Fernando Toledo

»LIQUIDE« URBANITÄT UND SELBSTBESTIMMUNG

Stadt und Identität in der deutschsprachigen und brasilianischen Gegenwartsliteratur

[transcript] Gegenwartsliteratur

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fernando Toledo
»Liquide« Urbanität und Selbstbestimmung

Gegenwartsliteratur | Band 17

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Für meine Eltern
A meus pais,
Rogerio & Rose

Fernando Toledo, geb. 1990, forscht und lehrt zu kulturwissenschaftlichen Phänomenen und ihren ästhetischen Ausdrucksformen. Seine Forschungsschwerpunkte sind Kultur- und Diskurstheorien, Identität/Alterität und vergleichende Gegenwartsliteratur.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fernando Toledo

»Liquide« Urbanität und Selbstbestimmung

Stadt und Identität in der deutschsprachigen und brasilianischen Gegenwartsliteratur

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Publikation wurde von der Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit mit Mitteln des Auswärtigen Amtes gefördert.

Diese Studie ist als Dissertation an der Fakultät Kulturwissenschaften der TU Dortmund vorgelegt worden. Titel der Dissertation: »›Liquide‹ Urbanität und Identitätsbestimmung in literarischen Werken deutschsprachiger und brasilianischer AutorInnen«

The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

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

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld
© Fernando Toledo

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Henrique Oli, https://unsplash.com/photos/UYKN_Sky6Cg
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6257-3
PDF-ISBN 978-3-8394-6257-7
https://doi.org/10.14361/9783839462577
Buchreihen-ISSN: 2701-9470
Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

Danksagung 7

Einleitung 9

1. Theoretische Grundlagen 17
1.1 Flüchtige Moderne: Begriffserklärung und Kontextualisierung 17
1.1.1 Ambivalenz 20
1.1.2 »Liquide« Urbanität 23
1.1.3 Flüchtige Identitäten 29
1.2 Urbanität und subjektive Raumpraxis 36
1.2.1 Henri Lefebvre: Urbanität und die dialektische Praxis 36
1.2.2 Michel de Certeau: Urbanität und die poetische Praxis 56
1.3 Identität und subjektive Gestaltung 70
1.3.1 Narrative Identität 72
1.3.2 Das Mimesis-Modell 77
1.4 Literatur flüchtiger Identitäten 84
1.4.1 Identität und (Stadt-)Raum 86
1.4.2 Identität und Narration 96
1.4.3 Stadtraum und Narration 106
1.4.4 Über die Romananalysen 117

2. Flüchtige kulturelle Identität: *Cafe Cyprus* 119
2.1 *London calling* 120
2.2 Migration und Subversion 129
2.2.1 Die »Einwelt-Menschen« 132
2.2.2 Die »Mehrwelt-Menschen« 146

3. Flüchtige Selbst- und Fremdbilder: *Nachtzug nach Lissabon* 159
3.1 *Fremd*-Sprache 162
3.2 Das Selbst als ein Anderer 165
3.2.1 Flucht vor sich selbst: Raimund Gregorius 165

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.2.2 Der gottlose Priester: Amadeu de Prado ... 167
3.2.3 Der Tod des Autors ... 182
3.3 Die Stadt berühren ... 186
3.3.1 Amadeus Lissabon ... 188
3.3.2 Gregorius' Lissabon und Bern ... 190

4. Flüchtige Bindungen: *Die Habenichtse* ... 201
4.1 »*Alert! Terror Attack!*«: Urbane Angstkultur ... 203
4.2 »Alles wird anders«: Veränderungen und das Selbst ... 212
4.2.1 Passivität und Distanz ... 215
4.2.2 Krisenräume ... 221
4.3 Destabilisierung und Kontrollunfähigkeit ... 246
4.3.1 Die Vagabunden ... 246
4.3.2 Die Touristen ... 248

5. Flüchtige Stadtfragmente: *Es waren viele Pferde* ... 257
5.1 Wirklichkeit und Möglichkeit ... 259
5.2 Darstellung und Prekarität ... 260
5.2.1 Rhythmus und Form ... 261
5.2.2 Verschiedene São Paulos ... 266
5.3 Der (Stadt-)Raum der Identität ... 278
5.3.1 *Flat* Fragmente ... 285
5.3.2 Blasiertheit und Mixophobie ... 293

6. Flüchtige Sprache: *Budapest* ... 297
6.1 Widersprüchliche Identitäten ... 298
6.1.1 Vanda und Kriska ... 302
6.1.2 Joaquinzinho und Pisti ... 310
6.1.3 Portugiesisch und Ungarisch ... 315
6.1.4 Prosa und Lyrik ... 322
6.2 Großstädte als Dialektik des Selbst ... 325
6.3 Metafiktion und Subjektivität(en) ... 332

7. Schlussbemerkungen ... 345

Literaturhinweise ... 363

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Danksagung

Meinen herzlichen Dank möchte ich zuallererst **Herrn Prof. Dr. Klaus Schenk** aussprechen, dessen Geduld, Diskussions- und Hilfsbereitschaft nicht nur zur Anfertigung dieser Arbeit, sondern auch zu meiner akademischen und persönlichen Entwicklung beigetragen haben.

Herrn J.-Prof. Dr. Peter Schulze danke ich auch für die interessanten Diskussionen und ausführlichen Rückmeldungen.

Sylwia danke ich von ganzem Herzen dafür, dass sie immer an mich geglaubt hat. Ihre herzensguten Worte und Gesten motivieren mich jeden Tag, mich immer weiter zu übertreffen und ein besserer Mensch zu sein.

Mein herzlicher Dank gilt auch **David Bender** für die Freundschaft, Geduld und Unterstützung bei der Korrektur und meiner Entwicklung in einer Fremdsprache. Zusammen mit **Bega** und **Umut** seid ihr die brasilianischsten Deutschen, die ich je kennengelernt habe. Euch gilt mein besonderer Dank!

Diese Arbeit wurde von der **Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit** mit Mitteln des Auswärtigen Amtes gefördert. Aus diesem Grund bedanke ich mich herzlich bei der Stiftung für diese Chance.

Obwohl diese Studie in deutscher Sprache verfasst wurde, möchte ich einigen Menschen, ohne die dieses Buch nicht möglich gewesen wäre, auf Portugiesisch meinen Dank aussprechen:

Agradeço aos meus pais, **Rose** e **Rogerio**, que, apesar da grande saudade e distância, em nenhum momento deixaram de me apoiar nesta jornada com amor incondicional. A vocês dedico este trabalho, escrito com dedicação e saudade. Obrigado por terem me ensinado o valor e a importância da auto-superação, da independência e da educação. Sem dúvida: sem vocês, este trabalho jamais teria sido possível. Como dita nossa antiga tradição: amo e adoro vocês!

Ao resto da **minha família** agradeço também pelas mensagens de apoio e carinho.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Es soll also auf den Namen der Stadt kein besonderer Wert gelegt werden. Wie alle großen Städte bestand sie aus Unregelmäßigkeit, Wechsel, Vorgleiten, Nichtschritthalten, Zusammenstößen von Dingen und Angelegenheiten, bodenlosen Punkten der Stille dazwischen, aus Bahnen und Ungebahntem, aus einem großen rhythmischen Schlag und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander, und glich im ganzen einer kochenden Blase, die in einem Gefäß ruht, das aus dem dauerhaften Stoff von Häusern, Gesetzen, Verordnungen und geschichtlichen Überlieferungen besteht.«
(Musil 2016[1930]: 10)

»Eine Blume wurde auf der Straße geboren!
Weicht aus, Straßenbahnen, Omnibusse, Stahlstrom des Verkehrs.
Eine noch bleiche Blume
überlistet die Polizei, durchbricht den Asphalt.
Seid ganz still, legt den Handel lahm,
ich versichere: eine Blume ist geboren.

Ihre Farbe sieht man nicht.
Ihre Blütenblätter öffnen sich nicht.
Ihr Name steht nicht in den Büchern.
Sie ist häßlich. Aber sie ist wirklich eine Blume.«
(Drummond zitiert nach Meyer-Clason 1996: 225-226.)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einleitung

Unter einer Brücke in der Nähe der U-Bahnstation Santana in São Paulo verkündet ein Graffito das folgende Wortspiel: »*Ver a cidade. Veracidade.*« Obwohl diese Mehrdeutigkeit beim Übersetzen verlorengeht, hebt das Wortspiel die enge Beziehung zwischen der Stadtbeobachtung (*ver a cidade*) und ihrer Wahrhaftigkeit (*veracidade*) hervor. Denn dies ist die Stadt: Ein Raum, dessen subjektive Werte sich aus den individuellen Wahrnehmungen ergeben. Neben der sogenannten Straßenkunst wird die Stadt in der Literatur auch oft als poetischer Raum verstanden, dessen Komplexität sich über ihre architektonische Zusammensetzung hinaus manifestiert. Die Stadt ist der gleichzeitige Raum des individuellen und sozialen Lebens zahlreicher Menschen, die die Stadt subjektiv in einem überwältigenden Kontext der ständigen Transformation wahrnehmen und interpretieren.

Die ästhetische Inszenierung dieser urbanen Transformationen hat vor allem in der modernen Großstadtliteratur an Bedeutung gewonnen. In der deutschsprachigen Literaturgeschichte wird die Moderne oft als das Momentum verstanden, in dem die Urbanität im Sinne von Sozialisationsprozessen (vgl. dazu Simmel 1995[1903]: 123) und der ständigen Beschleunigung der industriellen und kapitalistischen Entwicklungen abgebildet wird. Diese Darstellungen der Großstadt beschränken sich jedoch nicht nur auf einen beschreibenden Charakter der Stadt, sondern problematisieren auch ihre überwältigenden Auswirkungen auf den Einzelnen. In diesem Zusammenhang werden Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* weithin als Meisterwerke der modernen deutschsprachigen Großstadtliteratur verstanden. Der Stadt als einem »poetische[n] Gegenstand« (Corbineau-Hoffmann 2003: 7) kommt somit ein diskursiver Aspekt zu, der das Spannungsverhältnis zwischen dem Individuum und der überwältigenden Realität darstellt.

