die Grenzüberschreitung als „ein Wagnis“, als eine Reise in die „große Welt“ zum am Meeresufer liegenden imaginären Böhmen (Stavarič 2008, 43), dem symbolischen Zuhause des Ichs. Die Reise in die Welt bzw. um die Welt zu erfahren, hat aber auch mit der Relativierung der Wahrheit und multiperspektivischer Sicht zu tun, die die Grenzen unserer Wahrnehmung offenlegt und andere Welten hinter den des rationellen Denkens erahnen lässt: „Ich solle das Denken lassen. Es sei ohnehin vermessen, etwas so hinzustellen, als wäre es die Wahrheit“ (42), lautet der Rat eines korsischen Seefahrers, der seine Insel aus vielen Blickwinkeln hat betrachten können.

Und schließlich wird die Grenzüberschreitung auch auf sprachlicher Ebene realisiert – einerseits, wenn direkt eine (rhizomatische)⁵ Kunstsprache entwickelt wird, die nur dem Ich und dessen Phantasie entsprungenem Wesen Nkaah verständlich und in der der tschechische Sprachduktus und -rhythmus deutlich zu vernehmen ist (vgl. 37). Hier liegt unverkennbar der Beginn der Sprache eines Autors, der zwei Sprachen „mein eigen“ nennt und dennoch „keiner so richtig“ (Stavarič 2016, 11) zugehört. Es ist diese seltsam klingende ‚Mischsprache‘ in *Nkaah*, die Stavaričs Übergang von der Muttersprache in die deutsche Sprache literarisch am deutlichsten und ausführlichsten darstellt – den Übergang in eine andere Sprachwelt, die ihm eine neue Welt eröffnet, denn im Tschechischen hängen die Wörter ‚Licht‘ und ‚Welt‘ (*svět* und *světlo*) klanglich eng zusammen.

Und andererseits indirekt und äußerst subtil, wenn das Wort ‚Glut‘ (und damit die Farbe Rot) zum Leitmotiv und zum gestalterischen Prinzip des Textes erhoben wird, indem jeweils zwei transparente rote Blätter die Funktion einer (visuellen) Einrahmung des erzählten Binnentextes einnehmen. So werden Text und Bild miteinander kunstvoll verschränkt und dadurch eine Grenzüberschreitung umgesetzt, die Stavarič vor allem in seinen Kinderbüchern variiert.

So gesehen ist dieser frühe Text des Autors nicht nur sein am stärksten autobiographisch geprägter und zugleich sein experimentierfreudigster Text, sondern er enthält und vereint, so hoffe ich nachgewiesen zu haben, in geballter Form seine wichtigen formalästhetischen Gestaltungsprinzipien, die er in seinem Werk stetig weiterentwickelt, verfeinert, radikalisiert und in immer neuen Variationen, mit neuer formalästhetischer Wirkung umsetzt. Das betrifft sowohl die Überschreitung von Gattungsgrenzen und das Verwischen der Grenze

5 Zum Begriff „rhizomatische“ Sprache vgl. Amodeo 1996.

zwischen Realität und Phantasie, als auch das Verschieben der Grenzen in der Text-Bild-Beziehung oder das Herumexperimentieren mit der visuellen Struktur des Textes, und nicht zuletzt auch seine bewusste Spracharbeit, die ihren Ausdruck in der textimmanenten Mehrsprachigkeit – und hier konkret noch zusätzlich in der Erfindung einer eigenen ‚Übergangssprache‘ – findet. So betrachtet fungiert *Nkaah* als ein ‚Urtext‘, der im Ansatz bereits das große künstlerische Potential des Autors erahnen lässt, das sich später in all seinen Facetten entwickeln wird. So muss ich abschließend der These von Hultsch widersprechen, die Stavarič eine Entwicklung vom Sprachschmuggler zum Sprachwanderer bescheinigt, denn Stavarič war, wie sein Text *Nkaah* belegt, schon vor 2010 ein begabter Sprachwanderer und er ist es immer noch.

Die Frage nach Grenzüberschreitung(en) nimmt bei ihm *de facto* einen programmatischen Charakter an, denn alle seine Werke stellen sich die Frage nach Grenzen und deren Überschreitung, und versuchen sie immer aufs Neue auf formalästhetischer Ebene (weniger thematischer) zu realisieren. So gesehen kann man Stavaričs ganzes bisheriges Werk als einen wichtigen Beitrag zum aktuellen Grenz-Diskurs in der interkulturellen Literatur betrachten, der als eine ständige und beständige (Selbst-)Reflexion der eigenen künstlerischen Grenzen sowie das Bemühen des Autors, möglichst viele ‚Grenzüberschreitungen‘ künstlerisch zu inszenieren und auszuprobieren, gedeutet werden kann.

Literaturverzeichnis

- Adelson, L. (2006). „Against Between. Ein Manifest gegen das Dazwischen“. Heinz, L.A. (Hrsg.), „Literatur und Migration“. *Text+Kritik*, Sonderband, 9, 36-44.
- Amodeo, I. (1996). *Die Heimat heißt Babylon*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Cornejo, R. (2010). *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens.
- Durzak, M. (2013). *Literatur im interkulturellen Kontext*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Erdogan, O. (2010). „Der Wahwitz dieser Welt“. *Deutschlandfunk*. <https://www.deutschlandfunk.de/der-wahnwitz-dieser-welt-100.html>.
- Hofmann, M. (2006). *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. München: Wilhelm Fink.
- Hultsch, A. (2018). „Stavarič als Wanderer zwischen Sprachen und Kulturen. Spuren des Tschechischen in Michael Stavaričs deutschsprachigen Texten“. Bartl, A.; Brendel-Perpina, I. (Hrsgg), *Ästhetische Grenzüberschreitungen. Eine literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Erschließung des Werks von Michael Stavarič*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 71-102.
- Kraus, R. (s.d.). „Inhaltsbeschreibung zu Michael Stavaričs Gedichtband“. *Tagwerk. Landnahme. Ungelenk*.
- Mecklenburg, N. (2008). *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: Iudicium.
- Mitterbauer, H. (2021). „Michael Stavarič' Gotland als Zeugnis des Darüber Hinaus“. James, P.; Mitterbauer, H. (Hrsgg), *Vorstellungen vom Anderen in der tschechisch- und deutschsprachigen Literatur. Imaginationen und Interrelationen*. Berlin: Frank & Timme, 225-40.
- Schmitz, H. (2009). „Einleitung: Von der nationalen zur internationalen Literatur“. Schmitz, H. (Hrsg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam; New York: Rodopi, 7-15.
- Stavarič, M. (2008). *Nkaah. Experimente am lebenden Objekt*. Idstein: kookbooks.
- Stavarič, M. (2016). *Der Autor als Sprachwanderer*. Wien: Sonderzahl. Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung 4.
- Weinberg, M. (2017). „Interkulturalität“. Becher, P.; Höhne, S.; Krappmann, J.; Weinberg, M. (Hrsgg), *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder*. Stuttgart: Metzler, 30-8.

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen
Literatur im globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra

Eine Welt ohne Eigenes Konstruktion und Erfahrung der Fremdheit in Terézia Mora's *Alle Tage*

Beatrice Occhini

Università degli Studi di Salerno, Italia

Abstract This paper analyzes some of the formal strategies through which Terézia Mora, in her masterpiece *Alle Tage* (2004), builds a narrative structure as *fremd* as the identity of its protagonist, the refugee Abel Nema. Recounting the ten years Abel has spent in the metropolis B. after the loss of his country, memories, accent, and orientation, Mora systematically frustrates the reader's expectations of sense-making by deconstructing the dimension of the *Eigenes* at the formal level. In so doing, she rejects the distinction upon which the intercultural perspective on literature is based: that between the *Eigenes* and the *Fremdes*.

Keywords Intercultural literature. *Alle Tage*. Narrative discourse. Identity and alterity. Trauma and literature.

Inhaltsangabe 1 Einleitung: „ein großes Durcheinander“. – 2 Jenseits der interkulturellen Literatur: „Abel, der Barbar“. – 3 Labyrinth der Räume und Zeiten: „Wo wann bin ich und wer bist du?“. – 4 Die Ambiguität des Erzähldiskurses: „Orgie“. – 5 Schluss: Eine Welt ohne Eigenes, oder „Panik ist der Zustand der Welt“.

La loi est la césure.
Jacques Derrida
Shibboleth. Pour Paul Celan, 1984

1 Einleitung: „ein großes Durcheinander“

Der 2004 veröffentlichte Roman Terézia Moras *Alle Tage* schildert in kaleidoskopischen Bildern die dreizehn Jahre, die der Übersetzer Abel Nema in der babylonischen Metropole B. verbringt, nachdem er sein Heimatland auf der Flucht vor einem Bürgerkrieg verlassen hat. Zu Beginn dieser Reise wird Abel in eine Gasexplosion verwickelt und kann infolgedessen zehn Sprachen sprechen, „weil er ab jetzt nichts, was Sprache und memorisierbar ist, jemals wieder vergessen würde“ (Mora 2004, 85). Zunächst ist er jedoch für die anderen Menschen unverständlich, weil er die Sprachen untereinander mischt: „*Prime bjen esasa ndeo*, sagt der Junge, *Prime. Was?*“ (72-3); oder: „Er dachte: Semmel, zsemle, roll, petit pain, bulotschka. Dachte vaj, Butter, butter, maslo, buerre [...] ein großes Durcheinander“ (90).

In der Metropole B. angekommen, schließt sich Abel im Sprachlabor der Universität ein, wo es ihm in mühevoller Fleißarbeit gelingt, das babylonische Chaos seiner Sprachen zu entwirren und sie alle einwandfrei zu beherrschen. Die Aussprache Abels, der zum Dolmetscher und Übersetzer wird, ist völlig akzentfrei. Seine unglaubliche und wundersame sprachliche Gabe, die von den Menschen, die er in der Stadt trifft, anerkannt wird, hat jedoch einen Preis: Seit der Gasexplosion leidet Abel tatsächlich unter einer partiellen Amnesie, seine Fähigkeit zur Selbstreflexion ging verloren, sowie sein Orientierungssinn und sein Akzent, d.h. die Möglichkeit des Sich-Verortens in Zeit und Raum. Nicht zufällig heißt es am Anfang des Textes: „Nennen wir die Zeit jetzt, nennen wir den Ort hier“ (9). Mit anderen Worten ist der Preis für seine Polyglossie der Verlust der eigenen Identität und aus diesem Grund weist der Gasunfall zugleich die Merkmale eines Wunders als auch eines Kriegstraumas auf. Die in Abels Namen verschlüsselten Charakteristika sind nämlich Geheimnis, Vergänglichkeit, Identitätsvernichtung und vor allem Fremdheit: Das Wort *nema* bedeutet u.a. auf Kroatisch ‚ist nicht da‘, auf Hebräisch ‚Atem‘ (Allocca 2016, 125-6) sowie ‚stumm‘ auf Ungarisch (Propst 2008, 308). Im Laufe des Textes wickelt sich Abels Identität in weiteren Anagrammen, Variationen um sich selbst, Hüllen jener Identität, deren Entwicklung jedoch am Ende des Romans zu scheitern scheint:

Name ist: Jitoi. Abel Nema alias El-Kantarrah alias Varga alias Alegre alias Floer alias des Prados alias ich: nicke. Jawohl, sage ich. Amen leba. (Mora 2004, 409)

Während er sich in der Metropole B. in diesem, wenn man will, bewusstlosen Zustand bewegt, begegnet Abel anderen Nebenfiguren, die das Rätsel seiner ‚wahren‘ Identität zu lösen vermögen. Dies wird an mehreren Stellen deutlich, wie z.B. zu Beginn des Romans, im Kapitel „Chöre“ (10-18), dem zweiten der ersten Sektion, wo sich Diskursfragmente über Abels Identität, gesprochen von den verschiedenen Stimmen der in der Geschichte noch nicht eingeführten Figuren, überschneiden:

Maria von der Gnade der Gefangenenbefreiung, sagte Tatjana zu Erik. Unsere Freundin Mercedes hat, eine Art Genie oder was aus Transsylvanien oder wo geheiratet, den sie aus dem Feuer oder so ähnlich gerettet hat.

Eigentlich, sagte Mercedes' Mutter Miriam, ist alles in Ordnung mit ihm. Ein höflicher, stiller, gutaussehender Mensch. Und gleichzeitig ist nichts in Ordnung mit ihm. [...] Ein Glückspitz, sagte jemand namens Konstantin. Ich sage zu ihm: Du bist ein Glückspitz [...]. Immer etwas etepetete, so ein Rührmichnichtan [...], sagte eine Frau namens Kinga und lachte. (13-14)

Abels zentrales Merkmal als Figur für die LeserInnen wie auch als Figur in der diegetischen Welt ist also seine Fremdheit, die im Laufe des Romans immer wieder – und ich würde sagen programmatisch – deutlich gemacht wird:

was wirklich wesentlich war in dem Moment, war etwas, was die Braut Mercedes nicht hätte benennen können, das wie ein Wartezimmer roch, wie Holzbänke, [...] pechschwarzes Kakaopulver, und überhaupt: Essen, wie sie es noch nie gegessen hat, und so weiter, etwas Endloses, wofür sie gar keine Worte mehr hat, stieg aus ihm hoch, als trüge er ihn in den Taschen: den Geruch der Fremde. Sie roch Fremdheit an ihm. (17)

Die Aussicht auf die Enträtselung von Abels Vergangenheit und seinen Gedanken – die im Großteil des Textes nie geäußert werden –, d.h. die Überwindung seiner Fremdheit, bildet den Kern des Romans, da die LeserInnen auch nur sehr wenig Unzusammenhängendes über den Protagonisten erfahren. Diese Frontstellung der Fremdheit des Protagonisten sowohl für Abel selbst als auch für die Nebenfiguren in der Handlung und – wie später erläutert wird – in der Struktur des Romans lässt die LeserInnen vermuten, dass diese Fremdheit irgendwann überwunden wird, dass Abels Identität wiederhergestellt wird und dass, mit anderen Worten, ein Moment der Agnition im Roman stattfinden wird. Der Kern, d.h. die Agnition, wird tatsächlich im achten und vorletzten Teil des Texts erreicht, der nicht zufällig den Titel „ZENTRUM. Delirium“ (357-410) trägt: Während eines langen

halluzinatorischen Trips, setzt Abel sich mit den Traumata seiner Vergangenheit auseinander, rekonstruiert seine Erinnerungslücken, drückt zum ersten Mal seine Gedanken ausführlich aus und ist zusammenfassend wieder bei sich selbst: „Also schön, sage ich schließlich, nachdem ich lange allein war. Also gut. Ich werde mich erkenntlich zeigen und sprechen“ (394).

Es kann folglich geschlussfolgert werden, dass der Protagonist schließlich seine Stimme wiederfindet – und das im wahrsten Sinne des Wortes, wie Mercedes andeutet, als Abel sie anruft, sobald er sich von seinem Trip erholt hat: „Das Entscheidende war, dass sie [Mercedes] etwas hörte, was sie zunächst nicht zuordnen konnte. [...] Er hatte einen kaum vorhandenen, kaum hörbaren, nur spürbaren: Akzent“ (418-19). Der Roman endet jedoch mit einer Enttäuschung dieses „Erwachens“ (413): Gleich danach wird Abel von einer Gruppe von Jungen verprügelt und erleidet infolge der Schläge eine Aphasie, die es ihm erlaubt, nur noch drei Wörter zu wiederholen, und das auch nur in der Sprache der Stadt B. „Es ist gut“ (430): mit diesen Worten kommt der Erzählstrang von *Alle Tage* zum Ende.

2 **Jenseits der interkulturellen Literatur: „Abel, der Barbar“**

Diese Zusammenfassung des Romans, die einige ansonsten spannende Aspekte auslässt, ist notwendig, um seine innovativsten Aspekte zu analysieren, nämlich die formalen Strategien, mit denen dieser Erzählstoff sich entfaltet: Nicht nur dekonstruiert Moras Roman – so die These dieses Beitrags – jene *topoi*, die als traditionell für die zeitgenössische deutschsprachige interkulturelle Literatur anzusehen sind, sondern auch den Baustein des interkulturellen Diskurses auf der thematischen und formellen Ebene, d.h. das Wechselspiel zwischen den Kategorien des Eigenen und des Fremden.

Um diesen Punkt weiter zu erörtern, ist es notwendig, sich kurz mit dem Konzept der Fremderfahrung im literarischen Verstehensprozess zu befassen und spezifisch auf die Interkulturelle Hermeneutik Alois Wierlachers einzugehen. Ausgehend von einer Kritik an Gadammers Konzept des hermeneutischen Zirkels betont Wierlacher (1990) die Notwendigkeit, eine eurozentrische Sichtweise zu überwinden und auch die Vielfalt im Verstehensprozess, an dem Text und Leser beteiligt sind, zu berücksichtigen:

In höchst bedenklichem Maße tradiert sie [Gadammers Perspektive] Denkmuster europäischen Kolonialverhaltens; sie überschätzt die Möglichkeit der Aneignung, weil sie die Spannung zwischen Eigenem und Fremdem übergeht. (Wierlacher 1990, 58)

Diese Hermeneutik des Fremden wurde bei der Betrachtung der interkulturellen Literatur entwickelt (Hofmann 2006, 38-40), also bei Texten, welche die ausgehandelte Sinnkonstruktion über verschiedene Kulturen hinweg inszenieren. An diesem Prozess sind alle Akteure, sowohl Figuren als auch LeserInnen, beteiligt, d.h. am Versuch der Sinnkonstruktion mittels Symbole und Bedeutungen, die in verschiedenen Kulturkreisen unterschiedliche Positionen einnehmen. Aus diesem Grund führte die interkulturelle Germanistik die Kategorien des Eigenen und des Fremden in der literarischen Analyse ein (Hofmann 2006, 38-40). Meiner Ansicht nach deutet *Alle Tage* darauf hin, dass seine kognitive Reise zu einer Begegnung, einer Verhandlung zwischen diesen beiden Kategorien führt (im Sinne einer *interkulturellen Begegnung*). Diese Erwartung wird jedoch auf verschiedenen Ebenen enttäuscht.

Zunächst ist es notwendig, sich auf das zu beziehen, was ich die Dekonstruktion der *topoi* der interkulturellen Literatur genannt habe. Dass ein Migrant, ein Flüchtling, als Hauptfigur eines Romans die erzählerische Funktion des Fremden übernimmt und die anderen Figuren - vor allem der Einheimische - mit dem Geheimnis seiner Identität konfrontiert werden, stellt einerseits keine besonders innovative Erzählentscheidung dar. Genauso wenig innovativ ist die Tatsache, dass im Mittelpunkt dieser Auseinandersetzung die Konstruktion der Identität des Migranten steht und dass diese Konstruktion als normativ und unterdrückend dargestellt wird, als Symbol für die Art und Weise, wie Andersartige auch diskursiv von der Gesellschaft konstruiert werden, die ihnen in institutioneller und ökonomischer Hinsicht eine Randposition zuweist. Wie bereits angedeutet, hat der Protagonist dann offensichtlich seine Identität verloren: Der Roman verleitet uns von Anfang an zu dem Gedanken, dass diese Wiederherstellung oder vielmehr seine Rekonstruktion in der neuen Sprache und dem neuen Land seinen Ankunftspunkt darstellt, das, was ich seinen Kern genannt habe und was Mora in dem Kapitel, das der Agnition gewidmet ist, das „Zentrum“ nennt. Ein Beispiel stammt aus dem bereits besprochenen Kapitel „Chöre“:

du täuschst mich nicht, dein Name verrät dich: Nema, der Stumme [...], früher für jeden nichtslawischer Zunge, für den Stummen also, oder anders ausgedrückt: den Barbaren. Abel, der Barbar, sagte eine Frau namens Kinga und lachte. Das bist du. (Mora 2004, 14)

Zusammenfassend wird offensichtlich, dass das erste Element des Eigenen, das aus dem Roman getilgt wird, gerade Abels Identität ist, und, wenn auch auf ganz andere Weise, ist die Rekonstruktion der Identität im neuen, fremden, kulturellen Raum eines der zentralen *topoi* des interkulturellen Romans, wie es beispielsweise in einem der ersten Texte, die dieses Genre hervorbrachten, erkennbar

ist, nämlich Emine Sevgi Özdamars *Istanbul-Berlin-Trilogie* (2006). Wie schon im ersten Kapitel erläutert, werden in *Alle Tage* die thematischen Erwartungen an die (Re-)Konstruktion der Identität des Protagonisten missachtet:¹ Die Eliminierung von Abels Identität aus dem Text wird in der Handlung nicht aufgelöst, d.h. in dem Sinne, dass der migrantische Protagonist, d.h. der Fremde schlechthin, seine Identität in der diegetischen Welt wiederfindet und sie in seiner neuen existentiellen Realität verorten kann.

In Wirklichkeit ist die Konstruktion der Fremdheit des Protagonisten – und des Romans – viel komplexer, denn das Wechselspiel zwischen Eigenem und Fremdem wird in *Alle Tage* auch auf andere Weise verhindert, die weniger die thematische als die formale Ebene betrifft.

3 **Labyrinth der Räume und Zeiten: „Wo wann bin ich und wer bist du?“**

Um diesen komplexen Punkt zu erläutern, kehren wir zum oben erwähnten Incipit zurück, das in gewissem Sinne die Originalität des Romans umreißt. Sie besteht in der Korrespondenz der verschiedenen Erzählebenen aufgrund der meta-erzählerischen Struktur des Romans. So wie Abel in der diegetischen Welt keine Wahrnehmung seiner eigenen Identität hat und so wie die Nebenfiguren die Geschichte des Protagonisten nicht kennen, so gibt auch der Roman wenige ungeordnete Informationen über die Geschichte des Protagonisten und wird vor allem in seiner Struktur zum Baustein der Fremdheit des Protagonisten selbst. Dabei ist die Lektüreerfahrung ebenso desorientiert wie die Existenz von Abel. Im Folgenden werden einige der Erzählstrategien untersucht, welche dieses Charakteristikum von *Alle Tage* erzeugen.

Erstens wird die im ersten Kapitel ausgelegte Handlung im Roman rückwärts rekonstruiert, oder besser gesagt, rückwärts und in Sprüngen, denn die Rekonstruktion ist nicht linear: Die Erzählung beginnt am Ende, als der Protagonist nach dem Angriff der Jungen kopfüber hängend auf einem Spielplatz gefunden wird. Zwischen der Ebene der Geschichte und der Ebene der Handlung verläuft durch *Alle Tage* in der Tat eine tiefe Kluft, die meines Erachtens vor allem mit der Distanz einhergeht, die zwischen dem Protagonisten und den anderen Figuren, zwischen dem Protagonisten und seiner Welt, aber auch zwischen der diegetischen Welt von *Alle Tage* und den LeserInnen besteht: Die Amnesien und die fragmentierte Identität des Protagonisten spiegeln sich in einem Durcheinander von Zeitebenen,

¹ Aufgrund dieser besonderen Deklination des Identitätsbegriffs im Roman ist anzunehmen, dass Mora Kritik an der Zentralität des Konzepts übt. Dazu: Occhini 2023.

Orten, Stimmen und Perspektiven wider, die gerade durch den mysteriösen Protagonisten zusammengehalten werden. Entsprechend besteht *Alle Tage* aus Szenen, die nach keiner logischen, sondern nach einer assoziativen Reihenfolge zusammen montiert sind,² was dem Leser zu rekonstruieren überlassen bleibt.

