

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

**STUDIA
GERMANICA POSNANIENSIA
XL**

Herausgegeben von
Marta Wimmer



POZNAŃ 2019

STUDIA GERMANICA POSNANIENSIA
rocznik / Jahrbuch

ZESPÓŁ REDAKCYJNY / REDAKTIONSTEAM

Redaktor naczelna / Chefredaktion / Editor-in-chief

Prof. Dr. Joanna Drynda, UAM

Redaktor wykonawczy / Ausführerender Herausgeber / Executive editor

Prof. Dr. Sławomir Piontek, UAM

Członkowie redakcji / Herausgeberbeirat / Members

Prof. Dr. Andrzej Denka, UAM Prof. Dr. Beate Sommerfeld, UAM

Prof. Dr. Jerzy Kałużny, UAM Prof. Dr. Janusz Taborek, UAM

Prof. Dr. Justyna Krauze-Pierz, UAM

Rada Naukowa / Wissenschaftlicher Beirat / Scientific Board

Prof. Dr. Lesław Cirko, Uniwersytet Wrocławski

Prof. Dr. Robert Dassanowsky, University of Colorado

Prof. Dr. Ludwig M. Eichinger, Institut für Deutsche Sprache, Mannheim

Prof. Dr. Sambor Grucza, Uniwersytet Warszawski

Prof. Dr. Günther A. Höfler, Karl-Franzens-Universität Graz

Prof. Dr. Stefan H. Kaszyński, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Prof. Dr. Henning Lobin, Justus-Liebig-Universität Giessen

Prof. Dr. Paul Michael Lutzeler, Washington University in St. Louis

Prof. Dr. Albert Meier, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Prof. Dr. Magdalena Michalak, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Prof. Dr. Hubert Orłowski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Prof. Dr. Brigitte Schultze, Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Prof. Dr. Angelika Storrer, Universität Mannheim

Prof. Dr. Monika Szczepaniak, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Prof. Dr. Karl Wagner, Universität Zürich

Redaktorzy językowi / Sprachliche Beratung / Language editors

Karoline Dabrowski, M.A., UAM

Sekretarz redakcji / Redaktionsassistentz / Secretary

Dr. Marta Wimmer, UAM

Adres redakcji / Anschrift der Redaktion / Editorial Office

Studia Germanica Posnaniensia

UAM, Instytut Filologii Germańskiej

al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

e-mail: stgp@amu.edu.pl

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019

ISSN 0137-2467

INHALT

Vorwort	5
---------------	---

ARTIKEL

Wolfgang Hackl , „Der Fliegenpalast“ von Walter Kappacher. Eine Hommage auf Hugo von Hofmannsthal als Auseinandersetzung mit dem „Österreichischen“	7
Kalina Kupczyńska , „Österreichische“ und andere Ironie in den Texten von Olga Flor, Teresa Präauer und Cordula Simon	21
Joanna Jablkowska , Unheimliches Mauthausen. Zu Lydia Haiders Romanen	37
Günther A. Höfler , „Die Ohnmacht ist ein Syndrom von dem Österreich.“ Heimat- und Sozialmisere in den Stücken von Thomas Arzt	53
Günther Stocker , Zum Nationalsozialismus in der österreichischen Gegenwartsliteratur: Paulus Hochgatterers Erzählung „Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war“ (2017)	63
Agnieszka Palej , Polnische Einwanderer in der österreichischen Literatur: Einige Bemerkungen über die österreichisch-polnischen literarischen Verwandtschaften im 21. Jahrhundert	75
Primus-Heinz Kucher , „Rebell/In/nen (nicht nur) des Wortes“ – Migrationsgestützte literarische Aufbrüche in ein postnationales Österreich. Von Hadzibeganovic zu Insayif und Maani	87
Rafal Pokrywka , Zwischen Stigmatisierung und Normalität. Positionen interkultureller Autor_innen im literarischen Feld (Kim, Flašar, Rabinovici, Stavarič)	101
Szilvia Ritz , Eine befreiende Expansion ins Nichts – Raum- und Zeitkonstruktion in Michael Stavarič' Roman „Brenntage“	115
Peter Clar , „Bitte betrachten sie mich als einen Traum.“ Sprache und Identität in Hamid Sadrs „Gesprächszettel an Dora“	129
Agnieszka Palej , Zu Hause in der deutschen Sprache: Zweisprachigkeit und Sprachmischungen in den Texten von Radek Knapp	139
Sanna Schulte , „entwurzelt & umgetopft.“ Das literarische Potential der Mehrsprachigkeit bei Julya Rabinowich	149
Joanna Ławnikowska-Koper , Zum Problem der Selbst- und Fremdpositionierung in Vladimir Vertlibs Roman „Viktor hilft“	163

VORWORT

Die Beiträge des vorliegenden, vierzigsten Bandes von *Studia Germanica Posnaniensia* sind gänzlich der österreichischen Literatur gewidmet und fokussieren zwei Themenbereiche. Zum einen, wird auf die Frage nach den Tendenzen und Phänomenen innerhalb der österreichischen Gegenwartsliteratur sowie auch auf die Frage, wie gehen die Autor_innen des Postmillenniums auf das „Österreichische“ bzw. mit dem „Österreichischen“ um, eingegangen. Zum anderen wird das sprachreflexive/-kritische bzw. -experimentelle Potential exophoner Gegenwartsliteratur sowie ihr dialogischer Umgang mit Sprachen und Sprachkulturen ausgelotet. **Wolfgang Hackl** unterzieht den Roman *Der Fliegenpalast* von Walter Kappachers einer Lektüre und richtet sein Augenmerk auf das vom Autor entworfene breite kultur- und sozialgeschichtliche Panorama, den spezifischen österreichischen Sprachduktus sowie seine Referenzen zur österreichischen Literatur- und Kulturgeschichte. **Kalina Kupeczyńska** nimmt die Ironiekonzepte in drei Romanen (*Ich in Gelb* von Olga Flor, *Oh Schimmi* von Teresa Präauer und *Wie man schlafen soll* von Cordula Simon) in den Blick und formuliert die These, die Texte seien dank der in ihnen präsenten Ironie als sozialkritisch zu lesen. In Anlehnung an zwei Romane von Lydia Haider (*kongregation* und *rotten*) richtet **Joanna Jabłkowska** ihre Aufmerksamkeit auf die Thematik der Verdrängung der NS-Vergangenheit und fragt, ob und inwiefern den Texten Haiders eine innovative Perspektive auf die kritische Heimatliteratur innewohne. Der Frage nach den literarischen Darstellungsformen der österreichischen Befindlichkeit anhand zweier Stücke von Thomas Arzt (*Die Neigung des Peter Rosegger, Totes Gebirge*) geht **Günther A. Höfler** nach. **Günther Stocker** nimmt die 2017 erschienene Erzählung *Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war* von Paulus Hochgatterer in den Fokus und analysiert diese als spezifisch literarischen Beitrag zur gegenwärtigen österreichischen Erinnerungskultur. **Agnieszka Palej** untersucht die ausgewählten Texte Radek Knapps auf die Identitätsproblematik ihrer Figuren bzw. auf das Integrieren des Österreichischen sowie auf den Umgang mit dem Österreichischen in diesen. **Primus-Heinz Kucher** formuliert in seinem Beitrag die Frage nach der (Selbst)Positionierung des migrationsgestützten Schreibens innerhalb der österreichischen Literatur sowie nach seiner Verbindung zu der spezifisch österreichischen Schreib- und Denktradition. Vor der Folie der soziologischen Theorie des literarischen Feldes nimmt **Rafał Pokrywka** vier Autor_innen (Anna Kim, Milena Michiko Flašar, Doron Rabinovici und Michael Stavarič) in den Fokus und versucht der Frage nachzugehen, ob ihre Etikettierung als ‚Fremde‘ feldinterne Profite bringen

kann und ob die Normalisierung der interkulturellen Literatur sich ausschließlich als positiv erweisen kann. Im Zentrum der Überlegungen von **Szilvia Ritz** stehen die Funktionen des Mythischen und Märchenhaften sowie die Rolle der Zeit in dem 2011 erschienenen Roman *Brenntage* von Michael Stavarič. **Peter Clar** unterzieht – Bezugnehmend auf Derridas Konzept von Ein- und Mehrsprachigkeit – Hamid Sadrs Roman *Gesprächszettel an Dora* einer Lektüre und geht zum einen auf den Zustand der Nicht-Einsprachigkeit, zum anderen auf die Identitätsproblematik der Figur/des Autors ein. Der zweite Beitrag von **Agnieszka Palej** ist ebenfalls dem polnisch-österreichischen Autor Radek Knapp gewidmet, in diesem wird jedoch die Frage aufgeworfen, wie sich die Zweisprachigkeit und Sprachmischungen in den einzelnen Texten des Autors manifestieren. **Sanna Schulte** untersucht in ihrem Artikel anhand von Julya Rabinowichs Roman *Spaltkopf* das poetische Potential der exophonen Literatur. Im Weiteren begibt sich Schulte (unter Berücksichtigung anderer interkultureller Autor_innen) auf die Suche nach den Inszenierungen eines Zusammenstoßes „zwischen einer Wirklichkeit und einer Metapher“, bei welchem – so Karl Kraus – es sich immer um eine Katastrophe handele. Ausgehend von dem autobiographischen Ansatz des Romans *Viktor hilft* von Vladimir Vertlib setzt sich **Joanna Ławnikowska-Koper** mit der Problematik der Fremd- und Selbstpositionierung eines hybriden Subjekts im Leben und in der Literatur. Teilweise überschneiden sich die Ansätze, teilweise divergieren diese, dennoch eröffnen die versammelten Beiträge neue Perspektiven und führen die für die österreichische Literatur konstitutiven Tendenzen vor Augen.

Marta Wimmer

ARTIKEL

WOLFGANG HACKL

DER FLIEGENPALAST VON WALTER KAPPACHER. EINE HOMMAGE AUF HUGO VON HOFMANNSTHAL ALS AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM „ÖSTERREICHISCHEN“

ABSTRACT: Der Hofmannsthalkenner und -verehrer Walter Kappacher hat für seinen Roman *Der Fliegenpalast* (2009) auf seine fundierten Kenntnisse des Hofmannsthalschen Œuvres zurückgegriffen und umfangreiche Recherchen zum Autor und zu seiner Zeit angestellt. Daraus entstand ein dichtes Geflecht von intertextuellen Bezügen sowohl zu Werken von Hofmannsthal als auch zu dessen Lektüre, in das Kappacher ein breites kultur- und sozialgeschichtliches Panorama der ersten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts in Österreich verwob. Die Analyse der Konstruktion dieser scheinbar so selbstverständlich österreichischen Referenzen belegt, dass der Roman nur im Kontext der österreichischen Historie, sowie der österreichischen Literatur- und Kulturgeschichte adäquat analysiert und interpretiert werden kann.

SCHLÜSSELWÖRTER: Walter Kappacher, Hugo von Hofmannsthal, Literatur- und Kulturgeschichte Österreichs, Sommerfrische, Intertextualität

DER FLIEGENPALAST BY WALTER KAPPACHER. A HOMMAGE TO HUGO VON HOFMANNSTHAL BY EXAMINING “AUSTRIANNESS”

ABSTRACT: In his novel *Der Fliegenpalast*, Walter Kappacher, an expert on and admirer of Hugo von Hofmannsthal, drew on his profound knowledge of Hofmannsthal’s work, as well as researching extensively on the author and his time. This resulted in a dense fabric of intertextual references to both Hofmannsthal’s work and his reading. Interwoven with this biographical narration is a broad socio-historic panorama of the first decades of the 20th century in Austria. An analysis of the construction of seemingly self-evident Austrian references proves that this novel can only be adequately analyzed and interpreted in the context of Austrian political as well as literary and cultural history.

KEYWORDS: Walter Kappacher, Hugo von Hofmannsthal, Literary and Cultural History of Austria, Summer Holidays/Summer Resort, Intertextuality

Walter Kappacher, dessen erster Roman *Morgen* 1975 erschien und der seit 1978 als freier Schriftsteller lebt, wurde eigentlich erst mit seinem 2005 erschienenen siebenten

Roman *Selina oder das andere Leben* über die Landesgrenzen hinaus von der Literaturkritik und vom Literaturbetrieb wahrgenommen. 2013 las er bei den 43. Rauriser Literaturtagen mit dem Thema *Lebens. Wege* aus dem Roman *Der Fliegenpalast*, der 2009 erschienen und von der Literaturkritik durchgehend enthusiastisch besprochen worden war. Im selben Jahr hatte er – für viele unerwartet – den Büchner Preis erhalten. Als Gesprächspartner im Studentischen Arbeitskreis, dem öffentlichen Gespräch mit Studierenden, stellte er sich vor der Lesung den Fragen von Studierenden der Germanistik an der Universität Innsbruck. Unter anderem ging es dabei um Anregungen für den Text und um dessen Genese.

Demnach ist Kappacher nach einem eher zufälligen und ereignislosen privaten Ausflug nach Bad Fusch Ende der 1990er Jahre durch eine Ausflugsempfehlung in den *Salzburger Nachrichten* noch einmal auf den alten, heute verfallenen Kurort oberhalb von Fusch an der Glocknerstraße im Salzburger Pinzgau aufmerksam geworden. Denn in diesem Artikel wurde auf die glänzende Vergangenheit des einst berühmten Kurorts der Habsburger Monarchie verwiesen und unter den Namen berühmter Gäste wurde auch Hugo von Hofmannsthal erwähnt. Doch der erhoffte „literarische Einfall“ stellte sich auch beim zweiten Besuch nicht unmittelbar ein. Erst nach längerer Zeit begann Kappacher im Jahr 2000 die Erzählung *Vorübergehende Abwesenheit. Ein Capriccio* zu schreiben. Die Erzählung mit einer Reihe von inhaltlichen und thematischen Bezügen zum *Fliegenpalast* blieb unveröffentlicht, Kappacher hat sie aber als Sonderdruck an Freunde verschenkt (Tanzer 2013: 128). In einem späteren, intensiven Arbeitsprozess entstand daraus der Roman, der 2009 im Residenz-Verlag erschien.

Der Roman – das Buch weist keine Gattungsbezeichnung auf, Kappacher selbst spricht in Interviews jedoch vom Roman – lässt sich kurz zusammenfassen: Im August 1924 verbringt der fünfzigjährige Schriftsteller H., schon auf den ersten Seiten als Hugo von Hofmannsthal entschlüsselt, aus der Schweiz kommend, einige Tage in dem ehemals mondänen Kurort Bad Fusch. H. war – wie Hofmannsthal – dort schon regelmäßig als Kind und Jugendlicher mit seiner Familie gewesen. Nun am Höhepunkt der Inflation der 1. Republik ist von dem alten Glanz nicht mehr viel zu erkennen: „Was sich jetzt *Grandhotel* nannte, war in Wirklichkeit ein Hotel dritter Klasse, oder ein besserer Gasthof.“ (Kappacher 2009: 7) Getragen ist der Roman weniger von der knappen, fragmentarischen Handlung, die sich im Wesentlichen auf Spaziergänge und Wanderungen oder den Tagesablauf im Hotel beschränkt, als vielmehr von inneren Monologen, Gesprächen und imaginierten Zwiegesprächen, von Briefen, von denen der Protagonist oft selbst nicht sicher ist, ob er sie nur skizziert oder geschrieben, und wenn, ob er sie abgesendet hat oder nicht. Dazu kommen Reflexionen H.s, der auch in Bad Fusch nicht wie erhofft zur ersehnten Produktivität findet, sondern eine veritable Schaffenskrise erlebt. Und so bleiben die Entwürfe für den *Timon von Athen* oder den *Andreas-Roman* genauso liegen wie er auch die Überarbeitung des *Turms* nicht abschließen kann.

Kappacher schafft in diesem Text ein feinmaschiges Myzel aus literarischen Verweisen auf Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Robert Walser, Joseph Roth oder Joseph

Conrad und Henry James. Dazu kommen neben Erwähnungen von Hofmannsthals Familie Referenzen an Freundschaften mit Leopold Andrian oder Harry Graf Kessler und sein Ärger über Rudolf Borchardts enttäuschenden Beitrag in der Festschrift zu seinem 50. Geburtstag. „[D]er Roman ist gespickt mit Referenzen auf die Klassik, die Wiener Moderne und die Weltliteratur.“ (Guillemin 2012: 301) Zusätzlich gefärbt ist die Erzählung von H.s prekärem Gesundheitszustand, der ihn infolge eines Schwächeanfalls mit dem ebenfalls als Gast anwesenden jungen Arzt Dr. Krakauer zusammenführt.

Durch Briefe ist verbürgt, dass Hugo von Hofmannsthal 1924 einen Aufenthalt mit Carl Jakob Burckhardt in Lenzerheide abgebrochen hat und sich auf dem Weg nach Bad Aussee zu seiner Familie ab dem 6. August 1924 einige Tage in Bad Fusch aufgehalten hat. Wie ambivalent der Aufenthalt für Hofmannsthal war, hat er am 24. August 1924 in einem Brief aus Bad Aussee an Burckhardt ausgeführt.

Die Tage in Fusch waren sonderbar genug; das enge grüne Hochtal, mit den herantretenden Bergwänden, den vielen fallenden Wassern, den zwei bescheidenen Wirtshäusern, die auch schon über 70 Jahre stehn, alles so unverändert – nicht weniger Bäume, sondern mehr, die halbhohen Tannen hochgeworden, die Wege vielfach überwachsen, die Steige kaum mehr findbar. Aber aus den gleichen Holzhöhren da und dort gefaßtes Bergwasser springend, aus denen ich getrunken mit zehn Jahren, so hastig hinzulaufender kleiner verspielter-verträumter Bub, und wieder mit zwanzig, wieder mit dreißig, wieder mit vierzig, jetzt mit fünfzig; alle diese Wendjahre war ich da – so voll ist das feuchte kühle Tal mit meiner eigenen Gestalt, daß es mich fast beklemmte. (Hofmannsthal, Burckhardt 1991: 145)

Ansonsten bieten die Briefe Hofmannsthals jedoch wenig für den Stoff des Romans, weshalb sich Kappacher im Gespräch zur Quellenlage sehr zurückhaltend äußerte, etwaige Rechercharbeit marginalisierte und letztlich auf seine Phantasie und seine lange Leseerfahrung und Vertrautheit mit Hofmannsthals Werk verwies.

Dass die Quellenlage und die Rechercharbeit doch nicht so unerheblich waren, wie Kappacher es im Gespräch vorgegeben hat, hat Ulrike Tanzer anhand des Teilvorlasses Walter Kappachers im Österreichischen Literaturarchiv in Wien und weiterer Materialien im Literaturarchiv Salzburg rekonstruiert. Hier wären zunächst ein umfangreiches Arbeitsbuch im *Teilvorlass Walter Kappacher* in der Österreichischen Nationalbibliothek „mit Lektürenotizen, die auf Spaziergängen entstanden sind, vor allem aus dem umfangreichen Briefœuvre Hofmannsthals“ (Tanzer 2013: 126) zu nennen, sowie über dreißig Textzeugen, die als Vorstufen auf den langen Produktionsprozess des Romans verweisen und „die Kombination von spontan-intuitivem Entwerfen, von intertextuellen Entstehungsprozessen und akribischer Überarbeitung des Textes“ (Tanzer 2013: 126) belegen. Almuth Grésillon nennt diese Arbeitsweise, die Niederschrift des Textes mit Plänen, Entwürfen, Skizzen und Stoffsammlungen vorzubereiten, wie sie im Teilvorlass im Österreichischen Literaturarchiv vorliegen, „produktorientiert [...]“ und unterscheidet Kappacher damit von den „prozessorientierten“ Schreibern“ (Grésillon 1999: 118). Darüber hinaus kann die oben erwähnte unpublizierte Erzählung

Vorübergehende Abwesenheit; ein Capriccio als Urfassung von 2000 gesehen werden, die ebenfalls von einem Schwächeanfall Hofmannsthals erzählt. Allerdings ist diese Erzählung in Bad Aussee im Sommer 1919 angesiedelt. In ihr sind viele

[...] Details aus *Der Fliegenpalast* bereits vorgeformt [...]: z. B. Figuren wie der gesundheitlich angeschlagene Schriftsteller Hofmannsthal und die aufdringliche Baronin [...]. Das beständige Ringen um die eigene Kreativität, die Arbeitsüberlastung und Beanspruchung durch die neugegründeten Salzburger Festspiele, die Suche nach einem angemessenen Arbeitsplatz, die Reflexion über Freundschaften und zerbrochene Beziehungen. (Tanzer 2013: 122)

Dazu kommen die zentralen Motive: „in Erinnerung an den Vater die Frage nach dem ‚richtigen‘ Ton“ und „die Bank am Waldrand, die er als sein ‚eigentliches Zuhause‘ beschreibt“ (Tanzer 2013: 123).

Hugo von Hofmannsthal war 1884 zum ersten Mal mit seiner Familie in Bad Fusch. Dieser damals bedeutende Kurort liegt im nördlichen Großglocknergebiet auf 1186 m Seehöhe südöstlich von Fusch an der Großglocknerstraße im Weichselbachtal, einem Seitental des Fuschertals. Die Familie verbrachte dort regelmäßig „ein[en] vorgeschaltet[en] Kuraufenthalt“ (Seng 2014: 54), bevor es zur eigentlichen Sommerfrische nach Strobl am Wolfgangsee ging. Das abgelegene Bad Fusch verwies als Höhenkurort in der Werbung nicht nur auf die „idyllische Lage des Curortes, die reine, würzige Alpenluft, das frische, köstliche Quellwasser“, sondern auch auf „die reizenden und wechselvollen Szenerien einer imposanten Gebirgswelt“; es sei daher „nicht bloss ein Curort für Kranke und Heilbedürftige, sondern zugleich eine Alpen-Sommerfrische“ (Seng 2014: 53f.). Hier erhoffte die Familie Hofmannsthal Linderung des neurasthenischen Leidens der Mutter und auch der herzkrankte Vater nützte den Aufenthalt zur Regeneration. Für Hugo von Hofmannsthal war Bad Fusch zunächst ein Ort kindlicher Sommervergnügungen, doch später floh „[d]er Sextaner am Akademischen Gymnasium [...] Anfang Juli mit seinen Eltern vor der ‚geistigen Überreizung‘ nervös und abgespannt aus dem heißen Wien in die Ruhe und Einsamkeit Bad Fuschs, die körperliche und geistige Erholung brachten und ihn auch literarisch arbeiten ließen.“ (Seng 2014: 55f.) Für Hofmannsthal blieb Bad Fusch in der Folge, nach regelmäßigen Anlaufschwierigkeiten, lange ein kreativer und inspirierender Ort der Ruhe und Langeweile zwischen teils ausgedehnten Wanderungen und intensiver Lektüre. Der hohe Stellenwert des Kurortes in der Biographie Hugo von Hofmannsthals und die Veränderung der Fokussierung durch den Wechsel der geografischen Verortung zwischen dem unpublizierten *Capriccio* und dem *Fliegenpalast*, also die Verlagerung des Handlungsraums von Bad Aussee nach Bad Fusch, ist so gesehen also nicht bedeutungslos. Dennoch ist die Funktion von Bad Aussee, dem eigentlichen Ziel von H.s Flucht aus Lenzerheide, nicht völlig aus den Augen zu lassen.

Bad Aussee im steirischen Salzkammergut war mit Bad Ischl in Oberösterreich Inbegriff der Sommerfrische im 19. und 20. Jahrhundert. Die Sommerfrische im Salz-

kammergut, die als „paradigmatisch für die Geschichte der Sommerfrische“ (Hackl 2004: 50) gelten kann, war auch dort „inszenierte Privatheit“ (Haas 1992: 369). Im Mittelpunkt stand das „Gruppenerlebnis in einer selbst geschaffenen Szenerie, wie im Spiel, welches unaufhörlich die Tragfähigkeit des kulturellen Comments taxierte, die sich auch unter den Voraussetzungen ihrer sommerlichen Variation und Lockerung bewähren mußten.“ (Haas 1992: 372) Dass das Salzkammergut trotz einer phasenweise recht heterogenen Geschichte im Einflussbereich Bayerns, der Salzburger Fürsterzbischofe und der Habsburger zu einem von der geografischen Lage begünstigten relativ homogenen Kulturraum wurde, verdankte es den reichen Erz- und Salzvorkommen, weshalb das Salzkammergut schon seit dem 16. Jahrhundert als Hofkammergut unter der besonderen Verwaltung der Habsburger stand, die das Salzvorkommen früh als gewinnbringenden Rohstoff nützten. Als die Salzgewinnung Ende des 18. Jahrhunderts zurückging, war die wohlhabende Region – der Wohlstand war freilich auf den Adel und das Bürgertum beschränkt – für den aufkommenden neuen Wirtschaftszweig des Kurtourismus und der Sommerfrische landschaftlich noch immer prädestiniert. Denn das Salzkammergut blieb als kaiserliches Jagdgebiet aufgrund besonderer Maßnahmen von den Folgen der industriellen Salzgewinnung weitgehend verschont, wodurch die Kernzone des Salzkammerguts als intakte landschaftliche Kulisse erhalten blieb. Die gesellschaftliche Attraktivität des Salzkammerguts garantierte obendrein das österreichische Kaiserhaus mit Erzherzog Johann, der durch seine bürgerliche Ehe mit Anna Bloch zum „romantischen Rebellen“ (Heindl 1993: 37) geworden war, und Kaiser Franz Josef und Kaiserin Elisabeth, die jahrzehntelang die Sommerfrische in Bad Ischl verbrachten, wo noch heute der Geburtstag von Kaiser Franz Joseph einen Saisonhöhepunkt darstellt.

Bad Fusch dagegen war „Ende des 19. Jahrhunderts ein angesehener Kurort im Herzogtum Salzburg, zugleich aber auch der kleinste, der, genaugenommen, nur aus zwei Hotels und einer kleinen Kapelle bestand.“ (Seng 2014: 51) Der Kurort entstand aus einer Heilquelle, zu der schon früh Wallfahrten aus dem Süden und Norden belegt sind. Schon im 15. Jahrhundert soll eine zweitürmige Wallfahrtskirche bestanden haben, die dem Hl. Wolfgang geweiht war. Sie wurde allerdings im 17. Jahrhundert durch eine Lawine zerstört, jedoch am Beginn des 18. Jahrhunderts an anderer Stelle wiederaufgebaut. Die Bedeutung der Wallfahrt belegt u. a. eine Ablassurkunde von 1513, „die in Rom ausgestellt und von fünf Kardinalbischöfen, dreizehn Kardinalpriestern und sechs Kardinaldiakonen unterzeichnet wurde.“ (Steiner 2017: 38) Die weitere Entwicklung des Pinzgauer Bauernbadls ist u. a. dem Salzburger Fürsterzbischof und begeisterten Alpinisten Friedrich Schwarzenberg zu verdanken, der das Bad am Beginn des 19. Jahrhunderts regelmäßig besuchte und förderte. Den Höhepunkt erlebte der Kurort Ende des 19. Jahrhunderts, als er jährlich an die 1500 Gäste beherbergte und mit den großen Kurorten mithalten konnte (vgl. Steiner 2017: 37-46; Tanzer 2013: 120f.). Heute erinnern nur mehr die Kirche St. Wolfgang und die Ruine des ehemaligen

Grandhotels, die im Besitz der erzkonservativen katholischen Vereinigung Engelwerk ist, an den früheren Glanz.

Im *Fliegenpalast* ist freilich vom alten Glanz des Fin de Siècle nichts mehr zu spüren.

AN EINEM der ersten Tage hatte er überlegt, ob er womöglich zu alt geworden war, für diesen Ort, mit dem ihn seit Kindertagen zwiespältige Gefühle verbanden. Hatte die Erinnerung an die glücklichen Tage und Wochen hier, vor so vielen Jahren, ihm einen furchtbaren Streich gespielt? Was sich in Bad Fusch jetzt *Grandhotel* nannte, war in Wirklichkeit ein Hotel dritter Klasse, oder ein besserer Gasthof. Damals freilich, in den neunziger Jahren, noch um die Jahrhundertwende, war seine Familie, waren selbst verwöhntere Gäste in den Sommerfrischen der Monarchie nicht so anspruchsvoll gewesen wie heutzutage. Oft logierte man in den Schlafzimmern von Bauersleuten, welche den Sommer über auf dem Dachboden schliefen.

Jetzt habe ich hier den halbvollen Nachtopf unterm Bett, kam ihm in den Sinn und es gibt keine Klingel, schon gar kein Telefon, um die Vroni oder die Kreszenz zu rufen. Warum bin ich nicht in Lenzerheide geblieben, bei dem guten Carl? Das Zimmer war in Ordnung gewesen, das Essen erstklassig. Schweizerisch eben: dort hatte nicht der unselige Krieg alles ruiniert. (Kappacher 2009: 7)

So der Beginn der Erzählung. Doch obwohl H. schnell klar wird, dass er „in Fusch ebenso wenig arbeiten [konnte] wie in der Schweiz“ (Kappacher 2009: 7), verschiebt er, im Wissen, dass er dort ebenfalls nicht die nötige Ruhe zur Arbeit haben würde, die Abreise nach Bad Aussee immer wieder, obwohl im Gespräch mit Dr. Krakauer Bad Aussee zum Sehnsuchtsort wird.

[...] Ich gestehe, die Sehnsucht nach Aussee ist groß. Hätte meine Frau nicht heftig davon abgeraten, wäre ich wohl schon abgereist. Dabei weiß ich aus Erfahrung, daß sich dadurch nichts ändern würde. Vor Mitte August hätte ich keine Ruhe in unserem kleinen Haus dort. In der Kammer im Nebenhaus, meinem Arbeitszimmer, schläft meine Tochter. Das sollte mich nicht stören, ich arbeite ja tagsüber... Aber jede fremde Gegenwart – und wenn ich schreibe, ist mir sogar meine Frau eine Fremde – irritiert die Phantasie und das Assoziieren... Eine geringfügige Störung, und ein ganzer Tag kann mir verloren gehen... [...] (Kappacher 2009: 95).

Kappacher verortet also seine Erzählung von der Gefährdung des Schreibprozesses in der Topographie einer alpinen Sommerfrischelandschaft, die dem Protagonisten sowohl als verfallener locus amoenus als auch als Erinnerungsort zur Folie dient.

Die wesentlichen Elemente der Geschichte entfernen sich von den Zeitgenossen. Sie beziehen sich auf die Hauptpersonen seiner Kindheit: seinen heftig vermißten (!) Vater, seine gekränkte, abweisende Mutter und seine Schulfreunde. Die Erinnerung an sie und an sich selbst läßt (!) das obskure Bad Fusch auch im Roman zu dem zentralen Erinnerungsort werden, als den Hofmannsthal's Brief [an Burckhardt] ihn darstellt. (Guillemin 2012: 303)

Somit vermag der Autor zudem die in die gegenwärtige Landschaft der 1920er Jahre eingeschriebenen Folgen des Zerfalls der Habsburger Monarchie zu realisieren, die

bei H. (und bei Hofmannsthal) zu einem „Schwebezustand zwischen historischer und persönlicher Zeitenwende“ (Seng 2014: 50) führte.

Quasi nebenbei und doch entscheidend wird von Kappacher neben dem Salzkammergut noch eine weitere identitätsstiftende Sommerfrischelandschaft als positiv konnotierte topographische Referenz hereingeholt: Der Semmering und mit ihm die prototypischen Sommerfrischehotels an der Südbahn bis hin zu den Dolomiten. „In all den Jahren hatten sie die schmale Bergstraße vom Fuscher Tal herauf also immer noch nicht genügend gefestigt, so wie etwa am Semmering.“ (Kappacher 2009: 25)

Geographisch etablierten sich nach dem Wienerwald und der näheren Umgebung der Stadt Wien für den Adel und das Wiener Bürgertum das Alpenvorland und der Semmering als die ersten Sommerfrischedestinationen als „Antithese zum Alltag, aber [...] zugleich urbanisiertes Land.“ (Haas 2002: 54) Voraussetzung dafür war der fortschreitende Eisenbahnbau – auch H. reist ja mit der Bahn – und die damit verbundene Verstädterung und kulturelle Überformung der ländlichen Kultur. Sichtbares Zeichen dafür ist die Umgestaltung der Landschaft und der Ortsbilder nach den Bedürfnissen der Gäste. Wie der Semmering wurden auch das Salzkammergut und andere Grandhotels als Sommerfrischelandschaft geformt. Nicht zufällig benennt Wolfgang Kos sein Standardwerk Über den Semmering als *Eine Kulturgeschichte einer künstlichen Landschaft* (Kos 1991). Unter Verwendung eines Zitates aus der *Neuen Freien Presse* verweist er auf das Kulissenhafte der Landschaft.

Typisch sind, etwa bei den großen Hotels in blickbestimmender Hoelage, aparte Gegensätze zwischen der Steilheit der Abhänge und der Bequemlichkeit der ebenen Terrassen und Flanierwege. Ständig ergeben sich Vexierbilder zwischen Innen und Außen, zwischen Künstlichkeit und Natur. Die Künstlichkeit solcher Situationen war den Akteuren bewusst und steigerte ihren Reiz, wie man einem Artikel der „Neuen Freien Presse“ (1912) entnehmen kann: „Einander schroff gegenüber auf der einen Seite die Lockungen hellerleuchteter, im elektrischen Farbenspiel strahlender Salons mit geputzten Menschen, auf der anderen Seite die wunderbaren schneebedeckten Häupter unserer Berggebiete mit den künstlerisch entworfenen und von der Natur vollendeten Sportplätzen. [...] Hier Parfüm, der die Sinne umschmeichelt, dort die klare gesunde Bergluft.“ (Kos 1992: 28)

Kappacher verortet die Erzählung also signifikant in der Sommerfrischelandschaft der Erzählgegenwart, die in der österreichischen Literatur seit Ferdinand Raimund bis in die Gegenwart hoch aufgeladen ist. Doch setzt er entscheidende Akzente. Hatte Arthur Schnitzler in der Novelle *Fräulein Else*, 1924 – also in H.s. (und Hofmannsthals) Krisenjahr – erschienen, durch die räumliche Inszenierung eines prächtigen Dolomitenhotels die komplexen inneren Vorgänge Elses veranschaulicht und durch die Korrespondenzen zwischen den räumlichen Bedeutungsebenen und dem psychischen Zustand der Protagonistin deren Konflikt mit der repräsentierten, scheinbar intakten Gesellschaft verhandelt, gestaltet Kappacher dagegen im *Fliegenpalast* die Sommerfrischelandschaft der 1920er Jahre in ihrer Verfallenheit als bedeutungstragend. Die Wege

sind eben nicht, wie am Semmering, befestigt, sondern durch Erdbeben gefährdet, die Brücke erscheint alles andere als sicher – „Das Gelände an der kleinen Brücke über den Bach – ein Stützpfeiler fehlte, das Gelände wackelte – da hatte es angefangen“ (Kappacher 2009: 43) – die Veränderungen des Ortes erschweren die Orientierung und „[d]er früher dicht bewaldete Hang hinter dem *Grandhotel* war jetzt im unteren Bereich völlig kahl. Der steile Waldweg im Norden lag offen da; das Wandern zum Kreuzköpfl hinauf war, der Sonne dermaßen ausgesetzt, sicherlich beschwerlich.“ (Kappacher 2009: 15) Und „seine“ Bank ist „hinfällig“ und von Spinnweben überzogen. Auch die Wege, zwar teilweise verbreitert, waren „vom Gras überwachsen, beinahe unsichtbar geworden.“ (Kappacher 2009: 19) So kommt es auch, dass sich H. verirrt und sich Dr. Krakauer gegenüber über die Ursachen auslässt:

Manchmal kommt mir vor, die Berge und die Hügel in der Fusch hätten sich verschoben, neue Wälder sind offensichtlich entstanden... Jedenfalls ist die Natur in Bewegung. Die Bergbeben nehmen nun zu, da man die Lawinen gebändigt... (Kappacher 2009: 158).

Und nicht zuletzt wurde aus den „im elektrischen Farbenspiel strahlende[n] Salons“ der *Neuen Freien Presse* in Bad Fusch ein Fliegenpalast.

Konkret gemeint ist der Wintergarten des Hotels, der eine Unzahl von Fliegen anzieht, während die Gäste speisen und ihren Gedanken nachgehen. Das Wort kann aber auch auf andere Weise verstanden werden – zum einen bezieht es sich auf die hochfliegenden Phantasien und Wünsche, auf die ästhetischen Bedürfnisse nach Abschluss und Vollendung; zum anderen verweist es auf die kleinen Widrigkeiten und den leichten Ekel des Alltags, an dem so vieles scheitert. (Guillemin 2012: 311)

H.s. „Schwebezustand zwischen historischer und persönlicher Zeitenwende“ (Seng 2014: 50) korrespondiert also mit der semantisch aufgeladenen Topographie. Die Charakteristika der Zeit werden im Raum imaginiert, der Raum wiederum verschränkt sich mit der Zeit und dem Subjekt, die ehemals bukolische, nun vom Krieg ruinierte Sommerfrischlandschaft wird chronotopisch aufgeladen.

Die erzählerische Verknüpfung schafft Kappacher zum einen mit der fiktiven Figur des Dr. Krakauer, einem jungen Arzt, der die hypochondrische, obsessive Baronin Trattning als Privatarzt betreut und zu H.s. vertrautem Gesprächspartner wird. Als dieser ihm erzählt, dass er acht Jahre in den Vereinigten Staaten verbracht habe, zum Studium, und weil ihm sein Vater die Rückkehr verbot, solange der Krieg währe, bot er ihm *Die Briefe des Zurückgekehrten*, die er eben in der Gesamtausgabe erhalten hatte, zur Lektüre an. Diese Briefe sind 1907 entstanden, jedoch auf das Jahr 1901, also vor dem *Chandos-Brief* datiert. Auch wenn Hofmannsthal in die Gesamtausgabe nur die beiden letzten Briefe aufgenommen hat, so ergibt sich hier doch eine Referenz auf eine tiefe Sinnkrise des fiktiven Briefschreibers, die zu einer Kulturkritik Europas aus ethnographischer Distanz führt. Dass sich darin auch eine Schaffenskrise verbirgt,

belegen die beiden letzten Briefe, in denen „die Farben als ‚eine Sprache, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt‘, zum semiotischen Vorbild für die Sprache der Dichtung [werden].“ (Schneider 2016: 332) Zum Gespräch darüber sollte es jedoch wegen der überstürzten Abreise der Baronin nicht mehr kommen.

Neben den Briefen verweisen zudem H.s Arbeitsvorhaben auf die Krisenzeit der 1920er Jahre. *Timon der Redner* sollte ein ironisches Zeitdrama werden, blieb jedoch Fragment. Den *Turm* hat Hofmannsthal selbst als „finsternen Zeitspiegel“ bezeichnet, in dem Fragen nach der Legitimität von Macht und Gewalt verhandelt werden und für Wolfgang Nehring „nicht nur das Leiden an der Zerstörung der alten sozialen Ordnung und der wirtschaftlichen und geistigen Sekurität, sondern darüber hinaus die Sorge vor der künftigen Diktatur“ (Nehring 1994: 113) thematisiert wird. Schließlich gilt auch das *Andreas*-Fragment, an dem Hofmannsthal von 1907 bis 1927 gearbeitet hat, als Suche nach der Identität gespaltener Persönlichkeiten, als Maskenspiel, das nicht zufällig die Labyrinth Venedigs als Handlungsraum ausweist. Im Gegensatz zur germanistischen Lesart als Bildungsroman liest W.G. Sebald das Fragment als „eine Exploration jener zentrifugalen Kräfte seines und unseres Lebens, die [...] nicht auf eine schöne Bildung, sondern auf Deformation und Zerstörung hinauslaufen.“ (Sebald 1985: 63)

Andererseits spielt über die Zeitungs- und Zeitschriftenlektüre der Alltag der Nachkriegsjahre herein, sei es der politische, etwa dass „[d]as Strafausmaß für Herrn Hitler, der derzeit in Landsberg in Festungshaft einsaß, [...] vermindert worden [war]“ (Kappacher 2009: 124) oder eine frühere Meldung über die Friedensverhandlungen in Saint-Germain, oder seien es die Inflation und Wirtschaftskrise, die 1924 auch die Salzburger Festspiele verhinderten. Die Katastrophe des Krieges, an der sich Hofmannsthal mitschuldig machte, ist Hofmannsthals (und H.s) Wunde „und der krisenhafte Zustand in Bad Fusch ist auf das Problem des Schreibens nach diesem Krieg und vor dem noch kommenden Krieg bezogen.“ (Höller 2009: A6; vgl. dazu Dassanowsky 2011)

Nach Anton Thuswaldner versucht Kappacher im *Fliegenpalast* „das Rätsel einer Schaffenskrise Hugo von Hofmannsthals zu ergründen.“ (Thuswaldner 2.01.2009) So gesehen kann der Roman als Hofmannsthal-Buch gelesen werden, auch wenn Kappacher im Interview betont, dass dies „ein Fiasko [wäre]“ (Thuswaldner 2.01.2009). Kappacher hat freilich mit einem dichten Geflecht von intertextuellen Bezügen sowohl zum Werk Hofmannsthals als auch zu dessen Lektüre ein breites kultur- und sozialgeschichtliches Panorama der ersten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts in Österreich geschaffen, in dem die Fragen nach Scheitern, Alter oder schwierigen Schreibprozessen eingebettet werden. Damit wirft die „Biographie *en miniature*“ (Guillemin 2012: 297) einen Blick auf den Autor Kappacher zurück.

Den Roman Kappachers als Beispiel österreichischer Literatur zu lesen, bedeutet nun freilich weder ihn vollkommen isoliert von der deutschsprachigen Literatur zu lesen, noch im Roman ein ‚österreichisches Wesen‘ zu suggerieren. Nationale Identitäten sind nichts Wesenhaftes oder Natürliches, sie werden diskursiv erzeugt (vgl. Wolf 1995: 102). Daher soll abschließend in Ansätzen herausgearbeitet werden, wie Walter

Kappacher auf das „Österreichische“ ein- bzw. mit dem „Österreichischen“ umgeht. Zunächst könnte man sich vielleicht mit der Feststellung begnügen, dass „es ein sehr österreichisches Buch [ist], in Haltung und Sprache; es ist in der österreichischen Sprache geschrieben, und zwar in der Sprache seines Autors, nicht seines Subjekt-Objektes H. v. H.“ (Wingler 2009: 134) Damit wird zugleich die Tatsache unterstrichen, dass Hofmannsthal sowohl historische Figur als auch ‚literarisches Objekt‘ ist. Dies wiederum bestimmt in der Folge die charakteristische nicht-lineare Erzählweise des Romans. „Der Autor stellt Hofmannsthal vor, wie er sich erinnert und mit Hilfe solcher Spiegelungen reflektiert. [...] Der Text kann durch dieses Mittel die Zwänge zeitlicher Abfolgen, linearen Erzählens, hinter sich lassen.“ (Wingler 2009: 135)

Darüber hinaus gehört Hugo von Hofmannsthal einerseits fraglos zu den kanonisierten Autoren der österreichischen Literaturgeschichte, mit dem sich alle Jahre wieder die österreichische Identität feiern lässt und wozu er selbst in all den Widersprüchen seinen gewichtigen Teil beigetragen hat. Andererseits geht Hofmannsthals Literatur aus der Weltliteratur hervor und er gehört zu denjenigen, die die österreichische Geschichte im Kontext der europäischen reflektiert haben. Jedoch lamentiert H. im *Fliegenpalast* über die mangelnde Anerkennung und Aufmerksamkeit zu seinem fünfzigsten Geburtstag und dass seine Stücke in Wien nicht gespielt würden. Und er erinnert sich, dass er im Falle eines Anschlusses an Deutschland lieber Schweizer würde, „„obwohl ich meine Leser, mein Publikum draußen habe; das Burgtheater führt meine Stücke ja nicht auf.““ (Kappacher 2009: 69) Und tatsächlich ist Hofmannsthal von Anfang an mehr als andere Wiener Autoren in der deutschen Verlagslandschaft fest verankert.

Der Doppelung Autor und literarische Figur entspricht eine weitere, die Lothar Müller vom „Doppelgänger“ (Müller 2009) sprechen lässt. Er zitiert Anton Kuhs Diktum zu Hofmannsthal als Meister der Lesewiedergabe. So tief er in seine Seele hinabtauchte, er fand nur Stoffe der Weltliteratur. „„Er war so gründlich von ihr bearbeitet, daß er erst zu sich kam, wenn er sie bearbeitete.““ (zit. nach Müller 2009: 130) Dass Kuh damit nicht so unrecht hatte, zeigt Kappacher nach Müller daran, dass er ihn als Autor in einer Schaffenskrise präsentiert, „von dem selbst Freunde sagen, dass er nicht vom Erfinden lebt, sondern vom Aufgreifen schon bearbeiteter Stoffe aus Literatur und Geschichte.“ (Müller 2009: 130) Ähnlich verfährt m.E. Kappacher selbst in seinem Roman: auch wenn er manches „erfindet“, so schafft er doch die Figur H. aus vielen Versatzstücken, Zitaten und biographischen Facetten Hofmannsthals. Dass daraus doch nicht „nur“ eine Künstlernovelle entsteht, liegt u. a. in Kappachers Sprache und Stil, die eine Mischung aus Empathie für die Figur und ironischer Distanz ergeben.

Nicht zu übersehen ist, dass Kappacher mit einem dichten Geflecht von intertextuellen Bezügen ein breites kultur- und sozialgeschichtliches Panorama der ersten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts in Österreich geschaffen hat, von der Vorkriegszeit in der Österreich-Ungarischen Monarchie, der Euphorie der ersten Kriegstage und der darauf folgenden Ernüchterung bis zu den krisenhaften 1920er Jahre der jungen Republik.

Dieser österreichische Erinnerungsraum korrespondiert mit dem von Kappacher gestalteten Handlungsraum, die symbolisch angereicherte und überstrukturierte Sommerfrischelandschaft, die im *Fliegenpalast* als dystopischer Raum konstituiert wird. Symbolisch angereichert und überstrukturiert insofern, als das Glocknergebiet in besonderem Maße semantisch aufgeladen ist. Einerseits als heroische Erfolgsgeschichte des Ständestaates mit dem Bau der 1935 eröffneten Großglocknerstraße als nationalem Symbol und dem Speicherkraftwerk Kaprun, das im Wirtschaftswunder der Zweiten Republik unter Verleugnung der damit verbundenen Opfer und Kriegsverbrechen zur Ikone der nationalen Erneuerung und des Wirtschaftsaufschwungs wurde. Andererseits aber eben als die Region, die außer in der Bundeshymne im Land der Berge kein locus amoenus mehr ist. In eben diese Topographie sind die erwähnten Verbrechen eingeschrieben, worauf Texte von Christoph Ransmayr (1997) oder Elfriede Jelinek (2002b) verweisen. Und in der Glocknergruppe geschah auch das Unglück in der Kapruner Gletscherbahn im Jahr 2000, das Elfriede Jelinek Anlass für ihr Stück *In den Alpen* (Jelinek 2002a) war, mit seiner Anklage gegen Sport- und Fitnesswahn, gegen Freizeitindustrie und medialen Terror, in dessen Kontext sie die aktuelle Heimattümelei und die touristische Profitgier in ihren ideologischen Wurzeln – vor allem in der NS-Zeit – und in ihren desaströsen Folgen für Mensch und Umwelt auf die Bühne bringt.

Nicht zuletzt sind die Alpen, möglicherweise die Hohen Tauern, auch der Ort für die satirische Auseinandersetzung mit dem literaturwissenschaftlichen Diskurs um die Frage einer österreichischen Literatur.

Der österreichische Germanist W., der für seine Ausflüge in die höheren Regionen bekannt ist, stürzte gestern auf der Suche nach dem Österreichischen in der deutschsprachigen Literatur in eine Gletscherspalte. Die höheren Regionen der österreichischen Literaturlandschaft, die für den kärglichen Bewuchs und damit für ihre unzureichenden Halte- und Sicherungsmöglichkeiten bekannt sind, gleichen zur Zeit einer zerklüfteten, von schroffen Eiswänden durchstandenen Sprachwelt. Nach Aussagen seines Assistenten M. war W. nur mit einer kleinen Sandschaufel ausgerüstet, mit der er nach dem Österreichischen zu schürfen auszog. (Gruber 1982: 175)

Trotz aller Rettungsversuche endet die Expedition tragisch.

Der Germanist W., der vor zwei Wochen während der Suche nach dem Österreichischen in eine Gletscherspalte gefallen ist, wo er nachweislich das Österreichische gefunden hat, hat sich im Verlaufe seiner Forschungstätigkeit soweit von der Oberfläche fortbewegt, daß der germanistische Suchtrupp heute seine Zelte am Rande der Spalte abgebrochen hat. W., einer der bedeutendsten Österreichforscher der deutschen Literatur, gibt weder Laute von sich noch Licht. Ein weiteres Verharren am Beobachtungsstandort ist daher sinnlos geworden. (Gruber 1982: 179)

Mit dem Hinweis auf Grubers ironische Auseinandersetzung verweist Wendelin Schmidt-Dengler, unzweifelhaft die Referenz von Grubers satirischer Figur W., selbstironisch auf die Tücken des Diskurses. Denn die Versuche der „Kategorisierung einer Literatur als einer wesentlich österreichischen“, in der das Wesenhafte „sich als überzeit-

liche Konstante erfassen und beschreiben ließe“ (Schmidt-Dengler 2012: 373), gehen ins Leere. Walter Kappachers *Der Fliegenpalast* ist mit seinem spezifisch österreichischen Sprachduktus, mit seinen Referenzen zur österreichischen Literaturgeschichte, der chronotopisch aufgeladenen Topographie der österreichischen Sommerfrischellandschaft ein Beispiel dafür, dass österreichische Literatur oder Literatur in Österreich nur im Kontext der österreichischen Historie, sowie der österreichischen Literatur- und Kulturgeschichte und in Hinblick auf Spezifika des literarischen Feldes in Österreich oder in Bezug auf das österreichische Literatursystem in Österreich adäquat analysiert und interpretiert werden kann.

Literatur

- Anonym (1912). Die Saison in den Bergen. *Neue Freie Presse*, 12.
- Dassanowsky, R. (2011). *Historical Representation and Mourning in Millennial Austrian Literature and Film*. In M. Boehringer & S. Hochreiter (Hrsg.), *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000-2010* (S. 301-320). Wien: Praesens.
- Grésillon, A. (1999). *Critique génétique*. In W. Hemecker (Hrsg.), *Handschrift* (S. 115-124). Wien: Zsolnay (= Profile 2/4).
- Gruber, R.P. (1982). *Standpunkt und Standplatz. Nachrichten vom Österreichischen in der deutschsprachigen Literatur*. In K. Bartsch, D. Goltschnigg & G. Melzer (Hrsg.), *Für und wider eine österreichische Literatur* (S. 175-180). Königstein/Ts.: Athäneum.
- Guillemin, A. (2012). *Biographie en miniature*. Walter Kappachers Hofmannsthal-Roman „Der Fliegenpalast“. *Hofmannsthal Jahrbuch. Zur Europäischen Moderne*, 12, 297-311.
- Haas, H. (1992). *Die Sommerfrische – Ort der Bürgerlichkeit*. In H. Stekl, P. Urbanitsch, E. Bruckmüller & H. Heiss (Hrsg.), „*Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit*“ (S. 364-377). Wien, Köln, Weimar: Böhlau (= Bürgertum in der Habsburgermonarchie 2).
- Haas, H. (2002). *Die Zurichtung der Alpen. Mensch und Berg im touristischen Zeitalter*. In K. Luger & F. Rest (Hrsg.), *Der Alpentourismus. Entwicklungspotenziale im Spannungsfeld von Kultur, Ökonomie und Ökologie* (S. 51-66). Innsbruck, Wien, München, Bozen: StudienVerlag.
- Hackl, W. (2004). *Eingeborene im Paradies. Die literarische Wahrnehmung des alpinen Tourismus im 19. und 20. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer (= STSL 100).
- Heindl, G. (1993). *Das Salzkammergut und seine Gäste. Die Geschichte einer Sommerfrische*. Wien: Edition Atelier.
- Hofmannsthal, H. & Burckhardt, C.J. (1991). *Briefwechsel*. Frankfurt a. M.: Fischer TB (= FTB 3446180117).
- Höller, H. (24/25.01.2009). Wenn das Leben die Zeit überholt. Hofmannsthal, Bad Fusch und die Rückkehr in eine fremde Welt: Walter Kappachers neuer Roman „Der Fliegenpalast“. *Der Standard. Album*, A6.
- Jelinek, E. (2002a). *Das Werk*. In E. Jelinek, *In den Alpen. Drei Dramen* (S. 89-251). Berlin: Berlin Verlag.
- Jelinek, E. (2002b). *In den Alpen*. In E. Jelinek, *In den Alpen. Drei Dramen* (S. 5-65). Berlin: Berlin Verlag.
- Jelinek, E. (2002c). *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag.
- Kappacher, W. (2009). *Der Fliegenpalast*. Salzburg: Residenz.
- Kos, W. (1991). *Über den Semmering. Kulturgeschichte einer künstlichen Landschaft* (2. Aufl.). Wien: Edition Tusch.
- Müller, L. (2013). *Der Doppelgänger. Zu Walter Kappachers Erzählung „Der Fliegenpalast“*. In M. Mittermayer & U. Tanzer (Hrsg.), *Walter Kappacher. Person und Werk* (S. 129-135). Salzburg: müry salzmann.

- Nehring, W. (1994). *Hugo von Hofmannsthal*. In H. Steinecke (Hrsg.), *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts* (S. 98-122). Berlin: Erich Schmidt.
- Ransmayr, Chr. (1997). *Kaprun oder Die Errichtung einer Mauer*. In Chr. Ransmayr, *Der Weg nach Surubaya* (S. 75-90). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Schmidt-Dengler, W. (2012). *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990, Bd. I* (3. Aufl.). St. Pölten, Salzburg: Residenz.
- Schneider, S. (2016). *Die Briefe des Zurückgekehrten (1907/08)*. In M. Mayer & J. Werlitz (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch* (S. 329-333). Stuttgart: Metzler.
- Sebald, W.G. (1985). *Venezianisches Kryptogramm. Hofmannsthals Andreas*. In W.G. Sebald (Hrsg.), *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* (S. 61-77). Salzburg, Wien: Residenz.
- Seng, J. (2014). *Bad Fusch. Die Luft des magisch Belebenden*. In W. Hemecker & W. u. K. Heumann mit C. Bamberg (Hrsg.), *Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen* (S. 49-68 u. 442-444). Wien: Zsolnay.
- Steiner, G. (2017). *Bad Fusch. Eine Wiederentdeckung*. Salzburg: Pustet.
- Tanzer, U. (2013). *Von „Fusch“ zu „Der Fliegenpalast“*. *Blicke in Walter Kappachers literarische Werkstatt*. In M. Mittermayer & U. Tanzer (Hrsg.), *Walter Kappacher. Person und Werk* (S. 116-128). Salzburg: müry salzmann.
- Thuswaldner, A. (2009). *Mit Hugo von Hofmannsthal im Pinzgau*. *Salzburger Nachrichten*, 10.
- Wingler, H. (2009). *Hauptperson oder Romanfigur. Über Walter Kappachers „Der Fliegenpalast“*. *Manuskripte*, 185, 134-138.
- Wolf, N. (1995). *Umkreisungsversuche. Zur Identität österreichischer Literatur*. In H.L. Arnold (Hrsg.), *O Österreich* (S. 96-107). Göttingen: Wallstein (= Göttinger Sudelblätter).

KALINA KUPCZYŃSKA

„ÖSTERREICHISCHE“ UND ANDERE IRONIE IN DEN TEXTEN VON OLGA FLOR, TERESA PRÄAUER UND CORDULA SIMON

ABSTRACT: Den Ausgangspunkt für den Artikel bildet die Aussage von Kathrin Röggla, derzufolge „Was in Österreich – nicht nur in der Literatur – Tradition hat, ist Ironie“. Den Gegenstand der Untersuchung bilden Ironie-Konzepte in drei Romanen der österreichischen Autorinnen der Gegenwart Olga Flor, Teresa Präauer, Cordula Simon. Die Fragestellung ist auf die spezifisch „österreichische“ Ironie ausgerichtet, die, so die These, eine besondere Form der Auseinandersetzung mit aktuellen sozialen und politischen Themenkomplexen darstellt.

SCHLÜSSELWÖRTER: Österreichische Gegenwartsliteratur, Ironie

“AUSTRIAN” AND OTHER IRONY IN THE FICTION BY OLGA FLOR, TERESA PRÄAUER AND CORDULA SIMON

ABSTRACT: “There is a tradition of irony in Austria, not only in literature”, said Kathrin Röggla in an interview in 2012; my article considers the assertion as a starting point to an analysis of three novels by contemporary Austrian women authors Flor, Präauer and Simon. The aim is to examine the different patterns of irony by Flor, Präauer and Simon in order to assess what the “Austrian” concept of irony can mean today. Furthermore, I would like to consider the „Austrian“ irony as a specific Austrian cue to express involvement in current political matters.

KEYWORDS: contemporary Austrian novel, irony

Ich sage immer noch: Ich bin eine österreichische Autorin, der sprachkritischen und sprachspielerischen Tradition sehr verbunden. Da kommt aus Österreich viel, was mit mir zu tun hat. Vor allem der Umgang mit Ironie und Witz. In Deutschland ist die Literatur sehr aufklärerisch im klassischen Sinn. Das wäre mir zu naiv.

– so Kathrin Röggla in einem Interview für *Die Presse* 2012 (Gauhofer 2012). Und: „Was in Österreich – nicht nur in der Literatur – Tradition hat, ist Ironie.“ (Gauhofer 2012) Ich beginne mit diesen Aussagen, weil Röggla hier etwas formuliert, was als ein

Konsens in der literatur- wie auch der kulturwissenschaftlichen Forschung zu Österreich gilt und was dennoch relativ schwer zu fassen ist. Nicht nur, weil die Reihe der österreichischen Ironie-Meister_innen lang und heterogen ist – von Musil über Torberg bis zu Schindel oder Vertlib, von Artmann über Jandl bis zu Jelinek, etc. Sondern, weil über Ironie zu sprechen ein „riskantes Unterfangen“ ist, „risky business“¹, wie Linda Hutcheon schreibt, weil die Ironie, so Wayne C. Booth, als „the mother of confusion“ (Booth 1975: ix) gilt. Für Hutcheon wie auch für Booth sind – bei der unterschiedlichen Fokussierung ihrer Ironie-Studien – die Unterhöhlung der Klarheit und die Dialektik die brisantesten Aspekte der Ironie (Booth 1975: ix; Hutcheon 1994: 27f.). In Rögglas Aussage werden Sprachspiel, Sprachkritik, Ironie und Witz zusammengedacht, in ihrem Vergleich zu Deutschland lässt sich eine subversive Note gegenüber klassischem aufklärerischem Ethos wahrnehmen und damit ein Verständnis von Ironie als einem „counter-discourse“ (Terdiman 1985), der ein Potential zur Herausforderung der Hierarchien birgt. Rögglas blendet das Konzept der romantischen Ironie – das ja ebenfalls zur deutschen Literaturtradition gehört – aus, womit sich eine für die „österreichische“ Ironie wichtige Unterscheidung abzeichnet. Der Clou der „österreichischen“ Ironie liegt darin, anzudecken, d. h. Widersprüche sichtbar zu machen – Linda Hutcheon nutzt dafür das Wort „edge“.² Was der ironischen Haltung zuweilen vorgeworfen wurde – Distanzierung im negativen Sinn der Abgrenzung bzw. gar Überheblichkeit – kann ebenso positiv aufgefasst werden, und zwar als Aufzeigen von neuen Perspektiven, als eine differenzierte Sicht,³ auch dies ist für das Verständnis der „österreichischen“ Ironie wichtig. So lassen sich *Ich in Gelb* von Olga Flor (2015), *Oh Schimmi* von Teresa Präauer (2016) und in *Wie man schlafen soll* von Cordula Simon (2016) nicht trotz, sondern dank der dort präsenten Ironie als Beispiele der spezifisch österreichischen Form von sozialkritischer Literatur lesen. Wie ich zeigen möchte, vollzieht sich im Umgang mit der Tradition der Ironie in der österreichischen Literatur der Gegenwart eine besondere Art von *littérature engagée* und zugleich eine Meta-Reflexion über die modernen Ironie-Arten.

¹ Linda Hutcheon: „However you might choose to talk about the difference between irony that is seen to exclude and finalize and irony that is seen to relate and relativize, the politics of irony are never simple and never single. [...] More is at stake here [...] than may be the case with other discursive strategies, and that “more” has a lot to do with power. This is why the language used to talk about irony [...] is so often the language of risk: irony is “dangerous” and “tricky“ (Lejeune 1989: 64) – for ironist, interpreter and target alike.“ Hutcheon, L. (1994). *Risky business*. London: Routledge, S. 17.

² Vgl. das Kapitel „The cutting edge“, Hutcheon, L. (1994). *Risky business*. London: Routledge, S. 37-56.

³ Vgl. Linda Hutcheon: „Distance can, of course, suggest the **non-committal**, the inferred refusal of engagement and involvement, and so its more pejorative associations are with **indifference** or even Olympian disdain and superiority. But distancing reserve can also be interpreted as a means to a **new perspective** from which things can be shown and thus seen differently [...]“ (Hervorhebungen im Original). Hutcheon, L. (1994). *Risky business*. London: Routledge, S. 49

Konstruktive Ironie: Olga Flors *Ich in Gelb*

„Ironie ist: einen Klerikalen so darstellen, daß neben ihm auch ein Bolschewik getroffen ist, einen Trottel so darstellen, daß der Autor fühlt: das bin ich ja zum Teil selbst.“ (Musil 1978: 1939) Musil formulierte eine Ironie-Konzeption, die er als „konstruktive Ironie“ bezeichnete – sie ergibt sich aus einem Zusammenhang der Dinge.⁴ Das Konstruktive in Musils Ironie lag in der „Schöpfung eines ironischen Stils, in dem die Wirklichkeit erforscht werden könne“ (Japp 1983: 318). Ironie zeigte sich „als Vorbehalt, die sich nicht nur gegen eine Sache richtet, sondern den Vorbehalt zu ihrer eigenen Sache macht und so die Sache allererst hervorbringt“ (Japp 1983: 319), daraus entsprang auch ihre Produktivität. Ein Bestandteil des so aufgefassten ironischen Stils in *Der Mann ohne Eigenschaften* ist eine „Interaktion zwischen verschiedenen Diskurstypen“ – durch die Ironie erfolgt eine Kritik an Diskursen, die etabliertes diskursives Verhalten hinterfragt und Diskurse so für Schaffung neuer Diskursformationen öffnet.⁵

In Olga Flors Roman *Ich in Gelb* weiß das Model Alice viel: Sie kennt den Kommunikationscode und das Machtgefüge innerhalb der Modewelt, sie kennt die Gesetze der Netzwelt, sie führt einen Ego-Blog (ihr Nickname ist nextGirl). Damit wird schnell klar: Sie partizipiert an Diskursformationen, die um die Fragen der Identität kreisen, explizit um *self-fashioning* in der Mode und im Netz. Alice weiß allerdings zu viel, und wenn sie das Zuviel – Infos über die Ausbeutung blutjunger Models durch Modelagenturen – auf ihrem Blog postet, folgen Drohungen: „Schadenersatzklage“, „Rufschädigung“, „Unterlassung unwahrer Behauptungen“ (Flor 2015: 144). Ihre Antwort folgt schlagartig: „Die haben ja keine Ahnung, mit wem sie sich anlegen, diese Digital Naives: Wer sich ins Netz begibt, geht darin unter! [...] Wir starten eine Linklawine, Leute, postet, repostet, rerepostet und shitstormt, bis das wifi glüht! nG“ (Flor 2015: 144). Das Einzige, was Alice ernsthaft Sorgen macht, ist: „Die Vorstellung, sich nicht mehr öffentlich äußern zu können“ (Flor 2015: 142). Drei Wochen später postet Alice: „Bin mit Laura und Papa im Tiergarten gewesen [...]“, Bilder folgen. Stattdessen ein Nashorngedicht:

*Wenn Nashornnasen schrecklich niesen
Kann Nashornhörner das verdrießen
Selbst dickste Häuter hängen drum
Im Winter lieber drinnen rum.* (Flor 2015: 137)

⁴ Vgl. Uwe Japp: „Diese Art von Ironie nannte Musil die ‚konstruktive Ironie‘, und er war der Auffassung, daß sie im heutigen Deutschland ziemlich unbekannt sei. Es sei der Zusammenhang der Dinge, aus dem sie nackt hervorgehe.“ Japp, U. (1983). *Theorie der Ironie*. Frankfurt a. M.: Klostermann, S. 318.

⁵ Walter Moser: „[...] irony is an agent in a critique of discourse which is used to question established discursive behavior, attitudes, positions and beliefs, and to open them up to the possibility of new formations of discourse.“ Moser, W. (1984). *The Factual in Fiction: The Case of Robert Musil*. *Poetics Today*, vol. 5, no. 2, S. 411-428, hier S. 414.

Ein früherer Eintrag enthält eine Aufzählung: „Hosenanzug, samtig; Schneckenhaus-pullover, Gummirosenrock, Schuppenstretch, Farbeinkehr, spiegelbesetzt; hochflie-gendes Sommerkleid [...] plus Moonboots.“ (Flor 2015: 138) Alice gibt sich wissend: „Was ich heute nicht weiß, ist morgen schon überholt, wozu also noch wissen wollen.“ (Flor 2015: 17) „Aus geprüften, abgelagerten und vernetzten Bildern kann ich mir die Welt zusammenbauen. Dabei muss ständig neues Beweismaterial hochgeladen werden, damit man mit genau diesem Jetzt Schritt halten kann.“ (Flor 2015: 28) „Styling, ist überhaupt nichts als Styling. Selbstbild vs. Fremdbild. Gibt es das überhaupt, Fremdbild?“ (Flor 2015: 200)

Flor wählte für den Roman die Form des Blogs, eine Form, die Heterogenität der diskursiven Ebenen wie auch des Bildmaterials begrüßt, und zugleich ein postmoder-nes digitales Format bietet, das Wissen – meistens subjektives, privates Wissen – ver-mittelt. Blogs funktionieren in einem Medium, in dem „sich Realität und Fiktion zum Verwechseln mischen“ (Herbst 2005: 14), Alban Nikolai Herbst bezeichnete sie einmal als „eine interaktive Bühne“, auf der sich in Quasi-Oralität ein „*Tanz der Ich-Ideale*“ (Herbst 2005: 15) abspielt. Die im Zusammenhang mit Musil erwähnte „Interaktion zwi-schen verschiedenen Diskurstypen“, die in seinem Roman die ironische Komponente generiert, wirkt hier alles andere als überraschend, denn, „Weblogs sind *grundsätzlich* brikolier“ (Herbst 2005: 24), was der zeitgenössischen Leserin durchaus vertraut sein könnte. Die Produktivität der diskursiven Interaktion wird allerdings erst dann plausibel, wenn man bedenkt, dass die Bloggerin dreizehn ist, und dennoch die Diskurse soweit beherrscht, dass sie souverän im Cyberraum agieren kann, obwohl (oder: weil?) sie sich zuweilen kindisch gibt. Ironisch ist nicht die Figur selbst, sondern, wie bei Musil, der Zusammenhang der Dinge, der hier hergestellt wird. Also: Ein dreizehnjähriges Model postet sein Wissen über die Wirklichkeit, das auf die Überzeugung gründet, diese Wirklichkeit könne sie sich im Internet „festschreiben“, ja „sich in ihr veran- kern“ (Flor 2015: 29). „Nur ein dokumentiertes Leben ist ein echtes“ (Flor 2015: 48), schreibt Alice. Und: „Was einmal im Internet drin ist, geht nicht mehr raus, garantiert washing-proof.“ (Flor 2015: 192)

Die Ironie in Flors Konstruktion der emphatisch über die „digitale Verankerung“ postenden Bloggerin ist erhellend, vor allem wenn man bedenkt, dass der Glaube an eine digitale Festschreibung paradoxerweise umso fester wird, je heftiger seine Grundlagen erschüttert werden. Und diese werden – zumindest rechtmäßig – in der Tat erschüttert: Im Mai 2014 hat der Europäische Gerichtshof beschlossen, dass „der Betreiber der Suchmaschine Google unter bestimmten Umständen Verweise auf personenbezogene Daten aus seinem Index streichen muss“.⁶ In ihrer Reaktion auf diesen Beschluss wies Aleida Assmann auf den Unterschied zwischen Speichern und Erinnern hin – was von

⁶ Löschungsfrage gegen den Suchmaschinenbetreiber. Abgerufen am 9.11.2018 von <https://www.dsb.gv.at/fragen-und-antworten>.

Google gelöscht wird, muss nicht zwangsläufig vergessen werden (Martens 2015). Und dennoch – Flor berührt eine wunde Stelle der digitalen Identität, denn sie provoziert Fragen: Ist nun eine „digitale Verankerung“ möglich oder ist sie wirklich? In welcher Fiktion befindet sich die Leserin von *Ich in Gelb* – in der Roman-Fiktion oder in der Internet-Fiktion? Oder in beiden?

Flor entwickelt ihre Mode-Bloggerin wie ein Musterbeispiel (oder auch: Modell) des Paradigmas, das Andrew Hoskins als „connective turn“ (Hoskins 2011: 270) formulierte – Alice praktiziert das für die „partizipatorische“ digitale Medienkultur typische „sharing without sharing“ (Hoskins 2017: 2), spiegelt sich narzisstisch in ihren Blog-Einträgen, und damit hält sie auch der Leserin den Spiegel vor, denn, wie Hoskins in *Digital Memory and Media* schreibt: „We are already all addicts.“ (Hoskins 2017: 3) So auch Aleida Assmann ex negativo über diese Funktion des Mediums Internet: „Es bietet keine Vision einer besseren Welt, sondern ist ein drastischer Spiegel der Welt wie sie ist und wie sie sich rapide verändert mit all ihren Idealen, Ideen, Chancen, Fehlern und Gefahren.“ (Assmann 2018: 129)

Ein ausgeklügelter ironischer Twist besteht außerdem darin, dass die Form des Romans der Zeitstruktur eines Blogs folgt, d. h. die Leserin mit den neuesten Einträgen beginnt und in Alices Vergangenheit einzutauchen scheint, was aber eine Täuschung ist, weil Blogs Vergangenes eigentlich nicht kennen: „Ist ja immer heute. Wo auch immer das ist, hier und jetzt.“ (Flor 2015: 102) Auch Zeitempfinden verändert sich im Cyberraum, das physikalische Gesetz der Zeitumkehrinvarianz wird herausgefordert.⁷ Für den mächtigen Sog des Netzes (und der Mode) findet sich im Roman eine mythische Figuration: Bilder der Medusa-Köpfe geistern durch den Roman, Alice nennt explizit den versteinernenden Blick der Gorgone (Flor 2015: 124). Die ironischen Aspekte der komplexen Text-Bild-Struktur des Romans erkennt man in der Parallelisierung von der Schreckensgestalt der mythischen Medusa mit der scheinbar verspielten und lebensbejahenden Modewelt – Hüte à la Medusenhaupt wechseln sich mit antiken Medusendarstellungen ab (Abb. 1 und 2). Zusätzlich stößt man auf Bilder, die Assoziationen zwischen Meduse und realen (Meeres)Tieren suggerieren: Oktopussen, Quallen, Würmern (Abb. 3 und 4). Dabei ist Bianka, die die Blog-Einträge von nextGirl kommentiert, Wirtin eines Bandwurms, den sie in einer fantastisch-morbiden Szene während einer penibel inszenierten Mode-Show, in ei-

⁷ „Zeitumkehrinvarianz“ heißt auch das Passwort für den Blogroman, wie man im Anhang des Romans lesen kann. Vgl. Olga Flor: „Dieser Begriff bedeutet, dass bestimmte physikalische Gleichungen invariant gegenüber der Zeitumkehr sind, sich also nicht verändern, wenn die Zeit durch die negative Zeit ersetzt wird, die Zeit also in die umgekehrte Richtung laufe, was natürlich praktisch nicht möglich ist. Es ist ein reines Konstrukt, das hilft, zu untersuchen, ob physikalische Vorgänge auch in umgekehrter Richtung ablaufen können.“ Flor, O. (23. Juni 2015) im Gespräch mit Katrin Hillgruber. Wer sagt hier „Ich“ und in welcher Absicht? Abgerufen von <http://volltext.net/texte/wer-sagt-hier-ich-und-in-welcher-absicht/>.