Die moderne Großstadtliteratur Brasiliens ihrerseits speist sich im Rahmen des 1922 eingeweihten *Modernismo* aus ästhetischen Einflüssen Europas, bezieht sich aber auch mit einem kritischen Blick auf die soziokulturelle Realität Brasiliens. Insbesondere São Paulo und Rio de Janeiro, die beiden größten brasilianischen Metropolen, werden im Hinblick auf ihre industrielle und kapitalistische Expansion thematisiert. Die literarischen Repräsentationen der Urbanität gewinnen in diesem Kontext insbesondere in

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Lyrik an Bedeutung, wie es sich beispielhaft an Carlos Drummond de Andrades *A flor e a náusea* (*Die Blume und der Ekel*) und Manuel Bandeiras *Poética* (*Poetik*) zeigen lässt.

Auch wenn sich die Traditionen der großen modernen deutschsprachigen und brasilianischen Großstadtliteratur in soziokultureller und historischer Hinsicht unterscheiden, bieten doch beide scharfe Blicke auf die Stadt und ihre Auswirkungen auf das Menschenleben. Diese Praxis der kritischen Beobachtung des Stadtraums bietet bis heute eine gute Möglichkeit, um diese Phänomene auf kontextualisierte Weise zu analysieren und neue Perspektiven über die Welt und das Selbst zu proponieren. Auf diese Weise zehrt die vorliegende Studie von dieser Analysetradition und bezieht sich dabei auf eine Rekontextualisierung in der Postmoderne. Genauer gesagt handelt es sich um den Kontext der flüchtigen Moderne (vgl. Bauman 2003[2000]), die sich angesichts der industriellen, technologischen und sozialen Entwicklungen der Globalisierungsprozesse überwältigend auf die Individuen auf der ganzen Welt auswirkt. Das immer schneller werdende Tempo der Großstadt ist der unmittelbare Ausdruck der flüchtigen Moderne, bei der die Referenzen und Identifikationen zusehends kurzlebiger und durch neue ersetzt werden. Die Großstadt und das Individuum der flüchtigen Moderne zeichnen sich durch die ständige Erneuerung, die unerbittliche Bewegung, die Befreiung von fixierten Schemata und die daraus resultierenden Ambivalenzen aus[1]. In Bezug auf die Literatur handelt es sich um eine »Entbettung« von Traditionen und das Aufkommen neuer Wahrnehmungs- und Interpretationsweisen, die das Welt- und Selbstverständnis permanent erweitern. In diesem Zusammenhang erklärt Scherpe (1988: 9, Herv. i.O.): »Es scheint, als gehe es nicht mehr darum (wie in unzähligen Großstadtfiktionen der Moderne), in der Metropole Fuß zu fassen, sondern darum, das *Transitorische* mit Leib und Seele als das ›Eigentliche‹ zu begreifen.«

In diesem Sinne kommt dem Subjektiven eine ausschlaggebende Rolle zu. Die hier ausgearbeiteten Analysen beziehen sich daher auf den urbanen Raum als einen langen und subjektiv gekennzeichneten Prozess in ständiger Transformation (vgl. auch Süssekind 2002: 16). Mit anderen Worten geht es dabei in erster Linie nicht um die architektonische bzw. objektive Größenordnung der Stadt, sondern um ihre zahlreichen Anwohner, die individuell den urbanen Raum erleben, wahrnehmen und mitgestalten. Da jedes Individuum an und für sich selbst einzigartig ist und sein Netzwerk subjektiver Bedeutungen mit sich bringt, stellt sich die Großstadt als ein Komplex von Subjektivitäten dar. Obgleich nach Duden das Wort »Subjektivität« keine Mehrzahlform hat (vgl. Dudenredaktion o.J.), ist die Großstadt durch eine Pluralität von Individuen und ihren subjektiven Bedeutungen gekennzeichnet. Die Verwendung des Begriffs im Plural betont somit die einzigartige subjektive Komplexität jedes Individuums, die nicht

1 Angesichts der beschleunigten Entwicklung der mit der flüchtigen Moderne einhergehenden Globalisierungsprozesse hat Stuart Hall bereits in einem postkolonialen Kontext die zunehmende Fragmentierung der Identitäten und ihrer Referenzen erörtert: »Alte Identitäten, die die soziale Welt lange stabilisiert haben, sind im Niedergang begriffen, machen neuen Identitäten Platz, das moderne Individuum als einheitliches Subjekt wird fragmentiert […]. Diese ›Krise der Identität‹ ist als Teil eines umfassenden Wandlungsprozesses zu sehen, der die zentralen Strukturen und Prozesse moderner Gesellschaften verschiebt und die Netzwerke unterminiert, die den Individuen in der sozialen Welt eine stabile Verankerung gaben.« (Hall, S. 1994b: 180)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf eine bloß funktionale Rolle als Stadtbewohner[2] reduziert, sondern in der Form von bedeutungstragenden Fragmenten aufgefasst wird, deren unterschiedliche Formen der Selbst- und Weltwahrnehmung dem Stadtraum neue Bedeutungen verleihen.

Die Stadtanalyse kann demnach als eine kritische Auseinandersetzung mit Existenzformen verstanden werden, wobei die subjektiven Bedeutungen Hinweise dafür liefern, inwiefern das Individuum an der Produktion des urbanen Raums beteiligt ist und zugleich welchen Einfluss der urbane Raum auf das Individuum ausübt: »Die Raumperspektive bietet also die Möglichkeit, das inkommensurable Nebeneinander des Alltagslebens, das Ineinanderwirken von Strukturen und individuellen Entscheidungen, das bisher eher getrennt voneinander untersucht worden ist, nun in der Zusammenschau zu analysieren […]« (Bachmann-Medick 2006: 304). Dabei ist jedoch anzumerken, dass der Zeitkategorie keine Beachtung geschenkt wird. Bachmann-Medick (ebd.: 287) macht darauf aufmerksam, dass es sich vielmehr um einen Paradigmenwechsel handelt, da die Zeitkategorie »[…] nicht mehr in der Lage [ist], solche globalen Gleichzeitigkeiten und räumlich-politischen Verflechtungen […] zu erfassen.« Um den aktuellen Kontext der flüchtigen Moderne zu verstehen, wird der Fokus bei den hier anzustellenden Reflexionen und Analysen vor allem auf die Auswirkungen dieses aktuellen Gesellschaftszustands auf die räumlichen und subjektiven Konfigurationen gerichtet, die die Urbanität ausmachen. Der *spatial turn* bezeichnet somit nur einen paradigmatischen Bruch der strukturalistischen Denkansätze, die der Raumdimension oftmals eine sekundäre Rolle zugeschrieben haben (vgl. dazu ebd.: 308-309; auch Dosse 1997: 379-381).

Die vorliegende Studie zielt daher darauf ab, im Rahmen des *spatial turn* neues Licht auf die Großstadtliteratur und ihr Verhältnis zur flüchtigen Moderne zu werfen. Es soll gezeigt werden, dass die literarische Faszination für den urbanen Raum – im Gegensatz zu Susanne Hausers Annahme (1997: 203) – sich nicht erschöpft hat, sondern weiterhin äußerst produktiv ist. Die Großstadtliteratur im Rahmen der flüchtigen Moderne repräsentiert demnach eine »sehr erregende Trouvaille« (Daus 1992: 16), die zu neuartigen Erkenntnissen führt. Da die literarisch-komparatistische deutschsprachig-brasilianische Forschung sich vorwiegend mit früheren Perioden befasst[3] und auf die gegenwärtige literarische Produktion kaum ein Augenmerk richtet, erweist sich die vorliegende Studie als innovativ.

Im Folgenden wird daher das Ziel verfolgt, verschiedene literarische Werke der deutschsprachigen und brasilianischen Gegenwartsliteratur im globalen Kontext der flüchtigen Moderne zu analysieren. Da die flüchtige Moderne jedoch eine sehr umfangreiche Einflusssphäre hat, beschränkt sich die Studie auf die Untersuchung der

2 Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.

3 Hierzu vgl. bspw. Bonomo (2007, über Alfred Döblin und Guimarães Rosa); Castro (2012, über Kleist und José de Alencar); Coutrim (2008, über Thomas Mann und Machado de Assis); Durães (1996, über Goethe und Guimarães Rosa); Eggensperger (2009 und 2010 über Goethe, Anna Seghers und Jorge Amado); Falleiros (2010, über Goethe und Graciliano Ramos); Graf (2012, über Alfred Döblin und Jorge Amado); Guimarães (2010, über Goethe und Machado de Assis); Jaeckel (2012, über Georg Heym und Mário de Andrade); Janzen (2005, über Robert Walser und Raul Pompéia); und Ribeiro (2012, über Thomas Mann und Dalton Trevisan).

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Identitäts- und Raumkategorie sowie ihrer Auswirkungen auf die Narration. Untersuchungsgegenstände der vorliegenden Arbeit sind drei deutschsprachige Werke (Yadé Karas *Cafe Cyprus*, Pascal Merciers *Nachtzug nach Lissabon* und Katharina Hackers *Die Habenichtse*) und zwei brasilianische Werke (Luiz Ruffatos *Es waren viele Pferde* und Chico Buarques *Budapest*). Bei der Auswahl der Untersuchungsgegenstände wurden einige Kriterien berücksichtigt: Alle Werken sind nach 2000 erschienen und wurden von bedeutenden Autorinnen und Autoren verfasst. Es handelt sich um literarische Werke, die Identitäts- und Raumaspekte im Rahmen der flüchtigen Moderne inszenieren und von der Literaturkritik hoch gelobt wurden. Darüber hinaus war ein zweites Auswahlkriterium für die brasilianischen Werke, dass eine deutsche Übersetzung bereits vorliegt. Die verschiedenen Untersuchungsgegenstände repräsentieren somit eine Konstellation narrativer Formen, um die Identität und die Rolle der Raumdimension bei subjektiven (Um-)Gestaltungsprozessen zu problematisieren und kritisch zu diskutieren.