Die den Roman kennzeichnende Orientierungslosigkeit quillt hauptsächlich aus der Raum-Zeit-Struktur hervor, die nie konkret profiliert wird. Der Text liefert keine konkreten räumlichen Angaben, stattdessen werden Ausdrücke wie ‚die Stadt B.‘, die westliche Metropole, in der sich der Großteil der Geschichte abspielt, oder ‚aus S.‘, der Heimat des Protagonisten, verwendet. In der Tat hindern diese Abkürzungen uns nicht daran, bestimmte Orte zu identifizieren: Aus verschiedenen Gründen³ ist in der Metropole B. die Stadt Berlin nach dem Fall der Mauer zu erkennen. Ebenso wie Berlin wird auch die Heimat des Protagonisten im Text nicht eindeutig kundgetan, sondern nur angedeutet (z.B. Mora 2004, 41), aber es ist klar, dass die Geschichte zur Zeit der Jugoslawien-Kriege (1991-2001) stattfindet und dass Abel vor diesen Konflikten geflüchtet ist. Ganz zu schweigen von anderen offensichtlichen Anspielungen, die Mora mit einer höhnischen metanarrativen Geste beseitigt: „Der schiefe Turm von P. wird immer schiefer“ (102). Ebenso wird jede Angabe, die einen eindeutigen geografischen Bezugspunkt darbieten könnte, aus dem Text gestrichen. Ein Beispiel dafür sind die von den Figuren gesprochenen Sprachen, die bis auf wenige Ausnahmen nie explizit gemacht werden und stattdessen durch ebenso deiktische Konstrukte ersetzt werden: *Fremdsprache*, *Muttersprache*, *Landessprache* profilieren sich als leere Gefäße aufgrund der Abwesenheit eines expliziten geographischen Kontexts. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es nicht möglich ist, Abels Heimat sowie die der anderen Figuren, oder ihre Muttersprachen zu bestimmen: Man weiß nur, dass Abel ein Ausländer ist, aber die anderen Figuren, ob einheimisch oder nicht, sind für die LeserInnen genauso entwurzelt wie der Protagonist, da es im Roman keine Orte mehr gibt. Die geografischen Bezüge bilden in der Tat einen weiteren Baustein der Kategorie des Eigenen, deren systematische sowie offenkundige Eliminierung die interkulturellen Begegnungen unmöglich macht.⁴

Die verwirrende formale Architektur des Romans beschreibt Mora selbst im Sinne eines Labyrinths und eines Irrgartens, welche Abels existentiellen Zustand widerspiegeln (56). Abel hat einerseits seine Heimat und andererseits Teile seiner Erinnerungen verloren, d.h. die Möglichkeit, seine Identität in einem Zeitkontinuum oder in der

2 Müller-Dannhausen (2006, 201-3) spricht diesbezüglich von Montagetechnik.

3 Dazu Albath 2019, 38.

4 Eine ähnliche Strategie wird bei zeitlichen Bezügen angewandt, die sehr viel begrenzter sind als die räumlichen.

räumlichen Dimension zu verorten. Entsprechend sind die LeserInnen im Labyrinth der Zeiten, Räume, Figuren sowie Ereignisse genauso verwickelt wie Abel. Im Zentrum dieses Labyrinths würde man erwarten, wie schon erwähnt, den Protagonisten selbst zu finden, d.h., seine Identität als Gegengift zu seiner Fremdheit, „das innere Problem des Abel Nema“ (56) zu lösen. Der Roman jedoch spielt durch einen höhnischen, meta-erzählerischen Gestus gerade mit dieser Erwartung. Aus diesen Gründen lässt sich *Alle Tage* laut Erika Hammer (2010, 514) als ein „autoreflexiver Architext“ bezeichnen, d.h., als eine Narration, die anhand ihrer formalen Struktur einerseits die Konstruktion des Subjekts und andererseits gerade die Sinnbildung in der fiktionalen Struktur problematisiert. In der Tat sollen die formalen Entscheidungen, die soeben analysiert wurden, die LeserInnen nicht daran hindern, die raum-zeitlichen Koordinaten bzw. die Reihenfolgen der Ereignisse zu erkennen, sondern die Mechanismen deutlich zu machen, durch die der Roman seinen räumlichen (und zeitlichen) Rahmen strukturiert, und sie gleichsam außer Kraft zu setzen. Aufgrund dieser Merkmale und Strategien lässt sich *Alle Tage* als ein selbstreferentieller Roman verstehen, indem er auf nichts als sich selbst verweist: Genauso wie Abel, der ohne Vergangenheit und Orientierungssinn in der Metropole B. verloren und in sich verschlossen ist, so ist die Erzählung gefangen in einer ewigen Gegenwart („jetzt“) und an einem undefinierbaren Ort, der deiktisch immer der ist, an dem wir uns befinden („hier“).⁵ Genauso unerkennbar wie sich Abels Identität in der Diegese profiliert, so ist die Erzählung für die LeserInnen unüberschaubar, insofern, als sie den LeserInnen die üblichen Bezugspunkte der narrativen Konstruktion entzieht.

Der Enttäuschung der Leseerwartungen wird auch anhand anderer formaler Strategien verfolgt, von denen die wichtigste die Gestaltung der Erzähl- und der Figurenrede bildet, die im folgenden Kapitel betrachtet wird.

4 Die Ambiguität des Erzähldiskurses: „Orgie“

Hinsichtlich der Erzählstrategien ist der Roman durch ein geschicktes Wechselspiel zwischen einer lakonischen Dritte-Person-Erzählerrede mit wandelnder Fokalisierung, direkter und indirekter Figurenrede sowie letztlich anderen Redestellen, die als direkte Figurenrede ohne Anführungszeichen beschrieben werden können, gekennzeichnet. Die Grenzen bzw. Übergänge zwischen diesen

⁵ Als konstitutiv gilt dieser Aspekt für den autoreflexiven Architext von *Alle Tage*, so dass Nathan Taylor Moras Schreiben in diesem Fall sehr treffend als „deiktischen Realismus“ (2013, 24) bezeichnet.

Erzählweisen sind nicht immer eindeutig zu bestimmen. Spezifisch sind mehrere Passagen zu erkennen, an welchen die Sekundärfiguren nicht nur zu Wort kommen, sondern auch dem Erzähler dabei *ins* Wort kommen, indem sie die Erzählerrede ergänzen oder sogar widersprechen. Anhand solcher Beispiele lässt sich eine Interpretation vornehmen, nach der die Charaktere auf die Rolle von homodiegetischen ErzählerInnen ansprechen – auch wenn sie es nie ganz werden. Das Ergebnis ist ein erzählerischer Multiperspektivismus, der aus mehreren Abweichungen besteht, was natürlich wieder die labyrinthische Erzählstruktur des Romans widerspiegelt und das Albath (2019, 37) als „prismatischen Erzählstil“ ausmacht. Aber nicht nur: Dies trägt, wie im Folgenden erläutert wird, weitgehend zu dem den Roman durchdringenden Fremdheitsgefühl bei, denn der Prozess der Sinnkonstruktion der Leseerfahrung, welcher auf der Verhandlung von Bekanntem und Unbekanntem, d.h. von Eigenem und Fremdem, beruht, programmatisch – und metanarrativ – verhindert wird.

Ein perfektes Beispiel dafür ist das fünfte Kapitel der ersten Sektion, „Protokoll“ (Mora 2004, 30-8). Es scheint sich um eine Aussage von Thanos zu handeln, dem Türsteher des Nachtclubs, in dem Abel Stammgast ist, die von der Polizei unmittelbar nach dem Auffinden des Protagonisten auf dem Spielplatz aufgenommen wurde. Aufgrund ihrer besonderen Erzählstruktur lässt sich diese Textstelle als eine Art sekundärer Erzählung betrachten, und Thanos entsprechend als ihren homodiegetischen Erzähler, obwohl, wie gesagt, keine scharfe Grenzlinie zwischen den verschiedenen diegetischen Momenten gezogen werden kann. In diesem Textteil wechseln sich drei Stimmen ab, die sich durch Stil und Positionierung in Bezug auf das Ereignis unterscheiden und im Folgenden in schwarz (Thanos), kursiv (Polizist?) markiert und unterstrichen (Erzähler) sind:

Das Motto des Wochenendes war: Eine Orgie im alten Rom.

Orgie.

Ja.

Der größte Run war natürlich am Samstagabend, aber das ging nahtlos in den Sonntag über, wir haben die Bar gar nicht geschlossen, obwohl sich der Dreck schon türmte, und zwischendurch sauber machen geht bei den Massen nicht (Können wir das bitte streichen?) [...].

Wann Abel N. im dritten Hof ankam, weiß man nicht. Irgendwann stand er eben da, an eine der Eisenstangen gelehnt [...]. Der dicke, kahlköpfige Riese in der Tür ist Thanos, in enge Lederhosen gepresst, mit einer aus einem Laken gefertigten Toga über den schwarz behaarten Männertitten. Im ganzen Lärm war gar nicht zu verstehen, was er sagte.

Ich sagte, Die Party hat ein Motto. Entweder habt ihr ein Kostüm an oder ihr kommt nackt, keine Jeans.

Woraufhin die Leute im Hof ohne sichtbarem Zögern anfangen, sich ihrer Kleidung zu entledigen [...]. Bevor sich die Tür vor dem Rest schloss, holte ein langer, haariger Arm aus, packte den voll bekleideten, unkostümierten Mann an der Eisenstange und zog ihn durch die schnell schmalere werdende Türöffnung ins Innere.

Anschließend war Thanos verschwunden, was verwundert, denn im Klub waren so viele zusammengepresst, dass man kaum treten konnte. Plötzlich (woher?) hatte Abel ein Glas in der Hand. (31-2)

Die starke Reduktion der Verben des Sagens und der Wechsel der Subjektpronomen („er sagte“/„Ich sagte“) erschweren die Zuordnung von diskursivem Material zu den unterschiedlichen Stimmen und bilden die oben eingeführte Ambiguität der Erzählperspektive, denn die LeserInnen können in solchen Fällen die ‚Autorschaft‘ der Behauptungen nur induktiv ableiten. Wir erkennen also einen Ich-Erzähler mit Innenperspektive, nämlich Thanos, der von zwei Stimmen unterbrochen wird: Die erste, im Text kursiv markiert, könnte der Polizist sein, der seine Aussage aufnimmt und nur einmal spricht. Die zweite Stimme in der dritten Person gehört dem Er-Erzähler. Thanos, der hier zum ersten Mal erscheint, wird keineswegs eingeleitet, sodass diese Figur im diegetischen Universum schwierig zu verorten ist: Die LeserInnen rekonstruieren also induktiv seine Rolle, die auch dank anderer späterer Textstellen geklärt wird. Dies ist die übliche Art, die Figuren in *Alle Tage* vorzustellen, die plötzlich mit ihren eigenen Worten auf der Bühne erscheinen und dem Leser ihre eigene Sichtweise aufzwingen, wie Maike Albath (2019, 37) sehr eindrucksvoll beschreibt: „Der Leser taumelt weiter, fällt mit einem Ruck in neue Figuren hinein, die plötzlich ‚ich‘ sagen, und betrachtet wieder mit anderen Augenpaaren die Lage“.

Für unsere Diskussion ist das prägendste Element jedoch die Stimme des Erzählers, dessen ontologische Verortung durchaus ambivalent ist: Obwohl er für den Großteil des Romans als ein traditioneller allwissender Erzähler agiert, der an den Gedanken der Sekundärfiguren (jedoch nicht an Abels) beteiligt ist und der ihre Geschichte kennt, weist er in manchen Fällen einen reduzierteren Wissensgrad als die Charaktere auf, als ob er plötzlich ganz intern in die diegetische Welt hinabgestiegen wäre (und folglich natürlich nicht mehr in der Lage wäre, Thanos Worte „[i]m ganzen Lärm zu verstehen“, Mora 2004, 32). Vor diesem Hintergrund lässt sich diese Passage folgendermaßen interpretieren: Hier deklariert der Erzähler unverhohlen die Begrenztheit seiner Informationen und überlässt wieder Thanos das Wort („Ich sagte [...]“, 32). Diese absolute Inkompetenz⁶ des Erzählers wird an unterschiedlichen Stellen des Romans deutlich gemacht und

⁶ Mora (2015, 37) wendet gewisse Erzähltechniken – u.a. im Fall dieses Romans die Ambiguität des Erzählers – an, sodass ihre Schreibweise so wirkt, „[n]icht so, wie je-

bei näherer Betrachtung scheint es sich nicht um eine echte Verzerrung der Informationen zu handeln, sondern um eine Geste der (meta-)narrativen Verantwortungslosigkeit seitens des Erzählers, der nicht alle ihm zur Verfügung stehenden Informationen mitteilt. Man hat es im Roman also mit einem eklatanten Fall eines *unzuverlässigen* Erzählers zu tun.

Die erste logische Konsequenz dieser Erzählweise – in Verbindung mit dem labyrinthischen Aufbau der Raum-Zeit-Struktur – ist, dass viele Informationen über Abels Geschichte verschleiert bleiben können, denn die einzigen, die sie besitzen, sind eben Abel – und nur teilweise wegen seiner Dissoziation und seinen Amnesien – und der Erzähler. Letzterer verbirgt sie und gibt sich als unzuverlässig aus. Ersterer wird im offensichtlichen Gegensatz zu seinen geschwätzi- gen Begleitern über weite Strecken des Romans vom unaufhörlichen Redefluss der Figuren sowie der Erzählerstimme ausgeschlossen. Der Protagonist ist also fast immer das Objekt der Worte anderer, wie es programmatisch im Kapitel „Chöre“ deklariert wurde. Abels wenige Gedanken sind kurz und lakonisch, ein Umstand, den der Text selbst nicht zu verkennen scheint:

Stell dich nicht so an, sagte Konstantin im Sinne des panslawischen Gedankens.

Der panslawische Gedanke kann mich mit hundert Zungen am After lecken. Sieh an, wenn es darauf ankommt, kann ich Gedanken haben. Aber das war nur ein kurzer Moment. Gleich danach funktionierte Abels Gehirn wieder normal, und er begann einzelne Wörter, Syntagmen, später ganze Sätze zu verstehen. (114)⁷

Zweitens wird dadurch das Versprechen der Referenzialität des Romans nochmal missachtet und der Erwartungshorizont der Leseerfahrung enttäuscht, indem der Mechanismus der Sinnkonstruktion gestört wird. Statt ihnen bei der Orientierung in der neuen diegetischen Welt zu helfen, führt dann der Erzähldiskurs die LeserInnen weiter zur Verwirrung im Labyrinth des Romans.

Aus dieser Analyse lässt sich herausarbeiten, dass die labyrinthische Struktur von *Alle Tage* die distanzierte Innerlichkeit Abels perfekt widerspiegelt: Es besteht eine vollkommene Korrespondenz zwischen der Hauptfigur – dem Thema – und dem fiktionalen Universum, das er bewohnt – der Form: Mit anderen Worten zieht sich die Fremdheit des Protagonisten durch den gesamten Roman, dem anhand dieser – und anderer – formellen Strategien der Raum des Eigenen entzogen wird.

mand, der etwas weiß, sondern im Gegenteil, wie jemand, der nicht einmal genug weiß, um inkompetent zu sein. Über nichts“.

7 Kursiviert sind Abels Gedanken.

5 **Schluss: Eine Welt ohne Eigenes, oder „Panik ist der Zustand der Welt“**

Wie die Analyse gezeigt hat, beruht die Konstruktion und Erfahrung der Fremdheit in *Alle Tage* auf der systematischen Eliminierung des Raums des Eigenen, der hier sowohl als strukturierendes Element des Erzählraums als auch als kognitive Kategorie zu verstehen ist, die der Leseerfahrung interkultureller Literatur zugrunde liegt. Die Begegnung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, die der Roman um den Flüchtling Abel Nema zunächst suggeriert, kann gar nicht stattfinden: Nicht nur auf thematischer Ebene hat Abel seine Identität verloren, sondern auch Orte, Sprachen, andere Figuren, Zeiten und Geschichte sind ihr entzogen, so dass der Erwartungshorizont der LeserInnen auf erzählerischer Ebene zerstört wird. Mit anderen Worten: Wir haben es mit einer Welt zu tun, in der nicht nur Abel der einzige Fremde ist, sondern die ganze hier geschilderte Welt. Dieses Merkmal des Romans erschließt verschiedene Interpretationen.

In erster Linie legt *Alle Tage* eine Kritik an der dichotomen Konzeption von ‚eigen‘ und ‚fremd‘ nahe, die im Übrigen weithin kritisiert wurde. Ich erweitere hier eine bereits von Anita Czeglédy (2008) vorgeschlagene Interpretation, wonach der Roman in den verschiedenen Episoden, in denen er inszeniert wird (z.B. während der Partys von Professor Tibor B.), eine verschleierte Kritik am ‚interkulturellen Diskurs‘ übe. Denn, wie Czeglédy (2008, 293) hervorhebt, gehe die interkulturelle Perspektive das Risiko ein, die Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden dichotomisch zu gestalten, und das Fremde als Funktion des Eigenen bzw. das Andere als Funktion des Subjekts zu konstruieren, wodurch dem Fremden und dem Anderen effektiv die kulturelle Autonomie abgesprochen werde. Bei dem „Fremdeitsdiskurs“, der einem Großteil der zeitgenössischen Literatur zugrunde liegt, werde „der Fremde als Herausforderung [angesehen], die uns in Frage stellt, uns neue Codes aufzwingt, zum Nachdenken über das Eigene und das Fremde führt“ (293).

Anhand der durch Czeglédy anerkannten parodistischen Darstellung der vorgeblichen Offenheit gegenüber kultureller Vielfalt und, wie ich hinzufügen möchte, vor allem durch die thematisch-formale Dekonstruktion der Kategorie des Eigenen zugunsten einer maximalen Erweiterung derjenigen vom Fremden, weist Mora die fundamentalen Aporien der interkulturellen Perspektive in ihrem Roman zurück, die, nicht zufällig, eine der wichtigsten Kritiken von Wolfgang Iser (1994), dem Theoretiker der transkulturellen Perspektive, an einer solchen Auffassung der Kulturen darstellte. Auf der Grundlage dieser Überlegungen ist es möglich, eine zweite Interpretation zu wagen, die uns vom Raum des Textes wegführt, um den breiteren Horizont des deutschen Verlagsmarktes zu betrachten. Wer den Werdegang von Terézia Mora kennt, weiß, wie sehr sich

die in einem deutschsprachigen Minderheitengebiet Ungarns geborene Schriftstellerin gegen die Zuschreibung des Etiketts ‚Fremde-Autorin‘ und gegen eine ausschließlich interkulturelle Lesart ihrer Texte gewehrt hat. Man betrachte diesbezüglich ihre Antwort während eines Interviews zur Kategorie der Fremdheit im zeitgenössischen Literaturbetrieb:

LITERATUREN Als wir Sie zu diesem Gespräch über ‚Fremde‘ – die Fremde, das Fremde, die Fremden – einladen, reagierten Sie alle spontan abwehrend. Was für Befürchtungen oder Verdachtsmomente waren da im Spiel? Warum sind Sie zurückgezuckt?

MORA Die Gegenfrage wäre: Fremd – verglichen womit? Wer oder was ist da der Maßstab? Ich habe nichts dagegen, Ungarin zu sein – zur Hälfte –, aber ich habe etwas dagegen, in Deutschland bis ans Ende meines Lebens die Berufs-Fremde geben zu müssen. Weil das nicht mich als Person, aber schon gar nicht das beschreibt, was ich mache – meine Arbeit.

LITERATUREN Sie wollen nicht als Fachfrau fürs Fremde angesprochen werden.

MORA Ich bin unendlich genervt von dieser Fragestellung. Ich nehme an diesem Gespräch nur teil, um mich ein allerletztes Mal zu diesem Thema zu äußern. (Literaturen 2005)

Bei dem lakonischen „Danke“ anlässlich der Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Förderpreises⁸ im Jahr 2000 für die Kurzgeschichtensammlung *Seltsame Materie* (1999) deutet Mora in der Tat darauf hin, dass das Fremdsein wenig mit der geografischen Herkunft zu tun hat, mit dem Ausländersein in einem Land, sondern eher das Ergebnis viel komplexerer soziokultureller Bedingungen ist:

Offenbar nimmt man an, daß ich es (aus bekannten Gründen) besonders gut wüßte, wie es ist, fremd zu sein. Nun, ich weiß es, aber ich weiß es nicht deswegen, weil ich nicht in meiner Muttersprache schreibe. In meiner Muttersprache war ich stumm. Und ohne diese ‚fremde‘ Sprache, die deutsche, wäre ich es immer noch, nicht gedoppelt zwar, aber dennoch fremder als fremd, denn erst dadurch, was man (anders als die Herkunft) wählen kann, bin ich schließlich geworden was ich bin: ein freier Mensch. Eine, die sich äußern kann, Schriftstellerin. Dafür bin ich dankbar. (Mora 2000, 839)

⁸ Der Chamisso-Preis wurde zwischen 1985-2017 für Beiträge von Autoren nicht-deutscher Herkunft und Muttersprache vergeben und gilt als eine der umstrittensten literarischen Auszeichnungen der deutschsprachigen Literaturszene. Zur Kritik an diesem Preis, seiner zentralen Rolle in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und den Veränderungen in seinem Umfang sowie in seinen kulturtheoretischen Annahmen vgl. Occhini 2022.

Die Dekonstruktion des Erwartungshorizonts der Voraussetzungen interkultureller Literatur kann also auch als Kritik an einer im deutschen Literaturraum erschöpften Erzählweise oder, vielleicht noch besser, an den interkulturellen Lesarten verstanden werden, durch welche so viele zeitgenössische Texte ausschließlich betrachtet werden.

Da gerade nicht die interkulturelle Perspektive im Mittelpunkt der Interpretation von Moras Werk steht, sondern ihre Ablehnung, muss man sich abschließend fragen, was an ihrer Stelle bleibt und welchen anderen Wert die systematische Eliminierung des Eigenen hat. In der Tat geht es nicht in erster Linie um eine erneuernde Absicht der Tradition des interkulturellen Romans, sondern eher um das Thema, das sich stillschweigend durch den gesamten Text zieht. Mora selbst sagt, dass der Balkankrieg und der europäische Kontext jener Jahre die erste Inspiration für das Schreiben des Romans waren. Doch wie Mora selbst erklärt (2005, 42-3), nimmt der Prozess des Schreibens des Romans nach dem 11. September mit dem Ausbruch anderer Kriege, dem in Afghanistan und dem im Irak, eine andere Wendung: Die Erkenntnis, die sich daraus ableiten lässt, ist, dass der Krieg immer und überall ist, er prägt die heutige Welt, auch wenn wir ihn nicht direkt sehen. Diese Perspektive auf die Präsenz des Krieges wird im Titel des Romans, *Alle Tage*, kodifiziert, der dem gleichnamigen Gedicht von Ingeborg Bachmann entnommen ist, dessen erste Zeilen lauten:

Der Krieg wird nicht mehr erklärt
sondern fortgesetzt.
Das Unerhörte
ist alltäglich geworden. (Bachmann 1985)

Wie Allocca (2016, 42-3) in Erinnerung ruft, verortet das Gedicht die Präsenz der faschistischen Gewalt auch in der Nachkriegsgesellschaft, eine Präsenz, die sich nicht mehr in auffälligen Ereignissen zeigt und die nun allgegenwärtig und damit unbemerkt in ihrem Alltag ist.

Das Auslöschen des Eigenen, das mit der Potentialität des Kriegsausbruches verbunden ist, bezieht sich nicht auf einen bestimmten geografischen Ort oder eine bestimmte Zeit, obwohl der Verlust der Muttersprache und der Heimat einen Flüchtling betrifft und sich die Ereignisse des Romans in einem Rahmen abspielen, der viele Elemente mit der mitteleuropäischen Situation der 1990er Jahre teilt. Es tritt im Hier und im Jetzt, ‚alle‘ Tage auf, es unterliegt unserer scheinbar friedlichen Gesellschaft und wird ständig verdrängt.

Das ist die Funktion Abels: Als Staatenloser, als Flüchtling, als Migrant wird er in der Tat im narrativen Wirbel von *Alle Tage* zum Archetypus, der es uns ermöglicht, die zeitgenössische Panik in einer Welt ohne Zentrum zu verstehen, einer Welt, die ständig synchron ist, in ständiger Bewegung, in der der Krieg in seiner scheinbaren

Abwesenheit immer präsent ist. Wie es im Roman selbst mehrmals lautet, im Zusammenhang mit den Panikattacken, die Abel befallen und die zu den Symptomen eines Kriegstraumas gehören: „Panik ist nicht der Zustand eines Menschen. Panik ist der Zustand dieser Welt“ (Mora 2004, 19).