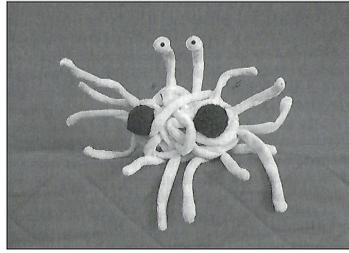


Abb. 1.: *Ich in Gelb*, S. 59.



Abb. 2.: *Ich in Gelb*, S. 31.



Abb. 3.: *Ich in Gelb*, S. 41.

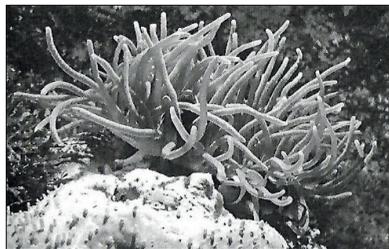


Abb. 4.: *Ich in Gelb*, S. 125.

ner riesigen Wasserblase schwimmend, erbricht.⁸ „Die Faszination des Monströsen“ (Hillgruber 2015) bietet eine andere ironische Note, wenn man bedenkt, dass der Parasit Biancas Erfolg in der Modebranche sichert und sie glücklich macht: „Ich gefalle mir. Zum ersten Mal seit Langem gefalle ich mir selbst.“ (Flor 2015: 197) Die ambivalente Erscheinung der mythischen Medusa wird zur Personifikation der Modewelt, deren Kulissen hier punktuell entlarvt werden; Monstrosität und Schönheit, Glamour und Dreck, Ich-Apotheose und Selbstzerstörung liegen so nah beieinander, dass sie ohne die ironische Ebene der selbstgefälligen Blog-Plapperei der dreizehnjährigen nextGirl in neobarockes Pathos ausarten würden. Denn: Wo das Medusenhaupt auftaucht, lauert der Tod – der Tod durch Erstarren, den der bloße Anblick des Monstrums erzeugt, oder auch, bei Freud, der symbolische Tod des Mannes, denn „(d)er Schreck der Meduse ist [...] Kastrationsschreck, der an einen Anblick geknüpft ist.“ (Freud 1940: 273) Die Faszination der nextGirl für die Medusa wäre also auch als eine Machtphantasie zu deuten, was im Modeuniversum, in dem Modedesigner symbolisch über Geburten und Tode der Noch-nicht-Frauen entscheiden, plausibel erscheint (Rohde-Dachser 1991: 133).

Pop-Ironie? Teresa Präauers *Oh Schimmi*

Die Verschwisterung des Ironie-Diskurses mit dem Pop-Diskurs wird in den 1990er Jahren vor allem im Zusammenhang mit der Sprache der Pop-Romane (von Florian Illies, Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht) und der dort herausgestellten Überaffirmation des Bestehenden evident. In der Literatur wird die Oberflächenästhetik des Pop über Verfahren der Auflistung, der Nennung der Markennamen, der Beschreibung der Wirklichkeit als einer Kulturzyklopädie erkennbar, welche Eingeweihten stichwortartig ein Gefühl von Vertrautheit vermitteln sollte (was den Pop-Autoren im Feuilleton den Vorwurf eines „Geschmacksterrorismus“ einbrachte) (Baßler 2005: 107). Die deutschen Pop-Romane – *Generation Golf*, *Soloalbum*, *Faserland* – haben bekanntlich einen eher wenig aufregenden Plot, in dem ein homodiegetischer Ich-Erzähler einkauft, isst, reist, auf Partys geht, fernsieht, etc. Der Pop-Effekt ergibt sich aus einer besonderen sprachlichen Konstruktion – nicht anders ist es im Fall von Teresa Präauers *Oh Schimmi* von 2016. Aus der Diegese zu schließen wäre es ein sozialkritischer Roman: Ein Teenager lebt mit seiner depressiven Mutter in einem Großstadtpartement, der Vater hat sie verlassen, um Krisengebiete zu „emerging markets“ (Präauer 2016: 80) zu erklären, das Leben des Jungen besteht aus Fernsehen und gelegentlichen

⁸ „Der Menschenfischleib explodierte, so sah das aus, der Bauch schwoll und zog sich zusammen, der ganze Körper krampfte, der Mund wurde aufgerissen und erbrach eine dunkle Substanz, stoßweise, und dieses Dunkle begann sich bandartig zu winden, dann half die Fischfrau nach und zog und zog, als hätte sie ein Wollknäuel verschluckt, und schließlich löste sich das Ding von ihr und schwamm davon, so weit es eben ging.“ (Flor 2015: 205)

Ausbrüchen aus dem Wohnturm in das brodelnde Stadtleben. Jimmy wurde als Kind von einem Rodeo-Pferd umgerannt und gilt seitdem als Person mit „besonderen Bedürfnissen“ (Präauer 2016: 65), ist dementsprechend einsam; Trost sucht und findet er bei der mexikanischen Putzfrau Guadalupe, bei Tierfilmen sowie bei Sex-Telefon. Wenn er nicht wie die Figuren bei Illies und Kohorten von Ausflügen zu Ikea bzw. auf Sylt, von Barbour Jacken sowie von gelegentlichem Liebeskummer erzählt, dann wohl deswegen, weil er eben anders ist. „*Abhängig*“ (Präauer 2016: 89) haben ihn einmal die Nachbarn genannt, was Schimmi als Beschreibungskategorie beunruhigt, weil er sich vollkommen anders wahrnimmt. „Ich bin *pan-animalisch*“ (Präauer 2016: 94), sagt Schimmi, „der schwarze Gorilla, das bin ich“ (Präauer 2016: 117), „Krönung der Schöpfung“, „König der Tiere“ (Präauer 2016: 131).

Der unterkühlte Ton der Pop-Romane findet sich hier kaum, die Sprache des Romans ist durch Schimmis begeisterte, wirre Triumphreden aufgeheizt. Das Präsenz von Schimmis Rede erinnert zuweilen entfernt an das schnelle Realzeit-Stakkato eines Rainald Goetz. Schimmi bekommt ab und zu mit, wie ihn die anderen wahrnehmen – „bloß ein kleiner Junge“ (Präauer 2016: 15), ein Barmann verkauft ihm kein Bier ohne Ausweis – aber er lässt sich dadurch in seiner animalischen Überlegenheit nicht stören. So betritt er eine Disko:

Hier kommt der *Hotteste* unter den *Hotten*, der *Fresheste* unter den *Freshen*, der Obermakake, der affengeile. Er ist unser Vortänzer, / er ist der Aufreißer. / Er hat die Hosen an, / nur er weiß, wie man rappen kann. / Er ist der Styler. / kein Blender, ein Keiler. / Er trägt seine *Snapback*, *Jungle Fever*, / *Rat Pack*, *Ape Swag*. (Präauer 2016: 127)

Von wegen Barbour Jacke und Ikea, *Spex* und Ralph-Laurent-Hemden – Schimmis Selbstbeschreibung schaukelt sich an Gadgets und Songtexten der US-amerikanischen Hip-Hopper und Rapper hoch: „Kanye, ich kenn dich, Jay-Z, auf dich steh ich“ (Präauer 2016: 129). Ninni, sein Traum-, „Girl“ trägt blonde Polyester-Strähnen im Haar und goldene Kunstnägel „mit kleinen *Schtickers* darauf“, „*Tropical Edition*“ (Präauer 2016: 21), und Zindi, das Lieblings-Call Girl, für das er das Kreditkartenlimit seiner Mutter überzieht, kommt aus dem Balkan, hat gefärbtes Haar und „buntes Spielzeug“ in den Händen, sonst „durchquert ein schwarzer Balken ihr Gesicht“ (Präauer 2016: 57). Schimmi benutzt für sie den Ausdruck „*po-po-poetical*“ (Präauer 2016: 57). Markennamen finden sich zur Genüge, nur erscheinen sie stets in Schimmis Verdrehungen: Der Vater telefoniert mit einem *Nikia*-Handy, aus Victoria's Secret wird *Viktorias Sigrid*, die Mutter trägt eine *Gitschi*-Tasche, etc. Hier wird nicht archivierte, sondern verballhornt und vor allem: nachgeäfft. Präauer lässt Schimmi die Kulturenzyklopädie aufrufen, bloß nicht mit dem Fokus auf Dietrich Diederichsen und Max Goldt, sondern auf Affigkeit. Tarzan, King-Kong, Ape-Man (eine Affen-Figur aus einem Superheldencomic), auch Herr Nilsson sind die Referenzfiguren, musikalisch wird der Rhythmus durch schwarzen Rap und Hip-Hop vorgegeben, erwähnt wird auch der deutsche Hip-Hopper Peter Fox mit seinem erfolgreichen Album *Stadtaffe* von 2008.

Die Sprache des Romans führt fast exemplarisch das Verfahren des Samplings vor – diverse kulturelle Querverweise werden recht wild zusammengesetzt und gemixt. Zitate von Muhammad Ali – „Schwebe wie ein Schmetterling, stich wie eine Biene!“ (Präauer 2016: 176) – tönen zur Begleitung von Dschungelmusik, Jane Goodall, die Schimpansenforscherin, wird als Gegenteil der strengen Mutter imaginiert, das Callgirl Zindi erscheint als ein Inbegriff von *the american way of life* – „All-american! Wie Pancakes mit Heidelbeeren, Cream und Mandelsirup zum Frühstück, wie Toastbrot mit Rührei und Speck [...], wie Burger zu Mittag mit Pommes und *Fiffi Cola*“ (Präauer 2016: 157) – idolisiert wird Duke Kahanamoku, der Pionier des Surfings. Schimmi denkt und spricht in chaotisch durcheinandergewirbelten urbanen Slangs, ins Auge stechen Ausdrücke, die auf Rassendifferenzen im Stadtdschungel verweisen: „*Jungle fever*“ für sexuelle Fetischisierung der Schwarzen, „*White Trash*“ für weiße Unterschicht, „*Gringo*“, wie sich Schimmi in Gedanken an die mexikanische Putzfrau wendet, die übrigens eine Jogginghose mit der Aufschrift „*La Fuerza del Destino*“ trägt (Präauer 2016: 82), etc. Die Rassendifferenzen versteht Schimmi nicht bzw. er nimmt sie als gegeben hin, zentral sind aus seiner Sicht die Gattungsdifferenzen: Er selbst liebäugelt mit der Vorstellung, sein Name komme eigentlich von „Schimpanse“ (Präauer 2016: 183), aus seiner emphatischen Affirmation der Affen heraus⁹ kommentiert er die menschliche Welt mit einer Mischung aus Verwunderung: „Der Dschungel wiederum regelt alles selbst. Aber die *Siffilisation*?“ (Präauer 2016: 98) und Resignation, mehrmals wiederholt er: „Realismus, Baby“ (Präauer 2016: 116 u. 131).

Wie auch in Flors Roman ist es nicht die Figur selbst, die ihre ironische Sicht auf die Wirklichkeit mitteilt; die Ironie ergibt sich bei Präauer weniger aus der Form des Romans bzw. aus der diskursiven Bricolage als aus den Diskrepanzen, die in der kompulsiv vorgetragenen, naiv-hellsichtigen Rede Schimmis sichtbar sind. Ein viriler „schwarzer Gorilla“ erobert den City-Jungle (klaut Klamotten und ein BMX-Fahrrad), auf der Suche nach Girls und „*Sexualismus*“, und es geschieht in einer Sprache, die zum einen die kulturenzyklopädischen Einträge aus dem Bereich der Abenteuerfilme und -comics (Tarzan, King Kong) aufruft, zum anderen das urbane Wörterbuch der schwarzen Pop-Kultur (Hip-Hopper und Rapper, Boxer, Surfer) zitiert. Die Schiefelage, die durch so suggerierte Ähnlichkeit zwischen den Schwarzen und dem Affen entsteht, ist wohl einkalkuliert – als provokativ-selbstironische Selbstbezeichnung schwarzer Rapper¹⁰ erzeugt sie im Buch einer weißen Autorin den Effekt von Political Incorrectness, mit dem Pop bekanntlich gern spielte.¹¹ (Man denke etwa an den Namen „Neger Negersen“, den Rainald Goetz für Diederichsen erfand) (Goetz 1986: 19 u. 24) Präauers

⁹ „Man tut den Affen auch unrecht, wenn man ihnen menschliche Eigenschaften zuschreiben wollte“ (Präauer 2016: 143); „Sie sind der Natur so entfremdet, dass sie beim Anblick eines Affen im Supermarkt gleich an Überfall denken.“ (Präauer 2016: 185)

¹⁰ Vgl. etwa das Album des Rappers Sean Price *Monkey Barz* von 2005.

¹¹ Vgl. Christoph Rauen: „Pop senkt die Entmutigungsschwelle für ‚respektlose, naseweise, plumpe und grelle‘ Sprechakte, die im Rahmen pragmatischer Rede unwahrscheinlich wären, aber durch ‚Entpflüchtung‘

Ironie ist genussvoll, weil sie im kulturpessimistischen Abgrund nicht versinkt – die Affenverkleidung eröffnet mehrere Möglichkeiten, vor allem aber wirkt sie wie ein Spiegel, in dem sich die „*Siffilisation*“ mit ihren Gesetzen der „*Kissalität*“, „*Kirrelation*“ und „*Affizienz*“ wiedererkennen kann.¹² Das Affenkostüm „entpflichtet die Rede“¹³ und macht jegliche ideologiekritischen Pointierungen überflüssig, vor allem wenn sie – hier wieder in Pop-Manier – kategorisch verkündet werden: „Der Dschungel ist überall.“ (Präauer 2016: 202)

Ironie postmodern: Cordula Simons *Wie man schlafen soll*

Hayden White hat in seinem vielzitierten Buch *Auch Klio dichtet* Ironie als die rhetorische Struktur des Postmodernismus bezeichnet (White 1986), für die postmoderne Literatur wurde der Gestus der Ironie mehrfach als kennzeichnend, ja sogar als „zentrales stilistisches Merkmal“ (Birnstiel, Schilling 2012: 84) genannt. Die Postmoderne

[...] unterläuft Darstellungs- und Gattungskonventionen hergebrachter Literatur ebenso wie inhaltliche und formale Lesererwartungen, sie depotenziert die normativen Ansprüche der literarischen Überlieferung und die erzieherischen Postulate einer älteren Ästhetik. Aussagen früherer Texte werden durch ironische Zitation negiert; über die Verständigung auf den Modus der Ironie als Sagweise ist auch die Möglichkeit gegeben, im ironischen Sprechen ernstgemeinte Aussagen zu treffen, ohne dass diese ‚naiv‘ klingen. (Birnstiel, Schilling 2012: 84)

Cordula Simons Roman *Wie man schlafen soll* von 2016 spielt in einer nicht näher präzisierten Zukunft in einer Stadt namens Lightraff, die am Meer liegt und in der es ständig regnet. Die Feuchtigkeit stört nicht, solange man Arbeit hat, und diese verlieren die drei Figuren – Haye, Schreiber und Koslov – aus ungewissen Gründen schon im ersten Teil des Romans. In der Stadt lebt man, weil „auf dem Lande nichts mehr zu holen“ (Simon 2016: 29) ist, wegen Hitze und Dürreperioden. Lightraff ist eine künstliche Stadt, die immerhin noch imstande ist, Wasserversorgung, Arbeits- und Schlafplätze zu garantieren.¹⁴ So zumindest die Werbeversprechen der „Firma“, die

des Sprechers von der Gültigkeit seiner Aussagen problemlos möglich sind.“ Rauen, Ch. (2010). *Pop und Ironie. Popdiskurs und Poptexte um 1980 und 2000*. Berlin, New York: de Gruyter, S. 46.

¹² Oh *Schimmi* weist in der Zivilisationskritik einige Ähnlichkeiten mit dem Roman *Ishmael* von Daniel Quinn (1992) auf, in dem der titelgebende Ishmael ein telepathiebegabter Gorilla ist, der als Lehrer eines nach Sinn suchenden Jungen fungiert.

¹³ Vgl. Karl Eibl: „Generell kann man sagen: Die entpflichtete Rede ermöglicht es, über Dinge zu reden, über die man – aus den verschiedensten, trivialen wie erhabenen Gründen – eigentlich nicht reden kann oder darf oder soll, über die man aber trotzdem reden will oder soll oder muß.“ Eibl, K. (2004). *Animal poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: mentis, S. 346.

¹⁴ „Hier hatte man eine Zukunft. Lightraff war der Ausweg. Lightraff bedeutete, nicht mehr ständig auf den Tod warten zu müssen. Lightraff war ein Licht am Ende des langen Eisenbahntunnels gewesen [...]“ (Simon 2016: 42).

sich allmählich als Trug erweisen, was die Figuren daran zu spüren bekommen, dass sie mit Arbeitsverlust die Lightraffkarte und damit den Zugang zur Straßenbahn, zur Wohnung und zur Bibliothek verlieren. Keine Straßenbahn und keine Bibliothek erscheinen allerdings als Randprobleme angesichts der wichtigsten Lebensfunktion der Lightraffer – dem Schlafen. Arbeit wird schichtenweise organisiert – wer sein Pensum Arbeit erledigt, darf schlafen. Daher können sich die drei Figuren eine Wohnung und ein Bett teilen – nach acht Stunden Schlaf wird gewechselt, was auch perfekt funktioniert, solange alle Arbeit haben. Schlafendürfen scheint die einzige Motivation zu sein, eine Arbeitsstelle zu behalten – denn wenn auch zwei von den drei männlichen Figuren Freundinnen haben (der dritte Koslov, hat eine Lieblingsbar), gibt es außer der Arbeit und dem Schlaf nichts, was von Bedeutung wäre. Wenn Runné, Hayes Arbeitskollege, im Büro am Schreibtisch tot aufgefunden wird, entdeckt man, dass er in den Schichtpausen im Büroschrank schlief (Simon 2016: 98).

In Simons Zukunftswelt ist man offensichtlich nicht so weit, dass man „vorschlafen“ bzw. „schlaf speichern“ (Röggla 2004: 21) bzw. übertragen könnte, auch „schlafbanken“ (Röggla 2004: 22) gibt es nicht – ja, man hätte dort kein Verständnis für die Fantasievisionen des IT-Supporters aus Kathrin Rögglas *wir schlafen nicht*. Denn, auch wenn in Lightraff der Jargon der Optimierung nachhallt – Lightraff sei „eine Familie“ (Simon 2016: 139), zu der man gehören will, die Firma organisiert die gesamte Stadtverwaltung – haben sich die Prioritäten gewaltig verschoben. In Rögglas protokollierten Bekenntnissen wird offen zugegeben, dass Schlaf gelegentlich im Büro zwischendurch nachgeholt wird,¹⁵ aber als Leistung gilt Schlafreduktion: „nee, schlafen sei nicht schick, [...] wer schlafe, sei auch schlecht beraten“ (Röggla 2004: 35). Es gibt welche, die ihren Posten kaum noch verlassen: „ja, aber der herr gehringer, der arbeitet nur noch. Den sieht man immer nur im büro [...] man weiß nicht, geht er überhaupt noch nach hause?“ (Röggla 2004: 133) Während Röggla Einblicke in die Kommunikationsstrukturen, Hierarchien und Selbstoptimierungsstrategien bietet, und zwar im originellen Sound, haben die Figuren bei Simon eine Sorge – wo schlafe ich, wo ich doch ohne Arbeit kein Recht auf ein Bett habe?

Simons Roman lässt sich wie eine ironische Fortsetzung von Rögglas Text im Genre der Dystopie lesen – die Logik der potenzierten Arbeitswelten, die schon bei Röggla auf eine Suchtspirale mit Selbstentfremdung an durchstandardisierten Nicht-Orten hinauslief, wird bei Simon in einen Gesamtkontext der Zivilisationsentwicklung zu Ende gedacht. Dass Simon dem Aspekt von Arbeit und Schlaf mit Ironie begegnet, merkt man allein an der Figur der Übertreibung – die Optimierung des Arbeitseinsatzes geht in Lightraff auf Kosten der Privatheit und der Intimsphäre der Beschäftigten. Wenn Schreiber entlassen wird, erfährt er, er bekomme die letzte Lohnauszahlung in flüssiger Gelatine ausgezahlt, die übrigens angesichts der Entwertung der Lightraff-Währung zu

¹⁵ „Und wenn tage superheftig waren, hat sie sich manchmal in irgendein büro zurückgezogen und nur kurz zehn, fünfzehn minuten die augen zugemacht. – jeder kennt das doch.“ (Röggla 2004: 21)

einem begehrten Zahlungsmittel wird. Der einzige, der die heimkehrenden Schichtarbeiter an der Wohnungstür begrüßt, ist Rob, der autonome Staubsauger.

Simons Ironie lässt sich auch erkennen, wenn man auf die Aspekte des Wohnens, Arbeitens und Schlafens einen historischen Blick wirft – Lightraff erscheint aus dieser Perspektive wie eine (Arbeiter)Stadt der Zukunft und der Vergangenheit, zugleich industriell und postindustriell. Die urbane Wohnungsnot und die damit zusammenhängende Prekarität der Lebensverhältnisse, also auch des Schlafens, sind in die Geschichte der Industrialisierung fest eingeschrieben. Es reicht ein Blick auf die Lage der Industriearbeiter in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, um die Zusammenhänge zwischen Klassenzugehörigkeit und der durch Wohnmangel bedingten Schlaflosigkeit zu beleuchten – der Begriff „Schlafgänger“, der seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts alleinstehende Schichtarbeiter ohne eigenen Wohnraum bezeichnete (Brüggemeier/Niethammer 1978), könnte ohne weiteres auf Simons Figuren angewendet werden. Lightraff trägt somit Züge der Beschäftigungs- und Wohnpolitik in Großkonzernen der industriellen Ära (etwa: Thyssen) wie auch den postindustriellen globalen Corporations – es garantiert die Versorgung der Mitarbeiter mit Wohnraum und Zugang zu Institutionen und Dienstleistungen wie die Mensa, die Bibliothek, der Chatroom (nur für Verheiratete gratis) – und zeigt zugleich alle Merkmale einer postindustriellen Zukunftsstadt, denn im Roman heißt es, es gäbe keine anderen Lebensorte mehr.¹⁶ Das Klassenbewusstsein spielt zwar bei Simon nur am Rand eine Rolle, aber die (bittere) Ironie der dystopischen Konstruktion macht deutlich, dass die scheinbare Klassenlosigkeit im Grund keinen Fortschritt gegenüber der Arbeitsrealität von vor hundert Jahren bedeutet – denn in der Lightraff-Gesellschaft bleibt die Hierarchie zwischen Reichen und Armen, und damit die Abhängigkeit der Letzteren, bestehen, ja sie ist sogar wegen der katastrophalen Versorgungslage außerhalb der Stadt absolut.

In Rögglas *wir schlafen nicht* konnte man eine ironische Note u. a. daran erkennen, wie die Autorin die Zitatmontage organisierte – so wurde die Widersprüchlichkeit der Aussagen bzw. die Peinlichkeit der Absicherungsstrategien und der „durchhalteparolen“ (Rögglä 2004: 189) sichtbar. Simon zieht aus der konstruktiven Ironie Rögglas radikale Schlüsse, indem sie eine Diegese konstruiert, in der nicht Arbeit, sondern Arbeitslosigkeit zum Schlafverlust führt, und zwar aus rein materiellen Gründen: „Wer nicht arbeitet, darf auch nicht schlafen“ (Simon 2016: 102). Aber auch derjenige, der arbeitet, wird bei Simon zum „Schlafgänger“ – das Bett wie auch der knappe Wohnraum gehören dem Lightraff; was vor hundert Jahren notbedingt durch zwischenmenschliche Arrangements geregelt wurde,¹⁷ erledigen nun Computer und andere Maschinen. Ge-

¹⁶ „Wir können nicht zurück aufs Land. Dort gibt es nichts mehr. Nicht für uns. Nicht für sonst jemanden. Nichts wächst mehr. [...] Umweltgifte, hat der Spezialist gesagt. [...] Nichts wächst. Die Tiere sind alle tot. [...] Alles was gewachsen ist, war giftig. Und jetzt ist der Boden tot. [...] Die Menschen verschwinden. [...] Das Wasser ist grenzwertig.“ (Simon 2016: 149)

¹⁷ Vgl. J. Ronald Shearer: „Married miners with their own dwellings often let a small room, or roof loft, or even simply a bad in a corner to single miners in order to augment the family income. These lod-

meinsames Wohnen der drei Schlafgänger-Figuren erzeugt kein Gemeinschaftsgefühl: „Koslov, Hays und Schreiber empfanden sich nicht als Mitbewohner. Sie empfanden sich als Personen, die zufällig Bett, Kloschüssel und Tricof teilten, aber nichts weiter“ (Simon 2016: 102).¹⁸

Den Hinweis darauf, dass Simons Roman auf Rögglas Roman rekurriert, könnte man außerdem am Verfahren des *mise en abyme* erkennen – zweimal entspannt sich bei Simon eine selbstreferentielle Schleife, eine Figur findet in der Bibliothek zufällig das Buch *Wie man schlafen soll* und liest kurze Passagen aus ihm, die sich später identisch in der Diegese wiederholen und zum Plot gehören (Simon 2016: 74 u. 190). *Mise en abyme*, beliebt bei Autor_innen des Nouveau Roman wie auch der Postmoderne, „überschreitet fast die Grenze zur Identität“ (Genette 2010: 151), d. h. nivelliert de facto die narrative Distanz, sie erzeugt in einem Narrativ den Effekt des „freien Falls“,¹⁹ den Verlust von Orientierung. Durch dieses Element erreicht die Ironie bei Simon den Zustand, den Paul de Man als „unrelieved vertige, dizziness to the point of madness“ bezeichnet hat (de Man 1969: 198) – Koslov, die Figur, die die Entdeckung macht, dass alles, was sie erlebt, schon im Buch *Wie man schlafen soll* enthalten ist, stirbt nach dem Satz: „So etwas wie nur lesen gibt es nicht“ (Simon 2016: 190).

In der narrativen Spiegelung, die *mise en abyme* erzeugt, setzt Simon ein wichtiges Signal, nämlich positioniert den Standpunkt des Subjekts und des Objekts der Ironie auf einer Ebene. „So etwas wie nur lesen gibt es nicht“ – das Gelesene bleibt nicht ohne Folgen, lesend wird man/frau zum Mitwissenden und Mitverantwortlichen. Auch Präauer lässt jegliche Hierarchisierung fallen, wenn sie Schimmi die „Siffilisation“ kommentieren und die Überlegenheit der menschlichen Spezies relativieren lässt. Flor rekapituliert die gegenwärtigen Netz-Verhalten und Diskurse gefiltert durch das Bewusstsein des minderjährigen Models, dabei setzt sie ein Foto mit einer unendlichen Spiegelreihe zu einem Blog-Eintrag ein, wo es um Darmspiegelung geht. Damit wird auch die romantische Metapher der Universalpoesie und ihrer Potenzierung „in einer endlosen Reihe von Spiegeln“²⁰ evoziert, ironisch allerdings, weil sie den potenziell

gers were considered almost a part of the family and enjoyed meals or even washing and sewing services from the wife.“ Shearer, J.R. (1999). Shelter from the Storm: Politics, Production and the Housing Crisis in the Ruhr Coal Fields, 1918-1924. *Journal of Contemporary History*, vol. 34, no. 1, S. 19-47, hier S. 29.

¹⁸ *Tricof* ist im Roman eine Art Hauscomputer, der die Vorgänge in der Wohnung registriert und die Kommunikation zwischen den Bewohnern gewährleistet (zumindest solange er funktionsfähig ist).

¹⁹ Vgl. Berel Lang: „How much more daring – how much more truly ironic – the free-fall promised by skeptical irony, the *mise en abyme* that offers no footholds or handholds, no stopping place in or out of consciousness (itself a mystifying artefact), and where difference, the prime ingredient of irony, is prior to identity.“ Lang, B. (1996). The Limits of Irony. *New Literary History*, vol. 27, no. 3, S. 571-588, hier S. 577.

²⁰ Vgl. Friedrich Schlegel: „Und doch kann auch sie [die romantische Poesie] am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“ Schlegel, F. (2007). 116. *Athenäum-Fragment*. In F. Schlegel,

unendlichen Prozess der Innen- und Außenschau der poetischen Reflexion auf die Körperlichkeit des Modells projiziert (Abb. 5).

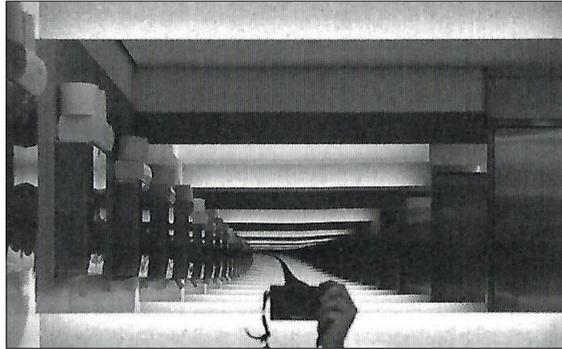


Abb. 5.: *Ich in Gelb*, S. 115.

Fazit

Drei sehr unterschiedliche Romane von drei österreichischen Autorinnen mit unterschiedlichen generationellen Prägungen (Flor ist Jahrgang 1968; Präauer 1979; Simon 1986) setzen jeweils ein anderes Ironie-Konzept ein (und es ist übrigens die Digital Naive Flor, die einen Blog-Roman verfasste). Man könnte es als Bestätigung der anfangs zitierten These von Röggl betrachten, der zufolge Ironie in Österreich Tradition habe; aber die These ließe sich ergänzen: Das Fortschreiben der österreichischen Ironie-Tradition bedeutet heutzutage, dass die literarischen Texte sich diverse Ironie-Konzepte einverleiben und von der Pluralität dieser profitieren. Kennzeichnend ist dabei, was die so praktizierte „politics of irony“ zustande bringt, nämlich eine unterschiedlich realisierte Rekapitulation laufender Debatten, ob es sich um Digital Memory und Digital Identity, Post-Anthropozän und die Neuentdeckung des Tiers durch die Human-Animal-Studies oder Neoliberalismus und Umstrukturierung der Arbeitswelt handelt.

Schriften zur kritischen Philosophie 1795-1805. Hrsg. v. Andreas Arndt. Hamburg: Meiner, S. 69. Siehe auch: Douglas C. Muecke: „Ironist and victim being thus on the same level, we find new ‘horizontal’ images of irony designed to express the newly perceived elements of equivocation, paradox, ambiguity, doubt and other such dualities. One such image is that of the ambiguous drawing, for example, the solid cube that transforms itself, while we look, into a hollow box. Another more, frequently encountered, is the mirror or even the hall of mirrors that multiplies reflections to infinity (and one does not that “reflections” is also a metaphor for the mode has itself for its own object).“ Muecke, D.C. (1983). *Images of Irony. Poetics Today*, vol. 4, no. 3, S. 399-413, hier S. 407f.

Literatur

- Assmann, A. (2018). Über Erinnerung und Wahrheit. Medien und Öffentlichkeit. *Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Jahrbuch*, 122-129.
- Baßler, M. (2005). *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: C.H. Beck.
- Birnstiel, K. & Schilling, E. (2012). *Einleitung. Postmodernes Erzählen und Konsequenzen für die Theorie*. In K. Birnstiel & E. Schilling (Hrsg.), *Literatur und Theorie seit der Postmoderne* (S. 83-91). Stuttgart: Hirzel.
- Booth, W.C. (1975). *A Rhetoric of Irony*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Brüggemeier, F.J. & Niethammer, L. (1978). *Schlafgänger, Schnapkasinos und schwerindustrielle Kolonie*. In: J. Reulecke, W. Weber (Hrsg.), *Fabrik, Familie, Feierabend* (S. 135-176). Wuppertal: Hammer.
- Eibl, K. (2004). *Animal poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: mentis.
- Flor, O. (2015). *Ich in Gelb*. Salzburg, Wien: Jung und Jung.
- Flor, O. (23. Juni 2015) im Gespräch mit Katrin Hillgruber. „Wer sagt hier „Ich“? Und in welcher Absicht? Abgerufen von <http://volltext.net/texte/wer-sagt-hier-ich-und-in-welcher-absicht/>.
- Freud, S. (1940). Das Medusenhaupt. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago*, Bd. XXV, H. 2, 273-274.
- Gauhofer, K. (20 Oktober 2012). Kathrin Röggla: „Enge der Heimat ist nichts für mich.“ *Die Presse* [online]. Abgerufen von https://diepresse.com/home/schaufenster/salon/1303644/Kathrin-Roeggla_Enge-der-Heimat-ist-nichts-fuer-mich.
- Genette, G. (2010). *Die Erzählung* (3. Aufl.) (A. Knop, Übers.). München: Fink.
- Goetz, R. (1986). *Irre*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Herbst, A.N. (2005). *Das Weblog als Dichtung. Einige Thesen zu einer möglichen Poetologie des Weblogs*. Edition taberna kritika. Abgerufen von http://www.etkbooks.com/wp-content/uploads/etkcontent04_spa5_anh_weblog.pdf.
- Hoskins, A. (2011). 7/7 and Connective Memory: Interactional Trajectories of remembering in post-scarcity culture. *Memory Studies*, 4 (3), 269-280.
- Hoskins, A. (2017). *The Restless Past: An Introduction to Digital Memory and Media*. In A. Hoskins (Hrsg.), *Digital Memory and Media: Media Pasts in Transition* (S. 1-24). New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (1994). *Risky business: The «Transideological» Politics of Irony*. London: Routledge.
- Japp, U. (1983). *Theorie der Ironie*. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Lang, B. (1996). The Limits of Irony. *New Literary History*, vol. 27, no. 3, 571-588.
- de Man, P. (1969). *The Rhetoric of Temporality*. In Ch.S. Singleton (Hrsg.), *Interpretation: Theory and Practice* (S. 173-210). Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Martens, R. (29 Juni 2015). Wenn Google löschen soll. Hamburger Mediensymposium zum Thema „Konflikte auf digitalen Plattformen.“ *Medienkorrespondenz*. Abgerufen von <https://www.medienkorrespondenz.de/leitartikel/artikel/wenn-google-loeschen-soll.html>.
- Moser, W. (1984). The Factual in Fiction: The Case of Robert Musil. *Poetics Today*, vol. 5, no. 2, 411-428.
- Muecke, D.C. (1983). Images of Irony. *Poetics Today*, vol. 4, no. 3, 399-413.
- Musil, R. (1978). *Der Mann ohne Eigenschaften. Gesammelte Werke*. Hrsg. v. A. Frise. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Präauer, T. (2016). *Oh Schimmi*. Göttingen: Wallstein.
- Rauen, Ch. (2010). *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Rohde-Dachser, Ch. (1991). *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Berlin, Heidelberg: Springer.
- Röggla, K. (2004). *wir schlafen nicht*. Frankfurt a. M.: Fischer.

- Schlegel, F. (2007). *116. Athenäum-Fragment*. In F. Schlegel, *Schriften zur kritischen Philosophie 1795-1805*. Hrsg. v. A. Arndt. Hamburg: Meiner.
- Shearer, J.R. (1999). Shelter from the Storm: Politics, Production and the Housing Crisis in the Ruhr Coal Fields, 1918-1924. *Journal of Contemporary History*, vol. 34, no. 1, 19-47.
- Simon, C. (2016). *Wie man schlafen soll*. Salzburg, Wien: Residenz.
- Terdiman, R. (1985). *Discourse / Counter-Discourse: A Theory and Practice of Symbolic Resistance of Nineteenth-Century France*. Ithaca, New York, London: Cornell University Press.
- White, H. (1986). *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses* (B. Brinkmann-Siepmann u. Th. Siepmann, Übers.). Stuttgart: Klett-Cotta.

JOANNA JABŁKOWSKA

UNHEIMLICHES MAUTHAUSEN. ZU LYDIA HAIDERS ROMANEN

ABSTRACT: Lydia Haider ist eine junge Autorin, die zwei Tendenzen der österreichischen Literatur miteinander verbindet. Sie setzt sich kritisch mit der österreichischen Provinz auseinander – wobei auch die Sprachkritik eine relevante Rolle spielt – und sie versucht, die Vergangenheitsbewältigung an spezifisch österreichische Themen zu koppeln. Der Artikel analysiert zwei Romane von Haider: *kongregation* und *rotten*. Im Vordergrund der beiden Werke steht die Verdrängung der NS-Verbrechen in den das Konzentrationslager Mauthausen umliegenden Dörfern. Gefragt wird sowohl nach der oben angesprochenen ‚Tradition‘ der kritischen Heimatliteratur, in die sich Haider einschreibt, sowie nach ästhetischen Lösungen, die sie vorschlägt.

SCHLÜSSELWÖRTER: Anti-Heimatliteratur, Aufarbeitung der NS-Vergangenheit in Österreich, Lydia Haider, Mauthausen-Gusen, das Unheimliche, Un-Orte

UNCANNY MAUTHAUSEN. NOVELS BY LIDIA HAIDER

ABSTRACT: Lydia Haider, is a young Austrian writer, whose work is in line with two tendencies characteristic for Austrian Literature. Haider describes Austrian province from a position of critical distance, focusing on the critique of language and attempts to thematize the lack of reckoning with national socialist past in specific Austrian contexts. The article analyses two novels by Haider: *congregation* and *rotten*. The novels foreground the discussion on the denial of the Nazi crimes on the lands surrounding Mauthausen Concentration Camp. The main question posed in the article is whether Haider could be called a inheritor of the critical “Heimatliteratur”. It is also important to investigate whether the young author offers new aesthetic solutions, adequate for contemporary perspective from which we can view the unsettled Nazi past.

KEYWORDS: “Anti-Heimatliteratur”, reckoning with the national socialist past, Mauthausen-Gusen, the Uncanny, non-places

I

Am Beispiel von zwei Romanen der 1985 in Steyr geborenen Lydia Haider wird versucht, die Hürden der neuen österreichischen Literaturprojekte sowie ihre Chancen zu problematisieren. Die Frage, ob Debütanten und Debütantinnen der letzten Jahre

bei der Fülle des Angebots auf dem literarischen Markt sich mit aktuellen Problemen oder ästhetischen Innovationen durchsetzen, lässt sich selbstverständlich nicht in allen Fällen beantworten. Haiders Schaffen ist aber in diesem Zusammenhang interessant, weil sich die Autorin explizit auf wichtige Topoi der Nachkriegsliteratur beruft und für sie originelle Lösungen zu finden versucht. Sie knüpft vor allem an das für Österreich spezifische Genre der ‚Anti-Heimatliteratur‘ an (vgl. Kunne 1991; Rabenstein-Michel 2008; Wimmer 2014, bes. das Kapitel „Österreichhass“: 51-104) sowie in diesem Kontext auch an die Verdrängung der österreichischen Teilnahme an den NS-Verbrechen. Sowohl die so oft in der Literatur entlarvte ‚Alltagssprache‘ als auch das für die Geschichtspolitik der Zweiten Republik charakteristische „double speak“ (vgl. Uhl 2001) werden in Haiders Werken aufgegriffen und (scheinbar) neu diskutiert. Der vorliegende Artikel fragt, ob Lydia Haider der kritischen Heimatliteratur eine innovative Perspektive eröffnet oder vielmehr Epigone des Genres ist und ob sie eine generationsmäßig bedingte neue Position im Bewältigungsdiskurs bezieht, beziehungsweise im Gegenteil, die bereits bekannten Probleme wiederholt. Wichtig ist darüber hinaus die Frage nach ästhetischen Mitteln, die adäquat sind, die kritische Reflexion über den (fehlenden) Bewältigungsdiskurs zu veranschaulichen.

II

Den diskursiven Ausgangspunkt der beiden Romane bildet die Diskussion um den Umgang Österreichs mit seiner NS-Vergangenheit, die um die Mitte der 1980er Jahre ihren Höhepunkt erreichte. Auf der einen Seite stand die offizielle Geschichtspolitik, auf der anderen – bekanntlich – die Haltung der Intellektuellen. Der vom Staat noch vierzig Jahre nach dem Krieg vertretene Opfermythos wurde von Gedenk- und Feiertagen sowie medialen Ereignissen zementiert und legitimiert. Noch bevor die Waldheim- ‚Affäre‘ die Öffentlichkeit erreichte, wurde in Österreich das Jahr 1985 gefeiert, allerdings nicht am 8. Mai, sondern am 27. April, dem Tag der Unabhängigkeitserklärung, und am 15. Mai, dem 30. Jahrestag des Staatsvertrags. In den politischen Reden und Medienberichten wurde die Opferthese bemüht und die Mitschuld verdrängt (vgl. Hammerstein 2017, bes. S. 57-68, 258-269, 275-339). Die Intellektuellen, vor allem Schriftsteller und Schriftstellerinnen, protestierten gegen die konservative Geschichtspolitik des Staates mit großem Nachdruck, viel größerem als in den Jahrzehnten nach dem Kriegsende.¹ Dies ist indessen

¹ Zum Problem der Vergangenheitsbewältigung in Österreich liegt umfangreiche Forschungsliteratur vor. Zur Geschichtspolitik, Parteipolitik sowie der (auch fehlenden) Aufarbeitung der österreichischen Teilnahme an den NS-Verbrechen in der Öffentlichkeit vgl. Lehnguth (2013) (exzellente, chronologische Darstellung der Problematik, insb. der Zeit nach der Waldheim-Affäre); Axer (2011), bes. S. 172-234; Hammerstein (2017); Rathkolb (2017). Eine der ersten Studien, die diese Problematik in der Literatur komplex besprach, war McVeigh (1988). Zu der Politisierung der Literatur der 1980er Jahre vgl. Zeyringer (1992). Empfehlenswert ist Scheidl (2003), weil die Studie ausführlich auf Werke eingeht, die zwischen

bekannt und muss nicht noch einmal rekapituliert werden. Die Frage gilt der Entwicklung der Nach-Waldheim-Zeit.² Franz Vranitzkys Bekenntnis zur Mitverantwortung war 1991 ein wichtiger Meilenstein in dieser Entwicklung (dazu explizit Lehnguth 2013: 205-231).³ Doch die Bildung der schwarz-blauen Koalition 2000 bedeutete einen Rückfall in radikal-konservative Haltungen, was die ‚Nest-Beschmutzer‘ in der Kultur zu erneuten Protestaktionen provozierte. In diesem Sinn schreiben sich die Werke von Lydia Haider in eine wichtige Debatte ein, an der österreichische Intellektuelle seit Jahrzehnten mit großem Engagement teilnehmen. Doch Haider schrieb ihre Romane dreißig Jahre nach der Waldheim-Debatte und fünfzehn Jahre nach dem ersten Wahlerfolg der FPÖ. So können sie nicht als unmittelbare Reaktionen auf diese Ereignisse gedeutet werden. Haider bemüht den bekannten und bereits zum Teil abgeschlossenen Diskurs und es ist zu fragen, ob dies eine produktive Belebung, in der neue Aspekte der Bewältigungsproblematik gezeigt werden, Epigonentum oder gar ein effektvolles Spiel mit einem attraktiven Thema ist.

III

2015 erschien der Debütroman der Autorin, *kongregation*, ein Jahr später folgte der Roman *rotten*, den man als Fortsetzung von *kongregation*, auch aber als selbständiges Werk lesen kann. 2019 kam der Roman *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit* heraus. 2016-2018 publizierte Haider Texte in österreichischen literarischen Zeitschriften wie *Lichtungen*, *Die Rampe*, *manuskripte*, *Literatur und Kritik*, *podium*, zuvor war sie der literarischen Welt völlig unbekannt. Sie studierte Germanistik und arbeitet z.Z. an ihrer Dissertation über Thomas Bernhard und Ernst Jandl (vgl. Fasthuber 2015). Bernhard gehört offensichtlich zu wichtigen Vorbildern der jungen Autorin.

Da man davon ausgehen kann, dass die genannten Romane nicht allgemein bekannt sind – bisher fehlt Forschungsliteratur zum Schaffen Haiders und es liegen nur einige Besprechungen vor⁴, fasse ich die beiden Werke kurz zusammen. Der Handlungsort ist

1985 und 1995 erschienen (Haslinger, Bernhard, Handke, Schindel, Ransmayr, Winkler, Gstrein, Menasse, Roth, Jelinek) und vor allem im letzten Kapitel das Bild der österreichischen Gesellschaft „im Spiegel ihrer Literatur“ behandelt. In der polnischen Forschung sind zwei Studien bemerkenswert: Franczak (2013) und Muskała (2016) – der letzte Band hat einen populärwissenschaftlichen Charakter und enthält u. a. Gespräche mit Autoren und Autorinnen sowie die Übersetzung von Jelineks *Rechnitz*.

² Einen sehr guten Überblick über die Entwicklung vom Opfermythos zum verantwortungsbewussten Umgang mit der Geschichte gibt u. a. die Studie von Lehnguth (2013), besonders empfehlenswert S. 205-248. Vgl. auch die vergleichende Untersuchung von Hammerstein (2017).

³ Dass die Vorstellung von Österreich als Opfer des deutschen Nationalsozialismus trotz des Engagements vieler Autoren und Autorinnen dennoch bis heute in der österreichischen Öffentlichkeit dominant ist, zeigen Projekte wie *Politics of Remembrance and the Transition of Public Spaces* (POREM: <https://porem.univie.ac.at>). Den Hinweis auf POREM verdanke ich dem Referat von Dr. Peter Pirker in Łódź am 23.03.2019.

⁴ Die einzigen längeren Besprechungen, die Haiders Werke mit Werken anderer Autorinnen verbinden, sind Fasthuber (11.11.2015); Fasthuber (9.12.2015); Gollner (12.10.2016).

in den beiden Fällen eine ländliche Gegend in Österreich, offensichtlich in der Nähe von einem ehemaligen Konzentrationslager, das sich als Mauthausen oder Gusen identifizieren lässt. Es ist also Haider's Heimat – ihr Geburtsort Steyr ist nur ca. 30 Kilometer von Mauthausen entfernt. Erzähler sind bis auf eine Ausnahme Gruppen von widerspenstigen Jugendlichen, die in der Wir-Form über Ereignisse in ihren Dörfern berichten. In *kongregation* erzählt in jedem der drei Kapitel eine andere Gruppe. Die Jugendlichen aus dem ersten Kapitel begehen kollektiven Selbstmord: sie erhängen sich in einem verlassenen Haus, nachdem einige junge Männer aus ihren Reihen auf eine grausame Art zu Tode gekommen sind: immer sah es wie ein Unfall, eventuell Selbstmord aus. Die zweite Gruppe besteht aus Jungen, die zu den etwas älteren aus dem ersten Kapitel immer heraufschauten und sie bewunderten. Sie berichten über deren Selbstmord und finden ihn gruselig. Sie selbst verfallen einem kollektiven Wahnsinn, nachdem Mitglieder einer Familie, die sie strafen wollten, ihnen durch makabre Selbsttötungen zuvorkamen. Die dritte Gruppe muss in Erfahrung bringen, dass sie an raffinierten und spektakulären Mordfällen an ihrem Ort schuldig ist. Die jungen Männer sind zuerst entsetzt über ihre Täterschaft, doch bald erkennen sie, dass sie gerechte Befehle einer göttlichen Macht ausführen: „[...] wir sind hier nur die Exekutive, eine schon halb bewusstlose Masse an herumlungernenden Jugendlichen [...]“ (Haider 2015: 217).

Das dritte Kapitel enthält nur einen 54 Seiten umfassenden Satz: die Funktion dieses langen kollektiven Monologs lässt sich als Atemlosigkeit einer Erkenntnis deuten. Die Jugendlichen, die Außenseiter in der österreichischen Provinz sind, scheinen zu Rächern auserkoren zu sein. Gleichzeitig unterscheiden sie sich wenig von den anderen Einwohnern im Dorf: sie trinken, nehmen Drogen, treffen sich in Kneipen, jobben in der freien Zeit. Die Rache gilt – dies wird erst im Epilog explizit ausgesprochen – den Verbrechen des Nationalsozialismus: „Da hatten welche Lager erbaut und Gaskammern eingerichtet. Und so viele haben es befürwortet. Und so viele hatten mitgemacht und helfend ihre Hand gereicht. Unter diesen waren auch die Bauern gewesen“ (Haider 2015: 243).

Der Sinn der Todesfälle im Dorf wird erst im dritten Kapitel offensichtlich. Zuerst liest sich der Roman wie ein Krimi, in dem irgendwann ein Polizist oder ein Detektiv dem Geheimnis der mysteriösen Unfälle oder Suizide auf die Schliche kommt. Stattdessen nimmt die Zahl der Getöteten zu und die Fälle werden immer unheimlicher, ja auch skurriler. Die Anspielungen auf den Nationalsozialismus werden in Wortspielkonstruktionen formuliert, die an Elfriede Jelineks Stil erinnern, etwa: „[...] alle waren da in ihren vermeintlich rehabilitierenden Arbeiten vergraben und wir haben uns auch richtig darauf eingelassen, weil Arbeit soll ja bekanntlich frei machen [...]“ (Haider 2015: 208).

Im Epilog mit dem Titel „Maßnahmenvollzug“ wird eine Katastrophenvision entwickelt, die reichlich aus der Bibel schöpft, vor allem aus der Johannes-Offenbarung. Die erzählende Instanz, die sich in der Wir-Form zu Wort meldet, soll „Erbe des Weibes Isebel“ (Haider 2015: 230) sein. Die jungen Menschen sind Hauptakteure eines großen apokalyptischen Spektakels, das die Menschheit bereinigen und von der Schuld erlösen

soll. Angesichts der Wucht der beschriebenen Plagen, die über die Menschheit – exakter über die Umgebung des ehemaligen Konzentrationslagers – kommen, ist der Schluss des Romans harmlos: die Jugendlichen scheinen die Ereignisse in Griff bekommen zu haben, sie haben eine mächtige Posaune als Mahnmal auf dem Stadtplatz aufstellen lassen (vgl. Haider 2015: 281) und sind sicher, „dass [sie] mit der anderen argen Sache hier auf Erden, die zwischen uns lebt, die mit uns lebt, schon selber fertig werden. [...] Die Zeit der Gesundung ist angebrochen“ (Haider 2015: 281).

In *rotten* findet eine Gruppe Jugendlicher im ehemaligen KZ, das diesmal eindeutig als Mauthausen zu erkennen ist, eine goldene Schriftrolle: „Wir stehen am Eingang zum alten Steinbruch. [...] Vom KZ. Von der alten Naziburg“ (Haider 2016: 7). Vermutlich sind es dieselben Jugendlichen, die im Epilog von *kongregation* auftreten, denn darauf wird angespielt:

Vor nicht langer Zeit ist hier wirklich etwas Schlimmes passiert, und wir haben es nicht verhindert, nicht verhindern können. Also erinnern wir uns an dieses Kapitel, an das, was hier passiert ist mit den jüngsten der Nazis, den neuen Nazis. Da wurden sie alle gewürgt. (Haider 2016: 48)

Die Schriftrolle scheint eine Botschaft zu enthalten:

Es sind Namen darauf geschrieben, in feiner Schrift, ganz anders, als wir heute schreiben. Hinter jedem Namen ein Datum. [...] Es sind Menschen, die wir kennen. [...] Das Datum liegt jeweils in der Zukunft, außer bei einem: Es ist der heutige Tag. (Haider 2016: 9)

Die Namen erkennen die Jungs als Namen der Wirte aus der Umgebung. Sie wissen, dass das Datum den Tag ihres Todes bedeutet. Sie versuchen die Wirte zu warnen, mit ihnen zu sprechen, doch dies gelingt ihnen nicht. In den meisten Fällen sterben die Wirte infolge von banalen Unfällen: Einer verschluckt sich und erstickt an einer Wurstsemmel, ein anderer rutscht aus, der nächste bricht sich das Genick am Waschbecken etc. Doch die Ursache für diese Todesfälle wird explizit genannt: Die Wirte sollen Nachfahren derjenigen sein, bei denen die Häftlinge aus dem KZ gearbeitet haben und von denen sie misshandelt wurden. Sie sind Nachkommen von Menschen, die sich besonders aktiv an den damaligen Verbrechen beteiligten. Der Wir-Erzähler formuliert dies als „[d]ie Rache dieser KZ-Sache [...]“ (Haider 2016: 39). In *rotten* wird die Bedeutung der Todesfälle am Anfang des Romans erklärt, zumal auch die Schriftrolle unmissverständlich auf eine Torarolle hinweist.

Das zweite Kapitel von *rotten*, mit dem biblischen Titel „Deuteronomium: das alte Buch“⁵ ist ein Wir-Monolog derjenigen, die in der Nazizeit Kinder und Jugendliche waren. In einem Satz von 26 Seiten Länge erzählen sie, als ob sie sich in einem nicht zu unterbrechenden Redefluss befänden, über diese Zeit und versuchen zu erklären und zu begründen, dass sie nichts hatten machen können, keinen Einfluss darauf ge-

⁵ Deuteronomium entspricht nach der Luther-Bibelübersetzung dem 5. Buch Mose.

habt hätten, was im Lager passierte, es nicht einmal gewusst hätten, obwohl man den Leichengestank deutlich riechen konnte und vielen davon übel wurde. Die Adressantinnen und Adressaten dieses Rechtfertigungsmonologs sind offensichtlich die jungen Menschen von heute, die Nachfolgeneration:

Ja, was hätten wir denn machen sollen, das kann sich niemand vorstellen heute, was da los war, das sind wieder so typische Nachgeborenenfragen, mit denen ihr daherkommt und auf die niemand eine Antwort haben kann, wir am wenigsten [...], oder auf was wollt ihr sonst hinaus mit eurem schieren Abkömmlingsinteresse, aufgedeckt ist heute schon alles und aufgearbeitet bis ins letzte Detail und trotzdem kommen immer wieder welche und stellen Fragen, und meist stellen sie immer wieder die immer gleichen Fragen, von der Geschichte dieser Zeit seid ihr geradezu hypnotisiert [...]. (Haider 2016: 61)

Der Monolog hält typischen Stammtischgesprächen den Spiegel vor und er wirkt – nur leicht überzeichnet – realistisch. Die Volksmund-Nachahmung ist allerdings so neu nicht und besitzt in der österreichischen Literatur eine reiche Tradition – von Nestroy, Kraus bis hin zu Qualtinger oder Turrini.

Das dritte Kapitel, betitelt „Der Würgeengel“, erzählt – wieder aus der Wir-Perspektive von jungen Menschen aus benachbarten Dörfern – von einem sich entwickelnden Konflikt zwischen den berichtenden Jugendlichen und benachbarten jungen Neonazis. Diese setzen ein Flüchtlingsheim in Brand. Dabei kommen 36 Menschen ums Leben. Die erzählenden Jugendlichen versuchen gegen die Aggressivität, Gewalttätigkeit und Fremdenfeindlichkeit der Rechtsradikalen zu protestieren, doch sie wissen nicht, wie sie sich verhalten sollen. Sie werden immer überrascht und überrumpelt, dabei auch von den Dorfeinwohnern angefeindet. So werden sie Zeugen von neuen Tragödien, die sie weder voraussehen noch verhindern können, obwohl sie sich ständig miteinander bereden und sich darüber einig sind, dass man irgendwie eingreifen müsste. Es scheint allerdings, dass sie mit ihrer Anwesenheit bei unterschiedlichen Ereignissen – ähnlich wie bei den Versuchen, die Wirte vor dem Rachtod zu warnen – das Unglück anziehen, statt es zu verhindern. Das Kapitel endet mit dem Mord an den jungen Neonazis, der in ohnmächtiger Anwesenheit der Wir-Erzähler von den älteren Gesinnungsgenossen verübt wird.

Im Epilog, mit dem Titel „Exodus“ beschließen die Jugendlichen, das ehemalige Lager in die Luft zu sprengen. Sie planen, die Einwohner dieser Gegend von dem Fluch des Verbrechens zu befreien:

Denn alle Hiergeborenen gehören der gewesenen Zeit. Als hier so viele erschlagen wurden, wurden alle Hiergeborenen in diesem Landkreis daran gehangen, ihm gehören sie, dem Vorgestern, dem KZ, es ist nach wie vor der Herr, obwohl es schon so lange her ist. (Haider 2016: 147)

Der Plan gelingt, obwohl die ganze Gegend von Plagen – wie im Alten Testament: blutiges Wasser, Frösche, Stechmücken, Fliegen, Pestgeschwüre (an Tieren und Menschen), Hagel, Heuschrecken, Finsternis – heimgesucht werden. Die zehnte Plage, Tod

aller Erstgeborener, bleibt aus, weil das Lager rechtzeitig zerstört wird. Der Roman endet damit, dass die Jugendlichen die Gegend verlassen.

IV

Beide Romane sind „in Struktur, Intention, Handlungsablauf [...] sehr ähnlich“ (Gollner: 2016), sie knüpfen an die Tradition der kritischen österreichischen Literatur an, die die ländliche Provinz als faschistisch, verdorben, unbarmherzig entlarvt. Die Verbrechen des Nationalsozialismus, bis heute nicht gesühnt, sind eine psychische Last, von der sich die Dorfeinwohner nicht befreien können und die aggressives Verhalten und Fremdenfeindlichkeit provozieren. In diesem Sinn schreiben sich die beiden Romane in die These ein, die in der psychoanalytischen Forschung seit gut zwei bis drei Jahrzehnten bekannt ist:

Auch die Nachfahren der Täter *leiden* unter der Vergangenheit der Eltern häufiger und massiver, als man es lange Zeit wahrnehmen wollte. Freilich hat deren seelisches oder psychosomatisches Leid seine ganz eigenen Gründe. Die Kinder von Tätern tragen jene Last, die daraus erwachsen kann, daß die eigenen Eltern aktiv in die Verbrechen [...] verstrickt waren. (Straub 2001: 231)⁶

Spätestens seit Marianne Hirsch die Postmemory-Theorie entwickelte (vgl. Hirsch 1997; Hirsch 2001; Hirsch 2012), wird die Problematisierung von nachträglichen psychischen Schäden von Täter- und Opfer-Kindern und Kindeskindern auch in der Literaturwissenschaft intensiv diskutiert. Selbstverständlich gehören die Werke von Haider in den Bereich fiktionaler Literatur und es wäre nicht sinnvoll, sie an Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung zu messen. Dennoch lohnt es sich zu betonen, dass die beiden Romane ein Phänomen diagnostizieren, das nicht zuletzt für die Psychologie und Psychotherapie relevant ist. Haider selbst beruft sich auf literarische Werke, die sie inspiriert haben sollen, Thomas Bernhards Schaffen und Elfriede Jelineks *Rechnitz*. Das Bild der mysteriösen Katastrophe ähnelt hingegen der landschaftlichen Kulisse in *Die Kinder der Toten*. Naheliegend ist der Einfluss von Hans Leberts *Die Wolfshaut*. Wie in Leberts Roman beherrscht eine magische, düstere Atmosphäre, in der „Geschichte und Schicksal [...] von einer rätselhaften Macht exekutiert“ (Gollner 2016) werden, das dargestellte Leben in den österreichischen Dörfern, die Handlungsorte von Haiders Romanen sind. Die Protagonisten, im dörflichen Milieu Außenseiter, passen sich trotz ihrer kontestierenden Haltung an dieses Milieu an. Sie sind mit ihrem anstößigen, ja rohem Verhalten und der Art, miteinander zu kommunizieren, späte Erben der Helden von Franz Innerhofer oder Gernot Wolfgruber. Die langen Monologe des Wir-Erzählers, die in sprachlichen Formulierungen die fatale Verschlagenheit und latente faschistische

⁶ Zu den Nachfahren von NS-Tätern vgl. Straub (2001), insbesondere S. 238-243. Zum Vergleich des psychischen Leidens von Opfern und Tätern besonders interessant ebd., S. 243-253.

Mentalität der Dorfeinwohner und -einwohnerinnen entlarven, spielen indessen deutlich auf den Sound von *Herr Karl* von Helmut Qualtinger an. Die jugendliche Gruppe vertritt die gleiche – Unschuld vorspielende – doppelzüngige und hinterhältige Schlaueit, die seit Jahrzehnten von österreichischen Autorinnen und Autoren wie Qualtinger, Lebert, Bernhard, Jelinek, Turrini, Jandl und anderen Literatinnen und Literaten mit Mitteln der Sprachkritik entlarvt wird. Allerdings distanzieren sich die erzählenden jugendlichen Gruppen vom Nazierbe und schließlich scheinen sie seine Last abzuschütteln. Die Eindringlichkeit und Erhabenheit der biblisch anmutenden Szenen werden durch ernüchternde Kommentare entfremdet, etwa: „Wir wussten nicht, wie uns geschah. Soviel Hokuspokus war selbst uns Kindern einer Mediengeneration zu steil.“ (Haider 2015: 248)

Die Plagen und die Katastrophen, die von einer strafenden Instanz über die Gegend um das Konzentrationslager verbreitet werden, wirken wie ein sich erfüllendes Schicksal und es stellt sich daher die Frage, was an den beiden Werken von Lydia Haider für den österreichischen Diskurs der letzten Jahre relevant sein könnte? Handelt es sich um eine Befreiung, im wörtlichen Sinn um eine Freisprechung der jungen Generation von der Verantwortung für die nationalsozialistischen Verbrechen? Oder handelt es sich im Gegenteil um die Bestätigung der ewig währenden Schuld? Dies kann man beantworten, wenn man sich die bekannten Topoi, Themen, Motive, derer sich die Autorin bedient, näher anschaut.

Der ästhetische Kern der Romane konzentriert sich vor allem auf den geographischen Raum der Handlung: Dörfer in der Nähe eines Konzentrationslagers, das durch den mehrmals genannten Steinbruch als Mauthausen (oder als die in der Nähe von Mauthausen liegenden Gusen-KZs) auszumachen ist, aber eben nicht als irgendein Lager, das man mit ‚Auschwitz‘ paraphrasieren könnte. Es wird auch nicht das Nazi-Deutschland thematisiert, sondern das heutige Österreich, Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg. Haiders Hinweis auf Jelinek und Bernhard sowie die zwar nicht genannte, allerdings deutliche Anlehnung an Lebert lassen sich mit einem Denkansatz verbinden, den Christoph Leitgeb 2016 in seinem Artikel *Der Un-Ort der Erinnerung: Ein literarischer Topos bei Lebert, Bernhard, Jelinek – und seine Geschichte* formulierte.

Leitgeb's Ausgangspunkt ist die bekannte und in der Forschung oft zitierte Verbindung der Kategorie des Unheimlichen mit der Erinnerung an den Holocaust. Dazu schrieb bereits James E. Young einschlägige Thesen.⁷ Young war sich über die methodologischen Hürden im Klaren, die entstehen, wenn man ein psychologisches Konzept von Freud – im gewissen Sinne also noch vorwissenschaftlich – auf soziologische Phänomene wie das Gedächtnis überträgt. Trotzdem macht sich Leitgeb seine Theorie zunutze und schlägt vor, das Unheimliche mit der Verdrängung der Erinnerung an den Holocaust zu verbinden. Leitgeb bedient sich der These von Aleida Assmanns über die besonders traumatische Wirkung der Holocaust-Mahnmale, auch der Museen in ehemaligen Konzentrationslagern (vgl. Leitgeb 2016: 227f.; Assmann 2006, bes. S. 221-227).

⁷ Leitgeb orientiert sich vor allem an Young (1997).

Gerade die künstlerisch avanciertesten Projekte der Erinnerung an den Holocaust stellen nicht einfach Orte der Erinnerung aus, sondern formulieren einen Widerstand gegen das Erinnern mit. Sie entziehen sich auch der Monumentalisierung, indem sie das Erinnern unheimlich machen, so, als ob das Empfinden der Unheimlichkeit ihnen zugleich schon als essentieller Teil dieser Erinnerung gälte. All das lässt sich auf österreichische Literatur übertragen, auf den spezifischen Ort, den sie als Ort des Erinnerns skizziert (vgl. Leitgeb 2016: 229).

Leitgeb nennt drei paradigmatische Beispiele des so beschriebenen Verfahrens: Hans Leberts *Die Wolfshaut*, Thomas Bernhards *Frost* und Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten*. Alle drei Romane werden mit Landschaftsbeschreibungen eröffnet, die von Leitgeb als „Orte der Heimsuchung durch das Unheimliche[,] als ‚Un-Orte‘ definiert“ werden (Leitgeb 2016: 230). Sie unterscheiden sich von Erinnerungsorten im Sinne von Pierre Nora, von „traumatischen Orten“ im Sinne Aleida Assmanns und auch von „Nicht-Orten“, wie Marc Augé sie beschreibt (vgl. Leitgeb 2016: 230). Leitgeb sieht in den Orten der genannten Romane negierte, verneinte Orte. Sie werden nicht mehr verdrängt, sondern bereits zur Kenntnis genommen, doch nicht akzeptiert.

Haider übernimmt für ihre eigene Poetik – als zur österreichischen Literatur promovierende Literaturwissenschaftlerin wahrscheinlich bewusst – die Tradition der Landschafts- und Raumbeschreibung, die Lebert, Bernhard oder Jelinek, auch Josef Winkler, Christoph Ransmayr und viele andere entwickelten. Die von Haider beschriebenen Dörfer tragen Züge des „anthropologischen Ortes“ von Augé, denn die Einwohner sind dort ‚zu Hause‘, sie sind verwachsen mit der Gegend ihrer Herkunft (vgl. Augé 1995: 45-74). Doch etwas stört das Heimatgefühl. Es sind nicht die identitätslosen Nicht-Orte der Übermoderne, keine Flughäfen, Kaufzentren oder Autobahnraststätten (vgl. Augé 1995, bes. S. 75-115). Das ehemalige KZ besitzt zwar als Gedenkstätte die Funktion eines Erinnerungsortes, doch es wird von der Bevölkerung nicht in das kollektive Gedächtnis integriert. *kongregation* beginnt – in deutlicher Anlehnung an die Werke der oben genannten Autoren und Autorinnen – mit der Beschreibung einer ‚unheimlichen‘ Landschaft:

Dort unten, an unserem ehemals liebsten Spielplatz, am ewigen Gerinne, dem Bach, umzäunt von aufgefahrenen Pappeln und sitzendem Gestrüpp [...], genau dort war etwas geschehen, das diesen Ort für immer unspielbar machte [...]. Der Nebel hing schief über den nassschwarzen Baumstämmen, die wie Stummeln in allen Hängen ringsum staken, indes die Wolken, beschwert mit Wasser, tiefer denn sonst hingen. Und durch das Gewölk brach kein Licht, nicht einmal das Gebirge am Horizont erleuchtete uns die Gegend, selbst die Felsen schienen sich zurückgezogen zu haben, um sich aus diesem hundsgemeinen Kräftemessen herauszuhalten. (Haider 2015: 7f.)

Die Beschreibung der Landschaft in *Die Wolfshaut* von Hans Lebert ist auffallend mit der oben zitierten Landschaftsschilderung bei Haider verwandt, oder umgekehrt: Haider scheint sich explizit an Lebert zu orientieren, insbesondere weil auch Leberts Roman mit der charakteristischen Wir(Uns)-Form beginnt:

Die rätselhaften Ereignisse, die uns vergangenen Winter beunruhigt haben, begannen [...] schon am achten November [...]. Draußen herrschte ein milchiges Zwielflicht. Der Mond, im Osten hinter den Wolken versteckt, malte einen zerrinnenden Fleck auf den Nebel, einen Tümpel aus schwindsüchtig bleicher Helle, von dem sich das kahle Geäst der Obstbäume schattenhaft abhob. (Lebert 1960: 7f.)

Wurden allerdings die Orte bei Lebert, Jelinek, Bernhard, auch bei Winkler oder Ransmayr bewusst durch einen Fiktionalisierungsfiter zu Paraphrasen des Österreichischen und gleichzeitig des nationalsozialistischen Verbrechens schlechthin stilisiert, konkretisiert Haider den von ihr gewählten geographischen Raum viel stärker. Mauthausen ist ein wichtiger Erinnerungsort, der in ihren beiden Romanen allerdings nicht primär durch die dort verübten grausamen Holocaust-Verbrechen unheimlich wirkt, sondern durch die Anhäufung von spektakulären und nicht aufgeklärten gruseligen Todesfällen in der erzählten Gegenwart. Was bislang für die erzählenden Jugendlichen Heimat war, ja heimelig anmutete, verwandelt sich in etwas Befremdendes und Bedrohliches. Das Unheimliche wird mit der zunehmenden Zerstörung durch die magischen, quasi biblischen Kräfte zum Un-Ort: Insbesondere im Epilog von *rotten* wird dies durch die Vernichtung des Lagers wörtlich genommen.

Sind die Orte in *Die Wolfshaut*, *Frost* und in *Die Kinder der Toten* auch im Sinn des Genres der Antiutopie Un-Orte, so besitzen die Dörfer in *kongregation* und *rotten* dafür eine zu starke Referenz in der Realität. Die erzählenden Jugendlichen versuchen ihre Lebenswelt von dieser konkreten Referenz und somit vom Trauma der Erinnerung und dem Trauma der Schuld zu befreien. Darin liegt das Problematische von Haiders Konzept. Die Zerstörung des Lagers in *rotten* macht den beschriebenen ländlichen Raum zu einem Nicht-Ort, doch nicht explizit nach Augés Definition:

Die Nicht-Orte löschen die Bindung des Ortes an ein bestimmtes Gedächtnis, um einen Anspruch des Handelns in der ‚Übermoderne‘ zu genügen. Denn dieses Handeln muss den Handelnden zunehmend davon entlasten, individuelle Zwecke seines Tuns zu formulieren. Der Nicht-Ort gestaltet deshalb den Gedächtnisverlust total, aber auch funktional, im Hinblick auf das in ihm stattfindende Handeln. [...] Der Nicht-Ort tilgt das Gedächtnis bewusst und auch architektonisch. (Leitgeb 2016: 234f.)