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht daher eine Auseinandersetzung mit der Verflechtung und dem Zusammenspiel von Identität, Stadtraum und Narration, wozu die folgenden Thesen aufgestellt werden:

These 1: Zygmunt Baumans Begriff der »flüchtigen Moderne« bezieht sich auf ein fortgeschrittenes und beschleunigtes Stadium der Postmoderne, das wesentlich von ambivalenten Verhältnissen geprägt ist. Diese Ambivalenzen wirken sich wiederum sowohl auf die Individuen als auch auf den urbanen Raum aus und erzeugen dabei eine individuelle und soziale Orientierungslosigkeit und zugleich einen höheren Freiheitsgrad für die Entstehung neuer Formen der Welt- und Selbstwahrnehmung, die sich literarisch inszenieren lassen. Vor dem Hintergrund der Komplexität der flüchtigen Moderne, der Urbanität und der Rollen des Individuums stellt sich die Frage, wie man die Prozesse der Identitätsgestaltung und Raumproduktion narrativ darstellen kann, dass sie auf literarische Werke bezogen werden können.

Um die Komplexität der flüchtigen Moderne, ihre Auswirkungen auf die Raumdimension und die Individuen sowie ihre literarische Darstellbarkeit verstehen zu können, soll eine begriffliche Triade entworfen werden, die dem Konzept »Literatur flüchtiger Identitäten« zugeordnet wird und die Wechselbeziehungen zwischen Identität, Stadtraum und Narration im Rahmen der flüchtigen Moderne und der ihr zugrundeliegenden Ambivalenzen beleuchten soll. Insofern soll ein transdisziplinärer Ansatz verfolgt werden, bei dem sich soziologische, hermeneutische sowie literatur- und kulturwissenschaftliche Reflexionen gegenseitig ergänzen können.

These 2: Eine wichtige Voraussetzung für die Erstellung dieses Konzeptes, das diese Wechselbeziehungen erklären soll, besteht darin, dass die literarischen Werke nicht nur die Auswirkungen der flüchtigen Moderne auf die räumlichen und subjektiven Konstellationen *reproduzieren*, sondern auch kreativ *produzieren*. Dabei wird den folgenden Fragen nachgegangen: Ist es möglich, die Literatur als Erprobungsraum aufzufassen, in dem Subjektivitäten und Raumwahrnehmungen narrativ produziert werden? In welchem Zusammenhang stehen dann Fiktion und außerliterarische Realität?

Es wird erwartet, dass die transdisziplinäre Vorgehensweise den dynamischen Vermittlungsaspekt der Literatur sowie ihre Manifestationen auf den außerliterarischen Ebenen der Identität und der Urbanität hervorheben kann. Hierbei gilt es nicht nur zu beachten, *was* die Literatur flüchtiger Identitäten inszeniert, sondern auch *wie* diese

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Phänomene zum Ausdruck kommen und *inwiefern* sie in die außerliterarische Realität eingebettet sind und so zu einer gedanklichen Transformation beitragen können. Die vorliegende Studie befasst sich zwar mit literarischen Untersuchungsgegenständen, aber die strukturalistische Erzähltheorie wird in diesem Kontext auch als Hilfsmittel zur Erfassung eines größeren Phänomens verwendet. Daher geht es primär nicht um werkimmanente Analysen, sondern um eine Einbettung jedes analysierten Werkes in die Diskussion um die flüchtige Moderne und ihre Auswirkungen.

These 3: Da die flüchtige Moderne einen fortgeschrittenen Zustand der heutigen Gesellschaften beschreibt, zeigen sich in den analysierten deutschsprachigen und brasilianischen Werken Gemeinsamkeiten. Dennoch handelt es sich bei der Literatur flüchtiger Identitäten nicht um ein verallgemeinerndes Konzept, sondern vielmehr um ein offenes Feld, das nicht nur auf Gemeinsamkeiten hinweist, sondern auch einen Zugang zu kulturraumspezifischen Differenzen gewährt. Leitende Fragen für diese These sind: Welche Gemeinsamkeiten und Differenzen lassen sich ermitteln? Handelt es sich um zwei verschiedene Strömungen dieses Konzeptes oder eher um eine kulturübergreifende und »grenzauflösende« Ausrichtung?

Die möglichen Antworten auf diese Fragen sind meines Erachtens grundsätzlich ambivalent. Einerseits wird eine Überlappung der verschiedenen Strömungen erwartet, die sich der oben beschriebenen Triade bedienen. Andererseits kann meiner Auffassung nach von einer Außerkraftsetzung der kultur- und sprachraumspezifischen Elemente keine Rede sein. Das hier elaborierte Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten soll demnach als eine globale Ausrichtung verstanden werden, die sich allerdings nicht vollständig von den lokalen Entstehungskontexten ablösen lässt. Die narrative Identitätsgestaltung und die individuelle Raumproduktion werden als kulturübergreifende Prozesse verstanden, die allerdings zu kulturell und historisch bedingten Unterschieden hinsichtlich der behandelten Themen führen können.

Damit diese Fragestellungen beantwortet werden können, soll zunächst auf den Aufbau der vorliegenden Studie eingegangen werden. Im ersten Kapitel sollen die theoretischen Grundlagen dargelegt werden. Zur Kontextualisierung des aktuellen Zustandes der globalen Gesellschaften soll im ersten Unterkapitel Zygmunt Baumans Begriff der flüchtigen Moderne erörtert werden. Dieses Konzept, das er in seinem Buch *Liquid Modernity* (dt. *Flüchtige Moderne*, 2003[2000]) entwickelt hat, zehrt von Baumans Überlegungen zur Postmoderne und dabei vor allem von den ambivalenten Verhältnissen, die im Rahmen beschleunigter Globalisierungsprozesse den heutigen Gesellschaften zugrunde liegen. Bauman zufolge resultiert die flüchtige Moderne aus der Befreiung der Individuen und der Gesellschaften von fixierten Referenzen, was ihnen ein höheres Maß an Selbstbestimmung verleiht, aber zugleich keine Orientierung mehr bietet. Bauman entwickelt sein Verflüchtigungskonzept in seinen späteren Arbeiten weiter und analysiert zudem kritisch die Auswirkungen der flüchtigen Moderne auf die Individuen, ihre zwischenmenschlichen Beziehungen und die Großstädte.

In Bezug auf die urbane Raumkonstitution befasst sich das zweite Unterkapitel mit der poststrukturalistischen Raumtheorie. Wie Bachmann-Medick (2006: 284-286) hervorhebt, hat der *spatial turn* einen Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften ausgelöst: Nachdem die Raumdimension eine untergeordnete Rolle in den strukturalistischen Theorien gespielt hat (vgl. Dosse 1997: 379), gewinnt sie seit den letzten

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jahrzehnten zunehmend an Bedeutung und erweist sich als eine produktive Analysekategorie für das Verständnis der Großstadt. Obwohl die Raumproblematik bereits von vielen Philosophen thematisiert wurde, werden in der vorliegenden Arbeit die raumphilosophischen Theoretiker Henri Lefebvre und Michel de Certeau herangezogen, da beide sich systematisch mit der Subjektivität als Bestandteil des Urbanen auseinandergesetzt haben. Obwohl sich ihre theoretischen Ansätze in gewissen Hinsichten voneinander unterscheiden, wird hier die Ansicht vertreten, dass sich ihre theoretischen Grundlagen gegenseitig ergänzen, indem sie gemeinsam eine Herangehensweise bieten, die Stadt als Ergebnis subjektiver, dialektischer und kreativer Prozesse zu erfassen. Insofern kann diese Studie als Ausgangspunkt für zukünftige Forschungen dienen, die sich mit anderen Theorien befassen werden.

Henri Lefebvre offeriert im Verlauf seiner theoretischen Arbeit ein Verständnis der Stadt als ein dialektisch erzeugter sozialer Komplex. Laut Lefebvre ergibt sich das Urbane aus dem Zusammenspiel zwischen einer globalen (fernen) und einer privaten (nahen) Ordnung der Gesellschaft (vgl. Lefebvre 1972c). Der urbane Raum erweist sich für ihn als eine dazwischenliegende Ebene, für die eine absolute bzw. totale Beschreibung nicht möglich ist, weil sich ihre Konstitution in einer ständigen Weiterentwicklung und Reaktualisierung befindet. Diese Veränderungen sind auf die individuellen und subjektiven Praktiken zurückzuführen, die im Alltagsleben zum Ausdruck kommen. Demnach spielt die Analyse des Alltagslebens eine zentrale Rolle, um die Beteiligung des Individuums am Urbanen nachzuvollziehen. Anschließend soll Lefebvres Raumproduktion näher untersucht werden, wobei der urbane Raum als ein dialektischer Prozess verstanden wird, der subjektive, soziale und mentale Felder umfasst.

Danach soll Michel de Certeaus Raumtheorie diskutiert werden. Wie Lefebvre, befasst sich auch Certeau mit dem Alltagsleben als einer Analysekategorie für die Produktion des urbanen Raums. Nach seinem Verständnis ist die Urbanität ein facettenreiches Großgebilde, das aus zahlreichen subjektiven Fragmenten (Individuen) und ihrem performativen Handeln im Alltagsleben hervorgeht. Außerdem macht Certeau auf die im Urbanen wirksamen Machtverhältnisse aufmerksam und betont dabei das Spannungsverhältnis zwischen der Ebene der Individuen und dem sozialen Raum, den sie einnehmen. Unter diesem Gesichtspunkt sollen Certeaus Konzepte der Strategie und der Taktiken erläutert werden, die nicht im Sinne einer binären Beziehung, sondern als komplementärer Widerstand interpretiert werden, weil die individuellen Taktiken den Strategien entspringen. In dieser Spannung zwischen kollektiven Machtgefügen und individuellen Widerständen nimmt das urbane Leben Gestalt an. Es handelt sich also um eine kreative und poetische Raumpraxis.

Das dritte Unterkapitel widmet sich wiederum der Mikroebene der Gesellschaft, also den Individuen. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Identitätsdebatte zu einer Vielzahl von Begriffen und Ansätzen von verschiedenen Theoretiker geführt hat. Es ist daher wichtig anzumerken, dass weiterführende Forschungen sich u.a. mit psychoanalytischen, politisch-soziologischen sowie pädagogischen Ansätzen befassen können (vgl. Eickelpasch/Rademacher 2004: 11). Die vorliegende Studie beschränkt sich auf Paul Ricoeurs hermeneutischen Identitätsbegriff, der sich auf einen eng verzahnten Zusammenhang zwischen Individuum und Narration bezieht. Da die vorliegende Studie sich mit literarischen Erzählungen befasst, wird angenommen, dass diese Relation

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf eine (Selbst-)Literarisierung verweisen kann. Insofern schlägt Ricoeur eine Brücke zwischen der narrativen Konstruktion eines Individuums und dem Entstehen von Literatur, die hier weiter erforscht werden soll. Daher soll zunächst sein Konzept der narrativen Identität erläutert werden, um die subjektive Entwicklung eines Individuums im Laufe der Zeit verstehen zu können. Anschließend sollen diese Überlegungen durch sein Mimesis-Modell ergänzt und für eine Systematisierung der Wahrnehmungshorizonte in Anspruch genommen werden.