Literaturverzeichnis

- Albath, M. (2019). „In jeder Sprache sitzen andere Augen. Über Terézia Moras Roman *Alle Tage*“, in „Terézia Mora“, monogr. Nr., *Text+Kritik*, 1(221), 34–42.
- Allocca, D. (2016). *BerlinoGrafie: letteratura nomade e spazi urbani. I percorsi di Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora*. Milano: LED.
- Bachmann, I. [1953] (1985). „Alle Tage“. *Die gestundete Zeit*. München; Zürich: Piper, 28.
- Czeplédy, A. (2008). „Aus fernste Ferne so nah‘. Terézia Moras Roman *Alle Tage*“. János-Szatmári, S.; Szűcs J. (Hrsgg), *Wissenschaften im Dialog. Studien aus dem Bereich der Germanistik*, 1. Klausenburg; Großwardein: Partium, 291-304.
- Hammer, E. (2010). „Abel ohne Eigenschaften. Terézia Moras Roman *Alle Tage* als Installation“. Hillenbrand, R. (Hrsg.), *Erbauendes Spiel – Unendliche Spur. Festschrift für Zoltán Szendi*. Wien: praesens, 513-34.
- Hofmann, M. (2006). *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink.
- Literaturen (2005). „Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka‘. Interview mit Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani“. *Cicero. Magazin für Literatur*. <https://www.cicero.de/ich-bin-ein-teil-der-deutschen-literatur-so-deutsch-wie-kafka/45292>.
- Mora, T. (2000). „Danke“. *Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch*, 14, 838-9.
- Mora, T. (2004). *Alle Tage*. München: Luchterhand.
- Mora, T. (2015). *Nicht sterben*. München: Luchterhand.
- Müller-Dannhausen, L. (2006). „...schieß neue Lust am Erzählen!‘ Untersuchungen zum Erzählen in Terézia Moras *Alle Tage* und Antje Rávic Strubels *Tupolew 134*“. Nagelschmidt, I; Müller-Dannhausen, L. (Hrsgg), *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank & Timme, 197-214.
- Occhini, B. (2022). „Einsprachigkeit oder Mehrsprachigkeit würdigen? Der Diskurs um Sprachlichkeit in der Geschichte des Adelbert-von-Chamisso-Preises“. Auteri, L.; Barrale, N.; Di Bella, A.; Hoffmann, S. (Hrsgg), *Jahrbuch für Internationale Germanistik = Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)*, 7, 373-82. <https://doi.org/10.3726/b19960>.
- Occhini, B. (2023). „Oltre l’identità? Decostruzione di un concetto centrale della *Germanistik* sull’esempio di *Alle Tage*“, in „Il concetto di identità nei Paesi di lingua tedesca“, Sonderh., *Lingue e linguaggi*, 55, 173-90. <https://doi.org/10.1285/i22390359v55p173>.
- Özdamar, E.S. (2006). *Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

- Propst, E. (2008). „Der unmögliche Dialog – der narrative Diskurs Terézia Moras *Alle Tage*“. János-Szatmári, S.; Szűcs J. (Hrsgg), *Wissenschaften im Dialog. Studien aus dem Bereich der Germanistik*, 1. Klausenburg; Großwardein: Partium, 305-16.
- Taylor, N. (2013). „Am Nullpunkt des Realismus: Terézia Moras Poetik des hic et nunc“. Horstkotte, S.; Herrmann, L. (Hrsgg), *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin: de Gruyter, 13-30. <https://doi.org/10.1515/9783110336542.13>.
- Welsch, W. (1994). „Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder“. https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkult.pdf.
- Wierlacher, A. [1983] (1990). „Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment. Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur“. Krusche, D.; Wierlacher, A. (Hrsgg), *Hermeneutik der Fremde*. München: iudicium, 51-79.

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen
Literatur im globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra

Aus dem Nichts ins Nichts Zu Fatih Akins *Aus dem Nichts* und Feridun Zaimoglus *German Amok*

Nikolaos-Ioannis Koskinas

University of Athens, Greece

Abstract As a critical reflection to the discourse surrounding the 'Berlin Republic' and the demand for a redefinition of the German national identity, the last two decades have seen the emergence of various works by artists labeled as 'migration background' that deal with German historical and memory culture. Fatih Akin's political thriller *Aus dem Nichts* and Feridun Zaimoglu's novel *German Amok* examine migration from a genuinely postmigrant perspective. This broadening of the perspectival focus generates a different understanding of history and society, which through its disillusioning and irritating effect allows a critical examination of social power relations and deficits in norms and values.

Keywords Berlin Republic. Identity. Memory culture. Normalisation. Postmigrant. Multiculturalism.

Inhaltsangabe 1 Theoretische Vorüberlegungen. – 2 „Sie war eine Deutsche, so eine Deutsche wie ich“. Fatih Akins *Aus dem Nichts*. – 3 „Spotte nicht über einen tätigen Bürgerrächer im Hinterland der Kunst!“ Feridun Zaimoglu *German Amok*.

1 Theoretische Vorüberlegungen

Der äußerst kontroverse Diskurs um die ‚Berliner Republik‘ in den frühen 1990er Jahren zielte auf das Neudenken deutscher Erinnerungskultur und auf die eng damit verbundene Neudefinition nationaler Identität im vereinten Deutschland bzw. auf die – von Jürgen Habermas scharf kritisierte (vgl. 1995) – Renaissance eines bundesdeutschen Nationalismus. Die neue Hauptstadt avancierte zum Sym-



Diaspore 20

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

ISBN [ebook] 978-88-6969-734-0

Peer review | Open access

Submitted 2023-03-06 | Accepted 2023-04-24 | Published 2023-06-16

© 2023 Koskinas |

DOI 10.30687/978-88-6969-734-0/006

bol für ein neues deutsches Selbstverständnis (vgl. Lutz 2002). Hinter dem Wunsch nach ‚Normalisierung‘ und ‚gesundem‘ Selbstbewusstsein durch die ‚Rückkehr in die Geschichte‘ und den gleichzeitigen ‚Aufbruch in die Zukunft‘ verbarg sich die Absicht, Schlussstrich zu ziehen und eine erzwungene Stunde-Null-Stimmung zu erzeugen.

Der neue Nationaldiskurs in der ‚Berliner Republik‘, mitgeprägt von der so genannten „Neuen Rechten“ (vgl. Schmidt 2001), war eng verknüpft mit der Befreiung von der spätestens durch Auschwitz aufgelegten ‚Last‘ der Erinnerung an die Vergangenheit, mit der Degradierung des nationalsozialistischen Rassenstaates zu einer atypischen Ausnahme (vgl. El-Tayeb 2015, 17). Wie ahistorisch dieser Gebrauch der Geschichte als Element des tagespolitischen Handelns, diese strategische Instrumentalisierung von Vergangenheit und Erinnerung war, würde der Aufstieg von Rechtspopulismus und Rechts-extremismus in den nachfolgenden Jahren bestätigen.

Die neu-rechte Ideologieproduktion, deren Wurzeln im antidemokratischen deutsch-nationalen Konservatismus liegen, dessen Programmatik seit dem Kaiserreich weitgehend unverändert geblieben ist (Schmidt 2001, 336-7), aber trotzdem nach der ‚Wende‘ von weiten Teilen des politischen Spektrums übernommen wurde, hat auch breite Teile von Mehrheitsgesellschaft und Dominanzkultur erfasst, so dass sich das Land momentan in „akutem Identitätsstress“ (Foroutan 2019, 12) befindet. Als Erklärung werden in Meinungsumfragen u.a. Austeritätspolitik, Globalisierungsängste, Europamüdigkeit sowie ‚Überfremdung‘ genannt, also die vermeintliche Bedrohung durch Migration und Zuwanderung. Es ist eine unbestrittene Tatsache, dass das Thema Migration momentan in der deutschen Öffentlichkeit omnipräsent ist.

Der ‚Normalisierungsdiskurs‘ kreuzte mit einer großen Debatte in der Medienlandschaft in Bezug auf die Rolle von Kunst und Künstler in der ‚Berliner Republik‘. Unter Berufung auf Termini wie ‚Gesinnungsästhetik‘, ‚Neue Lesbarkeit‘ und ‚Unterhaltsamkeit‘ wurde der Versuch unternommen, die Rolle des operierenden Schriftstellers (Walter Benjamin), des sich in die gesellschaftlichen Fragen der Gegenwart einmischenden Intellektuellen, zu diskreditieren. Kurzum: Es ging um die Entpolitisierung von Literatur und Kunst (vgl. Taberner 2005, 15).

Als kritischer Reflex auf all diese Entwicklungen entstanden in den letzten zwei Jahrzehnten zahlreiche Werke in Literatur, Film und Theater, die sich mit der deutschen Geschichts- und Erinnerungskultur und deren mehrfacher Gebrochenheit auseinandersetzen. Diverse zeitgenössische Werke von mit dem Label ‚Migrationshintergrund‘ versehenen Künstlern verschaffen tiefe Einblicke in den Mikrokosmos der deutschen Identität in der ‚Berliner Republik‘ sowie in den Makrokosmos der Staatsmaschinerie, indem sie sich mit aktuell zentralen Themen wie Ausschluss und Abgrenzung, Marginalisierung des Andersartigen, Integration und Inklusion, Rassismus und Diskriminierung befassen.

In der vorliegenden Studie werden zwei solche Werke untersucht, Fatih Akins Politthriller *Aus dem Nichts* (2017) und Feridun Zaimoglus gesellschaftskritischer und satirischer Roman *German Amok* (2002). Die zentrale Frage dabei ist, ob und inwiefern beide Werke Migration und Gesellschaft aus einer genuin postmigrantischen Perspektive neu und anders betrachten. Die Frage verdient gestellt zu werden, denn es scheint, dass die deutsche Literaturwissenschaft in gewissem Maße Distanz zum herrschaftskritischen bzw. politischen Aspekt der Literatur währt.

Der Begriff ‚postmigrantisch‘ stammt ursprünglich aus dem Theaterbetrieb und wurde im Jahr 2008 von der Berliner Theaterintendantin Shermin Langhoff eingeführt, die von 2008 bis 2013 das Ballhaus Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg unter der Schirmherrschaft von Fatih Akin und mit der aktiven Mitwirkung Zaimoglus leitete. Ihr Ziel war es, durch die Auseinandersetzung mit Geschichten der Migration „neue Narrative von Deutschsein bzw. deutscher Kultur“ (Foroutan 2019, 46) hervorzubringen. Das postmigrantische Theater brachte Geschichten von ‚Postmigranten‘, von Vertretern der zweiten und dritten Generation von MigrantInnen auf die Bühne, die selbst in Deutschland geboren wurden, deren familiäre Zuwanderungsgeschichte als soziale Erfahrung und kulturelles Erbe sie aber als Personen mitdefiniert. Indem das postmigrantische Theater Geschichten erzählte, die bis zu diesem Zeitpunkt nahezu komplett ignoriert worden waren, hinterfragte es nicht nur den deutschen Theaterbetrieb, sondern auch die deutsche Geschichts- und Erinnerungskultur, ja die deutsche Gesellschaft im Allgemeinen:

Die Narrative des postmigrantischen Theaters reichen so über den bis dato bestehenden westlichen Theaterkanon hinaus. Sie leisten eine kulturelle Erinnerungsarbeit, die das Theater zu einem Raum des Lernens, Erfahrens und der Verhandlung von Geschichte/n macht. Zugleich erweitern sie die offizielle Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur. (Ballhaus Naunynstraße 2016)

Inzwischen hat sich der Begriff auch in den Sozialwissenschaften etabliert. Im Gegensatz zur konventionellen Migrationsforschung wird Migration dabei radikal neu gedacht und als eine gesellschaftsbewegende und gesellschaftsbildende Kraft begriffen (Yildiz 2015, 21). In einer Welt, in der laut dem World Migration Report 2022 ca. 281 Millionen Menschen in einem anderen Land leben, als dem, in welchem sie geboren wurden (vgl. International Organization for Migration 2022) bzw. in einem Land, wo nach Angaben des Statistischen Bundesamtes knapp ein Viertel der Bevölkerung (22.3 Millionen) eine Migrationsgeschichte hat (vgl. Statistisches Bundesamt 2022), sollte Migrationsforschung nicht bloß die Forschung *über* Migration sein, sondern eine von Migration ausgehende Perspektive erschlie-

ßen, mit der sich neue Einblicke in die Problemfelder Gesellschaft, Kultur und Demokratie gewinnen lassen (vgl. Römhild 2015, 39). Foroutan (2019, 13) ist zuzustimmen, wenn sie feststellt:

Es geht in Wahrheit also gar nicht primär um Migration – die große Gereiztheit liegt vielmehr daran, am eigenen Anspruch einer weltoffenen, aufgeklärten Demokratie zu scheitern. Die Migration ist dabei der Spiegel, in dem wir diese Gewissheit erkennen: Wir sind hässlich geworden und wir schieben die Wut auf den Boden, der uns das übermittelt.

Hier stoßen wir zweifelsohne auf das eigentliche Wesen des ‚Postmigrantischen‘. In vielen Kunstwerken der Gegenwart, die man als postmigrantisch bezeichnen kann, wird der Umgang mit Migration zum Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit grundlegenden sozialstrukturellen und kulturellen Problemen, die nicht von außen, vom Rande, sondern aus der Mitte der Gesellschaft kommen (vgl. El-Tayeb 2016, 10; Yildiz 2015, 22), für den Umgang mit Differenz, Hybridität und Ambiguität in modernen Demokratien, die sich – angeblich – auf Pluralität und Parität als Grundsatz berufen (vgl. Foroutan 2019, 62-3).

Dem ist ein gesellschaftskritisches Moment inhärent. Das ‚Postmigrantische‘ fungiert als eine Analysekategorie für die kritische Reflexion und Problematisierung gegebener sozialer Normen und Machtstrukturen (vgl. Yildiz 2015, 22; Foroutan 2019, 53). Binäre polarisierende Fremdbilder werden dekonstruiert, die binäre Logik von Identitätskonstruktionen wie Schwarz/Weiß, Inländer/Ausländer, Selbst/Andere, Minderheit/Mehrheit, Etablierte/Außenseiter wird grundlegend in Zweifel gezogen (vgl. Yildiz 2015, 21; Römhild 2015, 46; Foroutan 2019, 18). Ziel einer genuin postmigrantischen Gesellschaft wäre demnach

zu einem alternativen Modell deutscher Identität zu gelangen, das nicht über Ausschluss und Abgrenzung funktioniert, sondern aus der Perspektive der Ausgeschlossenen und Ausgegrenzten ein kritisches Erinnern praktiziert, das neue Zukunftsmöglichkeiten öffnet. (El Tayeb 2015, 27)

Im Folgenden wird versucht zu zeigen, wie beide Werke, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht wurden, hinter die Migrationsfrage schauen, wie Migration dabei zum Auslöser gesellschaftspolitischer Auseinandersetzung mit dem vorherrschenden Wissen der dominanten Erinnerungskultur wird in der Absicht, dieses zu dekonstruieren. Diese Erweiterung des perspektivischen Fokus generiert ein anderes Geschichts- und Gesellschaftsverständnis, welches durch seine desillusionierende und irritierende Wirkung eine kriti-

sche Auseinandersetzung mit Normen, Werten und sozialen Machtverhältnissen erlaubt. Beide Werke stellen den Mythos der pluralen Demokratie, der toleranten postfaschistischen, postsozialistischen und postkolonialen deutschen Gesellschaft radikal in Frage. Beide Werke entwerfen ein pessimistisches Bild der ‚Berliner Republik‘, in der Werte wie Gleichheit, Toleranz, Menschenwürde, Moral zu bloßen Leerformeln degradiert worden sind.

2 „Sie war eine Deutsche, so eine Deutsche wie ich“. Fatih Akins *Aus dem Nichts*

„Der Ansatz für Multikulti ist gescheitert, absolut gescheitert!“. Mit diesem Satz erklärte Kanzlerin Merkel im Oktober 2010 auf dem Deutschlandtag der Jungen Union in Potsdam den Multikulturalismus offiziell für misslungen. Der britische und der französische Regierungschef folgten schnell mit ähnlichen Aussagen. Das Ende des Multikulturalismus übersetzte sich schnell in das Ende der Einwanderungsgesellschaft. Obwohl Deutschland heute *de facto* ein Einwanderungsland ist, wurde ab diesem Moment die Integration von MigrantenInnen mit der Übernahme von deutschen Normen, Werten und Sitten gleichgesetzt, sprich Christentum, Humanismus und Aufklärung. Das machte der 7-Punkte-Integrationsplan der CSU deutlich. Demnach sei Deutschland kein Zuwanderungsland. Integration bedeute

nicht nebeneinander, sondern miteinander leben auf dem gemeinsamen Fundament der Werteordnung unseres Grundgesetzes und unserer deutschen Leitkultur, die von den christlich-jüdischen Wurzeln und von Christentum, Humanismus und Aufklärung geprägt ist. (Horst Seehofer, in Spiegel 2010)

Ein Jahr später wird von den Sicherheitsbehörden die rechtsextreme Terrorgruppe Nationalsozialistischer Untergrund (NSU) aufgedeckt, die zwischen 2000 und 2007 neun Menschen aus rassistischen Motiven und eine Polizistin ermordete. Der Politthriller *Aus dem Nichts* (2017) des preisgekrönten deutschen Regisseurs Fatih Akin basiert auf der grausamen NSU-Mordserie sowie auf dem NSU-Prozess, einem der wichtigsten Strafverfahren der deutschen Nachkriegsgeschichte. Seit der Entlarvung der terroristischen Vereinigung haben sich über ein Dutzend Fernsehdokumentationen, ein Kinodokumentarfilm (*Der Kuaför aus der Keupstraße*, 2015) ein Dokudrama im ZDF (*Letzte Ausfahrt Gera*, 2016) sowie die fünfstündige Doku-Drama-Trilogie *Mitten in Deutschland* (2016) in der ARD ebenfalls mit dem Thema befasst. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wo noch Platz für Akins Film bleibt bzw. worin sich dieser etwa von dem erfolgreichen ARD-Dreiteiler unterscheidet.

Mitten in Deutschland erzählt die Ereignisse um den NSU aus drei unterschiedlichen Perspektiven: aus der Sicht der Täter, der Opfer und der Ermittler. Obwohl die drei sorgfältig recherchierten Doku-Spielfilme auch fiktive Elemente umfassen, halten sie sich zu nah an die Realität. Auch nach eigenen Angaben setzte sich Programmdirektor Volker Herres als Ziel, der Wahrheit auf die Spur zu kommen, „zur Aufklärung beizutragen“ (Friedrichsen 2016). Besteht aber die Aufgabe der Kunst, die Rolle der Ermittler bzw. des Gerichts zu übernehmen?

Im Gegensatz zu diesem „Prozess mit den Mitteln der Kunst“ (Führ 2016) geht es Akin in *Aus dem Nichts* nicht um eine detailgetreue Rekonstruktion der NSU-Geschichte, sondern um das Aufzeigen von Strukturen. Ihn interessiert nicht der Einzelfall, sondern soziale Normen, Denkmuster und Machtstrukturen, die den Aufstieg von Terrorismus in Deutschland, aber auch weltweit erlaubten. Mit Hilfe des Abstands, den ihm sein Medium verleiht, gelingt ihm durch einen anderen Blickwinkel, „die Realität eher so zu verzerren, um sie besser darstellen zu können. Um sie besser verstehen zu können. Um sie besser strukturieren zu können“ (Akin in Tegeler 2017). Im Folgenden ist nun zu untersuchen, inwiefern diese ‚andere Sicht‘ als genuin postmigrantisch bezeichnet werden kann.

Akin hat sich in seinen Filmen nie außerhalb der Politik gestellt, aber mit *Aus dem Nichts* gibt er sein stärkstes politisches Statement ab, obwohl das in der Medienlandschaft komplett ignoriert oder auch missverstanden wurde. Der Film des in Hamburg aufgewachsenen Sohnes türkisch-muslimischer Eltern wurde in Cannes prämiert und erhielt sogar den Golden Globe, doch das deutsche Feuilleton degradierte ihn zu einem Rachethriller (Knoben 2017), der uninspiriert wie ein TV-Krimi, „wie ein mittelprächtiger Tatort“ (Pilarczyk 2017) sei.

Wie Akins berühmtester Film *Gegen die Wand* ist der Film in drei Kapitel unterteilt. Katja, eine deutsche Germanistik- und Kunststudentin, heiratet im Gefängnis ihren agnostischen kurdischstämmigen Ex-Dealer Nuri. Das erste Kapitel „Familie“ schildert ihr Leben ein paar Jahre später. Katja und Nuri sind glücklich verheiratet und wohnen mit dem gemeinsamen Sohn, dem sechsjährigen Rocco, in einem Einfamilienhaus im Grünen. Nuri gilt als Vorbild der Resozialisierung und betreibt ein Übersetzungsbüro in einem türkischen Viertel in Hamburg.

Ein erstes postmigrantisches Moment im Film besteht darin, dass er das Zerrbild der MigrantInnen als isolierter sozialer und kultureller Problemgruppe dekonstruiert. Nuri übt einen anständigen bürgerlichen Beruf, er ist mit einer Frau verheiratet, die allen Klischees des ‚Deutschseins‘ entspricht (groß, blond, blauäugig, gebildet) und die Familie lebt in privilegierten Verhältnissen. Akin erinnert seine Zuschauer daran, dass die große Mehrheit der Leute ‚mit Migrationshintergrund‘ völlig integriert in der deutschen Gesellschaft lebt. Die Nachfolgegenerationen der ‚Gastarbeiter‘, die nicht über die gleichen Migrationserfahrungen verfügen wie die Eltern- oder die Großelterngeneration, kom-

men aus den unterschiedlichsten sozialen Verhältnissen und sind quasi in allen Sektoren der Wirtschaft beschäftigt (vgl. Römhild 2015, 42).

Doch wenig später kommen Nuri und Rocco bei einem Nagelbombenattentat in Nuris Geschäft ums Leben, und zwar aus dem Nichts, wie es sich im Laufe der Handlung zeigen wird, bloß, weil sie nicht deutscher Herkunft sind. Ist es aber wirklich so? Wird die Geschichte sehr früh politisch entschärft, wie es oft in der Presse zu lesen war? Das Gegenteil scheint der Fall zu sein. Von den ersten Minuten des Filmes an stellt sich heraus, dass der Titel ironisch ist, dass die dargestellten Entwicklungen nicht unvorhersehbar waren oder plötzlich und aus dem Nichts kommen, sondern in der Tiefenstruktur der deutschen Gesellschaft verankert sind.

Genau darin besteht das Wesen einer Kunst, die man als postmigrantisch charakterisieren kann. Es geht nicht in erster Linie um Migration, Migration ist nicht das eigentliche Thema des Filmes, sondern der Ausgangspunkt für eine kritische Gesellschaftsanalyse, die die heutige deutsche Gesellschaft als Ganzes wahrnimmt (vgl. Foroutan 2019, 47). In diesem Sinne ist das Postmigrantische implizit herrschaftskritisch: „Es wirkt politisch provokativ und irritierend auf nationale Erzählungen und Deutungsmuster“ (Yildiz 2015, 31).

Während Akin den Alltag seiner Protagonistin nach dem Verlust ihres Mannes und ihres Sohnes schildert, konstatiert er etwas, was freilich gefährlicher als Bomben ist: die Normalisierung von Fremdenfeindlichkeit und Rassismus in einer angeblich toleranten, multikulturellen Gesellschaft. Katja ist sofort klar: „Es waren Nazis!“. In der Tat bestehen deutliche Indizien, die auf einen rechtsterroristischen Hintergrund deuten, aber trotzdem ermittelt die Polizei zunächst in eine andere Richtung und versucht, aus dem Opfer einen Verdächtigen zu machen. Der ermittelnde Kommissar fragt Katja zuallererst, ob ihr verstorbener Mann Moslem gewesen sei und meint zunächst, der Hintergrund der Morde hänge mit organisierter Kriminalität zusammen.

Nicht nur die Polizei, sondern auch die Massenmedien, sogar Katjas eigene Familie tragen zur Stigmatisierung der Opfer bei, indem sie ständig Vorurteile über ihren ethnischen Hintergrund reproduzieren. Deutschlands unbewältigte Vergangenheit sowie seine unbewältigte Gegenwart scheinen einen Teufelskreis zu bilden. Ein Ziel des Filmes ist es, diese Fehlentwicklung sichtbar und damit angreifbar zu machen. Die zentrale Frage könnte dabei folgende sein: Wenn die Faschisten immer ‚die Anderen‘ sind, aber auch die Migranten und deren Nachkommen stets als ‚die Anderen‘ behandelt werden, wer sind dann wir? Worin besteht heute das ‚Deutschsein‘?