Augé versteht unter den Orten ohne Gedächtnis und Identität transnationale Räume, die überall auf der Welt denselben Charakter haben und nicht für eine konkrete Landschaft charakteristisch sind (vgl. Augé 1995, bes. S. 77-79, 101-103, 109-110). Die zerstörte Gedenkstätte im ehemaligen Konzentrationslager ist kein solcher Ort. Doch als (vermutlicher) Trümmerhaufen muss er ähnlichen Trümmerhaufen gleichen und seine Funktion als Erinnerungsort verlieren – dies war auch die Intention der agierenden Jugendlichen. Während bei Jelinek die Mure das Ferienhaus, in dem die Handlung von *Die Kinder der Toten* spielt, und alle Menschen, die sich dort befinden, begräbt, jedoch gerade dadurch das verdrängte Verbrechen aufdeckt, kehren die Protagonisten in

Haiders Romanen der Erinnerung den Rücken, indem sie das Lager in die Luft sprengen und dann den Ort verlassen. Somit ließe sich, offensichtlich gegen Lydia Haiders Intention, Leitgeb's These bestätigen,

[...] dass der Un-Ort als Gedächtnisort für die Zeit des Nationalsozialismus seine eigentliche Zeit im österreichischen Roman hinter sich hat. Zwar gestalten etwa Texte von Josef Winkler, Raoul Schrott, Christoph Ransmayr oder Daniel Kehlmann jeweils in unterschiedlicher Funktion weitere Un-Orte. Aber in ihnen wird der Schauplatz, wenn nicht vom Thema der Erinnerung, so doch von seiner Fokussierung auf das Thema der Verbrechen im Dritten Reich gelöst. (Leitgeb 2016: 240)

Diese These ist freilich nicht immer auf die neueste Literatur zu übertragen, denn es melden sich jüngst Autorinnen und Autoren zu Wort, die den Umgang mit der NS-Zeit in Österreich kritisch thematisieren. Zu ihnen gehört auch Lydia Haider.

Allerdings gibt das Comeback der unheimlichen Un-Orte in Haiders Romanen das Gedächtnis an den Holocaust einer Verfremdung preis, die weder ästhetisch überzeugt noch die Verdrängung der Schuld überwindet. Unter Berufung auf den Bewältigungsdiskurs und Werke, die für ihn repräsentativ waren, scheint die Autorin dem Problem der fehlenden Aufarbeitung des Nationalsozialismus und der fehlenden persönlichen Sühne, wenn in der eigenen Familiengeschichte eine Wiedergutmachung vernachlässigt wird, nicht gerecht zu werden. Die unheimlichen, quasi biblischen Strafen sind einer realen – nicht zuletzt juristischen – Abrechnung mit der NS-Zeit sehr entfernt. Man muss an dieser Stelle betonen, dass die Fahndung der Verbrechen sowie eine Gerichtsverhandlung nicht nur in der deutschen, sondern auch in der österreichischen Literatur thematisiert wurden: beispielsweise von Robert Schindel in *Gebürtig* – auch hier handelte es sich um die Verbrechen in Mauthausen. Die Delegation der ‚Gerechtigkeit‘ und der Sühne an eine magische Instanz, die dem christlichen Gott ähnelt, ihn stellenweise imitiert, doch auch karikiert, lässt Haiders Romane als Popliteratur lesen, die das Thema der Bewältigung eher banalisiert als wirklich neu diskutiert.

V

Ob Haiders Romane für die neuste – für die Aufarbeitung der Vergangenheit eher reservierte, ja verschlossene – Literatur typische Beispiele oder Ausdruck einer Unfähigkeit sind, sich von großen Vorbildern zu emanzipieren, ist eine offene Frage. Wenn man die Romane von Haider an der Entwicklung der österreichischen Bewältigungsliteratur misst, dann vertreten sie atmosphärisch einen Sound, der besonders für die 1960er bis 1980er Jahre (mit dem Höhepunkt nach Waldheim) charakteristisch war, sie wiederholen mit den Mitteln der Sprachkritik die damals beginnende literarische Auseinandersetzung mit dem österreichischen Anteil an den nationalsozialistischen Verbrechen. Wenn man sie nach der Entwicklung der Geschichtsschreibung und

vor allem an der Präsenz der historischen Aufklärung in der Öffentlichkeit beurteilt, dann ignorieren sie das zunehmende Verantwortungsbewusstsein im österreichischen Diskurs, das man gerade an dem sich verändernden Stellenwert der Gedenkstätten, insbesondere der Gedenkstätte in Mauthausen im kollektiven Gedächtnis Österreichs beobachten kann. Laut Heidemarie Uhl war Mauthausen „in den Nachkriegsjahrzehnten ein Fremdkörper in der Gedächtnislandschaft“ (Uhl 2016: 90). Das Lager galt als „unösterreichisch“ und nur für das kommunistische Gedächtnis relevant (vgl. Uhl 2016: 90).⁸ Uhl gibt mehrere Beispiele, die diese These bestätigen. Somit würden Haider's Texte, in denen die Bevölkerung in der Umgebung des Lagers die Verbrechen, die dort verübt wurden, verdrängt, Uhls Bericht mit den Mitteln literarischer Fiktion bestätigen. Doch die Handlung der Romane von Haider scheint in unserer Gegenwart zu spielen⁹ und sie steht im Widerspruch zur Entwicklung der kollektiven Erinnerung in Österreich:

Mauthausen ist heute im öffentlichen Bewusstsein präsenter als je zuvor. Seit 1997 wird [...] der Tag der Befreiung des Konzentrationslagers, als nationaler Gedenktag [...] begangen. Die Befreiungsfeier ist ein jährlicher öffentlich-medialer Fixpunkt die Bilder der Bundesregierung [...] bei der Kranzniederlegung haben mittlerweile den Status von visuellen Ikonen. (Uhl 2016: 93)

Auf der anderen Seite ist die geringe Präsenz von den KZs Gusen im österreichischen Gedächtnis in der Tat bis heute auffallend. Darüber schreibt Aleida Assmann in *Der lange Schatten der Vergangenheit*:

In diesem Fall gibt es keine professionellen Erinnerungsarbeiter, weil dieser Ort im Gegensatz zum Lager Mauthausen nicht die Form einer Gedenkstätte erhalten hat. [...] Die vollkommene Verwandlung des Ortes geschah nicht durch das Werk der Natur, sondern der Kultur, genauer: der Nachkriegsbebauung. An die Stelle der Häftlingsbaracken traten idyllische Eigenheime mit blühenden Vorgärten an einer verkehrsberuhigten Straße. Der Künstler, der hier in den achtziger Jahren aufwuchs, hatte keine Ahnung von der Geschichte des Ortes, die aus der Kommunikation des sozialen Gedächtnisses verbannt war. Erst nach 2004, als dort ein Besucherzentrum eröffnet wurde, erfuhr er von dem Konzentrationslager. (Assmann 2006: 226f.)¹⁰

Doch bei Haider werden weder der Gedächtnisverlust in Bezug auf konkrete Orte der NS-Verbrechen noch der unterschiedliche Umgang mit der Vergangenheit heute und in der Nachkriegszeit (etwa in Mauthausen und in Gusen) thematisiert, auch nicht die

⁸ Die Gedenkstätte wurde eröffnet, nachdem die sowjetische Besatzungsmacht 1947 das ehemalige KZ Mauthausen an die Republik Österreich übergab und verordnete, dort eine Gedenkstätte zu errichten. Abgerufen am 15.05.2019 von <https://www.mauthausen-memorial.org/de/Wissen/Geschichte-der-KZ-Gedenkstaetten/Geschichte-der-KZ-Gedenkstaette-Mauthausen>.

⁹ Dafür gibt es zwar wenige, doch deutliche Indizien – gleich auf der ersten Seite von *kongregation* lesen wir, dass Spaziergänger, die von den Jugendlichen beobachtet werden, nervös telefonieren.

¹⁰ Auf den Gedächtnisverlust in den drei KZs Gusen wurde ich von Martha Gammer durch ihren Vortrag in Łódź am 23.03.2019 aufmerksam gemacht.

juristischen Probleme, die mit der Fahndung der Verbrechen verbunden sind und nicht die Kommerzialisierung oder Instrumentalisierung des Holocaust-Gedächtnisses, die von Autorinnen und Autoren oft kritisch diskutiert werden, von Haslinger bis hin zu Jelinek. Im Gegenteil: Die in den Romanen beschriebenen phantastischen Ereignisse in den Dörfern und anschließende Vernichtung der Gedenkstätte scheinen die Verdrängung der Erinnerung zu akzeptieren.

So ist die Funktion des Unheimlichen in Haiders Romanen zwar effektiv, doch im Kontext der Bewältigungsdiskurses, auch des literarischen Diskurses der Nachwaldheim-Zeit nicht überzeugend. Lassen sich die Todesfälle als Strafe für die nicht gesühnten Verbrechen der Vorfahren verstehen, so ist die Beschreibung der apokalyptischen Plagen, die die ganze Gegend zerstören, grotesk-komisch und auf jeden Fall zu bemüht, um als politisch-engagierte Literatur ernst genommen zu werden. Die Sprengung des ehemaligen Lagers stellt sich der oben erwähnten Erinnerungskultur in Österreich entgegen und steht im deutlichen Widerspruch zu der Aussage der beiden Romane in ihren Hauptteilen, die offensichtlich das Fehlen des kollektiven Gedächtnisses an den Holocaust kritisieren und nicht gutheißen.

Lydia Haiders Texte sind ein Beispiel vom stellenweise geschickten Spiel mit literarischen Motiven und Traditionen der österreichischen Literatur. Ob damit der Umgang mit der Last jüngster Vergangenheit in der österreichischen Provinz einen angemessenen ästhetischen Ausdruck bekam, können Leserinnen und Leser entscheiden. Aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive ist Haider einerseits Epigonin von Autorinnen und Autoren, deren Motive und ästhetische Lösungen sie (zum Teil deklarativ) übernimmt – wie Bernhard, Jelinek, Lebert. Auf der anderen Seite sind die Hypertrophierung des Unheimlichen und des Phantastischen, biblische Anspielungen, die aber die christliche Symbolik willkürlich interpretieren, Aspekte, welche über die Tradition der kritischen Bewältigungsliteratur und der Anti-Heimatliteratur hinausgehen. Allerdings wird die politische oder sozialkritische Deutung von Haiders Romanen durch den Einsatz des Phantastischen erschwert. Die jugendlichen Helden zerstören Mauthausen – nicht als nationalsozialistisches Lager, sondern als Gedenkstätte, Museum und Erinnerungsort – und verlassen die Gegend. Der Schluss bleibt offen. Den Lesern und Leserinnen wird das Urteil darüber überlassen, ob somit die Zeit der Abrechnung mit Erfolg abgeschlossen wird oder ob die Jugendlichen scheitern.

Literatur

- Assmann, A. (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck.
- Augé, M. (1995). *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (J. Howe, Übers.). London, New York: Verso.
- Axer, Ch. (2011). *Die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit. Deutschland und Österreich im Vergleich und im Spiegel der französischen Öffentlichkeit*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

- Fasthuber, S. (11. November 2015). „Wenn ich schon schreibe, dann gleich etwas Gescheites“. Eine Reihe österreichischer Autorinnen zeigt mit tollen und gleichzeitig unpräzisen Büchern auf. Im Zentrum stehen Fragen nach Identität und Zugehörigkeit. Zwischen Veia Kaiser und Stefanie Sargnagel ist noch viel Platz. *Falter*, 46. Quelle IZA.
- Fasthuber, S. (19. Dezember 2015). Zwei neue literarische Stimmen heben an. Debütantinnen. Lydia Haider widmet ihren Debütroman einem Horrdorf. Marianne Jungmaiers Heldin leidet an der Sprachlosigkeit ihrer Familie. *Salzburger Nachrichten* (Wochenende). Quelle IZA.
- Franczak, K. (2013). *Kalajęcy własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*. Kraków: Universitas.
- Gollner, H. (12. Oktober 2016). Mauthausen mit Mannerschnitten. *Falter*, 11. Quelle IZA.
- Haider, L. (2015). *kongregation*. Salzburg, Wien: müry salzmann.
- Haider, L. (2016). *rotten*. Salzburg, Wien: müry salzmann.
- Hammerstein, K. (2017). *Gemeinsame Vergangenheit – getrennte Erinnerung. Der Nationalsozialismus in Gedächtnisdiskursen und Identitätskonstruktionen von Bundesrepublik Deutschland, DDR und Österreich*. Göttingen: Wallstein.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2001). *Transgenerationale Weitergabe von Schuld und Schuldgefühl*. In L. Opher-Cohn, J. Pfäfflin, B. Sonntag, B. Klose & P. Pogany-Wnendt (Hrsg.), *Das Ende der Sprachlosigkeit? Auswirkungen traumatischer Holocaust-Erfahrungen über mehrere Generationen* (S. 141-158). Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Kunne, A. (1991). *Heimat im Roman: Last oder Lust?: Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Lebert, H. (1960). *Die Wolfshaut*. Hamburg: Claassen.
- Lehguth, C. (2013). *Waldheim und die Folgen: der parteipolitische Umgang mit dem Nationalsozialismus in Österreich*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Leitgeb, Ch. (2016). *Der Un-Ort der Erinnerung: Ein literarischer Topos bei Lebert, Bernhard, Jelinek – und seine Geschichte*. In L. Radonic & H. Uhl, *Gedächtnis im 21. Jahrhundert: Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs* (S. 225-243). Bielefeld: transcript.
- McVeigh, J. (1988). *Kontinuität und Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur nach 1945*. Wien: Braumüller.
- Mauthausen (2019). Abgerufen von <https://www.mauthausen-memorial.org/de/Wissen/Geschichte-der-KZ-Gedenkstaetten/Geschichte-der-KZ-Gedenkstaette-Mauthausen>.
- POREM (2019). Abgerufen von <https://porem.univie.ac.at>.
- Rabenstein-Michel, I. (2008). Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur. *Germanica*, 42, 157-169.
- Rathkolb, O. (2017). *Fiktion „Opfer“ Österreich und die langen Schatten des Nationalsozialismus und der Dollfuß-Diktatur*. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.
- Scheidl, G. (2003). *Ein Land auf dem rechten Weg? Die Entmythisierung der Zweiten Republik in der österreichischen Literatur von 1985 bis 1995*. Wien: Braumüller.
- Straub, J. (2001). *Erbschaften des nationalsozialistischen Judäozids in ‚Überlebenden-Familien‘ und die Nachkommen deutscher Täter*. In K. Grünberg & J. Straub (Hrsg.), *Unverlierbare Zeit: psychosoziale Spätfolgen des Nationalsozialismus bei Nachkommen von Opfern und Tätern* (S. 223-280). Psychoanalytische Beiträge aus dem Sigmund-Freud-Institut, Bd. 6. Tübingen: Ed. Diskord.
- Uhl, H. (2001). *Das „erste Opfer“ – das österreichische Gedächtnis und seine Transformation in der Zweiten Republik*. In E. Lappin & B. Schneider (Hrsg.), *Die Lebendigkeit der Geschichte (Dis-)Kontinuitäten in Diskursen über den Nationalsozialismus* (S. 30-46). St. Ingbert: Röhrig.

- Uhl, H. (2016). *Das Gedenken an Mauthausen im kollektiven Gedächtnis Österreichs*. In A. Kranebitter (Hrsg.), *Gedenkbuch für die Toten des KZ Mauthausen und seiner Außenlager*. Bd. 1. (S. 90-94). Wien: Verein für Gedenken und Geschichtsforschung in österreichischen KZ-Gedenkstätten.
- Wimmer, M. (2014). *Poetik des Hasses in der österreichischen Literatur: Studien zu ausgewählten Texten*. Frankfurt a. M., Wien: Peter Lang.
- Young, J.E. (1997). *Formen des Erinnerns*. Wien: Passagen.
- Zeyringer, K. (1992). *Innerlichkeit und Öffentlichkeit: österreichische Literatur der achtziger Jahre*. Tübingen: Francke.

GÜNTHER A. HÖFLER

**„DIE OHNMACHT IST EIN SYNDROM
VON DEM ÖSTERREICH.“
HEIMAT- UND SOZIALMISERE IN DEN STÜCKEN
VON THOMAS ARZT**

ABSTRACT: Der Beitrag untersucht anhand zweier Stücke von Thomas Arzt (*Die Neigung des Peter Rosegger, Totes Gebirge*) literarische Darstellungsformen von Ansichten des gegenwärtigen Österreich. Der Fokus der Analyse richtet sich auf die poetisch originelle Art und Weise, in der der Dramatiker herkömmliche Motive wie Heimat, soziale Misere und österreichische Apokalypse Stimmung präsentiert. Hierbei wird dargelegt, wie das transformative Spiel mit dramatischen Genres, Intertexten, signifikanten Idiomen und heimischem Liedgut eine Farce konstituiert, die aktuelle Verhältnisse und Mentalitäten transparent macht.

SCHLÜSSELWÖRTER: Thomas Arzt, Soziales Drama, Sprachkritik, Farce, österreichische Befindlichkeit, soziale Kälte

“POWERLESSNESS IS A SYNDROME OF AUSTRIA’S”. HOMELAND AND SOCIAL MISERY IN THE PLAYS OF THOMAS ARZT

ABSTRACT: With reference to two plays by Thomas Arzt (*Die Neigung des Peter Rosegger, Totes Gebirge*), this paper examines how attitudes in contemporary Austria are represented in literature. The analysis focuses on the playwright’s poetical originality in presenting conventional themes like homeland, social misery and the Austrian sense of apocalypse. It will be argued that the transformative playing with dramatic genres, intertextuality, significant idioms and local song material is in fact a farce exposing current circumstances and mentalities.

KEYWORDS: Thomas Arzt, social Drama, criticism of language, farce, Austrian mood, social coldness

Rissiger Sprachheimatboden

Die postrealistischen Volksstücke von Thomas Arzt sind – wie die folgenden Ausführungen illustrieren sollen – vornehmlich von drei Themen geprägt: Heimat, Soziales und Sprache (vgl. Cerny 2011: 125), und alle drei erweisen sich genregemäß als

ziemlich brüchig. Denn Heimat ist trotz der meist verzweifelten Versuche der Figuren letztlich weder geographisch noch sozial und auch nicht mental zu haben. Die Titel der bekanntesten Stücke des Schlierbacher Autors, also *Grillenparz*, *Alpenvorland*, *Totes Gebirge* signalisieren einen starken regionalen Heimatbezug, der sich allerdings als sehr prekär herausstellt. Und auch die Sprache ist nirgendwo beheimatet, sie ist durchwegs unnatürlich und mäandert zwischen Brachial- und Kunstdialekt, zwischen Sentenz und Absurdität, zwischen Fragment und Verstummen. Eine grundlegende sprachliche Labilität kennzeichnet generell die Rede der Figuren. Das Sprachbefremden schwingt in allen ihren Äußerungen mit, am deutlichsten formuliert dies der wiedergängerische Jäger in *Grillenparz* in einem schon tendenziell metadramatischen Monolog: „In gewisser Weise hat die Sprache mehr Menschen zerstört, als jedes andere Medium. Ist ein riesen Haufen Scheiße die Sprache“ (Arzt 2011: 16). Und auch die Arbeiterin Flora im gleichen Stück hat Zweifel am Funktionieren der Sprache, die zumeist auf die Figuren so zugeschnitten ist wie ein entweder zu enges oder zu weites Gewand: „Kein Satz spricht aus, was getan wurde. Kein Wort verweist aufs Gefühlte. Wieso also sprechen?“ (Arzt 2011: 26) Worte sind nicht bzw. nicht mehr in der Lage, Soziabilität aufrechtzuerhalten geschweige denn zu generieren. Die Rede ist letztlich von keinem Verständigungstelos getragen, sie führt die dramatis personae nicht zueinander, sondern entfernt sie immer weiter voneinander, was der Autor im Text oftmals durch markante Schweige-Markierungen kennzeichnet. Und diese Vereinzelungsdynamik zwischen den Figuren ist gewissermaßen ein Reflex des kollektiven Zustands, den der Psychiatrieinsasse Nepomuk (kein Zufallsname!) in *Totes Gebirge* folgendermaßen diagnostiziert: „Ein Ohnmachtssyndrom. Das Österreich [...] Ist in Dir. Das Österreich. Bis alles zerfällt.“ Der Mitpatient Raimund (auch sein Name fußt in der österreichischen Theatergeschichte) pflichtet ihm bei: „Es beginnt mit dem Versagen der Sprache“ (Arzt 2016b: 35f.). In diesem Stück ist die Fragmentierung der Verständigung sehr weit gediehen, so etwa bei einem Gespräch über den Wein:

Nepomuk: Nicht gut. Der beste. Nicht mal ein Glas. Wix ich. Das beste. Wix ich. Oder die ganze Flasche. Die. Raimund: Wir hätten so viel Besseres reden können, Finchen. Nepomuk: Die Flasche. Wix ich. Was für eine Flasche? Raimund: Es sind uns nur die Begriffe abhanden gekommen. (Arzt 2016b: 36)

Nun, ausgefeilte Dialogspannung würde sich anders ausnehmen als dieses elliptische aneinander Vorbeisprechen, das oft mit unerwarteten Repliken aufwartet, aber dennoch wenig Vorwärtspotential birgt. Die Rede tendiert zum Austausch von monologischen Äußerungen, und das heißt, dass sich im Grunde kaum Intrigenähnliches entwickelt. Und auch die Illusionsbildung ist folglich keine tragende Konstituente der Arztschen Dramaturgie. Es geht in diesen Dramen folglich nicht um Personalisierung von Lebensverhältnissen, wie noch im realistischen Sozialdrama etwa der 1970er Jahre, sondern ein durchgehend wahrnehmbarer auktorialer Zeigegestus stellt Zustände aus und führt häufig eine Reflexion soziologischer Erkenntnisse mit sich. Alles, was in den Heimat-

stücken von Thomas Arzt gesprochen wird – und es wird viel gesprochen – steht also, selbstverständlich nur für die Figuren, auf sprachlich und kommunikativ unsicherem Boden, ähnlich der Rosegger-Statue in *Die Neigung des Peter Rosegger*, deren Fundament wiederholt nachgibt und die daher eine bedenkliche Neigung – natürlich nach rechts – aufweist.

Der rechtslastige Rosegger: Eine Heimatfarce

In diesem Stück, einem Auftragswerk des Grazer Schauspielhauses, ist das österreichische bzw. steirische Heimatbegehren am ausgeprägtesten dargestellt. Eine der diesbezüglichen Suchrichtungen formuliert der Gesangsverein, der hier den in fast allen Arzt-Stücken obligaten, kommentierenden Chor gibt: „Vagaunzoumdroum vom-dochstoaa / Wouodlafliang und gamsalspringan [...] Undwoudezeit, deguadezeit [...] Nulebanduat untadeleit [...] Wou de knia nu in di stutzn / wou de bus n in da blus n“ (Arzt 2016a: 7 bzw. 37). Die Auslassungen der Chor-Varianten haben in den Arzt-Dramen selbstredend kaum die klassisch-räsonierende Funktion, sondern bringen vielfach – mehr oder minder leicht ironisch gebrochen durch das formale Arrangement – den Volksgeist zum Ausdruck.

Die Pointe bei obiger Verballhornung der steirischen Landeshymne ist wohl, dass auf die Wo/wou-Eröffnung kein zu erwartender Da/do-Fingerzeig folgt, dass die quasiliturgische Heimatanebetung also ins Leere läuft und die Suche in unbestimmter Spannung verbleibt, es sei denn, man akzeptiert als Sehnsuchtsziel die Aussicht „Bisdwödunsam kravadlbockt“ (Arzt 2016a: 7). Fraglos drängt sich Peter Rosegger als Projektionsfläche für die Behandlung des Heimatthemas nahezu auf, die Feststellung der Archivarin Trost klingt demnach fast wie die Legitimation für die Verarbeitung von einigen originalen Textpassagen in diesem Stück: „Er hat [...] einen Boden geschaffen für eine ganze Vorstellung von dem, was Heimat sein könnte. [...] Er] hat ja in seiner Zeit über eine alte Zeit geschrieben. Fast als könnte es auch ein Märchen sein“ (Arzt 2016a: 29). Damit schlägt sie ihn nolens volens, obwohl sie sein Erbe kritisch hochhalten will, eindeutig der rückschrittlichen Seite zu, denn das „Glaubensbekenntnis des Reaktionärs“, so der Ideenhistoriker Mark Lilla, fokussiert auf einen „glücklichen, wohlgeordneten Staat, in dem die Menschen ihren Platz kennen und in Harmonie zusammenleben, weil sie sich der Tradition und ihrem Gott unterwerfen.“ Mit dieser dichotomen propter hoc – post hoc-Narration erweise er sich als „Flüchtling der Geschichte“ (Lilla 2018: 20). Dass mit diesem Begriff wohl ein Gutteil der österreichischen Mentalität charakterisiert ist, sei nur am Rande angeführt.

Die Heimat im Rosegger-Stück ist auch deshalb brüchig, weil jeweils nach dem Absingen einer Heimatliedtravestie das Land von einer unerklärlichen Erschütterung erfasst wird, die die vermeintlich Heimat symbolisierende Dichterstatue jeweils in weitere Schiefelage versetzt. Kurz zur verhandelten Geschichte, obwohl eine Story in

den Stücken von Thomas Arzt nie dazu da ist, einen herkömmlichen Handlungsbogen aufzubauen mit entsprechender Spannungslösung, sondern eher als Rahmenhalt fungiert, der die einzelnen Szenen einmal mehr ein andermal weniger stringent zusammenhält. Von der Form her sind seine Dramen recht schillernd, sie bestehen zumeist aus einer Kombination von Elementen aus Volksstück, Stationendrama, Konversationsstück, Farce und Grotteske. Sie sind ergo weder postdramatisch noch dramatisch-realistisch, sondern formale Hybride. Im konkreten Fall handelt es sich grosso modo um eine Farce¹, in der das Kippen der Statue in einem Provinzstädtchen Rätsel aufgibt. Und das ausgerechnet kurz, bevor eine Unesco-Kommission erwartet wird, die den Ort zum Weltkulturerbe erklären soll. Der aus Graz herbeigeholte Seismologe mit dem sinnigen Namen Heim mutmaßt eine Aktivität der eurasischen Platte, die die Steiermark zerreißen könnte, und ordnet Grabungen an, die die untergründigen Ursachen ans Tageslicht bringen sollen. Damit erfüllt er eine traditionelle Komödienformel, in der einem von außen Kommenden die Rolle zgedacht ist, Licht in verworrene Verhältnisse zu bringen. Wogegen sich der Unternehmer und glühende Rosegger-Fan Wiesinger beharrlich sträubt und sogar auf den Seismologen schießt (Arzt 2016a: 63), damit dieser seine Arbeit nicht erledigen kann. Der ebenfalls bedrohte Arbeiter Matthias liefert sodann die Pointe zum Geschehen, denn auf die Frage, was man denn sehen werde, antwortet er prompt: „Unsere Altlasten“ (Arzt 2016a: 55). Denn am Schluss stellt sich heraus, dass die Familie Wiesinger ihren Großvater, einen SS-ler, dort mit nach oben ausgestreckter Hand begraben hat, wo der bronzene Rosegger steht. Dieser kippt im Finale bei einem weiteren Beben auf Wiesinger, der aber im Epilog etwas versehrt mit einigem Grund auf gut österreichisch hoffen darf, dass er nicht vor Gericht kommt: „Das wird sich verlaufen. Ein lapidarer Provinzskandal“. (Arzt 2016a: 85) Er darf sogar hoffen, dass die zarte Liebe zur Archivleiterin Trost sich erfüllt, womit eine weitere Komödienanleihe bedient wäre. Doch die Handlung ist nicht das Primäre, es geht, so Martin Behr, um „eine launige bis anarchische Erörterung des Heimatbegriffs, verwebt in aktuelle Gesellschaftspolitik mit germanistischen Erörterungen über die Ambivalenz des steirischen Heimatdichters“ (Behr 2016). Wiesinger, der dringend wissen will, ob Rosegger wirklich ein Nazi war bzw. den Deutschnationalismus befördert hat, wartet mit markanten Zitaten auf, etwa: „Wenn es um Menschenrecht, Freiheit, Heimat und Volk geht, da wird Kanonendonner... zu einer magischen Musik“ (Arzt 2016a: 66). Und er will aus seiner Rosegger-Lektüre auch die Botschaft mitnehmen können, dass man Hilfe nicht bei den Ausländern verschwenden und sich stattdessen wieder um einen selbst kümmern solle (vgl. Arzt 2016a: 47). Frau Trost hingegen findet den Dichter bloß „Nostalgisch, kitschig und öd“, aber besonders in der Steiermark rede noch jeder von ihm, weil er „Gefühle erzeugt, Sehnsucht“ und „weil man Angst hat, dass man sonst erkennt, dass da gar nichts ist, von einer Heimat“ (Arzt 2016a: 32). An den beiden Rezeptionsweisen ist recht treffend die scheinbar beliebige Fungibilität des

¹ Es ist definitiv keine Grotteske, wie Norbert Mayer behauptet. Vgl. Mayer (2016).

Heimatländers illustriert, die zumindest die steirische Auseinandersetzung mit ihm seit langem charakterisiert. Thomas Arzt lässt sehr markant mit Namen und ein wenig theatralischem Fleisch versehene mentale Positionen aufeinandertreffen; hierbei von einer Psychologie der Figuren zu sprechen wäre so gesehen ziemlich unangebracht. Dennoch entsteht durch das dramatische Arrangement tendenziell so etwas wie eine psychologische Größe, nämlich die Kollektivseele. Das funktioniert deshalb, weil der Zuschauer die den geäußerten Haltungen entsprechenden Affekte zu imaginieren veranlasst ist. Mit Unternehmer, Bürgermeisterin, Arbeiter, Wissenschaftler, Angestellter und Archivarin ist ein durchaus repräsentatives soziologisches Sample am Werk, das die heutige gesellschaftliche Befindlichkeit und die gefühlte Heimatlosigkeit veranschaulicht, die mit Roseggerschem Heimatsurrogat kompensiert wird. Und als Pendant dazu mit Fremdenaversion, wie sie etwa die Angestellte Elfriede zur Schau trägt, eine Verkörperung des neuen Prekariats, die ihre Haltung mit der typischen, abgestandenen Rhetorik vorträgt:

Je mehr Einwanderung, desto mehr will ich weg [...] Auf welchem Rücken wird das denn ausgetragen? [...] Schleichts euch, ihr Grenzproblem-Heruntermacher-und-Kompromiss-Scheiße-Finder [...] ihr Asylanten-Gutmenschen-und-Obergrenzen-Auslacher. (Arzt 2016a: 34 u. 67)

An dieser Figur zeigt der Autor sehr eindrucksvoll die Dynamik der Selbstaffektion, die die einschlägige Redeweise mit sich bringt bis hin zur völligen Verengung; gegen Schluss hin schwärmt sie gewalttätig nur noch von „der Sache“ (Arzt 2016a: 70). Der Autor schaut dem Volk recht gewitzt aufs Maul und stellt sein Sprachverhalten nur leicht überspitzt aus. Da es sich um keine Charaktere im engeren Sinn handelt, kann auch kein Mitleid für sie aufkommen, sie können aber darum auch gewissermaßen nicht wirklich vorgeführt werden, darum hält sich auch selbst der komödientypische Verlacheffekt in Grenzen, abgesehen von manch situativer Sprachkomik, etwa, wenn die Bürgermeisterin vom Anfangsereignis erzählt: „Und dann seh ich, scheiße, das kulturelle Erbe hängt grad ein bisserl nach rechts“. (Arzt 2016a: 12) Die Personen stehen einfach für gegebene Haltungen, die ganz gut die These des Psychologen Drew Westen illustrieren, dass das politische Gehirn im Grunde ein emotionales Gehirn ist (vgl. Westen 2011: 44). Elfriede, die prototypisch zu kurz Gekommene, will auch, um ihren Opferstatus zu unterstreichen, von zwei Marokkanern angegrapscht worden sein; der auf diese Mitteilung folgende Dialog zwischen ihr und Matthias kann ohne Weiteres als repräsentativ für die „Verständigungs“-verhältnisse in Arzt-Dramen genommen angesehen werden:

Matthias: Wann ist das passiert? Elfriede: Was interessiert's dich jetzt? [...] Matthias: Das ist doch ein Scherz [...] Elfriede: Klar. Die Elfriede macht immer nur Scherze. Bis sich's aufhört. Aber dann versteh ich nix mehr. Matthias: Aber warum hast nix gesagt? Elfriede: Echt. Matthias: Was waren das für Marokkaner? Elfriede: Scheiße. Matthias: He. Elfriede. Elfriede: Aber hört ja keiner. (Arzt 2016a: 35)

Eine ideologische Gegenposition zu Elfriedes Beschwörung einer autochthonen Identität mit den dazugehörigen Reinheitsphantasien nimmt die Bürgermeisterin als landläufige Stimme der Vernunft ein, die mit teils gestanztem Politvokabular den Grabenbruch verhindern möchte und Verständnis zeigt für alle Anliegen, die aber letztlich professionell auf Distanz bleibt, auch wenn sie in nahezu Schwabschen Sprachgebrauch das allgemeine „Beschissenheitsgefühl“ attackiert, also die „bevölkerungsverdichtende Angeschissenheitshaltung und eine Gesprächskultur vernichtende Scheiße-in-die-Öffentlichkeit-Herausschleuderungsbewegung“ (Arzt 2016a: 35). Am Schluss eröffnet sie anstatt des Weltkulturerbes ein Landesseniorenheim. Der gerontisch-friedliche Ausgang des Stücks ist natürlich nur ein scheinbarer, denn im Grund bleiben alle Gräben offen. Unter der österreichischen Gemütlichkeit verbirgt sich hier wie in allen bekannten Anti-Heimat-Dramen reichlich Mulmiges, das nicht zuletzt mit dem in den Gschtanzen zur Schau getragenen Zustandsbefund steirischer Männlichkeit zu tun haben mag: „Wou ma laff n duat und rauf a / Wou ma krax lt auf die wänd. / Wou ma schiaß n duat und sauf a / Wou ma freind sand bis zum end [...] Wou ma dring an und daun speib m / und die gro ßn söh ne bleib m“ (Arzt 2016a: 35) – Andreas Gabalier lässt von gar nicht so fern grüßen. Der Dialekt, so der Autor, sei eine Urform, näher am Unbewussten, „da fallen die Masken“ (Mader 2016) – was zu zeigen war; die Sprachform verniedlicht die Brutalität und entbirgt sie zugleich. Thomas Arzt malt mit treffend gewählten Mitteln und Motiven ein Heimatbild, das seine sehr ambivalente Sicht zeigt auf ein „Österreich, das ich Heimat nenne und vor dem mir dabei immer wieder graust“ (Arzt, zit. nach Halter 2013). Es geht in seinen Stücken wohl auch darum, die Deutungshoheit über den Heimatbegriff nicht den Rechten zu überlassen, aber um diesen zu retten, ist es unabdingbar, in das Grausige zu blicken, das ihm unweigerlich anhaftet. „Ich weiß selbst nicht genau“, bekennt der Autor, „weshalb sich das Thema wie ein roter Faden durch meine Arbeit zieht [...] Mein jüngstes Stück [*Totes Gebirge*] ist gesellschaftspolitischer, bezieht sich auf die aktuelle Situation in Österreich“ (Arzt, zit. nach Cerny 2016).

Österreich – ein apokalypseträchtiges Eisgefängnis

Schon die Perspektiven, die sich in diesem Stück zu Beginn des Geschehens auftun, das sich zwischen Weihnachten und Silvester in einer Psychiatrie abspielt, sind in keiner Weise rosig, der Puppenchor bringt es auf den Punkt: „Dahümmi feabalt sischwoaz / Dewoikn dunkin sei / [...] Dewöd stehtnimma nedlaung / Igsphascho denwöduntag-aung“ (Arzt 2016b: 6). Die dunklen Wolken stehen für den Zustand der Gesellschaft, für die Herausbildung eines Eremitenklimas, das Alexander Mitscherlich schon Ende der 60er Jahre diagnostiziert (vgl. Bähr 2012: 162) hat und das sich im Zuge der neoliberalen Individualisierung enorm potenziert hat. Das Dunkle, das sind fraglos auch die Berge im Hintergrund mit ihrem klaustischen Drohpotential – ein bewährtes, sym-

bolträchtiges Motiv der österreichischen Literatur von Bernhard und Hüttenegger über Clemens Eich, Ransmayr bis jüngst zu Geiger, nämlich das Leben unter Einschluss durch Berge und jenseits resp. diesseits einer Grenze. Im vorliegenden Stück ist auch die Doppeltheit des Bildes durch die Puppen klar herausgestellt: „Kaweideslaund in unrsasö / Kaweideslaund inunsamhian [...] Nuadodebeag inunrsasö“ (Arzt 2016b: 53). Die Nachnamen der Figuren verdeutlichen die Innen-Außen-Entsprechung noch weiter, denn sie tragen die Namen von Gipfeln des toten Gebirges (Priel, Loser, Elm etc.), womit die Versteinerung in ihren Identitäten verankert wird. Auch die Ärztin sieht „eine bedrückende Ähnlichkeit. Von Land. Und Person. Eine Analogie“ (Arzt 2016b: 37). Das Schnitzlersche ‚Weite Land‘ ist hier auf ein erodierendes Karstgebiet zusammengeschrumpft. Und auch der dramatische Rahmen unterstreicht die Erstarung und die Kälte, die Akte sind betitelt mit „Schnee, Regen, Sturm, Frost, Eis“. Die psychiatrische Anstalt mit ihrem geringen Bewegungsraum reduziert die Aussichten im optischen und sozialen Sinn auf ein Minimum. Beziehungsweise auf Null, wie in der Perspektive des Nepomuk: „Hab alles gesehen. Das ganze Syndrom. Alles verdeppert in diesem Land [...] Kommt der Komet. Gegen das Land [...] Gegen das Syndrom. Gegen das Österreich“ (Arzt 2016b: 34f.). Die psychiatrische Anstalt ist bei Thomas Arzt keine Enklave, in der gemäß der antipsychiatrischen (Foucaultschen) Vision und deren Reflex in der Literatur der 1970er Jahre der Wahnsinn seine subversive Kraft entfalten kann, sondern sie ist ein Minimodell der Welt draußen. Die Welt als Irrenhaus oder Gefängnis, in dem Endzeitvisionen blühen, ist wohl auch kein ganz neues Motiv in der österreichischen Literatur. Die Insassen sind auf verschiedene, aber doch typische Weise im Leben gescheitert: Der Neuzugang Raimund, der anfangs sehr entrückt, nahezu kataton wirkt, hat sich nach einem Burn-Out selbst eingewiesen, er war Lehrer, ist „verrückt“ geworden und hat alle (natürlich!) Biedermeier-Möbel zerschlagen: „Ich hab nichts gemacht [...] Ich hab nur Literaturgeschichte unterrichtet [...] Ich war ein katastrophaler Lehrer in einem katastrophalen System“ (Arzt 2016b: 66 u. 54). Aus dem Biedermeier sei er herausgewachsen, die gemütlichen Möbel in einer ungemütlichen Behausung seien ein Anachronismus, was wohl als Schnappschuss der österreichischen Mentalität rezipiert werden kann. Er wähnte sich als Schriftsteller vor dem Durchbruch, musste aber auf Druck des Vaters einen Brotberuf ergreifen. Nepomuk, der an einer alkoholinduzierten neuronalen Schwäche namens Marchiafava-Bignami-Syndrom leidet, beschwört manisch den zum Jahreswechsel erwarteten Kometen, und Emanuel war Langzeitarbeitsloser, lässt sich lethargisch treiben und ergeht sich in suizidalen Vorstellungen: „Irgendwann springt doch ein jeder vors Auto. Oder vor den Zug [...] Ich fahr in den Süden. Stell mich an eine Klippe. Und dann spring ich“ (Arzt 2016b: 7 u. 64). Allenfalls noch rafft er sich etwas auf, um der Schwester von Raimund ein wenig den Hof zu machen.

Von einer aufbauenden Handlung kann auch in diesem Stück kaum die Rede sein, was das Geschehen anstößt, ist zum einen die Absicht der melancholischen Ärztin, den Hintergrund der Erkrankung der Patienten zu erkunden und zum anderen der Besuch

Josefines, der Schwester Raimunds, die als Botin der Außenwelt als Stimme der Normalität fungiert und ein wenig Vorgeschichte einbringt, womit sie im Streit mit Raimund sogar für ein wenig Intrigenspannung sorgt. Im Allgemeinen werden die Leiden aber nicht durch Psychologisierung beglaubigt – das Empathievermögen des Zuschauers ist in Arzt-Stücken deutlich unterfordert – sondern im Zuge von Selbst- oder Fremdkarakterisierungen eher behauptet. Die Figuren lassen sich nicht aufeinander als Personen mit inneren Haltungen ein; Befindlichkeiten werden nicht gezeigt, sondern artikuliert, mitunter in poetischer Einkleidung: „Mein Herz ist wie erfroren“ – diesen Vers aus Wilhelm Müllers *Winterreise* hat Raimund hinterlassen (Arzt 2016b: 33), bevor er sich mit Pickel und Wanderschuhen wie der Protagonist aus dem besagten Poem aus dem erstarrten sozialen Klima der österreichischen Biedermeierlichkeit in die eisige Natur aufgemacht hat. Die sechs Akte sind, um die Unwirtlichkeit des Klimas zu betonen, betitelt mit „Schnee, Regen, Sturm, Frost, Eins, Schnee“. Im Gesang der vom Pfleger Anton verfertigten Puppen wird diese Seelenlage von Müller/Schubert-Niveau aufs Österreichische heruntergebrochen: „Meiheazal is dafroan / Meifreid hobi valoan / Isteh imschnee und schau / dabon brichtma davau“ (Arzt 2016b: 70). Der Chor mit seinem dialektalen Redegestus hat auch hier eine unglücksverkleinernde Funktion, diese sprachliche Verniedlichungsstrategie, die mitunter Volks- und Allerweltsweisheiten integriert, legt sich wie eine Decke auf das Geschehen, mit der Tendenz, die Spannungen zu ersticken. Haben doch die chorischen Einlagen laut dem Autor die Funktion, Konfliktvermeidungsstrategien aufzuzeigen (vgl. Hackl 2013). Dabei wird, etwa vom sozialkritischen Emanuel, das Grundproblem klar erfasst: „Es ist eine falsche Gesellschaft“. Auf die pragmatische Replik der Ärztin hin, die Gesellschaft sei eben die Gesellschaft, insistiert er: „Aber wenn doch ein Riss da durchgeht“ (Arzt 2016b: 37). Hat Thomas Arzt in *Alpenvorland* (2013) noch die Mittelstandsverwahrlosung, die Heimatlosigkeit, die soziale Perspektiven- und Ortlosigkeit der Generation Y, also der 30plus-Kohorte zum Thema gemacht, ist hier der Blick auf das Ganze der Gesellschaft gerichtet, was in eine durchaus glaubhafte Inszenierung von Ausweglosigkeit mündet. Die Versehrtheit der Figuren ist eine Repräsentation des Sozialen, das in der (so Emanuel:) „Krankenmaschine“ (Arzt 2016b: 64) der Anstalt gespiegelt ist, die ebenso ein Kältetauschsystem ist wie die Gesellschaft und die winterliche Natur. Der Zufluchtsort Psychiatrie ist ein scheinbarer, er ist nämlich gleichermaßen ein Gefängnis, in dem die durch deregulierte Sozialverhältnisse bedingte personale Regression nicht mehr mit Euphemismen der Leistungsideologie übertüncht wird. *Totes Gebirge* ist gewissermaßen auch eine Art Gesellschaftsendspiel mit ironischem Ausgang: Den letzten Satz nämlich hat Nepomuk: „Sehen Sie. Frau Doktor. Der Komet“ (Arzt 2016b: 79). Die positive Alternative zum bad end formuliert der Puppenchor, allerdings im Irrealis: „Waundawaunsinnwiaraleachalschaß vafliaht [...] / Waundastüstaundaumlaundsiaußa schleicht [...] / Waundahoisobascheidastootsisöm dawiagt [...] / Jodaungangatsmavielleichtawengal guat“ (Arzt 2016b: 39). Das Österreichische des Stücks besteht aber nicht nur in dieser unglückspflegerischen Antwort auf den Weltzustand,

sondern auch in den einschlägigen literarischen und volkstümlichen Intertexten sowie in der sprachlichen Extravaganz zwischen Verspieltheit und Experiment. Denn: ein Weltuntergang ohne ein bisschen Gaudi wäre kein österreichischer.

Literatur

- Arzt, Th. (2011). *Grillenparz*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater Verlag.
- Arzt, Th (2016a). *Die Neigung des Peter Rosegger*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater Verlag.
- Arzt, Th. (2016b). *Totes Gebirge*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater Verlag.
- Bähr, Chr. (2012). *Der flexible Mensch auf der Bühne Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende*. Bielefeld: Transcript.
- Behr, M. (17. September 2016). Starrer Heimatdichter blickt auf tiefe Gräben. *Salzburger Nachrichten*.
- Cerny, K. (2011). Sommernachtsalbtraum. *Profil*, 42 (15).
- Cerny, K. (2016). Wohin bewegt sich Europa, Herr Arzt? *Profil*, 47 (37).
- Hackl, W. (22. April 2013). Chor der Identitätskrisen. Thomas Arzts „Alpenvorland“ im Linzer Landestheater. *Der Standard*.
- Halter, M. (27. November 2013). Billy the Kid kam nur bis Deutschlandsberg. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Lilla, M. (2018). *Der Glanz der Vergangenheit. Über den Geist der Reaktion* (E. Liebl, Übers.). Zürich: NZZ Libro (Originalwerk veröffentlicht 2016).
- Mader, B. (19. Januar 2016). Die Seele ist ein totes Gebirge. Thomas Arzt. Der Dramatiker über Normalität, Psychiatrie und die österreichische Kulturszene. *Kurier*.
- Mayer, N. (17. September 2016). Peter Rosegger fällt nach rechts – oder links? *Die Presse*.
- Westen, D. (2011). *Das politische Gehirn* (N. Hofmann, Übers.). Berlin: Suhrkamp (Originalwerk veröffentlicht 2007).

GÜNTHER STOCKER

ZUM NATIONALSOZIALISMUS IN DER ÖSTERREICHISCHEN GEGENWARTSLITERATUR: PAULUS HOCHGATTERERS ERZÄHLUNG *DER TAG, AN DEM MEIN GROßVATER EIN HELD WAR* (2017)

ABSTRACT: Der Beitrag untersucht Paulus Hochgatterers 2017 erschienene Erzählung *Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war* als spezifisch literarischen Beitrag zur gegenwärtigen österreichischen Erinnerungskultur bzgl. der nationalsozialistischen Verbrechen. Die besondere Herangehensweise des Textes an das in der österreichischen Literatur spätestens seit den 1980er Jahren notorische Thema wird dabei an der räumlichen Situierung des Geschehens im Hinterland, der zeitlichen Situierung im „Ausnahmezustand“ (G. Agamben) der letzten Kriegswochen, vor allem aber in dem erzählerischen Entwurf von Alternativszenarien festgemacht.

SCHLÜSSELWÖRTER: österreichische Gegenwartsliteratur, nationales Gedächtnis, Nationalsozialismus, counterfactual history, Paulus Hochgatterer

ON NATIONAL SOCIALISM IN CONTEMPORARY AUSTRIAN LITERATURE: PAULUS HOCHGATTERERS STORY *DER TAG, AN DEM MEIN GROßVATER EIN HELD WAR* (2017)

ABSTRACT: The article examines Paulus Hochgatterers story *Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war* (2017) as specific literary contribution to contemporary Austrian memory culture, especially concerning the remembrance of the crimes of national socialism. The text's particular approach to the subject, which is notorious in Austria at least since the 1980s, can be seen in the topographical positioning of the events in the backup area, their temporal positioning in the “state of exception” (G. Agamben) of the last weeks of WW II and especially in the narrative construction of alternative scenarios.

KEYWORDS: Austrian contemporary literature, Paulus Hochgatterer, national memory, national socialism, narrative, counterfactual history

1. Unsere Geschichte

Die Frage nach der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit ist in Österreich notorisch. Sie war es durch den Opfermythos der Zweiten Republik und

das Schweigen über all die von Österreichern begangenen NS-Verbrechen. Sie war es ganz besonders in der Debatte um den Bundespräsidentenskandidaten und späteren Bundespräsidenten Kurt Waldheim in der Mitte der 1980er Jahre (vgl. Botz 2008). Und sie ist es gegenwärtig, da eine österreichische Partei von 2017 bis 2019 wieder an der Regierung beteiligt war, deren Funktionäre nicht nur durch regelmäßige rassistische Äußerungen und ein enges Verhältnis zu europäischen Rechtsextremisten auffallen, sondern auch durch ein mehr als problematisches Verhältnis zu Nationalsozialismus und Holocaust.

Die österreichische Literatur hat in diesem Zusammenhang eine besondere Funktion, denn die hiesigen Autorinnen und Autoren haben sich immer wieder in die vergangenheitspolitischen Debatten eingemischt. Es sei hier nur an die öffentlichen Reden und Interviews, die Essays und Theaterstücke von Thomas Bernhard, Milo Dor, Elfriede Jelinek, Josef Haslinger, Peter Turrini und anderen erinnert, die in der gedächtnispolitischen Wendezeit rund um die Wahl von Kurt Waldheim eine zentrale Rolle gespielt und wesentlich dazu beigetragen haben, dass das Selbstverständnis des österreichischen Staates nicht mehr darauf basiert, als erstes Opfer der Hitler'schen Aggression am Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust unschuldig zu sein bzw. über all die begangenen Untaten einfach schweigen zu können. Literaturwissenschaft und Literaturkritik haben sich mit diesem zentralen Diskurs der österreichischen Gegenwartsliteratur ausführlich befasst (aus der Vielzahl der Publikationen seien hier nur einige der neueren genannt: Hammerstein 2017; Hussong 2000; Jabłkowska 2006, 2015; Ławnikowska-Koper 2008; Mitterbauer 2008; Orosz 2018; Reiter 2018; Torzewska-Nowak 2013).

Ein Element dieser neuen Erinnerungskultur ist der jährliche ‚Gedenktag gegen Gewalt und Rassismus‘, der seit 1998 jeweils am 5. Mai, dem Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers Mauthausen, in Österreich begangen wird und der an die Opfer des Nationalsozialismus erinnern soll. Im Jahr 2018 hielt Michael Köhlmeier vor den Festgästen und dem Großteil der Bundesregierung in der Wiener Hofburg die Festrede. Köhlmeier, nach eigener Definition kein politischer Autor, aber ein politischer Mensch, kritisierte darin die FPÖ, die zu dem Zeitpunkt Regierungspartei war. Ihre Mitglieder würden „nahezu im Wochenrhythmus, naziverharmlosende oder antisemitische oder rassistische Meldungen abgeben“ (Köhlmeier 2018). Köhlmeier kritisierte auch die Flüchtlingspolitik von Innenminister Herbert Kickl und Bundeskanzler Sebastian Kurz, die sich geschichtsvergessen damit brüsteten, Fluchtrouten geschlossen zu haben. Diese Rede schlug in den Medien große Wellen und ist ein Beleg dafür, welche Relevanz die Frage der Erinnerung an den Nationalsozialismus in Österreich auch gegenwärtig hat. Eigentlich war als Festredner Paulus Hochgatterer vorgesehen, aber der Autor und Psychiater hatte ausgerechnet für diesen Tag schon vor langer Zeit eine Zusage zu einem Vortrag an einem Fachkongress gegeben und schlug seinerseits Köhlmeier als Vertretung vor.

Wie relevant das Thema Nationalsozialismus in der österreichischen Literatur immer noch ist, zeigt auch die Vielzahl an Texten, die allein im vergangenen Jahrzehnt erschienen sind. Zu nennen wären zum Beispiel Maja Haderlap: *Engel des Vergessens*

(2011), Robert Seethaler: *Der Trafikant* (2012), Ludwig Laher: *Bitter* (2014), Hanna Sukare: *Staubzunge* (2015) und *Schwedenreiter* (2018), Arno Geiger: *Unter der Drahtenwand* (2018), Erich Hackl: *Drei tränenlose Geschichten* (2014) und *Am Seil* (2018) und eben Paulus Hochgatterer: *Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war* (2017).

In der gegenwärtigen Erinnerungskultur geht es zum einen freilich nicht mehr primär darum, auf die NS-Verbrechen hinzuweisen oder den Holocaust auch literarisch zu benennen bzw. zu dokumentieren. Aleida Assmann schreibt in ihrer Studie über *Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*:

Im Gegensatz etwa zum Genozid an den Armeniern ist der Holocaust heute das am besten dokumentierte Menschheitsverbrechen. [...] Eine Gefahr für die Zukunft besteht nicht im Vergessen, sondern in einer Verflachung und Verengung der Erinnerung. (Assmann 2006: 246)

Es gehe vor allem darum, Verfahren zu entwickeln, die Erinnerung „immer wieder dem Sog der Stereotypisierung“ (Assmann 2006: 247) zu entziehen.

Die Erinnerung muss das gespeicherte Wissen in lebendiger Auseinandersetzung mit den jeweiligen Gegenwartsproblemen erneuern. Solche Erneuerung richtet sich gegen Ritualisierung und Erstarrung in Klischees, an ihr haben gerade auch die Künste teil, die durch Ausstellungen, Texte und Filme einen wichtigen kulturellen Beitrag zur Wahrerhaltung der Erinnerung leisten. (Assmann 2006: 247)

Künstlerische Ausdrucksformen könnten am ehesten die „historische Imagination durch prägnante Formen der Vergegenwärtigung von Vergangenheit“ erweitern (Assmann 2006: 247). Die zentrale Funktion von Gegenwartsliteratur für das kulturelle Gedächtnis wäre folglich, die Erinnerung nicht nur wach, sondern relevant zu halten, zu reflektieren, was unsere Geschichte aus einer heutigen Perspektive bedeutet, aktuelle Fragen zu stellen, sich mit dem historischen Erbe in den gegenwärtigen Zusammenhängen auseinanderzusetzen, gegebenenfalls auch einen neuen Blick auf das Vergangene zu werfen, anstatt den Nationalsozialismus bloß als emotions- und bildstarkes Sujet zu instrumentalisieren, wie es etwa der Literaturkritiker Iljoma Mangold scharf kritisiert:

Wieviele mittelmäßige Autoren injizieren ihren Geschichten nicht eine Konfektions-Dringlichkeit, indem sie sich aus dem Schreckens-Arsenal der Nazi-Zeit bedienen? Das Anrühige und oft genug Widerwärtige dieser Geschichtsbewirtschaftung liegt darin, dass die schlimme Vergangenheit als Moralressource angezapft wird, die den Autor jeder subtilen Darstellungsweise überhebt, weil Gut und Böse hier klar geschieden sind. Das Problem: Gut und Böse sind tatsächlich klar geschieden. Aber wie lässt sich dann darüber schreiben, ohne in die Moritat abzugleiten? Wo wäre das Moment der Verunsicherung zu gewinnen, ohne dass es keine moralische Reflexion gibt? (Mangold 2008)

Zum anderen ist die gegenwärtige Erinnerungskultur davon geprägt, dass wir uns in der Phase kurz „vor Überschreitung der Schattenlinie, nach der die Überlebenden und Zeitzeugen mit ihrem Erfahrungsgedächtnis nicht mehr mitsprechen“ (Assmann 2006:

237), befinden. Das war auch die Motivation für das Theaterprojekt *Die letzten Zeugen*, in dem der Autor Doron Rabinovici gemeinsam mit dem damaligen Burgtheaterdirektor Matthias Hartmann zwischen 2013 und 2015 an mehreren großen deutschsprachigen Theatern Überlebende der Shoah mit ihren Erzählungen auf die Bühne gebracht hat. In Zukunft werden wir ausschließlich auf mediale Repräsentationen angewiesen sein und darin lag auch die konkrete Schreibmotivation für Paulus Hochgatterer. Da die Generation der Zeitzeuginnen und Zeitzeugen ausstirbt, erscheint es umso dringlicher, ihre Geschichten zu bewahren. So beruhen die zentralen Ereignisse seiner Erzählung auf Erlebnissen von Hochgatterers eigener Familie, einzelne Geschehnisse sind in der Region, in der die Handlung angesiedelt ist, dokumentiert, etwa der Lynchmord an einem US-Piloten, der brennende Ölzug, die Bombardierung von Rüstungsbetrieben etc.

2. Ausnahmezustand

Hochgatterers Erzählung konzentriert sich auf die letzten Wochen des Zweiten Weltkriegs, konkret auf den Zeitraum vom 14. März bis zum 1. April 1945. Auf einem Bauernhof in der Gegend von Amstetten in Niederösterreich taucht plötzlich ein traumatisiertes Mädchen auf. Sie scheint eine Überlebende eines alliierten Bombenangriffs auf die Werkssiedlung der Nibelungenwerke in St. Valentin zu sein, dem größten und modernsten Panzer-Montagewerk des ‚Dritten Reiches‘, in dem auch zahlreiche Häftlinge des Konzentrationslagers Mauthausen als Zwangsarbeiter_innen eingesetzt wurden. Das kleine Städtchen, vor allem aber der Rüstungsbetrieb waren ab 1944 verstärkten Luftangriffen der Alliierten ausgesetzt, ein besonders schwerer Bombenangriff ist am 23. März 1945 belegt. All dies wird im Text nur kurz angedeutet. Die Familie des Mädchens scheint bei dem Angriff umgekommen zu sein, das Mädchen selbst wird kurzerhand von der Bauernfamilie aufgenommen. Über ihren Namen herrscht Unsicherheit: „Sie sagen, ich heiße Nelli. Manchmal glaube ich es, manchmal nicht.“ (Hochgatterer 2017: 8) Die Bäuerin, die sie aufgenommen hat, konstatiert nüchtern: „[S]ie hat einen Kriegsschaden“ (Hochgatterer 2017: 18). Die Erinnerung Nellis an das Geschehene ist diffus, aber sie wird als überaus genaue Beobachterin eingeführt, vor allem wegen ihrer exponierten Position als nur aufgenommenes, fremdes Mitglied der Familie: „Wenn ich nicht weiß, was mich erwartet, sehe ich mir die Dinge besonders genau an.“ (Hochgatterer 2017: 38)

Auch wenn sich *Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war* in Sujet und zeitlicher Situierung deutlich von Hochgatterers bisherigen Werken unterscheidet, so hat er doch auch in früheren Texten, etwa *Wildwasser* (1997), *Caretta Caretta* (1999) oder *Über Raben* (2002), aus der Perspektive von Kindern oder Jugendlichen erzählt. Das Besondere an seiner Erzählweise ist wie in diesen Werken auch hier, dass Hochgatterer „alles – vor allem ‚das Innenleben‘ – präzise und knapp von außen erzählt, also gleichsam aus der Fremde der Figur heraus“, wie Franz Schuh das formuliert hat (Schuh 2000: 185).

Ob die Leser_innen der traumatisierten Nelli als Ich-Erzählerin vollständig vertrauen können, stellt sie selbst in Frage: „Ein paar Dinge weiß ich sicher: Ich bin seit einhundertsechsvierzig Tagen da. Ich habe einen Plan. Manchmal lüge ich.“ (Hochgatterer 2017: 9) Wenn ihr freilich von anderen vorgeworfen wird, dass sie lüge, dann gilt ihr die Schrift als Evidenz. Was sie erzähle, sei wahr, denn sie habe es in ihr Heft geschrieben (vgl. Hochgatterer 2017: 46). Diese ‚braunen Hefte‘ hat sie vom Bruder des Bauern bekommen und darin markiert sie ihre Tage am Hof in martialischer Manier mit Strichen: „Vier Striche senkrecht, einen quer, lauter Fünferpakete [...] Wie ein Kampfpilot“ (Hochgatterer 2017: 9). Aber darin schreibt sie auch Geschichten und somit reflektieren die Hefte nicht nur den poetischen Prozess, sondern sind auch für die narrative Konstruktion von Hochgatterers Erzählung von zentraler Bedeutung, wie sich zeigen wird.

Im Verlauf der sich zuspitzenden Handlung findet sich noch eine zweite ‚displaced person‘ auf dem Hof ein, ein entflohener russischer Zwangsarbeiter, ein Maler, genauer gesagt ein Anhänger der russischen Avantgardeströmung des ‚Suprematismus‘. Mit ihm findet ein Rätsel der neueren Kunstgeschichte eine fiktive Lösung. Gegen Ende des Zweiten Weltkriegs ist nämlich ein Gemälde des Expressionisten Franz Marc (‚Der Turm der blauen Pferde‘) aus der durch Raub und Erpressung entstandenen Kunstsammlung des ‚Reichsfeldmarschalls‘ Hermann Göring verschwunden. Göring hatte das Bild, das 1937 in der berühmten Münchner Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ zu sehen war, seiner privaten Sammlung einverleibt und wollte angesichts der nahenden Niederlage Hitler-Deutschlands seine Bilder auf der Burg Mauterndorf im Salzburger Lungau in Sicherheit bringen. Aber seit Kriegsende gilt Marcs Bild als verschollen. Hochgatterers Erzählung ‚klärt‘ das Geheimnis um sein Schicksal: Der russische Zwangsarbeiter hat das Gemälde auf seiner Flucht aus einem Transportcontainer entwendet, aus dem Rahmen gelöst und als Rolle auf den Bauernhof mitgenommen.

Die im Zentrum des Geschehens stehende Bauernfamilie hat den Flüchtigen jedenfalls ebenso ohne große Umstände bei sich aufgenommen wie die ausgebombten Nachbarn und Nelli. Dem Nationalsozialismus stehen sie äußerst distanziert gegenüber, nicht zuletzt deswegen, da der einzige Sohn der Familie zur Wehrmacht einrücken musste – in einen Krieg, der ihnen schon als verloren gilt. Sie wissen, dass „Wien sich praktisch schon in den Händen der Russen befinde“ (Hochgatterer 2017: 75), aber das darf freilich nicht laut gesagt werden.

Die historische Situierung der Handlung in der Endphase des Zweiten Weltkriegs, hier fokussiert auf die Wochen vom 14. März 1945 bis zum 1. April 1945, verbindet Hochgatterers Buch mit anderen, im engeren zeitlichen Umfeld erschienenen literarischen Texten, die sich für diesen spezifischen Zeitraum interessieren, in dem alle bereits wissen, dass der Krieg verloren ist, in dem aber immer noch äußerst verlustreiche Schlachten geschlagen werden und die Verbrechen des Nationalsozialismus einen letzten Höhepunkt erreichen. Arno Geigers *Unter der Drachenwand* spielt im Jahr 1944 am Mondsee und in Wien. Alexander Kluges *30. April 1945. Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann* (2015) konzentriert

sich auf das im Titel genannte Datum und versucht eine Chronik eines einzelnen Tages zu schaffen. Wie die beiden anderen Texte interessiert sich auch *Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war* für die Stimmung im Hinterland, die Atmosphäre in der Provinz, wo ein ganz spezifischer Ausnahmezustand herrscht. Hochgatterer zitiert in einem der Erzählung vorangestellten Motto den italienischen Philosophen Giorgio Agamben:

Der Ausnahmezustand bezeichnet nicht die Diktatur, sondern einen rechtsfreien Raum, eine Zone der Anomie, in der alle rechtlichen Bestimmungen – insbesondere die Unterscheidung zwischen öffentlich und privat – außer Kraft gesetzt sind. (Agamben 2004: 62)

Der Ausnahmezustand der NS-Diktatur ist in den letzten Kriegswochen noch verschärft durch die Spannung zwischen den offensichtlichen Auflösungserscheinungen im ‚Dritten Reich‘, der sich deutlich abzeichnenden Kriegsniederlage und dem gnadenlosen Durchhaltewillen der Nationalsozialisten, der sich von der Beschwörung des Nibelungenuntergangs bis zu ‚Volkssturm‘ und ‚Werwolf‘ zeigt. Auch in der Endphase des Zweiten Weltkriegs sind sie noch von ihrem Sieg überzeugt und setzen ihre Repressalien mit sogar gesteigertem Fanatismus fort. Der Text macht das in mehreren kurzen Episoden deutlich. So wird die Bauernfamilie denunziert, weil sie angeblich die Verdunkelungsvorschriften nicht eingehalten habe. Ein NS-Funktionär kommt an den Hof und spricht deutliche Drohungen aus:

Es sei doch wohl klar, wozu er bei derartigen Vorkommnissen verpflichtet sei, und es sei hoffentlich auch klar, was das für einen landwirtschaftlichen Betrieb, der in Zeiten wie diesen nach wie vor das Privileg zwei männlicher Arbeitskräfte genieße, bedeuten könne. (Hochgatterer 2017: 23)

Schlussendlich lässt er sich mit Lebensmitteln bestechen und sieht von einer Anzeige ab. Weiters lässt der Orts-Apotheker, ein SA-Führer, einen abgestürzten US-Bomber-Piloten, der sich mittels Schleudersitz und Fallschirm retten konnte, vom aufgehetzten Mob an einem Laternenpfahl hängen, das Kriegsrecht grob missachtend. Vor allem aber tauchen auf dem Bauernhof drei Wehrmachtssoldaten auf, die davon schwadronieren, dass sie bald „zum entscheidenden Gegenschlag ausholen“ und den „Endsieg“ herbeiführen werden (Hochgatterer 2017: 75). Der Anführer, ein fanatischer Nationalsozialist, zwingt die katholische Bauersfamilie am Karfreitag ein Schwein zu schlachten und einen Schweinebraten aufzutischen, um seine Macht zu demonstrieren und sie zu demütigen. Als er den entflohenen russischen Zwangsarbeiter entdeckt, hält er ein Standgericht ab, verurteilt ihn zum Tode und erschießt ihn.

3. Möglichkeiten

Am Ende der Erzählung verlässt Nelli mit dem geretteten Gemälde des Suprematisten heimlich den Hof in eine ungewisse Zukunft. Aber die Erzählerin und die

(moderne) Kunst sind vorerst gerettet. All diese Ereignisse werden aus der spezifischen Perspektive der Jugendlichen geschildert. In diese homodiegetische und intern fokalisierte Erzählung ist aber noch eine zweite Erzählebene in Form von vier ‚Geschichten‘ eingeflochten, die circa ein Drittel des Umfangs des knapp hundertseitigen Buches einnehmen. Sie spielen im gleichen Zeitraum, am gleichen Handlungsort und mit dem gleichen Personal, aber die Erzählinstanz und das Erzähltempus haben sich geändert. Wir haben es nun mit heterodiegetischen, nullfokalisierten Erzählungen zu tun, die alternative Varianten der Ereignisse und vor allem des menschlichen Handelns zeigen. Und diese werden nicht mehr im Präsens, sondern im Präteritum mit längeren indirekten Reden im Konjunktiv erzählt.

Die Reihe der Einschübe, die jeweils mit eigenen Titeln versehen sind, beginnt mit der „Geschichte vom nicht ertrunkenen Kind“ (Hochgatterer 2017: 26ff.), in welcher der tragische Tod eines kleinen Bubens erzählt wird, der in einem Bach ertrinkt. Die Schilderung dieses Unfalls endet mit den Worten: „So hätte es sich am ehesten abgespielt.“ (Hochgatterer 2017: 32) Aber dann wird ein ganz anderer Ablauf der Ereignisse erzählt. Darin taucht gerade rechtzeitig eine mysteriöse Frau mit einer blauen Jacke auf und rettet das Kind. „Es war der Sonntag nach Fronleichnam, als Rudi Hürner in den Mühlbach fiel und doch nicht ertrank.“ (Hochgatterer 2017: 26) An einer späteren Stelle im Text folgt die „Geschichte vom nicht erhängten Soldaten“ (Hochgatterer 2017: 56ff.), die wiederum zuerst die wahrscheinliche Version der Ereignisse erzählt, die bereits erwähnte Lynchjustiz durch die aufgebrachte Menge, angestachelt vom SA-Führer und Apotheker:

Der Apotheker wäre mit verschränkten Armen vor seinem Geschäft gestanden und hätte den Auflauf mit sichtlichem Genuss betrachtet. Er wäre auf den Amerikaner zugegangen, hätte ihm an den Hals gefasst und seine Marke hervorgezogen. Er hätte einen Blick darauf geworfen, grinste und in die Menge gerufen: ‚Was macht man mit Volksfeinden?‘ (Hochgatterer 2017: 6)

„So wäre es am ehesten gewesen“ (Hochgatterer 2017: 65), heißt es dann wieder formelhaft im Text und erneut wird eine alternative Variante erzählt: Eine junge Frau, die aufgrund eines fehlenden Ariernachweises von ebendiesem SA-Führer und Apotheker regelmäßig zu sexuellen Leistungen gezwungen wird, erpresst ihn dann damit, dass sie alles verraten werde, wenn er die Ermordung des amerikanischen Soldaten zulasse. Der SA-Führer sieht daraufhin von der Hinrichtung ab und lässt den Piloten stattdessen in ein Kriegsgefangenenlager schicken, um ihn dort „zum Blindgängersuchen“ (Hochgatterer 2017: 67) zu verwenden.

„Die Geschichte vom nicht erschossenen Suprematisten“ beschäftigt sich mit dem geflohenen russischen Kriegsgefangenen und Zwangsarbeiter, der am Ende vom Wehrmachtsleutnant auf dem Bauernhof hingerichtet wird (Hochgatterer 2017: 102). Und auch hier wird eine Variante erzählt. In dieser stellt sich der Bauer Jakob vor der Exekution mit dem Satz „Schämen Sie sich nicht?“ dem deutschen Offizier entgegen, was

diesen überraschenderweise dazu bringt, von seinem Vorhaben abzusehen und den Russen einfach gehen zu lassen – wohl aus einer Art Scham, wie der Text andeutet. In dieser simplen, aber mutigen moralischen Ermahnung macht der Text die titelgebende Heldentat fest (Hochgatterer 2017: 91). Schießlich folgt dann noch „Die Geschichte vom glücklichen Ende“, in der Laurenz, der Bruder des Bauern, nachdem der Maler erschossen und begraben ist, mit einer abgesägten Schrotflinte den Leutnant tötet und seinen Leichnam mit Hilfe der beiden Soldaten in einer Kalkgrube verschwinden lässt.