Diese drei ersten Unterkapitel kontextualisieren somit jeweils die Makro-, Meso- und Mikroebene der Urbanität. Im vierten Unterkapitel sollen die oben erwähnten Theorien im Rahmen eines neuartigen Konzepts aufgegriffen werden. Die Bezeichnung »Literatur flüchtiger Identitäten« bezieht sich auf ein Konzept, mit dem die Wechselbeziehung zwischen Identität, Stadtraum und Narration beleuchtet werden soll. Anhand eines transdisziplinären Ansatzes sollen daher (1) die Identität als raumstiftende Praxis und der Raum als identitätsstiftende Dimension; (2) die Identität als narrative Konstruktion und die Narration als Konstruktion von Fremdheiten und (3) die Urbanität als narratives Konstrukt und die Narration als Räume der Repräsentation untersucht werden. Diese Wechselbeziehungen verfolgen das Ziel, die Komplexität der zugrundeliegenden Begriffe darzulegen und das individuelle Welt- und Selbstverständnis und seine literarische Darstellbarkeit zu erörtern.

Im zweiten Kapitel geht es um die Analyse des ersten Romans (Yade Karas *Cafe Cyprus*), dessen Darstellung der Stadt stark von kulturwissenschaftlichen Debatten und der subjektiven Entwicklung des Protagonisten in einer neuen Stadt geprägt ist. Die Auseinandersetzung mit der Migration soll kritisch diskutiert werden, indem die Figurenanalyse in zwei von der Autorin vorgeschlagene Kategorien unterteilt wird, nämlich die Einwelt- und die Mehrwelt-Menschen, die jeweils für die harte und die flüchtige Moderne stehen.

Das dritte Kapitel befasst sich mit der Untersuchung von Pascal Merciers (Pseudonym von Peter Bieri) *Nachtzug nach Lissabon*. Hinsichtlich der starken identitätsphilosophischen Ausprägung soll die Identitätsfrage im Hinblick auf das Verhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen untersucht werden. Anhand der Oszillation zwischen Rahmen- und Binnenerzählung soll ersichtlich werden, inwiefern die Fremdheit zur Umgestaltung der narrativen Identität beiträgt. Durch eine Analyse von hinterlassenen Aufzeichnungen und Zeitzeugnissen sollen die narrative Identität und die Raumwahrnehmungen der Hauptfiguren rekonstruiert werden, wobei die Literatur als Widerstand gegen die Sterblichkeit und für die Selbstbestimmung interpretiert wird.

Im vierten Kapitel soll Katharina Hackers *Die Habenichtse* unter die Lupe genommen werden. Im Rahmen eines Post-9/11-Kontextes kritisiert der Roman die Vorstellung der Lebensveränderung als ein ausschließlich positives Ereignis und problematisiert zudem die Ambivalenzen der flüchtigen Moderne und ihrer Einflüsse auf das Individuum. Diese Implikationen führen darüber hinaus zur Entstehung von zwischenmenschlichen und kulturhistorischen Krisenräumen, die sich gleichzeitig im weiteren Verlauf der narrativen Handlung manifestieren. Diese Analyse soll die Rolle der Identität und der Fremdheit, die Lebensformen der flüchtigen Moderne sowie die Produktion von individuellen Widerstandsräumen hervorheben.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im Anschluss daran geht es um die Analyse des ersten brasilianischen Werkes, nämlich Luiz Ruffatos *Es waren viele Pferde* (*Eles eram muitos cavalos*). Die narrative Struktur inszeniert mehrere anonyme und kurzlebige Fragmente, die zusammen ein transitorisches Bild von São Paulo zeigen. Innerhalb der Untersuchung erfolgt zunächst eine Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Fiktion und Realität und mit der ständigen Transformation des urbanen Raums. Im Anschluss daran soll die Flüchtigkeit des urbanen Raums sowohl auf der Ebene der Form als auch auf der Ebene des Inhalts der Fragmente verifiziert werden, deren Vielstimmigkeit zu einer textuellen Überlastung führt und in einer Art von narrativer Stille, ja sogar in einem narrativen »Blackout« kulminiert.

Im sechsten Kapitel wird der Roman *Budapest* analysiert. Im Ausgang von einer Identitätskrise des Protagonisten inszeniert der Roman die subjektive Entwicklung von José Costa in Budapest, wo seine Subjektivität und seine zwischenmenschlichen Bindungen durch die sprachliche Fremdheit neue Gestalt annehmen. In einer ständigen Oszillation zwischen Rio de Janeiro und Budapest ist es möglich, die Dekonstruktion und Rekonstruktion seiner narrativen Identität zu identifizieren, die sich aus einem dialektischen Prozess der Selbstbestimmung ergibt, der in der räumlichen Dimension wirksam ist. Des Weiteren werden die Rollen der Literatur selbst und der Autorschaft als ein Zusammenspiel von Identitäten umgedacht, das über die Grenzen der fiktiven Welt hinausgeht und die außerliterarische Realität durchdringt. Es soll daher darüber reflektiert werden, ob *Budapest* von Chico Buarque oder vom Protagonisten José Costa/Zsoze Kósta oder sogar von einem geheimnisvollen ungarischen Ghostwriter geschrieben wurde.

Schließlich soll die Romananalyse zusammen mit den theoretischen Grundlagen die Bedeutung der Wechselbeziehungen aufzeigen, die charakteristisch für das Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten sind. Eine Diskussion der Ergebnisse jeder Analyse soll das Potenzial der Literatur für das Verständnis und die Produktion von Räumen und Subjektivitäten hervorheben. Es ist jedoch zu beachten, dass die vorliegende Studie eine Grundlage für weiterführende Forschungen bietet, die sich im Rahmen der flüchtigen Moderne mit anderen Raum- und Identitätstheorien sowie Untersuchungsgegenständen aus anderen Entstehungskontexten auseinandersetzen können.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1. Theoretische Grundlagen

1.1 Flüchtige Moderne: Begriffserklärung und Kontextualisierung

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich das soziologische und kulturwissenschaftliche Diskussionsfeld über die Postmoderne als Zäsur und/oder Kontinuität der Moderne hervorgetan, in dem sich die konfliktreiche Entwicklung gegensätzlicher Ideologien bis heute zunehmend auf das soziale, kulturelle und politische Leben auswirkt. Lyotard (1979) hat schon vor wenigen Jahrzehnten einen Skeptizismus gegenüber den geltenden Metanarrativen ausgemacht, die Praktiken und Ideologien artikulieren und Individuen auf vorgegebene Denk- und Handlungsmuster einschränken. Lyotards Analyse ergibt sich aus den Auswirkungen der 68er-Bewegung, die dazu geführt haben, dass die geltenden soziokulturellen Strukturen infrage gestellt und sogar widerlegt wurden. Die von Lyotard herausgearbeitete *condition postmoderne* schlussfolgert eine zunehmende Emanzipation der Individuen und löst eine Neuinterpretation der Moderne aus. Es liegt in der Natur des Phänomens, dass die Moderne in eine strukturelle und begriffliche Krise gerät. Infolgedessen ist die Postmoderne nicht von einem zeitlichen Bruch geprägt, wie das Präfix des Begriffs scheinbar vermuten lässt, sondern vielmehr von einer Implosion der bis hierhin für geltend und unerschütterlich gehaltenen Narrativen (vgl. Beilharz 2014: 220-221). Es handelt sich um eine begriffliche Schwellenerfahrung, die einen Übergang bzw. einen Paradigmenwechsel nach sich zog, der sich von der Moderne selbst ableitet (vgl. Blackshaw 2005: 46) und eine Art Selbstdekonstruktion des Begriffs ins Leben rief.

Zu den Veränderungen, die seit Ende des Zweiten Weltkrieges stattgefunden und nach dem Berliner Mauerfall an Bedeutung und Intensität gewonnen haben, lassen sich Smith zufolge (1999: 10) die globalisierende Entgrenzung des Kapitals, die Neuordnung und Infragestellung des Nationalstaates, der Zusammenbruch des europäischen Imperialismus sowie die Zunahme der Risiken[1] (dazu vgl. auch Beck 1986: 25) zählen.

1 Unter *Risikogesellschaft* versteht Beck die Organisation der postmodernen Gesellschaft als Reaktion auf Probleme, die sich auf globalisierte und ubiquitäre Weise manifestieren. Es sind Probleme, die sich aus sozioindustriellen Prozessen ergeben – insbesondere im Hinblick auf die Auswirkungen auf die Natur –, die jedoch nicht mehr auf bestimmte soziale Klassen beschränkt sind. Beck

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Veränderungen beeinflussen bis zum heutigen Tag die verschiedenartigsten – allerdings miteinander in Verbindung stehenden – Bezugsgrößen des zeitgenössischen Lebens. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle nicht das Ziel verfolgt, all diese Auswirkungen zu ermitteln, sondern in Anlehnung an Zygmunt Bauman einen Referenzrahmen zu entwickeln, der die Wirkungen der flüchtigen Moderne und der Globalisierungsprozesse sowie deren Einflüsse auf die Individuen und Großstädte pointiert.

Die Postmoderne wurde zunächst als eine Art Ideensammlung verstanden und zelebriert, die sich von einem teleologischen und reduktionistischen Verständnis des Wahrheitsbegriffes distanzierte. Bauman nimmt jedoch eine weniger optimistische Position ein und betont in seinen Analysen, dass die Postmoderne ebenfalls negative Auswirkungen auf das soziokulturelle Leben mit sich gebracht hat. Obwohl Bauman und Lyotard einige gemeinsame Auffassungen hinsichtlich der Postmoderne teilen, wie z.B. den hohen Grad an individueller Freiheit, lehrt uns Bauman, dass diese Emanzipation eng mit einer Unklarheit darüber einhergeht, wie letzten Endes zu handeln ist. In diesem Zusammenhang kann auf Isaiah Berlins Reflexionen über negative und positive Freiheit (Berlin 1969: 167; vgl. auch Poder 2008: 98) Bezug genommen werden: Während die negative Freiheit von Lyotard, die zur Entstehung alternativer, von vorgegebenen Mustern der modernen Metanarrative abweichender Episteme führt, gefeiert wird, fasst Bauman die positive Freiheit wiederum als eine Orientierungslosigkeit auf (vgl. auch Smith 1999: 183). Die Befreiung von bis dato geltenden diskursiven Zwängen schafft Platz für die Unsicherheit und Ungewissheit darüber, wie das individuelle Sozialleben zu organisieren ist und dementsprechend wie die individuellen Identitäten zu gestalten sind.