Der Film fungiert wie eine postmigrantische Analyse und zeigt, dass Fremdenhass keineswegs nur in instabilen sozialen Verhältnissen vorhanden ist, sondern dass auch Teile der unentschiedenen Mitte und soziale Eliten sich zunehmend nicht vom normativen weißchristlichen deutschen Identitätsbild zu trennen vermögen. Davon

abweichende Denk- und Verhaltensmuster werden diskreditiert, denn sie gefährden das ‚Deutschsein‘, die gemeinsame Identität. Oft werden sogar Menschen allein anhand phänotypischer Merkmale im kollektiven Bewusstsein von vornherein als Repräsentanten ihrer angeblichen Herkunftskultur, als mit Deutschland ‚kulturell inkompatibel‘ wahrgenommen und können sich nie wirklich assimilieren, egal wie ‚deutsch‘ sie sind oder denken (vgl. Foroutan 2019, 67).

Aus dem Nichts liefert eine irritierende, aber ehrliche Erklärung des von Angela Merkel angekündigten Scheiterns des Multikulturalismus (vgl. Yildiz 2015, 28; Foroutan 2019, 67). Ausgehend von der Migration stellt Akin durch seine Protagonistin fest, dass Xenophobie und rassistisch motivierte Gewalt kein Exzess randständiger Außenseiter ist, sondern die gesamte Mehrheitsgesellschaft durchzieht (vgl. El-Tayeb 2016, 14).

Bei der Verhandlung im zweiten Akt „Gerechtigkeit“ wird dies sogar deutlicher. Die Hauptverdächtigen im Fall des Attentats, ein rechtsradikales Ehepaar, werden festgenommen und vor Gericht geladen. In der deutschen Gesellschaft gibt es jedoch ‚blinde Flecken‘, Grauzonen zwischen Konservatismus, Wohlstandschauvinismus und Rechtsextremismus, aber auch zwischen kollektiver moralischer Verantwortung und demokratischer Praxis. Das Neonazi-Paar, unterstützt von einem internationalen rechtsextremen Netzwerk, wird auf absurde Weise und aus Mangel an Beweisen freigesprochen, obwohl Katja die Angeklagte am Tatort gesehen hat und obwohl der Vater des Angeklagten, der im Film als Symbol einer hypnotisierten Gesellschaft fungiert,¹ den eigenen Sohn mit seiner Aussage belastet.

Der letzte Teil trägt den Titel „Das Meer“ und spielt in Griechenland, wo das freigesprochene Nazi-Paar auf Kosten des Staates und mit voller Unterstützung der dortigen rechtsradikalen Partei Urlaub am Meer macht. Katja folgt ihnen nach Griechenland, baut eine Nagelbombe und sprengt sich zusammen mit dem Paar in seinem Wohnwagen in die Luft. Interessanterweise dreht sich alles im Film um Katja, nicht um die Täter, nicht um die unmittelbaren Opfer. Mit der Wahl der blonden, blauäugigen Protagonistin unterwandert Akin tradierte Opfer- und Täterstereotypen. Katja, die Akin nicht zufällig in einem Interview mit Matthew Vasiliauskas (vgl. 2017) als sein Alter Ego bezeichnete, befindet sich in einem Zwischenzustand, sie lebt seit dem Attentat zwischen den Welten. „Sie war eine Deutsche, so eine Deutsche wie ich“, sagt sie über die Angeklagte. Dadurch impliziert

1 Der Vater des Hauptangeklagten hat z.B. einen begründeten, fast sicheren Verdacht nicht nur darauf, was die ideologischen Entscheidungen seines Sohnes angeht, sondern auch darauf, dass dieser eine Bombe in seiner Garage baut. Doch er bleibt untätig und eher apathisch, bis die tödlichen Pläne seines Sohnes in die Tat umgesetzt werden. Erst in seiner Zeugenaussage gesteht er: „Mein Sohn verehrt Adolf Hitler“, entschuldigt sich und lädt Katja später vor dem Gerichtsgebäude zu Kaffee und Kuchen ein (!).

sie einerseits eine gemeinsame Identität mit den Hassverbrechern. Andererseits wird sie angesichts der Erkenntnis ihrer Ohnmacht gegenüber dem gescheiterten Rechtssystem, den globalen faschistischen Netzwerken sowie der Rassismusamnesie ihrer Landsleute dazu gezwungen, ihre persönliche politische Verantwortung als Weltbürgerin zu überdenken (vgl. Kivrak 2019, 832).

In dieser sehr interessanten Anspielung auf die antike Tragödie aus postmigrantischer Sicht führt Akin seine Heldin in die Katastrophe, anstatt sie in eine Gesellschaftsordnung zu reintegrieren, die defekt ist. Akin übernimmt eines der wichtigsten Spezifika des tragischen Genres, die Paradoxie des unschuldig schuldigen tragischen Helden. Das μιάσμα, die Befleckung liegt zwar seit langem mitten in der deutschen Gesellschaft, doch Katja anerkennt ihre ἀμαρτία, ihren möglichen Anteil an persönlicher Schuld und Mitverantwortung – auch für unfreiwillig und unwissentlich begangene Taten oder für nicht Begangenes – und wählt bewusst das tragische Ende. Und das Meer, als Heterotopie im Sinne Foucaults, als ein uralter Ort der Grenzauflösung, ein ‚anderer‘ Ort mit einer besonderen transformativen Kraft, erfüllt dabei eine dynamisch reinigende, eine kathartische Funktion.

Gewiss gelingt es im Film nicht, „eine Erzählung zu generieren, die eine neue, plurale und migrationsoffene nationale Identität imaginiert, die sich dann mittelfristig in ein kollektives Gedächtnis einspeist und über ein politisches Bekenntnis hinauswirkt“ (Foroutan 2019, 219), wie es in einer postmigrantischen Gesellschaft verlangt wird. Allerdings leistet Regisseur Akin einen wichtigen Beitrag zur hochaktuellen politischen Debatte in Deutschland. Das düstere Ende des Filmes mag ambivalent sein, aber es stellt einen aussagekräftigen Kommentar über eine Gesellschaft dar, die wegschaut, die Augen vor der Gefahr des Rechtsextremismus verschließt, aber auch ausgrenzt, Verbrechen zu deckt und mordet. *Aus dem Nichts* richtet eine wichtige postmigrantische Handlungsaufforderung an den Zuschauer, einen beunruhigenden Appell zum Erwecken aus seiner Lethargie und zur Auseinandersetzung mit dem neuen, dem wahren Deutschland. Mely Kiyak (s.d.) hätte es nicht besser ausdrücken können. In ihrer Kolumne auf der Webseite des Maxim-Gorki-Theaters schrieb sie: „Die Hauptdarsteller des Films sind Deutsche. Der Filmemacher ist deutsch. Deutscher als beim NSU und bei *Aus dem Nichts* geht es kaum“.

3 „Spotte nicht über einen tätigen Bürgerrächer im Hinterland der Kunst!“ Feridun Zaimoglu *German Amok*

Im satirischen Roman des *enfant terrible* der deutschen Literatur der Gegenwart Feridun Zaimoglu *German Amok* (2002) geht es nicht um Migration bzw. es geht nicht primär um Migration. Die Handlung ist eher lose, sie spielt eine Nebenrolle. Zaimoglu schildert die absurden Abenteuer sowie die immer wiederkehrenden (verbalen) Amokläufe eines ambivalenten Mitglieds einer zunehmend multikulturellen Gesellschaft, eines erfolglosen und finanziell ruinierten Malers in Berlin in den ersten Jahren der letzten Jahrhundertwende. Der namenlose Ich-Erzähler zeigt sich als der „Misanthrop“ (Zaimoglu 2002, 12) *par excellence*, der stets für Konflikte und Intrigen sorgt.

Der zynische „Nullkünstler“ (80) pflegt eine erotische Beziehung mit einer Ikone der alternativen Berliner Kunstszene, der sogenannten ‚Kunstfotze‘, die auf Instrumentalisierung und materieller Ausbeutung beruht. Überhaupt alle seine sozialen Beziehungen nützt er für seine egoistischen Zwecke aus (vgl. Schmidt 2018, 62). Obwohl er sich selbst als einen stolzen, ‚aufrechten‘ Deutschen definiert, gibt es im Text mehrere implizite Hinweise auf seinen moslemischen Migrationshintergrund, aber ohne, dass eine Selbstreflexion oder explizite Identitätsfindung des Protagonisten stattfindet (Schmidt 2018, 62).

Identität ist nicht angeboren, sondern ein Entwurf (Straub 200, 167), der sozial gesteuert ist. Der Prozess, welcher im *Consensus omnium* der interdisziplinären Identitätsforschung Identität als Einheit der Person konstituiert, ist Erinnerung. Situiert in der deutschen Hauptstadt nur etwa zehn Jahre nach dem Mauerfall und der gezwungenen Schlussstrich-Atmosphäre der Wiedervereinigung kritisiert der Roman den ahistorischen ‚Normalitätsdiskurs‘ und bringt Defizite der Erinnerungs- und Geschichtspolitik der ‚Berliner Republik‘ ans Licht.

Es ist der „Zeitgeist“, der „Zeitgeister“ (Zaimoglu 2002, 7) produziert. Ein erstes Zeichen, dass in diesem Land „sich die Aufklärung ausgependelt hat“ (124), ist die Unbekümmertheit, mit der sich die Romanfiguren über die nationalsozialistische Vergangenheit ausdrücken. „Nach Auschwitz ist das Gas als Metapher tabu!“ (206), beklagt sich ein Künstler, der die Judenvernichtung zu einer billigen Metapher verkitschen möchte.

Zugleich und vielmehr legt der Roman Zeugnis ab vom moralischen Vakuum, das die ‚Wende‘ produziert hat. Eine Folge davon war ohnehin die nivellierende Politik der ‚Berliner Republik‘, bei der im Windschatten der Migrationsabwehr auch andere liberale Pluralitätswürfe zurückgedrängt wurden (Foroutan 2019, 14). Zwar thematisiert der Roman *ethnic monitoring*, die individuelle und strukturelle Benachteiligung von ethnischen Minderheiten, doch mangelnde Chancengleichheit, Marginalisierung des Andersartigen und Diskri-

minierung der sozial Schwächeren scheinen viel mehr Personen und soziale Gruppen zu betreffen als nur MigrantInnen bzw. Menschen mit Migrationshintergrund:

Zaimoğlu's German Amok presents an impression of a Germany ‚free‘ of the ‚unproductive‘ obligations imposed upon it by the legacy of Nazism, specifically the obligation to protect the weak and the marginalized. [...] The political liberalism which shaped the ‚old‘ West Germany, as much as the utopian socialism of the former GDR, appears to be giving way to an ethical and moral vacuum. (Taberner 2005, 98)

Auf solche gesellschaftlichen Fehlentwicklungen aufmerksam zu machen ist ein zentrales Anliegen der postmigrantischen Gesellschaftstheorie. Denn, wie Römhild herausstreicht, ein postmigrantisches Werk sei nicht bloß ein Werk über MigrantInnen; es mache Migration zum Ausgangspunkt, nicht aber zum Gegenstand der Untersuchung (Römhild 2015, 45). Zaimoğlu stellt die hegemoniale Normalisierungspraxis radikal in Frage und entwirft ein kulturpessimistisches, ja dystopisches Bild der ‚Berliner Republik‘, einer verwirrten Gesellschaft, in der Identität, das ‚Deutschsein‘, ein diffuser Begriff ist. Dieser gesellschaftskritische Aspekt des Werkes wurde im Feuilleton, aber auch in der Forschungssituation – abgesehen von wenigen Ausnahmen² – komplett ignoriert.

Genau wie Akins Protagonistin, wenn auch auf eine völlig andere Art und Weise, bewegt sich sein namenloser Erzähler zwischen den Welten und dem Autor selbst gelingt es, einen Zwischenraum zu schaffen, der es ihm ermöglicht, sein Schreiben auf Themen jenseits der binären Opposition ‚Deutsch/Migrant‘ zu konzentrieren (vgl. Matthes 2015, 178). Und genau wie Akins Film untersucht der Roman die wahren Gründe des Scheiterns des Multikulturalismus in Deutschland.

Zaimoğlu konstatiert eine Verflechtung des Multikulturalismus mit der ausbeuterischen und homogenisierenden Ideologie des globalen Kapitalismus. Hier zeigen sich Anschläge nicht nur an die postmigrantische Forschung, sondern auch an die Theorien des Philosophen Slavoj Žižek. Der Multikulturalismus habe sein primäres Ziel verfehlt, d.h. er habe Fremdenfeindlichkeit nicht beseitigen können. Ganz im Gegenteil sei er eine „verleugnete, verkehrte, selbstreferentielle Form des Rassismus, ein ‚Rassismus, der Abstand hält‘“ (Žižek 1998, 73). Mit anderen Worten: Der Multikulturalismus sei ein neoliberaler staatlich verordneter Mechanismus zur Unterdrückung alternativer Weltansichten und pluraler Lebensentwürfe und zur Bewältigung kultureller Vielfalt durch Eindämmung und Kommerzialisierung.

² Vgl. vor allem Matthes 2015; Schmidt 2018; Taberner 2005.

Zaimoglus Protagonist ist kein stolzer Patriot, kein Rassist im engsten Sinne (vgl. Hermes 2014, 239). Er bedient sich ‚im Supermarkt der Identitäten‘, um einen vielzitierten Satz aus seinem für Furore sorgenden *Kanak Sprak* zu paraphrasieren, nach Belieben. Sein Migrationshintergrund ist ihm nur dann wichtig, wenn er daraus einen Nutzen ziehen kann. Auf der anderen Seite adaptiert er den vermeintlichen Blick der Mehrheitsgesellschaft und richtet seinen Hass vornehmlich gegen MigrantInnen und andere Figuren mit Migrationshintergrund, um das ‚Fremde‘ von sich auf diese weiter zu projizieren (Schmidt 2018, 70). Er klagt stets über die vermeintliche ‚Überfremdung‘ und ist besorgt um den drohenden Umsturz der Mehrheitsgesellschaft durch die ‚Barbaren‘.

Der Begriff ‚Barbar‘ und seine Derivate sind ein Topos im Roman und werden vom Ich-Erzähler nicht nur für MigrantInnen verwendet, sondern auch zur Bezeichnung diverser sozialer Gruppen. Der hasserfüllte „Apokalyptiker“ (Zaimoglu 2002, 7) formuliert in seinen sich wiederholenden Wutausbrüchen immer drastischere Worte nicht nur gegen Türken und Muslime, Afrikaner, Asiaten, US-Amerikaner und übergewichtige Russenkinder, sondern auch gegen alternative Westdeutsche, Ostdeutsche, Frauen, Homosexuelle, Transvestiten, großbürgerliche Spießler, Sofa-Linke, sogar gegen Tiere. An diversen Stellen äußert er sich überdies sehr abwertend gegen den „Parasitenpatriotismus“ (82) und „den plebejische[n] Rattenfaschismus“ (85) der billigen „Neudeutschen“ (139). Berlin beschreibt er als ein „Paradies der Parasiten“ (37), als „die verfluchte und vergammeln-de Metropole“ (46), eine stinkende „Drecksstadt“ (228), die „einem offenen Verwesungsfeld“ (144) gleicht.

Der fanatische Universalhass, der das Reden und Auftreten des Protagonisten kennzeichnet und Ausdruck seines Entzugs jeglicher Zugehörigkeit ist, gibt die Gewalt der vorherrschenden Dichotomien des öffentlichen Diskurses (Selbst/Andere, Minderheit/Mehrheit, Etablierte/Außenseiter) wieder und konfrontiert den Leser mit Problemen, die derzeit die Gesellschaft polarisieren. Zaimoglus Diagnose ist noch viel folgenreicher. Allen Figuren des Romans sind das multikulturelle Ideal sowie das Gemeinwohl gleichgültig. Ihre Maxime lautet: „Wer seinen Nächsten liebt, zieht den Abschaum an“ (16).

Von Hodscha Seyfeddin, der zwar die Abwendung des Ich-Erzählers vom muslimischen Glauben beklagt, ihn indes als seinen „Kontaktbereichsbeamte[n] zur Außenwelt“, seinen „sprechende[n] Duden“ (32) nutzt, über die angebliche Neo-Avantgarde, die das nicht-westliche Andere mit plötzlichem vorgetäushtem Enthusiasmus entdeckt und in etwas Konsumierbares verwandelt, bis hin zu den arroganten kulturellen Kolonisatoren, die die „Ostbrut“ (162), die „Horden und Haufen der Untertanen“ (112) „durchkapitalisieren“ und in die „Zivilisation“ (102) einführen wollen, wird eines überdeutlich: Das Einzige, was wirklich zählt, sind das eigene Vorankommen, der

Profit und der bittere Kampf des Einzelnen ums Überleben (vgl. Taberner 2005, 97-9). Der Ich-Erzähler stellt selbst fest: „In der Westwehrenklave ist ein jeder allein und muß selber darüber entscheiden, wen er ausbeuten oder von wem er sich mißbrauchen lassen will“ (Zaimoglu 2002, 228).

Die einzige Figur, die sich von den anderen durch ihre wahre Andersartigkeit unterscheidet und im namenlosen Erzähler Beschützerinstinkt und Empathiefähigkeit weckt, ist eine „kranke Kreatur“ (34), seine junge autistische Nachbarin Clarissa, von ihm „Mongomaniac“ (26) genannt, die im Roman als Symbol für das Fremde par excellence fungiert und in einem symbolischen Akt am Ende den tragischen Tod findet: „Sie ist eine Fremde, sie ist wesenhaft fremdartig, wie jene, die in dieses Land hineinströmen, wird ihre Fremdheit nicht vergehen“ (220).

Ziehen wir an dieser Stelle abschließend ein Fazit: Genau wie der Film *Aus dem Nichts* führt Zaimoglus schwer verdaulicher Text die ahistorische ‚Normalisierungspraxis‘ der ‚Berliner Republik‘ und den Mythos der toleranten und egalitären deutschen Nachwendegesellschaft ad absurdum. Von Migration ausgehend, aber hinter die Migrationsfrage schauend untersuchen beide Werke die Frage nach der deutschen Identität nach der ‚Wende‘ und erzählen Geschichten, die die deutsche Geschichts- und Erinnerungskultur radikal in Zweifel ziehen. Regisseur Akin konzentriert sich in erster Linie auf rassistisch motivierte Gewalt als Folge der Rassismusamnesie und der Akzeptanz von Xenophobie in einer angeblich multikulturellen Gesellschaft und dekonstruiert eingeübte hegemoniale Denkmuster bezogen auf Migration, binäre Identitätsbilder sowie Opfer- und Täterstereotype. In *German Amok* mag zwar die Gewalt hauptsächlich verbaler Natur sein, doch Zaimoglu gelangt zu einem ähnlichen Schluss wie Akin: Fremdenhass und Intoleranz seien Verfallssymptome einer in vielerlei Hinsicht gespaltenen Gesellschaft, die aus gespaltenen Subjekten besteht und in der alle Werte zu bloßen Leerformeln geworden sind. Alle Romanfiguren – Vertreter der Kunstszene, Migranten und Ausländer, Kolonisierende und Kolonisierte, ‚Wessis‘ und ‚Ossis‘ – verhalten sich diskriminierend, vermarkten Identität, manipulieren die Geschichte und grenzen das – in ihren Augen – ‚Andersartige‘ aus. Um es in einem Satz zu sagen: Sich jeglicher ‚political correctness‘ entziehend führt Zaimoglu den Leser durch eine apokalyptische Welt von Phantasmen, hinter denen sich nicht ein Ich, sondern ein Nichts birgt – ein Nichts, aus dem der Schrecken der nachfolgenden Jahre hervorgehen wird, wie dieser in Akins Film geschildert wird.

Literaturverzeichnis

- Ballhaus Naunynstraße (2016). „10 Jahre postmigrantisches Theater. Narrative des Postmigrantisches Theaters: Repräsentation, Erinnerungsarbeit und Geschichtsschreibung“. https://ballhausnaunynstrasse.de/play/10_jahre_postmigrantisches_theater_24-05-2016/.
- El-Tayeb, F. (2016). *Undeutsch. Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft*. Bielefeld: transcript.
- Friedrichsen, G. (2016). „Ein Bild sagt mehr als tausend Akten“. *Spiegel*. <https://www.spiegel.de/kultur/tv/nsu-film-mitten-in-deutschland-die-taeter-opfer-ermittler-a-1085358.html>.
- Foroutan, N. (2019). *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript.
- Fuhr, E. (2016). „Dieser Neonazi-Trip ist schwer zu ertragen“. *WELT*. <https://www.welt.de/kultur/article153788616/Dieser-Neonazi-Trip-ist-schwer-zu-ertragen.html>.
- Habermas, J. (1995). „1989 im Schatten von 1945. Zur Normalität einer künftigen Berliner Republik“. *Die Normalität der Berliner Republik. Kleine Politische Schriften*, 8. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 167-88.
- Hermes, S. (2014). „Apokalypse in Schwarz-Rot-Gold. Der Untergang des Heimatlandes in Feridun Zaimoglus Roman *German Amok* (2002)“. Brückner, L.; Meid, C.; Rühling, C. (Hrsgg), *Literarische Deutschlandreisen nach 1989*. Berlin; Boston: de Gruyter, 226-41.
- IOM. International Organization for Migration (2022). *World Migration Report 2022*. <https://worldmigrationreport.iom.int/wmr-2022-interactive/>.
- Kivrak, P. (2019). „Unburdening the past: transhistorical representations of complicity in contemporary Turkish-German fiction and film“. *Comparative Literature Studies*, 56(4), 827-46.
- Kiyak, M. (s.d.). „Deutschland sorgt sich. Bekommt Fatih Akin den Oscar?“. *Kiyaks Theater Kolumne*. <https://kolumne.gorki.de/kolumne-82/>.
- Knoben, M. (2017). „Ein Film, der vor seiner eigenen Gewalt kapituliert“. *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/aus-dem-nichts-im-kino-ein-film-der-vor-seiner-eigenen-gewalt-kapituliert-1.3760411>.
- Lutz, C. (2002). *Berlin als Hauptstadt des wiedervereinigten Deutschlands: Symbol für ein neues deutsches Selbstverständnis?* Berlin: Logos.
- Matthes, F. (2015). „„Ich bin ein Humanistenkopf“: Feridun Zaimoglu, German literature and worldness“. *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 51(2), 173-90.
- Pilarczyk, H. (2017). „Wie ein mittelprächtiger *Tatort*“. *Spiegel*. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/cannes-2017-fatih-akins-aus-dem-nichts-mit-diane-krueger-a-1149409.html>.
- Römhild, R. (2015). „Jenseits ethnischer Grenzen. Für eine postmigrantische Kultur- und Gesellschaftsforschung“. Yildiz, E.; Hill, M. (Hrsgg), *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, 37-48.
- Schmidt, J. (2018). „Ich, der ‚Barbar‘? Zur pikaresken Erzählmaske in Feridun Zaimoglus *German Amok* (2002)“. Ozil, S.; Hofmann, M.; Laut, J.P.; Dayioglu-Yücel, Y.; Zierau, C. (Hrsgg), *Tradition und Moderne in Bewegung*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 61-82. Türkisch-deutsche Studien 2017.

- Schmidt, F. (2001). *Die Neue Rechte und die Berliner Republik. Parallel laufende Wege im Normalisierungsdiskurs*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Spiegel (2010). „Merkel erklärt Multikulti für gescheitert“. <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/integration-merkel-erklart-multikulti-fuer-gescheitert-a-723532.html>.
- Statistisches Bundesamt (2022). *Migration und Integration*. https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Migration-Integration/_inhalt.html.
- Straub, J. (2000). „Identitätstheorie, empirische Identitätsforschung und die ‚postmoderne‘ *armchair psychology*“. *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung*, 1(1), 167-94.
- Taberner, S. (2005). *German Literature of the 1990s and Beyond. Normalization and the Berlin Republic*. Rochester: Camden House.
- Tegeler, H. (2017). „Die NSU-Morde betreffen mich persönlich“. *Deutschlandfunk*. <https://www.deutschlandfunk.de/fatih-akin-die-nsu-morde-betreffen-mich-persoendlich-100.html>.
- Vasiliauskas, M. (2017). „An interview with Diane Kruger and Fatih Akin“. *Film Monthly*. <http://www.filmmonthly.com/exclusives/interviews/an-interview-with-diane-kruger-and-fatih-akin>.
- Yildiz, E. (2015). „Postmigrantisches Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit“. Yildiz, E.; Hill, M. (Hrsgg), *Nach der Migration. Postmigrantisches Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, 19-36.
- Zaimoglu, F. (2002). *German Amok*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Žižek, S. (1998). *Ein Plädoyer für die Intoleranz*. Wien: Passagen.