Diese Varianten bieten aber nicht einfach alternative Lesarten im Sinne einer Offenheit der Erzählung an, sondern zeigen in der Metadiegeese Handlungsmöglichkeiten, die auf der intradiegetischen Ebene nicht realisiert wurden. Die Figuren auf der ersten Erzählebene bestätigen in Randbemerkungen mehrfach den jeweils tragischen Ausgang des Geschehens. Der kleine Rudi ist in der Intradiegeese tatsächlich im Bach ertrunken. Davon zeugt, dass in einem vorhergehenden Kapitel seine Mutter eine der Bauerntöchter adoptieren möchte, da sie unbedingt wieder ein Kind haben will. Zudem hängt in ihrem Haus eine Fotografie Rudis, die „einen wie von anderswo anschaut“ (Hochgatterer 2017: 15), wie das Mädchen bei einem Besuch bemerkt. Dass der US-Pilot zuletzt doch gelyncht wurde, wird ebenfalls in einem vorangehenden Kapitel in einem Nebensatz als Tatsache festgehalten (Hochgatterer 2017: 51). Und dass der russische Maler von den Wehrmachtssoldaten hingerichtet wurde, zeigen die traumatischen Reaktionen der Bauernkinder in der darauffolgenden Nacht (Hochgatterer 2017: 105). Auch die erzählerische Konstruktion, dass die positiven Wendungen der Geschichten jeweils einer beteiligten Figur als indirekte Rede und damit im Konjunktiv I oder II in den Mund gelegt werden, verleiht ihnen einen flirrenden Status. Die Doppelbödigkeit der ‚Heldentat‘ des Bauern Jakob Leithner ist darüber hinaus schon im Buchtitel angedeutet, denn er ist gar nicht der ‚Großvater‘ Nellis. ‚Großvater‘ und ‚Großmutter‘ sind nur ihre Hilfsbezeichnungen für die beiden Erwachsenen, die das Waisenmädchen aufgenommen haben, damit sie diese nicht als ‚Vater‘ und ‚Mutter‘ ansprechen muss, was ihre leiblichen Kinder sehr verärgern würde, wie in einem Gespräch deutlich gemacht wird (Hochgatterer 2017: 17). Die ‚Heldentat‘ erscheint wie der ‚Großvater‘ als Wunschkonstruktion des traumatisierten Waisenmädchens.

Und tatsächlich wird am Ende des Buches angedeutet, dass Nelli diese Geschichten aufgeschrieben hat, um einen anderen Verlauf der tragischen und mörderischen Geschehnisse zu erfinden: „Etwas später sitze ich immer noch auf diesem Wiesenstreifen und schreibe in eins meiner braunen Hefte. Ich schreibe das, was ich in letzter Zeit neben den Geschichten immer wieder geschrieben habe – [...]“ (Hochgatterer 2017: 107). Es geht in diesen Metadiegesen also nicht um eine Multiple-Choice-Dramaturgie, sondern um eine gedächtnispolitisch relevante Position, nämlich um das Entwerfen von Handlungsalternativen im Nationalsozialismus, die zwar real nur selten eingelöst wurden, die aber zumindest als Denkmöglichkeit ihre Berechtigung haben. Sie bilden eine Form von *Counterfactual History*. Damit trifft sich Hochgatters narrative Konstruktion mit dem gedächtnispolitischen Anspruch der Literatur eines anderen zeitgenössischen

österreichischen Autors: Erich Hackl. Seine recherchierten und dokumentierten Fallgeschichten von Widerstand und Menschlichkeit während des Nationalsozialismus wenden sich programmatisch gegen die hegemoniale Erzählung der Unvermeidbarkeit des Geschehenen auf der Ebene individueller Handlungsmöglichkeiten, zuletzt etwa in *Am Seil. Eine Heldengeschichte*. Darin wird von einem Wiener Kunsthandwerker erzählt, der von 1941 bis zum Kriegsende zwei Jüdinnen vor den Nationalsozialisten in seiner Werkstatt versteckt hat. Hackl beschreibt die Zielrichtung seiner Texte wie folgt:

Ich will, ob schreibend, ob mit anderen Mitteln, ein Versäumnis wegmachen, einen Mangel loswerden, geschehenes Unrecht nicht akzeptieren, verstelltes Glück wahrnehmen, mir vorstellen, daß eine Geschichte auch anders hätte ausgehen können. (Hackl 2016: 67)

Die realen und fiktiven Beispiele von Anstand und Widerstand und das Erzählen im Konjunktivischen bei Hochgatterer richten sich gegen die gerade im Gedächtnisdiskurs der Zweiten Republik im Zusammenhang mit der NS-Vergangenheit zentrale Legitimationsstrategie von Befehlsnotstand und Pflichterfüllung, gegen die Behauptung der Alternativlosigkeit in ihrer kollektiven wie individuellen Dimension. In der kollektiven Dimension war das in der Moskauer Deklaration formulierte Bild Österreichs als erstes Opfer der Hitler'schen Aggression (vgl. Keyserlingk 1997: 34), das sich gegen den Einmarsch einer militärischen Übermacht ohnehin nicht hätte wehren können, nach 1945 jahrzehntelang staatstragend (vgl. Reiter 2006: 43). Robert Menasse hat zugespitzt formuliert, dass die Zweite Republik „auf einer Geschichtslüge begründet wurde, auf der Lüge, daß Österreich ausschließlich Opfer der Nazi-Aggression gewesen sei“ (Menasse 2005: 35). Margit Reiter hat gezeigt, dass die ‚Opferthese‘ aber nicht nur auf der staatlichen Ebene wirksam war, sondern sie

[...] hat sich aufgrund ihres Entlastungscharakters auch in den gesellschaftlichen und familiären Narrativen über den Nationalsozialismus fortgesetzt. So kam es auch auf der familiären Ebene zur Externalisierung des Nationalsozialismus, zur Selbststilisierung als Opfer und zu einer – von Abwehrmechanismen geprägten – mangelnden Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte. Aufgrund der weitgehenden Übereinstimmung zwischen den familiären und den politischen Narrativen in Österreich wurde die ‚Opferthese‘ auch von der nachfolgenden Generation lange mitgetragen und von manchen bis heute nicht kritisch hinterfragt. (Reiter 2006: 283)

In der individuellen Dimension wurde das Argument des Befehlsnotstands immer wieder zur Rechtfertigung der eigenen Beteiligung an den NS-Verbrechen verwendet. Man habe keinen Widerstand leisten können, habe alle Befehle befolgen müssen, da man sonst gravierende Konsequenzen bis zur Hinrichtung zu gewärtigen gehabt hätte (vgl. Reiter 2006: 48). Der deutsche Autor Uwe Timm hat in *Am Beispiel meines Bruders* diese verbreitete Rechtfertigungsstrategie in den Zusammenhang einer ganz spezifischen Haltung der Kriegsteilnehmergeneration gestellt, die auch nach dem Ende des Nationalsozialismus in den Individuen meist ungebrochen weiter Bestand hatte.

Beispielhaft erkennt und kritisiert er bei seinem Vater diese Haltung, „die nur Befehle und Gehorsam kannte. Gegenüber wem war man gehorsam gewesen? Von wem kamen die Befehle, und wie wurden sie weitergegeben? Und wie lauteten die Befehle? Zu dieser Verantwortung stehen, was er gerade nicht tat.“ (Timm 2010: 135)

Genauso wie Timms Vater rechtfertigten sich viele. In der österreichischen Debatte um die NS-Vergangenheit wurde das am pointiertesten im Zuge des Präsidentschaftswahlkampfes 1986 ausgedrückt als der wegen seiner NS-Vergangenheit in der Kritik stehende Kandidat der Österreichischen Volkspartei, Kurt Waldheim, konstatierte: „Ich habe im Krieg nichts anderes getan als hunderttausende Österreicher auch, nämlich meine Pflicht als Soldat erfüllt.“ (vgl. Botz 2008) Paulus Hochgatterers Erzählung *Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war* stellt dem im literarischen Entwurf alternativer, kontrafaktischer Szenarien eine Dramaturgie der Entscheidungsmöglichkeiten entgegen. Und das erscheint mir ein wesentlich brisanterer Beitrag zur Erinnerungskultur zu sein als das mittlerweile so ritualisierte wie inhaltsleere ‚niemals vergessen‘, zu dem sich in Österreich mittlerweile auch Vertreter von rechtspopulistischen Parteien durchringen können.

Literatur

- Agamben, G. (2004). *Ausnahmezustand. Homo sacer*, Teil II, Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Assmann, A. (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck.
- Botz, G. & Sprengnagel G. (Hrsg.) (2008). *Kontroversen um Österreichs Zeitgeschichte. Verdrängte Vergangenheit, Österreich-Identität, Waldheim und die Historiker*. Frankfurt a. M., New York: Campus.
- Hackl, E. (2016). *Literatur und Gewissen. Innsbrucker Poetikvorlesungen*. Innsbruck: innsbruck university press..
- Hackl, E. (2018). *Am Seil. Eine Heldengeschichte*. Zürich: Diogenes.
- Hammerstein, K. (2017). *Gemeinsame Vergangenheit – getrennte Erinnerung? Der Nationalsozialismus in Gedächtnisdiskursen und Identitätskonstruktionen von Bundesrepublik Deutschland, DDR und Österreich*. Göttingen: Wallstein.
- Hochgatterer, P. (2017). *Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war. Erzählung*. Wien: Deuticke.
- Hussong, M. (2000). Weiße Flecken auf der literaturgeschichtlichen Landkarte. Vergangenheitsbewältigung und österreichische Gegenwartsliteratur. *Germanic notes and reviews*, 31 (1), 2-7.
- Jablkowska, J. (2006). *Die Entdeckung der Vergangenheit in der österreichischen Literatur: Zu Erich Hackls Prosa zwischen Erzählung und Reportage*. In C. Gansel & P. Zimniak (Hrsg.), *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945* (S. 90-111). Wrocław, Dresden: Neisse.
- Jablkowska, J. (2015). *Gedächtnis und Gemütlichkeit. Zur kritischen „Aufarbeitung“ der Vergangenheit in der österreichischen Literatur*. In H. Korte (Hrsg.), *Österreichische Gegenwartsliteratur* (S. 7-19). München: edition text + kritik.
- Keyserlingk, R.H. (1997). *1. November 1943: Die Moskauer Deklaration: Die Alliierten, Österreich und der Zweite Weltkrieg*. In R. Steininger & M. Gehler (Hrsg.), *Österreich im 20. Jahrhundert. Ein Studienbuch in zwei Bänden. Bd. 2: Vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart* (S. 9-38). Wien, Köln, Weimar: Böhlau.

- Köhlmeier, M. (2018). *Erwarten Sie nicht, dass ich mich dumm stelle. Reden gegen das Vergessen*. München: dtv.
- Ławnikowska-Koper, J. (2008). *Weibliche Ästhetik im österreichischen Erinnerungsdiskurs. Zur Vergangenheits- und Gegenwartsbewältigung bei Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth*. In A. Byczkiewicz (Hrsg.), *Verbalisierung und Visualisierung der Erinnerung* (S. 75-94). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Mangold, I. (14. Oktober 2008). *Hinter der Folter gibt es keine Wahrheit mehr. Süddeutsche Zeitung*.
- Ménasse, R. (2005). *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum Land ohne Eigenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mitterbauer, H. (2008). *Bewältigte oder vergewaltigte Vergangenheit? Elfriede Jelineks „Burgtheater“ im Kontext österreichischer Identitätskonstruktionen*. In G.J. Carr & C. Leahy (Hrsg.), *Fünfzig Jahre Staatsvertrag: Schreiben, Identität und das unabhängige Österreich* (S. 150-159). München: Iudicium.
- Orosz, M. (2015). *Historische Traumata, Vergessen und Erinnerung. Literarische Vergangenheitsdiskurse in der zeitgenössischen österreichischen Literatur*. In K. Krylova (Hrsg.), *Contemporary Austrian Literature, Film and Culture* (S. 295-323). Oxford: Peter Lang.
- Reiter, A. (2018). *Jüdische Literatur in Österreich nach Waldheim*. Wien: New Academic Press.
- Reiter, M. (2006). *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*. Innsbruck: StudienVerlag.
- Schuh, F. (2000). *Der Autor als Chirurg oder über das Medizinische in der Literatur. Zu den Büchern von Paulus Hochgatterer*. In F. Schuh (Hrsg.), *Schreibkräfte. Über Literatur, Glück und Unglück* (S. 183-208). Köln: DuMont.
- Timm, U. (2010). *Am Beispiel meines Bruders* (Erstausgabe: 2003). München: dtv.
- Torzewska-Nowak, K. (2013). *Der lange Schatten des Anschlusses. Der österreichische Umgang mit der NS-Vergangenheit in den Werken von Thomas Bernhard, „Auslöschung“, „Ein Zerfall“, „Heldenplatz“ und „Der Italiener. Fragment“*. *Studia Niemcoznawcze*, nr 51, 413-427.

AGNIESZKA PALEJ

POLNISCHE EINWANDERER IN DER ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR: EINIGE BEMERKUNGEN ÜBER DIE ÖSTERREICHISCH-POLNISCHEN LITERARISCHEN VERWANDTSCHAFTEN IM 21. JAHRHUNDERT

ABSTRACT: Österreich blickt auf eine lange Literaturgeschichte mit inter-/transkultureller Prägung zurück. Viele der österreichischen Autoren sind Grenzgänger zwischen den Kulturen, ihre interkulturelle Bindung verleiht ihnen eine „brückenschlagende“ Funktion: Die literarischen Texte von Autoren mit Migrationshintergrund bilden heute einen festen Bestandteil der österreichischen Gegenwartsliteratur und sie geben der österreichischen Literatur literarisch und ästhetisch interessante Impulse. Viele von ihnen wollen sich unter neuen kulturellen Bedingungen, in einer anderen Umwelt durchsetzen, sich im Kulturkreis der neuen Heimat positionieren oder vielleicht sogar ihre kulturelle Identität neu entwerfen. In ihren Texten kann man neben Thematisierungen eines Zustands der kulturellen Verpflanzung und Neuerortung auch der Auseinandersetzung mit Fragen der nationalen und kulturellen Identität finden. In dem Beitrag wird der Frage nachgegangen, mit welchen Identitätsentwürfen der Leser in den Texten von einem inzwischen im deutschsprachigen Literaturbetrieb etablierten Autor mit Migrationshintergrund konfrontiert wird: Gegenstand der Analyse bilden ausgewählte Texte von Radek Knapp, einem literarischen „Brückenbauer“ des polnisch-österreichischen Kulturraums. Die ausgewählten literarischen Texte Knapps (sein erster – *Herrn Kukas Empfehlungen* – sowie sein bisher letzter Roman – *Der Gipfeldieb*) werden daraufhin befragt, wie (und ob) die dargestellten Figuren ihre Identität herstellen oder bewahren sowie wie Radek Knapp auf das „Österreichische“ ein- bzw. mit dem „Österreichischen“ umgeht.

SCHLÜSSELWÖRTER: österreichisch-polnische Literaturbeziehungen, österreichische Gegenwartsliteratur, kulturelle Identität, Migrantenliteratur, Schriftsteller mit dem Migrationshintergrund, Radek Knapp

POLISH IMMIGRANTS IN AUSTRIAN LITERATURE: SOME REMARKS ABOUT AUSTRIAN-POLISH LITERARY RELATIONSHIPS IN THE 21ST CENTURY

ABSTRACT: Austria can look back on a long history of literature which is marked by its inter-/trans-cultural character. Many of the Austrian authors are cross-border commuters, their intercultural ties give them a “bridge-breaking” function: The literary texts of authors with a migration background

today form an integral part of Austrian contemporary literature and give literary and aesthetically interesting impulses to Austrian literature. Many of them want to assert themselves under new cultural conditions, in a different environment, to position themselves in the cultural circle of the new home, or perhaps even to redesign their cultural identity. In their texts one can find not only the themes of a state of cultural transplantation and relocation, but also the examination of questions of national and cultural identity. The article investigates which identity drafts the reader is confronted with in the texts by an author with a migration background who has meanwhile established himself in the German-language literary scene: The analysis focuses on selected texts by Radek Knapp, a literary "bridge builder" of the Polish-Austrian cultural area. The selected literary texts of Knapp are then analysed in order to see how (and if) the depicted figures establish or preserve their identity and how Radek Knapp approaches and deals with the "Austrian-ness".

KEYWORDS: Austrian-Polish literary relationships, Austrian contemporary literature, cultural identity, authors with a migration background, Radek Knapp

Österreich blickt auf eine lange Literaturgeschichte mit inter- / transkultureller Prägung zurück. „Bekanntlich ist die österreichische Kultur von Inhalten bestimmt, die aus den Subkulturen der verschiedenen Ethnien der mitteleuropäischen Region stammen. Es sind nicht nur deutsche oder alpenländische, sondern auch ungarische, böhmische, polnische, kroatische, italienische und selbstverständlich auch jüdische kulturelle Codes in ihr enthalten, die sich zu einer neuen kulturellen Konfiguration zusammenfügen“ – so Moritz Csáky (Csáky 1996: 115). Der Vielvölkerstaat Österreich bildete in der europäischen Kulturgeschichte im 18. und 19. Jahrhundert einen Raum der intensiven kulturellen Kommunikation. Die Phänomene der Transkulturalität, Migration, Pluriethnizität, Multilingualität sind im Laufe der Zeit zu Komponenten des kollektiven Bewusstseins geworden. Die einzelnen Völker, die auf dem Gebiet der Monarchie gelebt haben, tragen heute noch das Erbe dieses spezifischen kulturellen Kommunikationsraumes in sich. Dieses historisch-kulturelle Erbe wirkte sich auf die österreichische Identität aus. Die identitätsbildende Rolle wird vor allem auf die Habsburger Monarchie und deren Staatsapparat zurückgeführt.¹ Das Bestehen der österreichisch-ungarischen Monarchie stellte eine materielle Basis für die Entwicklung einer mitteleuropäischen Identität dar, die auch die polnische kulturelle Identität beeinflusst. Die österreichisch-polnischen kulturellen Beziehungen sind nämlich von einer übergreifenden Nähe gekennzeichnet: Österreich und Polen sind historisch viele Jahrhunderte eng miteinander verbunden gewesen. Zur Konfrontation und Begegnung zweier Kulturen kam es insbesondere infolge der ersten (1772) und dann der 3. Teilung Polens. Seit der Zeit der Teilungen Polens und der österreichischen Eingliederung „Galiziens und Lodomeriens“ gewann die Bedeutung des Wiener Bildes im Nationalbewusstsein sowie in der polnischen kulturellen Tradition an Intensität. Wien war das

¹ „Das kollektive Gedächtnis der Österreicher speiste sich und speist sich immer noch aus historischen Erfahrungen, Diskursen, Symbolen und Klischees, die natürlich weit über die Perspektive des politischen und gesellschaftlichen Pluralismus hinausgehen.“ (Puchalski 2009: 10)

Zentrum eines mitteleuropäischen Kulturraumes, das von gegenseitiger Durchdringung der verschiedenen Kulturen geprägt war. Die österreichische Hauptstadt mit ihrem Völkergemisch zog polnische Arbeiter, Intellektuelle und Künstler an. Manche Polen übten in Wien der Habsburger Monarchie höhere Staatsfunktionen aus, viele von ihnen bekleideten hohe Stellen in der österreichischen Exekutive, Legislative und im juristischen System.² Die gemeinsamen (polnisch-österreichischen) historischen existentiellen Grunderfahrungen spielen hier eine wichtige Rolle, weil sie im Laufe der Zeit von Kunst und Literatur zu erkennbaren Kulturzeichen aufgearbeitet und zu Komponenten des kollektiven Bewusstseins wurden.³ In Folge dieses intensiven Kulturtransfers sowie der kulturübergreifenden Kommunikation sind „gemeinsame“ Räume von ethnisch-kultureller Vielfalt (ehem. Galizien) als kulturell multiple Symbiosen sowie multiple kulturelle Identitäten entstanden und es haben sich nach und nach Konstrukte herausgebildet, die Identität als pluriell und in ständigem Wandel begriffen verstehen. Die transkulturellen Verbindungen manifestierten sich auch in den grenzüberschreitenden Biografien. Die prominentesten Beispiele des Transkulturellen im literarischen Bereich sind wahrscheinlich Stanisław Przybyszewski (1868-1927), Tadeusz Rittner (1873-1921), die ihre literarischen Texte auf Deutsch und auf Polnisch verfassten und deren Biografien und Werke eng mit dem deutsch-polnischen (Przybyszewski) und polnisch-österreichischen (Rittner) Kulturraum verbunden sind. Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zu einschneidenden Grenzveränderungen und Bevölkerungstransfer und die gesellschaftspolitischen, wirtschaftlichen, konfessionellen und nationalen Verhältnisse in Ostmitteleuropa veränderten sich grundsätzlich. Im Gegensatz zu den deutsch-polnischen belastete der Zweite Weltkrieg die polnisch-österreichischen Nachkriegsbeziehungen weniger. Die Besetzung Österreichs – ebenso wie Deutschlands – 1945 durch die Armeen der Siegermächte, die Aufteilung in Besatzungszonen und endlich die Zusicherung der „immerwährenden Neutralität“ des österreichischen Staates im österreichischen Staatsvertrag (1955) eröffneten ein neues Kapitel der österreichisch-polnischen Beziehungen. Trotz der gesellschaftspolitischen Zuordnung in Europa nach 1945 sind die politischen und kulturellen Beziehungen zwischen Polen und Österreich im Vergleich mit denen zwischen Polen und der Bundesrepublik

² Zu den prominentesten Persönlichkeiten, die politische Karrieren in Wien machten und in höchste k.u.k. Ämter gelangten, gehören u. a.: Karol Lanckoroński – Vizepräsident des Staatsdenkmalamtes und Generalkonservator für Galizien, Franciszek Smolka – Präsident des k.u.k. Parlaments (1848-1849), Agenor Gołuchowski (der Ältere) – österreichischer Minister für Inneres (1859-1860) und Statthalter von Galizien (1849-1859, 1866-1868 und 1871-1875) Agenor Gołuchowski (der Jüngere) – k.u.k. gemeinsamer Außenminister Österreich-Ungarns (1895-1906), Alfred Józef Potocki – Premierminister (1870-1871), Kazimierz Badeni – Premierminister (1895-1897), Julian Dunajewski – Finanzminister (1880-1891), Leon Biliński – österreichischer Finanzminister (1895-1899 im Kabinett Badeni und 1909-1911 im Kabinett Bienerth), k.u.k. gemeinsamer Finanzminister Österreich-Ungarns (1912-1915).

³ An dieser Stelle muss auf die schwärmerische, nostalgische Verklärung einstiger Plurikulturalität der Habsburger Monarchie aufmerksam gemacht werden, wie sie im polnischen Kollektivbewusstsein nach dem Zweiten Weltkrieg besonders zur Wirkung kam.

Deutschland weniger problematisch gewesen. Dabei hat – trotz der Westorientierung der Republik Österreich und der Zeit des Bestehens des sog. Eisernen Vorhanges – die österreichische Verpflichtung zu einer „immerwährenden Neutralität“ eine wesentliche Rolle gespielt. Auf Grund seines Neutralitätsstatus konnten im Rahmen der österreichisch-polnischen Beziehungen mit den Staaten des Warschauer Pakts Kooperationsbereiche entwickelt werden, weil Österreich sich unter den sog. westlichen Staaten einer Sonderstellung erfreute. Viele polnische Intellektuelle (u. a. Aleksander Jackiewicz, Stanisław Jerzy Lec, der in den vierziger Jahren als polnischer Presse- und Kulturattaché in Wien arbeitete, und Stanisław Lem, der sich in Österreich als Schriftsteller großer Popularität erfreut) lieferten einen bedeutenden Beitrag zur Aufrechterhaltung des österreichisch-polnischen kulturellen Dialogs. Die in Österreich existente Demokratie westlichen Musters und der wirtschaftliche Erfolg stellten im Vergleich zu dem unter dem sowjetischen Einfluss stehenden polnischen Staat mit seinen Krisenjahren 1956, 1970, 1980/81, 1988/89 eine politische Alternative oder ökonomische Notwendigkeit für viele Polen dar, die nach Österreich ins Exil gingen. Wien war sozusagen ein historisch vertrautes Terrain, weil – wie schon oben erwähnt – ein Teil Polens bis 1918 staatspolitisch zum Habsburgerreich gehört hatte. Viele Einwanderer aus dem ostmitteleuropäischen Kulturkreis lebten in dem vor allem in Wien konzentrierten Völkergemisch und assimilierten sich somit an die österreichische Kultur. Polen war schon immer ein wichtiges Herkunftsland für Österreich, was auf die räumliche Nähe, die historischen Entwicklungen und – *last but not least* – auf die kulturellen Verbindungen zurückzuführen ist. Österreich entwickelte sich zu einem beliebten Einwanderungsland für die polnischen Migranten. Polen kamen als Flüchtlinge, Aussiedler, Vertriebene, Asylbewerber, Zwangs- oder Gastarbeiter. Darunter befanden sich auch zahlreiche Künstler, die z. B. das Gastland Österreich⁴ gewählt haben. Es stellt sich die Frage, ob die österreichisch-polnischen gegenseitigen kulturellen Berührungen, der seit dem Mittelalter bestehende Kulturaustausch sowie Vermischungen der Bewohner ihren Charakter seit dem Ende des Ost-West-Gegensatzes und im Zeitalter der Globalisierung, in dem nationalstaatliche Grenzen nach und nach ihre Relevanz verlieren, tatsächlich ihre Form radikal veränderten. Das österreichisch-polnische transnationale Aufeinandertreffen hat seine Wurzeln in den wechselseitigen Beziehungen in der Vergangenheit, die schon längst den transkulturellen Typus konstituiert hat.

In den letzten Jahren hat sich das Thema Migration (auch Migration in der Literatur) markant entwickelt. Vor allem seit den 1990er Jahren des 20. Jahrhunderts traten immer öfter immigrierte Autoren in die deutschsprachige Öffentlichkeit. Viele der sog. zugewanderten Schriftsteller fanden auch Eingang in die österreichische Literatur.

⁴ In Österreich lebten für einen begrenzten Zeitraum oder dauerhaft u. a. folgende Schriftsteller (in jedem einzelnen Fall müssen die historischen Umstände in Betracht gezogen werden: die Existenz der Habsburger Monarchie (bis 1918) sowie (bis 1918) die Nichtexistenz eines unabhängigen polnischen Staates): Tadeusz Rittner (1873-1921), Ludwik Szczepański (1872-1954), Zenon Miriam Przesmycki (1861-1944), Adam Nowicki (1865-1949), Stanisław Lem (1921-2006), Adam Zieliński (1929-2010).

Viele von ihnen stehen im Konflikt zwischen Vereinnahmung und Ausgrenzung. Sie sind aber Grenzgänger zwischen den Kulturen, ihre inter- bzw. transkulturelle Bindung verleiht ihnen eine „brückenschlagende“ Funktion: Die literarischen Texte von Autoren mit Migrationshintergrund bilden heute einen festen Bestandteil der österreichischen Gegenwartsliteratur und sie geben der österreichischen Literatur literarisch und ästhetisch interessante Impulse. Man muss aber dabei betonen, dass es die österreichische Literatur als Monokultur auch in der Vergangenheit nie gegeben hat. Die Literatur in dem deutschsprachigen Raum – und in Österreich – wurde und wird von Immigranten verfasst und gelesen. Viele von ihnen kommen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen und Erfahrungen und wollen sich unter neuen kulturellen Bedingungen, in einer anderen Umwelt durchsetzen, sich im Kulturkreis der neuen Heimat positionieren oder vielleicht sogar ihre kulturelle Identität neu entwerfen. Die kulturelle Identität ist dabei oft der Schlüssel, der zentrale Rolle im künstlerischen Schaffen der sog. Migrantenauf Autoren spielt. Im thematischen Zentrum ihrer literarischen Texte stehen oft dabei die Frage nach der nationalen Identität, die Verarbeitung der eigenen Vergangenheit sowie die Auseinandersetzung zwischen der neuen und der eigenen Kultur. In den Texten kann man auch neben Thematisierungen eines Zustands der kulturellen Verpflanzung und Neuerortung auch der Auseinandersetzung mit Fragen der nationalen und kulturellen Identität finden. Den Diskussionen um die Ein-/Zuwanderung liegt auch die Frage nach dem „Österreichischen“ und seinen Grenzen zugrunde, die verschiebbar sind. Die Autoren mit dem sog. Migrationshintergrund erweitern nämlich die Auffassung des „Österreichischen“.

In dem vorliegenden Beitrag wird der Frage nachgegangen, mit welchen Identitätsentwürfen der Leser in ausgewählten Texten von einem inzwischen im deutschsprachigen (darunter auch dem österreichischen) Literaturbetrieb etablierten Autor mit Migrationshintergrund konfrontiert wird. Der Fokus richtet sich dabei auf einen der Schriftsteller mit dem sog. „MigrantInnenhintergrund“ der österreichischen Gegenwartsliteratur, nämlich Radek Knapp (und seine zwei ausgewählten literarischen Texte: seinen ersten – *Herrn Kukas Empfehlungen* und seinen bisher letzten Roman *Der Gipfeldieb*). Mich interessiert vor allem, wie (und ob) Knapps Protagonisten ihre (neue) Identität herstellen oder bewahren sowie wie der Schriftsteller Radek Knapp auf das „Österreichische“ ein- bzw. mit dem „Österreichischen“ umgeht und inwiefern das „Österreichische“ eine identitätsstiftende Funktion hat.

Radek Knapp, ein literarischer „Brückenbauer“ des polnisch-österreichischen Kulturraums und Chamisso-Preisträger (2000)⁵, wurde 1964 in Warschau geboren und lebt heute in Wien. Er hat in seiner Biographie einen Sprachwechsel vollzogen und als Literatursprache bewusst die Sprache seiner neuen österreichischen Heimat gewählt. Der Schriftsteller betrachtet das Deutsche als seine Arbeitssprache (Knapp

⁵ Der Adelbert-von-Chamisso-Preis wird seit 1985 den deutschschreibenden Autoren nichtdeutscher Herkunft und Muttersprache für ihre herausragenden literarischen Leistungen zuerkannt.

1996: 147). Knapp schreibt seine Texte oft von seinem kulturellen (als polnisch markierten) Hintergrund aus. Das eigenkulturelle Element wird auch in den Interviews besonders hervorgehoben und zu einer bewussten Selbststilisierung erhoben. Das Leben in verschiedenen Sprachen und Kulturen ermöglicht den Migrantenautoren, in die Rolle eines Vermittlers zwischen Kulturen und Sprachen zu schlüpfen. Der Schriftsteller Radek Knapp weigert sich nicht, auf seine Herkunft hinzuweisen. Er betont sogar sein Polnischsein und übernimmt anscheinend gern die Funktion eines literarischen Kulturvermittlers und pendelt – wie er es selbst nennt – zwischen zwei Kulturen: „der unverbrauchten und etwas chaotischen slawischen und der westlichen, die sehr geordnet, aber manchmal auch ein bisschen langweilig ist.“ (Wörgötter 1997: 8) Der Schriftsteller Knapp macht seine polnische Herkunft zum Markenzeichen seiner schriftstellerischen Tätigkeit, um sich wahrscheinlich auf diese Weise innerhalb des deutschsprachigen Literaturbetriebs zu positionieren. In seinem Falle kann man den Eindruck gewinnen, dass er weniger die Vermittlung künstlerisch-ästhetischer Werte in das Zentrum seines literarischen Wirkens stellt, sondern vielmehr seine Aufgabe eben darin sieht, sein neugewonnenes österreichisches Heimatland für die Belange und Erfahrungen Polens bzw. Ostmitteleuropas zu sensibilisieren.

Wie schon erwähnt, hat Radek Knapp als Kind seine alte Heimat verlassen und in Österreich einen neuen Lebensabschnitt angefangen. Dementsprechend sind seine literarischen Figuren Grenzgänger und Zuwanderer in einem neuen Land/in Österreich und seine Texte behandeln Bewegungen zwischen zwei Kulturkreisen.⁶ Knapps Protagonisten sind Betroffene, die sich zwischen Ost und West, zwischen zwei Kulturen bewegen, die kulturelle Fremde und die neuen Kulturcodes „zähmen“ lernen müssen und in den meisten Fällen über ihr Befinden in dem neuen – österreichischen – Kulturraum, in der Fremde, berichten. Seine literarischen Texte kreisen dabei um polnische Stereotype in Österreich, Kontraste zwischen Polen und Österreich, bzw. der sog. Östlichen/slawischen und westlichen Welt, Klischeebildung usw. Der Schriftsteller entwirft dabei auf ironisch-satirische Weise ein Bild von Österreich und den Österreichern, insbesondere von Wien und seinen Bewohnern. Die Klischees sind Teil einer wirklichen – wenn auch übertriebenen – Erfahrung und Knapps ironisches Spiel mit ihnen seine literarische Reaktion auf bestimmte festgefahrene Vorstellungen. Es ist ein Blick von außen und innen zugleich, der Blick eines seit seinem zwölften Lebensjahr in Wien lebenden Zuwanderers, der aus der nötigen Distanz seine Ironie gelten lässt. Knapp spielt bewusst mit den Stereotypen, das klischeehafte Gesamtbild basiert aber auf positiven und weithin bekannten Assoziationen. Es muss dabei betont werden, dass

⁶ Der Schriftsteller hat bereits vier Romane (*Herrn Kukas Empfehlungen* 1999, *Der Papiertiger* 2003, *Reise nach Kalino* 2012, *Der Gipfeldieb* 2015), einen Erzählungsband (*Franio* 1994), einen essayistischen Reiseführer auf Deutsch geschrieben (*Gebrauchsanweisung für Polen* 2005) sowie Erzählungen *Der Mann, der Luft zum Frühstück aß. Erzählung* 2017, und *Die Stunde der Geburt/The Hour Of Birth. Eine Erzählung zu 41 Grafiken von Alfred Kubin* (2017) veröffentlicht. Sein Roman *Herrn Kukas Empfehlungen* gehört zu den erfolgreichsten Longsellern bei Piper-Verlag.

der Gebrauch von klischeehaften Elementen zu den hervorstechenden Merkmalen der literarischen Werkstatt des Schriftstellers gehört, die er bewusst und konsequent in seine Texte einbaut und daraus literarische Figuren, ihre Charaktere und Handlungsstränge konstruiert. Der Schriftsteller erzielt seine Effekte bewusst, indem er Naivität der Darstellung simuliert. Er simuliert die Naivität der Darstellung, bauscht die Klischees so auf, dass die darin steckende Absurdität klar wird. Knapps Literatur reflektiert in besonderer Weise die Situation als Zuwanderer und Integrierte. Der Großteil seiner literarischen Texte kreist um die Situation von einem Migranten/Einwanderer in seiner österreichischen Heimat, besonders um solche, die in Polen geboren sind und als Kinder bzw. junge Menschen nach Österreich kommen, sich in der Fremde behaupten müssen und infolgedessen Teil der neuen Heimat werden, d. h. hier ihre neue Identität finden. Vergleicht man die Biographie des Autors mit dem Lebensweg seiner Ich-Figuren, legen seine literarischen Texte – wie schon erwähnt – grundlegende autobiographische Züge nahe. Die Handlungen seiner literarischen Texte spielen in der Donaumetropole, der Wahlheimat des Autors. Knapps Protagonisten kommen oder leben bereits in Wien und erleben die Donaumetropole ab einem bestimmten Zeitpunkt ihrer Biographie als ihren Lebensmittelpunkt und sind damit einem Prozess der kulturellen Anpassung ausgesetzt und finden früher oder später Anschluss an ihre österreichische Heimat. Die Gegenüberstellung der beiden (polnischen sowie österreichischen) Welten ist auch in vielen seinen Texten, in denen er sich mit seinem Herkunftsland Polen sowie mit seiner neuen Heimat, Österreich bzw. Westeuropa, literarisch auseinandersetzt, das zentrale Thema, wobei sich seine ironische Distanz zu den beiden von ihm beobachteten und erfahrenen kulturellen Wirklichkeiten doch bemerkbar lässt. Knapps Prosawerke sind eine ironisch-kritische Reflexion über die eigentümlichen sozial- und kulturspezifischen Differenzen der beiden kontrastierten Gesellschaften, Polens und Österreichs, oder besser des sog. Westens und Ostens. Knapps Figuren bewältigen den Weltenwechsel zwischen Ost und West. Die Relation zwischen der neuen und der alten Heimat sowie die Suche nach der neuen Identität werden selbst zum Thema.

Waldemar/Waldi, der Ich-Erzähler des ersten Romans *Herrn Kukas Empfehlungen* (1999), für den der Schriftsteller 2001 mit dem Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis ausgezeichnet wurde, verlässt das vertraute eigene nationale und kulturelle Universum Polens und fährt in den Westen, nach Wien, um auf diesem Wege die eigene Identität zu finden. Die Wiener Lebensart, die traditionsreiche Stadt und deren Lebenswelt, das ersehnte Land des Wohlstands wirken sich auf den Protagonisten aus, die er in einer für Knapps Figuren typischen Art und Weise beschreibt: voller Begeisterung und unschuldiger Naivität. Der Protagonist/Waldemar verlässt seine Ursprungskultur, versucht aber seinen eigenen Weg in einem fremden Kulturkreis zu finden, bewältigt die Aneignung des Fremden und lernt allmählich die neue Kultur kennen. Die Spannung zwischen dem Eigenen und dem Fremden ist aber nicht leicht auszuhalten und ruft auch existentielle Angst vor dem Scheitern hervor. Der junge Mann, der sich auf dem Weg zu menschlicher und zugleich kultureller Vollwertigkeit befindet, muss sich in der für ihn

anfangs feindlichen und bedrohlich erscheinenden Umwelt bewähren, um am Ende dieser Übergangsphase ein vollkommenes Individuum zu werden, das mit wichtigen Normen und Werten der Gesellschaft vertraut ist. Der naive, unerfahrene Waldemar muss (als Ausländer in Wien) ums Überleben in der westlichen Welt kämpfen, muss sich bewähren und versucht sein Glück in allen möglichen Unternehmungen. In der österreichischen Fremde wird er zum Außenseiter und ist gezwungen, mit illegalen oder halblegalen Mitteln zu überleben. Er tut dies ohne besonderen Plan, sondern von Fall zu Fall, von Not gedrungen. Die kulturelle Zugehörigkeit der Protagonisten scheint am Anfang eine Rolle zu spielen, kulturelle Differenzen zwischen dem kulturell „Eigenen“ und dem „Fremden“ werden markiert. Waldemar ist als Fremder äußerlich ebenfalls sozusagen „stigmatisiert“: Seine polnischen Turnschuhe bilden Stigmen in der westlichen Wiener Konsumwelt, die ihn in der „fremden“ Welt gegenüber den Touristen besonders auffällig werden lassen: „Zwar besaß ich keine Sony-Kamera, keine Goretex-Jacke, nicht mal eine Sonnenbrille, aber dafür hatte ich dem österreichischen Fremdenverkehr zwei wachsame Augen und meine Tennisschuhe mit schwarzem Rand anzubieten.“ (Knapp 1999: 66)

Die „Ostblockschuhe“ (Knapp 1999: 90) werden als ein wichtiges Signal in der westlichen Welt betrachtet, das von der Umwelt sofort als etwas „Nicht-Eigenes“ entschlüsselt wird.⁷ Dieses Stück Kleidung symbolisiert den Status des vollmündigen Bürgers der westlichen Kultur, der am äußeren Erscheinungsbild abgelesen werden kann. Der Prozess der Aneignung des Fremden als Individuationsleistung vollzieht sich aber unaufhaltsam und der Protagonist beginnt neue Schuhe zu tragen. Im Verlauf des Selbstfindungsprozesses erweitert Waldemar seinen sozialen und kulturellen Erfahrungshorizont. Sinn und Bedeutung der Symbole des neuen Kulturraumes müssen erlernt und in ihrem Gebrauch erprobt werden. So erfährt Waldemar beispielweise, dass „Lipizzaner“ kein „österreichisches Spezialdessert“ seien, das man „unbedingt bestellen“ soll, wenn man in einem Kaffeehaus ist (Knapp 1999: 13). Das Wiener Kaffeehaus übrigens, das wichtigste Symbol der sog. Wiener Art, eine Institution, die untrennbar mit dem Stadtbild verbunden und eine Kulturform ist, an der ein Individuum, unabhängig von seiner ursprünglichen kulturellen Zugehörigkeit teilhaben kann, erfüllt im Prozess der Aufnahme in (eine) andere Kultur sowie bei der Erweiterung der kulturellen Identität eine wichtige Funktion. Der Besuch in einem Kaffeehaus ermöglicht dem Ich-Erzähler sogar eine Identifikation mit der „anderen“ Kultur. Das Wiener Kaffeehaus vermittelt ein „Glücksgefühl“ (Knapp 1999: 81). Waldemar kann „endlich wie ein Wiener an einer Melange nippen“ (Knapp 1999: 72), atmet „die gleiche Luft wie die reichen Westler“ (Knapp 1999: 81). Dank dem Kaffeehaus-Besuch überwindet er sein „Fremdsein“ und fühlt sich „schon ein bisschen wie ein echter Wiener“ (Knapp 1999: 82).

⁷ „Wenn du es hier zu was bringen willst, musst du in deine Schuhe investieren“ (Knapp 1999: 114), erfährt der Hauptheld von einem erfahrenen Landsmann, dessen Schuhe schon „westlich“ aussehen: „Westqualität. Braunes Leder. [...] er hatte keine Jeans an, sondern eine alte Cordhose. Von jemandem wie ihm konnte man wirklich etwas lernen.“ (Knapp 1999: 115)

Der polnische Migrant Waldemar bemüht sich, seinen eigenen Lebensweg zu finden, entwickelt dabei eigene Sozialbeziehungen und wächst allmählich in die neue Kultur hinein. Er gewinnt neue Freunde außerhalb von Familie und Heimat, entdeckt in der kulturell neuen Welt die eigene Sexualität.⁸ Seine Liebeserlebnisse werden aber nicht nur auf das Sexuelle reduziert, der Migrant lernt in der kulturell neuen Welt die wahre Liebe kennen. Diese Wiener Liebe zu Irina, die übrigens große Ähnlichkeit zu der Herbstgrazie im Belvedere-Springbrunnen aufweist, kann eigentlich als ein entscheidender Faktor beim Eintritt des jungen Mannes in die Ordnung des neuen Kulturraumes und im Prozess der Akzeptanz der neuen Werte betrachtet werden.

Die symbolische Berührung des Marmorbauches dieser Skulptur des Springbrunnens im Belvedere-Park hat – schon am Anfang seines Wienaufenthaltes – die „gute Laune“ des Protagonisten zur Folge (Knapp 1999: 81). Wegen ihrer verblüffenden Ähnlichkeit mit der Herbstgrazie aus dem Belvedere-Park hilft Irina als identitätsstiftendes Bindeglied zwischen der traditionsreichen kulturellen Vergangenheit und der Gegenwart der Aufnahmegesellschaft dem Protagonisten. Waldemar kann damit eine Synthese von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft finden und einen erheblichen Schub in seiner kulturellen Entwicklung erfahren. Der Aufenthalt in Wien hat die durch die Begegnung mit dem „kulturell Anderen“/dem „Österreichischen“ hervorgerufene Veränderung seiner Selbstidentität zur Folge. Die Schlusszene des Romans hat eine symbolische Bedeutung: Auf die Frage nach dem wahren Grund seiner Reise, dem Sinn seiner Grenzüberschreitung, antwortet Irina, die „Zwillingschwester“ der „dreihundert Jahre alte[n]“ Grazie aus Marmor (Knapp 1999: 246): „Um hier zu sein.“ (Knapp 1999: 251) Die österreichische Wiener Kulisse ermöglicht dem polnischen Migranten Waldemar, seine Identitätssuche erfolgreich zum Abschluss zu bringen.

In seinem bisher letzten Roman *Der Gipfeldieb* (2015), mit dem der Schriftsteller wieder zu seinen literarischen Anfängen zurückkehrt, erzählt Knapp die Geschichte eines Zuwanderers, seiner unfreiwilligen Emigration nach Wien sowie seiner Identitätsfindung. Der Ich-Erzähler, der 34-jährige gebürtige Pole Ludwik Wiewurka, lebt bereits seit seinem zwölften Lebensjahr in Wien. Im Gegensatz zu Waldemar aus *Herrn Kukas Empfehlungen*, der aus reiner Neugier nach Wien reiste, wurde Ludwik vor zweiundzwanzig Jahren von seiner Mutter der wohlbehüteten Obhut der polnischen Großeltern entzogen und nach Wien, „in ein fremdes Land“ (Knapp 2015: 169) „entführt“ (Knapp 2015: 63). Der Romanprotagonist gerät in eine andere Welt mit anderer Sprache, anderen Mentalitäten, befindet sich „plötzlich in einem fremden Land, unter fremden Leuten und muss innerhalb kürzester Zeit die Sprache des Feindes lernen“ (Knapp 2015: 63).

Da er als Kind alles zurücklassen musste, musste er sich immer neu definieren und ist auf der Suche nach seiner eigenen Identität sowie der Bedeutung des Wortes

⁸ Waldemar erlebt ein flüchtiges sexuelles Abenteuer mit einer Landsmännin, die seine Mitbewohner als eine spezielle Überraschung zu seinem Geburtstag engagieren. Der bisher unerfahrene Jüngling wird von ihr verführt.

„Zuhause“ (das er letztendlich aber doch in der österreichischen Fremde findet). Wie im Roman *Herrn Kukas Empfehlungen* wird auch hier die österreichische Hauptstadt zu demjenigen Ort kultureller Verschmelzung, in dem der Protagonist seine Identität in einem neuen Kontext wahrnehmen kann. Der Integrationsprozess von Ludwik Wiewurka verläuft allem Anschein nach ohne Probleme, er arbeitet als Heizungsableser und gewinnt dadurch den Zugang zu den Wiener Wohnungen und deren Inhabern, sogar zu ihren Seelen und zu den intimsten Lebensbereichen. Wiewurka kann aber in Wirklichkeit in Wien keine Wurzeln schlagen.

Wiewurka begegnet vielen Menschen und den ungewöhnlichsten Situationen, die ihn prägen und verändern, lernt über Grenzen, Geschmack und Gewohnheiten der Wiener Menschen. Doch hat er sich mit seinem Leben und Dasein in Wien eigentlich nie so recht abfinden können. Ludwik geht davon aus, dass zwar seine Emigration „verjährt“ (Knapp 2015: 18) sei, weil er in der „Plüschstadt“ Wien (Knapp 2015: 6), „ein[em] groß[en] Museum“ (Knapp 2015: 26), „viel zu lange“ sei, um sich „noch als Emigrant zu fühlen“ (Knapp 2015: 18), obwohl er „seit zwanzig Jahren vergeblich“ versucht, „[s]einen Akzent aus[zu]löschen“ (Knapp 2015: 19). Wiewurka selbst kommt sich „wie eine trübe Suppe [vor], die ein paar betrunkene Köche gekocht haben“ (Knapp 2015: 194). Wie sich zeigt, ist er selbst ein in sich zerrissener Mensch, bei dem ein (Militär)psychologe „den Konflikt zwischen alter und neuer Heimat“ (Knapp 2015: 67) diagnostiziert. Nach fünfzehn Jahren Wartezeit wird ihm endlich die österreichische Staatsbürgerschaft verliehen. In einem „geräumige[n] Büro mit imposanten alten Möbeln“, in dessen „Zimmerdecke [...] der österreichische Adler von der Größe einer Cessna eingearbeitet“ ist (Knapp 2015: 29f.), gelobt Wiewurka, seinem „Land Österreich zu dienen, in Friedenszeiten und im Krieg, [seine] Pflichten als Bürger wahrzunehmen und die Rechte zu schützen.“ (Knapp 2015: 32) Dies ist vor allem für seine Mutter von besonderer Bedeutung, die will, dass ihr Sohn endlich Österreicher wird und sich endlich gut in seiner Haut fühlt. Die unerwartete und im Grunde genommen aufgezwungene österreichische Staatsbürgerschaft stellt aber keine besondere Integrationsleistung dar und hilft dem Protagonisten bei seiner Identitätsfindung sowie seinem Selbstfindungsprozess nicht.

Erst sein Zivildienst in dem „über hundert Jahre“ (Knapp 2015: 104) alten Wiener Altershaus „Weiße Tulpe“ im 19. Wiener Bezirk, dem „älteste[n] Altersheim im deutschsprachigen Raum“ (Knapp 2015: 104), in dem an der Wand ein großes Gemälde mit einem „Mann mit mächtigen Koteletten“ (Knapp 2015: 102) hängt, ermöglicht dem Romanprotagonisten eine Identifikation mit der österreichischen Heimat. Die österreichische Tradition wird zur Identitätsfindung des Protagonisten herangezogen, weil das traditionsreiche Wiener Altersheim den perfekten „Rahmen“ dafür bildet. Der frischgebackene österreichische Staatsbürger Ludwik Wiewurka, „ein Auto, das zu früh aus der Garage gefahren ist“ (Knapp 2015: 169), findet in dem traditionsreichen Wiener Altersheim „die perfekte Garage“ (Knapp 2015: 170). Es ist nämlich derjenige Ort, wo alles „in Zeitlupe“ (Knapp 2015: 177) stattfindet und „eine angenehme Gravitation“ (Knapp 2015: 170) herrscht, „die von der Vergänglichkeit um einen herum

erzeugt wird“ (Knapp 2015: 170). Die Figur findet in dem Altersheim vorübergehend „eine Zuflucht“ (Knapp 2015: 170) und „ein Zuhause“ (Knapp 2015: 193) und überwindet sein „Fremdsein“ sowie seine Angst vor der Zukunft. Wie im Falle von dem Protagonisten aus dem Roman *Herrn Kukas Empfehlungen* spielt auch in dem Roman *Der Gipfeldieb* bei der Identitätsfindung in der Fremde neben der Wiener Tradition auch eine Frau (und die Liebe zu ihr) eine wichtige Rolle. Es ist die aus Polen stammende Schwester Sylwia, wie Ludwik eine Emigrantin, die in dem Altersheim „Weiße Tulpe“ als Krankenschwester arbeitet. Dem Protagonisten gelingt es somit, in der österreichischen Wiener Heimat seinen eigenen Weg zu finden und Ludwik entdeckt (wie Waldemar aus dem Debütroman von Knapp), dass seine Heimat überall (auch in Wien) sein kann. Das traditionsreiche Altersheim ist ein identitätsstiftendes Bindeglied zwischen der traditionsreichen kulturellen Vergangenheit und der Gegenwart der Aufnahmegesellschaft des Protagonisten. Wie Waldemar aus dem Roman *Herrn Kukas Empfehlungen* findet auch Wiewurka eine Synthese von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. So kann die Arbeit in dem Altersheim als der entscheidende Faktor bei seinem Eintritt in die Ordnung des neuen Kulturraumes und im Prozess der Akzeptanz der neuen Werte betrachtet werden. Ein vor zweiundzwanzig Jahren von seinem Großvater gekaufter Fahrschein für seine Rückkehr aus Wien (Knapp 2015: 184), den der Protagonist in „einer Kiste mit Andenken aus [s]einer Kindheit“ (Knapp 2015: 181) aufbewahrt, wird in Anwesenheit seiner Mutter verbrannt. Seine Tat gewinnt einen identitätsstiftenden Symbolwert.

Beide Protagonisten Knapps – sowohl Ludwik wie auch Waldemar – verfügen über eine außerordentliche Fähigkeit, in sich verschiedene (polnische und österreichische), kulturelle Elemente zu vereinen und auf diese Weise eine neue Form der Identität aufzubauen. Eine entscheidende Rolle spielt die Wiener Kulisse. Wien, „ein großes Museum“ (Knapp 2015: 26), „ein stilles Wasser“ (Knapp 2015: 26), wird dabei nämlich zu demjenigen Ort, wo der polnische Migrant die eigene Identität findet. „Österreich ist häufig ein solcher Ort, wo man sich zu Hause fühlt, in jener Harmonie zwischen Vertrautheit und Ferne, wie sie Joseph Roth gefiel“ (Magris 1988: 204) – definiert Claudio Magris in dem Essayband *Donau. Biographie eines Flusses* den Begriff Österreich in Bezug auf die Heimfindung. So finden auch Knapps Protagonisten im „Österreichischen“ denjenigen Ort, wo man sich zu Hause fühlt, in jener Harmonie zwischen Vertrautheit und Ferne.

Literatur

- Csáky, M. (1996). *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Knapp, R. (1996). „Wien und Warschau sind für mich zu einer Stadt zusammengeschmolzen“. Radek Knapp im Gespräch mit Christa Stippinger. In Ch. Stippinger (Hrsg.), *Jeder ist anderswo ein Fremder. Interkulturelle Reihe des Vereins Exil im Amerlinghaus* (S. 145-146). Wien: edition exil.

- Knapp, R. (1999). *Herrn Kukas Empfehlungen. Roman*. München: Piper.
- Knapp, R. (2015). *Der Gipfeldieb. Roman*. München: Piper.
- Magris, C. (1988). *Donau. Biographie eines Flusses* (H.-G. Held, Übers.). Wien: Zsolnay.
- Palej, A. (2004). *Interkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Polen und Österreich im 20. Jahrhundert anhand der Werke von Thaddäus Rittner, Adam Zieliński und Radek Knapp*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Puchalski, L. (2009). *Vorwort*. In L. Puchalski (Hrsg.), *Ausgewählte Quellen im Diskursfeld »Identitäten«. Österreich. Ein Arbeitsbuch für Breslauer Germanisten* (S. 9-10). Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Wörgötter, B. (27. November 1997). Vom Lachen, das in der Kehle stecken bleibt. Ein Pendler zwischen zwei Kulturen: Radek Knapp liest in Schwarz. *Tiroler Tageszeitung*, 8.

PRIMUS-HEINZ KUCHER

**„REBELL/IN/NEN (NICHT NUR) DES WORTES“ –
MIGRATIONSGESTÜTZTE LITERARISCHE
AUFBRÜCHE IN EIN POSTNATIONALES ÖSTERREICH.
VON HADZIBEGANOVIC ZU INSAYIF UND MAANI**

ABSTRACT: Als Anhang zu ihrer Preisrede im Zuge der ersten Verleihung des österreichischen Literatur(förder)preises *Schreiben zwischen den Kulturen* (1997) hat die aus Brčko geborene Alma Hadzibeganovic, ein eigenwilliges, ihr Schreibverständnis erläuterndes Alphabet vorgelegt. Unter dem Buchstaben ‚R‘ hat sie den rebellischen Charakter des Beitrages dieser Gruppe (damals) junger Autorinnen und Autoren mit Migrationshintergrund selbstbewusst sichtbar zu machen versucht. Ein Blick auf die literarische Produktion der letzten 20 Jahre wird diese These bzw. diese Selbstpositionierung vielleicht nicht als die zentrale Entwicklungsperspektive in der neueren österreichischen Gegenwartsliteratur ausweisen, aber zugleich doch als eine ernst zu nehmende und in vielfältiger Weise das Erscheinungsbild mitprägende. Der Beitrag geht der Frage nach, wo und wie sich migrationsgestütztes Schreiben positioniert, und in welcher Weise Querverbindungen zu einer spezifischen österr. Tradition sprachkritisch-experimentellen Schreibens und Denkens anzutreffen sind, das per se national-sprachliche Begrenzungen unterläuft bzw. ironisch kommentiert.

SCHLÜSSELWÖRTER: Migration, experimentell-ironische literarische Verfahrensweisen, Verbindungen zur österreichischen Tradition der Sprach-Kritik und Sprach-Schöpfung, Alma Hadzibeganovic, Semir Insayif, Sama Maani

**“REBELL/IN/EN (NICHT NUR) DES WORTES“ – MIGRATION SUPPORTED LITERARY
TAKE OFFS TO POSTNATIONAL OUTLINES OF AUSTRIA. FROM HADZIBEGANOVIC
TO INSAYIF AND MAANI**

ABSTRACT: In the codicil to her prize speech on the occasion of the first award ceremony (1997) for *Schreiben zwischen den Kulturen* Alma Hadzibeganovic, born in the bosno-croatian crossborder city of Brčko, presented a quite idiosyncratic and at the same time explanatory alphabet. The letter ‚R‘ hereby emphasized a specific rebellious character of most of her same aged authors coming from migration backgrounds. Looking back on twenty years of literary and cultural production we probably may assert that selfpositionings as expressed by Hadzibeganovic in the meantime have contributed to differentiate at one hand literary techniques of authors coming from other backgrounds and to es-

establish at the other hand connexions and intersections with the specific Austrian tradition of critical, ironical and experimental approaches in writing and reflecting words and worlds.

KEYWORDS: migration, experimental-ironical literary approaches, intersections with Austrian tradition of reflection and re-foundation of language, Alma Hadzibeganovic, Semir Insayif, Sama Maani

1

Als 1997 der vom Volumen her eher bescheidene, aber von der Intention her umso wichtigere und richtungsanzeigende Literaturpreis ›Schreiben zwischen den Kulturen‹ eingerichtet und erstmals vergeben wurde (Schwaiger 2016: 27-30), um einer kaum sichtbaren, aber doch gewichtiger werdenden Szene von jungen Autor_innen, die im Zuge der Migrationen seit Ende der 1980er Jahre nach Österreich gekommen sind, ein Mindestmaß an Öffentlichkeit, Aufmerksamkeit und Würdigung zukommen zu lassen, trat mit der ersten Preisträgerin Alma Hadzibeganovic eine in mehrfacher Weise ungewöhnliche Stimme in den Vordergrund. Im Unterschied zur ersten größeren Immigrationswelle, die in den 1970er Jahren bekanntlich unter dem Schlagwort ›Gastarbeiter‹ aus der Türkei und Ex-Jugoslawien firmierte, in Österreich jedoch keine ‚Gastarbeiterliteratur‘ wie in der Bundesrepublik hervorgebracht hat (Esselborn 1997; Chiellino 2000), höchstens vereinzelte zaghafte Versuche im Genre der autobiographischen und interkulturellen Aufzeichnungsbücher (Şerafettin Yıldız 1995) sowie ein wenig Lyrik (z. B. Kundeyt Surdum 1988, *Unter einem geliehenen Himmel*), präsentierte sich Alma Hadzibeganovic erfrischend modern, unkonventionell, mit einem Wort: vielversprechend.

Letzteres war angesichts ihres damaligen Lebensalters (geboren 1972, d. h. sie war bei ihrem Debüt gerade 25 Jahre alt) ebenso überraschend, wie ihre das Schreiben begleitenden existentiell-kulturellen Koordinaten und Erfahrungen. Aus der 1991-1992 heftig umkämpften bosnisch-kroatischen Grenzstadt Brčko kommend absolvierte Hadzibeganovic seit 1990 ein Studium in Sarajevo, das zwei Jahre lang im Würgegriff serbisch-bosnischer Truppen lag. Jahre, die hochdramatisch waren und zugleich erstaunlich distanziert im Text durchklingen, zumal sie vordergründig kaum Spuren einer Traumatisierung aufweisen. Erstaunlich ist dies im Kontext literarischer Aufarbeitungen von Gewalterfahrungen, deren Eindringlichkeit medial omnipräsent gewesen ist, auch deshalb, weil der zeitliche Abstand zu ihnen sehr kurz war und die räumliche Komponente, einer Lagererfahrung strukturell verwandt, erschwerend ins Gewicht fiel (Bronfen u. a. 1999 bzw. Kasper 2016: 22-55). Der prämierte Text versucht diese verbürgt hochdramatische Belagerungserfahrung in Sprache umzusetzen und bedient sich dabei nicht, wie erwartet werden könnte, eines realistisch-deskriptiven oder reflexiv-diaristischen Modus. Er inszeniert geradezu, auch visuell markiert, eine Mischform aus diesen Modi mit akzentuiert sprachexperimentellen Elementen, wie solche zwar gelegentlich auch schon vor ihr, z. B. durch Emine S. Özdamar, ver-

wendet wurden, aber doch nicht gängige sprachästhetische Verfahrensmuster bilden. Sichtbar wird diese sprachbewusste Orientierung bereits im Titel: *zz00m: 24 Std.mix I of me oder Penthesilea in Sarajevo* (Hadzibeganovic 1997: 4). Ein Titel wie der vorliegende ist als paratextliche Exposition oder Overture für die Lesererwartung nicht unerheblich: er collagiert semantisch offene wie klar besetzte Bedeutungen zu einem in mehrfacher Hinsicht plurilingualen und polyvalenten Auftaktsatz. Im »zz00m: 24 Std.mix 1« werden wir an optophonetische Kompositionen oder an Lautgedichte zwischen Raoul Hausmann und Ernst Jandl denken können, im »of me« scheint ein Subjektbezug durch, der im nachfolgenden Text durch die Ich-Erzählung auch eingelöst wird; mit »Penthesilea« und »Sarajevo« wird eine gleichsam moderne Troja-Belagerung einschließlich des Widerstands einer Frauenfigur aufgerufen, aber auch eine Kleist-Reverenz eingearbeitet, die in einem nachfolgenden Absatz weiter ausgeführt wird (in Zitaten und Reflexionen über den Status einer Penthesilea im Kontext militärischer Auseinandersetzung). Der Text selbst, bestehend aus sechs durch sprachlich auffällig markierte Zwischentitel voneinander abgegrenzte und das Geschehen strukturierende Kapitel, versetzt uns in ein Zimmer, offenbar in einem Studentenwohnhaus in Sarajevo, in dem die Ich-Erzählerin und ihre Freundin (Melli) vordergründig den Film *Basic Instinct* „in der amerikanischen OV“ als „Sprachübung für ihr Studium“ ablaufen lassen und diesen kommentieren. Eigentlich geht es aber darum, soziale und kulturelle Dynamiken eines Zusammenlebens einer kleinen Gruppe auf engstem Raum auszuloten, d. h. unter den Bedingungen eines mehrfachen Belagerungszustandes, der auch psychische Komponenten wie Identität, kulturelle Bräuche und Beziehungsmuster einschließt, und diese mit fragmentartigen Wahrnehmungen der umliegenden bzw. der Außenwelt kurzzuschließen. Wahrnehmungen, die vom gefährlichen WC-Besuch, über Gespräche mit Nachbarinnen bis hin zu verstohlenen Blicken auf serbische Stellungen an einem gegenüberliegenden Berg reichen, aber auch Vorbereitungen für Vorsprachen bei Behörden einschließen. Die beiden jungen Frauen wollen nämlich aus Sarajevo heraus und müssen sich daher entsprechende Passierscheine auf einem sogenannten „Amt der Serben“ besorgen, was sie in Kontakt mit Macho-Polizisten bringt, aber auch ethnisch-kulturelle Reflexionen und Strategien auslöst: das taktische Zurückdrängen des bosnisch-muslimischen Aspekts (in habitueller Anlehnung an den zuvor gesehenen Film – „Melli setzt instinktiv ihr Basic ein“ (Hadzibeganovic 1997: 9) einerseits und in zaghaften Verweisen auf eine, zuvor quasi verschwiegene serbische Mutter andererseits (Hadzibeganovic 1997: 11), d. h. auf ein Signal der Zugehörigkeit auch an die Ethnie, die Nation des »Feindes« und somit auf eine gefährliche Aufspaltung des Selbst. Womit der Text natürlich nicht mehr nur eine kuriose Episode aus dem Leben zweier Studentinnen thematisiert, sondern unvermittelt auch eine politische, psychische sowie sprachkulturelle Dimension erhält, die sich u. a. darin ausdrückt, dass in bestimmten Situationen die sprachliche aber auch gestische Modellierung eines Ich, einer Identität für das Gegenüber, in einem Fall Polizisten und Beamte, in einem anderen Freunde, sich zu verändern bzw. anzupassen oder im Sinne von Homi K. Bhabha eine Strategie

von Mimikry zur Anwendung zu bringen hat (Bhabha 1994; 2004: 126). Zu diesen Strategien gehören auch eine gleichermaßen genderkritische und genderironische Sprachverwendung bzw. Sprachreflexion im Kontakt mit der männer- und gewaltdominierten Außenwelt einerseits und diese Außenwelt kommentierende Passagen der Protagonistin, welche immer intensiver die Kleist'sche Penthesilea-Figur, gebrochen durch Hegel, dabei einbeziehen, z. B. unmittelbar vor einem Granatenangriff sich Achill mit glühenden Wangen imaginierend:

Am großen Tisch, angesichts des Themas von Gesellschaft und Geschichte im Werke Kleists, schlage ich mich in die tonnenweise angehäuften Tragik im Kriegsgebiet der Liebe. Bei ihm [Kleist, P.-H.K.] war die Banalität nur als Ironisierung präsent. Sogar der Hegelsche Gedanke vom Tragischen als dem Konflikt zweier miteinander unvereinbarer Prinzipien ist im Vergleich zu Kleist einfach, denn jede der Kleistschen Gestalten trägt in sich bereits den Zwiespalt zweier miteinander nicht zu versöhnender Gegebenheiten. (Hadzibeganovic 1997: 17)

Mitten in diese Reflexionen – ihre Freundin Melli hockt bereits unter dem Tisch – geht es dann los, so suggeriert es zumindest der Text mit einer Reihe von Granat- und Gewehrfeuer imitierenden Lautkompositionen: „BBAAMM! TATA-TATA-TA – BB-BAAMMM!“ (Hadzibeganovic 1997: 17) – Lautkompositionen, die das Ich nicht sonderlich zu irritieren scheinen, dreht sie doch das Radio – wir erfahren sogar welches (Omladinski Radio Sarajevo) lauter, aus der zuerst ein Nirvana-Song ertönt, gefolgt von einer Karadzic-Gusle, die er selbst als Student komponiert haben soll und offenbar als bitter-ironischer Subtext zu seiner Schlächter-Mentalität eingeblendet wird und fungiert („Oj Radoje, Radoje / krenimo u gradove / da ubijemo one gadove“ – „Oj Radoje, Radoje / gehen wir hinunter / zu den Städten / um den Unrat / dort zu töten“ (Hadzibeganovic 1997: 19). Der Text selbst – aber das ist fast nebensächlich – klingt nicht nur offen aus, geht in den abschließenden Absätzen in ein assoziatives Stakkato-Panorama von konkreten, imaginierten, von inneren und äußeren Bildern über, er skizziert im Ansatz ein Sprach-Bild-Denken und Sprach-Bild-Schreiben, das gleichermaßen vom Alltagswahnsinn ständiger Bedrohung wie von jenem eines intellektuell-politischen Gedächtnisses und der Notwendigkeit, dafür eine Sprache zu finden, mitunter zu erfinden, geprägt wirkt. Vor diesem Hintergrund lese ich das dem Text beigegebene *Grosse AlmaAlphabet* in dem eine sprachbiographische Neuvermessung mit kritischen wie ironischen Seitenblicken unternommen wird. Entsprechend aufschlussreich präsentieren sich die Erklärungen, die jedem Buchstaben des Alphabets beigegefügt sind, von A, das mit „Alma“ als „ambivalente Persönlichkeit“ (Hadzibeganovic 1997: 27), als die sich das Ich begreift, programmatisch umschrieben wird über I (für Integration, allerdings mit drei Fragezeichen versehen und das bereits 1997) bis hin zu dem wohl aufschlussreichsten konzeptuellen Vorschlag, nämlich das R betreffend, das bei Hadzibeganovic für „Rebellin“ steht und zwar für: „schonungslose Rebellin des Wortes“ (Hadzibeganovic 1997: 33). Diese Auto-Definition wird verknüpft mit der Perspektive, dass es auch jener Generation, d. h. jener der Migrantinnen und Migranten, zusteht, der

Sprache, in der sie (auch) leben und schreiben, ihren spezifischen Wahrnehmungshorizont bzw. Stempel aufzudrücken. Es geht also nicht mehr nur darum, Integration mit einem mimetisch-assimilatorischen Sprachkonzept zu verknüpfen – je perfekter die Teilnahme an der Sprachgemeinschaft, desto integrierter bzw. höher der Anspruch auf Teilnahme an Integrationsprozessen – sondern darum, diese auch mitgestalten zu wollen im Wissen, dass sich das kulturelle Potential dieser Gruppen auch in der Sprache produktiv abbilden kann und soll. Zieht man für Österreich die Daten der Statistik Austria 2017 heran, so weisen darin immerhin 1,89 von 8,6 Millionen Menschen, also rund 22%, einen (Im)Migrationshintergrund auf, davon 1,4 Millionen der ersten Generation (migration & integration 2017: 22). Daten, die eine klare Richtung anzeigen: ein Aufsprengen national-kultureller Homogenität, die Infragestellung bisher gültiger Grenzen und Parameter sowie die Perspektive einer postnationalen Realität (Vobruba 2012). Daher auch die graphisch durch Versalien besonders markierte Forderung: „Die Sprache entwickelt sich, und WIR VERÄNDERN SIE MIT. Schluß mit den schmieri-gen Aposteln der (sprachlichen) Starrheit.“ (Hadzibeganovic 1997: 33)

2

Alma Hadzibeganovic hat ihrem ersten Text wohl noch einen schmalen Band Kurzprosa *ilda zuferka rettet die kunst* (2000) und *Das Stück* (2007) folgen lassen, in dem der programmatische Anspruch auf Mit-Veränderung der Sprache, an produktiver wie subversiver Über-Schreibung zwar zurückgenommen erscheint, aber immerhin auch noch eigene Akzente setzt. Diese zeigen eine andere Facette sprachlicher Souveränität an, nämlich jene, den sprachlichen Alltagsjargon der Protagonistinnen, Migrantinnen aus Ex-Jugoslawien, auf die unter dem Label ‚pop-Literatur‘ firmierende Tendenz einer sprachlichen Fokussierung auf die glitzernde Konsum- und Warenwelt abzustimmen. Bedauerlicherweise zog sie sich jedoch ab etwa 2007 aus der literarischen Produktion zunehmend zurück und ist nur noch gelegentlich als Mitwirkende (Drehbuch z. B.) an Filmprojekten in Erscheinung getreten.

Mit den Aktivitäten rund um den Literaturpreis ›Schreiben zwischen den Kulturen‹, der nach Hadzibeganovic einigen angehenden Schriftsteller_innen zu mehr und zu kontinuierlicher Aufmerksamkeit, ja in manchen Fällen zu einem Durchbruch als Autor_in verholfen hat (Dimitre Dinev, Seher Çakir, Julya Rabinowich, Anna Kim u. a. m.), sind auch erwähnenswerte Theaterprojekte und Auszeichnungen der ›Wiener Wortstätte‹ – auch hier bereits im Titel ein Signal – verknüpft. So hat z. B. im Jahr 2010 Olga Grjasnowa, die bereits 2007 am Literaturkurs im Rahmen des Ingeborg Bachmann-Preises in Klagenfurt teilgenommen hatte, dort noch vor ihrem Durchbruch als Romanautorin mit *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) ihr Stück *Mitfühlende Deutsche* aufgeführt und ausgezeichnet gesehen (Grjasnowa 2010: 95-107). In den letzten zehn Jahren hat sich dieses Spektrum bemerkenswert entwickelt und weiter ausdifferenziert, d. h.

auch institutionell und verlegerisch verbreitern sowie im literaturöffentlichen Raum sich durchaus positionieren können, z. B. durch die Einrichtung eines Schwerpunktes Exil-Immigration in der Zeitschrift *Zwischenwelt* (Theodor Kramer Gesellschaft), der maßgeblich von Vladimir Vertlib protegiert wurde, im Veranstaltungsprogramm des Kulturzentrums Minoriten in Graz, der österreichischen Literaturhäuser insgesamt oder im Programm von bereits länger etablierten Verlagen wie z. B. Drava in Klagenfurt, Deuticke in Wien oder Haymon in Innsbruck, um nur einige Beispiele zu nennen. Inzwischen ist es auch durch literaturwissenschaftliche Studien, z. B. den Band *Zeitenwende* in den Fokus der österreichischen und internationalen Germanistik gerückt (Boehringer, Hochreiter, 2011; Babka, Cornejo, Vlasta, 2014; Bürger-Koftis, Pellegrino, Vlasta 2019).