Angesichts dieser Orientierungslosigkeit fingen die Konsumverhältnisse an, als Grundlage für das postmoderne Leben zu fungieren. Mit einem auf den gegenwärtigen Moment des Konsums gerichteten Fokus ist die individuelle Freiheit durch einen gleichzeitigen und kurzlebigen Pluralismus gekennzeichnet, im Zuge dessen die Relationen der Individuen zur Welt zu einer geplanten Obsoleszenz zum Scheitern verurteilt sind. In diesem Kontext distanziert sich Bauman vom Begriff der Postmoderne (Bauman im Interview mit Pallares-Burke 2004: 321; auch Tester 2004: 137) und entwickelt stattdessen das Konzept der »flüchtigen Moderne«, *liquid modernity*[2]. Dieser Begriff ergibt sich aus seinen Analysen und Beobachtungen als Zeitzeuge und lässt sich im Gegensatz zur Postmoderne weniger als eine Denkweise verstehen, sondern vielmehr als zeitgenössischer Zustand des Menschenseins (*conditio humana*). Für Bauman sind die Referenzen des flüchtigen Lebens im Wesentlichen kurzlebig, was zu einer vorübergehenden und gleich wieder zu verwerfenden Aneignung führt. Das Konzept der *liquidity* (wortwörtlich: Verflüssigung; in den deutschen Übersetzungen hat sich jedoch der Terminus »Verflüchtigung« etabliert) bezeichnet Relationen, die keine feste

zufolge betreffen die Risiken alle (vgl. Beck 1986: 31) und können nicht vollständig durch soziale Institutionen kontrolliert werden (vgl. ebd.: 91-92).

2 Baumans bibliografische Produktion ist bis dato nicht vollständig ins Deutsche übersetzt worden. Für die Werke, die in deutscher Ausgabe noch nicht erschienen sind, werden die englischen Originale benutzt.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und vorgegebene Gestalt haben und insofern unbeständig, kurzlebig und immerzu beweglich sind:

> Flüssigkeit können, einfach ausgedrückt, im Gegensatz zu Festkörpern kaum ihre Form wahren. Sie fixieren sozusagen weder den Raum, den sie einnehmen, noch fesseln sie die Zeit. Während Festkörper eine klar räumliche Ausdehnung haben und die Auswirkungen der Zeit neutralisieren und damit deren Bedeutung verringern (tatsächlich widerstehen sie dem Zeitfluß oder lassen ihn irrelevant scheinen), behalten Flüssigkeiten auf Dauer keine feste Form; sie sind jederzeit bereit und geneigt, sie zu verändern. Daher ist das Vergehen der Zeit für sie wichtiger als der Raum, den sie zufällig besetzen: Sie füllen zwar diesen Raum aus, aber nur »im Augenblick«. Festkörper schalten die Zeit in gewisser Weise aus, Flüssigkeit hingegen sind zeitabhängig. Wenn man Festkörper beschreibt, kann man die Zeit ausblenden, bei Flüssigkeit wäre dies ein gravierender Fehler. […] Flüssigkeiten bewegen sich mit Leichtigkeit. Sie »fließen«, werden »verschüttelt«, sie »laufen aus«, sie »spritzen« und »fließen über«, sie »tropfen« und »überfluten«, sie »versickern« und »rinnen«. Sie sind im Gegensatz zu Festkörpern nicht leicht aufzuhalten – manche Widerstände umfließen sie, andere lösen sie auf oder werden von ihnen aufgesogen oder sickern durch sie hindurch. (Bauman 2003[2000]: 7-8)

In dieser Hinsicht liegt der Handlungsraum der flüchtigen Moderne der Jetztzeit zugrunde, in der das individuelle Verlangen nach Freiheit und die unaufhörliche Suche nach Sicherheit und Stabilität, die damals die Moderne durch vorgegebene Muster bzw. Metanarrative den Individuen verlieh, zu verwirklichen versucht werden. Bauman zufolge zeichnet sich die flüchtige Moderne angesichts der notwendigen Reaktualisierung von Bedeutungen durch eine grundsätzliche Ambivalenz aus, die im Folgenden näher erläutert werden soll. Diese Ambivalenz ist wiederum durch eine Dynamik gekennzeichnet, die auf eine ständige Bedeutungsaushandlung angewiesen ist: »Flüchtigkeit bedeutet, dass eine Ordnung, wenn überhaupt, nur noch in der Relation von Teilen und ihrer wechselseitigen Beweglichkeit aufgefunden werden kann.« (Junge 2006: 109) Paradoxerweise ist die durch die flüchtige Moderne vorangetriebene Freiheit nicht vollends befreiend, denn sie bettet das soziale Individuum in eine globale Konstellation von Referenzen ein, die es überfordert und es dazu treibt, seine individuelle Ordnung neu auszuhandeln und dabei neuartige Identifikationsformen zu konsumieren.

Bauman zufolge drängt die Freiheit im Rahmen der flüchtigen Moderne demnach den Individuen ein Bedürfnis nach ständiger Anpassung auf. Dies führt dazu, dass individuelle Lebensprojekte niemals vollkommen sein werden: »Der Konsumismus verspricht etwas, was er nicht halten kann. Er verspricht die Universalität des Glücks. Jeder hat die Freiheit zu wählen, und wenn nur jeder Zutritt zum Laden hat, dann ist jeder gleich glücklich.« (Bauman 1995: 261) Darauf Bezug nehmend fassen Junge und Kron Baumans Verständnis der flüchtigen Moderne als eine »Theorie der Unmöglichkeit vollkommener sozialer Ordnung« (Junge/Kron 2014: 3) zusammen.

Bauman teilt das Verflüchtigungskonzept nach *Flüchtige Moderne* (2003[2000]) auf, indem er über die Auswirkungen auf verschiedene Lebensbereiche reflektiert. Dabei untersucht er die soziokulturellen und wirtschaftlichen Phänomene auf eine vielschichtige Art und Weise und bietet somit einen hochkomplexen Einblick in das gegenwär-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tige Leben. Aufgrund seiner umfangreichen Werke werden sich die im Rahmen dieser Arbeit dargelegten Überlegungen auf die vorliegenden Untersuchungszwecke und -gegenstände beschränken, indem seine Analysen über Großstädte und Identitäten herausgearbeitet werden.

1.1.1 Ambivalenz

Der Freiheitsgewinn durch die sich aus dem Skeptizismus gegenüber der Metanarrative ergebene Emanzipation hat das Lebensmöglichkeitsfeld ausgedehnt, in dem sich die Relationen der zeitgenössischen Gesellschaften ablaufen, »eine[] Inflation von Wahl- und Sinndeutungsmöglichkeiten« (Eickelpasch/Rademacher 2004: 22). Zahlreiche Grenzen wurden überwunden bzw. aufgelöst und der Kapital- sowie Personenfluss hat sich durch die Fortschritte in den Bereichen Technologie, Transport und Kommunikation beschleunigt. Die Zeit der flüchtigen Moderne ist die unaufhörliche Jetztzeit: eine stets zunehmende Entwurzelung von der Vergangenheit und den Traditionen sowie die Herausbildung und Ausdehnung alternativer Existenzformen. Wenngleich die Globalisierung die Welt zunehmend intensiv verdichtet hat und sie einerseits weitgehend als Fortschritt der Menschheit zelebriert wird, wäre es andererseits irrtümlich dabei nicht zu berücksichtigen, dass die Globalisierung zugleich soziale Ungleichheiten für gewisse Klassen herbeiführt. Nämlich für diejenigen, die sich nicht an den neuen globalen Lebensstil anpassen können. Sie sind in eine Position gedrängt worden, die in diesem Rahmen als Unproduktivität verstanden wird, eine Art »Belastung«, die Bauman »Abfall« nennt:

> Die Produktion »menschlichen Abfalls« – konkreter ausgedrückt: nutzloser Menschen (womit der »überschüssige« und »überzählige« Teil der Bevölkerung gemeint ist, der an seinem Wohnort entweder nicht bleiben konnte oder dem dort die notwendige Anerkennung oder Erlaubnis für weiteren Aufenthalt verweigert wurde) – ist ein unvermeidliches Ergebnis der Modernisierung und eine untrennbare Begleiterscheinung der Moderne. Sie ist ein unvermeidlicher Nebeneffekt des *Aufbaus einer gesellschaftlichen Ordnung* (jede gesellschaftliche Ordnung stuft einen Teil ihrer Bevölkerung als »deplaziert«, »ungeeignet« oder »unerwünscht« ein) und des *wirtschaftlichen Fortschritts* (der sich nicht weiterentwickeln kann, ohne vormals effektive Arten, »den eigenen Lebensunterhalt zu verdienen«, herabzustufen und abzuwerten und damit den Menschen, die so wirtschaften, unweigerlich ihre Existenzgrundlage entzieht. (Bauman 2005: 12-13, Herv. i.O.)

Es gilt als wichtig zu beachten, dass Bauman mit dem Begriff »Abfall« keine wertende Ansicht vertritt, sondern vielmehr beschreibt er, wie diese Personengruppe sich an der Peripherie der globalen Gesellschaften befindet. Er betont dabei, dass diese Personen durch ihre Anpassungsunfähigkeit an den globalisierenden Kontext systematisch verworfen werden. Die Globalisierungsprozesse haben zum einen eine Reduktion der Zeitkategorie auf die Jetztzeit herbeigeführt und die physischen Entfernungen verringert; zum anderen haben die Globalisierungsprozesse jedoch soziale Exklusionsprozesse akzentuiert, indem die Wandlungsfähigkeit als unabdingbarer Aspekt für das Überleben in der flüchtigen Moderne vorausgesetzt wird. Somit wird deutlich, dass die unein-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

geschränkt progressive und optimistische Ansicht der Postmoderne nun Gefahr läuft, gewisse Auswirkungen auf das individuelle Sozialleben zu vernachlässigen.