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen
Literatur im globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra

Narrative Konstruktionen migrantischer Erfahrung bei Emilia Smechowski

Maciej Jędrzejewski

Uniwersytet Warszawski, Rzeczpospolita Polska

Abstract This study examines the narrative constructions of migrant experience in Emilia Smechowski's books *Wir Strebermigranten* and *Rückkehr nach Polen*. The thesis argues that these narratives are indicative of the author's attempts to establish meaning and identity in the midst of cultural 'in-betweenness'. The author is concerned with making the traumatization of the feeling of foreignness manageable, with processing her own biographical problems, which can be traced back to cultural interference disorders in being German and Polish, and with attempting a collective identity articulation of second-generation Polish-speaking migrants living in Germany.

Keywords Emilia Smechowski. Migration. Postmigrant society. Identity. German-Polish relations. *Wir Strebermigranten*. *Rückkehr nach Polen*.

„Die deutsche Gesellschaft ist polarisiert“, heißt der erste Satz Naika Foroutans Studie *Die postmigrantische Gesellschaft* (2019, 11), die – *nomen est omen* – Deutschland als Land definiert, dessen Charakteristikum in einer lang gelebten Gesellschaftspluralität liegt (vgl. 31). Man könnte auch behaupten, dass die Erfahrung der Migration eine besondere gesellschaftlich-kulturelle Komplexität auferlegte, weil sie auch – so Erol Yildiz (2015, 21) wiederum – „als eine gesellschaftsbewegende und gesellschaftsbildende Kraft verstanden [wird]“. Es besteht Konsens darüber, Deutschland nicht als Migrationsland zu klassifizieren (vgl. Farsi 2012, 21; Heckmann 2015, 17; Pöttker 2016, 12; Yildiz und Hill 2015, 11). Und es ist auch genau dieser Punkt, der die angesprochene Polarisierung fundiert, die als Konsequenz – wie

es noch Foroutan (2019, 27) weiter feststellte – eine „Krise der Demokratie“ nach sich zieht.¹ Aber warum und wie ist das eigentlich zu verstehen? In der Migrationsfragenproblematik sind die Faktoren der „Migration und Integration“ (Heckmann 2015, 17) untrennbar verbunden, weil sie Grund der Vergrößerung von Ungleichheitsverhältnissen sind, für die die Polarisierung als Endeffekt steht (vgl. Gestring, Janßen und Polat 2006, 9; 196). Dabei ist – ganz konkret betrachtet – der Fokus auf die Analyse der Diskriminierungserfahrungen nicht unbedeutend, weil er z.B. das Verständnis der Integration von Minderheiten als Forschungsansatz durchaus erhellen kann (vgl. Usluca 2014, V). Klar ist zumindest, dass es oftmals ‚objektiv schwierig‘ für Migranten ist, aus ihrer nicht selten exkludierten Lebenslage bzw. den Ausgrenzungsverläufen auszubrechen, d.h. die Marginalisierungs- und Stigmatisierungsstrategien durchzubrechen oder dem sogenannten ‚Racial Profiling‘ zu entgehen, in diesem Sinne der Spaltung der ‚postmigrantischen Gesellschaft‘ entgegenzuwirken (vgl. Bremer 2000, 33). Die Konsequenzen der Polarisierung zeigt z.B. die Bildungs- und Ausbildungsbeteiligung von Migranten, die sich nicht nur im Arbeitsmarkt niederschlägt, aber allgemein auch für Integrations- oder Desintegrationsprozesse prädestiniert (vgl. Bremer 2000, 123-4; 219-20). Die gesammelten biografischen Erfahrungen, zugleich auch die „biographische Ressourcenausstattung“ (Madubuko 2011, 121) eines Migranten, auch eines Migranten der zweiten Generation, haben eine entscheidende Rolle bei der Akkulturationsstresswahrnehmung und -verarbeitung, gerade auch in den angesprochenen Fällen von Ablehnungserfahrungen im Berufs- und Arbeitskontext (vgl. Madubuko 2011, 113). Allgemeiner und perspektivischer festgestellt:

Der Kernkonflikt in postmigrantischen Gesellschaften dreht sich nur an der Oberfläche um Migration – tatsächlich ist der Konflikt jedoch angetrieben von der *Aushandlung und Anerkennung von Gleichheit als zentralem Versprechen der modernen Demokratien*, die sich auf Pluralität und Parität als Grundsatz berufen. (Foroutan 2019, 13-14)

Diese einleitenden Betrachtungen, die hier auch einen gewissen methodologischen Ansatz liefern, sind kulturwissenschaftlich und rezeptionshistorisch äußerst relevant – und das mag vielleicht eine etwas untypische Perspektive sein –, weil die ‚postmigrantischen Erfahrungen‘ aus ihrer bereits angesprochenen Komplexität heraus als starke künstlerische Inspiration fungieren können. Die deutsche Literaturszene beweist das *par excellence*, denn Resultat der Migration und der damit konnotierten Selbst- und Fremdwahrnehmungen

¹ Vgl. insb. zur Geschichte der deutschen Migration Farsi 2012, 28-41.

ist Literaturproduktion, und zwar ist hierbei gar nicht die wissenschaftliche gemeint, sondern künstlerische als Repräsentations- und Verarbeitungsmöglichkeit.² Es geht dabei auch weniger um ästhetische Zusammenhänge oder Wirkungen, sondern z.B. Katharsis, Autobiografiedarstellung und damit konnotierte Vergangenheitsbewältigung und Identitätsreflexion. Die eigene durch Migration gekontere Lebensgeschichte bewegt zum Schreiben: Ein guter Beleg hierfür ist die polnischstämmige deutsche Autorin und *ZEITmagazin*-Journalistin Emilia Smechowski³ (Jahrgang 1983), deren Werke *Wir Strebermigranten* (2017)⁴ und *Rückkehr nach Polen* (2019) Erfahrungsdimensionen der zweiten polnischen Migrantengeneration präsentieren. Smechowski kam Ende der Achtziger Jahre als Kind mit ihren Eltern aus Polen nach Deutschland, aber nicht im Zuge sogenannter Kettenmigrationsprozesse.⁵ Sie ist mittlerweile perfekt integriert und interessiert sich in ihrer journalistisch-schriftstellerischen Tätigkeit u.a. für die Themen der ‚Flucht und Migration‘.

Ziel der Studie ist die Analyse der biografisch-narrativen Konstruktionen migrantischer Erfahrungswelten in *Wir Strebermigranten* und *Rückkehr nach Polen*. Dabei liegt die These zugrunde, dass die dargestellten Narrative als Sinn- und Identitätsbildungsbemühungen der Autorin zu verstehen sind, die durch den Versuch der Reduktion ihrer Kompliziertheit im kulturellen ‚Dazwischensein‘ symptomatisiert sind. Es geht um eine systematische Handhabarmachung der Traumatisierung des Fremdheitsgefühls sowie der Verarbeitung der eigenen Biografieproblematik, die auf kulturelle Interferenzstörungen im Deutsch- und Polensein zurückgeht. Der Effekt der Problematisierung ist die Unmöglichkeit einer klaren Identitätsartikulation wie auch der Versuch einer Kollektividentitätsartikulation polnischsprachiger Migranten der zweiten Generation. Smechowski versucht ein kollektives ‚Wir‘ zu präsentieren. Im Vordergrund stehen hier biografisch-narrative Konstruktionen, wobei beachtet werden sollte, dass diese nicht zwingend authentisch sein müssen. *Wir Strebermigranten* und *Rückkehr nach Polen* sind keine ‚Wirklichkeitserzählungen‘.⁶ Das reale

² Vgl. hierzu die gesamte, äußerst interessante und tiefgehende Studie von Ezli 2022, die u.a. die künstlerische Rezeptionsgeschichte von Film und Literatur darstellt, die mit der deutschen Migrationsproblematik verbunden ist.

³ Zu Leben und Werk vgl. die Carl-Hanser-Verlag-Autorenportrait-Seite: <https://www.hanser-literaturverlage.de/autor/emilia-smechowski/>, und die *ZEITmagazin*-Seite: https://www.zeit.de/autoren/S/emilia_smechowski.

⁴ Die polnische Übersetzung von Bartosz Nowacki *My, super imigranci. Reportaż* ist im Verlag Prószyński i S-ka veröffentlicht worden.

⁵ Zum Erklärungsansatz bzw. der Definition des Migrationstypus ‚Kettenmigration und Migrationsketten‘ vgl. Haug 2000, 15-18.

⁶ Zu der Charakteristik derartiger Texte und auch zum Forschungsfeld der Wirklichkeitserzählungen vgl. Klein, Martinez 2009, insb. 6-7.

Leben und die Darstellung dessen bedingen stark einander, könnten aber grundsätzlich anders verlaufen und hier trivialisiert präsentiert werden, was – um hier auch noch auf Moritz Baßler (vgl. 2021) einzugehen – ein Element des ‚neuen Midcults‘ sein könnte. Außerdem sollte bemerkt werden, dass es sich bei dieser Studie um ein Forschungsdesiderat handelt,⁷ denn Smechowskis Werke wurden eigentlich beinahe nur publizistisch besprochen.⁸ Der interessierte Leser findet jedoch unproblematisch viele Informationen im Internet über die Autorin.⁹

Der Titel *Wir Strebermigranten* reflektiert die Werkproblematik und die eigene Lebens- und Familiengeschichte der Autorin, und lässt zudem ganz generell die Motivation ihrer schriftstellerischen Arbeit verstehen: Er steht – verabsolutierend betrachtet – für eine bestimmte migrantische Einstellung, in der nach totaler Assimilation gestrebt wird; d.h. man zeigt außergewöhnlich starkes Engagement im Integrationsprozess, um als Migrant gesellschaftlich unsichtbar zu werden. Denn Strebermigranten sind Migranten, die die Sprache und Kultur der Wahlheimat perfekt erlernen wollen, simultan wiederum die Sprache und Kultur des Herkunftslands progressiv abbauen. Die totale Anpassung wird als Erfolgs- und – was noch fundamentaler ist – Überlebensstrategie gesehen. Diese Neudefinierung war wie eine Art Überlebensstrategie und Muss gesehen. Verbunden ist damit ein gewisses Angstgefühl, das sich während der Flucht aus dem sozialistischen Polen aufgebaut hat, und später durch die Möglichkeit des Verlassens Deutschlands und den Assimilationsstress begründet wurde. Um perfekt integriert zu sein und die Angst zu minimieren, fokussierte man sich auf Leistung, um das soziale Unsichtbarwerden umzusetzen, somit kulturell fester Teil der deutschen Gesellschaft zu werden. Leistungsstreben war kategorischer Imperativ, weil es das gesellschaftliche Ankommen voraussetzte. In diesem Zusammenhang kann man über die Eltern der Erzählerin lesen: „Sie legten die Rolle der Polen ab. Und büffelten dafür umso mehr für die der Deutschen“ (Smechowski 2019, 96). Das soziale Hochkämpfen wurde zu einer Art Symptomatik. Hierzu lohnt es sich drei Zitate aus *Wir Strebermigranten* anzuführen, die diese Lebenseinstellung auf den Punkt bringen. Erstens:

7 Einzige Ausnahme und gefundene Forschungsarbeit ist allerdings Helbig-Mischewski 2019.

8 Dabei sei angemerkt, dass die Publizistik die Werke überwiegend positiv bewertete: vgl. u.a. Deutschlandfunk Kultur, ZDF und Die Zeit 2017; Feßmann 2017; Hofmann 2017; Schmollack 2017; Bisky 2019, 12; Kurianowicz 2019; Oppermann 2019; Schmollack 2019; Timm 2019.

9 Smechowski nutzt die Möglichkeiten, die sie sozialen Netzwerke bieten, sehr effizient aus. Sie ist sehr präsent auf Instagram, wo sie regelmäßig Inhalte publiziert. Überdies steht sie auch gerne für Interviews bereit. Vgl. hierzu Kaiser 2017; Watty 2017; Swoboda 2018; Linke 2019; Schwarz 2019; Slaski 2020.

In meiner Familie geht man nicht unter. Es gibt nur eine Richtung: nach oben. Wir sind Leistungsträger, so lautet das schöne deutsche Wort, bis heute weigere ich mich, es zu benutzen. Auch weil ich lange Zeit unsicher war, was es bedeutet. (8)

Zweitens:

Es war, als hätte in uns ständig ein Motor gebrannt, immer kurz davor heiß zu laufen. Wenn ich mit einer Zwei plus nach Hause kam, fragte meine Mutter, wo denn das Problem gewesen sei. Es herrschte ein permanenter Druck, und so sehr ich auch strampelte, ich wurde ihn nicht los. (12)

Drittens:

Wir hatten uns hochgekämpft. Meine Mutter war in einem polnischen Dorf aufgewachsen, die Erste in ihrer Familie, die Abitur machte, mein Vater hatte sein halbes Leben lang nur ein Ziel gehabt: abhauen in den Westen. Sie schafften es. Und zusammen stiegen wir auf in diesem neuen Land. Meine Eltern arbeiteten als Ärzte, wir bauten ein Haus, mit Garten. Wir fuhren erst einen Mazda, dann einen BMW und einen Chrysler, später nur noch Limousinen von Audi. Wir Kinder lernten Latein und Altgriechisch, Klavier und Ballett. Eine Assimilation im Zeitraffer. Wir sind die Wirklichkeit gewordene Phantasie eines rechtskonservativen Politikers, dem zufolge Einwanderer sich der neuen Gesellschaft anpassen müssen, die ihrerseits aber bleibt wie zuvor. (11)

Die Problematik des ‚Strebermigrantentums‘ – im Grunde genommen der eigenen Biografie der Autorin – ist, wie schon angedeutet, auch Ur-Motor der literarischen Produktion, was auch deutlich in *Rückkehr nach Polen* anklingt. Schon viel früher entwickelte Smechowski den Begriff ‚Supermigrant‘, der analoges Verhalten bezeichnet, denn klare Vorläufer ihrer Überlegungen finden sich in ihrem viel früher erschienenen *taz*-Artikel „Deutsche mit polnischen Wurzeln. Sollten Migranten unsichtbar sein?“.¹⁰ „Meine Eltern hatten uns das Polnische abtrainiert wie eine schlechte Angewohnheit“ (148), heißt es in *Wir Strebermigranten*, womit allerdings die Konsequenzen dieser Strategie klar werden: Sprach- und Kulturverlust. Auch die Isolation gegenüber anderen Polen hatte dabei Bedeutung: „Von den Polen in der Schule hielt ich mich fern, ohne darüber nachzudenken. Und natürlich wäre ich nie darauf gekommen, auch nur ein polnisches Wort

¹⁰ Nebenbei sei hier auch vermerkt, dass im Artikel einige Denkfiguren und Beispiele aus *Wir Strebermigranten* wiederzufinden sind: vgl. Smechowski 2015.

mit ihnen zu wechseln“ (161). Effekt war Depersonalisation: „Als ich im Deutschunterricht saß und der Lehrer mich entsetzt anstarrte, wurde mir klar: Keiner hier weiß, wer du wirklich bist. Und wusste ich es eigentlich?“ (161). Was im letzten Satz angesprochen wurde, ist die Zurückdrängung der sprachlich-kulturellen Identitätsbezogenheit, die als Strategie Erfolg versprechend sein sollte, aber als Konsequenz Scham erzeugte: „Zum ersten Mal fühlte sie sich fasch an, diese Mutation zur Turbodeutschen“ (161). Man beachte allerdings Folgendes:

Da Heimat die Basis für unsere Identitätsbildung darstellt, ist es für den Menschen nicht einfach ihren räumlichen oder zeitlichen Verlust zu verkraften. Das Leben in den Zwischenräumen bezeichnet hierbei den Übergang vom Gewohnten zum Ungewohnten, in der man darauf angewiesen ist zu lernen, zu reflektieren und sich neu zu positionieren. Das Gelingen einer relativ stabilen Identität, mit der ein Migrant seinen noch ungewohnten Alltag bewältigen kann, hängt auch viel von der Interaktion mit seiner neuen Umgebung ab. Soweit er sich ihr nicht nach Möglichkeit entzieht, setzt sie ihm neue Grenzen für seine Identitätsbildung. (Vordermayer 2012, 36)

Letztlich zeigt sich Frustration als Folge der ‚Unsichtbarkeit‘, was – so Brygida Helbig-Mischewski (2019, 125) – eine „sehr entwürdigende, traumatische Erfahrung“ ist. Das Abtrainieren kann auch als eine Selbstmanipulation gewertet werden, die eine kulturelle Feindseligkeit gegenüber der früheren Heimat bewirkte, wenn Smechowski feststellt: „Vielleicht war es diese latente Feindseligkeit, [...] uns über alles Polnische lustig zu machen. [...] Weil wir uns tatsächlich überlegen fühlten“ (2019, 150). Und dem sei hier noch eine wichtige Beobachtung von Vordermayer (2012, 52-3) hinzugefügt:

Mit dem Prozess der Assimilation und Identitätsbildung beginnt zugleich ein zäher Kampf gegen die eigenen Wurzeln. So orientiert sich der fremde Einheimische nicht nur an den Einheimischen, sondern er grenzt sich oft auch bewusst von seiner Herkunft ab und festigt dadurch seine neue Identität. [...] Ein Versuch die eigenen Wurzeln abzuschneiden, kann zu Selbstverleugnung führen.

In *Rückkehr nach Polen* scheinen die Konsequenzen dieser Identitätsverleugnung noch klarer herauszustechen, aber ganz im negativen Lichte, weil sie nicht nur zur Identitätsdiffusion, sondern auch zum Identitätsverlust führen, der v.a. im Verlernen der Muttersprache gezeigt wird:

Die polnische Sprache macht weniger Worte als die deutsche, sie ist aber auch sehr viel melodioser und schöner. Jedenfalls wenn sie nicht von mir gesprochen wird – dann nämlich klingt sie nicht all-

zu melodios, eher stockend. Wie das Land ist mir auch seine Sprache fremd geworden. (Smechowski 2017, 37)

Die perfekte Beherrschung der Sprache ist Grundfaktor der kulturellen Zugehörigkeit und der Assimilation, aber auch dieser Faktor – wie es letztlich in *Wir Strebermigranten* und *Rückkehr nach Polen* zu verstehen ist – nicht zwangsläufig bestimmend bei der Identitätsbildung, wenn Friedrich Heckmann über die identifikative Integration schrieb: „Auch in der zweiten Generation wirken im Allgemeinen über die familiäre Sozialisation ethnisch-nationale Prägungen der Herkunftsgesellschaft noch weiter“ (Heckmann 2015, 193). Dazu noch ein weiteres Zitat von Vordermayer (2012, 54), das das komplexe Spektrum und die weitgehende Wirkung der Problematik der Aufnahme von Migranten und deren kulturelle Wahrnehmung aufzeigt:

Ein Migrant mag die propagierten Werte, Normen und Verhaltensweisen seines Aufnahmelandes internalisieren, er mag die fremde Sprache perfektionieren, die Geschichtsbücher auswendig lernen oder sein Aussehen anpassen – er wird dennoch immer eine Sonderrolle in der Gemeinschaft einnehmen. Sei es allein dadurch, dass seine Herkunft weiterhin thematisiert wird, während die Herkunft der Einheimischen in ihrer Selbstverständlichkeit ‚nicht der Rede wert ist‘.

Es ist schwierig, frühere Biografie- und Sozialisationserfahrungen abzulegen, da die Konstituierung der Identität, die durch Migrationserfahrungen gekontert wird, von einer besonderen Komplexität beeinflusst wird, wie es auch Bernadette Müller Kmet und Otto Bodifernandez (2019, 243) feststellen:

Das Auswandern in ein anderes Land stellt ein markantes Ereignis in der Biographie dar, das weitreichende Folgen in vielen Lebensbereichen nach sich zieht. Äußere Veränderungen wie der Wechsel des Wohnorts, des sozialen Umfelds oder der beruflichen Situation haben Auswirkungen auf die Identität der ausgewanderten Individuen bzw. auf die Identitätsentwicklung ihrer Kinder. Identität stellt in modernen Gesellschaften ein mehrdimensionales Projekt dar, das gerade dann an Komplexität zulegt, wenn soziale Umwelten sich vervielfältigen. Dies ist zweifelsfrei bei Migrationserfahrungen – sei es als Angehöriger der ersten oder der zweiten Generation – der Fall. Die Beantwortung der klassischen Identitätsfrage ‚Wer bin ich?‘ kann nicht ohne Rückbezug auf die herkunftsbedingten Wurzeln, aber auch nicht ohne Einbezug der aktuellen Lebenssituation erfolgen.

Diese Informationen über die Probleme und Folgen der Auswanderung dienen hier eigentlich wie eine Lese- und Interpretationsschablone

für Smechowski: Die Migrations- und Postmigrationserfahrungen der Erzählerin aus *Wir Strebermigranten* wie auch *Rückkehr nach Polen* bedingen die Gesamtproblematik der Identitätsdiffusion. Es geht um das Verstehen der Gefühlswelt, das Entlasten und Vereinfachen der familienbiografischen Komplexität, die Suche nach Handlungsstrategien und eine Redefinierung der Identität, die in Anbetracht des Empirieverständnis vorgenommen wird. Denn ist es nicht Verstörung und Unsicherheit, wenn sie über ihr erstes Jahr als Migrantin Folgendes berichtet:

Im ersten Jahr in Deutschland lachten wir kaum. Wir konzentrierten uns darauf, keine Fehler zu machen. Meine Mutter hat immer gern geflucht, sie sagte *kurcze*, wenn ihr etwas misslang, und *pięrdota saska*, nur *kurwa* sagte sie nicht, das war ihr dann doch zu plump. In Deutschland hörte sie auf mit dem Fluchen. (Smechowski 2019, 161)

Das bedeutet nichts anderes, als dass man hier mit einer Art narrativer Erschließung seelischer Trauma-Erinnerungen zu tun hat. Angesichts dessen ist es nicht verwunderlich, dass Strategien gegen das Migrationstrauma entwickelt wurden. Die Unterdrückung der früheren Identität wurde zuallererst durch Konsumimperative verarbeitet, die auch zur Migration in den Westen trieben: „Als wir nach Deutschland kamen, waren wir wahrenhungrig. Wir wollten konsumieren“ (Smechowski 2019, 135). Als späteres physisches Ventil der Erzählerin wiederum und – wie es in *Wir Strebermigranten* heißt – „Exit-Strategie“ (154) aus der realisierten absoluten Assimilation lässt sich auch die Entscheidung, ein Musikstudium anzufangen und Opern-Sängerin zu werden: einerseits weil damit ein „Emanzipationsakt“ (173) und eine Rebellion gegen die Strebermigranten-Einstellung der Eltern zum Ausdruck gebracht wurde, die als Grund der Verstörung identifiziert wurde, weil dieser Studiengang nicht unbedingt Garant für einen lukrativen Beruf ist; andererseits weil mit Gesang nicht ausgedrückte Emotionen verarbeitet werden konnten, die die Identitätsproblematik begleiteten. In den Worten von Smechowski: „Musik als Katharsis, und natürlich hoffte ich, auf diese Weise mein Gepäck irgendwann los zu sein“ (167). Das Fundament der Narration liegt in einer Bewältigungsleistung der als traumatisch empfundenen Migrationserfahrung, was das Erzählen – und das korrespondiert mit der erzähltheoretischen Sicht – zu einem ‚Grundbedürfnis‘ der Narration macht, die aus Traumata resultiert (vgl. Lucius-Hoene, Scheidt 2017, 235).