Aus diesem Spektrum möchte ich im Folgenden zwei Autoren herausgreifen, die für meine Fragestellung von Interesse sind: Semier Insayif, einen in Wien 1965 geborenen Autor mit irakischem Anteil väterlicherseits, und Sama Maani, einen 1963 in Graz geborenen Autor und Psychoanalytiker mit iranischen Wurzeln, der seit Jänner 2017 auch einen Blog in der Tageszeitung *Der Standard* betreibt (mit Schwerpunkt auf Themen wie Islam-Wahrnehmung, Antisemitismus-Kritik, sexuelle Autonomie/Befreiung, Narzissmus als Grundtendenz der Gegenwartskultur etc.) sowie auf Kateřina Černa (geboren 1985), eine Autorin mit tschechischem Familienhintergrund, die seit längerem in der Steiermark lebt, verweisen. So unterschiedlich die Werk-Biographien, die kulturellen Prägungen und die Themen ihrer Texte auch sein mögen, so verbindet sie doch zweierlei: eine jeweils akzentuierte Arbeit an bzw. in der Sprache mit der Intention, ihre sprachkritisch-reflexiven Zugänge auch mit sprach-politischen und ideologie-dekonstruktiven Haltungen bzw. Verfahren, und letzteres mitunter auch performativ begleitet, zu verknüpfen.

Gerade in dieser Hinsicht, d. h. der Verknüpfung des Sprach-Reflexiven mit dem Performativen, ist auf Insayif kurz einzugehen. Insayif ist zunächst vor allem als Lyriker seit Ende der 1990er Jahre hervorgetreten, der Debütband aus dem Jahr 1998, versehen mit einer CD, trägt den Titel *69 konkrete annäherungsversuche*; ihm folgten die beiden Lyrikbände *Über Gänge verkörpert oder vom Verlegen der Bewegung in die Form der Körper* (2001) sowie *libellen tänze – blau pfeil platt bauch vier fleck* (2004), wobei letztgenannter auf die sechs Cellosuiten von Johann Sebastian Bach zurückgreift und diese in eine eigenwillige Text-Textbild-Komposition umzusetzen unternimmt. Die jeweils sechszeiligen Textkompositionen werden nämlich einerseits in zwei Schriftgrößen und orthographischen Ausführungen auf eine Seite gesetzt. Am Seitengrund ist in kursiver Auszeichnung eine eigenwillige und poetische Tempoangabe beigegeben, die der in Partituren üblichen Tempo- und Rhythmusangabe (z. B. andante, adagio, allegretto etc.) und damit Interpretationshilfen ähnelt, wenn es z. B. zur ersten Suite heißt: „nah vor ort in allen farben wie zerstäubt“. Andererseits werden sie, ausgenommen die erste Suite, beginnend mit einem *prélude* in sechs barocken Tanzformen (Allemande, Courante, Sarabande, Menuett, Bourrée, Gigue) durchvariiert. Das erste Gedicht fungiert zugleich als ‚Stammgedicht‘, was vor allem bedeutet, dass die einzelnen Zeilen

im jeweils ersten Vers des nachfolgenden Gedichts aufgegriffen werden (z. B. Vers drei als erste Zeile im dritten Gedicht etc.), woraus sich eine gleichermaßen strenge wie spielerisch wirkende Form ergibt. Das musikalische Neuarrangement erfolgte dabei durch den Cellisten Martin Hornstein. Martin Kubaczek hat dies in einer Besprechung entsprechend gewürdigt:

[...] ein durchstrukturiertes Projekt: Insayif kondensierte vorerst die Atmosphäre der Bachschen Solostücke in einem Ursprungsgedicht. Die Musik wird ihm so Materie, „Mutterstoff“, er subtrahiert daraus eine Grundform, deren phonetisches, assoziatives und metaphorisches Potential nun ausgereizt, variiert und permutiert wird. (Kubaczek 2005)

Diese als gelungen bezeichnete „ästhetische Gratwanderung“ fungiert auch als eines der wenigen Beispiele zeitgenössischer Literatur von Schriftstellern mit Migrationshintergrund in einer repräsentativen Literaturgeschichte (Zeyringer, Gollner 2012: 741f.).

Konstruktiv eingesetzt wird also – wie bei Bach selbst – die Variabilität und Wiederholung eines relativ schmalen Materials, insofern als die sechszeiligen, mittig gesetzten Gedichte, begleitet sind einerseits von einer klein gedruckten, darüber platzierten lautsprachlichen Material-Variante, andererseits von der am Seitengrund gesetzten Kursivzeile. Es kann daher von einem Crossover von Lyrik und Musik gesprochen werden, wie ihn Insayif nach diesem Band als „Stimmakrobat“ in weiteren Variationen immer wieder und stets um andere Akzente verschoben, angepeilt hat, 2011 etwa „auf den Spuren von Matthias Claudius und Franz Schubert“. Auf diese Weise gelingt nicht nur eine originelle Aneignung von fremder Tradition, sondern auch deren produktive Verschränkung mit Gegenwärtigkeit über kulturelle Grenzen hinweg.

3

Auch sein bislang einziger Prosaband *Faruq* (2009), dem Untertitel nach ein Roman, ist in vielfacher Weise ein Crossover zwischen Erzählung, Reflexion, Sprache und Musik, ein „Sprach- und Klangteppich“, wie er in einer der wenigen bislang vorliegenden einlässlicheren Arbeiten bezeichnet worden ist. Darüber hinaus kann er auch insofern als ein sehr komplexer Text angesehen werden, als sich in ihm Erinnerung und Gegenwart, die Identität aufspaltend und rekonstruierend, beständig eines Prozesses der Selbstüberprüfung aussetzen (Babka 2014: 139).

Ein Zwiegespräch zwischen einem Ich und Du, so der Prolog und Romaneinsatz, das als solches nur zögerlich in Gang zu kommen scheint, schlägt dabei die rhythmische Grundsignatur an. Indiz dafür sind die wiederholten Aufforderungen, doch endlich zu sprechen zu beginnen bzw. Zeugnis zu geben und zu leben – Aufforderungen, die nachdrücklich in den entstehenden Text-Körper eingeschrieben werden und dabei alle seine Komponenten einbeziehen: die Atmung und die daran beteiligten Organe (Stimmbänder, Zunge, Nase etc.), die Sprechakte selbst und die damit intendierten Wir-

kungen im Gegenüber. Oft interpunktionslos, parataktisch und zugleich im Rhythmus ansteigend bis an den Rand der Atemlosigkeit, ausgreifend und auf Resonanz hoffend, so führt sich diese Stimme und ihre Rede ein:

[...] ergreifend muss sie jedenfalls sein die rede, raffiniert, gefühlvoll und logisch aufgebaut [...] sie muss um sich greifen, in die herzen der zuhörerinnen und zuhörer fassen, sie packen und nicht mehr loslassen, bis alle herz- und hirn-kammern vollkommen besetzt und verwirrt sind und nur noch verrückt spielen, einfach nur noch verrückt spielen können, so als könnten sie ihren ohren nicht trauen (Insayif 2009: 12).

Das Ich und sein Gegenüber stehen in einer besonderen Beziehung oder, besser gesagt, Verstrickung zueinander. Sprachlich kommt diese insofern zum Ausdruck, als das Ich, seiner Identität ungewiss – „nehmen wir einmal an, ich wüsste, wer ich bin...“ (Insayif 2009: 16), woraus eine Reihe weiterer Annahmen und Hypothesen nachfolgen – wortreich dieses Gespräch mit einem vordergründig stumm bleibenden (oder mit projizierten möglichen Antworten überhäuft und daher nicht zur Rede kommenden) Gegenüber an sich zieht. Nahezu jede Frage wird in deren Antwortmöglichkeit vorweggenommen und nachfolgend wieder zu einer „neu gestellten frage transformiert, die doch nur die illusionsmaschine einer wahrheit ist, die ihren schein geheim zu grabe trägt“ (Insayif 2009: 19).

Erst nach weiteren zwanzig Seiten etwa erfahren wir, dass dieses Ich, dessen Identität zuvor unermüdlich in Zweifel gezogen, als eine von denkbaren Versuchsanordnungen in den Raum gestellt, gegen Einwände und Vorschläge hin- und hergewendet wird, und in eine Aufbruchsbewegung, offensichtlich aus einer Ebene in ein zunächst nicht erkennbares Ungewisses, gestellt erscheint, jedenfalls „fort von dieser beklemmung von dieser beklemmenden gewissheit“ (Insayif 2009: 28). Und es ist wieder die Sprache, die eine weitere wichtige Fährte legt: das Wort *schurūq* (Insayif 2009: 30), ein arabisches Wort: Sonnenaufgang, eine Zeitangabe, auch eine Richtung am Himmel, aber offenbar auch im Ich selbst „oder aus ihm heraus. Eine idee“ (Insayif 2009: 30). Nichts steht dagegen im Text, zumindest in diesem Kontext davon, was üblicherweise mit diesem arabischen Wort assoziiert wird: die Spanne nämlich, innerhalb derer das Morgengebet zu verrichten sei (wie einschlägige online-Worterklärungen nahezu ausnahmslos suggerieren), also eine religiöse, identitätsverbindende Praxis.

Vielmehr stellt der Text auf Bewegung ab, konkret physische, aber auch auf existentiell-intellektuelle, ein Gehen, bei dem es gilt, „ein zeichen nach dem anderen auf die erde stempeln“, eine Erde, ein Boden, „in erwartung, betreten zu werden“, was unmittelbar darauf meint: „beschriftet, bezeichnet“ (Insayif 2009: 31), ein Gehen über und in eine Landschaft, das, dem Atemholen verwandt, grundlegende Koordinaten einer Existenz abschreitet und sie im Abschreiten neu beschriftet, neu ausmisst. Dem kontinuierlichen Abschreiten korrespondiert nun ein Text, in dem der Rhythmus des Atmens, Gehens, Hörens, des Wahrnehmens dieser Bewegungen in gewisser Weise abgebildet erscheint: in kurzen, elliptischen Sätzen oder Satzteilen, durchwegs in

Kleinschrift, als gelte es, diese Bewegung auch im Textbild als ruhig dahinfließende deutlich zu markieren:

[...] in bewegung, erst links, dann rechts, dann wieder links und wieder rechts und so weiter
 [...] in zwingender abwechslung, zu sich selbst, bis zur linie dieses flusses, an ihm entlang, zu seiner linken. das fließen. in entgegengesetzter richtung. das fließen des wassers. seiner schritte. seines ganges. geräusche der sohlen... (Insayif 2009: 32f.)

Dieses Gehen als Abschreiten eines Lebens öffnet schließlich Zugänge zu offenbar Verschüttetem, zu Erinnerungen, die im Zuge dieser Bewegungen „kehrten wieder nach und nach. kehrten zurück. in seinen schädel [...] zum glück. seine skizzen über gescheneisse, über viele seiner gescheneisse. außen wie innen.“ (Insayif 2009: 37f.) Mit dieser Wiederkehr erschließt sich das Weitergehen neue, dynamischere Dimensionen: So drängen sich die Erinnerungen an den Vater zwischen die Erinnerungen an die eigene Jugend, an die ersten Reisen mit den Eltern zu verstreuten Verwandten, in Schweden und Bagdad und Erinnerungen an Liebeserlebnisse mit einer Frau. „Die Intensität der Beziehung zu ihr“ wird, so Andrea Grill in einer (der bedauerlicherweise wenigen) Besprechung, „mit kuriosen Substantivschöpfungen, wie „tiefrote lippenpolster“ und „herzskelett“ beschrieben. Je mehr man aber davon liest, und je öfter sie doch immer ein wenig anders sind, desto charmanter werden sie.“ (Grill 2009) Mitunter auch anstrengender, aber oft auch instruktiver, etwa verschiedene Bedeutungs-Facetten arabischer Wörter betreffend, z. B. zum Wort *ghazál* (Frau, Geliebte, Mutter, das Wesen der Liebe an sich; Insayif 2009: 42), mitunter auch orientalischer in der Bilderflut und in Bezug auf die Form des Erzählens, die – wohl kaum zufällig gerade in Bagdad-Erinnerungen – zum Thema wird:

[...] in bab- al-sheich / einem der ältesten bezirke der stadt, wuchsen die geschichten innerhalb von fünf minuten. auf bäumen. auf sträuchern. in den himmel hinein. fielen auf die erde. ins fenster. in seine augen. hakten sich dort fest... (Insayif 2009: 45)

Es handelt sich dabei nicht, wie ein erster Blick vielleicht insinuiert, um eine nostalgische Projektion in eine nie gelebte Landschaft, ist doch die Erzählerfigur, wie an späterer Stelle klar wird, bereits in Wien geboren. Vielmehr wird ein Bagdad aus dem Erinnerungshorizont des Vaters aufgerufen, ein Bagdad, in dem die Religionen und damit eine der Wurzeln späterer Konflikte, noch problemlos nebeneinander ko-existierten und in das der in Wien zum Arzt ausgebildete Vater nicht mehr zurückkehren will. Das Gehen, Metapher auch für das Aufsuchen von Orten und Erinnerungen, amalgamiert ‚seine‘ Geschichte mit der Geschichte seines Vaters, die Geschichte des Suchenden mit der Geschichte eines inzwischen wieder, und wie wir am Ende zur Kenntnis nehmen müssen, rätselhaft Verschwundenen, mit dem sich im Gehen eine ganz eigene Geschichte, ein Austausch entwickelt. z. B. die Geschichte der Liebesbeziehung zu einem Mädchen aus Wien, eine Episode, in der auch – selten sonst im Roman – die konkrete historische Zeit

en passant angesprochen wird – „er sah sie [...] im votivpark. Im jahre sechsunfünfzig.“ (Insayif 2009: 123) Mit dieser aufblitzenden Erinnerung sind nicht nur berührende Emotionen verbunden wie arabische Liebesgedichte des Vaters an diese junge Frau und Mutter des Erzählers, wie bald zu entdecken ist, sondern auch, migrations- und kulturgeschichtlich interessant, Einblicke in diese uns heute kaum mehr zugängliche Welt einer ersten irakischen Emigration nach Wien in den späten 1950er Jahren – Einblicke auch in politische Fraktionierungen dieser vorwiegend studentischen Gruppen, in ihre Projekte und Utopien. Oder Erinnerungen an die väterliche Sehnsucht nach Pistazien und zwei in seiner Jugend in der gesamten arabischen Welt überaus populären Sängerinnen, Uum Kultum und Fairouz, Chiffren beide für Konturen arabisch-irakischer Heimat, die in Autofahrten und abgewetzten Cassetten als Geräuschkulisse auftönt, eine Heimat, in die zurückzukehren allerdings nicht mehr ratsam erschien (Insayif 2009: 157). Weiter gehen heißt auch irgendwann an der Gegenwart anstreifen, etwa über Telefonate mit Verwandten, die zunehmend von Terror-Anschlägen, von Gewalt berichten, von Folter und Mord – der Name Abu Ghraib (Insayif 2009: 169) fällt dabei auch – sowie vom bevorstehenden Ende des Großvaters, der den Vater dann doch zwingt, nach Bagdad zu fliegen, angsterfüllt, ahnend, dass es eine Reise ohne Wiederkehr sein könnte. Ein Finale, in dem der Text durch eine subtile Rhythmussteigerung, eine Elliptisierung des Sprechens gleichsam andeutet, dass es auf ein gewaltsames Ende hinausläuft, ohne dieses offen zu legen und somit auch eine politisch-moralische Ebene anklingen lässt, die zuvor nie ostentativ ins Spiel gebracht worden ist: durch die Verschränkung eines arabischen Regen-Gedichts mit einer Sterbeformel und dem lakonischen Befund: „mein vater war zwischen wien und bagdad verloren gegangen“ (Insayif 2009: 179). Insayifs Text und sein Erzähler-Ich schreiben sich somit in die Geschichte eines unablässigen Gehens mit ungewissem Ankommen und potentiell dem Sich Verlieren ein, das kulturelle wie nationale Zuordnungen relativiert, wenn nicht gar hinter sich lässt.

4

Vor wenigen Jahren, 2014, hat der 1963 in Graz aus einer iranischen Familie gebürtige und als Psychoanalytiker arbeitende Sama Maani seinen ersten Roman *Ungläubig* vorgelegt, dem 2015 ein Essayband mit dem provokanten Titel *Respektverweigerung. Warum wir fremde Kulturen nicht respektieren sollten. Und die eigene auch nicht* folgte sowie nach einem weiteren Erzählband 2018 der zweite Roman *Teheran Wunderland*. Der Vollständigkeit halber sei noch angemerkt, dass auch Maani seine literarischen Anfänge im Umfeld der *edition exile* und des Literaturpreises ›Schreiben zwischen den Kulturen‹ genommen hatte, der ihm 2004 für die Erzählung *Der Heiligenscheinorgasmus* (Neuaufgabe 2016) zugesprochen worden war. Bereits aus manchen der hier genannten Titel leitet sich die Vermutung ab, es auch in diesem Fall mit einem sprachaufmerksamen, wenn nicht sprachpolitisch ausgerichteten Autor zu tun zu haben.

Bei *Ungläubig* handelt es sich um einen in Briefform verfassten Text zwischen einem in Graz Medizin studierenden iranischen Studenten (Arasch Bastani) und seiner Grazer Psychoanalytikerin, die ihm freilich nie antwortet, weshalb von Beginn an eine geradezu absurde (Nicht)Kommunikationssituation das angedachte und anvisierte therapeutische Gespräch mitbestimmt. Ergänzt und begleitet wird dieser Briefwechsel von einem weiteren zwischen einem Freund des Protagonisten und einem sogenannten Zentralkomitee, einer nach der Chomeini-Revolution ins Ausland geflüchteten anarcho-politischen und religionskritischen mysteriösen Vereinigung, der auch Verwandte des Protagonisten angehört hätten. Dieses legt der Text nahe und zieht es oft und unmittelbar darauf wieder in Zweifel. Natürlich bildet die komplizierte Familiengeschichte einen kongenialen Rahmen für kulturkontrastive Perspektivierungen, die bei aller Distanz des Protagonisten zum Iran geradezu lebenswürdige Facetten einer Welt, insbesondere einer wenig bekannten lebensfreudigen Teheraner Welt, erinnernd und mit Witz gepaart, in diese Briefwechsel einschmuggeln. Teil der psychisch exponierten Verfasstheit jenes Arasch und zugleich ironische Brechungsmomente im Hinblick auf die Dramatik seiner Situation sind unter anderem einzelne Lektüren, die gefährliche Identifikationsangebote bereitstellen, allen voran E.T.A. Hoffmanns *Meister Floh*. Die (Lese)Begegnung mit der Dörtje Elverdink-Figur, die in der Folge zu einer Kolik führt und Arasch in ein Delirium stürzen lässt, entpuppt sich nämlich als Wunschprojektion einer realen Beziehung, denn er „[...] begann in einer Art Trance *Hanna* zu rufen, immer wieder *Hanna*.“ (Maani 2014: 27) Aus der ergänzenden Korrespondenz seines Freundes mit dem Zentralkomitee erfahren wir, dass dieser in Graz lebende Student und Schriftsteller mittlerweile auch in Teheraner psychiatrischen und oppositionellen Kreisen zu einem ‚Fall‘ geworden sei. So wird eine Therapiesitzung, in der zunächst Freuds Essay *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* mit der als „Witz“ empfundenen Revolution kurzgeschlossen wird, zu Arasch' Fall. Inzwischen auch im fernen Teheran als psychisch erkrankt geltend, wird er als Mitglied eines Künstlerkollektivs in einer Grazer Anstalt vorgestellt. Wenn daraufhin aus seinen Texten exemplarisch Passagen vorgelesen werden, rückübersetzt ins „Teheranische“, weil doch jener Schriftsteller „in Graz aufgewachsen“ sei und auf Deutsch schreibe (Maani 2014: 73), wiewohl der Text immer wieder Sprachbilder aus der Teheranischen Familiengeschichte in die viel blässere Grazer Alltagswelt transferiert, so spannt sich damit ein dialogischer Raum auf, in dem die Differenz zwischen den Kulturen und die Projektionen in die jeweils andere zu einem produktiven Vexierspiel anheben. Östliche Fabulierkunst und westliches Weltwissen (Fanta 2014) unterfüttern die kunstvoll vorangetriebenen Gesprächs- und Briefarrangements, um sie zu einem subversiv-grotesken Clash of Civilizations zu amalgamieren, in dem orthodoxe marxistische Revolutionsmaximen auf religiösen Messianismus prallen und in einen zunehmend psychopathologischen Alltag, dem der Boden brüchig wird, einmünden. Dass die verquere Geschichte dieses Studenten nicht gut ausgehen kann, liegt auf der Hand; dass hier ein Autor seinen Migrationshintergrund weniger autobiographisch und schlüssig nachvollziehbar als pointiert ironisch-gebro-

chen und sprachästhetisch verspielt gestaltet, soll allerdings nicht gegen den offenen Ausgang der Geschichte gewendet, sondern vielmehr als interessantes Signum einer das bloß Migrantische überwindenden Schreibpraxis gesehen werden.

Dass eine beständig zwischen Ironie und anarchischen Projektionen changierende Geschichte auch sprach- und kulturpolitisches Sprengpotenzial aufweisen kann, führt Maanis zweiter Roman *Teheran Wunderland* eindringlich vor. Der Schauplatz ist wieder auf einer weitgespannten Achse zwischen der Steiermark und dem Iran/Teheran verortet, zwischen einer eher langweiligen Provinz und einem faszinierenden Raum, in dem in gewisser Weise Weltgeschichte, nämlich das Ende einer über zweitausendjährigen, theokratisch eingefärbten Monarchie geschrieben wurde. Über dieses Ende und das nachfolgende problematische Experiment der Revolution halten drei aus Teheran stammende Brüder ein Tribunal ab, bei dem Phasen jener Aufbruchshoffnungen und deren klägliches, im Einzelfall traumatisches Scheitern aufgerollt werden. Systematischer als in *Ungläubig* rahmen und strukturieren neuerlich das Revolutionsnarrativ sowie der Versuch, gegen verordnete Revolutionsmoral ins Absurde ausufernde Therapiekonzepte ins Feld zu führen, den Text. Die erzählerische Autorität ist wieder eine höchst ungewisse (Messner 2018), verstehe sie ja die Sprache jenes Wunderlandes nicht oder kaum mehr – „Sarsamine Ajayeb sind die einzigen Worte der Sprache Teherans, die ich erinnere“ (Maani 2018: 101), um trotzdem das Erzählte in wortmächtigen, frappierenden Bildern für den Leser auszubreiten. Jene Therapiekonzepte reichen von postpubertären Liebes- und Jahreszeitgedichten, von proletarischen Poesiefesten (Maani 2018: 22), deren emanzipatorische Texte vom Regime zu Repressionszwecken instrumentalisiert werden, über die Lektüre eines „berüchtigten Epos“ des persischen Dichters Antschenani aus dem 11. Jahrhundert, das der Erzähler mit der deutschsprachigen Titelvariante *Der von der Frauenkrankheit Erfasste* versieht (Maani 2018: 32), bis hin zu Sigmund Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (Maani 2018: 62), die ihn schlussendlich in ein Umerziehungslager bringen (Maani 2018: 70ff.), wo eine dezidiert als „Feministin“ ausgegebene Professorin „Aspekte der Teheraner Tempel-Masturbation“ als Einstimmung auf nachfolgende „Mädchenweihen“, d. h. Geschlechtsumwandlungen, unterrichtet, um dem Problem der das System störenden homosexuellen Neigungen gegenzusteuern (Maani 2018: 83). Der Erzähler erblickt in seiner partiellen Teilnahme an diesem Umerziehungsprogramm eine Chance, seine Eltern zu schützen und seinen Entschluss reifen zu lassen, aus dem Land zu fliehen, womit die ironisch-grotesken Scharmützel mit einer fehlgeleiteten Revolution und ihrer religiös-dogmatischen Kapriolen am Ende in eine pragmatische Perspektive einmünden:

Ich hatte mich, um die Eltern vor den Repressalien der Faschisten zu schützen, bereit erklärt, beim Mädchenprojekt mitzumachen. Vielleicht hatten mich auch die Argumente der Professorin und Teheraner Feministin überzeugt, die Religion Teherans wäre in der Lage, sich selbst auszutricksen, und ich hatte die Teilnahme am Mädchenprojekt als meinen heroischen Beitrag betrachtet, das Problem der Männerliebe in Teheran zu lösen. [...] Ich beschloß, nach Hause zu fliehen und Teheran zusammen mit den Eltern zu verlassen. (Maani 2018: 97)

Resümierend darf also festgehalten werden, dass migrationsgestütztes Schreiben sich in der österreichischen Gegenwartsliteratur der letzten zwanzig Jahre nicht nur selbstbewusst positionieren konnte, sondern immer wieder, in vertrackter bzw. subkutaner Beziehung zur langen Tradition sprachexperimentellen und subversiv-grotesken Sprechens sich zu positionieren scheint und zu spannenden Verfahrensweisen und Texten führt. Texte, die inzwischen den Nachweis erbracht haben, dass dieses längst integrale, wenngleich literaturwissenschaftlich oft noch marginalisierte und naturgemäß wenig markttaugliche Schreiben das Diktum vom „toten Kadaver“ (Abel, Zaimoglu 2006: 159f.) gerade durch diese spezifischen Signaturen wie sie seit Hadzibeganovic eingeführt und nach ihr von Rabinowich, Insayif und neuerdings eben auch Maani (nebst einigen anderen) ausdifferenziert wurden, doch widerlegt oder zumindest stark relativiert haben.

Literatur

- Babka, A. (2014). „Wir haben ein land aus worten“ – Semir Insayifs Roman Faruq. *Aussiger Beiträge. Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre 8*. Wien: Praesens, 137-152.
- Babka, A., Cornejo, R., Vlasta, S. (Hrsg.) (2014). Begegnungen und Bewegungen: Österreichische Literaturen. *Aussiger Beiträge. Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre 8*. Wien: Praesens.
- Bhabha, H.K. (2004). *The Location of Culture* (2. Aufl.). London, New York: Routledge.
- Boehringer, M. & Hochreiter, S. (Hrsg.) (2011). *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millenium 2000-2010*. Wien: Praesens.
- Bronfen, E., Erdle, B. & Weigel, S. (1999). *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellen Deutungsmustern*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Bürger-Kofigis, M., Pellegrino, R. & Vlasta, S. (Hrsg.) (2019). *Wokommstduher? Inter-, Multi- und Transkulturalität im österreichischen Kontext*. Wien: Praesens (im Druck).
- Chiellino, G. (2000). *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Esselborn, K. (1997). Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blicks auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland. *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, Jg. 23, 47-62.
- Fanta, W. (8. Oktober 2014). *Sama Maani: Ungläubig*. Abgerufen von www.literaturhaus.at/index.php?id=10365.
- Grill, A. (22. September 2009). *Semir Insayif: Faruq*. Abgerufen von www.literaturhaus.at/index.php?id=7357.
- Grjasnowa, O. (2010). *Mitfühlende Deutsche*. In Ch. Stippinger (Hrsg.), *Preistexte 10*. Wien: edition exile.
- Hadzibeganovic, A. (1997). *zz00m: 24 Std.mix 1 of me oder Penthesilea in Sarajevo*. In Ch. Stippinger (Hrsg.), *Schreiben zwischen den Kulturen. Eine Anthologie* (S. 4-26). Wien: edition exile.
- Insayif, S. (1998). *69 konkrete annäherungsversuche*. Konkrete Texte und CD. Wien: Edition Doppelpunkt.
- Insayif, S. (2004). *Libellen tänze. Gedichte nach den sechs suiten für violoncello solo von johann sebastian bach*. Innsbruck: Haymon.
- Insayif, S. (2009). *Faruq*. Roman. Innsbruck: Haymon.
- Kasper, J. (2016). *Der traumatisierte Raum: Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante*. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Kubaczek, M. (25. November 2019). *Semir Insayif: libellen-tänze*. Abgerufen von <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1578>.

- Maani, S. (2014). *Ungläubig*. Roman. Klagenfurt, Celovec: Drava.
- Maani, S. (2018). *Teheran Wunderland*. Roman. Klagenfurt, Celovec: Drava.
- Messner, E. (Dezember 2018). *Iran Absurdistan. Sama Maanis ungemütlicher Kurzroman „Teheran Wunderland“*. Abgerufen von <http://versorgerin.stwst.at/artikel/dec-6-2018-2030/iran-absurdistan>.
- migration & integration. zahlen. daten. indikatoren 2017 (6. April 2019). Abgerufen von https://www.integrationsfonds.at/fileadmin/user_upload/Statistisches_Jahrbuch_migration_integration20172.pdf.
- N.N. (8. April 2011). Semir Insayif der Stimmakrobat. *Der Standard – Online*. Abgerufen von <https://derstandard.at/1301874206215/Auftritt-Semier-Insayif-der-Stimmakrobat>.
- Schwaiger, S. (2016). *Über die Schwelle. Literatur und Migration um das Kulturzentrum exil*. Wien: Praesens.
- Vobruba, G. (2012). *Der postnationale Raum. Transformation von Souveränität und Grenzen in Europa*. Weinheim, Basel: Beltz.
- Zaimoğlu, F. & Abel, J. (2006). „Migrationsliteratur ist ein toter Kadaver“. Ein Gespräch. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Literatur und Migration*. Sonderband, 9, 159-166.
- Zeyringer, K. & Gollner, H. (Hrsg.) (2012). *Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650*. Innsbruck, Wien: StudienVerlag.

RAFAŁ POKRYWKA

ZWISCHEN STIGMATISIERUNG UND NORMALITÄT. POSITIONEN INTERKULTURELLER AUTOR_INNEN IM LITERARISCHEN FELD (KIM, FLAŠAR, RABINOVICI, STAVARIČ)

ABSTRACT: Aus dem Standpunkt der soziologischen Feldtheorie sind Mehrsprachigkeit, interkultureller Hintergrund und Fremdheit soziale und kulturelle Kapitalsorten, die auch Teil des symbolischen Kapitals werden können. Im Beitrag werden vier österreichische Autor_innen besprochen, die im Hinblick auf den attestierten/deklarierten interkulturellen Charakter ihres Schaffens unterschiedliche Positionen im literarischen Feld einnehmen: Anna Kim, Milena Michiko Flašar, Doron Rabinovici und Michael Stavarič. Im Ausblick wird der Frage nachgegangen, ob ihre Stigmatisierung als ‚Fremde‘ auch feldinterne Profite bringen kann und ob die erwartete Normalisierung der interkulturellen Literatur in jeder Hinsicht erwünscht ist.

SCHLÜSSELWÖRTER: interkulturelle Literatur, literarisches Feld, Anna Kim, Milena Michiko Flašar, Doron Rabinovici, Michael Stavarič

BETWEEN STIGMATIZATION AND NORMALITY. POSITIONS OF INTERCULTURAL AUTHORS IN THE LITERARY FIELD (KIM, FLAŠAR, RABINOVICI, STAVARIČ)

ABSTRACT: From the point of view of sociological field theory multilingualism, intercultural background and strangeness are social and cultural forms of capital which could also become part of symbolic capital. In the paper four Austrian writers (Anna Kim, Milena Michiko Flašar, Doron Rabinovici and Michael Stavarič) are examined in view of the attributed/declared intercultural character of their work as well as their positions in the field. In the conclusion a question is raised whether their stigmatization as ‘strangers’ could bring benefits for their positions and whether the expected normalization of intercultural literature is desired in every respect.

KEYWORDS: intercultural literature, literary field, Anna Kim, Milena Michiko Flašar, Doron Rabinovici, Michael Stavarič

Die Sehnsucht nach der Normalisierung der interkulturellen Literatur könnte mittlerweile eines ihrer definierenden Merkmale bilden. Sie äußert sich in vielfacher Hin-

sicht, angefangen von relativ häufigen Veränderungen der Begrifflichkeit – hier von der ‚Gastarbeiterliteratur‘ zur trans- und interkulturellen Literatur – über Todeserklärungen der Migrationsliteratur (vgl. Zaimoğlu, Abel 2006: 162), Kritik des in der Literaturwissenschaft vorherrschenden „soziologischen Positivismus“ (vgl. Adelson 2006: 38), bis zu thematischen Volten im Schaffen von Autor_innen, die normalerweise mit dem spezifischen Fragenkomplex der ‚Migrantenliteratur‘ (auch ein bereits desaktualisierter Begriff) assoziiert werden. Symptom dieser Veränderung ist auch die Einstellung des Adelbert-von-Chamisso-Preises im Jahre 2017, eine über den Rahmen des literarischen Subventionierungsbetriebs hinausgehende Geste, die als Antwort auf den Normalisierungsanspruch exophoner Schriftsteller_innen deutscher Sprache (für die Deutsch keine Erstsprache ist) verstanden werden kann. Ein Umbruch ist somit in Sicht, durch den die Literatur von Autor_innen mit Migrationshintergrund ‚ent-exotisiert‘ und Teil „einer neuen deutschen Literatur“ (vgl. Schmidt-Bergmann 2010: 99) werden könnte. Aus einigen Gründen scheint diese Wende allerdings immer noch im Wunschenken verwurzelt, mehr noch: Auch wenn sie realisierbar wäre, dann mit einem gewissen Risiko.

Im Hinblick auf die soziologische Theorie des literarischen Feldes bildet die Diskussion um den Status der interkulturellen Literatur ein Paradebeispiel der Auseinandersetzung zwischen zwei deutlich polarisierten Tendenzen, hinter denen Akteur_innen des Feldes mit ihren Habitusformen, Kapitalien und Positionen stehen. Einerseits wird für die Originalität, Andersartigkeit und (ganz allgemein formuliert) extraordinäre Qualität der ‚neuen‘ Literatur plädiert, die zum bedeutenden Wandel der deutschsprachigen Literatur der letzten Jahrzehnte im Allgemeinen beitragen sollte, andererseits nach einer Normalität verlangt, die eben die bisher als peripher angesehenen Akteur_innen und Texte in zentralen Gruppierungen des literarischen Feldes verorten und somit gemeinsame Wertungsmaßstäbe zulassen würde. „Bei den Definitions- oder (Klassifizierungs-)Kämpfen geht es um *Grenzen* [...] und damit um Hierarchien. Grenzen festlegen, sie verteidigen, den Zugang kontrollieren heißt die in einem Feld bestehende Ordnung verteidigen“ (Bourdieu 1999: 357) – aus der These Bourdieus lassen sich auch zwei wichtigste Determinanten der besagten Diskussion ableiten: Definition (Klassifizierung) und Wertung. Definitions- und Klassifizierungsmechanismen bestehen in verschiedenen (meistens rhetorischen) Verfahren wie Ausschluss und Inkorporation, Hervorheben (*amplificatio*) und Verschweigen, intertextuelle Bezüge (wer kann mit wem verglichen werden) sowie – wohl das umstrittenste – Hinweise auf biografischen Hintergrund, Herkunft und Sprachkenntnisse. Hierzu kommt noch der Wertungsanspruch (Hierarchisierung) nicht nur von literarischen Texten, sondern auch von Genres, Themen, Motiven, Stilen, Namen, schließlich Gruppierungen im Feld, zu denen auch die interkulturelle Literatur, verstanden als eine im Feld gebildete (definierte und klassifizierte) und konventionell gewertete Gruppierung, gehört. Es scheint, dass Klassifizierung und Wertung untrennbar in verschiedene Konstellationen verwickelt sind, zum einen durch den Einfluss der Klassifizierung auf die Wertung (hinter jeder herrschenden Klassifizierung steht eine mehr oder weniger sichtbare Hierarchie), zum

anderen aufgrund der qualitativen Motivierung aller Zuschreibungen (die Auf- und Abwertung des Objekts erfolgt meistens durch Zuschreibungen zu einzelnen Stufen der herrschenden Hierarchie).

Wie gestalten sich Habitusformen und Kapitalsorten im Feld in Bezug auf die als interkulturell klassifizierten Autor_innen? Erstens wäre nach Bourdieu zwischen dem Raum der Stellungen und dem Raum der Werke zu unterscheiden (und dem dazwischen liegenden Raum der Möglichkeiten). Hier beeinflusst die soziale Stellung im Feld den Einsatz der zur Verfügung stehenden Mittel im Raum der Werke (Genre, Thema, Stil usw.). Zweitens wäre zwischen intentionalen und nicht-intentionalen Gesten im Feld zu unterscheiden – eine nicht unbedeutende Differenzierung, bedenkt man, dass der Anteil der Autor_innen an Selbstdefinition und Selbstwertung (angestrebte Position im Feld), nur gering im Vergleich zur Rezeption ihrer Positionen und Aussagen (darunter auch literarischen Texte) ist. Da die Rezeption auch eine Domäne von diversen Akteur_innen im Feld darstellt, lässt sich hier von reziproken Zuschreibungen sprechen, denen (wie zu vermuten steht) Konkurrenzverhältnisse im Feld zugrunde liegen. Interkulturelle Autor_innen sind demzufolge nicht nur Subjekte von Feldoperationen mit einem Arsenal von intentionalen Gesten, sondern auch Objekte von Zuschreibungen und Wertungen, die nicht selten – wie weiter erörtert wird – entgegen ihrer Intention zustande gebracht werden und manchmal mächtiger als die eigenen Selbstzuschreibungen sind.

Die Feldtheorie interessiert sich wenig für das ‚Natürliche‘, indem sie auf soziale Konstrukte Nachdruck legt, demzufolge lässt sich auch das bereits genannte, umstrittene Aspekt der Zuschreibungen im Feld – die Herkunft – aus einer soziologischen, von der ‚Herkunftsbiologie‘ absehenden, Perspektive als eine Art Kapital betrachten. Die im Namen, in der Lebensgeschichte sowie auch (unvermeidlich) im Aussehen der Akteur_innen kodierte Herkunftsassoziationen dienen als Etikette, generalisierend auch als Distinktionszeichen (vgl. Bourdieu 1999: 253f.) und beeinflussen stark die Rezeption, was u. a. der große Anteil von biografischen Informationen in Paratexten, Werbung, Interviews, Kritiken und literaturwissenschaftlichen Studien belegt. Die Herkunft des Autors/der Autorin scheint somit nicht mehr eine ‚private Angelegenheit‘ der ‚Person‘, sondern ein Kriterium der Klassifizierung (und wahrscheinlich auch Wertung) des Akteurs/der Akteurin im Feld zu sein. Dies gilt auch für die mit der interkulturellen Herkunft verbundene Mehrsprachigkeit und die literarische Exophonie – auch diese Elemente, die normalerweise als dem Bereich ‚Leben‘ oder (hermeneutisch begriffene) ‚Identität‘ zugehörig definiert werden, erweisen sich als Mittel der Positionierung im Feld, sei es von Autor_innen selbst intendiert, sei es als Zuschreibungswerkzeug in der Rezeption. Es kann nicht verwundern, dass interkulturelle Autor_innen als Expert_innen vom Thema Fremde, Autoritäten, Mittler_innen, Lehrer_innen und kritische Schriftsteller_innen verstanden werden, wenig überraschend ist auch die herkömmliche Wahl der Themen, Formen und Stile. Dass sie am häufigsten über Fremdsein, Migration, Isolation, Kommunikation und Sprache an sich schreiben, dass sie originelle, hybride Formen bevorzugen, mit Sprachen experimentieren und ihrer Mehrsprachigkeit Aus-

druck geben (oder aber dass dies eben von ihnen erwartet und angenommen wird), ist Teil ihrer sozialen Positionierung. Was man somit normalerweise als genuin soziales oder kulturelles Kapital anzusehen geneigt wäre, wird im literarischen Feld auf eine andere Ebene verlegt und als symbolisches Kapital kodiert.

Zu bedenken wäre, ob die oben genannten, oft emotiv als ‚Stigmatisierungen‘ und ‚Ghettoisierungen‘ bezeichneten Klassifikationen und Wertungen sich vermeiden lassen und ob es – vom soziologischen, möglichst neutralen Standpunkt gesehen – in Anbetracht der aktuellen Entwicklung der literarischen Felder in Westeuropa angebracht ist, sie abzuschaffen. Dass sich jedes literarische Feld von Grenzziehungen, Klassifikationen und Wertungen nährt, ist offensichtlich, ebenso wie das Bestehen von starken Paradigmen diskursiver Prägung, die nur bestimmte Grenzziehungen zulassen, andere dagegen nicht. Der bereits angesprochene Wunsch nach der Normalisierung der interkulturellen Literatur und des sie umgebenden Diskurses im Allgemeinen könnte vielleicht einmal Wirklichkeit werden, die Frage ist nur: mit welchen Konsequenzen? Welche Kategorien sollten an Stelle der abgeschafften eingesetzt werden? Was könnte mit dem symbolischen Kapital interkultureller Autor_innen passieren, das so tief existentiell verwurzelt scheint und als untrennbar von seinem Träger betrachtet wird? Und wenn die Position im Feld bestimmte Wertungen voraussetzt: Welche Profite würden auf diesem Wege erzielt, welche dagegen verloren?

Die kurze Analyse von vier unterschiedlichen Positionen im österreichischen Feld (Anna Kim, Milena Michiko Flašar, Doron Rabinovici, Michael Stavarič) setzt sich zum Ziel, Möglichkeiten und Begrenzungen der Positionierung in der interkulturellen Literatur zu beleuchten, nach dem künstlerischen und ökonomischen Potenzial sowie nach Konventionen, die die Rezeption dieser Literatur steuern, zu fragen, schließlich auch die genannten Gewinne und Verluste zur Sprache zu bringen, die derartige, auch wenn ungewollte, Zuschreibungen und Wertungen nach sich ziehen.

Heimkehr wider Willen: Anna Kim

Das vielfältige Schaffen von Anna Kim scheint von dem Wunsch gekennzeichnet, nicht als Autorin koreanischer Herkunft aufzutreten, d. h. nicht ausschließlich als solche wahrgenommen zu werden. In ihrem Essay *Die Tyrannei der Sichtbarkeit* schreibt sie:

Erst als ich zu studieren begann und im Rahmen meines Studiums mit einer größeren Öffentlichkeit konfrontiert wurde, kam ich diesem Prozess auf die Schliche und entdeckte so mein öffentliches *Image*. Mein Selbstbild wurde von diesem Zeitpunkt an ständig in Frage gestellt, dies artete manchmal aus, wurde zu einer fast *kriegerischen* Auseinandersetzung, in der mir vorgeworfen wurde, ich würde das Ausmaß meines Fremdseins verleugnen. [...] Dies ist das Dilemma, in dem ich mich seither befinde; es ist das Resultat einer optischen Täuschung: Das, was ich präsentiere, meine koreanische Biologie, ist das, was ich repräsentiere, nicht aus eigenem Wunsch, sondern aus geschichtlichen, politischen und gesellschaftlichen Gründen. (Kim 2015)

Zu Recht bemerkt die Autorin weiter, dass das Problem des gemischtkulturellen Hintergrunds kein Problem der im Ausland aufwachsenden Personen, sondern ein Problem der Zielgesellschaft ist, für die eine Position ‚dazwischen‘ keiner Norm entspricht und die der Person ein öffentliches Gesicht aufzwingt, ein fremdes Gesicht in doppelter Bedeutung: fremd für die Person (wegen der äußeren Zuschreibungen) und für alle anderen (aus biologischen Gründen). Abgesehen von der privaten, für Kim eben zentralen Frage der Zugehörigkeit, des Aussehens und der Überwachung der Gesellschaft mit ihren herrschenden Vorstellungen von Heimat und Fremde, soll hier auf den literatursoziologischen Aspekt einer derartigen Zuschreibung hingewiesen werden: Das von den Anderen aufgezwungene Image ist zurzeit wohl das einzige, das den Autor_innen der interkulturellen Literatur zur Verfügung steht, mehr noch: es bildet das basale Kriterium der Zuschreibung zu dieser Literatur (in dieser Hinsicht ist auch das Lexem ‚interkulturell‘ ein euro- und heimatzentriertes, ausschließendes Feldverfahren) oder aber es belegt die deklarierte Herkunft mit einem unauslöschlichen Nachweis der Andersartigkeit. Das asiatische Gesicht Anna Kims wird somit metaphorisch auf andere Bereiche übertragen: auf die Fremdheit ihres Schreibens, Themenwahl, sprachliche Besonderheiten, allen voran die sprachliche Exotisierung, die Hybridität der Form, ihr Renommee als Autorin im Abseits, die räumliche (geografische) Profilierung ihres Schreibens.

Eines darf nicht vergessen werden: hier ist nicht von Personen die Rede (und sich selbst als Person verteidigt Anna Kim vor dem Eingriff des Öffentlichen), sondern von sozialen Akteur_innen und deren Etikettierung. Diese Etikettierung ist normalerweise der einfachste Weg der Interpretation, nicht nur von Texten, sondern auch von ganzen Gesamtwerken, die dadurch ein Telos erhalten, ein Ziel, auf das sie anscheinend planmäßig zustreben, ohne dass man es ohne diesen Interpretationsschlüssel hätte vermuten können. Kim, die mit zahlreichen Essays und den Romanen *Die Bilderspür* (Droschl 2004), *Die gefrorene Zeit* (Droschl 2008, über den Balkankrieg) sowie *Anatomie einer Nacht* (Suhrkamp 2012, über Selbstmorde in Grönland) verschiedene Themen angesprochen und diverse Handlungsorte gewählt hat, veröffentlicht im Jahre 2017 den Roman *Die große Heimkehr* (Suhrkamp), dessen Erzählerin, eine in Europa aufgewachsene Koreanerin, die Heimat ihrer Eltern wieder besucht und vom Schicksal dreier Koreaner berichtet, die nach dem Krieg und den Unruhen der 50. und 60. Jahre gezwungen wurden, nach Japan zu fliehen.

Die in der Rezension der *Zeit* als „Stellvertreterfigur“ (Mangold 2017) der Autorin bezeichnete Erzählerin kann tatsächlich auf Parallelen in der Biografie Kims hinweisen – allerdings nur dann, wenn man nach ihnen sucht. Eine solche Möglichkeit scheint bereits die paratextuelle Überformung der Buchausgabe zuzulassen – mit dem obligatorischen Foto und einem Verweis auf die südkoreanische Herkunft der Autorin. Es wäre zu kurz gegriffen, hier nur neutrale Informationen des Verlags zu sehen, vielmehr handelt es sich um Wegweiser, die die Lektüre erleichtern sollen, des

Weiteren wahrscheinlich auch um Exotisierungsmechanismen, die das Werk umso faszinierender machen sollen, gemäß der von Kim selbst bemerkten Regelmäßigkeit des Öffentlichen: „Ausländer sind *Celebrities* der anderen Art, (fast) auflagenmächtiger“ (Kim 2015). Auf diese Weise erhalten auch ihre bisher veröffentlichten Texte eine neue Qualität, die unterschiedlichen Stränge dieses Schaffens laufen im letzten Roman wieder zusammen, die exzessive Anwendung von Fremdsprachen lässt sich gut erklären. Figuren der Entwurzelten, Motive der verschwundenen Menschen und abgelegenen Orte, essayistische Einschübe und poetischer Stil – all das bekommt jetzt eine neue Bedeutung, so entsteht eine von außen gesteuerte Teleologie des Gesamtwerks, somit auch eine mächtige Illusion des Lebenslaufs der Autorin, der häufig als mit dem Schaffen identisch verstanden wird. Anna Kim, die sich über die Überbewertung des eigenen Gesichts als sprechendes Zeichen beklagt, scheint die Grenzziehungen des Felds gerade zu unterschätzen, hier darf nichts ungeklärt, un-positioniert bleiben, alles bekommt seinen Platz, sei es auch in simpelsten Distinktionen, selbst die fremdsprachigen Mottos in *Die große Heimkehr* können eine Hinwendung zum Fremden, eine Orientierung an übernationalen Mustern und eine Aufhebung der Monophonie der Sprache bedeuten – und noch mehr: eine Anspielung auf den stillen, oben genannten Kampf um das eigene Gesicht (Sartre: „Autrui détient un secret: le secret de ce que je suis“, bei Kim 2017: 9).

„Die große Heimkehr“ im Titel des Romans verweist auf das nordkoreanische Repatriierungsprogramm für die in Japan angesiedelten Koreaner_innen. Im Kontext der konventionellen Interpretationen im Feld erlangt der Titel eine neue Bedeutung: Die Autorin kehre zu ihrem ‚eigentlichen‘ Thema zurück, zu Korea und der tragischen Geschichte der Halbinsel im 20. Jahrhundert (darüber auch kritisch vgl. Mangold 2017). Dieser ‚ungewollten Heimkehr‘ Kims liegt auch die erwartete (im Erwartungshorizont des Feldes kodierte) politische und kritische Profilierung jedes interkulturellen Schaffens zugrunde. Für exophone oder interkulturelle Autor_innen gilt doch eines: Ihre Texte sollten mehr oder weniger explizit ein politisches Projekt verbergen, eine (zu erwartende, daher ‚natürliche‘ und ‚offensichtliche‘) Kritik der bestehenden Verhältnisse, besonders in Bezug auf Migrationen, Fremde und geschlossene Gesellschaften – Themen, die den politischen Diskurs in Europa der letzten Jahre wesentlich prägen. Hier bleibt wenig Platz für Interpretationen, verstanden als Entfaltung der literarischen Polyvalenz der Texte. Anna Kim scheint in dieser Hinsicht ein Opfer des eigenen Diskurses zu sein: Dass sie für die Aufhebung der herkömmlichen Fremde- und Heimatvorstellungen plädiert, macht sie eben zu einer genuin ‚interkulturellen‘ Autorin; so wird ihr Widerstand ins Symptom der Feldgruppierung umgewandelt. Obwohl sie eine vielfältige Schriftstellerin ist, die sich an der Grenze zwischen „Avantgardekanal“ und „Nobilitierungssektor“ (vgl. Tommek 2015: 568-582) positionieren könnte, wird sie der interkulturellen Literatur zugeschlagen, für die das literarische Feld immer noch einen gesonderten Bereich bereithält.

Auf der Suche nach der Muttersprache: Milena Michiko Flašar

Nach ihrem Debüt *Ich bin* (Residenz 2008) scheint Milena Michiko Flašar mit dem Roman *Okaasan. Meine unbekannte Mutter* (Residenz 2010) den Weg in die Avantgarde fortzusetzen, wovon kurze Kapitel, poetische Sprache, Mosaik von Erzählerstimmen, Bewusstseinsstrom, Vorliebe für Fremdsprachen und Exotisierungsverfahren zeugen. Es ist eine Erzählung über die japanische Mutter der Erzählerin, vollendet im mystischen Finale in Indien, auf der Suche nach der Mutter aller Menschen. Wenn man einer biografistischen Versuchung erliegen und den Roman im Blick auf Parallelen zwischen ‚Leben‘ und ‚Werk‘ lesen würde, könnte man mit Überraschung feststellen, dass die Suche nach der Mutter (jap. *Okaasan*) nicht in Japan stattfindet – schließlich dürfte die Herkunft der Autorin (japanische Mutter) als unbestrittener Beweis dienen, dass es sich hier um einen ‚autobiografischen Roman‘ handle. Abgesehen von der Verifizierbarkeit des (bei interkulturellen Autor_innen äußerst gerne festgestellten) Autobiografismus, scheint die Annahme berechtigt, dass Flašar mit ihrem Roman den Erwartungen des Feldes, d. h. den konventionellen Lesarten, Tribut zollt, anstatt sich, wie beispielsweise Anna Kim, gegen die stigmatisierenden Vor-Urteile aufzulehnen.

Der japanische Faden bleibt im Schaffen der Autorin durchaus präsent, hier muss vor allem ihr Bestseller *Ich nannte ihn Krawatte* (Klaus Wagenbach 2012) genannt werden, der sich mit dem Thema der japanischen *Hikikomori* (Aussteiger aus der Leistungsgesellschaft) befasst und in einige Sprachen übersetzt wurde. Es kann nicht verwundern, dass Flašar nach diesem Erfolg als in gewisser Hinsicht japanische Autorin wahrgenommen wurde, die zwar nicht auf Japanisch schreibt, dennoch eine erstaunliche Kenntnis von dortigen Verhältnissen aufweist und ihre Texte gerne mit entsprechendem Kulturwissen und fremdsprachigen Elementen bereichert. Zu vermuten steht, dass der Erfolg und das internationale Interesse am Roman eben von der Auseinandersetzung mit dem japanischen Thema (und nicht z. B. mit einem Migrationsthema) bewirkt wurde, bedenkt man, dass die japanischen Autor_innen der letzten Jahrzehnte bedeutende Erfolge feiern, um die medial gesteuerte Mode auf Japan und japanischen Stil nicht zu erwähnen.

Ich nannte ihn Krawatte markiert somit einen feldinternen Übergang vom symbolischen Kapital, das mit den vorigen Werken erreicht werden könnte, zum ökonomischen Kapital (höhere Lesbarkeit, Thema, übersichtliche Form), von der ästhetischen Zeit zur sozialen Zeit des literarischen Feldes (vgl. Tommek 2015: 562-582) – all dies im Sinne der „umgekehrten Ökonomie“ (vgl. Bourdieu 1999: 344f.), in der kommerzieller Profit auf Kosten der künstlerischen Autonomie erzielt wird. Auch wenn der ursprüngliche Avantgardeanspruch der Autorin als eher fragwürdig erscheint, unterliegt es keinem Zweifel, dass sie seither als Spezialistin für japanische Themen wahrgenommen wird, sich deutlich positioniert hat und nicht geneigt ist, diese Position zu verlassen, was auch ihr bisher letzter Roman *Herr Katō spielt Familie* (Klaus Wagenbach 2018) na-

helegt. Bemerkenswert ist auch die Veröffentlichung der beiden letztgenannten Texte im relativ kleinen deutschen Verlag Klaus Wagenbach, was einen Unterschied zu Anna Kim darstellt, die als Suhrkamp-Autorin wahrscheinlich stärker wahrgenommen werden könnte (die Schriftstellerinnen waren ursprünglich mit österreichischen Verlagen Droschl und Residenz verbunden).

Im Roman *Herr Katō spielt Familie* ist Japan erneut der Handlungsort, das Thema Identität wird intensiviert, die Autorin dringt noch tiefer in das Private des Familienlebens, bildet eine Brücke zu ihrem frühen Werk (Mutter – Vater). Ihr Text bleibt verständlich auch außerhalb Japans und stellt die spezifischen Gesellschaftsprobleme in zugänglicher Form dar, was als Symptom seiner eher kommerziellen und internationalen Ausrichtung betrachtet werden kann. Dem kann auch ein Quantum Orientalisierung verhelfen: Das Motto des Romans bilden fünf Verse in japanischer Schrift, und zwar ohne (zu erwartende) Übersetzung. Die in der deutschsprachigen Literatur längst Mode gewordene Geste, dem eigentlichen Text fremdsprachige Mottos voranzustellen, wird bei Flašar überspitzt und auf die Ebene der ‚Stimmung‘ übertragen – der Leser muss das Zitat (aus einem japanischen Pop-Song übrigens) nicht verstehen, weil dessen Rolle nur darin besteht, dem auf Deutsch verfassten Roman eine ‚Aura des Japanischen‘ zu verleihen, was mit der Positionierung der Autorin vollkommen in Einklang steht.

Es ist bemerkenswert, dass Flašar die von ihr erwartete Position im Feld zu akzeptieren und an einer Veränderung der konventionellen Zuschreibung nicht interessiert scheint. So bildet ihr bisheriges Werk ein intentionales, überschaubares Ganzes. Es kann dabei nicht verwundern, dass es nicht provoziert, keine großen Debatten auslöst und dem (vorausgesetzten) politischen Profil der interkulturellen Literatur eher fernbleibt. Die Rezeption ihrer Texte weicht auch nicht viel von ihrer intentional projizierten Interpretation ab. Somit nimmt die Autorin eine sichere und relativ profitable Position im Feld ein, schreibt gern gelesene und sich gut verkaufende Bücher, wird bei Literaturpreisen bemerkt, ist auch medial präsent. Interessanterweise sind weder sie noch Anna Kim genuin exophone Schriftstellerinnen – beide haben Deutsch als Alltagssprache im Kindesalter erlernt und als literarische Sprache angewandt (wie beide zugeben, sind sie auch des Deutschen in größerem Maße als ihrer asiatischen Sprachen mächtig). Durch die ständigen Rekurse auf Themen Fremde, Heimat und Muttersprache werden sie jedoch als exophone, teilweise ‚fremde‘ Autorinnen angesehen, was jedoch – wie oben dargestellt – vollkommen unterschiedliche Reaktionen erweckt.

Andernorts als Kapital: Doron Rabinovici

Doron Rabinovici – Publizist, Aktivist sowie Autor fiktionaler Texte – geboren 1961, gehört zusammen mit Robert Menasse und Robert Schindel zu den kritischen Nachkriegsgenerationen, die besonders seit dem Ende der 1980er Jahre das intellektuelle Leben Österreichs mitgeprägt haben. Was ihn von den oben genannten Autorin-

nen Kim (Jahrgang 1977) und Flašar (Jahrgang 1980) unterscheidet, ist nicht nur die längere Karriere, sondern auch die Orientierung an einem anderen, in den 1960ern gestalteten Ethos des kritischen Publizisten. Besonders intensiv hat er sich in Antisemitismus-Debatten eingesetzt, auch sind Juden, Identität, Diaspora und der Begriff der Heimat seine literarischen Themen. Der in Tel Aviv geborene Rabinovici nimmt eine sehr deutliche Position im österreichischen Feld ein, befasst sich mit Fragen, die ihn auch – allem Anschein nach – persönlich betreffen, wird oft durch das autobiografische Prisma gelesen. So werden auch seine fiktionalen Texte (alle veröffentlicht bei Suhrkamp), u. a. der Erzählband *Papirnik* (1994) und die Romane *Suche nach M.* (1997), *Ohnehin* (2004), *Andernorts* (2010) und *Die Außerirdischen* (2017) im Kontext seiner festen Themen rezipiert.

Der Roman *Andernorts* scheint diese Themen paradebeispielmäßig zu exemplifizieren. Ein in Israel geborener und in Österreich lebender Intellektueller verwickelt sich in eine Debatte mit seinem Gegenüber, in der es sich herausstellt, dass er widersprüchliche Meinungen von sich gibt, je nach dem Ort und der Sprache, in der sie formuliert werden. Der Verdacht, die beiden könnten Söhne eines jüdischen Vaters sein, wird im weiteren Verlauf abgelehnt, indem die Herkunft und demzufolge auch die Identität der beiden in Frage gestellt wird. Was der Roman bereits im Titel thematisiert, ist das ständige *Andernorts-Sein* der ‚zwischen den Kulturen‘ geborenen und aufgewachsenen Protagonisten, sowie das relativ einfache Identität-Switching (vgl. Ritz 2017: 77), das an Identitätsspiele Max Frischs (starker Einfluss auch bei Kim und Flašar) denken lässt und dem interkulturellen Schreiben, besonders in den letzten Jahren, eigen zu sein scheint. Die Publikation des Romans könnte die These von der Einheit des fiktionalen und faktualen Schreibens von Rabinovici bestätigen. Immer befasst er sich mit denselben Topoi, wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven, sein fiktionales Schaffen scheint dabei auch eine klare politische Stellungnahme aufzuweisen. Trotz Ironie und Übertreibung, trotz des spielerischen Umgangs mit Erzählinstanzen wird somit das Gesamtwerk des Autors als stark intentional profiliert wahrgenommen.

Einen gewissen Bruch in dieser fiktional-faktualen Strategie der Stellungnahme bildet der bisher letzte Roman *Die Außerirdischen*. Die Handlung wird um eine Landung der Außerirdischen aufgebaut, die nach Menschenopfern verlangen, und zwar nach freiwilligen Kandidaten, die sich essen ließen. Die Opfer werden bald Helden einer Reality Show, die die ganze Welt verfolgt und ihre Schaulust mit humanitären Werten (‚bessere Zukunft für alle‘) rechtfertigt. Auf einer einsamen Insel angekommen, auf der das Finale der Spiele stattfindet, muss der Protagonist feststellen, dass diese ein Ort von Terror und Unterdrückung ist, von dem aber keine Nachricht in die Öffentlichkeit durchdringt. Gelesen als Antiutopie und Zukunftsvision (also im Modus der in letzter Zeit populären fantastischen Genres), offenbart der Roman an erster Stelle eine scharfe Kritik von Medien und Medialität: Niemand weiß, ob die Außerirdischen tatsächlich gekommen sind, wo sie sich aufhalten, was sie können und wollen, über alles wird nur gemutmaßt, im Internet geäußerte Vermutungen werden zur allgemein

akzeptierten Wahrheit, das Pathos der Spiele verdeckt die Foltern und den Mord an Spielern sowie die ökonomische Ausbeutung und mediale Manipulation der Zuschauer.

Das literarische Feld hat aber einen anderen Stellenwert für den letzten Roman des Autors parat, ebenso wie eine andere Gattungszuschreibung und Interpretation – ihr zufolge handle es sich hier um die bekannten Themen der Wiederholbarkeit des jüdischen Schicksals und der Wiederkehr des Faschismus (vgl. Seidler 2017). Diesen nichtfiktionalen Bezug des Romans bestätigt auch der zweite Teil der Widmung „In Erinnerung an meinen Vater David Rabinovici 1927-2016“ (Rabinovici 2017: 7). Dass die Außerirdischen nur ein Vorwand sind, scheint klar, genauso wie die futuristische Gesellschaftskritik, die nicht auf die kommenden Gesellschaften abzielt, sondern das Hier und Jetzt in den Fokus nimmt. Der Bezug auf Holocaust scheint die stärkste (wiewohl die einfachste) Interpretationsmöglichkeit zu sein – sie wird in erster Linie von der Kritiker-Position Rabinovicis im literarischen Feld sowie von seinen Kapitalien bedingt, allen voran vom symbolischen Kapital in Form von Anerkennung.

In seiner Studie *86 und die Folgen* formuliert Matthias Beilein vorsichtig die Frage: „Jüdische Identität als Kapital?“ (Beilein 2008: 287) und versucht auf diese Weise zu erörtern, was man als jüdischer Schriftsteller darf und was nicht, mit einem direkten Bezug auf Robert Menasse und seine Auseinandersetzung mit Marcel Reich-Ranicki. Es scheint angebracht, diese vom (hier: sozialen) Kapital bedingten Möglichkeiten zu erweitern, nicht nur auf Kritik von Juden durch andere Juden hinzuweisen, sondern auch auf die Annahme, dass Schriftsteller_innen jüdischer Herkunft als berechtigt, ja als prädestiniert angesehen werden, gewisse Themen aufzunehmen, von exklusiven Perspektiven Gebrauch zu machen und ihre Kritik entsprechend zu überspitzen. Ein besonderes Kapital wäre in diesem Fall das Recht, darüber zu schreiben, worüber man schreiben will. Der Preis dieser Position ist aber nicht gering: Rabinovici muss jetzt die Regeln des Feldes befolgen und kann nur in diesem Kontext rezipiert werden. Freilich scheint das den Autor nicht sonderlich zu beunruhigen, es muss aber bemerkt werden, dass diese aufgezwungene Position als jüdischer bzw. interkultureller Autor wenig Spielraum für andere Produktions- und Rezeptionsformen übriglässt, im Grunde genommen den Autor stark stigmatisiert. „Der Habitus des Autors, in den sich seine jüdische Herkunft eingeschrieben hat [...], ist vielleicht so etwas wie die Versicherung [...], auf die er verweisen könnte“ (Beilein 2008: 290) schreibt Beilein über Menasse und eventuelle Vorwürfe des Antisemitismus. Hier sei noch hinzugefügt: Dieser Habitus lässt sich nicht ablegen oder ungültig machen, man kann von ihm sowohl profitieren als auch eingeschränkt werden.

Richtung neue Weltliteratur: Michael Stavarič

In *Königreich der Schatten* (Beck 2013) lässt Michael Stavarič (geboren 1972) zwei Metzgerfiguren auftreten. Beide treffen sich in Leipzig, beide sind durch ein Geheimnis

verbunden: Der Großvater des Protagonisten hat im zweiten Weltkrieg den Großvater der Protagonistin umgebracht. Ohne sich darüber klarzumachen, was sie tut, schlägt die junge Fleischhauerin mit einer Axt den fremden Besucher tot. Eine Rache wird vollbracht – so beispielsweise ließe sich das überraschende Finale des Romans verstehen. Sein Interpretationspotenzial verhindert jedoch voreilige Schlüsse. Mit welchem Konzept Stavarič arbeitet, bleibt unklar. Während die Monologe der Protagonistin sich um das Fleisch und den Kult des Fleischessens konzentrieren, entwickelt der Protagonist eine Art apokalyptische Erzählung, in der das Aussterben von Lebewesen einer Katastrophe der Menschheit vorausgeht. Den beiden Monologen werden zwei Prologe vorangestellt, zwei Epiloge folgen. Hinzu kommen noch zahlreiche Paradokumente (Inventarlisten, Briefe), fremdsprachige Mottos, groteske Bilder, intertextuelle und paratextuelle Anomalien.

Königreich der Schatten ist im Werk von Stavarič keinesfalls ein vereinsamtes Phänomen. Derartige Verfahren finden sich auch in seinen anderen Texten der letzten Jahre, etwa in *Brenntage* (Beck 2011) oder *Gotland* (Luchterhand 2017). Dank seiner Vorliebe für abgeschottete Orte, Katastrophen, Märchen und Tod, durch die Arbeit mit Text, Bild und Fotografie, mit realen und gefälschten Dokumenten, erreicht der Autor einen hohen Grad an Unbestimmtheit, lässt sich keiner literarischen Tendenz eindeutig zuschreiben, kann also – was hier am meisten interessiert – offensichtlichen Assoziationen mit Thema Tschechen (geboren in Brünn) ausweichen (selbst wenn einer der Opas in *Königreich der Schatten* tschechischer Herkunft ist und seine Erstsprache an vielen Stellen des Romans erscheint). Eben in der Überschreitung von Sprach-, Gattungs- und Kunstgrenzen sowie im intermedialen Potenzial sieht Anne Hultsch den Grund dafür, die neueste Literatur von Autor_innen tschechischer Herkunft, darunter auch Stavarič, als „Modellfall für ‚neue Weltliteratur‘“ (Hultsch 2018: 59) anzusehen. Auch wenn der Begriff der ‚neuen Weltliteratur‘ einer Präzisierung bedürfte, erscheint eben die Strategie des Autors, möglichst wenige kontextuelle Spuren zu hinterlassen, gerade als ‚weltliterarisch‘, und das fern von den verbreiteten Globalisierungstendenzen in der Literatur, die meistens in der Anpassung der Handlung und der dargestellten Welt an ‚überall verständliche‘ (lese: okzidental-kapitalistische, vor allem angelsächsische) Muster bestehen.

Als Akteur vom Grenzgebiet der Avantgarde kann Stavarič zwar mit keinem ansehnlichen ökonomischen Kapital rechnen, allerdings scheint er einer der am wenigsten ‚stigmatisierten‘ exophonen Autoren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu sein. Die Hinwendung zur Hybridität der Form und des Erzählens sowie die quasi-fantastische Gestaltung seiner literarischen Welten ermöglicht ihm auch eine relativ flexible Position im Feld, umso mehr als noch kein Konsens zum Wert seiner Prosa besteht. Die genannte Ästhetik der ‚neuen Weltliteratur‘ eröffnet somit einen Fluchtweg ins Unbestimmte, eine Rettung vor eindeutiger Zuschreibung, Etikettierung und ‚interkultureller Überforderung‘, die sich meistens in dem Zwang äußert, etwas, womit man sich nicht identifiziert, zu vertreten.

Ausblick: Immer noch nicht normal?

Die gängigste Begründung der oben genannten, verbreiteten, ‚einfachen‘ bzw. ‚selbstverständlichen‘ Interpretationen der interkulturellen Literatur bildet die Entdeckung des sog. ‚autobiografischen Hintergrunds‘. Dieser ist zugleich die mächtigste Waffe eines Teils der literarischen Kritik und der Literaturwissenschaft, die sich auf (gewollte oder ungewollte) Parallelen zwischen Leben und Werk spezialisiert. Die mittlerweile zur Mantra gewordene Annahme, der Autor/die Autorin verarbeite in seiner/ihrer Literatur die eigenen interkulturellen Erfahrungen, hat wahrscheinlich auch eine tief verborgene existentielle Berechtigung (es kann nicht ausgeschlossen werden, dass dies tatsächlich der Fall ist) – und sollte uns nicht interessieren, zumindest nicht, wenn über Akteur_innen des literarischen Felds die Rede ist. Aus dem soziologischen Blickpunkt könnte über eine (teilweise) Homologie zwischen dem Raum der Stellungen und dem Raum der Werke, jedoch nicht über Gleichsetzung von Gelebtem und Geschriebenem gesprochen werden. Die normalerweise als autobiografisch bzw. autofiktional aufgefassten Figuren wären in dieser Auffassung lediglich Figurationen von realen oder erwünschten Feldpositionen – Außenseiter, Unangepasste, Polyglotte, vielerorts Beheimatete, Figuren von Dazwischen, die trotz aller Erwartungen nicht auf das Leben ihrer Urheber_innen sondern auf deren soziale Verortung hinweisen. So ließe sich die heikle Frage der biografischen Verifizierung des Autobiografischen umgehen, die sich doch meistens auf Aussagen von Autor_innen selbst stützt (vgl. Beilein 2008: 212). Dadurch werden auch persönliche Identitäts- oder Integrationsprobleme vom Diskurs um die interkulturelle Literatur abgekoppelt, sie bleiben im Bereich des Privaten, was wiederum den ‚weniger/nicht-interkulturellen‘ (die sperrigen Termini sind vielsagend und symptomatisch für die Ausschöpfung des Diskurses) Autor_innen ermöglichen würde, z. B. eben Migrationsthemen aufzunehmen, ohne sich dem Vorwurf der mangelnden Lebenserfahrung auszusetzen.

Sollte man also die als interkulturell stigmatisierten/ghettoisierten Autor_innen von den vermeintlich ungerechten Assoziationen befreien? Vieles spricht dafür. In seiner vielzitierten Aussage stellt Vladimir Vertlib fest: „Durch die Literatur von Zuwanderern wird [...] Normalität hergestellt und keine Bereicherung erzeugt“ (Vertlib 2007: 36), in ähnlichem Sinne äußert sich auch Artur Becker: „Wir sprachen über die sog. ‚Gastarbeiterliteratur‘ und kamen schnell zu dem Entschluss, dass wir sie nicht mehr mitgestalten und endlich ganz normale Gedichte oder Prosa schreiben wollen“ (Becker, Jonczyk 2015: 394). Eine der möglichen Antworten, warum diese ersehnte Normalität noch nicht erzeugt worden ist, mehr noch: warum sie nicht so schnell erzeugt werden wird, scheint offensichtlich: Der allmächtige, sich mit der Suprematie der audiovisuellen Medien und der sog. sozialen Netzwerke noch intensivierende Modus des autobiografischen Lesens verhindert alle Versuche, die interkulturelle Literatur außerhalb des Images und der Lebensgeschichte (die auch Objekt einer schematisierenden Rezeption ist) ihrer Verfasser_innen zu verstehen. Eine andere Antwort wird von Ottmar

Ette vorgeschlagen: „Selbstverständlich ist die Frage der Sprachbeherrschung in erster Linie eine Frage nach der Autorisierung von Herrschaft über die Sprache – und damit nicht zuletzt nach gesellschaftlich legitimer Autorschaft“ (Ette 2007: 168), was auf die Praxis der Stigmatisierung in politischer Hinsicht verweist: Die ‚Fremden‘ werden zwar als Sprachverwender geduldet, sogar gepriesen, nicht gerne jedoch als führende Vertreter_innen der nationalen Literatur angesehen. Das der Karriere von Yoko Tawada geltende Urteil Ettés lässt sich auch auf die hier besprochenen Autor_innen erweitern, mit dem Vorbehalt, dass deren Anspruch auf die „Herrschaft über die Sprache“ viel mehr projiziert und durch rezeptive Verfremdungsstrategien verfestigt als den Tatsachen entsprechend ist (alle sind zugleich deutsche Muttersprachler_innen). Die dritte Ursache wäre schließlich der kommerzielle Anspruch der Akteure der Distribution – als ‚Fremde‘ und ‚Stimmen von außerhalb‘ verpackt sollten sich manche exophonen Autor_innen wahrscheinlich besser verkaufen lassen.