Baumans Ambivalenzkonzept (1992: 13) baut auf der Unfähigkeit der Individuen auf, eine einzige und stabile »Lebensordnung« zu schaffen und Bedeutungen einheitlich zuzuschreiben. Aus der Ambivalenz des flüchtigen Lebens entsteht »die Schwierigkeit, der wir gegenüberstehen, der Welt einen Namen, eine Ordnung und einen Sinn zu geben« (Bazanella 2012: 25)[3]. Die ambivalente Suche nach Bedeutungen und neuen Formen, um die Welt zu verstehen, führt in der flüchtigen Moderne zu einer Orientierungslosigkeit, weil die Gewissheiten, die mit der soliden, harten Moderne einhergingen, heutzutage tendenziell zusehends an Bedeutung verlieren. Diese Ziellosigkeit hinterlässt wiederum einen hohen Grad an Ungewissheit und Unsicherheit, die das zeitgenössische Leben ohne Kontrolle steuert. Das Leben in der flüchtigen Moderne distanziert sich demnach von fixierten Referenzen, um sich eigenverantwortlich entwickeln zu können:

> Ambivalenz, die Möglichkeit, einen Gegenstand oder ein Ereignis mehr als nur einer Kategorie zuzuordnen, ist eine sprachspezifische Unordnung: ein Versagen der Nenn-(Trenn-)Funktion, die Sprache doch eigentlich erfüllen soll. Das Hauptsymptom der Unordnung ist das heftige Unbehagen, das wir empfinden, wenn wir außerstande sind, die Situation richtig zu lesen und zwischen alternativen Handlungen zu wählen. Weil die Erfahrung der Ambivalenz von Angst begleitet wird und die Unentschiedenheit zur Folge hat, erfahren wir sie als Unordnung – und werfen entweder der Sprache Mangel an Genauigkeit oder uns selbst sprachlichen Mißbrauch vor. […] [K]lassifizieren heißt, der Welt eine *Struktur* zu geben: ihre Wahrscheinlichkeiten zu beeinflussen; sich so zu verhalten, als wären Ereignisse nicht zufällig, oder die Zufälligkeit von Ereignissen einzuschränken oder zu eliminieren. (Bauman 1992: 11-12, Herv. i.O.)

Die von Bauman erklärte Ambivalenz der flüchtigen Moderne impliziert eine Reihe von Bedeutungen, Existenzformen und Tendenzen, die hauptsächlich kurzlebig sind und rasch durch neue, ebenfalls flüchtige Referenzen ersetzt werden. Die Struktur der Welt ist somit zu einer geplanten Obsoleszenz verurteilt, die der entfesselte Konsumismus unaufhörlich fördert. Hierin lässt sich eine funktionale Verlagerung identifizieren: Die flüchtige Moderne fasst die Individuen nicht mehr als Bürger auf, sondern als Konsumenten, die die ganze Verantwortung und die Folgen ihrer Lebensentscheidungen übernehmen müssen.

Der Freiheitsbegriff wird in dieser Hinsicht auch grundsätzlich ambivalent: Weil die Individuen heutzutage im Vergleich zu den vorherigen Generationen eine größere Emanzipation genießen, wird diese Freiheit niemals völlig befriedigt. Denn der Akt des Konsums ist eng mit dem Bedürfnis und dem Wunsch nach Akkumulation verbunden: Das Individuum sucht ständig nach neuen Erfahrungen, immer mit der Unsicherheit, etwas verpassen zu können. Was die Suche nach Selbstbestimmung betrifft, entspricht hier die Umgestaltung der Identitäten einem vergänglichen Aneignungsprozess von

3 »dificuldade que enfrentamos de nomear, ordenar, dar sentido ao mundo« Sofern in den Literaturhinweisen nicht explizit vermerkt wird, sind die deutschen Übersetzungen aus dem Portugiesischen meine eigenen.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gewissen Ereignissen und Referenzen, damit das Individuum seinem Leben neue Bedeutungen beimessen kann – mit der Absicht, einen stabilen Referenzrahmen seiner Individualität zu erzeugen. Jedoch werden die Referenzen im Kontext des globalisierten Spätkapitalismus nicht nur individuell gesucht, sondern auch im Alltag artikuliert. Die Weltreferenzen werden unter dem Deckmantel eines implizierten und zu erreichenden Glücks vorgebracht (vgl. Bauman 2008: 43-44): Werbungen und Sozialnetzwerke, die bestimmte Lebensstile propagieren, eine Fitness-Kultur, um »den perfekten Körper« zu haben, politische Parteien, die die Angst der Bevölkerung ausnutzen und oftmals leere Versprechen geben (dazu vgl. auch Bauman 2016: 17-19), um Wählerstimmen zu akquirieren usw.

Die Trennung von traditionellen Strukturen der soliden Moderne richtet den Fokus auf einen Individualismus, aus dem sich die flüchtige Moderne speist. Die Suche nach Glück (vgl. Bauman 2008: 40) konzentriert sich auf das Individuum und wird durch ununterbrochene und überwältigende Anreize vermarktet. Daraus ergibt sich eine innere Unruhe, die erst durch die kurzlebige Aneignung von Referenzen beschwichtigt wird, da das konsumierende Individuum oftmals glaubt, das (konsumbedingte) Glück hänge lediglich von den individuellen Bestrebungen ab. Weil diese Weltreferenzen zu Waren geworden sind, setzt somit ein Unbehagen ein, sobald dieses »Glücksgefühl« nicht erreicht werden kann: Man verfügt nicht über die erforderlichen Mittel (vor allem Finanzen), was zur Einstellung seines Konsumverhaltens und dementsprechend zu seiner Handlungsunfähigkeit führt.

Laut Bauman werden das Unbehagen und die Ungewissheit zunehmend zu einer Grundbedingung der flüchtigen Moderne, weil ihre zugrundeliegende Ambivalenz das Wunschgefühl nach (auch wenn kurzlebiger) Befriedigung betont. Infolgedessen steht Bauman zufolge die Ungewissheit nicht mehr »[…] für ein vorübergehendes, durch entsprechende Anstrengungen entweder abzumilderndes oder überhaupt zu überwindendes Übel […]. Die postmoderne Welt rüstet sich für ein Leben im Zustand permanenter und nichtreduzierbarer Ungewißheit.« (Bauman 1999: 43) In dieser Hinsicht ist das flüchtige Leben von einer Unfähigkeit geprägt, stabile und feste Gestalten anzunehmen. Dabei lässt sich jedoch beobachten, dass die flüchtige Moderne von gewissen Einschränkungen abhängig ist, um sich weiterzuentwickeln. Ritzer und Murphy (2014: 37, Herv. i.O.) betonen, dass »Flüssiges nie ohne feste Strukturen fließt, die sie umgeben, kanalisieren, eindämmen oder gar zu blockieren suchen. […] *Sperren* blockieren und regulieren den Fluss.« Die flüchtige Moderne fördert somit nicht nur eine Ambivalenz, die das zeitgenössische Leben steuert, sondern ist im Grunde ambivalent (vgl. ebd.: 45). Diese Aussage resultiert aus der Tatsache, dass das Ende der modernen Utopien zu einem Prozess der Selbstreflexion der flüchtigen Moderne selbst geführt hat, die sich durch Ambivalenzen, Widersprüche und Unsicherheiten manifestiert: »Das Selbst wird in der zersprungenen Sozialwelt zum *reflexiven Projekt*. Es zeichnet sich durch ein bislang unbekanntes Maß an Selbstreflexivität und Kreativität aus und muss sich in einem kontinuierlichen Prozess der Selbstbefragung und Selbststilisierung stets von neuem erschaffen« (Eickelpasch/Rademacher 2004: 22, Herv. i.O.).

Aus diesem Grund kann folgendes Postulat aufgestellt werden, dass sich die flüchtige Moderne aus der Implosion der soliden Moderne herleitet und sich durch individuelle und ephemere Performanzen zum Vorschein kommt (vgl. auch Blackshaw 2005:

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

94). Mit anderen Worten basiert die Integration in soziale Relationen nicht mehr auf diskursiven Normativitäten, sondern auf der Aushandlung von kurzlebigen ambivalenten Bedeutungen (vgl. Junge 2006: 63), die »als eine *dialektische* Beziehung und *nicht* als Gegensatz aufgefasst« (Kron 2001: 20, Herv. i.O.) werden sollen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Ambivalenz ein inhärenter Aspekt der flüchtigen Moderne ist. Die sich daraus ergebene Orientierungslosigkeit dehnt zwar die sozialen und individuellen Handlungs- und Denkspielräume massiv aus, bringt aber eine Instabilität mit sich, welche die bis hierhin soliden und festen Strukturen fragmentiert bzw. »verflüssigt« und unmittelbar auf das individuelle Alltagsleben und die Subjektivitäten Einfluss ausüben. Im Folgenden sollen Baumans Überlegungen hinsichtlich der Großstädte skizziert werden, in denen die ambivalenten Verhältnisse an Intensität gewinnen. Da die flüchtige Moderne die Triebkraft der unausgesetzten Veränderungen in den zeitgenössischen Gesellschaften ist, ist die Beschreibung ihrer Raumproblematiken und ihrer Auswirkungen auf die Individualisierungsprozesse von großer Bedeutung, um die Phänomene zu begreifen, die sich auf die räumlich-subjektive Dimension beziehen.

1.1.2 »Liquide« Urbanität

Seit den 1970er Jahren präsent und vor allem seit den 1990er Jahren akzentuiert, lösten die Globalisierungsprozesse einen massiven Paradigmenbruch in den weltweiten Gesellschaften aus, insbesondere im abendländischen Kontext. Die Intensivierungsphänomene (vgl. Giddens 1990: 64; auch 2000: 17) lassen sich nahezu ubiquitär beobachten und erleben, vor allem in den Weltmetropolen, die die mit der flüchtigen Moderne eng verbundenen Unsicherheiten diffundieren. Bauman (2003b: 3-4) stellt einen historischen Vergleich hinsichtlich der Rolle der Stadt an und unterstreicht, dass die Grundauffassung der Stadt darin bestand, die Individuen und sozialen Ordnungen zu beschützen. Die Stadt zielte auf den Schutz vor Fremden ab, das heißt, vor denjenigen, die nicht dem hiesigen »Wir« entsprachen.