Das Ineinandergreifen beider Identitätsbezogenheiten, d.h. der polnischen und deutschen, ergibt die Störung. Und man sieht auch, dass die Störung eine Fluidität der Identitätsmäntel erzwingt: Sie verbleibt im ‚Dazwischen‘ und formt eine Hybrididentität – gerade dieser Aspekt ist in *Rückkehr nach Polen* sehr präzise umgesetzt. Man sieht in diesem Werk, wie flexibel die Identitätsfindung ist. Am

Anfang ihrer Reise fehlt ihr ein Gefühl der Zugehörigkeit in Polen, was sich gegen Ende ändert. Wie man in *Wir Strebermigranten* etwa lesen kann, ist dieses Gefühl selbst problematisch: „Heimat ist eine komplizierte, schmerzhaft Angelegenheit. Sie wurde mir entrisen. Manchmal frage ich mich, ob ich sie im Gegenzug nicht doch verkläre“ (Smechowski 2019, 217). Dabei wird das verborgene ‚Polnische‘ wiederentdeckt bzw. auch eine De-Assimilation vorgenommen, was sehr stark mit der Erinnerungsebene, dem Unterbewussten und – ganz generell gesehen – mit der Emotionalität wie auch v.a. der Religiosität zusammenhängt – ein „Graben nach Wurzeln“ (186). In *Wir Strebermigranten* heißt es über die polnische Kirche und den Bezug der Eltern dazu: „Es war die letzte Bastion unserer alten Identität, und obwohl meine Eltern der Kirche immer auch kritisch gegenüber gestanden hatten, fiel es ihnen schwer, sich von ihr zu lösen“ (106). Hier sieht man, wie stark bestimmte kulturelle Traditionen wirken und wie schwierig es ist, diese als ‚Strebermigrant‘ abzulegen:

Sosehr sich meine Eltern das Jahr über abmühten, Deutschlands beste Deutsche zu werden, so sehr verweigerten sie sich an Weihnachten. Wir feierten eine polnische *Wigilia*, fern von Kartoffelsalat und Würstchen, da war nicht dran zu rütteln. Nicht, dass ich es versucht hätte. Ich liebte unseren Heiligabend. (113)

Es ist aber auch genau das Polnische, das als negativ empfundene Polnische, das in der ersten Zeit in Deutschland Schamgefühle bewirkte, die denen der Ostdeutschen glichen, die nach der Wiedervereinigung in den Westen kamen: „Ostdeutsche und Polen hatten in jener Zeit vieles gemeinsam. Die Scham. Den Minderwertigkeitskomplex“ (90). Das Nostalgische bzw. der Bezugspunkt der Kindheit, der nach Jahren der Assimilation wieder auftauchte, funktioniert dabei wie ein Impuls – es ist das „Heimweh nach einem Land, in dem ich mich fremd fühle“ (Smechowski 2017, 238), heißt es in *Rückkehr nach Polen*. Dieser Impuls transformiert sich daraufhin in einen beinahe immer stärker arbeitenden Katalysator, zeigt sich in der Kindheits Erinnerung an das alltägliche Leben in Polen in früher Kindheit usw.; betrifft die auditiven, akustischen, visuellen und v.a. auch olfaktorischen Wahrnehmungsaspekte. Diese Aspekte werden v.a. in *Wir Strebermigranten* problematisiert. Sie führen letztlich zum Versuch der Reaktivierung des Polnischen in der Identität, wohingegen wiederum *Rückkehr nach Polen* dessen Effekte sichtbar macht, d.h. den Verbleib im identitätsbedingten ‚Dazwischen‘ bzw. in einer sich ständig bewegenden Hybrididentität. Wissenschaftlich gesehen, lässt sich hier auch dieses Kontinuierliche der Identitätssuche bemerken, weil Identität eine permanente Definierungsarbeit erfordert (vgl. Abels 2017, 8).

Außerdem wird in *Wir Strebermigranten* eine kollektive Identitätskonstruktion mit Hilfe der sogenannten *communal-voice*-Stimme

unternommen, d.h. einem literarisch-narrativen Modus zum Wachrufen von Gruppenbildungsgefühlen, die die Suche nach kollektiver Verbundenheit und Solidarität zum Ziel haben (vgl. Sommer 2017, 258). Smechowski signalisiert diese Intention schon mit der ‚Wir‘-Formulierung im Titel. Man kann Parallelen zu den Pop-Klassikern *Generations Golf* von Florian Illies und *Zonenkinder* von Jana Hensel erkennen, die Vorbild für Denkmodelle, Kategorisierungsrahmen und auch die selbstironischen gruppenbedingten Ansätze waren. Ganz allgemein lässt sich sagen: *Wir Strebermigranten* liest sich analogisch wie die eben genannten popliterarischen Werke, nur dass es ein ‚postmigrantisch-polnisches‘ Gegenstück bildet, weil hier wiederum die ‚ostmigrantische Generation‘ mit ihren Problemen, Erfahrungen und v.a. die duale Identität im Mittelpunkt steht:

Meine Generation, Anfang dreißig, die im Kindesalter mit ihren Eltern eingewandert war. Top integriert, erfolgreich. Sie wirkten fast deutscher als die Deutschen. Ich war wie sie. [...] Wie hätte ich damals, als kleines Mädchen, ahnen können, dass es so viele waren. (Smechowski 2019, 22)

Das Charakteristische dieses Kollektivs scheint Smechowski zufolge die perfekte Integration zu sein: „Als Migranten sind sie unsichtbar“ (95). Neben dieser Unsichtbarkeit ist aber auch eine Inhomogenität und das fehlende Zusammenhaltsgefühl gegeben:

Lange Zeit sah ich sie auch nicht. Ich bekam sie nur so am Rande mit, all die Spargelstecher, Ärztinnen, Altenpfleger, Prostituierten, Künstlerinnen, Architekten, Journalistinnen und Bauarbeiter. Mütter und Väter, Unternehmer und Arbeitslose. Die Polen in Deutschland sind, nach den Türken, die zweitgrößte Migrantengruppe. [...] Und doch haben sie keinen Cem Özdemir, keine Aydan Özoğuz im Bundestag, es gibt keinen Verband, der für sie spricht, und wenn der Deutsche schnell was auf die Hand will, holt er sich ganz sicher keine Piroggen um die Ecke. Sie leben weder in polnischen Communitys, noch gehen sie in polnische Supermärkte oder schicken ihre Kinder auf polnische Schulen – wenn es denn überhaupt welche gibt. Sie sind kein ‚Wir‘. Es gibt sie nicht, *die* Polen in Deutschland. (64-5)

Aber auch in *Rückkehr nach Polen* finden sich Beschreibungen, die ein kollektives Bild der Polen *ex negativo* in Deutschland zeigen:

Polen hassen andere Polen, sagt man, sie tragen eine Art Selbsthass in sich. Deshalb schimpfen sie so über ihr Land, deshalb machen sie sich im Ausland lieber unsichtbar, haben eine eher schlechte Meinung von sich als Gemeinschaft. Vielleicht sind sie

deshalb auch eher allein unterwegs, als Einzelgänger, nicht als solidarische Gruppe. (Smechowski 2017, 252)

Abschließend ist festzuhalten, dass man bei Smechowski nicht nur vom Phänomen des sogenannten ‚Typus des „Transmigranten“‘ sprechen kann; also einem kulturellen Wanderer bzw. ‚Weltbürger‘, der sich zwischen seiner Heimat und Wahlheimat befindet und der im Hin und Her in Bezug auf diverse Aspekte des Lebens wie Beruf, Familie, Religion eingeschlossen ist.¹¹ Es ist auch eine Form der sozialen Mimikry, die die Enthüllung der eigenen Herkunft zugunsten der angelernten zweiten Identität zum Ziel hat. Ein Ausschnitt der Beschreibung dieser Problematik liest sich wie folgt:

Was bedeutet das überhaupt noch, Heimat? Wozu brauchen wir sie? Meine Biographie umspannt mittlerweile so viele Orte, was zählt da noch der Ursprung? Ich bin mehr als ein Dutzend Mal umgezogen, habe Berufe gewechselt und Jobs, mich getrennt und wieder verliebt, ein Kind geboren. Ist mein Leben nicht viel zu verworren, um in dieses altmodische Konzept von Heimat überhaupt hineinzupassen? Oder es in sich aufnehmen zu können? (Smechowski 2019, 217)

Konklusion ist: „Ich will sie mir nicht nehmen lassen“ (217), was aber auch heißt, dass der Begriff Heimat extrem offen und flexibel wird, also transkulturell wird und eine ständige Suche der Identitätsbezogenheit bedeutet. Diese Transnationalisierung hat sowohl Vorteile und Nachteile – einerseits sind dadurch die verschiedenen Probleme der Identitätskonstitution und Leere erzeugt, die in *Wir Strebermigranten* und *Rückkehr nach Polen* deutlich anklingen und das Hauptthema bilden, bzw. man versucht diese aus ihrer Komplexität zu lösen; andererseits: „bietet das Weltbürgertum, trotz aller berechtigten Einwände, gewisse Chancen für einen Menschen, der darauf angewiesen ist, ein Leben abseits der Heimat zu führen“ (Vordermayer 2012, 10).

Die hybride Identität ist eine individuelle Konstruktion des Selbstbildnisses, ohne konkretes Eingebundensein in ein kulturelles System und der Möglichkeit einer Rückversicherung im Sinne des Raumwechsels. Der Versuch in dieser Individualisierung kollektive Zugehörigkeitselemente zu finden, die v.a. die *communal-voice*-Strategie zum Ziel hat, sollte dabei nicht hinwegtäuschen. Vielleicht ist das auch der erste Schritt in einer Globalisierung der Kulturen ohne subnationales und territoriales Ausmaß, was allgemein von der postmigrantischen Gesellschaft untermauert wird. Denn das kulturelle ‚Dazwischen‘ und die individuell gebildete Hybrididentität ermöglichen ein unproblematisches Funktionieren in verschiedenen Räumen,

11 Zur Definition des Begriffs ‚Transmigranten‘ vgl. Haller, Aschauer 2019, 10-11.

ohne dass dabei die kulturellen Konstellationen unverständlich und somit problematisch werden. Bei Homi K. Bhabha (2000, 52) heißt es diesbezüglich nicht zu Unrecht:

Kultur entwickelt sich nur dort zu einem Problem oder einer Problematik, wo die wechselseitige Infragestellung und Artikulation des Alltagslebens von Klassen, Geschlechtern, Ethnien, Nationen zu einem Verlust an Bedeutung führen.

Literaturverzeichnis

- Abels, H. (2017). *Identität*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Baßler, M. (2021). „Der Neue Midcult“. *Pop. Kultur und Kritik*, 18, 132-49. <https://pop-zeitschrift.de/2021/06/28/der-neue-midcultautorvon-moritz-bassler-autordatum28-6-2021-datum/>.
- Bhabha, H.K. (2000). *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg.
- Bisky, J. (2019). „Babys einfach und zerrissen. Zwischen Danzig und Berlin: Die Journalistin Emilia Smechowski versucht, ihr Heimatland Polen zu verstehen“. *Süddeutsche Zeitung*, 210, 12.
- Bremer, P. (2000). *Ausgrenzungsprozesse und die Spaltung der Städte. Zur Lebenssituation von Migranten*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. Stadt, Raum und Gesellschaft 11.
- Deutschlandfunk Kultur; ZDF; Die Zeit (2017). „Sachbuchbestenliste. Die 10 besten Sachbücher im Dezember“. *Deutschlandfunk Kultur*. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/sachbuchbestenliste-die-10-besten-sachbuecher-im-dezember-100.html>.
- Ezli, Ö. (2022). *Narrative der Migration. Eine andere deutsche Kulturgeschichte*. Berlin; Boston: de Gruyter. Gegenwartsdiagnosen und ihre historischen Genealogien 5.
- Farsi, A. (2012). *Migranten auf dem Weg zur Elite? Zum Berufserfolg von Akademikern mit Migrationshintergrund*. Wiesbaden: Springer VS.
- Feßmann, M. (2017). „Emilia Smechowskis *Wir Strebermigranten*. Die Sichtbaren und die Unsichtbaren“. *Tagesspiegel*. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/emilia-smechowskis-wir-strebermigranten-die-sichtbaren-und-die-unsichtbaren/20528354.html>.
- Foroutan, N. (2019). *Die postmigrantische Gesellschaft*. Bielefeld: transcript.
- Gestring, N.; Janßen A.; Polat, A. (2006). *Prozesse der Integration und Ausgrenzung. Türkische Migranten der zweiten Generation*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Haller, M.; Aschauer, W. (2019). „Was bedeutet Integration? Zentrale Begriffe, theoretische Überlegungen und Fragestellungen dieser Studie“. Bodi-Fernandez, O.; Haller, M.; Muckenhuber, J. (Hrsgg.), *Die Lebenssituation von Migrantinnen und Migranten in Österreich. Ergebnisse einer Umfrage unter Zugewanderten*. Wiesbaden: Springer VS, 1-21.
- Haug, S. (2000). *Soziales Kapital und Kettenmigration*. Opladen: Verlag Leske + Budrich. Schriftenreihe des Bundesinstituts für Bevölkerungsforschung 31.
- Heckmann, F. (2015). *Integration von Migranten. Einwanderung und neue Nationenbildung*. Wiesbaden: Springer VS.

- Helbig-Mischewski, B. (2019). „Ich komme aus Polen.' Migrantinnen-Literatur als *coming out*. Emilia Smechowskis *Wir Strebermigrantinnen* vor dem Hintergrund der Prosa anderer polnischer Migrantinnen in Deutschland“. Majkiewicz, A.; Ławnikowska-Koper J. (Hrsgg), *Transfer. Reception Studies. Pisarki i pisarze polskiego pochodzenia w Niemczech i w Austrii. (Post)migracja Tożsamość – transkultura* (Schriftstellerinnen und Schriftsteller polnischer Herkunft in Deutschland und Österreich. (Post)Migration – Identität – Transkulturalität). Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, 123-35.
- Hofmann, L. (2017). „Mit Emilia Smechowski durch Kreuzberg. Die unsichtbaren Polen in Berlin“. *Tagesspiegel*. <https://www.tagesspiegel.de/berlin/mit-emilia-smechowski-durch-kreuzberg-die-unsichtbaren-polen-in-berlin/20425782.html>.
- Kaiser, M. (2017). „Integration ist etwas sehr Privates'. Emilia Smechowski im Interview zu ihrem autobiographischen Sachbuch *Wir Strebermigrantinnen*“. *Missy Magazine*. <https://missy-magazine.de/blog/2017/07/27/integration-ist-etwas-sehr-privates/>.
- Klein, Ch.; Martinez, M. (2009). „Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens“. Klein, Ch.; Martinez, M. (Hrsgg), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 1-13.
- Kurianowicz, T. (2019). „Polen A und Polen B. Emilia Smechowski erzählt von einem gespaltenen Land“. *Die Welt*, 179, 28.
- Linke, P. (2019). „Emilia Smechowski über Polen: ‚Ich will nicht die Erklärbarin für Polen sein‘“. *Frankfurter Rundschau*. <https://www.fr.de/kultur/literatur/emilia-smechowski-ueber-polen-ich-will-nicht-erkluerbarin-polen-sein-12882457.html>.
- Lucius-Hoene, G.; Scheidt C.E. (2017). „Bewältigen von Erlebnissen“. Martínez, M. (Hrsg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 235-42.
- Madubuko, N. (2011). *Akkulturationsstress von Migrantinnen. Berufsbiographische Akzeptanzverfahren und angewandte Bewältigungsstrategien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Müller Kmet, B.; Bodi-Fernandez, O. (2019). „Emotionale Integration, nationale oder duale Identitäten? Zugehörigkeitsgefühle von Migrantinnen und Migrantinnen zu Österreich und zum Herkunftsland“. Bodi-Fernandez, O.; Haller, M.; Muckenhuber, J. (Hrsgg), *Die Lebenssituation von Migrantinnen und Migrantinnen in Österreich. Ergebnisse einer Umfrage unter Zugewanderten*. Wiesbaden: Springer VS, 241-69.
- Oppermann, A. (2019). „Blick nach Polen. Emilia Smechowski auf Entdeckungstour in Polen“. *rbb24*. <https://www.rbb24.de/studiofrankfurt/beitraege/2019/08/emilia-smechowski-auf-entdeckungstour-in-polen.html>.
- Pöttker, H. (2016). „Fragestellung. Mehr Vielfalt im Journalistenberuf – wie lässt sich das gesellschaftspolitische Ziel erreichen?“. Pöttker, H.; Kiesewetter, Ch.; Lofink, J. (Hrsgg), *Migrantinnen als Journalisten? Eine Studie zu Berufsperspektiven in der Einwanderungsgesellschaft*. Wiesbaden: Springer VS, 11-20.
- Schmollack, S. (2017). „Emilia Smechowski: *Wir Strebermigrantinnen*. Warum viele polnische Einwanderer ihre Identität verleugnen“. *Deutschlandfunk Kultur*. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/emilia-smechowski-wir-strebermigrantinnen-warum-viele-100.html>.

- Schmollack, S. (2019). „Emilia Smechowski: *Rückkehr nach Polen*. Die Last der Freiheit wiegt schwer“. *Deutschlandfunk Kultur*. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/emilia-smechowski-rueckkehr-nach-polen-die-last-der-100.html>.
- Smechowski, E. (2015). „Deutsche mit polnischen Wurzeln. Sollten Migranten unsichtbar sein?“. *taz*. <https://taz.de/Deutsche-mit-polnischen-Wurzeln/!5010248/>.
- Smechowski, E. (2017). *Rückkehr nach Polen*. Berlin: Hanser Berlin.
- Smechowski, E. (2019). *Wir Strebermigranten*. Berlin: Hanser Berlin.
- Schwarz, M. (2019). „Musik und Fragen zur Person. Die Journalistin Emilia Smechowski“. *Deutschlandfunk*. <https://www.deutschlandfunk.de/musik-und-fragen-zur-person-die-journalistin-emilia-100.html>.
- Slaski, J. (2020). „Polen in Berlin. ‚Wir sollten die Klappe halten‘. Gespräch mit Emilia Smechowski über Strebermigranten“. *Tip Berlin*. <https://www.tip-berlin.de/kultur/gespraech-mit-emilia-smechowski-ueber-strebermigrantenwir-sollten-die-klappe-halten-gespraech-mit-emilia-smechowski/> (abgerufen am 12. Mai 2022).
- Sommer, R. (2017). „Gruppenbildung“. Martínez, M. (Hrsg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 257-9.
- Swoboda, A. (2018). „W Niemczech mama zabroniła Emilii używać polskiego. ‚Po prostu się nie odzywałam‘ (In Deutschland wurde Emilia von ihrer Mutter verboten, Polnisch zu sprechen. ‚Ich habe einfach nicht gesprochen!)““. *Weekend Gazeta*. <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177333,24217722,w-niemczech-mama-zabronila-emilii-uzywac-polskiego-po-prostu.html>.
- Timm, U. (2019). „Autorin Emilia Smechowski. Fremdeln mit der alten Heimat“. *Deutschlandfunk Kultur*. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/autorin-emilia-smechowski-fremdeln-mit-der-alten-heimat-100.html>.
- Uslucan, H.H. (2014). *Stereotype, Viktimisierung und Selbstviktimsierung von Muslimen. Wie akkurat sind unsere Bilder über muslimische Migranten*. Wiesbaden: Springer VS.
- Vordermayer, V. (2012). *Identitätsfalle oder Weltbürgertum? Zur praktischen Grundlegung der Migranten-Identität*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. Philosophische Perspektiven.
- Watty, Ch. (2017). „Journalistin Emilia Smechowski. ‚Warum tue ich so, als sei ich Bio-Deutsche?““. *Deutschlandfunk Kultur*. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/journalistin-emilia-smechowski-warum-tue-ich-so-als-sei-ich-100.html>.
- Yildiz, E. (2015). „Postmigrantische Perspektiven Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit“. Yildiz, E.; Hill, M. (Hrsgg.), *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, 19-36.
- Yildiz, E.; Hill, M. (2015). „Einleitung“. Yildiz, E.; Hill, M. (Hrsgg.), *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, 9-16.

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen
Literatur im globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra

Kein „festgeschriebenes Я“ Sasha Marianna Salzmanns *Außer sich* als postidentitärer Roman

Daniele Vecchiato

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This article analyzes Sasha Marianna Salzmann's debut novel *Außer sich* (2017) from a postidentitarian and intersectional approach. In particular, it examines how the text challenges and deconstructs traditional concepts of subjectivity and belonging – such as ethnicity, nationality, religion, mother tongue, gender, and sexuality – through the layering of complex themes and the use of highly innovative narrative and linguistic strategies. By focusing on central topics of the novel such as migration, multilingualism, and gender fluidity, the article shows to what extent Salzmann develops a narrative that resists binary or authoritative classifications, promoting a postmigrant perspective that questions contemporary debates on mobility and belonging.

Keywords Sasha Marianna Salzmann. German literature. Intersectionality. Postidentity. Postmigration. Postmonolingualism.

Inhaltsangabe 1 *Außer sich* zwischen (Post-)Identität und Intersektionalität. – 2 Postmigrantisches Mobilität und Mehrfachzugehörigkeit. – 3 Schreiben jenseits des Monolingualismus. – 4 Eine Stimme finden. Queere Erzählstrategien und neue Identitätswürfe.

Ich als Lesende, aber mehr noch als Schreibende,
bin auf der Suche nach einer Literatur der Inklusion,
einer Poesie, die eine Einladung ohne mitgemeinte
Zielgruppe ausspricht, ohne sich auf die bestehende
Ordnung der gegebenen Dinge zu stützen.

Sasha Marianna Salzmann

1 ***Außer sich* zwischen (Post-)Identität und Intersektionalität**

2017 erschienen und im selben Jahr für den Deutschen Buchpreis nominiert, erzählt Sasha Marianna Salzmanns Roman *Außer sich* die Geschichte von Alissa Tschepanow, ihrem Zwillingbruder Anton und ihrer Familie, die in den 1990er Jahren als jüdische ‚Kontingentflüchtlinge‘ aus dem antisemitischen Russland nach Deutschland emigrierten. Zwischen den wiederholten Ausgrenzungserfahrungen im Alltag und der emotionalen Instabilität zu Hause findet Alissa, die sich Ali nennen lässt und sich somit weder als weiblich noch als männlich definiert, besonderen Halt in ihrer Beziehung zu Anton. Nach dem Suizid des Vaters – „Migration tötet“ (Salzmann 2017, 297) – und einer inzesuösen Begegnung zwischen den Zwillingeschwistern verschwindet Anton auf einmal, um Ali später eine Postkarte mit dem einzigen Wort ‚Istanbul‘ zu senden. Ali reist in die Türkei auf der Suche nach ihrem Bruder, den sie aber – von einigen halluzinierten Begegnungen abgesehen – nie finden wird. In Istanbul wohnt Ali bei Cemal, einem Onkel ihres Berliner Mitbewohners Elyas, und verliebt sich in Katho, einen transgender Tänzer aus Odessa. Mit Katho lernt Ali die queere Szene Istanbul kennen und entscheidet, sich Testosteron zuzuführen, um ihrem Zwillingbruder – oder einfach sich selbst – immer ähnlicher zu werden. Am Ende des Romans lässt sich Ali Anton nennen und in der Erzählung wird vom Pronomen ‚sie‘ zu ‚er‘ gewechselt. Allerdings ist diese Transition nicht permanent und Alis Identität bleibt bis zu den letzten Seiten offen, unbestimmt: „Ali verbleibt weder konsequent als weibliche Ali noch als männlicher Anton in der Erzählung, sondern sucht [...] nach einem Ich, welches die Fluidität aller Formen von Geschlecht, sexueller Orientierung und Existenz im Gesamten ermöglicht“ (Hampel 2021, 322). Parallel zu der von Ali rekonstruiert Salzmann in einzelnen Kapiteln die fragmentarische, sich über vier Generationen erstreckende Geschichte ihrer Familie – eine Geschichte, die durch arrangierte Ehen und häusliche Gewalt, durch Krieg und Verfolgung, durch Migrationen und antisemitische Diskriminierungen gekennzeichnet ist.