Die in diesem Kontext vielleicht unvorsichtigste Frage lautet: Wird diese erwartete Normalisierung für alle genauso gnädig sein? Heute lässt sich feststellen, dass den interkulturellen Autor_innen bereits am Anfang der Karriere mehr oder weniger vorgeprägte Positionen zur Verfügung stehen, vielleicht sogar günstigere als es bei unbekanntem, „nicht-assoziiertem“ Debütant_innen der Fall ist. Dies betrifft auch die Wertung der veröffentlichten oder auch nur geplanten Werke. Ziemlich selten (wenn überhaupt) wird die These ausgesprochen, dass es wenig schlechte Autor_innen mit interkulturellem, exophonem bzw. Migrationshintergrund gibt, meistens werden sie positiv bewertet, wahrscheinlich auch zu Recht, da sie akute Probleme aus einmaligen, hochspezifischen Standpunkten erörtern. Des Weiteren unterliegen sie weniger der sozial bedingten Einflussangst (vgl. Sobolczyk 2014: 29), ihr (un)gewolltes ‚Ghetto‘ eröffnet mehr Entfaltungsraum für den Umgang mit Sprachen und Traditionen, in dem es weniger Konkurrenzverhältnisse, weniger bedeutende Vorgänger sowie einen weniger oppressiven Imperativ der Originalität gibt. Und wenn das auch ein Ghetto ist, müssen die Autor_innen nicht zueinander, sondern zum ‚Draußen‘, eben zur (grob gesagt) ‚normalen‘ Literatur Stellung nehmen, besonders jetzt, nach der Abschaffung des Chamisso-Preises, der noch vor Kurzem als feldinternes Instrument der Aufwertung einen Druck innerhalb der Gruppierung ausüben konnte.

Interkulturelle Schriftsteller_innen lassen sich somit als Akteur_innen mit doppeltem Status bezeichnen. Auf der einen Seite werden sie in der Rezeption stigmatisiert, auf der anderen Seite nehmen sie im Grunde exzeptionelle und – solange sie nicht dagegen rebellieren – relativ stabile Positionen ein. Innerhalb dieser Gruppierung ist auch nicht selten ein Unwille zu bemerken, die sicheren interkulturellen Themen zu verlassen, selbst wenn allen Feldakteur_innen theoretisch unbegrenzte Möglichkeiten in Themenwahl und literarischer Gestaltung gegeben sind. Dass auch Ghetto- und Außenseiterpositionen profitabel sind, beweist nicht nur die Geschichte des künstlerischen Undergrounds im Allgemeinen, sondern auch Literaturgeschichten, die seit Langem interkulturell geprägt sind, nicht zuletzt auch internationale Preise, angefangen von

der Auszeichnung der Schwedischen Akademie. Eine bedingungslose Normalisierung dieser Literatur würde auch einen notwendigen Wandel in der Wertung nach sich ziehen: eine Vereinheitlichung der kritischen Maßstäbe für alle. Es steht zur Diskussion, ob gerade das willkommen wäre.

Literatur

- Adelson, L.A. (2006). Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen (K.E. Yeşilada, Übers.). *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 9, 36-46.
- Becker, A. & Jonczyk, R. (2015). „Ich lebe auf einer Insel...“. In C. Gansel & M. Wolting (Hrsg.), *Deutschland- und Polenbilder in der Literatur nach 1989* (S. 391-397). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Beilein, M. (2008). *86 und die Folgen. Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs*. Berlin: Erich Schmidt.
- Bourdieu, P. (1999). *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (B. Schwibs, A. Russer, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ette, O. (2007). *Über die Brücke Unter den Linden. Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und die translinguale Fortschreibung deutschsprachiger Literatur*. In S. Arndt, D. Naguschewski & R. Stockhammer (Hrsg.), *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur* (S. 165-194). Berlin: Kadmos.
- Hultsch, A. (2018). *Fremdübersetzung – Selbstübersetzung – Mehrsprachigkeit oder das Vordringen tschechischer Gegenwartsautor_innen in die nichtslawische Welt*. In D. Hitzke & M. Finkelstein (Hrsg.), *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – Hybride Konstellationen* (S. 35-61). Innsbruck: innsbruck university press.
- Kim, A. (2015). *Der sichtbare Feind. Die Gewalt des Öffentlichen und das Recht auf Privatheit*. St. Pölten: Residenz (E-Book).
- Kim, A. (2017). *Die große Heimkehr. Roman*. Berlin: Suhrkamp.
- Mangold, I. (2017). Alles Spione [Besprechung von Anna Kims *Die große Heimkehr*]. *Die Zeit – Online*. Abgerufen von <https://www.zeit.de/2017/12/anna-kim-die-grosse-heimkehr-roman>.
- Rabinovici, D. (2017). *Die Außerirdischen. Roman*. Berlin: Suhrkamp.
- Ritz, S. (2017). *Die wachsenden Ringe des Lebens. Identitätskonstruktionen in der österreichischen Literatur*. Wien: Praesens.
- Schmidt-Bergmann, H. (2010). Von der „Gastarbeiterliteratur“ zu einer „neuen deutschen Literatur“. Migration und Integration in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. *Bitburger Gespräche*, 1, 99-107.
- Seidler, U. (2017). Die freiwillige Delikatesse [Besprechung von Doron Rabinovicis *Die Außerirdischen*]. *Frankfurter Rundschau*. Abgerufen von <https://www.fr.de/kultur/literatur/freiwillige-delikatesse-11001854.html>.
- Sobolczyk, P. (2014). The Anxiety of Social Influence. *Praktyka Teoretyczna*, 1, 25-52.
- Tommek, H. (2015). *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin: de Gruyter.
- Vertlib, V. (2007). *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006*. Dresden: Thelem.
- Zaimoğlu, F. & Abel, J. (2006). „Migrationsliteratur ist ein toter Kadaver“. Ein Gespräch. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Literatur und Migration. Sonderband*, 9, 159-166.

SZILVIA RITZ

EINE BEFREIENDE EXPANSION INS NICHTS – RAUM- UND ZEITKONSTRUKTION IN MICHAEL STAVARIČ' ROMAN *BRENNTAGE*

ABSTRACT: Im Fokus dieses Beitrags stehen die Funktionen des Mythischen und Märchenhaften sowie in Verbindung damit die Rolle der Zeit im 2011 erschienenen Roman *Brenntage* des in der ehemaligen Tschechoslowakei geborenen österreichischen Schriftstellers, Michael Stavarič. Der Romantitel verweist über die konkrete Handlung der Sperrmüllverbrennung hinaus auf einen sich wiederholenden symbolischen Akt, der das Verhältnis des Kollektivs zur Vergangenheit bestimmt. In den folgenden Ausführungen wird das Werk im Hinblick auf die sprachliche Gestaltung der nebeneinander existierenden erzählten Welten untersucht, wodurch die Polyphonie des Textes verdeutlicht werden kann. Besonderes Augenmerk gilt dabei der Parallelführung von zyklischer und linearer Zeitauffassung, welche in großem Maß zur Mehrschichtigkeit des Textes beiträgt und in Zusammenhang mit dem Prozess des Erwachsenwerdens interpretiert wird. Abschließend wendet sich der Beitrag den Konsequenzen zu, die diese Engführung von Zyklizität und Linearität für die Erzählerposition hat, und bietet verschiedene Deutungsmöglichkeiten für das Ende des Textes.

SCHLÜSSELWÖRTER: Mythen, das Märchenhafte, Rolle der Zeit, Verhältnis zur Vergangenheit, narrative Welten, Polyphonie, zyklische und lineare Zeitauffassung, Kindheit, Adoleszenz, Erwachsenenalter, Erzählerposition

A LIBERATING EXPANSION INTO NOTHING – CONSTRUCTION OF SPACE AND TIME IN MICHAEL STAVARIČ'S NOVEL *BRENNTAGE*

ABSTRACT: Present contribution focuses on the function of mythical and fantastic elements in connection with the role of time in the novel *Brenntage* of Czech-Austrian author Michael Stavarič. Beyond a special way of waste disposal, the title of the book refers to an iterative symbolic act in a village community which determines the relation to their past. This article examines *Brenntage* with regard to the linguistic presentation of parallel narrative worlds, which constitutes the polyphony of the text. Special attention will be given to the combination of cyclic and linear concepts of time that create the multi-layering of the text and which are going to be interpreted in the context of the transition to adulthood. Subsequently, variant readings will be presented to show possible consequences of the juxtaposition of cyclicity and linearity for the position of the first-person narrator.

KEYWORDS: Myths, the fantastic, role of time, relation to the past, narrative worlds, polyphony, cyclic and linear concept of time, childhood, coming of age, narrator's position

Vorwort

Als in Österreich lebender und auf Deutsch schreibender Autor tschechischer Muttersprache bringt der 1972 geborene Michael Stavarič alle Voraussetzungen für Exophonie in der Literatur mit. Die Liste seiner Auszeichnungen ist lang: unter anderen erhielt er 2003 den Literaturpreis der Akademie Graz, 2008 den Adalbert-von-Chamisso-Förderpreis, 2012 den Adalbert-von-Chamisso-Preis und viermal (2007, 2009, 2010 und 2012) den Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur für seine Kinderbücher. Stavarič war sieben Jahre alt, als er mit seiner Familie aus der damaligen Tschechoslowakei nach Österreich übersiedelte. Nach dem Gymnasialabschluss studierte er Bohemistik und Publizistik/Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien. Eine Zeit lang arbeitete er als Executive Coordinator des Präsidenten des Internationalen P.E.N.-Clubs, war Sekretär des tschechischen Botschafters und Lehrbeauftragter für Inline-Skating an der Sportuniversität Wien. 2015 hielt Stavarič drei Vorlesungen im Rahmen der Stefan-Zweig-Poetikvorlesung an der Universität Salzburg, wo er über die Bedeutung der Kulturvermittlung für sein Schaffen sprach. Die Vorlesungen wurden 2016 unter dem Titel *Der Autor als Sprachwanderer* im Sonderzahl Verlag veröffentlicht.

Obwohl Stavarič immer wieder die Bedeutung des Sprachwechsels für seine Texte betont, wehrt er sich entschieden gegen die Schablone „Autor mit Migrationshintergrund“. Er positioniert sich in der österreichischen Literaturtradition und sieht sich als dezidiert österreichischen Schriftsteller. Den Einfluss der Zweisprachigkeit auf sein Schreiben bestreitet Stavarič jedoch nicht, im Gegenteil: Gerade darin sieht er seine Affinität für Onomatopoesie, Etymologie und das daraus ableitbare Sprachspiel begründet. Literarisch ordnet er sich selbst jedoch keinesfalls als Vertreter der Migrationsliteratur ein:

Ja, ich möchte mich absolut als österreichischer Autor sehen. Gerade, wenn man in Deutschland unterwegs ist, wird man immer wieder gefragt, als was man sich versteht. Beziehungsweise, mir kommt vor, die Deutschen nehmen einen dann automatisch eher als Tschechen wahr, weil sie das auch für politisch korrekter halten, aber ich bin durch und durch Österreicher. Und gerade auch, was die Literatur angeht, so ist mir die österreichische Literatur sehr nahe. Der junge Handke, der Hans Lebert, der Ransmayr, die Ingeborg Bachmann – da bin ich schon sehr sozialisiert mit diesen Leuten. Ich bin durch und durch ein österreichischer Autor. (zit. nach Pfeiferová 2012: 193)

Nichtsdestotrotz beschäftigt er sich sowohl in seinen Romanen als auch in den Poetikvorlesungen mit der Frage der Zugehörigkeit und konstatiert:

Ich gehöre schlussendlich weder dem Deutschen noch dem Tschechischen, befinde mich immer auf einem Weg nirgendwohin, doch stellt dies tatsächlich eine Befreiung dar, eine Abkehr von der Droge¹: Man expandiert ins Nichts (wie das Universum), es gibt keinen Weg und auch kein Ziel und am Ende ist das gut so. (Stavarič 2016: 18)

¹ Hier bezieht sich Stavarič auf den Philosophen Peter Sloterdijk, der in einer von Stavarič zitierten Textstelle von den Menschen als „Drogenabhängigen ihrer Muttersprachen“ spricht (vgl. Stavarič 2016: 18).

Im Fokus der folgenden Ausführungen steht der 2011 erschienene Roman *Brenntage*, dessen Titel über die konkrete Handlung der Sperrmüllverbrennung hinaus auf einen sich wiederholenden symbolischen Akt verweist, der das Verhältnis des Kollektivs zur Vergangenheit bestimmt. Wie später darauf noch hingewiesen wird, kann dieses Werk wegen des darin dargestellten äußerst ambivalenten Umgangs mit der Vergangenheit auch in Hinblick auf die österreichische Vergangenheitsbewältigung gelesen und interpretiert werden (vgl. Pfeiferová 2012). Stavarič' bislang erschienenen Werke als exophone Literatur zu kategorisieren, wäre trotz der Herkunft und des Sprachwechsels des Autors zu eng gefasst. So bezieht sich demgemäß auch die Ausgangsthese dieses Beitrags auf die Vielschichtigkeit von *Brenntage*: In Stavarič' Roman ist die vertikale räumliche Opposition von oben und unten mit einer eigentümlichen, mehrdimensionalen Zeitkonstruktion verbunden. Mit der innovativen Kombination von Raum und Zeit lässt sich *Brenntage* an der Schnittstelle von Post- und Post-Postmoderne lokalisieren. Nach dem topographical turn in der Postmoderne rückt nun, in der Literatur der Gegenwart, ein erneutes Interesse an der Zeit in den Vordergrund. Dies ist deutlich zu sehen etwa an der Väterliteratur bzw. der Vielzahl von Familienromanen, in denen Identitätssuche und das Verhältnis zur Geschichte eng verzahnt sind. Die räumlich-zeitliche Dimension von Stavarič' Roman wird im Folgenden in drei Schritten untersucht. Zuerst steht die Interpretation der im Roman nebeneinander existierenden erzählten Welten und ihrer sprachlichen Gestaltung im Zentrum. In einem zweiten Schritt werden die sich normalerweise gegenseitig ausschließenden, in diesem Text jedoch parallel anwesenden Zeitauffassungen – die zyklische und die lineare – sowie ihre Funktionen interpretiert. Abschließend wendet sich der Aufsatz den Konsequenzen dieser Engführung von Zyklizität und Linearität für die Erzählerposition zu.

Narrative Welten

Der Roman erzählt eine Kindheitsgeschichte an einem fiktiven Ort in einem ehemaligen Bergwerksgebiet, wo der verwaiste anonyme Ich-Erzähler mit seiner Tante und seinem Onkel lebt. Den exzentrischen Onkel, der früher Minenarbeiter war und den alljährlichen Brenntag erfand, halten die Dorfbewohner für eine Art Anführer, obwohl viele meinen, er sei geistig etwas verwirrt. Die Brenntage finden immer am ersten Herbsttag statt und die Leute schleppen alles, was sie nicht mehr brauchen in ihre Gärten und verbrennen es dort. Was nicht brennbar ist, wird im Garten vergraben. Der Brenntag wird zum wichtigen Ritual der Dorfgemeinschaft, weil an diesem Tag Alle sich ihrer Vergangenheit entledigen können. Einmal gerät das Feuer aber außer Kontrolle und vernichtet das gesamte Dorf. Unter der Anführung des Onkels begeben sich die Überlebenden in die stillgelegten Minen, um dort zu überwintern und im Frühling das Dorf wiederaufzubauen. In der Grube werden die Kinder, unter ihnen der Erzähler, losgeschickt, nach Trinkwasser zu suchen, aber mit den alten Plänen verir-

ren sie sich in den Schächten. Der Erzähler merkt, dass er allein geblieben ist, seine Taschenlampe geht aus und er tastet sich im Dunkeln voran. Er glaubt plötzlich einen großen unterirdischen See zu erblicken und stellt sich vor, wie die Menschen, die einst dort lebten, starben. Mit diesem Fantasiebild und der mehrfachen Wiederholung dieser Textpassage endet der Roman.

Die genaue Handlungszeit ist kaum bestimmbar. Verstreuten Hinweisen lässt sich lediglich entnehmen, dass die Mondlandung von 1969 bereits stattgefunden hat, in der Gegend früher Uran und etwas Gold abgebaut wurden und dass es Fernseher, Waschmaschinen, Rasenmäher und Mikrowellenherde gibt. Möglicherweise sind es die frühen Achtzigerjahre. Die zeitliche Verortung wird durch die räumlichen Besonderheiten zusätzlich erschwert. Der Handlungsort gleicht nämlich einer Katastrophen- oder Nachkriegslandschaft. Bewaffnete, aber zerlumpte Soldaten patrouillieren im Wald, die Dorfbewohner meiden jedoch den direkten Kontakt mit ihnen. Die historische Vergangenheit erscheint im Roman nicht explizit, und wenn man den Schauplatz von den mythischen und märchenhaften Zügen befreit, könnte die Handlung in jeder beliebigen ehemaligen Industrieregion von Polen bis zum Ruhrgebiet spielen. Die Mad-Max-Stimmung signalisiert deutlich das „Danach“ und dass der Erzähler bereits in diesem Milieu sozialisiert wurde, was die Nähe von *Brenntage* zu Christoph Ransmayrs Romanen deutlich macht.

Der Schauplatz scheint ein Grenzgebiet zwischen der realen und einer Phantasie- oder Zauberwelt zu sein. Trotz der oben skizzierten referentiellen Bezüge handelt es sich um einen mythischen Ort, wo die Tiere und Pflanzen des Waldes besondere Fähigkeiten besitzen und in den Bäumen Geister sitzen, deren Existenz nicht nur für die Kinder, sondern auch für die Siedlungsbewohner evident ist. Diese Szenerie verweist auf die zeitgleiche Anwesenheit mehrerer narrativer Welten, deren Gestaltung der Schalenstruktur einer Zwiebel gleicht: Die Siedlung, deren Bewohner mit aller Kraft an der Bewahrung der Vergangenheit arbeiten und sich deshalb von der Außenwelt abkapseln, ist umgeben von Schluchten und liegt am Waldrand. Im Wald erschaffen sich die Kinder ihre Welt, in der sie nach ihren eigenen Gesetzen leben und ihre eigenen Riten hervorbringen. Um den Wald liegt der von Soldaten kontrollierte Außenbereich und noch weiter entfernt, hinter den Schluchten, befindet sich eine völlig unbekannte Welt. Dorthin gelangte, als Einziger aus der Siedlung, einmal der Onkel und „*allerlei brachte [er, Sz.R.] aus den Bergen mit, Fortschritt und Profit sollten unsere Zukunft sichern, allen die Möglichkeit bieten, sich zu entfalten...*“ (Stavarič 2011: 134, kursiv im Original), erzählt eine Nachbarin. In der Fortsetzung ihrer Erinnerungen zeichnet sich aber auch die Zerstörung ab, für die ebenfalls der Onkel verantwortlich ist:

Bis die Soldaten irgendwann über das Land fegten, um sich alles einzuverleiben, und die Welt unsere Anwesenheit vergaß. Man sprengte uns ab, die Brücken über die große Schlucht gingen in Flammen auf, und die Berge rächten sich, nachdem man viel zu lange in ihren Eingeweiden herumgestochert hatte. Zuerst verschwanden die Bergseen, und später verlor sich alle Hoffnung,

die Zeit blieb stehen, und wir lebten wie Geister in einer leer gefegten Landschaft, die Siedlung, die doch keine Siedler enthält, lachte die alte Nachbarin, die danach nie wieder ein Wort mit mir sprach. (Stavarič 2011: 134, kursiv im Original)

Als der Erzähler – die Reise des Onkels wiederholend – ebenfalls auszieht, um diese unbekannte Welt zu entdecken, wird er vom Onkel gewarnt: Die fernen Orte „[...] *bergen nur böse Überraschungen*“ (Stavarič 2011: 153, kursiv im Original). Er schafft es nicht mehr so weit, wie der Onkel damals, sondern nur bis zu einigen fremden Häusern, die wie Ruinen aussehen. Dort kehrt er um und kommt wenig später in die Siedlung zurück. Die anderen Kinder bemerken überrascht, „*deine Haare sind nun viel länger*, sagte der eine, und eine andere wiederum meinte, meine Haut wäre jetzt viel blasser“ (Stavarič 2011: 154, kursiv im Original). Der Erzähler kann sich selbst nicht erklären, wie dies passieren konnte. Es ist nicht eindeutig, wieviel Zeit tatsächlich vergangen ist, weil die Zeitwahrnehmung des Erzählers und der Dorfbewohner sich unterscheidet und die Synchronität schwindet. Und nicht zu vergessen ist schließlich die unterirdische Welt, das Reich der Minen, das als bedrohliche Gegenwelt permanent präsent ist. Die Kinder meiden diesen Bereich instinktiv, weil sie spüren, „dort unten könnte [sie, Sz. R.] das Glück endgültig verlassen“ (Stavarič 2011: 166). Auch die dunkle Vergangenheit des Onkels und anderer Dorfbewohner, die im Handlungsverlauf allmählich an den Tag kommt, hat ihren Ursprung unter der Erde.

Die vertikale Schichtung des Romans verdeutlicht sich in der räumlichen Opposition oberirdisch-unterirdisch, die auf der symbolischen Ebene in der Gegenüberstellung von Oberwelt und Unterwelt erscheint. In Ersterer beginnt die Romanhandlung und in Letzterer endet sie, dort, wo auch die begangenen Sünden der Siedlungsbewohner begraben sind. Dieselbe Opposition findet sich in der rituellen Verbrennung der nicht mehr gebrauchten Gegenstände, also der eigenen Vergangenheit: Was verbrennt, steigt mit dem Rauch nach oben, was nicht brennbar ist, kommt unter die Erde. Raum und Zeit verdichten sich hier zum Chronotopos, indem im Raum eine zeitliche, in der Zeit eine räumliche Dimension vorhanden ist und die zwei Komponenten miteinander verschmelzen.

Die Existenz von Parallel- und Gegenwelten bzw. ihre Zauberhaftigkeit ist ein Element der Romantik, wie dies auch Christoph Schröder in seiner Rezension hervorhob. Er schreibt anerkennend, dass Stavarič in seinem Roman „ein ganzes Universum aus Sprache, Rhythmus und Motiven [baut], die vom romantischen Fundus bis in die Gegenwart hineinreichen“ (Schröder 2011). Die Welt der Mythen und Märchen steht aber nur anfangs für eine Art Idylle, im Ganzen ist sie nicht ausschließlich positiv konnotiert. Sie dient ebenso der Verdeckung vergangener Verbrechen, wie die unterirdischen Morde an fremden Minenarbeitern, die einst der Onkel mit seinen Komplizen begangen hatte.

Schon in der Literatur der Romantik besitzt die unterirdische Sphäre eine starke Anziehungskraft; wer einmal von ihr ergriffen wurde, kann sich nicht mehr befreien. Diese Sphäre ist gefährlich und verlockend zugleich, sie symbolisiert, wie Detlef Kre-

mer in Bezug auf E.T.A. Hoffmann feststellt, in vielen Fällen das Unbewusste, und fungiert als dessen räumliche Projektion (vgl. Kremer 1993: 44).

Brenntage

Die titelgebenden Brenntage haben in der Siedlungsgemeinschaft zwei gegensätzliche Funktionen. Einerseits erzählen sich die sonst nicht besonders gesprächigen Menschen aus diesem Anlass alte Geschichten; das Feuer bringt sie also wieder zum Sprechen. Obwohl sie Objekte aus ihrer Vergangenheit dem Vergessen übergeben, gehen die Erinnerungen nur physisch verloren, in verbaler Form bleiben sie durch die jährlichen Erzählungen erhalten. Auf der anderen Seite bewirken die Brenntage aber auch dessen Gegenteil: Die Erinnerungen der Siedlungsbewohner werden verbrannt, womit die Verdrängung der Vergangenheit vollzogen wird. Wie einleitend darauf hingewiesen wurde, kann der Roman in dieser Hinsicht als kritischer Beitrag zum österreichischen Vergangenheitsbewältigungs-Diskurs betrachtet werden (vgl. Pfeiferová 2012: 197). Die Brenntage haben also eine gedächtnisbewahrende und gedächtnisstilgende Qualität zugleich. Erstere trägt zum Überleben der Gemeinschaft durch die Erzählung der gemeinsamen Vergangenheit bei, Letztere führt zum Untergang des Dorfes, indem das Feuer die Siedlung vernichtet. Das Feuer an sich ist ambivalent: Es ist nicht nur eine zerstörende Kraft, sondern auch ein Medium, das Erzählen überhaupt erst ermöglicht. Dies steht im Einklang mit Stavarič' Überlegungen, die er in einem Gespräch folgenderweise darlegte:

Der Anfang war gewiss ein Abend, an dem alle ums Feuer saßen. Und auch wenn es noch keine echte Sprache gegeben hat (jedenfalls keine, wie wir sie kennen), sondern nur Grunz- und Kehllaute, ich bin mir sicher, es wurden damit bereits Geschichten erzählt. [...] Und daraus hat sich das Erzählen entwickelt: Menschen haben das Erlebte verarbeitet, es mit anderen geteilt, es ausgeschmückt, sich was ausgedacht und erlogen, einiges weggelassen, chronologisch anders geordnet etc. etc. Und alle hingen gebannt an den Lippen des Erzählers. Und schon sind wir bei der Literatur. (Schwens-Harrant 2014: 197)²

Als purifizierende und zerstörende, Identität stiftende und vernichtende Kraft in Einem, steht das Feuer am Anfang und am Ende des Romans. Mit der Thematisierung der Kindheit konzentriert sich Stavarič auf einen Abschnitt des menschlichen Lebens, der für die Ausprägung der Identität von größter Bedeutung ist. Für den Autor ist die Kindheit die Zeit jener Erfahrungen, Erlebnisse und Eindrücke, welche die weitere

² An dieser Stelle muss einmal mehr auf Ransmayr verwiesen werden, der in *Geständnisse eines Touristen* mündliches Erzählen am Beispiel marokkanischer Erzähler veranschaulicht, die den Zuhörern auf öffentlichen Plätzen ihre Geschichten darbieten. Diese Art des Erzählens verbindet Ransmayr wegen seiner unmittelbaren Wirkung auf das Publikum mit Ursprünglichkeit und Authentizität (vgl. Ritz 2015: 227).

Entwicklung und Formung der Persönlichkeit weitgehend beeinflussen. Er sieht einen Zusammenhang zwischen Mythen und Kindheit:

Der Mythos ist ein wunderbares Gegenstück, mit dem man arbeiten kann. [...] Der Mensch mag Mythen, sie erinnern ihn an die Kindheit, an den Ursprung, an Märchen und Geschichten der Menschheit, sie lassen einen daran teilhaben und sind immer auch im Sinn einer Identitätsstiftung zu verstehen. (Schwens-Harrant 2014: 199)

Der Sprach- und Kulturwechsel, den Stavarič vollzog, erscheint in seinen Texten mehr auf formaler als auf inhaltlicher Ebene. Er bewirkte eine besondere Sensibilisierung gegenüber dem Ästhetischen, dem *Wie* des Gesagten. (Cornejo 2009: 109) In Stavarič' Romanen stehen zwar häufig Sonderlinge oder Außenseiter im Zentrum, aber wie der Autor im Gespräch mit Renata Cornejo betonte, sind die formalen Merkmale für ihn wichtiger: „Ich habe immer ein bisschen eine andere Sprache in meinen Büchern gewählt, um eine bestimmte Geschichte zu vermitteln, und ich glaube, das ist etwas, das ich bei mir verorte, das aus dieser Zeit dieses Bruchs 1979 für mich da ist.“ (Cornejo 2009: 109)

Sprache(n)

Was die sprachliche Gestaltung der erzählten Welten betrifft, operiert dieser Roman auch optisch mit der Trennung von Erzählerrede und fremder Rede, Letztere wird durch Kursivdruck markiert. Dieses Verfahren zeigt die Position des Erzählers, der vor allem die Worte der ihn erziehenden Erwachsenen in seine Erzählung integriert und seinen Monolog mit diesen durchsetzt, und signalisiert somit eine gewisse Distanz zur fremden Rede. Außer der Tante und dem Onkel sowie der Briefe der verstorbenen Mutter, die sie dem Erzähler noch nach ihrem Tod schicken ließ, findet sich wenig fremde Rede. Dennoch besitzt der Text deutlich polyphone Qualität. Die Rede des Buben, der allmählich erwachsen wird, dominiert zwar, sie wird aber ergänzt und flankiert von den Einflüssen, denen er in der Siedlungsgemeinschaft ausgesetzt ist.

Die Polyphonie manifestiert sich darüber hinaus in der Sprache der verstorbenen Mutter, die in ihren Briefen tschechische Wörter und Ausdrücke verwendet und so fließt die Mutter-Sprache als eine weitere Stimme in den Roman ein. Die Welt der Mutter ist ein Kontrapunkt zur Welt des Onkels und der Siedlung, da sie ihren Ursprung außerhalb des Dorfes hat. Die Gestalt des Onkels verdüstert sich im Handlungsverlauf zunehmend. Mit seinem Wissen und magischem Zugang zur Welt repräsentiert er zwar ebenfalls eine Alternative zur nüchternen Wirklichkeit, doch seine Vorliebe für Waffen, das Ausstopfen von Tieren, seine Kenntnis der von den Minen symbolisierten Unterwelt und schließlich das Geständnis, dort Menschen getötet zu haben, machen ihn zunehmend zur Teufelsfigur. Seine Umwandlung in eine Teufelsfigur geht einher

mit der Verwandlung der Utopie in Dystopie, wie Dana Pfeiferová bemerkt (Pfeiferová 2012: 197).

Die Ratschläge und Sprüche, die der Onkel dem Erzähler immer wieder auf den Weg gibt, erweisen sich allmählich als nicht wirklich brauchbare Gemeinplätze. Auf sprachlicher Ebene offenbart sich das in seinen klischeehaften Formulierungen. Die Sprache des Onkels ist nämlich durchsetzt mit Sprichwörtern und dem Bergmannsjargon, und zeigt so das Bestreben, eine vergangene Welt in der Gegenwart auch verbal zu konservieren. Eine Zeit lang bringt er dem Erzähler sogar die „Minensprache“ (Stavarič 2011: 190) bei und dieser lernt das Vokabular, bis er meint, unter der Erde gebe es eine andere Sprache, in der die Geister angesprochen werden müssen, will man sich mit ihnen verständigen (vgl. Stavarič 2011: 191). Oberwelt und Unterwelt sind also auch sprachlich voneinander getrennt und nur jene, die beide Sprachen beherrschen, haben das Privileg in beiden Welten heimisch zu sein. Die Unterwelt ist konnotiert mit Gefahr, Gewalt und nimmt Besitz von all denen, die sich in diese Sphäre vorwagen.

Die als positiv erinnerte Vergangenheit wiederum steht mit der Mutter und der Tante des Erzählers in engster Verbindung. Ein Beispiel dafür ist das Wort *žemlovka*, mit dem der Onkel Hexenverbrennungen, die Mutter dagegen eine Mehlspeise (Scheiterhaufen) assoziiert. Der Erzähler gibt zu, das Wort deshalb lange nicht verwendet zu haben, weil er befürchtete, damit einen bösen Zauber herauf zu schwören. Pfeiferová verbindet den Tod der weiblichen Familienmitglieder mit dem Untergang einer gewaltfreien, besseren Welt, zu der den Zugang die Sprache der Mutter garantierte (Pfeiferová 2012: 201).

Stavarič nützt immer wieder das sprachspielerische Potential, das sich aus der Interferenz des Tschechischen und dem Deutschen ergibt sowie die Möglichkeiten, die die Übertragung tschechischer Metapher ins Deutsche bietet: „Es ist so wunderbar, wenn man im Grunde nur etwas aus seiner Muttersprache zu übersetzen braucht und schon ist es im Deutschen eine ungewöhnliche, neue Metapher.“ (Schwens-Harrant 2014: 187) Durch das Ineinanderspielen der zwei Sprachen lassen sich die Stimmen im Text erweitern und differenzieren, womit der Grad der Polyphonie gesteigert wird. Sprachen repräsentieren hier tatsächlich Welten, auch im Sinne der narrativen Welten, die im Roman konstruiert werden.

Zeitverhältnisse

Wie am Anfang bereits angesprochen wurde, endet der Roman mit der Wiederholung ein und derselben Textpassage, was auf ein offenes Ende hindeutet und interessante Erzählerpositionen ermöglicht. Das Ende des Textes sticht auch optisch vom Textkörper ab, es formt einen Trichter oder die obere Hälfte einer Sanduhr. Zuerst fließen die Wörter, dann die einzelnen Buchstaben wie Sand ab und der Text wird mitten im Satz unterbrochen. Dies erlaubt gleich mehrere Interpretationen: Zum einen wird im Roman erwähnt, dass der Boden dieses Bergwerksgebietes gefährlich,

an einigen Stellen bereits eingestürzt ist und alles, Lebendes und Lebloses, unter sich begraben hat. Im Hinblick darauf könnte das Ende des Textes einen solchen Einsturz imitieren und mit dem Abreißen des erzählerischen Fadens den Tod des Erzählers durch Verschüttung nahelegen. Zum anderen verweist aber das Bild der Sanduhr auch auf den Lauf der Zeit, dem das Romanganze unterworfen ist. Es kann also andeuten, dass die Zeit um und der Erzähler tot ist, und sein letzter Augenblick mit dem Abfließen des letzten Buchstaben zusammenfällt. Fasst man aber den Roman als eine Erzählung des Übergangs von der Kindheit ins Erwachsenenalter auf, so muss das Ende des Textes nicht unbedingt den Tod des Erzählers bedeuten. Das Ablaufen der Zeit könnte demnach den Abschluss der Kindheitsphase, das unwiderrufliche Ende der Idylle und den Eintritt in die Realität symbolisieren. Da aber auf den letzten Seiten bis zu ihrem graduellen Verschwinden dieselben Sätze wiederholt werden, ist m.E. eine weitere Lesart möglich. Stavarič spricht nämlich in seiner letzten Salzburger Vorlesung darüber, dass seine Geschichten nicht zu Ende gehen, sondern sich im Kopf der Leser fortsetzen:

[...] die *Brenntage* enden gar in einer formalen Endlosschleife, einer Wiederholung, der Wiederholung, vor der irgendwann sogar die Zeit zu kapitulieren scheint, als würde sich eine Schallplatte immer weiterdrehen, der Tonabnehmer weiterhin seine Kreise ziehen, kein Ende finden [...] keines meiner Bücher geht zu Ende, es gibt immer nur einen letzten Punkt, den man setzt, einen Punkt, der ein ganzes Buch begraben soll, tatsächlich wie einen Grabstein, das zuvor Gesagte gleicht einer langen Inschrift, doch zu Ende und unter die Erde bringen, das vermag sie nicht. Die Geschichten haben sich verselbständigt, sie schreiben sich selbst unendlich lang fort, auch in den Köpfen meiner Leser. (Stavarič 2011: 156)

Die Selbstinterpretation des Autors illustriert deutlich bestimmte Tendenzen in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Stavarič' Worte über den sich verselbständigenden Text und der Unabschließbarkeit des Schreibens stehen zwar im Einklang mit der Literaturauffassung der Postmoderne, die Lust am Geschichtenerzählen, die Erzählbarkeit der Vergangenheit und die Einordnung des Individuums in größere historische Zusammenhänge sowie das veränderte Verhältnis zur Zeit gehören jedoch schon zu den Merkmalen der post-postmodernen Literatur. Da Stavarič' Roman wie eine episodenhafte Aufzeichnung von zeitlich verstreuten Begebenheiten aus dem Leben des Ich-Erzählers angesetzt ist, erscheint die Unabschließbarkeit als logische Folge des postmodernen Konzepts. Selbst wenn wir am Ende des Romans vom Tod des Protagonisten ausgehen, könnte die Zahl der Episoden auf der zeitlichen Achse rückwärts beliebig lang erweitert werden. Die Unterbrechung beeinträchtigt also keinesfalls die Kontinuität, wird hier doch keine zusammenhängende Lebensgeschichte erzählt. Die Gestaltung und Rolle der Zeit im Roman zeigt allerdings schon über die Postmoderne hinaus. Insgesamt ist für diesen Text charakteristisch, dass Einsichten und Schreibweisen der Postmoderne nicht einfach überwunden, sondern fruchtbar gemacht werden für ein neues Schreiben.

Neben den vielen Hinweisen auf das Vergehen oder eben auf den Stillstand der Zeit ist auch die Sanduhr ein wichtiger Hinweis auf die unterschiedlichen Zeitauffassungen, die im Roman zum Tragen kommen. Wie die Erwachsenen, entwickeln auch die Kinder ihre eigenen Riten, die im Gegensatz zu den Brenntagen nicht mit dem Feuer, sondern mit dem Wasser in Zusammenhang stehen. Sie drücken je einen Auserwählten oder eine Auserwählte so lange unters Wasser, bis er oder sie das Bewusstsein verliert und vom „*Tagespriester*“ (Stavarič 2011: 164, kursiv im Original) ins Leben zurückgeholt werden muss. Die Kinder üben ihre Riten nicht in der Siedlung, sondern außerhalb dieser, im Wald aus.

Die Bedeutung der zunächst idyllisch scheinenden Gegend, in der die Kindheit situiert ist, liegt in erster Linie nicht in ihrer Räumlichkeit, sondern in ihrer Zeitlichkeit. Damit basiert der Roman m.E. auf dem Verhältnis zur Vergangenheit, zu vergangenen Verbrechen und damit zur Zeit generell. Mit dem Vergehen der Zeit, das sich im Aufwachsen des Erzählers manifestiert, verkommt die Landschaft zusehends, sie wird immer unwirtlicher und öder. Das Vergehen der Zeit konfrontiert den Erzähler graduell mit der Wahrheit über den Onkel. Die Bedeutung der Märchen und Geschichten, die er als Kind hörte, verändert sich:

Sie [die Geschichten, Sz. R.] erzählten von der Möglichkeit, die Welt zu gestalten, sie für sich zu erschließen und das Leben als endlose Spielwiese zu betrachten. Erst viel später musste ich erfahren, dass man nicht allen Geschichten Glauben schenken darf und dass sie manchmal nur deshalb erzählt werden, um uns in die Irre zu führen. (Stavarič 2011: 223f.)

Unter der Erde, in den Minen gab und gibt es keine Zeit. Als der Onkel noch als Bergmann arbeitete, nahm er immer einen Wecker mit, um das Zeitgefühl nicht zu verlieren. Diese Uhr schenkt er eines Tages dem Erzähler zum Geburtstag:

Er ist ein Überbleibsel aus meiner Zeit in den Minen, sagte der Onkel, mehr zu sich als zu mir, *das Ticken drang damals durch die Dunkelheit (unter Tag) und erinnerte an das Ausbleiben der Zukunft. Dort unten wurden die Stunden zu Jahren und die Jahre zu Jahrhunderten, und ein ganzes Menschenleben konnte eine Ewigkeit dauern [...]* (Stavarič 2011: 173f., kursiv im Original)

Das oberste Ziel des Onkels ist die Erhaltung des Stillstands, und der Erzähler-Neffe sagt, „[m]anchmal wusste ich nicht mehr, wie viel Zeit schon vergangen, ob ich längst erwachsen war oder immer noch Kind“ (Stavarič 2011: 151).

Im Roman werden zwei Zeitauffassungen miteinander kombiniert: die zyklische und die lineare. Das ist deshalb ungewöhnlich, weil wir sie meistens als Repräsentationen einander ausschließender Weltbilder begreifen. Die Erste verkörpert sich in der Figur des Onkels, der in Mythen denkt und am fortwährenden Neubeginn glaubt. Sein Denken und die Erfindung der rituellen Brenntage kann treffend mit einem Satz von Hans Blumenberg zusammengefasst werden: „Wenn in der Wiederholung Zuverlässigkeit gefunden werden kann, kann sie auch in der Wiederholbarkeit *erfunden* werden.“ (Blumenberg 1996: 187, kursiv im Original) Jan Assmann zufolge „[liegt] [b]ei die-

sem Weltbild die Wahrheit und Bedeutung in dem, was sich wiederholt, während das Einmalige als bedeutungslose Abweichung ausgeblendet wird.“ (Assmann 1996: 4) In dieser Auffassung ist auch die Katastrophe ein Teil der Wiederholung, da der Zerstörung in jedem Fall die Neugeburt folgt. Die Funktion der rituellen Brenntage kann mit Assmann folgenderweise beschrieben werden:

Das mythische Denken basiert auf der Überzeugung, daß die Ordnung des Selbigen, die Kreisläufigkeit von Zeit und Geschichte, kulturell erzeugt werden muß, dadurch, daß sie im Mythos ausgesprochen und im Ritus vollzogen wird. Die zyklische Zeit ist keine physikalische Form, die man messen kann, sondern eine kulturelle Form, die man erzeugen und in Gang halten muß. (Assmann 1996: 5)

Die Brenntage schließen den Sommer ab und zeigen den Beginn des Herbstes an, sie wiederholen sich jährlich und symbolisieren ein Kataklisma, das sich am Ende des Romans im Brand konkretisiert. Das mythische Denken des Onkels wird offensichtlich, als er nach dem Brand die Notwendigkeit der Übersiedlung in die Minen mit zwei brasilianischen Ursprungsmythen begründet, die von der Kraft des Feuers, dem Untergang und der Neuschöpfung der Menschheit erzählen. Die Feuerkatastrophe erschüttert ihn nicht im Geringsten, im Gegenteil: Noch am selben Tag plant er den Wiederaufbau der Siedlung, von dem Schöpfungswillen zeugen die Flammen in seinen Augen (vgl. Stavarič 2011: 211).

In Bezug auf den Philosophen Leszek Kołakowski hält Herwig Gottwald Folgendes fest: „Wurzeln des ‚mythischen Bewußtseins‘ seien ‚Akte der Wertaffirmation‘, in denen sich Bedürfnisse nach Überwindung der Zeitlichkeit und damit der Fragilität und Vergänglichkeit menschlicher Wertsetzungen artikuliere“ und fügt hinzu: „Ganzheitliche, überzeitliche Erkenntnisansprüche zeichnen das mythische Bewußtsein ebenso aus wie dessen prinzipielle Funktion, allen Vorgängen Sinn zu verleihen.“ (Gottwald 2007: 60) Der Wille des Onkels, alles Bestehende unverändert zu erhalten, das Vernichtete wieder herzustellen, und das Unerklärliche mit der Kraft der Erzählung zum sinnvollen Ereignis zu machen, zeugt von diesem mythischen Bewusstsein.

Je älter der Erzähler wird, je mehr er über die Siedlungsbewohner und über die Vergangenheit erfährt, desto wichtiger wird für ihn die historische, d. h. lineare Zeit. Die Geschichte der Siedlung verläuft von der Konjunktur bis zur Katastrophe, sie hat also einen Anfang und ein Ende, ebenso wie der Weg von der Kindheit zum Erwachsensein ein linearer, auf ein Endziel gerichteter Prozess ist. Die Rolle der Zeit betont auch der Autor:

Die Zeit spielt in einem jeden Buch eine große Rolle, egal, wie man sich auf was bezieht. Komischerweise ist immer das, was wir als eine Art Heimat erachten, eher in der Kindheit und Jugend verankert. Im Grunde ist die Vergangenheit jene Zeit, nach der wir uns sehnen – es ist ein zutiefst menschlicher Impuls. (Schwens-Harrant 2014: 177)

Das Erwachsenwerden verändert das Verhältnis zur Zeit grundlegend. Die Idylle, mit der traditionsgemäß die Kindheit verbunden wird, basiert auf Beständigkeit und Un-

veränderlichkeit. Das Erwachsenenalter ist demgegenüber ein Stadium des Lebensprozesses, der jenseits der Idylle liegt. Der Lebensprozess selbst, dessen wesentliche Komponente die Veränderung ist, beginnt mit der Geburt und endet mit dem Tod, ist also linear, auf ein Endziel ausgerichtet.

Fazit

Dieser äußerst komplexe und vielschichtige Roman beschreibt den Übergang von der Kindheit in die Adoleszenz indem er Subjektives mit Mikro- und Makrogeschichte, mit individuellem und kollektivem Gedächtnis vermengt. Folgt man der oben vorgeschlagenen möglichen Lesart, dass das Ende des Romans nicht unbedingt den Tod des Erzählers bedeutet, dann kann der Eintritt ins Erwachsenenalter, indem er den endgültigen Abschluss der Kindheit repräsentiert, ebenfalls als ein Zuendegehen, eine Art Tod interpretiert werden, mit dem man eine Lebensperiode für immer hinter sich lässt. Aus den vereinzelt, keiner Chronologie folgenden Elementen der Erzählung kann keine kontinuierliche Kindheitsgeschichte, sondern nur eine mit Leerstellen rekonstruiert werden. Die Erinnerungen des Erzählers sind jedoch auf einer anderen Ebene zugleich Elemente der Vergangenheit des Onkels. Die narrativen Welten erscheinen mythisch, idyllisch, aber zugleich furchterregend, wie sie eben aus der Perspektive eines Kindes aussehen, aber so mancher Erzählerkommentar deutet auf eine wesentlich größere zeitliche Distanz zwischen dem erzählten Ereignis und der Erzählzeit hin, woraus folgt, dass der Erzähler eigentlich kein Kind sein kann. Die europäische Geschichte scheint zwar nur im Hintergrund des Romans auf, der Erzähler muss sich aber der Vergangenheit seiner Familie und seiner Umgebung stellen, um sich als Erwachsener mit der Welt, in der er leben muss, in Beziehung setzen zu können.

Stavarič' Werk macht die Veränderungen der letzten ca. zwei Jahrzehnte in der Literatur Österreichs offensichtlich. Allgemein kann festgestellt werden, dass die post-post-moderne Literatur nicht einfach auf romantische, realistische und moderne Muster zurückgreift, sondern sehr bewusst gerade jene Elemente wieder aufnimmt, welche die Postmoderne fallen ließ. Erik Schilling formuliert dies wie folgt:

Das theorieinformierte Paradigma der Literatur stößt dort an seine Grenzen, wo der ästhetische Eigenanspruch der Literatur wieder zum Tragen kommt. Das bedeutet jedoch nicht, dass fiktionale Texte nach der Postmoderne ‚einfach‘ wieder erzählen. Stattdessen sind zahlreiche literarische Werke der Gegenwart durch eine Form von Selbstreflexivität auf einer höheren Ebene geprägt. (Schilling 2012: 159)

Das Subjekt, welches seinen Platz und seine Identität in der Welt sucht, rückt wieder in den Fokus der Literatur. Es versucht seine Position in der Welt dadurch zu bestimmen, dass es sein individuelles Schicksal häufig mit größeren Zusammenhängen der

Geschichte in Konnex stellt. Dieses erneute Interesse an der Historie betrachtet Stefan Neuhaus als Reaktion der jungen Schriftstellergeneration auf den Orientierungsverlust, der seiner Ansicht nach eine Konsequenz der Postmoderne sei (Neuhaus 2013: 27). Das belegt auch die Konjunktur der Väterliteratur und der Familienromane, auf welche Aleida Assmann hingewiesen hat (vgl. Assmann 2007: 73).

Der postkatastrophale Schauplatz oder das Verschwinden der Hauptfigur verweisen deutlich auf die Romane Christoph Ransmayrs, den Stavarič als ein wichtiges literarisches Vorbild explizit erwähnt. Mit *Brenntage* lässt sich Stavarič eindeutig in der österreichischen Literaturtradition verorten, doch bleibt darüber hinaus seine tschechische Muttersprache stets auch eine Quelle der sprachlichen Bereicherung und des kreativen Umgangs mit Sprache.

Literatur

- Assmann, J. (1996). *Denkformen des Endes in der altägyptischen Welt*. In K. Stierle & R. Warning (Hrsg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform* (S. 1-31). München: Wilhelm Fink.
- Assmann, A. (2007). *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C.H. Beck.
- Blumenberg, H. (1996). *Arbeit am Mythos*. Sonderausgabe, der 5. Aufl. folgend. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cornejo, R. (2009). Lust am Spiel mit der (Fremd)Sprache. Ausgewählte Texte von Michael Stavarič, Pavel Kohout und Jan Faktor. *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*, 14, H. 1-2, 105-122.
- Gottwald, H. (2007). *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Fallstudien und Modelle*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kremer, D. (1993). *Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen*. Stuttgart: Metzler.
- Neuhaus, S. (2013). „Die Fremdheit ist ungeheuer“. *Zur Rekonzeptualisierung historischen Erzählens in der Gegenwartsliteratur*. In C. Gansel & E. Herrmann (Hrsg.), *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989* (S. 23-36). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pfeiferová, D. (2012). Suche nach der (Mutter-)Sprache, als Versuch, den Untergang aufzuhalten: Michael Stavaričs Roman *Brenntage*. *Aussiger Beiträge*, 6, 193-204.
- Ritz, Sz. (2015). *Flucht-Linien eines Lebens. Annäherungen an Christoph Ransmayrs Geständnisse eines Touristen*. In A. Bombitz (Hrsg.), *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr* (S. 223-230). Wien: Praesens.
- Schilling, E. (2012). *Von der Postmoderne zur „breiten Gegenwart“?* In K. Birnstiel & E. Schilling (Hrsg.), *Literatur und Theorie seit der Postmoderne*. Mit einem Nachwort von Hans Ulrich Gumbrecht (S. 153-160). Stuttgart: S. Hirzel.
- Schröder, C. (20. Juni 2011). Die Erinnerung brennt lichterloh. *Die Zeit – Online*. Abgerufen von <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-06/stavaric-brenntage>.
- Schwens-Harrant, B. (2014). *Ankommen. Gespräche mit Dimitré Dinev, Anna Kim, Radek Knapp, Julya Rabinovich, Michael Stavarič*. Wien, Graz, Klagenfurt: Styria Premium.
- Stavarič, M. (2011). *Brenntage. Roman*. München: C.H. Beck.
- Stavarič, M. (2016). *Der Autor als Sprachwanderer. Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung*, Bd. 4. Wien: Sonderzahl.

PETER CLAR

**„BITTE BETRACHTEN SIE MICH ALS EINEN TRAUM.“
SPRACHE UND IDENTITÄT IN HAMID SADRS
GESPRÄCHSZETTEL AN DORA**

ABSTRACT: Wie Jacques Derrida u. a. in *Die Einsprachigkeit des Anderen oder Die ursprüngliche Prothese* zeigt, ist jeder Mensch immer schon mehrsprachig. Wenn wir diesen Zustand der Nicht-Einsprachigkeit als ein allgemein-menschliches Phänomen begreifen, und dazu eignet sich die sogenannte exophone Literatur besonders, dann hilft uns das zu verstehen, dass das Fremd-Sein eines/einer Fremden zu befragen immer zugleich bedeutet, auch unser eigenes Fremd-Sein zu befragen, dann wird die Frage nach dem Fremden zur Frage der eigenen Identität. Um dies zu zeigen, lese ich Hamid Sadr's *Gesprächszettel an Dora* (1994) parallel zu und mit Derridas Konzept von Ein- und Mehrsprachigkeit. In dem ‚Roman‘ erfindet der Erzähler entlang von Egodokumenten seine Wahrheit über Franz Kafkas Sterben und widerspricht damit vielen Wissenschaftler- und Biograph_innen, die den Tod Kafkas als Konsequenz seines Dichterseins, seiner Zerrissenheit etc. interpretiert haben. Was uns die Dichterfigur entfremdet, ist dabei die Sprache selbst und zwar gerade die anscheinend authentischen Berichte, die, in Kombination mit den unzuverlässigen Erzählerstimmen die Konstruktion der Figur Kafka offenlegen. Der Kafka des Textes – der als K., als Kafka, als kavka auftritt, der im Erzählen als Kafka gesetzt, erschrieben wird, und zwar in jenen Worten, die die seinen sind, die ihm also vermeintlich vorangehen und doch, zugleich, folgen, sich (auch) als Nach-Schreiben entpuppen – wird wieder aufgelöst, wird fremd. Die Verwirrung der Grenzen von Ursache und Wirkung, Vorher und Nachher, Realität und Fiktion, das Sein zwischen Leben und Tod lässt die Kafka/K.-Figur zum Wanderer, zur Figur des Sowohl-als-auch werden. Das Fremd-Sein Kafkas, die Exilsituation in der Abgeschiedenheit des Sanatoriums sind dabei nicht allein Parabeln auf die Situation exiliert Lebender, wie Sadr's persönliche Lebenssituation nahelegte, sie sind darüber hinaus eine Metapher für menschliche Identitätsfindung generell.

SCHLÜSSELWÖRTER: Jacques Derrida, Jacques Lacan, Paul de Man, Dekonstruktion, Autobiographie, Prosopopeia

**“BITTE BETRACHTEN SIE MICH ALS EINEN TRAUM“. LANGUAGE AND IDENTITY
IN HAMID SADRS *GESPRÄCHSZETTEL AN DORA***

ABSTRACT: According to Derrida's *Monolingualism of the Other; Or, The Prosthesis of Origin* every person is always multilingual. If we understand this state of non-monolingualism as a general human phenomenon, which the so called ‘exophone literature’ particularly helps us to do, then we understand that to question a stranger's alienation always means to question our own alienation at the same time.

Thus the question of the stranger becomes the question of one's own identity. In my article, I analyze this phenomenon by combining Hamid Sadr's 'novel' *Gesprächszettel an Dora* (1994) and Jacques Derrida's concept of mono- and multilingualism. In Hamid Sadr's text the narrator uses egodocuments to invent a truth about Franz Kafka's death which opposes many literary scholars and biographers who have interpreted Kafka's death as a consequence of his existence as a poet, his diremption etc. What alienates the literary figure named Kafka from us is the language itself, and first of all the combination of allegedly 'authentic' documents with the unreliable narrative voices, thus revealing the constructiveness of 'Kafka'. The main character Kafka – who within the text is named K., Kafka, kavka and who is introduced into the text by using his 'own' words, that supposedly precede him and yet, at the same time, succeed him – is deconstructed. Borders between cause and effect, before and after, reality and fiction, life and death become obsolete thus turning the Kafka/K. figure into a wanderer, a figure of 'both-and'. Kafka's situation as a stranger, as a kind of exile in the remoteness of the sanatorium, is not alone a parable on the situation of an exile, as Sadr's personal life may indicate. Moreover, as I will show, it is a metaphor for human identity in general.

KEYWORDS: Jacques Derrida, Jacques Lacan, Paul de Man, deconstruction, autobiography, prosopopoeia

1

Lassen Sie mich, bevor ich zu Hamid Sadr's *Gesprächszettel an Dora* komme, zunächst den Begriff der ‚Mehrsprachigkeit‘ umreißen (in dem ich jenen der Zweisprachigkeit enthalten sehe), lassen Sie mich vor allem darauf eingehen, warum ich diesen Begriff in meiner Forschung, die noch verhältnismäßig jung ist, im Plural, als ‚Mehrsprachigkeiten‘ verwende. Zum einen spreche ich von Mehrsprachigkeiten, weil der Begriff in der Sprachwissenschaft, die sich innerhalb der Philologien natürlich besonders um ihn ‚kümmert‘, schon ein vielschichtiger ist, schon allein deshalb weil, wie Georges Lüdi bereits 1996 feststellt, die engen Definitionen, nach denen sich „nur zwei oder mehrsprachig nennen darf, wer seine Sprachen in der frühesten Kindheit erworben hat und sie gleichermaßen perfekt schreibt und spricht“, abgelöst worden seien durch jene, die jemanden als mehrsprachig definieren, die/der „sich irgendwann in seinem Leben und Alltag regelmäßig zweier oder mehrerer Sprachvarietäten bedient und auch von der einen in die andere wechseln kann, [...] aber unabhängig von der Symmetrie der Sprachkompetenz, von den Erwerbsmodalitäten und von der Distanz zwischen den beteiligten Sprachen.“ (Lüdi 1996: 234) Mehrsprachig wären demnach auch alle, die beispielsweise zwischen einem Dialekt und der Hochsprache hin und her wechseln können. Meiner Auswahl von Autor_innen, mit denen ich mich im Rahmen der Frage nach der Mehrsprachigkeit beschäftige, liegt dann doch eine etwas engere Definition zu Grunde – eine Definition, die aber, wie alle Grenzziehungen, willkürlich, hinterfragbar, in sich selbst nicht schlüssig ist, doch dies zu explizieren, führte in diesem Rahmen zu weit. Von Lüdi ausgehend zählt Chiara Messina in ihrem Überblicksartikel zur Forschungslage der Mehrsprachigkeitsforschung folgende Mehrsprachigkeiten auf, die unterschieden würden, auch wenn sie niemals vollständig voneinander zu trennen seien (vgl. Messina 2010: 112):

- Individuelle Zwei- bzw. Mehrsprachigkeit,
- Ungesteuerter Bilinguismus: Simultaner Bilinguismus,
- Gesteuerter oder ungesteuerter Bilinguismus: Sukzessiver Bilinguismus; später, sukzessiver Bilinguismus; symmetrischer vs. asymmetrischer Bilinguismus; bilinguale oder bidialektale Mehrsprachigkeit,
- Soziale Mehrsprachigkeit (Diglossie),
- Territoriale Mehrsprachigkeit,
- Institutionelle Mehrsprachigkeit.

Neben diesem sprachwissenschaftlichen Zugang ist aber zu fragen, was denn ‚mehrsprachige Literatur‘ überhaupt bedeuten kann. Ist denn jeder Text eines/einer, wie auch immer definierten, mehrsprachigen Autors/Autorin mehrsprachige Literatur? Zählen nur jene Texte zur mehrsprachigen Literatur, die Mehrsprachigkeit inhaltlich thematisieren? Oder muss ein mehrsprachiger Text tatsächlich mehrsprachig sein – und wenn ja, in welchem Ausmaß? Reichen einzelne Zitate beispielsweise englischer Liedtexte? Oder muss es ‚mehr‘ sein – und wenn ja, wieviel? Schon die Strategien des Einarbeitens von Mehrsprachigkeit als zunächst formalem Mittel (dass Form und Inhalt natürlich niemals voneinander zu trennen sind, ist klar) sind vielfältig, wie Dirk Skiba zeigt (vgl. Skiba 2010). In seiner Untersuchung deutscher Migrationsliteratur unterscheidet er zunächst jene Autor_innen, die einen vollständigen Sprachwechsel vollzogen haben, jene, die sich einem Sprachwechsel vollständig verweigern, und jene, die einen partiellen Sprachwechsel vollziehen. Bei letzterer Gruppe gäbe es diejenigen, die je nach Gattung die Sprache wechseln, und diejenigen, die innerhalb eines Textes mit Mehrsprachigkeit arbeiteten. Die Strategien reichen dabei vom völlig unkommentierten Einbauen fremdsprachiger Elemente in die Grundsprache des Textes, über kommentierte Formen (mittels Fußnoten, Kontext, Übersetzungen im Text etc.) bis hin zum Erfinden von Kunstsprachen wie beispielsweise dem ‚Denglisch‘ von Gayle Tuft. Hamid Sadr's *Gesprächszettel an Dora* (1994) müsste man nach dieser Einteilung als jenen Text bezeichnen, mit dem der 1946 in Teheran geborene Autor den vollständigen Sprachwechsel vollzog. Bis dahin hatte der 1967, vorerst wegen des Studiums, nach Österreich gekommene Sadr in seiner Muttersprache geschrieben. Nachdem der Schriftstellerverband, dessen Mitglied er war, vom Schahregime verboten worden war, beschloss er, in Europa zu bleiben, zunächst in Wien, dann nach der islamischen Revolution in Paris, seit 1991 wieder in Wien. Seit 1994 schreibt er also, glaubt man den wenigen Quellen, die man zu Sadr findet, fast ausschließlich in deutscher Sprache (vgl. u. a. Vlasta 2015; Internetseite des Autors).

Was mich in Bezug auf ‚Mehrsprachigkeiten‘ aber besonders interessiert – und damit komme ich gleich weniger zur Analyse von *Gesprächszettel an Dora* als vielmehr zu einer Analyse mit/entlang dieses Textes – ist die, den Menschen immer schon eingeschriebene Mehrsprachigkeit im Sinne von Derridas „Ja, ich habe nur eine Sprache, und die ist nicht die meinige“ (Derrida 2003: 13). Was Derrida mit dieser und ähnlichen Antinomien („1. Man spricht immer nur eine einzige Sprache. 2. Man spricht niemals

eine einzige Sprache.“ (Derrida 2003: 19)) in *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese* beschreibt bzw. umkreist, ist das Verständnis der Verfasstheit des Individuums als grundsätzlich gespaltenes. „Ja, ich habe nur eine Sprache, und die ist nicht die meinige“ impliziert, dass wir niemals nur ein Ich, dass wir viele, dass wir ‚multipliziert‘ (vgl. Lücke 2007: 62) und uns daher immer auch fremd sind, ganz im Sinne von Kristevas „Fremd sind wir uns selbst“ (Kristeva 1990). Was uns vor Augen geführt wird, ist die (immer prozesshafte) Erkenntnis, nicht das (fixierte) Wissen, dass im Eigenen immer schon das Fremde eingeschrieben ist, wie im Fremden das Eigene, dass man sich eine Sprache (und damit eine Identität, sei es eine nationale oder individuelle) niemals (vollständig) an-eigenen kann. Wenn wir aber den Zustand der Nicht-Einsprachigkeit als ein allgemein-menschliches Phänomen begreifen, und dazu eignet sich die sogenannte exophone Literatur vielfach besonders, nicht, weil das Phänomen dort exklusiv, aber oftmals deutlicher verhandelt wird, dann, so meine These, hilft uns das zu verstehen, dass die Situation/das Leben/das Fremd-Sein eines/einer (auf Grund welcher Ausschlüsse auch immer) Fremden zu befragen immer zugleich bedeutet, auch unsere Situation/unser Leben/unser Fremd-Sein zu befragen – vielleicht etwas, was gerade auch heute, als Empfehlung sowohl an die politischen Player als auch an jede/n einzelne/n von uns gelesen werden sollte. Es geht mir also im Folgenden nicht darum, eine besondere, an die biographischen Hintergründe gekoppelte Schreibweise Hamid Sadrs festzustellen (wie sollte das auch gelingen?), sondern seinen Text als ein komplexes Spiel der Verknüpfung von Sprache/Schreiben und Identitätswürfen zu lesen, welches in eine Auflösung feststehender Gewissheiten mündet – und somit prototypisch für die Frage nach der Identitätskonstruktion jeder/jedes Einzelnen wird.

2

Am Ende von Hamid Sadrs ‚Roman‘ (vgl. Sadr 1994: 215ff.), welches, wie ein Epilog, dem Leben/dem Sterben Kafkas folgt, wie im Übrigen auch der Prolog dem Leben/dem Sterben Kafkas folgt, obwohl er dem Leben/dem Sterben Kafkas vorangeht, wie auch der Epilog dem Leben/dem Sterben Kafkas vorangeht, zumindest jener Version des Lebens/des Sterbens vorangeht, die dieses Buch erzählt (und über etwas anderes kann ich nicht schreiben, wie ich immer nur über *über* Kafka Geschriebenes schreiben kann, nie über sein Leben/Sterben), am Ende also jenes ‚Romans‘, dessen Klammer bereits die Chronologie auflöst, Vor- und Nachgängigkeit(en) verwirrt, liest Max Brod in seinem Gedächtnisheft, wie am Anfang der Ich-Erzähler (oder doch der Autor?; immerhin haben wir es nach dem Prolog mit einem personalen Erzähler zu tun, der, manchmal unterstützt von den Bäumen, den Wänden, den Brettern des Balkons und vor allem einer Dohle, von den letzten Wochen Kafkas berichtet, die letzten Wochen Kafkas erschreibt) in Max Brods Buch über Kafka liest (vgl. Sadr 1994: 5), doch das nur (wie) nebenbei. Die Stelle, die Max Brod in Vorbereitung auf seine Trauerrede in

seinem Gedächtnisheft liest (damit zum Leser seiner eigenen Zeilen, zum ‚Autor-Leser‘, zu, um mit Kristeva zu sprechen, seinem eigenen Gesprächspartner¹ werdend, zum Leser und Autor zugleich werdend, wie er zugleich fiktive und reale, lebende und tote Figur ist) und die den Text zu ungefähr jenem Zeitpunkt enden lässt, mit dem er eingesetzt hat (einsetzen wird?), lautet: „Als er einmal nachmittags zu mir kam, weckte er meinen Vater, der auf dem Sofa schlief. Zur Beschwichtigung die Arme hebend und leise auf den Fußspitzen durchs Zimmer gehend, sagte er: ‚Bitte betrachten Sie mich als einen Traum.‘“ (Sadr 1994: 217)

Wer aber ist es, der uns hier als vermeintlicher Traum entgegentritt, der sich mit den Worten „Bitte betrachten Sie mich als einen Traum“ als unecht, unreal, nicht existent setzt und damit gerade seine Echtheit, sein real-Sein, seine Existenz bekräftigt, mehr noch, sich selbst als echt, real, existierend erschreibt? Die Antwort ‚Franz Kafka‘ scheint einfach, schiene wohl auch dann einfach, wenn man nicht am Cover des Buchs ein Foto des berühmten Schriftstellers sehen könnte, wenn auf der Buchrückseite nicht sein Name abgedruckt wäre, kommt doch bereits im nur wenige Zeilen umfassenden Prolog der Name ‚Kafka‘ fünf Mal vor. Und auch wenn der Vorname fehlt, so fehlt es nicht an zahlreichen biographischen Hinweisen, Barthes paraphrasierend könnte man von Biographemen sprechen,² dem Todestag (3.6.1924), dem Todesort (Kierling) oder Namen aus dem Umfeld Franz Kafkas (Max Brod, Dora, Robert Klopstock, Werfel) (vgl. Sadr 1994: 5). Und doch, so einfach ist es nicht, ganz einfach, weil es nie einfach ist, weil, um Ingeborg Bachmann abzuwandeln,

[...] sich beweisen läßt, daß es Kafka gibt [bzw. gab], man [ihn] aber mit einem Wort nicht treffen kann, weil Kafka hier auf dem Papier ist [...] und hier also nicht Kafka sein kann, weil hier nur Worte sind, die anspielen und insistieren auf etwas, das es gibt, und auf anderes, das es nicht gibt [...] (Bachmann 1993: 345).

Was man aber tun kann, und was Hamid Sadr ‚Roman‘ (der ebenso eine Biographie, eine Dokumentation, ein kritischer Kommentar zur Rezeption Kafkas, eine Anamnese seiner Krankengeschichte etc. ist) macht, ist zu zeigen, dass man Kafka nicht mit einem Wort (aber auch nicht mit hunderten, tausenden Worten) treffen kann, dass man im Sprechen über eine Person (in diesem Fall Kafka) sich dieser immer nur annähern kann, sie, indem man über sie spricht (oder sie anspricht), immer auch erst setzt, konstruiert, dass, indem man jemanden beschreibt (oder anspricht), diese/n immer auch erschreibt, umschreibt, neu schreibt. Dabei aber verfehlt man diese Person immer schon, weil das Gegenüber zwangsläufig verfehlt wird, weil es im Moment des beschrieben-Werdens,

¹ „The writer’s interlocutor, then, is the writer himself, but as reader of another text. The one who writes is the same as the one who reads. Since his interlocutor is a text, he himself is no more than a text re-reading itself as it rewrites itself. The dialogical structure, therefore, appears only in the light of the text elaborating itself as ambivalent in relation to another text.“ (Kristeva 1986: 56f.)

² Vgl. Barthes (1986).

des angesprochen-Werdens (momenthaft) erst zur Existenz gebracht wird. Diesen Prozess bezeichnet Paul de Man, und in seinem Gefolge Theoretiker_innen wie Bettine Menke, Anna Babka, Werner Hamacher etc., als Prosopopeia, als die

Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden oder stimmlosen Entität, wodurch die Möglichkeit einer Antwort gesetzt und der Entität die Macht der Rede zugesprochen wird. Eine Stimme setzt einen Mund voraus, ein Auge und letztlich ein Gesicht, eine Kette, die sich in der Etymologie des Namens der Trope manifestiert: *prosopon poiēn*, eine Maske oder ein Gesicht (*prosopon*) geben. Die Prosopopöie ist die Trope der Autobiographie, durch die jemandes Name, wie in dem Gedicht Miltons, so verstehbar und erinnerbar wird wie ein Gesicht. (de Man 1993: 140)

Die Gespaltenheit zwischen Be- und Erschreiben, zwischen Erkennen und Verfehlen, zwischen ein Gesicht geben und ein Gesicht erinnern verweist dabei auch zurück auf die strukturelle Gespaltenheit jeder Identität, auch der eigenen, so wie sie schon Jacques Lacan in seinem vielzitierten Aufsatz *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* konstatiert. Denn das Kind, welches sich zum ersten Mal als vollständig wahrnimmt, kann dies vorerst nur durch den Blick in den Spiegel tun, die Erfahrung als vollständiges Subjekt ist aber nicht durch seine motorischen Fähigkeiten erfahrbar, sondern vom ‚Anderen‘, vom (imaginären) Gegenüber im Spiegel abhängig – einem Gegenüber, das wiederum von dem Kind vor dem Spiegel abhängig ist. Das Individuum ist also immer schon ‚Dividuum‘, das Erkennen als kohärentes Lebewesen immer gekoppelt an ein Verkennen, das, „was der Mensch als eigenes annimmt, seine Selbstgewißheit, ist ihm fundamental Fremdes.“ (Bittel: o. J., o. A.)