Solch ein Organisationsmodell ist auch in der Konstitution der Nationalstaaten vorzufinden, die sich physisch einschränken, um die eigene Gesamtheit von Identifikationselementen und Werten (kurzum die kollektive Identität) zu etablieren. Die Industrialisierung im 19. Jahrhundert hat jedoch in der Stadt eine Machtvorstellung konzentriert, die die Unsicherheit bei der Rekonstruktion sozialer Werte ans Licht brachte. Damit hat sich die Stadt zugunsten der ökonomischen Entwicklungen der Fremdheit geöffnet, die zu einem Nebeneinanderleben von Individuen führte, das immer noch unter der Perspektive der anfänglichen Funktion der Stadt wahrgenommen wird. Diese Rekonstruktion der sozialen Werte verursachte Unsicherheits- und Angstgefühle, die sich bis zum heutigen Tag durch soziale Konflikte und die infrastrukturelle Unzugänglichkeit (bestärkt durch Überwachungskameras, Mauern, Elektrozäune, *gated communities* usw.) nachempfinden lassen und auch darauf abzielen,

> das in den letzten Jahrzehnten und -hunderten errungene Wohlgefühl zu bewahren. Wenn dies die strukturelle Dynamik bezeichnet, der die Großstädte unterliegen, dann ist es nicht überraschend, dass einige [Akteure] die Angst in Anspruch nehmen und sie

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> in die Grundlage für eine Kontroll- und Unterdrückungspolitik verwandeln. (Magatti 2009: 9)[4]

Die Urbanität rekonfiguriert sich somit durch die Rekonstruktion ihrer anfänglichen Funktion zugunsten ihrer technologisch-ökonomischen Entwicklung und wird dadurch instabil und fragmentiert. Baumans Auffassung zufolge versammeln sich die wirtschaftlichen und sozialen *Peers* anhand ihrer Gemeinsamkeiten und organisieren sich in kleineren Gemeinschaften, um sich vor der Angst vor dem Unbekannten und der realen oder symbolischen Gewalt zu schützen (dazu vgl. auch Bauman 2009b: 140; 2016: 90). Daraus entsteht eine Vorstellung eines urbanen Zufluchtsortes, an dem die Koexistenz verschiedenartigster Individuen eine Art »urbanes Unbehagen« verursacht, das zur Etablierung einer Angstkultur beiträgt, die auf soziale Zurückgezogenheit und dementsprechend die systematische Abgrenzung abzielt. In Anlehnung an Robert Castel behauptet Bauman, dass die von den Individuen wahrgenommene Unsicherheit nicht als ein Paradigmenwechsel der Stadt als ein ökonomisches Konglomerat aufgefasst wird, sondern vielmehr als eine defensive Reaktion, die der Fremdheit die Schuld zuweist, dass die Individuen sich nicht mehr sicher fühlen:

> Die quälende und unheilbare Erfahrung der Unsicherheit ist ein Nebeneffekt der Überzeugung, dass, die richtigen Fähigkeiten und eine wirkliche Anstrengung einmal vorausgesetzt, volle Sicherheit erreicht werden kann (es lässt sich machen, wir können es schaffen) – und wenn sich herausstellt, dass das Ziel nicht erreicht ist, kann der Fehlschlag nur durch eine böse Tat und böse Absicht erklärt werden. In diesem Stück muss es einen Schurken geben. (Bauman 2015: 132)

Die Angstkultur ist demnach eng mit einer sozialen Organisation verbunden, die durch Kontrolle- und Unterdrückungsmaßnahmen auf eine stabile Sozialordnung abzielen (vgl. Bauman 2006). Der Versuch, die Unsicherheit des flüchtigen Lebens zu beseitigen, bezeichnet somit eine distanzierende Bewegung, und nicht eine Annäherung der Individuen. Der Angst- und Unsicherheitszustand wird zu einem innewohnenden Aspekt des urbanen Alltagslebens (vgl. Bauman 2009a: 38), da der Andere als feindselig betrachtet wird. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Unsicherheit davor nicht vorhanden war; durch den Individualismus und die Verflüchtigung sozialer Bindungen wurde sie vielmehr *gesteigert*. Es handelt sich nicht nur um eine reale Angst, sondern vor allem um eine *mögliche* Angst, die das Individuum mit sich trägt: »When, in other words, the time has arrived to replace the concept of *Risikogesellschaft* with that of *Unsicherheitglobalschaft.*« (Bauman 2010: 203, Herv. i.O.)

Das Ambivalenzkonzept findet hier wieder Anklang: Die Flexibilisierung der sozialen Relationen und die Schwächung deren Bindungen ermöglichte einerseits die Entwicklung der Städte, die mit der Vorstellung eines kollektiven Fortschritts eng einherging. Auf der anderen Seite wurden die Grenzen der sozialen Ordnung infrage gestellt:

---

4 »[manter o] bem-estar conquistado das últimas décadas. Se essa é a dinâmica estrutural a que estão sujeitas as cidades, não surpreende que alguns [atores] especulem com o medo, transformando-o na base de uma política de controle e repressão.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Gesellschaft hat sich zugunsten der Individualität verflüchtigt, die stets auf der Suche nach eigener Sicherheit und Stabilität ist.

1.1.2.1 Flüchtige Lebensformen

Bauman entwickelt im Laufe seiner Werke das Angstkonzept als defensive Triebkraft gegen die Folgen der Anpassungsunfähigkeit an die flüchtige Moderne (vgl. Bauman 2006: 110-112). In Anbetracht der Implikationen der Globalisierung und der flüchtigen Moderne auf die Subjektivitäten schlägt Bauman eine Neuinterpretation der Individuen über den urbanen Raum vor. In diesem Sinne distanziert sich Bauman von der Figur des Baudellaire'schen Flaneurs, dessen Funktion sich ihm zufolge auf eine oberflächliche Betrachtungsweise auf die Stadt reduziere (vgl. Reddig/Kron 2014: 392-3), die jeglichen Engagements mit der Welt entsage. Der Flaneur, wie Kron in Anlehnung an Bauman (1993: 357) aufzeigt, beschränkt sich auf eine rein ästhetische Funktion, deren Teilhabe an der Stadt minimal und nahezu »immun« gegen die Folgen des flüchtigen Lebens ist:

> Der *Flaneur* empfindet reines Vergnügen in der ästhetischen Nähe ihm unbekannter Menschen. Diese Nähe wird von ihm aber nicht in einer sozialen Distanz aufgehoben, sondern Unbekannte werden in das Vergnügen des Schauens involviert, ohne dass sich beunruhigende Konsequenzen ergäben. Der Flaneur ist sein eigener Regisseur und die von ihm eingesetzten Schauspieler sind nichts weiter als abgelöste Oberflächen oder Anblicke ohne individuelle Identität. […] Die Macht gibt ihm die Fernbedienung und die damit verbundene Möglichkeit des *zapping*. (Kron 2001: 139f, Herv. i.O.)

Im Rahmen der flüchtigen Urbanität unterbreitet Bauman die Figur des Touristen, des Vagabunden als Lebensmodelle[5]. Für Bauman (1993: 357) bezeichnen die Touristen die Personen, die nicht ortsgebunden sind und deren Taten auf die Befriedigung des Freiheitswunsches abzielen, für den sie bezahlen. Diese Bewegungsfreiheit ist somit käuflich: Die Touristen kaufen sich »ihre Freiheit; […] das Recht, ihr eigenes Netz von Bedeutungen zu spinnen […]. Die Welt als die Auster des Touristen. Die Welt ist da, um angenehm erlebt zu werden – und deshalb von Bedeutung.« (ebd.: 359-360) Für die Touristen sind die Entfernungen kürzer und ihre Flexibilität und Mobilität sind fluider und rascher, sodass ihr Alltagsleben auf weniger solide Art und Weise strukturiert ist. Der Tourist befindet sich in einem globalen Raum, fühlt sich »zu Hause«, wenn er verreist, und kann sich nach eigenem Willen bewegen:

---

5 Des Weiteren spricht Bauman auch von Spielern (*Players*), die sich in einem Kontext befinden, in dem das Eingehen der Risiken ihre Triebkraft ist (dazu vgl. auch Beck 1986: 48; auch Bauman 2003[2000]: 124). Das Leben fungiert für den *Player* als ein Spiel, dessen Folgen ebenso kurzlebig sind. Jedes Spiel wird irgendwann verworfen und ein neues soll daraufhin betrieben werden, ohne dass die Ergebnisse des vorherigen Spiels vorhanden bleiben (vgl. Smith 1999: 162). Der *Player* ist in ein Handlungsnetzwerk eingebettet, in dem die anderen Personen lediglich eine funktionale Rolle im Rahmen des Spiels spielen (vgl. Kron 2001: 139). Es ist jedoch zu kritisieren, dass Bauman nicht konkret darauf eingeht, welche sozialen und wirtschaftlichen Kriterien die Unterscheidung zwischen Touristen und Spielern bestimmen.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Er sucht neue Erfahrungen auf, vor allem ästhetische Erfahrungen. Der Reiz, die Neuigkeit, die Kuriosität interessiert ihn. Und auch hier kommt es nicht zur Begegnung, vor allem nicht zu einer Auseinandersetzung mit der Realität der aufgesuchten sozialen Situation. Das Flüchtige bestimmt das Leben (Junge 2006: 97).

Als globaler Konsument ist die Figur des Touristen durch den entfesselten Konsum und das Bedürfnis nach ständiger Anpassung an das Tempo der flüchtigen Moderne gekennzeichnet. Er kann verschiedene Gestalten annehmen, je nachdem wo er ist. Insofern entsteht nach dem Ende einer Reise immer aufs Neue der Wunsch nach einem neuen Anfang.