Als Ali am Anfang des Romans in die Türkei reist und den Grenzbehörden am Istanbul Flughafen ihren Pass zeigt, stößt sie auf eine seltsame Reaktion:

Der Beamte schaute lange dahin, wo Ali ihr Bild vermutete, und dann zu ihr hoch und wieder auf ihren Ausweis, wieder und wieder, als könnte er immer tiefer schauen [...]. Der Junge [...] schaute sie an, kletterte vom Stuhl und stieg aus der Kabine, ging nach hinten. Ali stützte sich auf den schmalen Tresen vor der Glasscheibe, schaute ihm mit zerkratzten Augen hinterher, wie er ihren Pass einem Kollegen zeigte, mit dem Finger hineintippte, den Kopf schüttelte, wieder zurückkam und etwas sagte, was sie nicht verstand, aber sie wusste, woran er zweifelte. Ob sie sie war. Sie sah nicht mehr so aus wie auf dem Passfoto, die Haare waren ab, und auch sonst hatte sich einiges in ihrem Gesicht verändert. (Salzmann 2017, 14-15)

Diese Textpassage, die nicht nur eine Reise- und Grenzsituation präsentiert, sondern auch das Thema des fremden Blicks einführt, der in die Identität eines sich im Wandel befindenden Subjekts eindringt, fokussiert bereits an prominenter Stelle einige Kernthemen des Romans: Migration bzw. Mobilität, die Begegnung mit einer Sprache, die man nicht versteht, die - durchaus politisch relevante - Festschreibung und Anerkennung (bzw. Nicht-Anerkennung) von Identitäten und die Fluidität, die sich jeder gesellschaftlicher Erwartung und jeder Eindeutigkeit entledigt.

Im vorliegenden Aufsatz wird eine Lektüre des Romans vorgeschlagen, die sich mit Fragen der (multiplen) Identität und (Mehrfach-)Zugehörigkeit, der (Post-)Migration, der Sprache (bzw. der Mehrsprachigkeit) und der nichtbinären Geschlechtsidentität aus einer postidentitären und intersektionalen Perspektive auseinandersetzt. Wie die neuere Forschung im Bereich der Anthropologie und der Sozialwissenschaften gezeigt hat, ist in komplexen, globalisierten Gesellschaften von einem Entwurf von Identität auszugehen, „die kaum ‚ist‘, [...] die sich nie realisiert, die nie beendet wird und die sich so für das öffnet, was kommt“ (Frieze 1998, 42). Die Vorstellung einer normierten, unveränderlichen Identität, die auf bestimmten Merkmalen wie Nationalität, Religion oder Geschlecht basiert, kann nicht mehr als zeitgemäß gelten; stattdessen wird Identität als etwas betrachtet, das sich im Laufe der Zeit und in Bezug auf unterschiedliche Kontexte und Erfahrungen entwickeln und verändern kann, als etwas Fluides und Verhandelbares, das feste kategoriale Grenzen aufbricht (vgl. Nicholson und Seidman 1995; Wagner 1998; Brubaker, Cooper 2000). Der postidentitäre Ansatz versteht Identität nicht einfach als irrelevant oder obsolet, wie es die Vorsilbe ‚post-‘ vermuten lassen mag, sondern vielmehr als ein komplexes und dynamisches Phänomen, das verschiedene Identitätsattribute miteinander verflcht. Hinzu kommt die Frage der Intersektionalität, der Wechselwirkungen von verschiedenen Achsen der Diversität oder „Humandifferenzierung“ (Hirschauer 2017), die zur

Diskriminierung von Individuen und Gruppen führen. Die Intersektionalitätstheorie geht davon aus, dass verschiedene Identitätsmerkmale (Nationalität, Ethnizität, Religion, Alter, Leistung, Geschlecht, sexuelle Orientierung usw.) nicht isoliert, sondern in ihrer Verbindung und Verschränkung betrachtet werden müssen, um die Komplexität von Unterdrückungs- und Diskriminierungsmechanismen ans Licht zu bringen (vgl. Crenshaw 1991; Anthias 2005; Winkler und Degele 2009). Ein solcher Ansatz hat ein hohes politisches Potenzial, weil er durch die Beleuchtung der Schnittstellen zwischen verschiedenen Gemeinschaften den solidarischen Dialog unter Minderheiten fördert und sich somit auch der schleichenden Strategie der Leitkulturen zu widersetzen versucht, eine marginalisierte Gruppe über eine andere zu erheben, um die allgemeine Forderung nach mehr sozialer Gerechtigkeit abzuschwächen.

Wie die Hauptfigur ihres Romans¹ gehört auch Sasha Marianna Salzmann gleichzeitig mehreren Minderheiten an: Sie ist russisch-deutsch,² jüdisch, nichtbinär. 1985 in Wolgograd geboren, kam sie im Alter von zehn Jahren mit ihrer Familie als Kontingentflüchtling aus der ehemaligen Sowjetunion nach Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der eigenen multiplen Identität, in der verschiedene Zugehörigkeiten nebeneinander bestehen, ohne dass eine eindeutig vorherrscht, spielt in Salzmanns Werk eine entscheidende Rolle. In einem 2019 veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel „Sichtbar“ beschreibt sie diesen Zustand und die damit verbundene Verletzbarkeit wie folgt:

Ich werde nie wissen, was es heißt, unsichtbar zu sein. Ich werde nie wissen, wie es ist, unvorsichtig sein zu können beim Küssen im Park [...]. Wie es ist, sich nicht ständig in Selbstgesprächen zu beschwichtigen, wenn man mehrmals am Tag gefragt wird, ob man Deutsch verstehe. Mich in der Menge aufzulösen, ist keine Option für mich. Ich gehöre gleich mehreren Minderheiten an; das kaschieren zu wollen birgt für mich größere Gefahren, als meine Positionen zu benennen. (Salzmann 2019a, 13)

1 Salzmann spielt mit der Tendenz von Kritik und Lesepublikum, die „Hauptfigur mit der Autorin Sasha Marianna Salzmann zu verwechseln. Ich stattete meinen Protagonisten Ali mit denselben äußeren und biografischen Merkmalen aus: brünette Locken, trägt weite Männerhemden, kommt aus der ehemaligen Sowjetunion, liebt Frauen. Ich habe zwar keinen Zwillingbruder wie Ali, aber oft genug wird nach ihm als Erstes gefragt“ (Salzmann 2019b).

2 Es handelt sich hierbei um einen vereinfachenden Verweis auf eine sogenannte Bindestrich-Identität (*hyphenated identity*), der hier lediglich aufgrund seiner Geläufigkeit Verwendung findet. Dabei soll deutlich gemacht werden, dass solche Konzepte transkultureller Hybridisierung immer Gefahr laufen, auf vorgängige, klar abgegrenzte Kulturen und Identitäten anzuspielden, die es nie gab (vgl. Çağlar 1997).

Das Bekenntnis, verschiedenen Minderheiten zuzugehören, ist für Salzmann ein Akt des politischen Widerstands, weil es erlaubt, gegen eine assimilatorische Anpassung an die herrschende Leitkultur einzutreten, ideologische Instrumentalisierungsversuche im öffentlichen Diskurs über Minderheiten zu entlarven und zugleich Bündnisse zwischen verschiedenen Gemeinschaften zu schließen.³

Auf den kommenden Seiten soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern Salzmann in ihrem ersten Roman durch die Problematik und Infragestellung eindeutiger ethnischer, nationaler, linguistischer und geschlechtlicher Identitätszuweisungen Prozesse der Marginalisierung sichtbar macht und diegetisch durch eine neue Schreibweise zu bekämpfen versucht, die die Andersartigkeit herausstellt und zelebriert.

2 Postmigrantische Mobilität und Mehrfachzugehörigkeit

Gleich am Anfang von *Außer sich* wird deutlich, dass der Roman auch auf formeller und gattungspoetologischer Ebene Normen und Konventionen entfliehen will. Gleich nach dem Motto – einem Zitat von James Baldwin – findet sich nämlich eine Personenliste, die alle im Text vorkommenden Figuren mit einer kurzen Beschreibung ihrer Rolle verzeichnet und eindeutig an die Paratexte der Theaterstücke erinnert. Dieses gattungsnonkonforme Element zeugt einerseits von dem Wunsch, feste Grenzen und Kategorien sogar im literarischen Medium poröser zu machen, andererseits deutet es zugleich auf die erste Leidenschaft der Autorin hin, nämlich das Theater. Vor ihrem erzählerischen Debüt mit *Außer sich* war Salzmann hauptsächlich als Dramatikerin tätig, leitete das Studio Я am Maxim Gorki Theater Berlin und führte ihre Stücke u.a. am Ballhaus Naunynstraße und am Deutschen Theater auf.⁴ „Fragt man Salzmann, woher sie komme,

³ Diese Forderung nach einer Allianzstrategie teilt Salzmann mit Max Czollek, mit dem sie 2016 ein Diskussionsforum für eine Neudefinition jüdischer Identität in der deutschen Gesellschaft eröffnete (vgl. die Dokumentation in Czollek und Salzmann 2017). Auch Czollek plädiert mit seiner Forderung nach „Desintegration“ für neue Bündnisse, die Juden in Deutschland mit anderen marginalisierten Gruppen eingehen sollten, um sich endlich aus der Opferrolle zu befreien, die ihnen im „Gedächtnistheater“ der Bundesrepublik zugewiesen wird (vgl. Czollek 2018, 19-33): Das Bild des guten integrierten Juden perpetuiert nach Czollek das homogene Konstrukt der deutschen Leitkultur, das die Ausgrenzung und Diskriminierung bestimmter Gruppen (aktuell besonders islamische Migrierende) fördert. Zum Dialog zwischen Salzmann und Czollek sowie zur Relevanz dieser Debatten für das Verständnis des Romans *Außer sich* vgl. Roca Lizarazu 2020b.

⁴ Salzmanns Stücke handeln von Themen, die auch in ihren Prosawerken zentral sind: Migration, Sprache, Identität(en), marginalisierten Stimmen, Generationenkonflikten. Zu Salzmanns Theater vgl. die einschlägigen Kapitel in Landry 2020.

sagt sie lachend: „Aus dem Theater““ (Perschke 2020, 114). So liegt es ebenso nahe, in der zweiteiligen Struktur des Romans den dramatischen Aufbau eines Schauspiels in zwei Akten zu sehen, wobei in jedem Teil eine der beiden Hauptfiguren – Ali im ersten, Anton im zweiten – zu Wort kommt und die Geschichte aus der eigenen Perspektive erzählt (vgl. Albiro 2019, 164).

Interessant sind in diesem Zusammenhang einige Parallelen und Echos zwischen den beiden Teilen, die eine Verbindung der Stimmen von Ali und Anton ermöglichen. So schildern beispielsweise die ersten Kapitel der beiden Teile die Erfahrung der Rückkehr der Familie Tschepanow nach Russland, nachdem sie nach Deutschland emigriert war, und zwar aus der Perspektive von Ali im ersten und der von Anton im zweiten Teil. Die ersten Sätze in beiden Kapiteln – die bereits durch die Titel „nach Hause“ und „zu Hause“ aufeinander bezogen sind – sprechen von erzwungener Migration und einem Gefühl der Desorientierung und Überwältigung: „Ich weiß nicht, wohin es geht, alle anderen wissen es, ich nicht“ (Salzmann 2017, 11) und „Ich werde immer mitgenommen, keiner fragt mich, und ich würde auch nicht nein sagen“ (279). Die Symbiose der Zwillinge wird durch die gemeinsame Erfahrung der Ohnmacht und des Ausgewiesenseins akzentuiert. Die Kinder werden, wie bereits Jahre zuvor von Moskau nach Berlin, mitgenommen. Sie kehren zurück zu den Verwandten in ein Land, das nicht mehr ihr eigenes ist, genauso wie Deutschland nie ihre Heimat geworden ist. Weder in Russland noch in Deutschland fühlen sie sich zu Hause: Im alten Land bleiben sie die privilegierten Kontingenzflüchtlinge, die der Armut entfliehen durften (vgl. 283); in Deutschland werden sie als Russen beleidigt und ausgegrenzt (vgl. 104). In beiden Ländern sind sie – genauso wie ihre Vorgänger – Opfer antisemitischer Gewalt (vgl. 106; 282-3).

Die empfundene Entmachtung und Desorientierung, die Ali mit dem Reisen assoziiert, kommt durch ein kraftvolles Motiv zum Ausdruck. Während der 36-stündigen Zugfahrt, die die Familie unternimmt, um Russland den Rücken zu kehren und Deutschland zu erreichen, isst die kleine Ali ein Hähnchen, das die Mutter vorbereitet hatte und welches sie bei der Ankunft in Deutschland erbricht. Im Laufe des Romans wird Ali wiederholt von diesem Hähnchengeschmack verfolgt, besonders wenn sie reist: „Ali schmeckte Hähnchen. Auch wenn sie auf dem Flug keines gegessen hatte, schon seit Jahren nicht, steckte ihr ein verdorbenes Vogelvieh in der Kehle“ (13). Das Hähnchen – ein „tote[r] Vogel“ (52) – wird zum Sinnbild der Unmöglichkeit, zu fliegen und zu fliehen, es spiegelt das Gefühl von Kontrollverlust wider, das mit dem Trauma der erzwungenen Migration einhergeht. Dieses ursprüngliche Trauma wird Ali, die in Istanbul mit dem türkischen Kosenamen *kuşum* („mein Vögelchen“)

angeredet wird und gerne selbst ornithologische Metaphern⁵ verwendet, ständig begleiten.

Nicht zuletzt durch dieses Trauma und die damit verbundene Vogelmetaphorik konfiguriert sich *Außer sich* schon auf den ersten Seiten als eine Erzählung über Migration, über transnationale Mobilität, über Abreisen und (provisorische) Ankünfte, über Abschiede und Wiedervereinigungen. Die mehrfachen Reiseerfahrungen, die im Roman beschrieben werden, verdünnen und amplifizieren gleichzeitig das Zugehörigkeitsgefühl der Protagonisten, sie ermöglichen eine postmigrantische Perspektive,⁶ die „die kategorische Trennung in Herkunfts- und Ankunftsorte [...] zunehmend fragwürdig“ (Yildiz 2018, 49) erscheinen lässt. Russland, Deutschland und die Türkei erscheinen als „Transtopien“ (49), als Zwischenräume, die nie als endgültige Heimaten gefasst werden. Dies ermöglicht es Salzmann, mit hegemonialen Diskursen über die Kontinuität von Nation, Land und Zugehörigkeit zu brechen und stattdessen eine postmigrantische „Topographie der Vielfalt“ (57) entstehen zu lassen, die Formen kreativer Entortung und Neupositionierung impliziert und neue Möglichkeiten für das mobile Subjekt schafft. Denn gerade indem sie sich weigern, einen bestimmten Ort zu bewohnen, gerade indem sie das Gesetz der Heimat verletzen, beanspruchen Migrierende für sich einen Raum und eine Identität (vgl. Ahmed 2000, 84).

Für Ali bedeutet Heimat keinen festen Ort, sondern scheint mit der Figur der Mutter verbunden zu sein (vgl. Albiero 2019, 171). Oft drehen sich ihre Telefongespräche um die Frage, ob sie sich in Istanbul zu Hause fühlt oder lieber nach Deutschland zurückkehren will. Einerseits ist Ali sich bewusst, dass ihre Nabelschnur „ins Nichts führt“ (Salzmann 2017, 86), weshalb sie versucht, sich davon zu lösen; sie lehnt die Werte und Lebenspraktiken der Familie ab und sucht einen eigenen Platz jenseits der russisch-jüdischen Vergangenheit. Andererseits aber ist ihre Mutter ihr erster Gedanke, als Ali die gewalttätige Repression des Instanbuler Putschversuchs vom 15. November 2016 erlebt: „Wenn ich das überlebe, dann gehe ich zu Mama, ich will mit ihr reden. Sie weiß nichts von mir. Und ich nichts von ihr. Und zu Emma und Danja und Schura und Etja, zu allen, die noch leben, ich will sie so viel fragen. Ich kenne sie nicht einmal“ (358). Die Rückkehr nach Deutschland ist also mit Alis Wunsch verbunden, mehr über die eigene Familiengeschichte zu erfahren, um deren Lücken noch füllen zu können. Migration betrifft nämlich nicht nur die einzelne Erfahrung des diasporischen Subjekts, sondern „is also a matter of generational acts of story-telling about prior histories of movement

⁵ Vgl. zum Beispiel Salzmann 2017, 235.

⁶ Zum Begriff des Postmigrantischen vgl. vor allem Sharifi 2012; Yıldiz 2015; Fournan 2019.

and dislocation“ (Ahmed 2000, 90). Ali, die zu einer ‚postmemorialen Generation‘ (Hirsch 2012) gehört,⁷ versucht durch die Erzählungen ihrer Verwandten, die Migrationsgeschichte ihrer Vorfahren zu rekonstruieren. Sie will mehr über ihre Herkunft wissen, um sich selbst besser zu kennen und sich zu verorten. Allerdings kann ihr selbst die Erinnerung keine sichere Heimat bieten, weil sie brüchig und instabil ist. Meistens kann Ali nur mit Spekulationen arbeiten und oft ist sie selbst in ihrer eigenen Narration unzuverlässig:

Ich reihe meine Vielleichts aneinander, Kügelchen für Kügelchen, ungeschliffene Murmeln, die für keine vorzeigbare Kette reichen. [...] ich habe keine Erinnerungen, [...] höre Fetzen [...] und bringe sie zusammen mit anderen Bildern aus Quellen, für die ich nicht bürgen kann. [...] ich kann mich an nichts festhalten, ich weiß, das hier, das wurde mir erzählt, aber anders. (Salzmann 2017, 86)

Erst gegen Ende des Romans – nach dem Putsch – fragt sich Ali, der inzwischen das männliche Pronomen verwendet, ob er endlich zurück nach Deutschland sollte. Er vergleicht seine Positionen mit denen von Onkel Cemal:

Cemal hatte einen Ort, von dem er nicht wegzubringen war [...]. Teile von Cemals Familie warteten auf ihn in Deutschland, luden ihn ein, zu kommen [...], aber Cemal war ruhig wie bei sonst nichts, wenn es um die Frage ging, sein Land zu verlassen: Wenn man eines hat, kann man es nicht verlassen. Das schleppt man immer mit. Also, was soll das. Das alles konnte ich nicht nachvollziehen damals, ich hatte keine Ahnung, was das heißt, ein Land zu haben. Ich hatte keine Ahnung, was das heißt, einen Putsch zu erleben. Cemal schon, es war sein dritter. Ich saß [...] und hatte nichts im Kopf, keine Länder, keine Richtungen, verstand nichts. (361-2)

Als postmigrantisches Subjekt hat Ali Schwierigkeiten, eine emotionale Bindung zu einem Land zu empfinden und kann auch nicht völlig begreifen, was es bedeutet, das eigene Land aufgrund politischer Unterdrückung zu verlieren. Die Erfahrung des Putsches scheint zumindest für einen Augenblick etwas zu ändern, obwohl am Ende des Romans offenbleibt, ob Ali tatsächlich nach Deutschland zurückkehren wird. Er verweilt in einem schwebenden Zustand, hat „Angst, [s]ich zu bewegen, Angst, dass Cemal [...] sagen würde,

⁷ Roca Lizarazu (2020a, 8-12) verwendet produktiv das Konzept von *postmemory* für ihre Analyse des Romans. Vgl. auch Bühler-Dietrich (2020) und Stone (2020, 63-9), die über die Koexistenz verschiedener Geschichten und Erfahrungen von Migration und Diskriminierung unter dem Stichwort der *multidirectional memory* (Rothberg) reflektieren, die zur (Post-)Identität der Romanfiguren beitragen.

[er] müsste weg“ (364), und lächelnd denkt er für einen Moment: „[I]ch gehe nie wieder irgendwohin“ (365). Der Roman schließt mit dieser Erstarrung angesichts der Vorstellung, sich wieder bewegen zu müssen – eine Erstarrung, die auch als Erschöpfung oder Angst vor politischen Umwälzungen gedeutet werden kann, vor jener Geschichte mit großem G, die im Laufe der Jahrhunderte menschliche Schicksale geprägt hat und die sich nun zum ersten Mal mit all ihrer Gewalt auch vor Alis Augen abspielte.

3 Schreiben jenseits des Monolinguisismus

Das Thema der mehrfachen Zugehörigkeit und der diasporischen Subjektivität spiegelt sich auf sprachlicher Ebene in der Überwindung des Monolinguisismus wider. *Außer sich* ist ein mehrsprachiger Text, der die Grenzen der deutschen Sprache ausdehnt und durch Strategien des Sprachwechsels (*code-switching*) und der Sprachmischung (*code-mixing*) ostentativ mit sprachlicher Flexibilität spielt.⁸ Der eigentliche Romantext ist mit Wörtern, Realienbezeichnungen, kulturspezifischen Ausdrücken, teilweise auch mit ganzen Sätzen gespickt, die aus dem Russischen, Türkischen und Jiddischen stammen. Es handelt sich um Formen sprachlicher Interferenz, die gelegentlich übersetzt, oft jedoch nur durch zusammenfassende Periphrasen erklärt werden, auf welche die Lesenden angewiesen sind. Eine solche Mischung aus Sprachen, die den Fluss des deutschen Textes kontinuierlich unterbrechen, kann bei der Lektüre Erfahrungen von Verunsicherung, Irritation und Nicht-Zugehörigkeit auslösen, insbesondere dann, wenn man nicht alle verwendeten Sprachen beherrscht.

Die Mehrsprachigkeit, die als kennzeichnendes Merkmal vieler transkultureller Texte gilt, vor allem solcher der postmigrantischen Literatur (vgl. Sharifi 2018), weist auf die Komplexität der erzählten Subjekte hin, deren Geschichten und Perspektiven nicht einsprachig wiedergegeben werden können. Mehrsprachige Texte verstärken die Ablehnung fester Vorstellungen und Erwartungen und brechen mit dem monolingualen Paradigma, nach dem sich das Ich nur in einer Sprache – nämlich der Muttersprache – vollkommen und authentisch

⁸ Bekanntlich bezeichnet *code-switching* die Praxis des Wechsels zwischen verschiedenen Sprachen oder Sprachvarietäten in einem Text oder einem Gespräch. Dies kann in unterschiedlichen Situationen und aus verschiedenen Gründen erfolgen wie zum Beispiel zur Anpassung an den sprachlichen Hintergrund des Gesprächspartners, zur Betonung einer Aussage oder zur Markierung einer spezifischen sozialen Identität (vgl. vor allem Gumperz 1982, 59-99). Hingegen tritt *code-mixing* auf, wenn einzelne Wörter, Ausdrücke oder Satzkonstruktionen aus verschiedenen Sprachen in eine Äußerung integriert werden. *Code-mixing* ist ein häufiges Phänomen in multilingualen Kontexten und dient dazu, sprachliche Flexibilität zu zeigen und transkulturelle Identitäten zu markieren (vgl. u.a. Muysken 2000).

ausdrücken kann. Als mehrsprachiger Roman lässt sich *Außer sich* eher in einem „postmonolingualen“ (Yildiz 2012) Horizont verorten, weil er deutlich macht, dass das Ich tatsächlich nur in mehreren Sprachen ausgedrückt werden kann, die miteinander interagieren und sich gegenseitig transformieren (vgl. Roca Lizarazu 2020a, 6; Vangi 2023). So verflechten Ali und ihre Familienmitglieder verschiedene Sprachen miteinander, um ihre Geschichten zu erzählen, und drücken somit unterschiedliche Haltungen gegenüber den Sprachen aus, in denen sie sich äußern, die von poetischer Verbundenheit bis zur völligen Ablehnung reichen. Alis Mutter Valja zum Beispiel geht mit Leichtigkeit von einer Sprache in die andere über, wenn sie ihre Geschichte erzählt:

Sie sprach in mehreren Sprachen gleichzeitig, mischte sie je nach Farbe und Geschmack der Erinnerung zu Sätzen zusammen, die etwas anderes erzählten als ihren Inhalt, es klang, als wäre ihre Sprache ein amorphes Gemisch aus all dem, was sie war und was niemals nur in einer Version der Geschichte, in einer Sprache Platz gefunden hätte. (Salzmann 2017, 258)

Diese Mischung ist kennzeichnend für Salzmanns Auffassung von Sprache. Wie schon an anderer Stelle geht die Autorin hier noch einmal von einer Dekonstruktion fester und verbindlicher Konzepte wie Muttersprache aus,⁹ um eine „anarchistische Neuordnung“ herbeizuwünschen, in der sich jedes Individuum „die Kleidung Sprache selber nähen“ kann (Salzmann 2015, 150-1). Gleichzeitig ruft diese babylonische Vielfalt neben der Spracheuphorie auch eine gewisse Sprachskepsis hervor, die mit einem Gefühl der Distanz und Fremdheit zusammenhängt. In ihrer Mainzer Poetikvorlesung mit dem Titel „Dunkle Räume“ beschreibt Salzmann (2019b) die komplizierte Beziehung zu ihrer Mutter- wie zu ihrer Schreibsprache wie folgt:

Wie ein Kind, das die Arme nach seiner Mutter ausstreckt, auch wenn sie es nie mit Liebe überschüttet hat, so reiße ich im ersten Augenblick die Arme vor dem Russischen auseinander und verschränke sie sogleich wieder, weil ich ahne, dass keine Umarmung folgen wird. [...] Diese Distanz zur Sprache brachte ich nach Deutschland mit, ich brachte sie in mein Deutschsein mit, ich misstrauere der Sprache, in der ich meine Romane, Essays,

⁹ Im kurzen Aufsatz „Eigen Sprechen Laut“, der 2015 als Ergänzung zur Buchpublikation ihres Theaterstücks *Muttersprache Mameloschn* (2012) veröffentlicht wurde, betont Salzmann die politische Dimension der Sprache („Der Kampf der neuen gegen die alte Welt vollzieht sich nicht zuletzt auf dem Feld der Sprache“, 2015, 151) und plädiert für die Überwindung einheitlicher Konzepte wie das der „biologische[n] Muttersprache“ (150). Hierzu vgl. Roca Lizarazu 2020a, 6-8.