Auf diese strukturelle Verbundenheit von Fremdheit und Selbstheit gerade im vermeintlich so individuellen Prozess der Ich-Werdung rekurriert auch Jacques Derrida, wenn er schreibt: „[W]as ist Selbstheit? Diese beschränkt sich nicht auf die abstrakte Fähigkeit, ‚ich‘ zu sagen, der sie immer schon vorausgegangen sein wird. Sie bedeutet vielleicht in erster Linie die Macht eines ‚ich kann‘, das ursprünglicher ist als das ‚ich‘“ (Derrida 2003: 30). Dieses ‚Ich-(kann)-Sagen‘ ist dabei immer schon abhängig von einer dem Ich vorhergehenden Sprache, „das *Ich* der sogenannten autobiographischen Anamnese, das *Ich-mich* des *ich erinnere mich* [...] produziert und äußert sich“, so Derrida, „je nach Sprache verschieden [...], es ist also nicht unabhängig von der Sprache im allgemeinen“ (Derrida 2003: 52). Die Sprache aber ist nie die eigene, jeder, nicht nur der/die Exilant_in, Migrant_in, ist der vermeintlich eigenen Sprache immer schon entfremdet, denn die Möglichkeit Ich zu sagen setzt ein Ich voraus, welches spricht, welches aber bereits gesagt worden sein muss. Das Ich (und seine Sprache) ist immer bereits nur nachgesprochen, gründet immer in einer ihm vorausgehenden Sprache, der Sprache des/der Anderen, ist immer schon Wiederholung, dabei aber eine „Imitation ohne Original“ (Butler 1991: 203). Denn wie das Ich nicht ohne Vor-Sprache existieren kann, kann diese nicht ohne das Ich existieren, die Sprache ist dem Ich ebenso vor- wie nachgängig, sie erzeugt das Ich ebenso, wie dieses die Sprache erzeugt – eine Verwirrung von Zeitlichkeiten, von

chronologischen Abläufen ähnlich jener, die *Gesprächszettel an Dora* erzeugt, wie ich am Beginn meiner Ausführungen, zu der diese Zeilen immer noch gehören, gezeigt habe oder zeige oder zeigen werde.

3

Es ist diese Verwirrung der Grenzen von Vorher und Nachher, von Ursache und Wirkung, Realität und Fiktion, das Sein zwischen Leben und Tod („denn jetzt bin ich schon Bürger in dieser anderen Welt“ (Sadr 1994: 90)), die die Kafka-Figur in Sadrs Text zur Figur des Sowohl-als-Auch und damit zur, wenn man so will, Metapher menschlicher Identität werden lässt. Trotz der im Prolog skizzierten ‚autobiographischen Fakten‘, die allerdings Zitate aus einem Buch sind („In Max Brods Buch über Kafka las ich [...]“ (Sadr 1994: 5)), die also Schrift/Sprache sind und damit nicht vertrauenswürdig („ich vertraue Worten und Briefen nicht“, zitiert der Text aus einem Brief Kafkas an Brod), ist ‚Kafka‘ von Beginn an brüchig, nicht greifbar, und so lautet der erste Absatz nach dem Prolog: „Kafka war nicht geneigt zu sterben, nehme ich an. Aber um das zu belegen, werden drei Zimmer, eine Dohle und Wien – als Stadt – nötig sein.“ (Sadr 1994: 7) Schon im ersten Halbsatz opponiert der Text „gegen die hagiographische Gedankenlosigkeit, mit der ‚frühe Dichtertode‘ raunend ausgelegt und mystifiziert werden“ (Wallmann 1994), wehrt er sich gegen die Überhöhung des Todes Kafkas durch die Fachliteratur „als tragisches Ende eines konsequent der Literatur gewidmeten und sich dafür selbst verzehrenden Lebens“ (Hoenig, o. J.), ohne aber eine eigene Wahrheit gegen diese zu stellen, wie das „nehme ich an“ deutlich macht, ebenso wie die unzuverlässigen Zeugen, die ins Feld geführt werden, drei Zimmer, Wien, eine Dohle; genannt werden zudem u. a. „Die Gesprächsblätter (auch Gesprächszettel genannt)“, mit deren „Hilfe [...] sich K. verständigen [mußte], als ihm die Schweigekur verordnet worden war“ (Sadr 1994: 10), die Blumen, aber auch einige Personen wie z. B. der „Wieshaider Lorenz (genannt Wieshaider Lenzl)“, über den es aber kurz darauf heißt, er komme „als Zeuge nicht in Frage, weil er schon vor Jahren, wenn nicht im Krieg, dann zu Hause, gestorben“ (Sadr 1994: 11) sei. Wie die Kafka-Figur ungreifbar ist, sind es die Zeug_innen, ist es der Wieshaider Lenzl, der, obwohl tot, als Zeuge aufgerufen wird, sind es die Gesprächszettel, im Text akribisch mit Nachweis versehen, die „uns bei manchen Fragen weiterhelfen“ können, von denen wir aber nicht wissen „ob es sich [...] um alle diese Zettel handelt“ (Sadr 1994: 10). Zudem durchziehen den Text auch immer wieder Zitate, deren Herkunft nicht nachgewiesen ist, die vielleicht oder wahrscheinlich erfunden sind. Gerade die Mischung aus historisch verbrieften Dokumenten (den Gesprächszetteln, den genauen Wetterberichten der Hohen Warte, der exakten, zum Teil mit wissenschaftlichen Begriffen versehenen Krankengeschichte etc.) mit den offensichtlichen Erfindungen ist es, die uns alle Figuren, allen voran Kafka, entfremdet, die jenen Kafka uns entfremdet, der uns von der Rezeption vorgeführt

wurde (jenes, um mit Scheer zu sprechen, „kafkaesk anmutende[] Monument[], das den Menschen Kafka verdeckt“ (Scheer 1994: 21)) – ohne dass der Text dabei eine andere Wahrheit präsentierte:

Es läuft zur Sicherheit, nicht nur um mich zu behüten, meine Sprache neben mir her und kontrolliert, ob ich es auch richtig mache, ob ich es auch richtig falsch mache, die Wirklichkeit zu beschreiben, denn sie muß immer falsch beschrieben werden, sie kann nicht anders, aber so falsch, daß jeder, der sie liest oder hört, ihre Falschheit sofort bemerkt[,] (Jelinek 2004: 229f.)

schreibt Elfriede Jelinek, und so beschreibt *Gesprächszettel an Dora* Kafka immer wieder neu und anders, widersprüchlich, kurz: so falsch, dass man die „Falschheit sofort bemerkt“. Und doch liegt gerade im Ausstellen des Verfehlens dessen, was der Text auf den ersten Blick zu tun vorgibt, nämlich das Leben/Sterben *des* Franz Kafka nachzuzeichnen, zu dokumentieren, zu beschreiben, zwar keine größere Wahrheit, aber vielleicht so etwas wie eine größere Wahrscheinlichkeit: „Wahrscheinlichkeit, aber keine Wahrheit: Freischeinlichkeit, aber keine Freiheit – diese beiden Früchte sind es, derentwegen der Baum der Erkenntnis nicht mit dem Baum des Lebens verwechselt werden kann“ (Nietzsche 2012: 8), schreibt Nietzsche, und bei Sadr heißt es: „Nicht jeder kann die Wahrheit sehen, aber sein [...]“ (Sadr 1994: 77).

4

„Nicht jeder kann die Wahrheit sehen, aber sein, denkt sich die Dohle“, denkt sich die ‚kavka‘, die tschechische Dohle und am Ende meiner Ausführungen möchte ich, noch kursorischer als bisher schon und ohne eine Conclusio zu versprechen, kurz auf diese ‚Kafka-Figur‘ eingehen. In *Die Postkarte* fügt Jacques Derrida* seinem Namen am Ende der Einleitung einen Asterisk hinzu, weil er „ohne Zweifel mehrere“ sei und „nicht so allein, wie ich es bisweilen sage“ (Derrida 1982: 11). Damit hinterfragt er (wie mit dem gesamten Text, wie auch in anderen Texten) die Vorstellung, der Name bürge oder lege Zeugnis ab für eine hinter diesem Namen feststehende Identität. In *Gesprächszettel an Dora* tritt nun die tschechische Dohle, die ‚kavka‘, Kafka gegenüber (und fungiert damit, das aber nur nebenbei, weniger als Zeugin denn als Kommentatorin), um ihm immer wieder zu widersprechen, seinem (oder auch Doras) Selbstbetrug über den tatsächlichen Gesundheitszustand entgegenzuwirken. Nicht nur der Name ‚kavka‘, der ja kein Name, sondern vielmehr eine Gattungsbezeichnung ist, der aber doch auch den Namen ‚Kafka‘ wiederholt, weist dabei darauf hin, dass die ‚kavka‘ ‚Kafka‘ ist, besser, eine Version, eine Möglichkeit von ihm ist, wenn sie zum Beispiel mit profunden Kenntnissen der Kafka’schen Tagebücher argumentiert: „Kafka staunt, wie kann die Dohle wissen, was er vor Jahren an einem Morgen dachte und in das Tagebuch schrieb.“ (Sadr 1994: 80) Die Kavka belehrt Kafka mit einem Zitat von Kafka, ‚Kafka‘

ist also zumindest dreifach und ist noch mehr, wird an anderer Stelle als K. bezeichnet, und damit auch zur Figur der ‚eigenen‘ Texte, Kafka selbst schreibt sich als K. in sein Leben/in den Roman *Sadrs* ein (chronologische Unmöglichkeit). Und apropos literarische Figur, unüberschbar sind auch die Parallelen zwischen dem, ob der großen Schmerzen beim Schlucken, hungernden Kafka und der Figur des Hungerkünstlers,³ dessen Fahnen Kafka permanent korrigiert. Die Figur Kafkas ist gespalten, vervielfacht, ‚multipliiert‘, wie jede Identität gespalten, vervielfacht, ‚multipliiert‘, wie wir alle gespalten, vervielfacht, ‚multipliiert‘ und uns daher immer auch fremd sind, ganz im Sinne von Kristevas „Fremd sind wir uns selbst“. Was uns vor Augen geführt wird, ist die (immer prozesshafte) Erkenntnis, nicht das (fixierte) Wissen, dass im Eigenen immer schon das Fremde eingeschrieben ist, wie im Fremden das Eigene, dass man sich eine Sprache (und damit eine Identität, sei es eine nationale oder individuelle) niemals (vollständig) an-eignen kann. Wenn wir aber den Zustand der Nicht-Einsprachigkeit als ein allgemein-menschliches Phänomen begreifen – und dazu eignet sich die sogenannte exophone Literatur vielfach besonders, nicht, weil das Phänomen dort exklusiv, aber oftmals deutlicher verhandelt wird – dann, so meine These, hilft uns das zu verstehen, dass die Situation/das Leben/das Fremd-Sein eines/einer (auf Grund welcher Ausschlüsse auch immer) Fremden zu befragen immer zugleich bedeutet, auch unsere Situation/unser Leben/unser Fremd-Sein zu befragen – vielleicht etwas, was gerade auch heute, als Empfehlung sowohl an die politischen Player als auch an jede/n einzelne/n von uns gelesen werden sollte. Aber ich glaube, soweit waren wir schon.

Literatur

- Bachmann, I. (1993). *Der Fall Franza*. In I. Bachmann, *Werke 3* (S. 339-482). München: Piper.
- Barthes, R. (1986). *Sade Fourier Loyola*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bittel, J. (o. J.). ‚Sterben, Schlafen – Schlafen, Träumen vielleicht.‘ *Zum Spiegelstadium bei Lacan* Teil I. Abgerufen am 25.10.2019 von <http://www.salmoxisbote.de/Bote08/Bittel.htm>.
- Butler, J. (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter* (K. Menke, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Derrida, J. (1982). *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung: Envois/Sendungen* (H.-J. Metzger, Übers.). Berlin: Brinkmann & Bose.
- Derrida, J. (2003). *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese* (M. Wetzler, Übers.). München: Wilhelm Fink.
- Hoening, M. (o. J.). Kafkas letzte Lebenswochen in einem Roman dargestellt [Besprechung von Hamid Sadrs *Gesprächszettel an Dora*]. Abgerufen am 25.10.2019 von <http://members.aon.at/hamidsadr/sadr/roman2.html>.
- Internetseite des Autors. Abgerufen am 25.10.2019 von www.hamidsadr.com.
- Jelinek, E. (2004). *Im Absents*. In P. Janke (Hrsg.), *Nobelpreis Elfriede Jelinek* (S. 227-238). Wien: Praesens.
- Kafka, F. (1996). *Ein Hungerkünstler*. In F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. von W. Kittler, H.-G. Koch & G. Neumann (S. 315-377). Frankfurt a. M.: Fischer.

³ Vgl. Kafka (1996).

- Kristeva, J. (1986). *Word, Dialogue and Novel*. In T. Moi (Hrsg.), *The Kristeva Reader* (S. 34-61). New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1990). *Fremde sind wir uns selbst* (X. Rajewsky, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lücke, B. (2007). *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Babiland/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) (für Christoph Schlingensiefels „Area 7“) zum ‚Königinnendrama‘ Ulrike Maria Stuart*. In P. Janke & Team (Hrsg.), *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen (S. 61-83). Wien: Praesens.
- Ludi, G. (1996). *Mehrsprachigkeit*. In H. Goebel, P.H. Nelde, S. Zdeněk & W. Wolck (Hrsg.), *Kontaktlinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. 1. Halbband (S. 233-245). Berlin: de Gruyter.
- de Man, P. (1993). *Autobiographie als Maskenspiel (1979)*. In P. de Man, *Die Ideologie des Ästhetischen* (J. Blasius, Übers.) (S. 131-146). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Messina, C. (2010). *Zweisprachigkeit vs. Mehrsprachigkeit*. In M. Bürger-Koftis, H. Schweiger & S. Vlasta (Hrsg.), *Polyphonie. Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität* (S. 107-133). Wien: Praesens.
- Nietzsche, F. (2012). *Der Wanderer und sein Schatten. Zweiter und letzter Nachtrag zum Buch der freien Geister*. Köln: Anaconda.
- Sadr, H. (1994). *Gesprächszettel an Dora*. Wien: Deuticke.
- Scheer, U. (25. Juni 1994). Demontage einer verwirrten Dohle. *Die Welt*, 21.
- Skiba, D. (2010). *Formen literarischer Mehrsprachigkeit in der Migrationsliteratur*. In M. Bürger-Koftis, H. Schweiger & S. Vlasta (Hrsg.), *Polyphonie. Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität* (S. 323-334). Wien: Praesens.
- Vlasta, S. (2015). *Contemporary Migration Literature in German and English*. Leiden: Brill.
- Wallmann, H. (27. April 1994). Bitte, betrachten Sie mich als einen Traum. Hamid Sadr macht uns Kafka wieder fremd: ‚Gesprächszettel an Dora‘. *Süddeutsche Zeitung*, 15.

AGNIESZKA PALEJ

ZU HAUSE IN DER DEUTSCHEN SPRACHE: ZWEISPRACHIGKEIT UND SPRACHMISCHUNGEN IN DEN TEXTEN VON RADEK KNAPP

ABSTRACT: Die Schriftsteller mit dem sog. Migrationshintergrund gehören zu denjenigen Menschen, die als Migranten einen einschneidenden Kultur- und auch Sprachwechsel hinter sich haben und deren Lebenslauf durch diesen Wechsel zwischen Sprachen und Lebensformen geprägt ist. Die neue Sprache ermöglicht den Zugang zu einer neuen, anderen Kultur, somit auch den Zugang zu einer neuen kulturellen Identität sowie – *last but not least* – zu einem neuen Lesepublikum, was im Falle des literarischen Schaffens doch von entscheidender Bedeutung sein kann, weil die Schriftsteller sich absichtlich für einen neuen Adressatenkreis entscheiden. Obwohl man meist in der Sprache den wichtigsten Identitätsmarker sieht und anerkennt, begründet das Deutsche als literarisches Ausdrucks- und Publikationsmedium im Falle der transkulturellen Schriftsteller keine homogenen nationalen Identitäten, sondern erfüllt die Funktion eines Transitraumes, einer-zone, eines transkulturellen Raumes der gegenseitigen Durchdringung und Verflechtung des Kulturellen sowie der Transformation nationaler Zugehörigkeiten und der kulturellen Identität. In den Texten der Migrantenautoren spiegelt sich die Bedeutung des Umgangs mit zwei Sprachen wider, weil die Zweisprachigkeit von Migranten – oft im Zusammenhang mit dem Thema der kulturellen Identität – in der Migrantenliteratur eine Rolle spielt. Die Schriftsteller versuchen, ihre eigene Zweisprachigkeit in die Texte einzubringen, in denen häufig beide Kulturen und Sprachen koexistieren. Im Referat werden ausgewählte Texte von dem polnisch-österreichischen Schriftsteller Radek Knapp einer Analyse unterzogen. Der Beitrag geht der Frage nach, wo und wie sich die Zweisprachigkeit und Sprachmischungen in den einzelnen Texten Knapps manifestieren.

SCHLÜSSELWÖRTER: österreichisch-polnische Literaturbeziehungen, österreichische Gegenwartsliteratur, kulturelle Identität, Migrantenliteratur, Zweisprachigkeit, Schriftsteller mit dem Migrationshintergrund, Radek Knapp

AT HOME IN THE GERMAN LANGUAGE: BILINGUALISM AND LANGUAGE MIXTURES IN THE TEXTS OF RADEK KNAPP

ABSTRACT: The writers with the so-called migration background are among those people who have undergone a dramatic change of culture and language as migrants and whose curriculum vitae is shaped by this change between languages and ways of life. The new language allows access to a new, different culture, thus also access to a new cultural identity and – *last but not least* – to a new reading public,

which in the case of literary creation can be of crucial importance because the writers deliberately decide on a new addressee group. Although one mostly sees and acknowledges the most important identity marker in language, German as a literary medium of expression and publication in the case of transcultural writers does not establish homogeneous national identities, but fulfills the function of a transit space, a zone, a transcultural space of interpenetration and interweaving the cultural as well as the transformation of national affiliations and cultural identity. The texts of migrant authors reflect the importance of dealing with two languages because the bilingualism of migrants, often in the context of cultural identity, plays a role in migrant literature. The writers try to bring their own bilingualism into the texts, where often both cultures and languages co-exist. In the presentation selected texts are subjected to an analysis by the Polish-Austrian writer Radek Knapp. The article explores the question of where and how bilingualism and language mixtures manifest themselves in the individual texts of Knapp.

KEYWORDS: Austrian-Polish literary relationships, Austrian contemporary literature, cultural identity, bilingualism, authors with a migration background, Radek Knapp

Die Autoren mit dem sog. Migrationshintergrund haben einen einschneidenden Kultur- und meistens auch Sprachwechsel hinter sich. Die Tatsache, dass sie nicht nur in zwei Kulturen, sondern auch in mindestens zwei Sprachen leben, beeinflusst natürlicherweise die literarischen Texte dieser Schriftsteller. Unter Sprachwechsel, einem „der irritierendsten literarischen Phänomene der Moderne“ (Lamping 1996: 33), wird der Wechsel eines Individuums von einer Sprache zu einer anderen verstanden. In den meisten Fällen ist es eine freie, subjektiv vollzogene Entscheidung des Einzelnen, eine andere Sprache zum künstlerischen Ausdrucksmittel zu machen (vgl. Trepte 2000: 247) und kann als ein Merkmal der Moderne bzw. Postmoderne aufgefasst werden. Die Aufhebung der kulturellen Grenzen in den Zeiten der Globalisierung kann auch auf die Sprache bezogen werden. Saša Stanišić, selbst ein deutschsprachiger Autor mit Migrationshintergrund, macht auf die Tatsache aufmerksam, dass die Sprache „das einzige Land ohne Grenzen“ sei (Stanišić 2008: 109). Wenn man seine Sprache wechselt, bildet diese Entscheidung aber eine markante Zäsur sowohl im Privatleben als auch – im Falle der Schriftsteller – in ihrem literarischen Schaffen. Wichtig ist es zu unterscheiden, ob es sich dabei um einen freien Entschluss handelt, oder ob diese Entscheidung durch die Lebensumstände sozusagen erzwungen worden ist. Eine wichtige Rolle kann dabei selbstverständlich auch die sprachlich-kulturelle Anziehungskraft der neuen Heimat spielen.

Die neue Sprache ermöglicht den Zugang zu einer neuen, anderen, unbekanntem Kultur und vielleicht infolgedessen auch zu einer neuen kulturellen Identität. Der Sprachwechsel ermöglicht außerdem eine gewisse Distanz zum Heimatland, seiner kulturellen Tradition und auch der Muttersprache sowie einen bewussten Umgang mit der Sprache überhaupt. Der Sprachwechsler trennt sich von den Traditionen seiner Muttersprache und gleichzeitig von sprachlichen und kollektiven Tabus und Mythen, Normen und Verhaltensmustern. Diese Trennung kann auch als eine Art Befreiung empfunden werden. Durch den Sprachwechsel schreiben die Migrantenautoren absicht-

lich für einen anderen Adressatenkreis und finden Eingang in einen anderen Sprach- und Kulturraum. Heute, im zusammenwachsenden, multi-, inter- und transkulturell geprägten Europa scheinen der Sprachwechsel und die doppelte Sprachbürgerschaft immer selbstverständlicher zu werden. Vor dem Hintergrund der veränderten Kulturkonzepte muss auch die Kategorie der kulturellen Identität neu reflektiert werden. Es kommt, worauf Hans-Christian Trepte aufmerksam macht, zu einer Hinterfragung und gleichzeitigen Neubewertung ethnischer und kultureller Identität, wobei Begriffe wie Heimat und Nation oft nicht länger stabile Kategorien darstellen (vgl. Trepte 2000: 248). Die Migrantenautoren kann man meines Erachtens nicht unbedingt als die zu der jeweiligen Nationalliteratur und -kultur Zugehörigen betrachten. Sie scheinen eine Sonderkategorie zu bilden und im Transkulturellen situiert zu sein. Hans-Christian Trepte macht einen Begriffsvorschlag. Trepte schlägt nämlich – in Anlehnung an die tschechische Exilschriftstellerin Vera Linhartová – den Begriff des „Nomaden“ (*nomads*) vor: Der Nomade wird in der zeitgenössischen Literatur oft zum Inbegriff von Beweglichkeit und Freiheit, er steht für das Wandern zwischen den Welten, für den Willen, den vertrauten Raum (seine Heimat, den vertrauten Kulturkontext) zu verlassen und Neues, Unbekanntes zu wagen. Der Nomade ist zu einer positiv besetzten Figur in den gegenwärtigen globalisierten Gesellschaften geworden, weil sie von den Individuen Mobilität und Flexibilität fordert. Der migrierende Autor wird als Nomade (Transmigrant) wahrgenommen, der eine ‚nomadische‘ Begegnung mit dem Anderen sowie dem Anderssein wagt. Die „Sesshaften“ bleiben ihrer Muttersprache im Gastland treu, isolieren sich gewollt (absichtlich) von der neuen kulturellen Umgebung, für sie besteht somit kein Identitätsproblem. Für die ‚Nomaden‘ kann jeder Ort, den sie betreten, zur Heimat werden. Die Heimat als „kein Ort nirgends“ (quasi als Niemandsland), als ein Zustand des Unbehaustseins kann „mit der freien Wahl der Sprache einhergehen“ (Trepte 2000: 255, vgl. Linhartová 1997). Hans-Christian Trepte ist zu Recht davon überzeugt, dass das nomadisierende Unterwegssein „im Dschungel der Weltmetropolen“ den Blick des „fremden Ankömmlings frisch“ hält und eine schöpferische Herausforderung darstellt: „Sich dem Leben in der Fremde zu stellen, wird so mit einem erneuten ‚Auf-die-Welt-Kommen‘ verglichen, der eigentlich ein Akt des ‚In-die-Welt-Kommens‘ darstellt, der einer zweiten Geburt, einem zweiten Leben gleicht“ (Trepte 2000: 255). Die „Schriftstellernomaden“ betrachten die eigene Kultur mit anderen Augen und lernen, die „erstaunlichen Möglichkeiten eines ‚Zu-Hause-Sein im Nicht-Zuhause‘ zu schätzen. Sie sind überall zu Hause, gleich einer Schnecke, die – wohin sie sich auch bewegt – ihr Schneckenhäuschen mit sich trägt“ (Trepte 2000: 255, vgl. auch Trepte 2013: 92). Die Vergangenheit wird zur Erinnerung, die sie auf den Weg mitnehmen und mit der sie als Künstler kreativ umgehen. Die „Schriftstellernomaden“ passieren Grenzen, bewegen sich im Grenzgebiet und sind in der Lage oder werden vielleicht durch die neuen Schaffens- und Lebensumstände dazu gezwungen, ihre kulturelle Identität neu zu formulieren bzw. eine Wahl zu treffen. Manche identifizieren sich als bi- oder sogar plurikulturelle Personen.

Die Folgen des Wechsels können positiver und negativer Natur sein. Eine positive Wirkung für den Schriftsteller ist seine doppelte Sprachbürgerschaft mit ihrer permanenten Auseinandersetzung mit beiden Sprachen (mit beiden Sprachkodes) sowie die potentielle Eroberung einer neuen, fremdsprachigen Leserschaft, der Gewinn eines neuen Adressatenkreises, Überwindung der Fremdheit, in vielen Fällen sogar der schriftstellerische Erfolg und Anerkennung in dem neuen Kulturkreis, als negativ können ein mögliches Gefühl der Zerrissenheit, die Gefahr des Sprachverlustes, der Verlust (das Ausbleiben) von traditionellen sprachlichen und kulturellen Bindungen, sogar die Entwurzelung betrachtet werden. Die Wahl einer anderen Sprache kann dann auch Folgen nach sich ziehen: die Einflüsse auf den Sprachgebrauch und auf den Stil des jeweiligen Autors. Die polnische Muttersprache kann andererseits auch die Produktion der Texte beeinflussen, sie färbt und formt manchmal auch die Zweitsprache. Mit der Wahl einer Sprache oder ihrem Wechsel hängt das Problem der kulturellen Identität und der identitätsstiftenden Funktion der Sprache zusammen. Sprache ist nämlich ein konstituierendes Merkmal für die Identität von nationalen, ethnischen oder kulturellen Gruppen.¹ Im Hinblick auf die Migrantenerliteratur entsteht die Frage, ob die kulturelle Identität durch Sprache bedingt wird und ob der Sprachwechsel einen Identitätswechsel oder doppelte Identität nach sich zieht.² Der Sprachwechsel und die Wahl der Schreibsprache ist ein äußerst wichtiges Problem des individuellen und kollektiven Identitätsverständnisses in der Fremde. Dieter Lamping ist der Meinung, wenn

[...] ein Schriftsteller seine Sprache wechselt und fortan in einer zweiten Sprache oder gar in zwei Sprachen schreibt, bedeutet [dies] nicht weniger, als daß er die – auch von Philologen für natürlich genommene – Bindung eines Werkes an eine Sprache und damit an eine Nationalliteratur aufkündigt. (Lamping 1996: 33)

Die Migrantenschriftsteller, oder nach Trepte „Schriftstellernomaden“, entwerfen ihre Identität neu, aber bei „einer gleichzeitig beibehaltenen Verwurzelung in der ursprünglichen geokulturellen (sozialen) Landschaft, die (noch) Ursache kultureller Fremdheit ist“, woraus sich – im durchaus positiven Sinne – „ein doppeltes Sehen“ und „hybride kulturelle Mischformen“ ergeben (Trepte 2000: 257). Die Identität kann und muss – im Gegensatz zu den traditionellen Ansätzen – nicht mehr als etwas Statisches, Gleichbleibendes, sondern eher als etwas Dynamisches, Prozesshaftes, Veränderbares verstanden werden.

Radek Knapp, 1964 in Warschau geboren, seit 1994 im deutschsprachigen Raum schriftstellerisch tätig,³ wuchs bei den Großeltern in Polen und seit 1976 bei seiner

¹ Georges Lüdi betont, dass der Sprache in den Identitätsprozessen eine Schlüsselrolle zukommt (Lüdi 2007: 43).

² Diese Fragen stellt sich Hans-Christian Trepte in seinem Beitrag (vgl. Trepte 2000: 248).

³ Knapp hat vier Romane (*Herrn Kukas Empfehlungen* 1999, *Der Papiertiger* 2003, *Reise nach Kallio* 2012, *Der Gipfeldieb* 2015), einen Erzählungsband (*Fratio* 1994), einen essayistischen Reiseführer auf Deutsch geschrieben (*Gebrauchsanweisung für Polen* 2005) sowie Erzählungen *Der Mann, der Luft*

Mutter in Wien auf.⁴ Radek Knapp ist noch im Kindesalter durch die Entscheidung der Erwachsenen in eine deutschsprachige Umgebung versetzt worden und musste die deutsche Sprache in der deutschsprachigen Umgebung bereits im Kindesalter erlernen. Knapp ist durch seinen biografischen Hintergrund eigentlich mit der deutschen Sprache aufgewachsen, so scheint die Wahl seines literarischen Mediums eher eigentlich etwas Selbstverständliches und Natürliches zu sein. Das Deutschlernen war aber für ihn, der am Anfang „nur Polnisch gedacht und geschrieben“ habe, wie er behauptet, „wirklich ein Schock“ (vgl. Knapp 1996a: 146). Knapp meint: „Deutsch zu lernen ist für einen Polen kein Vergnügen. Noch dazu, wenn dieser zwölfjährig ist. Dann ist Deutsch für ihn nicht nur ein kantiges, raues Kauderwelsch, sondern auch noch die Sprache des Feindes“ (Knapp 2007: 7).⁵ In seinem kurzen Text, der den Titel *Kurze Geschichte meiner Sprache* trägt, erklärt Radek Knapp seine Entscheidung, literarisch in der deutschen Sprache tätig zu sein:

Ich habe in der Fremde eine Sprache gefunden, die mir auf den Leib geschnitten ist. Ich werde sie zwar nie so gut beherrschen wie meine Muttersprache, aber ich werde sie immer dann benutzen, wenn von meinen Gefühlen die Rede sein wird. Sie ist inzwischen nicht nur zu meiner eigenen Sprache geworden, sie ist der rote Faden, der mich zwischen den Kulturen führt, in denen ich lebe. Ich weiß, sie wird mich, und ich werde sie nicht im Stich lassen. (Knapp 1998: 8)

Knapp gibt keine präzise Auskunft darüber, warum er ausgerechnet in der deutschen Sprache, und nicht in seiner Muttersprache, seine persönlichen Gefühle und Erlebnisse ausdrücken kann und will. Der Schriftsteller betrachtet auch das Deutsche als seine Arbeitssprache (vgl. Knapp 1996a: 147).

Von den Migrantenauteuren, die Deutsch als ihre Literatursprache bewusst gewählt haben und sie in ihrer ästhetischen Funktion gebrauchen, wird Kreativität im Umgang mit Sprache gefordert. Es können dabei hybride Sprachformen entstehen, wenn etwa Elemente sowohl der Herkunftssprache als auch der Sprache der Aufnahmegesellschaft in einem gemischten Sprach-Code verwendet werden. Die Art und Weise der Sprachmischung kann unterschiedlichste Formen annehmen, z. B. können nur einzelne Wortteile, oder Einzelworte aus einer Sprache in die andere eingebaut oder satzweise die

zum Frühstück aß. *Erzählung* 2017, und *Die Stunde der Geburt/The Hour Of Birth. Eine Erzählung zu 41 Grafiken von Alfred Kubin* (2017) veröffentlicht. Sein Roman *Herrn Kukas Empfehlungen* gehört zu den erfolgreichsten Longsellern bei Piper Verlag.

⁴ Radek Knapp: „Da musste ich schon eine Woche später in eine fremde Schule, fremdsprachig, total unbekannt. Am Anfang wollte ich gar nicht Deutsch lernen. Das war wirklich ein Schock. Das nächste halbe Jahr wollte ich praktisch weglaufen, zurück nach Polen. Da wurde ich sozusagen aus dem Sattel gerissen, bevor ich noch etwas sagen konnte. Ich muss zugeben: Da war es vorbei mit meiner Jugend!“ (vgl. Knapp 1996: 146)

⁵ Aus dieser Feststellung Knapps wird noch eine historische Tatsache ersichtlich: Der Gebrauch der deutschen Sprache war im polnischen kollektiven Bewusstsein der Nachkriegszeit durch die negativen Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges belastet. Deutsch war die Sprache der Nazis, der Mörder und sein Gebrauch eine gewisse Form des ‚nationalen Verrates‘.

Sprache gewechselt werden. Radek Knapp versucht, seine eigene Zweisprachigkeit in die Texte einzubringen, in denen häufig beide Kulturen (die polnische sowie die österreichische/deutschsprachige) und Sprachen koexistieren. Auf der sprachlichen Ebene findet die Vermischung vom Eigenen und Fremden statt (vgl. dazu Lamping 2001: 152). Die Herkunftssprache ist auch im deutschen Text präsent, in der häufigen Verwendung der Termini in der Muttersprache, deutschen Übersetzungen und Übertragungen aus der polnischen Sprache. Obwohl wir in seinem Falle weder mit einer sprachexperimentellen Prosa noch „eine[r] innovative[n] hybride[n] Sprache“ (Esselborn 2009: 46), sondern mit einer traditionellen Erzählweise zu tun haben, in denen die Gesetzmäßigkeiten und Gepflogenheiten des Deutschen berücksichtigt werden, literarisiert der Schriftsteller seine Zweisprachigkeit in seinem Werk und nutzt sprachlich-kommunikative Elemente aus den ihm zur Verfügung stehenden sprachlichen und kulturellen Systemen, überschreitet die Sprachgrenzen und verwendet in seinen Texten auch polnischsprachige Elemente im deutschsprachigen Kontext. Auf diese Weise wird die polnische Sprache als Element der Konstruierung seiner Texte angesehen und zwei Kulturen werden in einem Text nicht nur auf der thematischen (inhaltlichen) Ebene, sondern auch in der sprachlichen Gestaltung in Verbindung gebracht.

Knapp übernimmt zum Beispiel in seiner Rede oft Elemente aus der polnischen Sprache und wechselt nicht selten den Kode (vgl. Pütz 1994: 137), wobei der Übergang von einer Sprache zur anderen „fließend“ erfolgt. Er verwendet aus inhaltlichen oder sprachlich-ästhetischen Gründen in seinen deutschsprachigen literarischen Texten viele polnischsprachige Elemente, die nicht nur als sprachliche Gestaltungsmittel der Texte, „kommunikativ auffällige, signalhaft wirkende Mittel“ (Fix, Poethe & Yos 2001: 51), sondern auch als mögliche Trägertypen eines inter- oder vielleicht sogar transkulturellen Potentials betrachtet werden können. Die Manifestationen von Sprachenmischung, der Gebrauch der beiden Sprachen, bzw. die Heranziehung der polnischen Sprache können möglicherweise als Ausdruck sowohl seiner doppelten identitären Verortung als auch seines Widerstandes gegen die völlige Assimilierung betrachtet werden (vgl. Gugenberger 2011: 24). Die Manifestation von Zweisprachigkeit kann auch als Stilmittel zur Veranschaulichung der Position von Schriftstellern zwischen zwei Kulturen interpretiert werden (vgl. Berkenbusch, Heinemann 1995).

Die polnische Sprache signalisiert außerdem auch die kulturellen Konstellationen, u. a. die kulturelle Herkunft der Protagonisten Knapps oder ihre Zugehörigkeit zur polnischen Sprach- und Kulturgemeinschaft, die „Raum-Zeit-Konstellation, in der das Werk zum Teil angesiedelt ist“ (Chiellino 2002: 43), sie verleiht der Figurenrede (und den Texten) Authentizität. Fremdsprachige Einschübe werden in die Texte bewusst integriert, um beabsichtigte Stileffekte zu erreichen oder spezifische Konnotationen beim Leser auszulösen. Durch den Gebrauch von Sprachelementen aus der eigenen Herkunftssprache spielt der Schriftsteller mit dem Effekt des fremden Wortes und versucht auf diese Weise auch, seine eigene Zweisprachigkeit in die Texte einzubringen. Die eingeschobenen polnischsprachigen Elemente werden aus inhaltlichen Gründen

verwendet, sie sollen auch darauf aufmerksam machen, dass sich die Handlung des jeweiligen Werkes entweder in einer polnischsprachigen Umgebung abspielt oder dass die Figuren polnischer Herkunft sind. Einerseits dienen sie der Darstellung der Authentizität und schaffen eine Atmosphäre der kulturellen Vertrautheit, andererseits aber betonen sie auch die Andersheit und Fremdheit der beschriebenen Welt. Die Sprache wird somit zum Ort eines möglichen Dialogs.

Das literarische Reiseessay *Gebrauchsanweisung für Polen* nimmt in dieser Hinsicht eine Sonderposition ein, weil es auf eine informative Weise ein vielfältiges Bild von Polen, polnischer Kultur und Geschichte sowie von polnischen Städten, Landschaften und Realien vermittelt. Die polnischsprachigen Einschübe fungieren als Ausdrucksmittel der kulturellen Vielfalt und sind maßgeblich für den Kulturtransfer. Für ihre Dekodierung ist ein gewisses Vorwissen des Lesepublikums gefragt. So kommen polnische Eigennamen, in denen sich die Sprachenkontakte in den Texten manifestieren, ausgesprochen häufig vor: Personennamen der Figuren oder Namen von historischen Personen, geographische Namen, wie Namen von Landschaften, Orten, Straßen, Namen von Institutionen und Organisationen, Produkt- und Markennamen, Namen von materiellen und immateriellen Kulturgütern, wie Namen von historischen Ereignissen, Bauten und Kunstwerken, Namen von Liedern, Speisen, Titel von Büchern und Filmen. Sie sind meistens mit bestimmten Konnotationen und Assoziationen verbunden. Dabei wird häufig auf (kultur-)spezifisches Wissen verwiesen oder dieses wird vorausgesetzt. Im Folgenden sollen einige Beispiele genannt werden.

Es werden von Knapp polnischsprachige Personennamen und auch inoffizielle Personenbenennungen (wie Kose-, Spitz-, Neck- und Scherznamen) verwendet, die als Manifestationen/Träger der polnischen Kultur betrachtet werden können (Auswahl): Nowak, Bogumil Trombka, Koraliak, Malinka, Miodek, Maniek, Smolny, Franio, Antoni, Wacek, Janek, Maj und Majowa, Krysia, Monika, Sosia, Kamila, Kasia, Lusia, Sawka, Pasur, Mostek, Hanka, Jola, Waldemar, Bolek, Ala, Ludwik, Marcin. Die originelle polnische Schreibweise der Namen, die zum „kulturellpolnischen“ Kolorit der Erzählungen beitragen, wird von Knapp beibehalten, es gibt nur wenige, die von dem Autor „eingedeutscht“ worden sind (Trombka, Felix, Julius, Sosia, Frantischek, Muschek, Motill, Pasur). Oftmals tauchen in Knapps Texten Namen geographischer (Landschaften, Orte, Straßen) oder historischer (Namen von historischen Ereignissen, Bauten und Kunstwerken, Namen von Liedern, Speisen, Titel von Büchern, Zeitschriften, Filmen) Realia auf, z. B.: Sopot, Miedzydroje (Knapp 2005: 54), Wieliczka (Knapp 2005: 148), Rysy, Jaskinia Śnieżna (Knapp 2005: 53), „Radio Maria“ (Knapp 2005: 15), „Gazeta Wyborcza“ (Knapp 2005: 117f), „Polityka“ (Knapp 2005: 117), „Wprost“ (Knapp 2005: 117), „Cztery pancerni i pies“ (Knapp 2005: 122), „Kapitan Klos“ (Knapp 2005: 122), „Potop“, „Janosik“ (Knapp 2005: 122), „Solidarność-Bewegung“ (Knapp 2005: 64, 69), Legende über Wars und Sawa (Knapp 2005: 34), „Bigos“ (Knapp 2005: 16), „barszcz ukraiński [...] ruskie pierogi“ (Knapp 2005: 86), „kiełbasa zwyczajna [...] oder myśliwska“ (Knapp 2005: 87), „miod pitny“ (Knapp 2005: 90), „Wyborowa“ (Knapp 2005: 90).

Die polnischsprachigen Einschübe werden in den meisten Texten zur Wiedergabe der polnischen Laute mit diakritischen Zeichen versehen (obwohl nicht immer konsequent, vgl. Knapps *Gebrauchsanweisung für Polen*). In vielen Texten werden sie außerdem typographisch (mit Kursivdruck) hervorgehoben. Die Kursivsetzung hat zum Ziel, den Leser auf das fremdsprachige Element aufmerksam zu machen und fungiert auch als „visueller Marker der Fremdheit von Lexemen oder komplexen Ausdrücken“ (Gymnich 2007: 74). Die polnischsprachigen Passagen oder Elemente werden, wie schon erwähnt, in der Regel in den Texten entweder durch Erläuterungen eingeleitet oder ins Deutsche übersetzt, wovon die folgenden ausgewählten Beispiele zeugen: „beim Landesnamen: *Polska*“ (Knapp 2005: 93 u. 94), „*dzien dobry* [...]“, was soviel wie guten Tag bedeutet [...]“ (Knapp 2005: 24), „*Chrząszcz brzmi w trzcinie* (bitte aussprechen: Chschonschtsch bschmi w tschtzinje), was frei übersetzt heißt: Ein Käfer zirpt im Schilf“ (Knapp 2005: 27f), „Das Wort *Niemcy* kommt von *niemy*, was soviel wie stumm bedeutet“ (Knapp 2005: 29), „*Polska to wspaniały kraj* (Polen ist ein wunderbares Land)“ (Knapp 2005: 31), „Der Name *Wałęsa* kommt von *wałęsać*, was soviel heißt wie »sich herumtreiben« oder »herumschlawinern«“ (Knapp 2005: 64), „eine Scheinwährung, *Bony towarowe* [...]“ (Knapp 2005: 72), „die Kuttelflecksuppe (*flaki*)“ (Knapp 2005: 86), „Ukrainischer Borschtsch (*barszcz ukraiński*) und Russische Piroggen (*ruskie pierogi*)“ (Knapp 2005: 86), „*kielbasa zwyczajna*, frei übersetzt, »gewöhnliche Wurst«“ (Knapp 2005: 87), „*miod pitny*, ein alkoholisches Honiggetränk“ (Knapp 2005: 90), „Aus dem Programm des Kabarettklassikers Marcin Wolski“ (Knapp 2005: 76), „der polnische Wissenschaftler Professor Miodek“ (Knapp 2005: 30), „der charismatische Priester Jerzy Popiełuszko, der wegen seiner oppositionellen Arbeit im Jahr 1984 ermordet wurde“ (Knapp 2005: 82), „Der orthodoxe Geistliche Rydzyk“ (Knapp 2005: 84), „Die berühmteste Kriegsserie Polens hieß »Czterej pancerni i pies« was so viel wie: »Vier Panzersoldaten und ein Hund« bedeutete.“ (Knapp 2005: 122), „»Pan Samochodzik i templariusze«. Übersetzt: »Pan Samochodzik und die Tempelritter«. [...] Pan Samochodzik, was frei übersetzt »Herr kleines Auto« bedeutet“ (Knapp 2005: 131f.).

Wie schon erwähnt, ist zu beachten, dass der größte Teil des polnischsprachigen Wortschatzes entweder durch deutsche Erläuterungen eingeleitet oder ins Deutsche übersetzt und somit in den sonst deutschsprachigen Text integriert wird. Auf diese Weise lassen sich diese Wörter und Sätze auf Polnisch vom deutschsprachigen Leser ohne Polnischkenntnisse entschlüsseln und nachvollziehen. Die polnischen Formulierungen blieben in den Texten nur relativ selten unübersetzt, weil der deutschsprachige Rezipient durch das Ausbleiben einer Übersetzung oder Erklärung mit einem Alteritätsgefühl konfrontiert wird, wenn ihm die Bedeutung der polnischsprachigen Einschübe verborgen bleibt (Gymnich 2007: 61). Knapp bedient sich der deutschen Sprache souverän, weil er das Deutsche als Sozialisierungssprache erlernt hat. Sprachlich auffallend ist – neben der sprachlichen Hybridisierung – die häufige Verwendung der Umgangssprache sowie der gesprochenen Alltagssprache, die manchmal sehr direkte,

unvermittelte Ausdrucksweise, wodurch seine Texte einen hohen Grad an Lebendigkeit erreichen. Das Deutsche und das Polnische werden miteinander in Verbindung gesetzt.

Die Wahl einer bestimmten Sprache kann auch als eine Strategie der Identitätskonstruktion gesehen werden, in der jemand kulturelle und sprachliche Präferenzen ausdrückt und sich dadurch selbst kategorisiert. Der Migrantenschriftsteller positioniert sich im literarischen Raum und will seine Zugehörigkeit markieren. Der Gebrauch der deutschen Sprache ist im Falle Knapps auch in der Möglichkeit begründet, in Westeuropa literarisch tätig zu sein und ein größeres Lesepublikum anzusprechen.⁶ Das Deutsche als literarisches Ausdrucks- und Publikationsmedium begründet keine homogenen nationalen Identitäten, sondern erfüllt die Funktion eines Transitraumes, einer-zone (vgl. Adam, Hahn, Puchalski & Światłowska 2007b), eines transkulturellen Raumes der gegenseitigen Durchdringung und Verflechtung des Kulturellen sowie der Transformation nationaler Zugehörigkeiten und der kulturellen Identität. Der Schriftsteller Knapp versucht, seine eigene Zweisprachigkeit in die Texte einzubringen, in denen häufig beide Kulturen und Sprachen koexistieren. Für den Schriftsteller als „Brücken-Menschen“ (vgl. Schoen 1996: 25) öffnet sich in seiner deutschen Literatursprache ein produktiver Zwischenraum, ein Kreuzungspunkt der Ordnungen und Systeme, der nicht vom Entweder-oder, sondern von der Denkfigur des Sowohl-als-auch geprägt ist, selbst dann, wenn wir mit keiner sprachexperimentellen Prosa und einer innovativen Sprache – wie im Falle Knapps – zu tun haben.

Literatur

- Adam, J., Hahn, H.-J., Puchalski, L. & Światłowska, I. (Hrsg.) (2007). *Transitraum Deutsch. Literatur und Kultur im transnationalen Zeitalter*. Wrocław, Dresden: Neisse.
- Berkenbusch, G. & Heinemann, U. (1995). El amante bilingüe – Interkulturelle Konfliktivität, Verfahren ihrer Versprachlichung im zeitgenössischen spanischen Roman und das Problem einer angemessenen Übersetzung. *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 97, 48-72.
- Chiellino, C. (2002). *Der interkulturelle Roman*. In A. Blioumi (Hrsg.), *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten* (S. 41-54) München: iudicium.
- Esselborn, K. (2009). *Neue Zugänge zur inter/transkulturellen deutschsprachigen Literatur*. In H. Schmitz (Hrsg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration* (S. 43-58). Amsterdam: Rodopi.
- Fix, U., Poethe, H. & Yos, G. (2001). *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Unter Mitarbeit von R. Geier. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Gugenberger, E. (2011). *Hybridität und Translingualität: lateinamerikanische Sprachen im Wandel*. In E. Gugenberger & K. Saringen (Hrsg.), *Hybridität – Transkulturalität – Kreolisierung. Innovation und Wandel in Kultur, Sprache und Literatur Lateinamerikas* (S. 11-49). Berlin: LIT.

⁶ „Es ist ziemlich wichtig, dass man eine Weltsprache beherrscht, wenn man schreiben will. Wie ein Wissenschaftler [...] muss ich Bücher von Autoren, die mich interessieren, lesen, wenn sie gerade erschienen sind. Das ist im Polnischen unmöglich, auch heute noch“, meinte Radek Knapp in einem Interview aus dem Jahr 1996 (vgl. Knapp 1996a: 147f.).

- Gymnich, M. (2007). *Metasprachliche Reflexionen und sprachliche Gestaltungsmittel im englischsprachigen und postkolonialen und interkulturellen Roman*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Knapp, R. (1996a). „Wien und Warschau sind für mich zu einer Stadt zusammengeschmolzen“. *Radek Knapp im Gespräch mit Christa Stippinger*. In Ch. Stippinger (Hrsg.), *Jeder ist anderswo ein Fremder. Interkulturelle Reihe des Vereins Exil im Amerlinghaus* (S. 145-148). Wien: edition exil.
- Knapp, R. (1996). *Franio. Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Knapp, R. (1998). *Kurze Geschichte meiner Sprache*. In Ch. Stippinger (Hrsg.), *Weltenzwischenwelten* (S. 7-8). Wien: edition exil.
- Knapp, R. (1999). *Herrn Kukas Empfehlungen. Roman*. München: Piper.
- Knapp, R. (2005). *Gebrauchsanweisung für Polen*. München: Piper.
- Knapp, R. (2007). *Mein erstes Schragl*. In Ch. Stippinger (Hrsg.), *Best of 10. Anthologie. 10 Jahre Exil-Literaturpreise „Schreiben zwischen den Kulturen“ 1997-2006* (S. 7). Wien: edition exil.
- Lamping, D. (1996). *Haben Schriftsteller nur eine Sprache? Über den Sprachwechsel in der Exilliteratur*. In D. Lamping (Hrsg.), *Literatur und Theorie: Über poetologische Probleme der Moderne* (S. 33-48). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lamping, D. (2001). *Über Grenzen. Eine literarische Topographie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Linhartová, V. (1997). *For an Ontology of Exile*. In *Literature, Prison, Exile. Readers International, Praha: Nadace Readers International* (S. 152-162). České centrum Mezinárodního PEN klubu.
- Lüdi, G. (2007). „*Mehrsprachige Repertoires und plurielle Identität von Migranten: Chancen und Probleme*“. In I. De Florio-Hansen & A. Hu (Hrsg.), *Plurilingualität und Identität. Zur Selbst- und Fremdwahrnehmung mehrsprachiger Menschen* (S. 39-58). Tübingen: Stauffenburg.
- Pütz, M. (1994). *Sprachökologie und Sprachwechsel. Die deutsch-australische Sprechergemeinschaft in Canberra*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Schoen, U. (1996). *Bi-Identität, Zweisprachigkeit, Bi-Religiosität, doppelte Stadtbürgerschaft*. Zürich, Düsseldorf: Walter.
- Stanišić, S. (2008). *Wie ihr uns seht. Über drei Mythen vom Schreiben der Migranten*. In U. Pörksen & B. Busch (Hrsg.), *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland* (S. 104-109). Göttingen: Wallstein.
- Trepte, H.-Ch. (2000). *Polnische Exilliteratur – Sprache und Identität*. In Ł. Gałęcki & B. Kerski (Hrsg.), *Die polnische Emigration und Europa 1946-1990. Eine Bilanz des politischen Denkens und der Literatur Polens im Exil* (S. 247-264). Osnabrück: fibre.
- Trepte, H.-Ch. (2013). *W poszukiwaniu innej rzeczywistości*. In E. Teodorowicz-Hellmann & J. Gesche (Hrsg.), *Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura (e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981*, 81-97. Stockholm Slavic Papers, no. 22. Stockholm: Stockholms universitet Slaviska institutionen.

SANNA SCHULTE

„ENTWURZELT & UMGETOPFT“. DAS LITERARISCHE POTENTIAL DER MEHRSPRACHIGKEIT BEI JULYA RABINOWICH

ABSTRACT: Die Autorin und Dolmetscherin Julia Rabinowich bezeichnet sich selbst als „Janus in Babylon“ und charakterisiert ihre Mehrsprachigkeit nicht nur als vermittelnde Kompetenz, sondern auch als wechselnde Identität: „Spaltköpfig wird man. Doppelzünftig. Mehrgesichtig.“ (Rabinowich 2009: 58) Das Spiel mit den eigenen Identitäten, mit Lüge und Wahrheit, mit Vergangenheit und Zukunft scheint die beste Voraussetzung zum Schreiben. Welches poetische Potential in der Exophonie liegen kann, untersucht dieser Beitrag anhand von Julia Rabinowichs Roman *Spaltkopf*, der als Entwurf eines mehrdimensionalen Identitätskonflikts gelesen wird. Im Vergleich mit mehrsprachigen Perspektiven und exophonen Schreibweisen von Yoko Tawada, Herta Müller, Dragica Rajčić, Emine Sevgi Özdamar, Saša Stanišić und Semier Insayif werden besonders die Kippeffekte zwischen metaphorischen und buchstäblichen Lesarten fokussiert.

SCHLÜSSELWÖRTER: Rabinowich, Mehrsprachigkeit, Metapher, Wurzel

“ENTWURZELT & UMGETOPFT”. THE LITERARY POTENTIAL OF THE MULTILINGUALISM OF JULYA RABINOWICH

ABSTRACT: The author and interpreter Julia Rabinowich describes herself as “Janus in Babylon” and characterizes her multilingualism not only as a mediating competence, but also as a changing identity: “Spaltköpfig wird man. Doppelzünftig. Mehrgesichtig” (Rabinowich 2009: 58). Playing with one’s own identities, with lies and truth, with past and future, seems to be the best prerequisite for writing. This contribution examines the poetic potential of exophony using Julia Rabinowich’s novel *Spaltkopf*, which is read as a draft of a multidimensional identity conflict. In comparison with multilingual perspectives and exophonic spellings by Yoko Tawada, Herta Müller, Dragica Rajčić, Emine Sevgi Özdamar, Saša Stanišić and Semier Insayif, the tilting effects between metaphorical and literal readings are particularly focused.

KEYWORDS: Rabinowich, multilingualism, metaphor, roots

Wurzeln

Letztes Jahr ist im Salzburger Residenz-Verlag ein Buch von Verena Mermer mit dem Titel *Autobus Ultima Speranza* erschienen. Darin geht es um eine ganze Busladung

voll Menschen, die routiniert zwischen Österreich und Rumänien unterwegs sind, weil Arbeitsleben, Liebesleben und Familienleben auf unterschiedliche Länder aufgeteilt ist. „Die Nachtfahrt bringt Menschen zusammen, die ihr Leben in den Grauzonen des europäischen Arbeitsmarktes verbringen. Ihr Lohn sichert die Existenz ihrer Familien, ihre Abwesenheit schafft neue Probleme.“ (Mermer, Umschlag) Der Klappentext dieses Romans *Autobus Ultima Speranza* zitiert eine der prägnantesten und charakteristischsten Textstellen des Buches:

Er fragt sich, ob der Mensch Luftwurzeln schlägt, wenn er zu lange weg ist. Die junge Frau, die neben ihm sitzt und eben noch am Telefon die Reinigung von Böden und die Schlüsselübergabe besprochen hat, sieht ihn leicht verwundert an. Er hat die Frage also laut gestellt. Sie antwortet, dass einer wie er gut daran täte, zu wissen, dass er Füße hat und keine Wurzeln. (Mermer, Umschlag)

Dieser Textabschnitt ist typisch für die Verwendung der Wurzelmetapher in Texten der Gegenwartsliteratur – besonders in Texten, die sprachliche und kulturelle Divergenzen und Differenzen zum Thema haben. Das Bild von der Wurzel findet zwar Verwendung, gleichzeitig wird es aber auch ins Absurde geführt und verballhornt, wie in dem Zitat aus Verena Mermers Roman. Ähnlich anschaulich wie sprachkritisch formuliert Julia Rabinowich den Anfang ihrer Biographie auf ihrer eigenen Homepage. Die Autorin, die 1970 im Leningrad der Sowjetunion geboren wurde und 1977 mit ihren Eltern nach Wien gekommen ist, beginnt die Darstellung ihres Lebens nicht mit der Geburt, sondern eben mit dieser Übersiedelung von der Sowjetunion nach Österreich, als wäre dies der Beginn ihres Lebens: „entwurzelt & umgetopft“ (Rabinowich, Leben) heißt es lakonisch und in ironischem Spiel mit der Phrase von der Ver- und Entwurzelung für das Verhältnis zur kulturellen Umgebung: Der Mensch als Topfpflanze.

Die Wurzel-Metaphorik wird, so könnte man anhand dieser beiden Zitate konstatieren, trotz ihrer offenkundigen Mängel nicht einfach verworfen, sondern auf irritierende Weise verwendet und in ihrem botanischen Kontext sogar beliebig erweitert – von den Wurzeln über die Luftwurzeln bis hin zum Umtopfen. Zusätzlich wird sie fast immer ironisiert und gebrochen, das Unzureichende und auch die falschen und problematischen Implikationen dieser Metapher sind ihr mitgegeben. Dabei ist an die Verbindung zur rassistischen Blut- und Bodenideologie zu denken, in deren Bildern Juden zu wurzellosen Luftmenschen degradiert wurden. „Der Nazibegriff hieß ‚Luftmensch‘“, schreibt George Steiner, „ein Geschöpf, das wurzellos (uns daher in Asche zu verwandeln) war“ (Steiner 1999: 78). Es sind in diesen gegenwärtigen Texten mit Wurzelreflexionen auch Bezüge auf Deleuze und Guattaris Rhizom und die Vielwurzeligkeit auszumachen, auch im *Rhizom*-Text sind ja beispielsweise die „Luftwurzeln“ angesprochen (Deleuze, Guattari 1977: 9).

Die Übertragung der an den Boden gebundenen Wurzel auf den Menschen ist eine schiefe Metapher. Sie bleibt immer und ganz offensichtlich ein Stück weit falsch. Dass sie wie ein zu kleines Kleidungsstück nicht richtig sitzt und der Vergleich hinkt, liegt hier nicht an einem sprachlichen Unvermögen, ganz im Gegenteil, beide Zitate

haben ja gerade die fehlende Passgenauigkeit der Metapher zum Thema. Sie sitzt nicht richtig, weil zwischen der Metapher und der Wirklichkeit ein Spalt klafft. Es ist die Idee, dass dieser Spalt zwischen höchst fragwürdigen sprachlichen Verbindungen in unserem alltäglichen Sprachgebrauch gerade in exophoner Literatur eine zentrale Rolle spielt. „Der Zusammenstoß zwischen einer Wirklichkeit und einer Metapher ist immer eine Katastrophe“ (Kraus 1928), konstatiert Karl Kraus. Dieser Beitrag ist der Suche nach den Inszenierungen dieser Katastrophen in exophoner Literatur gewidmet.

Vatersprache und Mutterland

Dass Autor_innen mit hybridem kulturellem Hintergrund sich oftmals durch eine hohe Sprachreflexivität auszeichnen, wird beispielsweise auch an der Irritation gegenüber ideologisch gefärbtem Vokabular deutlich. Das betrifft nicht nur die Metaphorik der Wurzeln, sondern auch Begriffe wie ‚Vaterland‘ oder ‚Muttersprache‘ (vgl. Binder 1995: 426), deren scheinbar willkürliche Geschlechtszuordnung ebenso wie die Einbindung von Boden und Sprachraum in den Kontext der Familie besonders diejenigen befremden muss, für die das Wort ‚Muttersprache‘ nicht muttersprachlich ist. Dass diese Begriffe Zugehörigkeit herstellen ebenso wie sie als Ausschlussmechanismen fungieren, tritt daneben vor allem denjenigen ins Bewusstsein, die von diesen Kategorisierungen und der Trennung von Eigenem und Fremdem – möglicherweise lebensbedrohlich – betroffen sind. Victor Klemperers Tagebuch sowie seine Abhandlung zur Sprache des Dritten Reiches *LTI – Notizbuch eines Philologen* geben davon eindrucksvoll und prominent Zeugnis. So ist es auch gerade ein Oral History-Projekt des Wiener Historikers Dieter J. Hecht, der 31 Interviews mit Shoah-Überlebenden österreichisch-jüdischer Herkunft in Israel führt, dessen Titel *Mutterland-Vatersprache* mit dieser Umkehrung nicht nur die absurden Geschlechtszuschreibungen, sondern auch fatale geographische und gesellschaftliche Grenzziehungen herausstellt.

Die Doppelbödigkeit der Sprache wird in exophonen Texten besonders anhand von Metaphern und Wendungen deutlich, die sich auf die Sprache selbst beziehen. Neben dem Wort ‚Muttersprache‘, das viele Autor_innen zur Reibung einlädt, spielen alle mit Sprache assoziierten Wortfelder eine Rolle, besonders ‚Mund‘ und ‚Zunge‘ treten in den literarischen Inszenierungen von Sprachwechsel, Mehrsprachigkeit und sprachlicher (Wahl-)Heimat häufig auf. So nennt sich Julya Rabinowich „doppelzünftig“ (Rabinowich 2008: 58), Emine Sevgi Özdamar erzählt beispielsweise mit „Mutterzunge“ oder „gedrehter Zunge“ (Özdamar 1990: 7), wobei die Formulierung der gedrehten Zunge eine türkische Phrase ins Deutsche überträgt, die bei Schwierigkeiten mit der Aussprache auf die Unmöglichkeit verweist, die Zunge zu drehen, und hier auf den geübten und gewohnten Umgang mit der deutschen Sprache verweist, die nicht Muttersprache ist (vgl. Zierau 2010: 412f.).

Dragica Rajčić, in deren Debüt *Halbgedichte einer Gastfrau* (1986) die Auseinandersetzung mit Sprachform und Zugehörigkeit, Gattung und Aufenthaltsstatus bereits im Titel anklingt, macht in ihrem Gedichtband *Buch vom Glück* (2004) aus der Muttersprache die Stiefmuttersprache. Sie verortet sich so in dem familiären Verhältnis, charakterisiert gleichzeitig aber eben das Konzept ‚Muttersprache‘ auch als etwas von außen an sie Herangetragenes und ordnet es als Metapher der deutschen Sprache zu, die sie eben nicht als Muttersprache erworben hat. Sie setzt damit den befremdlichen deutschsprachigen Kategorien eigene sprachverwandelnde Kategorien entgegen und macht damit aus einer der sprachlichen Fremdbestimmung einen subversiven Versuch zur sprachlichen Selbstbestimmung (vgl. Spoerri 2008: 263).

Nach der Lesung

Wieso schreiben sie?
 nicht in Muttersprache
 aus der hintere Reihe
 Ein Mann mit vergrauten Kopf.
 (damit mutter verschont bleibt, sag nicht)

Das Publikum weiss
 das vor ihnen eine sitzt
 wo sich auf Umwegen daran macht
 aus ihre Sprache
 stifmutter zu machen

Das schreibende ich
 Sagt das sprechende ich
 Ist exorzist der wörter
 Um ihnen
 Weh zu tun – homoeopatisch allemal.
 Genisst es
 Fremdes zu probieren?

Den Wörtern wehzutun, um ihren ideologischen Gehalt zu offenbaren und ihnen auszutreiben, kann als Programm betrachtet werden, das mit der Perspektive von außen auf die Sprache, die nicht vertraute Muttersprache ist, verknüpft ist. Die Wörter sind wandelbarer, ihnen ist eine Vielzahl von Bedeutungen eingeschrieben, die sich oftmals nur durch den jeweiligen Kontext einengen und gleichzeitig ad absurdum führen lassen. Man kommt nicht umhin, das Wort ‚probieren‘ der letzten Zeile des Gedichts nicht nur als einen Versuch und ein Wagnis, sondern auch als eine Verköstigung von etwas Unbekanntem und ein Spiel mit seinen glückenden oder – mit Kraus gesprochen – katastrophalen Bildern zu betrachten.

Emine Sevgi Özdamar und Semier Insayif konfrontieren die dem Begriff ‚Muttersprache‘ innewohnende Verbindung von Familie und Sprache mit einer sich in dieser

Verbindung verdoppelnden Verlusterfahrung. In Özdamars Erzählung *Mutterzunge* (1990), in der die Mutterzunge für die türkische Muttersprache steht, erzählt eine Mutter von ihrem Sohn, der verhaftet und als Kommunist zum Tode verurteilt wurde. Rückgekoppelt an das Muttersein, das ihr mit dem Sohn genommen wird, verliert sie die Rolle der sprechenden Mutter in ihrer Muttersprache. Der Verlust der Muttersprache wird hier in den Kreis der Familie zurückgeführt, aus dem der Begriff kommt (vgl. Özdamar 1990). Auf eine nicht nur sprachliche Dimension des Sprachverlusts verweist gleichermaßen eine Textstelle aus Özdamars Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003):

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? (Özdamar 2003: 23)

Das – im metaphorischen wie buchstäblichen Sinn – gegebene Wort wird in Semier Insayifs Roman *Faruq* (2009) zum genommenen Wort. Das Versprechen des Vaters, aus dem Irak zurückzukommen, wird nach dessen dauerhaftem Verschwinden zur sprachlichen Verlusterfahrung (vgl. Holland 2010: 381): „vielleicht. hatte er ihm ein einziges mal das wort gebrochen. es nicht gehalten. es für ihn nicht gehalten. das wort. oder die worte.“ (Insayif 2009: 49) Durch das Einspielen einer wörtlichen Ebene im Sezieren der bedeutungsvollen und gleichzeitig bedeutungslos gewordenen Phrase wird das Worthalten und Wortbrechen in diesem Zitat als physischer Akt evoziert. Zärtlichkeit und Gewalt liegen hier eng beieinander – ebenfalls sowohl auf der übertragenen als auch auf der wortwörtlichen Ebene.

Kippeffekte

Sich auf der Suche nach einer bewusst irritierenden Verwendung von Metaphern auf Julya Rabinowich zu konzentrieren, legt schon ein Blick auf die Titel ihrer Texte nahe. All diesen Titeln liegt ein mehr oder weniger offensichtliches Changieren zwischen Bildsprache und Buchstäblichkeit zugrunde. Ihnen ist ein Kippeffekt mitgegeben, der neben die wortwörtliche Bedeutung eine Übertragung stellt bzw. das übertragende Bild auf seine buchstäbliche Bedeutung zurückführt. Meine Ausführungen werden sich in erster Linie auf Rabinowichs Debüt *Spaltkopf* (2008) fokussieren, dessen Spaltung sich nicht allein auf den Spalt zwischen Wirklichkeit und Metapher bezieht, sondern vor allem eine psychische Dimension des Gespaltenseins nahelegt. Bei der *Herznovelle* (2011) ist das Changieren der Bedeutungen zunächst versteckt: Das Herz ist einerseits Organ und andererseits Symbol für die Liebe, die Grenzen sind hier bei Rabinowich fließend: Die Protagonistin macht sich nach ihrer Herzoperation auf die Suche nach dem Chirurgen, der – im wahrsten Sinne des Wortes, aber eben auch in der Übertragung – ‚ihr Herz berührt‘ hat. In der Berührung des Herzens vermischen sich die körperliche

und wortwörtliche Bedeutung mit der metaphorischen und emotionalen. Beziehen wir diese doppelte Lesbarkeit dann wiederum auf den Titel, changiert auch dieser – allerdings zwischen dem Verweis auf das Herz als Thema der Novelle einerseits und der vermeintlichen Zugehörigkeit zum Herz-Schmerz-Genre andererseits.

Beim Titel *Die Erdfresserin* (2012) – der dritten selbstständigen Veröffentlichung Rabinowichs – ist der metaphorische Gehalt offensichtlicher. Neben dem Erdesen als kulturelle und rituelle Praxis und aus Gründen von Hunger, Gesundheit oder Reinlichkeit fungiert die Bezeichnung „Erdfresserin“ als beschimpfende Variante des Fluchs „Friss Erde!“ Der erste auf diese Weise Fluchende war Gott im 1. Buch Mose, Kapitel 3, Vers 14: „Da sprach Gott der HERR zu der Schlange: Weil du solches getan hast, seist du verflucht vor allem Vieh und vor allen Tieren auf dem Felde. Auf deinem Bauche sollst du gehen und Erde essen dein Leben lang.“ Die Erdfresserin ist also eine Bestrafte und Verstoßene. Für sie greifen schwerwiegende Ausschlussmechanismen. Sowohl die *Erdfresserin* als auch der *Spaltkopf* verweisen als Titel in hohem Maße auf die psychische Situation der Protagonistinnen (vgl. auch Rabinowich, Pisa 2012). Beide Titel versinnbildlichen die Psyche ihrer jeweiligen Hauptprotagonistin und können als personifizierte Mini-Psychogramme gelesen werden, die innerhalb der Texte facettenreich ausgestaltet werden.

Dass der Titel der aktuellsten Publikation *Hinter Glas* (2019) vielschichtiger ist als auf den ersten Blick scheint und ebenfalls eine doppelte Bedeutung versteckt, verrät eine Textstelle aus *Spaltkopf*: „„Glas“ bedeutet ‚Auge‘ in der russischen Sprache.“ (Rabinowich 2008: 114) Dass die Mehrsprachigkeit hinter vielen der außergewöhnlichen Sprachbilder der Autorin steht, geben neben dem schon an der Oberfläche sichtbaren Spiel mit den Verschiebungen zwischen den Sprachen auch autobiographische und poetologische Äußerungen der Autorin zu verstehen, die sich als Brückenbauerin zwischen den Sprachen ebenso wie als babylonische Unruhestifterin selbst inszeniert:

Ich bin eine Formwandlerin, ein linguistischer Oboroten, ein Wechselbalg, meinen Eltern heimtückisch in die Integrationswiege gelegt, scharfzünftig und undurchsichtig und manipulativ, von klein auf darauf gedrillt, von einer Sprachebene in die nächste zu wechseln, ohne Rücksicht auf Kollateralschäden: eine Sprachmittlerin und eine Chaosbringerin. (Rabinowich 2008: 54)

Spaltkopf

Spaltkopf ist ein Roman über die Migration einer jüdisch-russischen Familie nach Wien, der stärker als andere Romane Rabinowichs autobiographisch inspiriert ist. Er hat darüber hinaus eine paradigmatische Dimension: Julya Rabinowich, geschult durch ihre langjährige dolmetschende und psychotherapeutische Arbeit mit Geflüchteten und vertraut mit deren Erzählungen, bündelt die Gemeinsamkeiten dieser Fluchtgeschichten zu einem Narrativ, das Allgemeingültigkeit beansprucht. In mehreren Interviews

betont sie die überraschenden Übereinstimmungen in den Erfahrungsberichten, die sich besonders im Hinblick auf die psychischen Auswirkungen und die Präsenz der Verdrängungsmechanismen im Gespräch zeigen und die sie für ihre Texte verwendet (vgl. Sośnicka 2013: 83f.).

Hannes Schweiger definiert in seinem Artikel *Sprechen ‚Spaltköpfe‘ mit ‚Engelszungen‘?* (Schweiger 2012) sowohl Julya Rabinowichs *Spaltkopf* als auch Dimitré Dinevs *Engelszungen* als exophone Familienromane und untersucht die Familie als Ballungszentrum transnationaler Identitätsfragen und Lebenswege (vgl. Schweiger 2012: 159). Der Spaltkopf ist in seiner Lesart ein „Sinnbild der Situation der Migrantin“ (Schweiger 2012: 164):

In der Migrationssituation raubt er den MigrantInnen ihre Energie und schwebt stets bedrohlich hinter ihnen. Die Doppelperspektive des Erzählens ist angesichts des von Mischka beschriebenen Spagats zwischen den Ländern bzw. Kontinenten nur konsequent. (Schweiger 2012: 164)

Neben der Gespaltenheit der Perspektive, die die thematische Ausrichtung des Textes auf formaler Ebene spiegelt, treffen sich im Roman *Spaltkopf* ebenso wie in der Märchengestalt des Spaltkopfes drei Themenkomplexe, die Julya Rabinowich wie folgt benennt:

Der Migrationsprozess ist allerdings nicht der einzige Konflikt, den diese Familie zu bewältigen hat. Da gibt es Mitgebrachtes und Neugewonnenes. Manchen Dingen entkommt man mit einem Ortswechsel nicht. Auf der anderen Ebene geht es um den Konflikt mit einer Identität, die man noch nicht kennt, nicht mehr kennen will. Auf der dritten Ebene geht es um Verdrängung, Verdrängungsmechanismen und Folgen der Verdrängung. (zit. nach Schweiger 2012: 165)

In der komplexen Figur des Spaltkopfes bündeln sich alle drei Konflikte: Der Spaltkopf wird als unsichtbare und körperlose Märchengestalt der Kindheit eingeführt, die Gedanken frisst und Seelen aussaugt (vgl. Rabinowich 2008: 21f.). Der Spaltkopf sei ein Ungeheuer, das auf ihre Familie angesetzt ist, sagt die Erzählerin (Rabinowich 2008: 26). Ein erster Spalt entsteht durch den ruckartigen Riss, den die Migration bedeutet, da „die Gesetze der Sowjetrealität auch über die Grenzen hinweg“ (Rabinowich 2008: 67) wirksam bleiben; selbst der Briefkontakt, der nur schwer ein Ersatz und Bindeglied sein könnte, wird verhindert. Aus dieser ersten großen Verlusterfahrung folgt die Problematik, dass aufgrund der gekappten Verbindung Vergangenheit und Gegenwart nur lose zusammenhängen. Räumliche und zeitliche Kontinuitäten sind (nicht nur) durch den Eisernen Vorhang massiv in Frage gestellt. „Wo ich gestern zu Hause war, ist morgen verändert und übermorgen vergangen.“ (Rabinowich 2008: 180) Es klafft der Spalt mitten durch das Leben.

In einer der anfänglichen Kindheitsszenen lässt sich die Erzählerin von dem Spalt einer leicht geöffneten Tür, durch den ein schmaler Streifen Licht hereinfällt, zum Onanieren inspirieren (vgl. Rabinowich 2008: 22). Der Spalt ist hier – in einer Doppelhelix aus sprachlicher Benennung und bildlicher Ergänzung – mit der Vulva assoziiert. In

der Pubertät wird die erwachende Sexualität der Erzählerin zu einer Bedrohung der Familie, die in der Migrationsituation um Zusammenhalt ringt.

Der Duft erwachender Sexualität weht schwach in meine Gefilde. Diese zweite Immigration trete ich lieber gar nicht erst an. Ich wage den Absprung nicht, ich kralle mich am Rand der Kindheit fest, während kleine Steinchen in den Abgrund bröseln, und warte auf die helfende Hand, die nicht kommt. Also komme ich auch nicht. Ich darf nicht kommen. Die Ekstase würde mich weit von den meinen fortspülen, das wissen wir: ich und die anderen. Mit vereinten Kräften drücken wir den Deckel auf den brodelnden Behälter und hören dem Grollen innen zu. (Rabinowich 2008: 83f.)

Neben der Vielfalt der Bedeutungen des Spaltes wird an dieser Stelle auch die Doppelbedeutung des Kommens durch den Wechsel von der wortwörtlichen Bedeutung zur Bezeichnung des Orgasmus sichtbar. Die Doppelperspektive, die Hannes Schweiger dem Text konstatiert, manifestiert sich auch auf der sprachlichen Ebene durch die schlagartigen Bedeutungswechsel.

Die dritte Dimension des Spalts ist die psychische: die Abspaltung der Erfahrungen zugunsten der Verdrängung. Der Spaltkopf definiert hier seine Aufgabe selbst: „Ich habe sie [die Großmutter der Erzählerin] von der Angst abgespalten und vom Leben.“ (Rabinowich 2008: 171) Die Verdrängung bleibt über drei Generationen bestehen; Großmutter, Mutter und Erzählerin verfügen über mehrere scheinbar miteinander unvereinbare Identitäten, bei der Großmutter findet die Spaltung der Identität im Namenswechsel von Rahel zu Ada (sowie von Israil zu Igor bei der Angabe des Namens ihres Vaters) eine prägnante sprachliche Komponente. Das schon lange abgespaltene frühere Leben der Erzählerin meldet sich dann auch ausgerechnet sprachlich zu Wort:

Ich träume auf Russisch neuerdings. Ich spüre, wie sich die sperrige Sprache in meinem Mund verkeilt wie Treibholz, wie widerborstige Gefühle Barrikaden errichten zwischen mir und meinem Wiener Schrebergarten. Das alte Ich erwacht. (Rabinowich 2008: 160)

Den Spaltkopf als Mechanismus der Abspaltung und Verdrängung zu lesen, legt der Text selbst immer wieder nahe, wenn der Spaltkopf in all seinen märchenhaften Charakteristika auch recht präzise und teilweise an Freud angelehnte Ideen psychischer Vorgänge veranschaulicht und darüber hinaus auch Ähnlichkeit mit Sylvia Plaths Glasglocke aufweist. Der Spaltkopf, der sich über den Menschen stülpt, sich von Gefühlen und Gedanken ernährt und Kraft raubt, ist unsichtbar und hat keinen Körper – wer ihn dennoch sieht, über den hat er keine Macht mehr (vgl. Rabinowich 2008: 19-22). So erweisen sich gerade die Akzeptanz der Herkunft und die Auseinandersetzung mit ihr in einer befreienden Reise, die am Ende des Textes steht, als heilsam.

Julya Rabinowich als „Spezialistin in Sachen Entwurzelung und Zerrissenheit“ (zit. nach Sośnicka 2013: 81) zu bezeichnen, ist nicht nur eine problematische Kategorisierung der Texte der Autorin als sogenannte Migrantenliteratur, die noch dazu mit dem unreflektierten Rückgriff auf die Wurzelmetaphorik operiert und somit hinter der kritischen Perspektive der Autorin zurückbleibt, sondern verkennt darüber hinaus

auch den Spaltkopf in der Vielfältigkeit seiner Bezüge und seiner Gültigkeit über den Kontext der Migration hinaus. Mit ihrem „sezierenden Blick ins Innerste der Figuren“ (Sośnicka 2013: 80) fördert Rabinowich eben nicht nur eine Fremde zutage, die an Sprach-, Landes- und Systemgrenzen festgemacht werden kann, „sondern auch jene, die man in sich selbst trägt“ (Rabinowich, Pohl 2010). Die Figur des Spaltkopfes lässt viele Lesarten zu und hat im Sinne der oben herausgestellten Allgemeingültigkeit das Potential, diverse Identitätskonflikte zu spiegeln. Als drei zentrale Dimensionen der im Spaltkopf figurierten Identitätskonflikte sind – wie dieses Kapitel gezeigt hat – die Migration und der Bruch mit der Herkunft, das Erwachsenwerden und die Ablösung von der Familie sowie die psychischen Mechanismen der Verdrängung zu konstatieren.

Verdoppelte Bilder

Es ist sichtbar geworden, dass die märchenhafte und anfangs schemenhafte Figur des Spaltkopfes im Laufe der Erzählung immer greifbarer wird und sich in seinen drei zentralen Facetten ausgestaltet. Der Spaltkopf vereint die wichtigsten Erzählstränge und Konflikte des Textes in sich, gleichzeitig steht er für die sprachlichen Verschiebungen und Doppeldeutigkeiten, die in ihrer zur Schau gestellten Mehrsprachigkeit und den sprachlichen Perspektivverschiebungen eine Antwort auf die Frage nach den Charakteristika der Exophonie geben. Die Literarizität exophoner Texte manifestiert sich in Varianten von Redewendungen, in Metaphern und Phrasen, die gewitzt verschoben und erweitert werden wie anfangs schon verdeutlicht an der Erweiterung der Wurzelmetaphorik durch das ‚Umtopfen‘ oder gerade auch veranschaulicht anhand der Doppelbedeutung des Kommens.

Der Text ist durchzogen von anschaulichen Bildern, die rund um das Thema des ‚Umtopfens‘ kreisen. Anfangs heißt es von der Großfamilie, die sich vor der Emigration in die verschiedenen Teile der Welt versammelt, dass sie sich „[w]ie die geballte Urmaterie vor dem Big Bang“ (Rabinowich 2008: 17) konzentriere. Und das Kind, das verzweifelt Briefkontakt zu den Freunden im verlorenen Zuhause sucht, beschreibt die Situation so: „Wir sind Zugvögel, Mama [...]. Und unsere Briefe sind Schreie.“ (Rabinowich 2008: 57) Darüber hinaus gibt es aber auch die anfangs angesprochenen Katastrophen, die aus dem Zusammenprall einer Metapher mit der Wirklichkeit entstehen. Gleich zweimal im Text – am Anfang und am Ende – findet sich eine Variante der Phrase vom Zwischen-den-Stühlen-Sitzen, die sich auf die Situation der Migrantin, der pubertierenden Jugendlichen zwischen Kindheit und Erwachsensein sowie der (Nicht-)Erinnernden beziehen lässt: „Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett.“ (Rabinowich 2008: 12 u. 181) Dieser Umgang mit Phrasen, die durch das Umkippen in die buchstäbliche Bedeutung ad absurdum geführt werden, steht möglicherweise in der Tradition eines immer wieder als typisch österreichisch verstandenen Sprachverständnisses, in dem Sprachskepsis und Sprachkritik große-

schrieben werden. Sie soll hier zum Ausgangspunkt für allgemeinere Überlegungen zu einem Sprachverständnis werden, das von Mehrsprachigkeit geprägt ist.

Herta Müller sagt: „In jeder Sprache sitzen andere Augen in den Wörtern.“ (Müller 2009: 15) Das ist auf der einen Seite fast ein Gemeinplatz, auf der anderen Seite aber auch eine der erstaunlichsten Erfahrungen, die der Zweitspracherwerb bzw. die Mehrsprachigkeit zu bieten hat. Yoko Tawada schildert ihre ersten Erfahrungen mit der deutschen Sprache und die irritierende Fremdheit ihrer Perspektive in ihrem Essay *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* eindringlich: Durch die neue Benennung hatte sie das Gefühl, es auch mit neuen Gegenständen zu tun zu haben (vgl. Tawada 2011: 15). Tatsächlich verändern sich die Gegenstände durch den Klang der Wörter, mit denen sie benannt sind, oder auch durch das Geschlecht, das ihnen im Deutschen immer zugeschrieben wird:

Im Japanischen sind alle Wörter geschlechtslos. Die Substantive lassen sich zwar – wie das bei den Zahlwörtern sichtbar wird – in verschiedene Gruppen aufteilen, aber die Gruppen haben nie das Kriterium des Männlichen oder des Weiblichen: Es gibt zum Beispiel eine Gruppe der flachen Gegenstände oder der länglichen oder der runden. Häuser, Schiffe und Bücher bilden jeweils eigene Gruppen. Es gibt natürlich auch die Gruppe der Menschen: Männer und Frauen gehören zusammen dahin. Grammatikalisch gesehen ist im Japanischen nicht einmal ein Mann männlich. (Tawada 2011: 15)

Das Geschlecht und die Auseinandersetzung mit den Kategorien des Männlichen und Weiblichen ist in den Beschreibungen vom Erwerb der deutschen Sprache als Zweitsprache sehr präsent. Selbst wenn die Herkunftssprache diese Unterscheidung und diese Kategorien kennt, wechseln die Dinge mit dem Sprachwechsel manchmal auch ihr Geschlecht.

Rose, trandafir ist im Rumänischen maskulin. Sicher schaut *die* Rose einen anders an als *der* Rose. Man hat es auf Deutsch mit einer Rosendame, auf Rumänisch mit einem Herrn zu tun. Wenn man beide Sichtweisen kennt, tun sie sich im Kopf zusammen. Die feminine und maskuline Sicht sind aufgebrochen, es schaukeln sich in der Rose eine Frau und ein Mann ineinander. Es entsteht eine überraschende, verblüffend doppelbödiges Poesie. Der Gegenstand vollführt in sich selber ein kleines Theater, weil er sich nicht genau kennt. Was ist die Rose in zwei gleichzeitig laufenden Sprachen? Sie ist ein Frauenmund in einem Männergesicht, sie ist ein zehnelanges Frauenkleid, in dem eingerollt ein Männerherz sitzt. Sie ist Frauenhandschuh und Männerfaust in einem. Aus der abgeschlossenen Rose jeder Sprache wird im Zusammentreffen beider Rosenwörter eine rätselhafte, niemals endende Handlung. Eine doppelbödige Rose sagt immer mehr von sich und der Welt als eine einsprachige Rose. (Müller 2009: 15ff.)

Doppelbödigkeit – ohne dass hier überhaupt schon die Metaphern angesprochen wären – lässt sich festhalten als Charakteristikum der Mehrsprachigkeit, das sich literarisch nutzen lässt. Darin, dass sich die Mehrfachbedeutungen auf der metaphorischen Ebene nochmal potenzieren, liegt dann ein Reiz, der in den exophonen Schreibweisen einen festen Platz hat. Genauso wie diese vielfach sich überlagernden Bedeutungen ein Antrieb für das literarische Schreiben sein können, so herausfordernd sind die Leerstellen, wenn sich in der anderen Sprache keine Entsprechung finden lässt. Oskar Pastior, der

Übersetzungen generell für unmöglich hält, sagt, Literatur habe mit „Wörtern, die es in einer Sprache gibt und einer anderen nicht“ (Pastior 2004: 251), zu tun.

Saša Stanišić, der den Spagat zwischen den Sprachen oft für komische Effekte nutzt, widmet sich in seinem neusten autofiktionalen Roman *Herkunft* auch dem Thema Spracherwerb, Sprachspiel, Lust an der Sprache, am Erzählen und am Schreiben – wiederum eng verbunden mit der Frage nach Herkunft und Heimat. In dem Kapitel *Dr. Heimat* konkretisiert sich ein abstrakter Begriff an einer zufällig nach ihm benannten Person, die erstens ihrem Namen gerecht wird, zweitens einen Bart trägt, der genauso aussieht wie er heißt, und drittens metaphorisch etwas sucht und wortwörtlich nicht findet, weil Worte fehlen: „Fragt mich jemand, was Heimat für mich bedeutet, erzähle ich von Dr. Heimat“, dem Zahnarzt mit einem „Schnurrbart als Schnurbart, also als einem Clark-Gable-Strich“; er „suchte über den Zaun das Gespräch, fand wenig – mein Deutsch war miserabel“ (Stanišić 2019: 171).

Am Ende der Überlegungen zur Exophonie ist nochmal auf Julya Rabinowich zurückzukommen. Angesichts des Zweitspracherwerbs, dem Zwiespalt zwischen den Sprachen und der damit einhergehenden Doppelbödigkeit ist hier noch auf zwei Textstellen zu verweisen. Die erste stammt aus *Spaltkopf* und ähnelt der Schreibweise Stanišićs durch die Komik und den unbekümmerten kindlichen Umgang mit Sprache in der phantasievollen Konstruktion von Bedeutung: „Im Radio läuft der Schlager ‚A lila-yellow Kangaroo‘, den ich zweisprachig uminterpretiere. In leichter Veränderung heißt es in lupenreinem russisch, dass eine gewisse Julya ein Känguru gegessen hat.“ (Rabinowich 2008: 56) Das zweite Zitat stammt aus *Dazwischen: Ich* – einem Roman, der als Jugendbuch eingeordnet wird und der eine ähnliche Geschichte erzählt wie *Spaltkopf*, allerdings noch stärker die Universalität des Themas Migration betont und – vielleicht dem Genre entsprechend – viel linearer erzählt und eher zur Identifikation einlädt:

Ich schaue mir vor dem Schlafengehen noch die Sterne an. Suche und finde den Großen Wagen, der bei uns die große Bärin genannt wird. Das mache ich vorm Schlafengehen, seit ich klein war. In den Garten raus und mit Mama nach dem Sternbild gesucht. Damit die Bärin meinen Schlaf bewacht. Wünsche der Bärin eine gute Nacht. (Rabinowich 2016: 54)

Dieses Verhältnis zur Bärin ist so gegenüber dem Wagen kaum denkbar. Das jeweilige Wort ist nicht nur austauschbare Benennung. Die Bezeichnung und all ihre Implikationen, ihre Bilder, Klänge und Vergleiche bestimmen die emotionale Beziehung zum bezeichneten Objekt. Hier sitzen die anderen Augen in den Wörtern.

Zurück zu den Wurzeln

Das Ende von *Spaltkopf* lässt sich als Happy End bezeichnen (vgl. Schweiger 2012: 170f. und Sośnicka 2013: 85 u. 91). Die Erzählerin kann sich dadurch, dass sie ihn zur Sichtbarkeit zwingt, vom *Spaltkopf* verabschieden, der langsam immer blasser wird

und verschwindet. Besonders durch die lange unmögliche und dann aufgeschobene Konfrontation mit dem früheren Leben einerseits und durch die Geburt ihrer Tochter andererseits kann die Erzählerin dem Spaltkopf begegnen. Und wer ihn sieht, haben wir am Anfang erfahren – Freud lässt grüßen – der hat ihn schon besiegt.

Zum Happy End gehört, dass der Tochter Wurzeln wachsen. Nach drei Generationen der Traumatisierung und transgenerationalen Weitergabe des Traumas von der Mutter an die Tochter hat sich die Erzählerin den Traumata gestellt und damit eine Art „Mutterboden“ für ihre Tochter bereitet: „Ihr Schritt ist sicher. Das ist auch mein Verdienst, auf den ich stolz bin. Ich habe ihr den Boden unter den Füßen geschenkt. Die Wurzeln, die mir nicht sprießen wollen.“ (Rabinowich 2008: 180) Die komische Idee des Menschen mit Wurzeln ist hier schon längst abgelöst von einer mobileren Form der Verwurzelung einerseits und einer Horizonterweiterung der Vorstellung, was als Boden gelten kann, andererseits. Es sei hier nochmal an den Menschen als Topfpflanze erinnert. Julia Rabinowich hat dem Bild des „Umtopfens“ ihrer biographischen Angaben ein weiteres Bild mobiler Wurzeln hinzugefügt. In einem Interview deutet sie ihren Kaufrausch in Bezug auf Schuhe positiv als Auseinandersetzung und Resultat einer mobilen Form der Verwurzelung um:

Ich habe einen richtigen Schuhklamsch. Also ich kaufe mir in jeder Stadt, in der ich bin, Schuhe. Ich glaube sehr wohl, dass es mit einer Verortung zu tun hat. Das sind die nächsten Gegenstände, mit denen ich am Boden dieses Landes stehe. Das ist eine Art Verwurzelung, aber eine mobile Verwurzelung, die werde ich auch brauchen, weil ich die Stadt in absehbarer Zeit wieder verlassen werde. (zit. nach Lughofer 2011: 26)

Literatur

- Binder, E. (1995). *Mutterland und Vatersprache. Überlegungen zum Androzentrismus in der Geographie*. In ÖZG, 6 (3), 426-445.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1977). *Rhizom* (D. Berger, C.-C. Haerle, H. Konyen, A. Krämer, M. Nowak und K. Schacht, Übers.). Berlin: Merve.
- Hecht, D.J. (o. J.). *Mutterland-Vatersprache*. Abgerufen am 16. April 2019 von <https://www.weitererzaehlen.at/sammlungen/mutterland-vatersprache>.
- Holland, P. (2010). *Transkulturelle Sprachkörper(ge)schichten. Ein Versuch über Semier Insayifs Faruq* (S. 367-387). In M. Bürger-Koftis, H. Schweiger & S. Vlasta, *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Wien: Praesens.
- Insayif, S. (2009). *Faruq*. Roman. Innsbruck: Haymon.
- Kazmierczak, M. (2016). *Fremde Frauen. Zur Figur der Migrantin aus (post)sozialistischen Ländern in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Erich Schmidt.
- Kraus, K. (1928). *Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt. Die Fackel*, no. 781-786.
- Lughofer, J.G. (Hrsg.) (2001). *Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen*. Ljubljana: Goethe Institut.
- Mermer, V. (2018). *Autobus Ultima Speranza*. Salzburg: Residenz.

- Müller, H. (2001). *Heimat ist das, was gesprochen wird. Rede an die Abiturienten des Jahrgangs 2001*. Merzig: Gollenstein.
- Özdamar, E.S. (1990). *Mutterzunge*. Berlin: Rotbuch.
- Özdamar, E.S. (2003). *Seltsame Sterne starren zur Erde*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Pastior, O. (2004): „*Minze Minze flaumiran Schpektrum*“. Werkausgabe III. Hrsg. von E. Wichner. München: Hanser.
- Rabinowich, J. (2004). *Schreibkrampf*. In B. Horn & E. Wäger (Hrsg.), *Schreibrituale [eine Anthologie]*. Wien: edition Splitter.
- Rabinowich, J. (2008). *Spaltkopf*. Roman. Wien: edition exil.
- Rabinowich, J. (2009). *Janus in Babylon*. In F. Niemann (Hrsg.), *Wienzeilen. Die interkulturelle Anthologie* (S. 53-58). Weitra: Bibliothek der Provinz.
- Rabinowich, J. (2016). *Dazwischen: Ich*. Roman. Berlin: Hanser.
- Rabinowich, J. (o. J.). *Leben*. Abgerufen am 13. April 2019 von <http://www.julya-rabinowich.com/leben.html>.
- Rabinowich, J. & Pisa, P. (4. August 2012). Julya Rabinowich über „Die Erdfresserin“. Interview mit Peter Pisa. *kurier.at*. Abgerufen von <https://kurier.at/kultur/julya-rabinowich-ueber-die-erdfresserin/806.937>.
- Rabinowich, J. & Pohl, I. (30./31. November 2010). „*Wir haben das Ministerium der Liebe*“. *Der Standard*.
- Rajčić, D. (1986). *Halbgedichte einer Gastfrau*. St. Gallen: Narziss & Ego.
- Rajčić, D. (2004). *Buch vom Glück*. Zürich: edition 8.
- Schweiger, H. (2012). *Sprechen ‚Spaltköpfe‘ mit ‚Engelszungen‘? Identitätsverhandlungen in transnationalen Familiengeschichten*. In H. Nagy & W. Wintersteiner (Hrsg.), *Immer wieder Familie. Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur* (S. 157-172). Innsbruck: StudienVerlag.
- Sošnicka, D. (2013). *Die Fremde, die man in sich trägt: Zum Erzählverfahren im Roman Spaltkopf von Julya Rabinowich*. In J. Drynda & M. Wimmer (Hrsg.), *Neue Stimmen aus Österreich. 11 Einblicke in die Literatur der Jahrtausendwende* (S. 78-91). Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Spoerri, B. (2008). *Mobile Grenzen, neue Sprachräume. Das Phänomen der Osterweiterung in der deutschsprachigen Literatur der Schweiz*. In M. Bürger-Koftis (Hrsg.), *Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation* (S. 199-211). Wien: Praesens.
- Stanišić, S. (2019). *Herkunft*. München: Luchterhand.
- Steiner, G. (1999): Errata. Bilanz eines Lebens. Aus dem Englischen von Martin Pfeiffer. München: Hanser.
- Tawada, Y. (2011). *Von der Muttersprache zur Sprachmutter*. In J.G. Lughofer (Hrsg.), *Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen* (S. 15-17). Ljubljana: Goethe Institut.
- Zierau, C. (2010). „*Als ob sie mit Fremdsprache sprechenden Menschen an einem Tisch säße*“ – *Mehrsprachigkeit und Sprachreflexion bei Ermine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada*. In M. Bürger-Koftis, H. Schweiger & S. Vlasta, *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Wien: Praesens.

JOANNA ŁAWNIKOWSKA-KOPER

ZUM PROBLEM DER SELBST- UND FREMDPOSITIONIERUNG IN VLADIMIR VERTLIBS ROMAN *VIKTOR HILFT*

ABSTRACT: Mit dem Roman *Viktor hilft* (2018) bestätigt Vladimir Vertlib mehrfach seine literarische Verortung: sein Meta-Narrativ bleibt nach wie vor eine kulturanthropologisch fokussierte Migrationserfahrung. Diese impliziert eine punktuelle Erfahrung der Zeitgenossenschaft und der Zeugenschaft und in eben diesem Zusammenhang wird untersucht, wie sich die Erzählinstanz im Text selbst- und fremdpositioniert, wozu das sozio-linguistische Konzept der Positionierung von Wendy Hollowey wichtige Impulse liefert (Hollowey 1984). Bei der Annahme des autobiographischen Ansatzes des Romans wird am Beispiel von Viktor Levin als Alter Ego Vertlibs die Positionierung eines hybriden Subjekts in Literatur und Leben eruiert, gemäß der These: Aufgrund der Selbst- und Fremdpositionierung der Erzählinstanz im Roman *Viktor hilft* ist Vladimir Vertlib als Autor mit einem „hybriden-kulturellen Hintergrund“ (Previsič 2012: 50) und damit als ein exophoner Autor im „Dritten Raum“ (Bhabha 1994/2000) zu verorten.

SCHLÜSSELWÖRTER: Identitätsfrage, Positionierungsstrategien, „Dritter Raum“, Zeugenschaft, Migrantenkrise, Vladimir Vertlib

ON THE PROBLEM OF SELF-POSITIONING AND POSITIONING OF THE OTHER IN VLADIMIR VERTLIB NOVEL *VIKTOR HILFT*

ABSTRACT: By his novel *Viktor hilft* (2018), Vladimir Vertlib definitely confirms his place in literature: his meta-narrative invariably constitutes the experience of migration perceived in cultural and anthropological way. It implies a specific, individual experience of the presence and giving the testimony. In this context, it is essential to examine, making use of Wendy Hollowey's socio-linguistic concept of positioning (Hollowey 1984), how the narrator presents himself and the others in the text. Assuming that the book has some autobiographical features, the Viktor Levin's character is being analysed as Viktor Vertlib's *alter ego* in order to examine how the hybrid like subject places himself and the others in the literature and life. The analysis of *Viktor hilft* is carried out as a narrator's self-presentation and presentation of other characters, which allows you to confirm the thesis that the place of Vladimir Vertlib as a writer with "hybrid culture experience" (Previsič 2012: 50) and as an exophonic writer is the "Third Space" (Bhabha 1994/2000).

KEYWORDS: identity, strategy presentation, "Third Space", testimony, refugee crisis, Vladimir Vertlib

„Transnationale Lebensläufe und transitorische Identitätskonzepte“. Vladimir Vertlib – ein exophoner, russisch-österreichischer Schriftsteller

Mit der Konstatierung, „Exophonie sei [...] keineswegs ein neuartiges Phänomen“ (Lughofer 2010: 4), rekurriert Johann Georg Lughofer in erster Linie auf die ‚internationalen Klassiker‘ der Weltliteratur wie Joseph Conrad, Vladimir Nabokov und Milan Kundera; der in Ljubljana tätige Literaturforscher nennt in diesem Zusammenhang aber auch die in der deutschen literarischen Tradition eingebürgerten Größen wie Adalbert von Chamisso, Milo Dor und Elias Canetti, die er als jene ‚denunziert‘, für die Deutsch keine Muttersprache ist. Quantitativ liegen damit für seine These unschlagbare Argumente vor.¹

Seit der Jahrtausendwende thematisiert und diskursiviert die kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft vordergründig die qualitative Variierung der deutschsprachigen Literatur von Autoren mit einer anderen Muttersprache als Träger „transnationale[r] Lebensläufe und transitorische[r] Identitätskonzepte“ (Isterheld 2017: 114). Dieses brisante soziale und kulturelle Phänomen wird heute als exophone Literatur definiert und als ein Gegenstand interdisziplinär angelegter Forschung europaweit anerkannt. Die Potenzierung der Tragweite der Exophonie geht auf den Fremden-Diskurs zurück, der dieser aus anthropologisch-kultureller Sicht hochbedeutenden Erscheinung neue Aspekte beisteuerte. Die neuen Betrachtungsweisen liegen im Bereich der Identitätsproblematik, die sich in den letzten Jahrzehnten neben den Erinnerungskonzepten zu den prädominanten Fragestellungen der Humanwissenschaften etablierte.² Im Zuge dieser Entwicklungen bewirkte der zunehmende Wandel der deutschen Gesellschaft zu einer globalisierten und polykulturellen Kultur, so Helmut Schmitz in seinen Ausführungen über den Weg von der nationalen zur internationalen Literatur, eine in den letzten Jahren im literarischen und akademischen Betrieb ansteigende Sensibilisierung für den Beitrag von Schriftsteller_innen zur Gegenwartsliteratur, deren Muttersprache nicht oder nicht nur Deutsch ist, und die nach Deutschland immigriert oder Kinder, bzw. Enkel von Emigranten sind (vgl. Schmitz 2009: 7-16, 2018/2019).³

Schmitz' Worte über Deutschland und die deutschsprachige Literatur gelten ebenfalls für österreichische Zustände, auch wenn Günther Stocker zurecht bemerkt, die hier thematisierten Prozesse erfolgten in der Alpenrepublik mit einer deutlichen Ver-

¹ Lughofer verweist des Weiteren auf „undeutsche Bücher“ in der Literatur früherer Jahrhunderte, die als Forschungsschwerpunkt der diesbezüglichen Studie von Jürgen Joachimsthaler zugrunde liegen (vgl. Joachimsthaler 2009: 17-41).

² Es wird hier auf die Problematik des kulturellen Gedächtnisses und die damit verbundene öffentliche Diskussion verwiesen, und zwar im Kontext der fortschreitenden Globalisierung. Ein prekäres Beispiel dafür sei die Migrationskrise 2015.

³ Mit seiner letzten zweibändigen Veröffentlichung bietet der Autor einen kompletten und komplexen Überblick des genannten Problemfeldes.

zögerung (vgl. Stocker 2019: 1-8). So betrat Mitte der 1990er Jahre der 1981 aus der ehemaligen Sowjetunion eingewanderte Vladimir Vertlib (geboren in Leningrad) als neuer Akteur die exophone literarische Szene Österreichs. Neben Wladimir Kaminer ist er heute wohl der prominenteste deutschschreibende Autor mit russischer Muttersprache. Vertlib zählt darüber hinaus neben Olga Grjasowa, Alina Bronsky und Katarina Paladjan zu der Gruppe der russischen Autor_innen jüdischer Herkunft.⁴ Das seit dem Debüt Vertlibs mit dem Werk *Abschiebung* 1995 und den publikumswirksamen *Zwischenstationen* 1999 anhaltende Interesse der Literaturforschung bestätigt die starke Position des Autors nicht nur im „Land der Dome“, sondern auch im ganzen deutschsprachigen Literaturraum.⁵

Allein durch seinen transnationalen Lebenslauf ist Vertlib speziell für die österreichische Literatur ein ‚begehrter‘ Autor, denn wie Stocker nachweist, können die exophonen Autor_innen mit ihrem Schaffen jene Lücke füllen, welche dieser Literatur-Landschaft eine tiefere, hier östliche, Perspektivierung gäbe (Stocker 2019: 2). Der Wiener Literaturforscher erkennt, dass die Länder Ost- und Mitteleuropas trotz geographischer Nähe und aller historischen Bezüge für die österreichische Literatur lange Zeit Terra incognita gewesen waren und der intellektuelle Austausch mit der Kultur dieser Region immer noch nicht intensiv genug ist. Eine große Bedeutung legt er daher der Rolle der Erinnerungsorte des Autors im Kontext seines kulturellen Gedächtnisses bei, die zur Erweiterung des Erinnerungsfundus der österreichischen Leser und damit ihres kulturellen Gedächtnisses beitragen können. Dieser Ansatz gewinnt an Relevanz insbesondere hinsichtlich der theoretischen Erkenntnisse des „Spatial-Turns“ und des Konzeptes der kulturellen Übersetzung. Denn, wie Isterheld in ihrer Abhandlung *In der Zugluft Europas* nachweist, kulturelle Räume stellen imaginative Größen dar, „die nicht nur kulturellen, sondern auch historischen, politischen und sozialen Bedingungen unterliegen und entsprechend mit idealisierender oder diffamierender Intention eingesetzt werden können“ (Isterheld 2017: 73). Betrachtet man Literatur als Raum, und zwar als den „Dritten Raum“, wird die sich in der binären Konstruktion von „Ost“ und „West“ manifestierende Differenz aufgehoben. Der „chiastisch“ strukturierte Raum spiegelt als eine zugleich „produzierte“ und „produktive“ Kategorie „kulturelle Praktiken und Hierarchien nicht nur wider, er trägt genauso sehr zu ihrer Konsolidierung bei“ (vgl. Isterheld 2017: 73). Daher dient das Zurückgreifen von europäischen exophonen Autoren auf Erinnerungsorte ihrer primären Kultur (Ausgangskultur) der transitorischen Diskursivierung der Identitätskonzepte der Europäer (in erster Linie der deutschsprachigen Leser, aber aufgrund der Übersetzung in andere Sprachen auch Vertreter anderer Kulturen) und stimuliert ihre reale Annäherung.

⁴ Eingehend beschäftigt sich damit Nora Isterheld in der Monographie *In der Zugluft Europas. Zur deutschsprachigen Literatur russischstämmiger Autoren*. Bamberger Studien zu Literatur und Kultur 2017.

⁵ Die Sekundärliteratur dokumentiert das Interesse der In- und Auslandsgermanistik am Werk Vladimir Vertlibs. Mit seinem Schaffen setzten sich unter anderen Barbara Breisach, Joanna Drynda, Christa Gürtler, Hans-Primus Kucher, Anna Rutka und Günther Stocker auseinander.

„Matrjoschka-Prinzip“ vs. „Dritter Raum-Konzept“. Vladimir Vertlibs Roman *Viktor hilft*

Nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit gehören zu den tragenden Kategorien der postmodernen Literaturwissenschaft (Lotman 1993; Bachtin 2008). Im Rekurs darauf identifiziert und beschreibt Isterheld das „Matrjoschka-Prinzip“ als den prägenden Grundsatz bei der Konstruktion der Wahrnehmungs- oder Erzählinstanzen in den Prosawerken deutschsprachiger russischstämmiger Autor_innen:

Die mehrdimensionalen Figurenbewegungen führen also nicht nur zu einer äußerst dynamischen, sondern darüber hinaus stark komprimierten Darstellung von Raum und Zeit, die nach einer Art „Matrjoschka-Prinzip“ funktioniert und immer neue Zeiträume eröffnet. (Isterheld 2017: 82)

Jenes Prinzip bestimmt auch die narrative Struktur in Vertlibs Roman *Viktor hilft*. Er ist von der Figur des Protagonisten Viktor Levin intern fokalisiert und gleicht mit seiner Struktur anderen Texten zeitgenössischer russischstämmiger AutorInnen, in denen „durch häufige analeptische Einschübe und damit einhergehende Perspektivenwechsel zwischen kindlichem und erwachsenem Ich, russisch- und deutschsprachigem Raum unterschiedliche Zeiten und geographische Orte miteinander verschränkt werden.“ (Isterheld 2017: 82) In vielen Werken ziehen diese ständigen Perspektivenwechsel den gezielten Wechsel der Positionierung der Erzählinstanz nach sich, was als ein Strukturprinzip des jeweiligen Textes zu erkennen ist. So im Fall des letzten Romans Vertlibs, in dem die Selbst- und Fremdpositionierung des Protagonisten aufgrund seiner Affinität zu dem Autor eine doppelte Relevanz hat. Die Eruierung der Positionierungsstrategien im Roman Vertlibs als eines exophonen österreichischen Schriftstellers folgt der theoretischen Position Homi K. Bhabhas (Bhabha 1994, dt. übers. 2000), für die der „Dritte Raum“ ein Inbegriff wurde. Der führende Theoretiker des Postkolonialismus wird hier auch angesichts der Erkenntnis herangezogen, dass die fortschreitende Globalisierung, die im letzten Werk von Vertlib mitreflektiert wird und sich im Text unter anderem als eine omnipotente Präsenz der neuen Kommunikationsmedien manifestiert, eine Phase des Neokolonialismus darstellt. Das legitimiert den Versuch, Vertlibs Text auf die dargestellten Machtverhältnisse hin zu überprüfen und mit einer Rücksicht auf die Liminalitätsproblematik nach dem „Dritten Raum“ zu fragen. Da im „Dritten Raum“ die Artikulierung des Andersseins und der Differenz möglich ist, und zwar ohne jegliche Verwicklung in die Politik der Bipolarität: Kolonisator, Kolonisierter (vgl. Gramsci 1992-2002),⁶ scheint er eine natürliche Verortung der exophonen Literatur und ihrer Autor_innen zu sein. Nach Bhabha finden wir in diesem Raum Worte, mit denen wir über uns und die anderen sprechen können. Durch die Untersuchung dieser Hybridität können wir die Politik der Bipolarität vermeiden und als der Andere des eigenen Ichs erscheinen (vgl. Bhabha 1995: 209).

⁶ Antonio Gramsci prägte dafür den Begriff „subaltern“. Vgl. Gramsci, A. (1991-2002). *Gefängnishefte*. Hrsg. von K. Bachmann & W. Fritz. Hamburg, Berlin: Argument.

Wem hilft Viktor Levin und warum?

So wie schon in *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* (2001) und *Letzter Wunsch* (2003) verlegt Vladimir Vertlib die Handlung seines jüngsten Romans *Viktor hilft* in die fiktive deutsche Stadt Gigricht.⁷ Der Romanplot stellt den Text der Kategorie Non-Fiction nahe, indem viele Passagen einem literarisierten Report zum Thema Migrantenkrise in Europa gleichen. Dieser direkte Wirklichkeitsbezug und eine unverkennbare Involviertheit des Autors wird dem Text als solche vorgeworfen. Aleksander Košenina findet in seiner Rezension für die *FAZ* den ganzen Roman daher wenig überzeugend, seine Konstruktion bemüht, Dialoge banal und die Konfliktlinien zwischen Gut und Böse vorhersehbar. Er urteilt gnadenlos, der Autor müsse noch lernen, dass Literatur anders funktioniert als Reportage und Debatte (vgl. Košenina 2018: 12). Im ähnlichen Ton bespricht den Roman auch Sebastian Fasthuber für den *Falter* (vgl. Fasthuber 2018). Andere Rezensenten, wie Irene Prugger in ihrer Buchbesprechung für die *Wiener Zeitung*, erkennen jedoch das Potential des Romans, Spannungsfelder des Lebens mit Sensibilität aufzuzeigen (vgl. Prugger 10.11.2018), oder sie loben – wie Johanna Öttl für die *Presse* (vgl. Öttl 3.01.2018) – seine Aktualität und das Engagement des Autors.

Die tatsächlich etwas gekünstelt wirkende Handlung spielt sich vor dem Hintergrund der EU-Flüchtlingskrise, die 2015 begann und noch in demselben und darauf folgenden Jahren mit beinahe zwei Millionen illegalen Grenzübertritten von Drittstaatsangehörigen auch ihren Höhepunkt hatte.⁸ Der Protagonist Viktor Levin, ein erfolgreicher Geschäftsmann, setzt sich mit anderen Freiwilligen am Flüchtlingstransitlager in Salzburg ein. Seine Motivation ist privater Natur. Er selbst kam als russischer Jude nach langer Wanderung durch europäische Länder im Alter von sechs Jahren mit seiner Mutter in Wien an. Die traumatische Erinnerung an diese Zeit, ganz speziell an den lüsternen und arroganten Immigrationsbeamten, lässt Viktor bei Wind und Wetter, ungeachtet der Tageszeit, Flüchtlinge aus den vom Krieg betroffenen Regionen ehrlich und vorurteilsfrei auf die Weiterfahrt nach Deutschland vorbereiten. Seine besondere Aufmerksamkeit gilt den Frauen mit Kindern, für die er in seinem Korb immer Süßigkeiten, kleine Spielsachen und Farbstifte hat. Eine unerwartete SMS-Nachricht von

⁷ In diesem Zusammenhang erfüllt Gigricht die Funktion des Dorfes Mackondo aus den Werken Marquez, oder es lässt sich sogar als eine Variante des zeitgenössischen Krähwinkels deuten.

⁸ Die Flüchtlingskrise, offiziell Migrationskrise, begann 2015. „Die EU hat angesichts dieser Krise eine Reihe von Maßnahmen beschlossen. Dazu gehört auch, die Grundursachen der Krise anzugehen und verstärkt humanitäre Hilfe für Bedürftige sowohl innerhalb als auch außerhalb der EU zu leisten. Es werden bereits in Europa befindliche Asylbewerber umverteilt, schutzbedürftige Menschen aus Nachbarländern neu angesiedelt sowie Personen, die keinen Anspruch auf Asyl haben, zurückgeführt.“ Abgerufen am 15.10.2019 von <http://publications.europa.eu/webpub/com/factsheets/migration-crisis/de/>; weitere Informationen befinden sich auf dem offiziellen Portal des Europäischen Parlaments: <http://www.europarl.europa.eu/news/de/headlines/society/20170629STO78630/eu-fluechtlingskrise-zahlen-undfakten>.

einer Frau, mit der er vor mehr als zwanzig Jahren eine kurze Liebesbeziehung hatte, bringt seinen geregelten Lebensrhythmus aus der Bahn. Die Jugendfreundin fleht ihn um Hilfe an. Ihre 20-jährige Tochter Lisa ist verschwunden und lebt jetzt laut Ermittlungen eines Privatdetektivs in der deutschen Stadt Gigrich, bei den Aktivisten der rechtsradikalen AfD. Gudrun, so ist der Name der Frau, erwartet von Viktor Hilfe, da nur er als der biologische Vater und Jude die Tochter überzeugen könnte, ihren Aufenthalt bei den rassistisch gesinnten neuen Freunden zu beenden und nach Hause zurückzukehren. Eben die Liebesaffäre aus der Jugendzeit und deren vermeintliche Folgen liegen der fiktionalen Handlung zugrunde. Als biologischer Vater der ‚verlorenen Tochter‘ wird der Protagonist zur Hilfe aufgefordert – somit gewinnt der Titel des Romans *Viktor hilft* seine zweite Legitimierung und einen psycho-pädagogischen Kontext. Unerwartet für sich selbst folgt Viktor der Bitte seiner Freundin und begegnet in Gigrich dem Mädchen Lisa, von dem er von Anfang an zu wissen glaubt, es kann doch wegen seiner infolge einer Mumps-Erkrankung im Alter von dreizehn erworbenen Unfruchtbarkeit nicht sein Kind sein. In Gigrich eingetroffen, gewinnt Viktor Einsicht in die gesellschaftlichen Spannungen, die politisch missbraucht und ideologisch ausgespielt werden. Im Roman überlagern sich somit zwei Perspektiven: die Realität der Migrantenkrise in Europa, die an manchen Stellen einen publizistischen Ton annimmt und die autobiographisch geprägte Erfahrungswelt Viktors. Diese doppelte Perspektivierung dient der Problematisierung einer „transitischen“ und hybriden Identität Viktors, die sich als russisch-österreichisch-europäisch-jüdisch offenbart.

Viktors Strategie der Selbst- und Fremdpositionierung

Die Figur Viktors verbindet die beiden Handlungsebenen des Romans: den kollektiven Hilfeinsatz im Flüchtlingslager und die individuelle Hilfeleistung als Suche nach Tochter Lisa. Diese scheinbar entlegenen Wirklichkeiten haben aber mehrere gemeinsame Nenner: einer davon ist die Fluchterfahrung, die von Vertlib durch die Gegenüberstellung der vor Krieg und Hunger fliehenden Menschen mit dem Verschwinden einer verwöhnten Studentin scheinbar relativiert wird. Es ermöglicht aber dem Autor eine vertiefte Betrachtung der Lebenswelt des Protagonisten, der sich angesichts dieser beiden Situationen als Erzählinstanz im Text unterschiedlich positioniert, indem er im dialektischen Gestus – den Standpunkt eines Aktiven – eines Kolonisators/Machthabers (Selbstpositionierung) und eines Passiven/Kolonisierten, eines Opfers im Wechsel (Fremdpositionierung) annimmt und ablehnt. Dies geht mit den Rollen und Aufgaben, mit denen er sich jeweils identifiziert, oder zu identifizieren glaubt, einher und hängt mit den Handlungsebenen des Romans eng zusammen.

Die Kulisse der ersten Handlungsebene ist das Übergangslager bei Salzburg, eine Transitstelle für Tausende von Flüchtlingen unterwegs nach Deutschland. Um den Menschen auf der Flucht die wegen der Formalitäten und Verhandlungen mit deut-

schen Behörden oft tagelange Wartezeit erträglich zu machen, setzt sich an der österreichischen Seite wie viele andere Volontäre Viktor Levin ein. Ähnlich wie der junge Dolmetscher Raschid betrachtet er seine Arbeit als eine Gegenleistung Österreich gegenüber. Raschids Österreich-Bekenntnis gilt so auch für Viktor, der in Wien als Migrant aus dem Ostblock ankam.

„Du weißt, warum ich hier bin“, sagte Raschid. „Ich möchte Österreich etwas zurückgeben. Als ich als ganz junger Mensch hierherkam, hat man mich gut aufgenommen. Ich habe Fremdenfeindlichkeit erlebt, aber es gab Leute, die mich unterstützten, ich erhielt eine Ausbildung, fand Arbeit, habe seit einigen Jahren die Staatsbürgerschaft. Jetzt während dieser Krise möchte ich mich revanchieren, und ich werde dafür sorgen, dass die Leute, die heute hierherkommen, sich ordentlich benehmen. Ich werde ihnen Respekt beibringen. Ich bin stolz, Österreicher zu sein!“ (Vertlib 2018: 19)

Mit dem Wort „ordentlich“ rekurriert Raschid auf das nicht immer einwandfreie Benehmen der Einwanderer, denn „[k]aum sind sie hier und merken, dass man freundlich zu ihnen ist, werden manche von ihnen sofort schamlos, frech und fordernd“ (Vertlib 2018: 18). Viktor scheint dieses Verhalten zu rechtfertigen, indem er es verallgemeinert: „Das kenne ich“ [...] „Migranten aus Russland, der Ukraine oder anderen Ländern der ehemaligen Sowjetunion verhalten sich manchmal genauso“ (Vertlib 2018: 18). Mit diesem Satz bestätigt er seine Herkunft. Die hier zu beobachtende Selbstpositionierung stellt ihn zwischen die Einheimischen und die Fremden. In dem auf den Dialog mit Raschid folgenden inneren Monolog kommt das explizit zum Vorschein. Trotz einer Vertrautheit mit Raschid erzählte Viktor ihm nie, „so wie er das bis jetzt auch keinem Flüchtling und keinem der anderen Dolmetscher verraten hatte“ (Vertlib 2018: 18), dass er Jude war. „Oft erwähnte er zwar, dass er selbst Migrant gewesen sei und aus der Sowjetunion stamme, dass seine Muttersprache Russisch und seine Geburtsstadt, Lemberg, heute in der Ukraine liege.“ (Vertlib 2018: 19) Viktor erkennt die Wichtigkeit seines Bekenntnisses zum Judentum und ist sich der Folgen dessen Verschweigens bewusst; es ist auch die Quelle der Verwirrung seiner Gefühle, die zwischen Angst, Selbstschutz und Opfer seiner eigenen Vorurteile zu sein schwanken (vgl. Vertlib 2018: 19).

Im Camp definiert sich Viktor über die Rolle eines Helfers, er handelt und spricht aus der Position eines Einheimischen, eines „Vertreter der Machthaber“ und wird von den Flüchtlingen so wahrgenommen. Er kommt mit dem Korb und verteilt begehrte Güter, er beaufsichtigt die „Bebänderung“ (Vertlib 2018: 94). Die Doppelbödigkeit dieser Tätigkeit und der Begriff selbst kann erst aus dem Kontext erschlossen werden und offenbart die Tragik der Migrantenkrise durch den historischen Bezug auf die Nummer-Tätowierung auf dem Unterarm der Häftlinge.

Viktor öffnete das erste Tor und ließ die Gruppe bis zum zweiten Gitter vorrücken – die Menschen folgten seinen Anweisungen, still, gehorsam, ohne Fragen zu stellen. (Vertlib 2018: 15)
Manchmal standen die Helfer stundenlang und wickelten einem Flüchtling nach dem anderen die bunten, mit Buchstaben beschrifteten Papierbänder um den rechten Unterarm: um den Arm

wickeln, Lasche abziehen, zukleben. Viktor selbst hatte diesen Dienst einige Male versehen. (Vertlib 2018: 96)

Viktor ist andauernd bemüht den Flüchtlingen zu helfen, wenn sie z. B. als Familie, oder Freunde nicht getrennt werden wollen. Dies Entgegenkommen hängt eng mit der ihn heimsuchenden Erinnerung zusammen, in der er als kleiner Junge machtlos und den „feindseligen“ Erwachsenen ausgeliefert ist.

Die doppelte Optik im ersten Teil des Romans, sowohl der Kolonisator als auch Kolonisierter zu sein – was der ständige Wechsel von Selbst- zu Fremdpositionierung ermöglicht – mündet in die Akzeptanz der realitätswidrigen Vaterschaft Viktors. Als russisch-jüdischer Migrant mit der vom Arzt diagnostizierten Unfruchtbarkeit nimmt er die Chance der Vaterschaft wahr, die ihm Gudrun und Lisa bieten und verpflichtet sich damit zum Handeln und zur Verantwortung. Diese Entscheidung, wenn auch für die Außenwelt paradox, hängt unverkennbar mit dem Traum zusammen, in dem er mit der Großmutter spricht und sich selber als Kind sieht. Aus der psychologischen Sicht ist das mehr als nur ein Mündigkeitsakt. Durch die sensible Auseinandersetzung mit dem jüdischen Schicksal ist die Annahme der Vaterschaft eine grenzüberschreitende Geste der Befreiung. Mit der Verlegung der Handlung nach Gigriecht eröffnet sich die zweite Ebene der Handlung, in der Viktor nicht nur direkt in seiner privaten Angelegenheit agiert, sondern auch ein Betrachter und Berichterstatter der politischen Entwicklungen ist. Die Polarisierung Gutmenschen vs. Wutbürger spiegelt sich in den Strategien der Selbst- und Fremdpositionierung des Erzählers wider. Während im ersten Teil des Romans Viktors Gegenspieler Flüchtlinge sind, mit denen er sich zum großen Teil identifiziert, sind es im zweiten Teil die radikalen Sympathisanten und Mitglieder der AfD, die auf ihren Kundgebungen und auch zu Hause ‚nationale Werte‘ verteidigen und die er ablehnt.

Der erste Teil des Romans, der durch die Schilderungen und Reflexionen über Viktors Arbeit im Flüchtlingslager dominiert ist, wirkt wohl absichtlich polyfon: ein Echo für die deutsche Sprache der Angestellten ist ein gebrochenes Englisch der Flüchtlinge. Die Kommunikation erfolgt oft dank der freiwilligen Dolmetscher. Indem Vertlib die Namen der Nationalitäten und der Muttersprachen von Flüchtlingen nennt, archiviert er eine der tragischsten sozialen und überhaupt zivilisatorischen Krisen modernen Europas, was unwillkürlich an die Sprachverwirrung aber auch an deren Überwindung denken lässt. „One line please“ wiederholt sich gebetsmühlenartig und scheint in dieser Aufforderung zur Ordnung und Linearität dem Chaos und der Komplexität der Situation entgegen gestellt zu werden. Kurden, Afghanen, Jesiden, Iraker, Iraner, Libanesen, Syrier, Sudanesen, Marokkaner sprechen im Roman Arabic English. Als Asylbewerber sind sie in der zu Schlafstätten umgebauten Tiefgarage des alten Zollamtes, das zum Transitlager umfunktioniert wurde, untergebracht. Vertlib schreibt dazu „zwischengeparkt“.

Die Motive der Grenze und der Brücke sind in diesem ersten Teil des Romans dominant. Sie gelten nicht nur für die Romangegenwart, sondern sie prägen auch die

Erinnerungen Viktors, der selber ein Emigrant ist, und die Erfahrung der Grenzüberschreitung kennt. Diese Motive, aber auch das Motiv des Schiffes aus der visionären Erinnerung Viktors stehen für die Sonderposition Viktor Levins als „Kolonisator“, Vertreter der Macht und als „Kolonisierter“ gleichzeitig. Darin manifestiert sich die von Bhabha nachgewiesene Ambivalenz: die Grenze erscheint in ihrer ambivalenten Funktion von Abgrenzen und Öffnen, was Trennen und Verbinden nach sich zieht (vgl. Bhabha 1994). Der Anfang des Romans veranschaulicht das:

Der Mann beugte sich hinunter zu dem Kind. Das Kind wich aus, machte einen Schritt zurück. Der Mann verzog das Gesicht zu einem bemühten Lächeln, sagte ein paar Worte in der fremden Sprache und streckte die Hand nach dem Kind aus. Die Geste hatte etwas Zaghaftes und Insistierendes zugleich. Der Tonfall der Sprache, den das Kind zu deuten glaubte, obwohl es kein Wort verstand, machte ihm Angst. Der Mann war alt. Alt, traurig und mächtig. [...] Die dicken Finger mit den eingerissenen Fingernägeln näherten sich dem Kind, die Finger der anderen Hand umklammerten eine Tafel Schokolade. Das Kind wusste, dass es die Schokolade haben könnte, wenn es den Fingern erlauben würde, durch sein Haar zu streichen oder seine Wange zu tätscheln, aber es konnte und wollte sich nicht berühren lassen. (Vertlib 2018: 7)

Viktor hielt dem Kind den geflochtenen Korb mit Süßigkeiten und Keksen hin. Die Augen des Kindes leuchteten auf, doch war es zu scheu, in den Korb zu greifen, und schaute seine Mutter fragend an. Viktor bewegte den Korb sanft nach links und nach rechts, vor und zurück, so als wäre er ein Schiff auf hoher See. [...] Schnell streckte das Kind seine dünne Hand aus, holte ein in Zellophan eingewickeltes Ei aus Schokolade aus dem Korb und, nachdem Viktor nicht sofort zu der nächsten Frau mit Kind weiterging, noch einen Keks und einen Schokoriegel. (Vertlib 2018: 8)

Die Unschärfe der In- und Exklusion tritt im zweiten Romanteil, der Viktors Suche nach der „verlorenen“ Tochter thematisiert, noch stärker zum Vorschein. Die radikalen Gegner der EU-Migrationspolitik Bruu und Bee rufen bei der AfD Demonstration Hand in Hand mit Neonazis rassistische Slogans aus, gleichzeitig schmücken sie ihr Haus mit Holzmasken und anderen Erinnerungsstücken aus Afrika. Der Gegenpol des bei den Demonstrationen verbalisierten Hasses ist das Engagement wohlgesinnter Freiwilliger, die in Gigricht ein Flüchtlingslager unterstützen. Um aber die Schwarz-Weiß-Malerei zu vermeiden, lässt Vertlib Lisa die Haltungen einiger Freiwilliger kommentieren: „Eine Zeitlang war sie radikale Tierschützerin, und jetzt geht ihr Engagement nahtlos in die Flüchtlingshilfe über“ (Vertlib 2018: 8). Ironisch bis autoironisch klingt der Text auch in Viktors Erinnerungen an seine Schulzeit, als er sich selbst als „Integrationsbotschafter“, und als „positives Vorbild für Schüler mit Migrationshintergrund“ (Vertlib 2018: 82) nennt oder wenn sich die russisch-jüdische Kellnerin Olga, ein Kontingentflüchtling, mit einer „Stürmer-Karikatur“ vergleicht (Vertlib 2018: 117), sowie gleich am Anfang, wenn Viktor Raschids Österreich-Enthusiasmus karikiert:

Auf Raschids Facebook-Profil waren eine österreichische Fahne und die große Moschee in Wien abgebildet. Neben Koransuren und *Free Palestine!* Aufrufen hatte er einige Tage zuvor Rainhard Fendrichs Lied *I am from Austria* gepostet. (Vertlib 2018: 19)

Einen besonders ironischen Ton nehmen die Gespräche mit Beck in Gigricht an: die klischeehaften Formulierungen und Phrasen werden durch nüchterne Antworten gekontert.

„Es freut mich außerordentlich, Sie zu sehen! Bitte, kommen Sie! Hereinspaziert in unsere Bude!“
 „Danke“, murmelt Viktor, erstaunt über die Überschwänglichkeit der Dame.
 „Beate Beck! Nennen Sie mich einfach Beate. Oder Bee. Alle nennen mich Bee.“
 Viktor bietet ihr nicht an, ihn „einfach Viktor“ oder gar „Witja“ zu nennen, aber ehe er etwas sagen kann, wird er in den Vorraum der Wohnung hineingeschoben, wo ein hagerer, großgewachsener Mann seine Hand ergreift.
 „Schalom!“ sagt der Mann und grinst über das ganze Gesicht.
 „Grüß Gott!“, sagt Viktor (Vertlib 2018: 128)

„Einen Aperitif?“, fragt Bruno.
 „Ein Glas Wein vielleicht?“, fragt Beate.
 „Oder einen Vodka?“
 „Es gibt zwei Straßen weiter ein russisch-jüdisches Geschäft, in dem koscherer Vodka verkauft wird.“
 „Tee“, sagt Viktor.
 [...]

 „Mit etwas Milch bitte.“ (Vertlib 2018: 130)

Das Studium der sprachlichen Strukturen im Kontext ihrer interaktiven und kognitiven Funktionen ermöglicht Einsicht in die Methode Vertlibs, die auf einer Polarisierung und Relativierung beruht. Die Erforschung der narrativen Identität anhand der Dialog-Analyse (Lucius-Hoene, Deppermann 2004: 166) führt zum Schluss: Viktor Levins Selbstdarstellung, gleichzeitig aber auch Selbsterstellung ist seine Verortungs-Strategie. Er will als ein Österreicher jüdischer Herkunft mit einem Migrationshintergrund wahrgenommen werden und nimmt sich selbst oft als ein in Österreich lebender russischer Jude wahr. Er definiert sich über keine dieser Teilidentitäten endgültig, gleichzeitig sind nach dem „Matrjoschka-Prinzip“ alle ein Teil von ihm. Nur so kann er „das Andere des eigenen Ichs“ erkennen.

Vladimir Vertlibs (literarische) Verortung

Aufgrund der Autorschaft, der Problematik und sprachlicher Form darf der Roman *Viktor hilft* in Mikro- und Makroskala als ein quasi Paradebeispiel exophoner Literatur gelten. Vladimir Vertlib konstruiert die Figur Viktors bewusst als sein Alter Ego, was mit der Übereinstimmung der Daten aus dem Leben des Protagonisten und des Autors zu belegen ist. Auch Vertlib kam nämlich wie der Titelheld als Kind nach Wien und auch für ihn war die Bildung das einzige Fluchtmanöver aus der Misere seines Lebens als jüdischer Migrant. Auch Viktors Mutter war dank der ‚praktischen Vernunft‘ ihrer

eigenen Mutter eine tapfere und starke Frau. Auch Vladimir Vertlib setzte sich als Volontär bei dem Empfang der Flüchtlinge auf dem Salzburger Bahnhof und in den Aufnahmezentren ein. In einem Interview für den Hanser Verlag bekennt er sich zu dieser autobiographischen Motivation des Romans: „Die durch meine Flüchtlingshilfeeinsätze geweckten persönlichen Erinnerungen waren oft bitter, die alten Traumata kehren zurück“ (Vertlib 2019). Das verleitet zur Übertragung der Ergebnisse der Romananalyse auf den Autor selbst.

Günther Stocker konstatiert, dass Vertlib sein Schreiben ausdrücklich als Anschreiben gegen das „unzulängliche Wissen über den historischen und kulturellen Hintergrund der in Österreich lebenden Zuwanderer versteht“ (Stocker 2019: 4). Daher lässt er seine Protagonisten Geschichten erinnern und erzählen, die ihn in seine alte Heimat zurückbringen, mit Orten und Menschen und Gefühlen von damals vertraut machen. In *Viktor hilft* sind es die Erinnerungen an die Großmutter, ihre Erzähllust, aber auch an die Schicksale der russischen Juden aus Galizien unter der Sowjetherrschaft – mit der Aussiedlungspolitik des totalitären Staates und allen damit verbundenen Demütigungen und Schikanen:

Alles, was nach dem Zusammenbruch der Monarchie geschehen war, hätte, so seine Großmutter, Schritt für Schritt ins Verderben geführt: Großmutter's Jugend im antisemitischen Polen der Zwischenkriegszeit war von Demütigungen und einem sozialen Abstieg geprägt, der Sowjetterror ab 1939 stürzte die Familie ins Elend, zwei von ihren Brüdern wurden nach Ostsibirien deportiert und kamen im Lager um. Die Flucht vor den Nazis ins ferne Tscheljabinsk im Jahre 1941 war vom Tod begleitet. Großmutter's erstes Kind verhungerte, ihre Schwester kam bei einem Bombenangriff ums Leben, die Ermordung sämtlicher Verwandter, die zurückgeblieben waren, darunter ihre Eltern, durch ukrainische Nationalisten und SS-Einsatztruppen, war ein Trauma, von dem sich die Großmutter niemals erholen sollte. (Vertlib 2018: 77)

Die in diesem Fragment komprimierte Odyssee vieler galizischer Juden greift leider zum Teil auf stereotype Formulierungen wie der „polnische Antisemitismus“ zurück, was bei der Mehrheit der Leser zu einer Festigung dieses Bildes führen kann. Gleichzeitig bezieht sich Vertlib mit dem Begriff „Sowjetterror“ nur indirekt auf den russischen Angriff auf Polen vom 17. September 1939 und der eigentliche Aggressor wird unter der Bezeichnung „Nazis“ subsumiert. Das lässt einerseits an die Verantwortung des Schriftstellers denken, immer dort, wo er im Text auf historische Begebenheiten rekurriert, andererseits jedoch wird durch Vertlibs Optik bestätigt, dass die Betrachtungsperspektiven für alle Akteure historischer Ereignisse unterschiedlich sind. Diese Erinnerungsorte sollen jedoch von den deutschsprachigen Lesern eingeschlossen werden im Sinne einer gemeinsamen europäischen Geschichte.

Einen Einblick in die Hinter- und Beweggründe der im westlichen, nicht nur deutschsprachigen Ausland lebenden jüdischen Migranten aus den Ostblockländern, speziell aus der ehemaligen Sowjetunion, bietet das Gespräch Viktors mit der Kellnerin Olga in der Raststätte an der Autobahn nach Gigrich. Es wird durch eine oberflächliche

Frage der jungen Frau ausgelöst, woher er denn käme. Die Antworten „Aus Freilassing, in Oberbayern“ und „In Österreich aufgewachsen“ stellen sie nicht zufrieden, daher fragt sie „Woher kommen Sie wirklich? [...] Aus Russland?“ Auch sie bestätigt ihre russische, und bald auch ihre jüdische Abstammung, erklärt sich zu „[v]ier Millionen Zuwanderer aus dem postsowjetischen Raum“ (Vertlib 2018: 113) zu gehören, die mit ihren Nachkommen in Deutschland leben. Ihre Zutraulichkeit wundert Viktor, er lässt sich auf das Gespräch ein, denn „...manchmal ist es wichtig, mit jemandem zu reden, den man eigentlich nicht kennt, der einen aber trotzdem versteht.“ (Vertlib 2018: 116) Die Verständnisbasis ist in diesem Fall ihr Judentum und dessen Konsequenzen. Vertlib greift hier auf den Topos des „Ewigen Juden“ zurück und skizziert ein dystopisches Bild der Gegenwart. Olga erzählt:

Meine Eltern wollen Deutschland wieder verlassen, weil sie meinen, es sei kein sicherer Ort mehr. [...] Wegen der vielen Flüchtlinge. Die meisten sind Moslems, und Moslems hassen Juden, sagen meine Eltern. Wenn es eine Krise gibt, dann haben wieder wir Juden zu leiden. [...] Die Juden, meint mein Papa, sind in Krisenzeiten irgendwann immer die Angeschmierten, egal, auf welcher Seite sie stehen. (Vertlib 2018: 117)

In seinen Poetik-Vorlesungen mit dem Titel *Spiegel im fremden Wort* plädiert Vertlib für die Normalität der Präsenz der Autor_innen mit einem Migrationshintergrund in der Literatur Österreichs und weigert sich gegen die missbrauchte Formulierung „Bereicherung“:

Die Welt der Zuwanderer mit ihren Besonderheiten und Perspektiven, ihre kulturelle und sprachliche Verortung sind Teil dieser Normalität. Wenn es demnach keine Literatur von Zuwanderern gibt, wenn diese besondere Perspektive fehlt, so wie es im deutschsprachigen Raum bis vor nicht allzu langer Zeit der Fall war, dann herrscht ein Mangel, eine Anomalie. Durch die Literatur von Zuwanderern wird also Normalität hergestellt und keine Bereicherung erzeugt und zwar im Sinne, dass Literatur, wie jede Kunst, die kulturelle und gesellschaftliche Vielfalt eines Landes in seiner Gesamtheit abbilden sollte. (Vertlib 2015: 36)

Diese von Vertlib postulierte Normalität korrespondiert mit Bhabhas Konzeption der Hybridität. In seinem einleuchtenden Konzept lenkt der Kulturforscher die Aufmerksamkeit auf den interaktiven, dynamischen Charakter von Kulturen, wobei unter Hybridisierung der kontinuierliche Prozess des Austausches und der Mischung verschiedener Kulturen und kultureller Identitäten zu verstehen ist (vgl. Bhabha 1994). Damit wird auch der prozessuale Charakter der Identitätsbildung hervorgehoben. In der *Verortung der Kultur* schreibt Bhabha, dass die Identität einer Nation durch diese Menschen erdacht werden soll, deren Identitäten in der Peripherie, in einem liminalen Bereich entstehen. Eben diesen Prozess fokussiert Vladimir Vertlib anhand von Selbst- und Fremdpositionierung des Protagonisten im Roman *Viktor hilft*. Viktor Levins Selbstfindung ist ein mühsamer emanzipatorischer Prozess, der sich durch Befreiung von den Traumata der Vergangenheit in der Konfrontation mit den Herausforderungen der

Gegenwart vollzieht. Die Kategorie der Macht wird dabei mehrfach relativiert. Vertlib bestätigt damit, dass er als exophoner Autor in der Literatur verortet ist, die als „Dritter Raum“ ein Begegnungsraum ist.

Literatur

- Babka, A., Malle, J. & Schmidt, M. (Hrsg.) (2012). *Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Anwendung. Kritik. Reflexion*. Unter Mitarbeit von Ursula Knoll. Wien: Turia & Kant.
- Bachtin, M. (2008). *Chronotopos* (M. Dewey, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bhabha, H.K. (1995). *Cultural Diversity and Cultural Difference*. In B. Ashcroft, G. Griffiths & H. Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader*. London, New York: Routledge.
- Bhabha, H.K. (2000). *Verortung der Kultur* (M. Schiffmann & J. Freudl, Übers.). Tübingen: Stauffenberg (Originalwerk *The Location of Culture* veröffentlicht 1994).
- Fasthuber, S. (2018). „Viktor hilft“ von Vladimir Vertlib. *Falter*, 40, 28.
- Flüchtlingskrise (Dokumentation). Abgerufen am 15.10.2019 von <http://www.europarl.europa.eu/news/de/headlines/society/20170629STO78630/eufluechtlingskrise-zahlen-und-fakten> und <http://publications.europa.eu/webpub/com/factsheets/migration-crisis/de/>.
- Gramsci, A. (1991-2002). *Gefängnishefte*. Hrsg. von K. Bachmann & W. Fritz. Hamburg, Berlin: Argument.
- Holloway, W. (1984). *Gender Difference and the production of Subjectivity*. In J. Henriques W. Holloway, C. Urvin, C. Venn & V. Walkerdine (Hrsg.), *Changing the Subject* (S. 227-263). London: Methuen.
- Isterheld, N. (2017). „In der Zugluft Europas“. *Zur deutschsprachigen Literatur russischstämmiger Autoren*. Bamberg: University of Bamberg Press (= Bamberger Studien zu Literatur und Kultur 18).
- Joachimsthaler, J. (2009). „Undeutsche“ Bücher. Zur Geschichte interkultureller Literatur in Deutschland. *Von der nationalen zur Internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, 69, 17-41.
- Košeniina, A. (29. Dezember 2018). Die Macht der Schriftsätze. Vladimir Vertlib verarbeitet Erfahrungen als Flüchtlingshelfer in seinem aktuellen Zeitroman „Viktor hilft“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.
- Lotman, J.M. (1993). *Die Struktur literarischer Texte* (R.-D. Keil, Übers.). München: Fink.
- Lucius-Hoene, G. & Deppermann, A. (2004). Narrative Identität und Positionierung. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift für verbale Kommunikation*, 5, 166-183.
- Lughofer, J.G. (2010). *Exophonie. Literarisches Schreiben in anderen Sprachen. Eine Einordnung*. In J.G. Lughofer (Hrsg.), *Exophonie. Literarisches Schreiben in anderen Sprachen* (S. 3-6). Ljubljana: Goethe Institut.
- Öttl, J. (3. November 2018). Vladimir Vertlib. Der Asylant auf dem Dach. *Die Presse*. Abgerufen von https://diepresse.com/home/spectrum/literatur/5523437/Vladimir-Vertlib_Der-Asylant-auf-dem-Dach.
- Previsić, B. (2012). *Literatur mit interkulturellem Mehrwert: Ein Prolegomenon*. In F. Gruzca (Hrsg.), *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit. Akten des XII. internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010*, Bd. 12 (S. 49-52). Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Prugger, I. (10. November 2018). Gut- und Wutbürger. *Wiener Zeitung*. Abgerufen von <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/1000994-Gut-und-Wutbuenger.html>.
- Schmitz, H. (2009). Einleitung. Von der nationalen zur internationalen Literatur. *Von der Nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 69, 7-16. Amsterdam: Rodopi.
- Schmitz, H. (Hrsg.) (2009). *Von der Nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 69. Amsterdam: Rodopi.

- Schmitz, H. (2018). *Handbuch. Literatur der Migration in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Bd. 1, *Einwanderungsländer wider Willen. Prozess und Diskurs*. Dresden: Thelem.
- Schmitz, H. (2019). *Handbuch. Literatur der Migration in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Bd. 2, *Konzepte, Phasen, Kontexte*. Dresden: Thelem.
- Stocker, G. (2019). Neue Perspektiven. Osteuropäische Migrationsliteratur in Österreich. *Lebensspuren* (1-8). Abgerufen von http://www.lebensspuren.net/medien/pdf/Guenther_Stocker.pdf.
- Vertlib, V. (2012). *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur*. Dresden: Thelem.
- Vertlib, V. (2015). Spiegel im fremden Wort. H.-J. Trepte (Hrsg.), *Von der mündlichen Mehrsprachigkeit zur literarischen Einsprachigkeit. Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, H. 2, 73-90.
- Vertlib, V. (2018). *Viktor hilft*. Wien: Deuticke.
- Vertlib, V. (2019). 5 Fragen an... Interview mit dem Hanser Verlag. Abgerufen von <https://www.hanser-literaturverlage.de/buch/viktor-hilft/978-3-552-06383-9>.

Wydano na podstawie maszynopisu gwarantowanego

Publikacja sfinansowana ze środków
Austriackiego Federalnego Ministerstwa Nauki, Badań Naukowych i Gospodarki (BMWFV) /
Gedruckt mit finanzieller Unterstützung des Bundesministeriums für Bildung,
Wissenschaft und Forschung.



Projekt okładki
Ewa Wąsowska

Redaktor prowadzący
Anna Liberek

Redaktor techniczny
Elżbieta Rygielska

Łamanie komputerowe
Reginaldo Cammarano

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl
Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Ark. wyd. 13,00. Ark. druk. 11,125

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9