Theaterstücke und Reden heute verfasse. Und ich mache meinen Zweifel sowohl im Satzbau als auch in der Wortwahl deutlich. Ich öffne nicht die Arme zur Begrüßung, und die deutsche Sprache tut nicht so, als wären wir verwandt. Sie ist ausgesucht höflich zu mir und erinnert mich permanent daran, dass ich angeheiratet bin. Wir begegnen uns offen in unseren wechselseitigen Anspannungen: Ich erkläre ihr, dass sie nie reichen wird, und sie mir, dass ich nie reichen werde.

Eine ähnlich idiosynkratische Beziehung zur russischen wie zur deutschen Sprache hat auch Ali im Roman. Bei ihr wecken zum Beispiel Geschichten, die auf Russisch erzählt werden, eher Misstrauen und Widerstand als Identifikation. Als Ali etwa ihrem Urgroßvater Schura zuhört, wie er über seine Vergangenheit spricht, kommentiert sie: „[I]ch misstraute der bildreichen Sprache, in der er erzählte, weil ich meiner Muttersprache grundsätzlich misstraue. Weil sie so viel besser ist als die Welt, aus der sie kommt, blumiger und bedeutsamer, als die Realität je sein könnte“ (Salzmann 2017, 167). Ali empfindet die poetische Verwendung des Russischen durch den Urgroßvater als eine Täuschung, weil sie nichts mit dem Russland zu tun hat, das sie kennen und verlassen haben. Ebenso misstrauisch und konfliktgeladen ist Alis Beziehung zur deutschen Sprache. Bereits die allererste Begegnung mit einem deutschen Wort wirkt hoch traumatisch: Als sie aus dem Zug aus Russland steigend deutschen Boden betritt, begrüßt sie ihr neues Zuhause, indem sie das nicht verdaute Hähnchen auf die Schuhe ihres Onkels Leonid erbricht. Ihre Familie nutzt diese Gelegenheit, um ihr das Wort „Entschuldigung“ (56) beizubringen - und verknüpft so ihre Einführung in die neue Sprache (und in das Leben im neuen Land) mit einem Erlebnis großer Demütigung und Schuld (vgl. Roca Lizarazu 2020a, 5).

Dass Deutschland auch für Alis Familie zu einem unterdrückenden Raum wird und das Deutsche zu einer Sprache des Unbehagens und der Entfremdung avanciert, erfahren wir, als Alis Vater Kostja nach der Scheidung von Valja nach Russland zurückzugehen will: „[V]or allem wollte er nie, nie wieder die deutsche Sprache hören, die ihm nichts als Ärger eingebracht hatte“ (Salzmann 2017, 253). Für den Entwurzelten ist Deutsch die Sprache eines Landes, das nie zum richtigen Zuhause geworden ist bzw. werden kann. Und natürlich, obwohl dies nie ausdrücklich erwähnt wird,¹⁰ ist Deutsch für die jüdische Familie auch die Sprache der Täter. Wie Salzmann es in ihrer Poetikvorlesung betont, transportiert jeder Mensch durch seine Sprache auch die Erinnerung an vergangene Verbrechen:

10 Im Roman wird nur zweimal auf die Shoah hingewiesen (Salzmann 2017, 185; 296) und das Wort „Nazis“ kommt nur an einer Stelle vor (107).

Die Historie, die eine jede Sprache mit sich bringt, klebt an den Sprechenden wider Willen. [...] [Hitlers] Name ist unauflösbar mit dem Deutschen verbunden. Für mich als Jüdin rufen nach wie vor deutsche Wörter wie Kammer, Zug, Waggon, Lampe oder Seife die Assoziation mit Vernichtungslagern auf. (Salzmann 2019b)

Durch ihr dezidiert sprachkritisches und auf Sprachvielfalt gerichtetes Programm hebt Salzmann in *Außer sich* das monolinguale Paradigma aus den Angeln. Sie stellt die Idee einer Vorrangstellung des Deutschen durch sprachliche Interferenzen infrage und lehnt somit eine monolitische Auffassung von Sprache ab, die sich als natürlich mit der Kultur eines Volkes verbunden betrachtet und zugleich politisch-ideologische Konstrukte hervorbringt, die zur Stärkung nationaler Identität im Sinne einer - potenziell verhängnisvollen - Differenzierung zwischen Einheimischen und Nicht-Einheimischen dienen.

4 Eine Stimme finden. Queere Erzählstrategien und neue Identitätsentwürfe

Die Distanz, die Salzmann zur deutschen Sprache empfindet, das „Gefühl, an einer Sprache zwar teilzuhaben, aber ursprünglich nicht eingeladen worden zu sein“, kann ihrer Ansicht nach produktiv sein, „weil es zu einem genaueren Hinhören und Hinschauen zwingt. Wenn man nicht weiß, wie der Weg weitergeht, kann man sich auch gleich einen neuen, eigenen suchen“ (Salzmann 2019b). Insofern wird Deutsch zum Experimentierfeld für die Kreativität der Autorin - und zwar nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch. Die Suche nach einer neuen, nach einer eigenen Sprache ist notwendig, um neue Realitäten benennen und erzählen zu können. Dies gilt insbesondere für die Geschichte einer nichtbinären Figur, deren Differenz auch sprachlich markiert werden soll.

Salzmann verwendet für Ali weder das sogenannte Gendersternchen (vgl. Diwald und Steinhauer 2022, 126) noch andere Strategien des geschlechtergerechten Formulierens, sondern oszilliert zwischen dem weiblichen und dem männlichen Pronomen, um die Entwicklung der Figur zu begleiten, aber auch - in Einklang mit Alis pluraler Identität -, um eine gewisse Offenheit und Unbestimmtheit zu suggerieren:

Immer wenn ich merke, dass es für Menschen eine Vorstellung von Welt gibt, auf die sie ohne Zweifel bauen, fühle ich mich allein. Ausgeliefert. Sie sprechen davon, Dinge mit Sicherheit zu wissen, sie erzählen, wie etwas gewesen ist oder sogar wie etwas sein wird [...]. Ich weiß ja noch nicht mal, als was ich angesprochen werde, wenn ich Zigaretten kaufen gehe - als ein Er oder eine Sie? Mein

Gesicht überrascht mich jeden Morgen im Spiegel, und ich bin skeptisch gegenüber jeder Prognose. (Salzmann 2017, 261)

Außer sich bietet keine einfache Lösung auf die Möglichkeit einer geschlechtlichen Orientierung jenseits von männlich und weiblich, sondern stellt binäre Geschlechterordnungen und heteronormative Gesellschaftsentwürfe grundsätzlich infrage und bemüht sich somit um eine Erweiterung des politischen Diskurses um identitäre Zuordnungen. Dies geschieht nicht nur durch die Wechselhaftigkeit der Pronomina, mit denen Ali im Roman beschrieben wird („Wenn du mich anschaust – bin ich ein ER oder eine SIE?“, 222), sondern auch auf der diegetischen Ebene durch eine ungewöhnliche Vielfalt und Fluidität der Erzählperspektiven (vgl. Hampel 2021, 324; Albiero 2019, 167). Am Anfang des Romans wird die Geschichte autodiegetisch von Ali erzählt, schnell aber verwandelt sich die Ich-Erzählung in eine heterodiegetische, intern fokalisierte Perspektive, in der Ali mit dem Pronomen ‚sie‘ bezeichnet wird. Die mit der Haupthandlung interpolierten Geschichten von Alis Vorfahren werden durch eine personale, nullfokalisierte Erzählinstanz vermittelt, obgleich sie immer wieder durch autodiegetische Eingriffe Alis unterbrochen werden, die manchmal die einzelnen Familiengeschichten als (unzuverlässige) Erinnerungen und Erzählungen derselben Protagonistin erscheinen lassen. Der zweite Teil des Romans fängt dann mit Antons Ich-Erzählung an,¹¹ bevor Ali ihre Transition zu Anton vollzieht und zunächst heterodiegetisch unter dem Pronomen ‚er‘ intern fokalisiert wird, um dann aber autodiegetisch den Roman zum Schluss zu bringen. Diese Perspektivenvielfalt bietet die Möglichkeit, eine Fülle unterschiedlicher Blickwinkel auf das Geschehen nebeneinander zu zeigen, die jede Festlegung und Vereindeutigung verhindert. Durch eine solche Erzählweise – die man als ‚queere‘ narrative Strategie bezeichnen kann, weil sie eindeutigen Annahmen über die Erzählstimme zuwiderläuft¹² – wird ein Möglichkeitsraum erschaffen, in dem fluide Identitäten dargestellt, beschrieben und versprachlicht werden können, in dem gezeigt wird, „wie ein Leben in seiner (geschlechtlichen) Vielheit existieren und erzählt werden kann“ (Hampel 2021, 327).

11 Bis zum Ende des Romans bleibt jedoch unklar, ob es Anton tatsächlich gibt oder ob er eine Projektion Alis ist. Vgl. Hampel 2021, 328; Albiero 2019, 167.

12 In Bezug auf die Erzählstruktur von *Außer sich* verweist Albiero (2019, 167-8) auf den Aufsatz „Queering Narrative Voice“ von Lanser, in dem die Eigenschaften einer queeren Erzählstimme wie folgt definiert werden: „(1) a voice belonging to a textual speaker who can be identified as a queer subject by virtue of sex, gender or sexuality; (2) a voice that is textually ambiguous or subverts the conventions of sex, gender, or sexuality; (3) a voice that confounds the rules for voice itself and thus baffles our categorical assumptions about narrator and narrative“ (2018, 926). Diese drei Elemente lassen sich ohne Zweifel in Salzmanns Roman erkennen.

In ihrer Poetikvorlesung deutet Salzmann bewunderungsvoll auf den oulipotischen Roman *Sphinx* (1986) von Anne Garréta hin, in dem die Liebesbeziehungen zwischen den Figuren gänzlich ohne Codierung des Geschlechts erzählt werden. Nach diesem Modell versucht sie in *Außer sich* der Fluidität ihrer Hauptfigur auch sprachlich und formal Rechnung zu tragen, und zwar durch die genannten grammatikalischen und erzählerischen Strategien, die Irritation erzeugen, aber auch durch die Wahl des Namens Ali, der jede binäre Trennung zwischen Weiblichem und Männlichem verwischt und einen Bruch mit den Konventionen signalisiert: „Mein Name fängt mit dem ersten Buchstaben des Alphabets an und ist ein Schrei, ein Stocken, ein Fallen, ein Versprechen auf ein B und ein C, die es nicht geben kann in der Kausalitätslosigkeit der Geschichte“ (Salzmann 2017, 274). Der Name Ali steht aufgrund seines Anfangsbuchstabens für die Vorwegnahme dessen, was logischerweise folgen sollte, nämlich der nächsten Buchstaben des Alphabets – und doch folgt Alis Geschichte keinen vorgegebenen Stationen. Der Buchstabe A führt nicht zu B oder C, sondern verwandelt sich in eine andere Version seiner selbst, die immer provisorisch ist:

Ich kenne viele mit meiner Biographie, sie haben andere Kerben in ihren Gesichtern, tragen andere Kleidung, spielen Musikinstrumente, essen bei ihren Eltern am Sonntag Heringssalat, können danach die Nacht durchschlafen, haben Berufe, kaufen Wohnungen, fahren in den Süden, um Urlaub zu machen, und kehren am Ende des Sommers an Orte zurück, die sie Zuhause nennen. Ich dagegen fühle mich unfähig, verbindliche Aussagen zu treffen, eine Perspektive einzunehmen, eine Stimme zu entwickeln, die nur meine wäre und für mich sprechen würde. Ein festgeschriebenes Я. (275)

„Я“ ist der letzte Buchstabe im russischen Alphabet und bedeutet „Ich“. „Man sagt: Я ist der letzte Buchstabe im Alphabet, also stell dich hinten an, vergiss dich, nimm dich nicht so wichtig, lös dich auf“ (274). Ali, die mit dem ersten Buchstaben des Alphabets in Verbindung gebracht wird und so auf eine Reihe von Potenzialen und Optionen hinweist, die nicht unbedingt einer normierten Entwicklung gehorchen, wird dem Buchstaben Я gegenübergestellt, der als Ausdruck einer festen, geschlossenen Identität, einer uniformierten Leitperspektive die eigentliche Subjektivität auflöst.

Die postidentitäre Einstellung eines postmigrantischen, mehrsprachigen, queeren Subjekts wie Ali depotenziert das ‚festgeschriebene Ich‘, d.h. die präskriptive Vorstellung einer ‚richtigen‘ Form von Identität, und lenkt die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Offenheit und Transformationsfähigkeit des Individuums, auf die Möglichkeit, mehr zu sein als nur weiblich oder männlich, als nur deutsch- oder russischsprachig usw. In diesem Sinne weist Ali ein „diasporisches Selbstverständnis“ (Charim 2012) auf, ein pluralistisch geöffnetes Selbstbild, das

davon ausgeht, nicht in identitären Heimaten zu leben. Dieses Selbstverständnis, das im heutigen Kontext wachsender Mobilität und Flexibilisierung zusehends verbreitet ist, kollidiert mit den fixen, ‚geerdeten‘ Identitätskonzepten unserer nationalstaatlichen, noch stark monolingualen und an herkömmliche Geschlechterkonstruktionen und Gesellschaftsentwürfe orientierten Kulturen. Indem sie sich weigert, eine feste Identität zu bewohnen, kultiviert Salzmanns Figur das Bewusstsein, dass ihr Selbstverständnis nur *eine* Option neben anderen ist und dass sie auch anders hätte werden können – bzw. noch werden kann.

Literaturverzeichnis

- Ahmed, S. (2000). *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London; New Work: Routledge.
- Albiero, O. (2019). „Fluid writing: identity, gender and migration in Sasha Marianna Salzmann’s *Außer Sich* (2017)“. *literatur für leser:innen*, 42(2), 159-73.
- Anthias, F. (2005). „Social stratification and social inequality: models of intersectionality and identity“. Devine, F.; Savage, M.; Scott, J.; Crompton, R. (eds), *Rethinking Class. Culture, Identities and Lifestyles*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 24-45.
- Brubaker, R.; Cooper, F. (2000). „Beyond ‚identity‘“. *Theory and Society*, 29(1), 1-47.
- Bühler-Dietrich, A. (2020). „Relational subjectivity: Sasha Marianna Salzmann’s novel *Außer sich*“. *Modern Languages Open*, 1, 1-17.
- Cağlar, A.S. (1997). „Hyphenated identities and the limits of ‚culture‘“. Modood, T.; Werbner, P. (eds), *The Politics of Multiculturalism in the New Europe. Racism, Identity and Community*. London: Bloomsbury, 169-85.
- Charim, I. (2012). „Einleitung“. Charim, I.; Auer Borea, G. (Hrsgg), *Lebensmodell Diaspora. Über moderne Nomaden*. Bielefeld: transcript, 11-18.
- Crenshaw, K. (1991). „Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color“. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-99.
- Czollek, M. (2018). *Desintegriert euch!*. München: Hanser.
- Czollek, M.; Salzmann, S.M. (2017). *Desintegration. Ein Kongress zeitgenössischer jüdischer Positionen*. Kerber: Berlin.
- Diewald, G.; Steinhauer, A. (2022). *Handbuch geschlechtergerechte Sprache. Wie Sie angemessen und verständlich gendern*. 2. Aufl. Berlin: Dudenverlag.
- Foroutan, N. (2019). *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript.
- Friese, H. (1998). „Identität: Begehren, Name und Differenz“. Assmann, A.; Friese, H. (Hrsgg), *Erinnerung, Geschichte, Identität*. Bd. 3, *Identitäten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 24-43.
- Gumperz, J.J. (1982). *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hampel, A. (2021). *Literarische Reflexionsräume des Politischen. Neuausrichtungen in Erzähltexten der Gegenwart*. Berlin; Boston: de Gruyter.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hirschauer, S. (2017). „Humandifferenzierung. Modi und Grade sozialer Zugehörigkeit“. Hirschauer, S. (Hrsg.), *Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 29-54.

- Landry, O. (2020). *Theatre of Anger. Radical Transnational Performance in Contemporary Berlin*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Lanser, S.S. (2018). „Queering narrative voice“. *Textual Practice*, 32(6), 923-37.
- Muysken, P. (2000). *Bilingual Speech. A Typology of Code-Mixing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholson, L.; Seidman, S. (eds) (1995). *Social Postmodernism. Beyond Identity Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Perschke, P. (2020). „Die Zerstreuung des Selbst. Sasha Marianna Salzmann“. *Theater der Zeit*, Arbeitsbuch 7-8, 114-17.
- Roca Lizarazu, M. (2020a). „Ec-static existences: the poetics and politics of non-belonging in Sasha Marianna Salzmann's *Außer sich* (2017)“. *Modern Languages Open*, 1(9), 1-19.
- Roca Lizarazu, M. (2020b). „Integration ist definitiv nicht unser Anliegen, eher schon Desintegration“. Postmigrant renegotiations of identity and belonging in contemporary Germany“. *Humanities*, 9(2), 42, 1-16.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Salzmann, S.M. (2015). „Eigen Sprechen Laut. Wörterbuch der Migration: Sprache“. *Muttersprache Mameloschn. Schwimmen Lernen*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 147-51.
- Salzmann, S.M. (2017). *Außer sich. Roman*. Berlin: Suhrkamp.
- Salzmann, S.M. (2019a). „Sichtbar“. Aydemir, F.; Yaghoobifarah, H. (Hrsgg), *Eure Heimat ist unser Albtraum*. Berlin: Ullstein fünf, 13-26.
- Salzmann, S.M. (2019b). „Dunkle Räume. Über das Schreiben ohne Hand am Geländer, die leere Worthülse Identität, ein Leben zwischen Sprachen und der Frage, welcher Stoff zu einem gehört: eine Mainzer Poetik-Vorlesung“. *Theater heute*. <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/aktuelles-heft/artikel/dunkle-raeume/>.
- Sharifi, A. (2012). „Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen“. Schneider, W. (Hrsg.), *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld: transcript, 35-45.
- Sharifi, A. (2018). „Multilingualism and postmigrant theatre in Germany“. *Modern Drama*, 61(3), 328-51.
- Stone, B. (2020). „Refugees past and present: Olga Grjasnowa's *Gott ist nicht schüchtern* and Sasha Marianna Salzmann's *Außer sich*“. *Colloquia Germanica*, 51(1), 57-73.
- Vangi, M. (2023). *Transgermania. Il superamento del monolinguisimo nella letteratura tedesca contemporanea*. Genova: Genova University Press.
- Wagner, P. (1998). „Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität“. Assmann, A.; Frieze, H. (Hrsgg), *Erinnerung, Geschichte, Identität*. Bd. 3, *Identitäten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 44-72.
- Winkler, G.; Degele, N. (2009). *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld: transcript.
- Yildiz, E. (2015). „Postmigrantische Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit“. Yildiz, E.; Hill, M. (Hrsgg), *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, 19-36.
- Yildiz, E. (2018). „Vom methodologischen Nationalismus zu postmigrantischen Visionen“. Hill, M.; Yildiz, E. (Hrsgg), *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Bielefeld: transcript, 43-61.
- Yildiz, Y. (2012). *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press.

Diaspore. Quaderni di ricerca

1. Cannavacciuolo, Margherita; Paladini, Ludovica; Zava, Alberto (a cura di) (2012). *America Latina: la violenza e il racconto*.
2. Cannavacciuolo, Margherita; Zava, Alberto (a cura di) (2013). *Scritture plurali e viaggi temporali*.
3. Cannavacciuolo, Margherita; Perassi, Emilia; Regazzoni, Susanna (a cura di) (2014). *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*.
4. Camilotti, Silvia; Crotti, Ilaria; Ricorda, Ricciarda (a cura di) (2015). *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*.
5. Camilotti, Silvia; Regazzoni, Susanna (a cura di) (2016). *Venti anni di pace fredda in Bosnia Erzegovina*.
6. Castagna, Vanessa; Horn, Vera (a cura di) (2016). *Simbologie e scritture in transito*.
7. Beneduzi, Luis Fernando; Dadalto, Maria Cristina (editado por) (2017). *Mobilidade humana e circularidade de ideia. Diálogos entre a América Latina e a Europa*.
8. Camilotti, Silvia; Crivelli, Tatiana (2017). *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*.
9. Zava, Alberto (2018). *Dal nostro inviato in Unione Sovietica. Reportage di viaggio di giornalisti-scrittori italiani 1950-1960*.
10. Giachino, Monica; Mancini, Adriana (a cura di | editado por) (2018). *Donne in fuga. Mujeres en fuga*.
11. Camilotti, Silvia; Civai, Sara (2018). *Straniero a chi? Racconti*.
12. Regazzoni, Susanna; Domínguez Gutiérrez, M. Carmen (a cura di | editado por) (2020). *L'altro sono io | El otro soy yo. Scritture plurali e letture migranti | Escrituras plurales y lecturas migrantes*.

13. Brioni, Simone; Shirin Ramzanali Fazel (2020). *Scrivere di Islam. Raccontare la diaspora.*
14. Favaro, Alice (2020). *Después de la caída del 'ángel'. Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado.*
15. Arpioni, Maria Pia; Zava, Alberto (2020). *Guido Piovene. Articoli dall'Unione Sovietica (1960).*
16. Cinquegrani, Alessandro; Pangallo, Francesca; Rigamonti, Federico (2021). *Romance e Shoah. Pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile.*
17. Croce, Marcela; Lunardi, Silvia; Regazzoni, Susanna (a cura di | editado por) (2022). *Dal Mediterraneo all'America Latina | Del Mediterráneo a América Latina. Arte, lingua e letteratura nelle migrazioni | Arte, lengua y literatura en las migraciones.*
18. Brioni, Simone (2022). *L'Italia, l'altrove. Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema e nella letteratura sulla migrazione.*
19. Regazzoni, Susanna; Mancini, Adriana (2022). *Italia/Argentina. Una storia condivisa. Il racconto | Una historia compartida. El relato.*

Die in diesem Band versammelten Beiträge bieten eine Reflexion über Literatur und Migration in den letzten dreißig Jahren vor dem Hintergrund einer zunehmend komplexen und globalisierten Welt. Ausgangspunkt ist die gemeinsame Feststellung, dass sich die Literatur der (Post-)Migration durch sorgfältige sprachliche Forschung und radikale ästhetische Experimente auszeichnet, die in der Lage sind, unsere interkulturelle Realität zu hinterfragen und ein ebenso komplexes Bild von Welt und Gesellschaft zu vermitteln.



Università
Ca' Foscari
Venezia