Bauman betont jedoch, dass das Touristensein bzw. das Mithalten mit der flüchtigen Moderne einer kulturellen und einer materiellen Bedingung zugrunde liegt. Die materielle Bedingung ist nichts anderes als die erforderlichen finanziellen Mittel, um eine Reise anzutreten. Unter »kultureller Bedingung« versteht sich allerdings nicht eine Ausdifferenzierung bzw. die Artikulation einer Hochkultur im Gegensatz zu einer Populärkultur, sondern die weltweit verbreitete Vorstellung, die die Mobilität als etwas, wofür es sich zu leben lohnt, predigt. Die kulturelle Bedingung fasst Bauman als eine Art Maxime der flüchtigen Moderne auf, die den Reisen des Touristen einen Sinn verleiht. Was allerdings hervorzuheben ist, ist, dass die kulturelle Bedingung ein innewohnender Aspekt des flüchtigen Lebens ist, der sich nahezu allgegenwärtig manifestiert. Weil sie als eine unerlässliche Voraussetzung für die Einbettung des Individuums in die flüchtige Welt ist, wird sie allen Individuen auferlegt, doch sie ist nur denjenigen zugänglich, die sie sich leisten können. Es handelt sich dementsprechend um eine wesentlich abgrenzende Grundvoraussetzung. In diesem Kontext sind die Vagabunden Personen, die diesen unaufhörlichen und massiven Anreizen ausgesetzt und dieser »Globalisierungsmaxime« (»Reisen ist notwendig«) bewusst sind. Allerdings verfügen sie nicht über genügend Mittel, die ihnen diese globalen Erfahrungen ermöglichen. Es sind Personen, die sich die kulturellen Werte eines globalen flüchtigen Lebens aneignen, aber dennoch in ihren örtlich limitierten materiellen Zuständen verankert sind.

Die Vagabunden sind folglich das Alter Ego der Touristen. Die Touristen repräsentieren das, was die Vagabunden sein könnten, falls sie über die materiellen Voraussetzungen verfügen würden. Eickelpasch und Rademacher betonen ferner, dass der Unterschied zwischen Touristen und Vagabunden nicht nur auf die physischen und finanziellen Voraussetzungen ankommen, sondern auch auf eine »*existenzielle und moralische Situation* […]. Tourist und Vagabund bilden die Pole eines Kontinuums zwischen freiwilliger und unfreiwilliger ›Nichtsesshaftigkeit‹ im Sinne moralischer Bildungslosigkeit, auf dem wir alle angesiedelt sind.« (Eickelpasch/Rademacher 2004: 49, Herv. i.O.) Während die Touristen den Vagabunden zeigen, was sie machen könnten, zeigen wiederum die Vagabunden den Touristen, wie das Leben ist, wenn sie scheitern würden. Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen Touristen und Vagabunden besteht in der Beweglichkeit. Der Tourist hat und konsumiert globale Referenzen in einem globalisierten Kontext; er geht aktiv zur Welt hinaus, wohingegen der Vagabund die sozialen und ökonomischen Folgen dieses selben globalisierten Kontextes passiv spürt. Darüber hinaus ist der Vagabund an seinen sozialen Stand gebunden und wird dennoch dazu

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gezwungen, sich zu bewegen: »The tourists travel *because they want to*; the vagabonds because *they have no other bearable choice.*« (Bauman 1998: 94, Herv. i.O.) Die Bewegungen der Vagabunden sind sporadisch und ungeplant, sie sind willkürlich und ziellos, aber nach wie vor auf ihren sozialen und finanziellen Lebenszustand beschränkt: »Der Vagabund ist auf Grund seiner offensichtlich unkontrollierbaren Bewegungsfreiheit der Protagonist postmoderner Regellosigkeit. Man weiß nie, wohin er geht und woher er kommt, weil er selbst dies nicht weiß.« (Kron 2001: 139-140) Insofern ist der Vagabund an einen Kontext globalisierten Lebens gebunden, der ihn zwar betrifft und überwältigt, aber an dem er nicht aktiv teilnehmen kann. Dies führt ihn dazu, dass er überall ein Fremder wird:

> Dies zwingt ihn zu beständigem Wechsel der Orte und sozialen Situationen, weil er nirgends ansässig werden kann. Der Vagabund ist unterwegs, weil es für ihn keinen ›heimatlichen‹ Ort mehr gibt. Auf seinem Weg der Unstetigkeit wird er fortdauernd zu weiterer Unstetigkeit gezwungen. (Junge 2006: 97)

Diese Lebensformen offenbaren die Tatsache, dass die flüchtige Moderne eine Beschleunigung und Entgrenzung der sozialen Relationen vorantreibt, aber sich auf verschiedene Art und Weise auf die Individuen auswirkt. Die verflüchtigte Großstadt dient somit als Schauplatz für die flüchtigen Phänomene, die durch die massiven Globalisierungsprozesse beeinflusst werden und dementsprechend Widersprüchen und Dissonanzen zugrunde liegen, die in das kollektive und singuläre Leben eindringen und ambivalente Verhältnisse erschaffen. Die Urbanität hebt insofern einen Ambivalenzzustand hervor, der für die flüchtige Moderne charakteristisch ist. Wie bereits oben dargestellt wurde, sind die Fähigkeiten und die Handlungsspielräume allerdings auf diejenigen beschränkt, die sich an die ständigen Veränderungen der globalisierten Stadt anpassen können. Die Großstadt operiert prospektiv in der Jetztzeit, indem die sozialen Interaktionen schneller und räumlich zunehmend unabhängig sind (vgl. Davis 2008: 138). Dies führt dazu, dass die Stadt immer wieder aufs Neue reaktualisiert wird, mit einem Tempo, das sich auf alle gleichermaßen projiziert und mit dem nur diejenigen mithalten können, die gewisse materielle Voraussetzungen mitbringen.

1.1.2.2 Mixophobie und Mixophilie

An die vorherige Diskussion anknüpfend, ist das flüchtige Leben im Grunde genommen ambivalent, da die rasch ersetzbaren Referenzen auf die individuellen Sozialleben ständig und überwältigend projiziert werden und Wirkungen produzieren, die nicht in gleichem Maße von den Individuen erlebt und wahrgenommen werden: »Individual freedom [is] a social privilege.« (Poder 2008: 98) Nach Baumans Verständnis verursacht die Unterscheidung zwischen Touristen und Vagabunden ein Oppositionsverhältnis, das vor allem von den Touristen als eine Angst vor dem Fremden wahrgenommen wird. Der Fremde lässt sich hierin nicht nur im Rahmen eines Verhältnisses zur individuellen Identität, sondern auch zur sozialen auffassen. Dies führt dazu, dass die Angst als Parameter für den individuellen Schutz fungiert. Es handelt sich nicht unbedingt um eine reale Angst, die sich beispielsweise aus Terroranschlägen ergibt, sondern um ein Unsicherheitsgefühl, das die Individuen in ständige und erhöhte Alarmbereitschaft für mögliche Bosheiten versetzen: »the fear is more terrible when it is diffuse, dispersed,

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

not very clear; when it floats freely elsewhere, without bonds, anchors, home or a clear cause.« (Bauman 2006: 10)

Das soziale Wohlgefühl wird somit durch ein individuelles Wohlgefühl ersetzt: Eine Art Selbstbezogenheit bzw. ein Fokus auf die eigene Individualität, ohne jedoch auf die Privilegien zu verzichten, die das Individuum innerhalb des flüchtigen Lebens haben kann. Die zwischenmenschlichen Relationen, welche insbesondere in den Großstädten akzentuiert werden, sind oftmals von einer Bereitschaft geprägt, auf emotionale Bindungen zu verzichten. In seinem Buch *Liquid Love* (2003a) setzt sich Bauman mit der Problematik der zwischenmenschlichen Beziehungen auseinander. Ihm zufolge kulminieren die Unsicherheit und die Instabilität in einer Unfähigkeit oder sogar in der Willenlosigkeit, festere und dauerhaftere Bindungen herzustellen. Dies führt wiederum dazu, dass die zwischenmenschlichen Beziehungen zu einer Kurzlebigkeit und deren darauffolgenden Verwerfung verdammt sind. Wenngleich Bauman von *flüchtiger Liebe* spricht, wendet sich seine Analyse nicht nur Liebesbeziehungen zu, sondern betrifft auch die Solidarität und Toleranz, die im Rahmen der flüchtigen Welt auf ambivalente Art und Weise aufzufinden sind. Bauman identifiziert vor diesem Hintergrund zwei Reaktionen des Individuums auf die Fremdheit: die Mixophobie und die Mixophilie.

Die Mixophobie bezeichnet die Suche nach Sicherheit anhand der individuellen und sozialen Identität, indem die Anderen abgelehnt und deren identitätsstiftenden Rollen ignoriert werden: »Mixophobia is a highly predictable and widespread reaction to the mind-boggling, spine-chilling and nerve-breaking variety of human types and lifestyles that rub shoulders in the streets of contemporary cities« (ebd.: 109-110). Die Mixophobie ist eine konservativ ausgerichtete Reaktion, die sich sowohl in »solideren« als auch fluiden Gruppen ermitteln lässt, zumal die flüchtige Moderne die sozialen Unterschiede eben nicht unbedingt ausgleicht, sondern die bereits existierende Kluft zwischen den Individuen und den Klassen sogar weiter ausdehnt. Die Mixophobie speist sich aus der Unsicherheit und dem Unwissen über die Fremdheit (die unbekannten Menschen), sodass die individuellen Weltanschauungen sich aufgrund einer oftmals symbolischen und durch leere Diskurse ausgebeuteten Angst verschließen und den Abstand zwischen Individuen noch vergrößern:

> Choosing the escape option prompted by mixophobia has an insidious and deleterious consequence of its own: the strategy is increasingly self-perpetuating and self-reinforcing the more ineffective it is. […] The longer people stay in a uniform environment – in the company of others »like themselves« with whom they can »socialize« perfunctorily and matter-of-factly without incurring the risk of miscomprehension and without struggling with the vexing need to translate between distinct universes of meaning – the more they are likely to »delearn« the art of negotiating shared meaning and a *modus convivendi*. (ebd.: 111, Herv. i.O.)

Allerdings erweist sich Bauman optimistisch, wenn er die Mixophilie als eine Gegenreaktion auf die Mixophobie postuliert. Für ihn treibt die Mixophilie zwischenmenschliche Transformationen voran, die als eine an Gadamer angelehnte gewisse Horizontverschmelzung dienen (ebd.: 114), bei der die Differenz nicht nur respektiert, sondern auch wertgeschätzt wird. Die Position des Anderen wird in dieser Hinsicht als mögliche Ergänzung der Identität des Betrachters aufgefasst: eine Bereicherung, die zum viel-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fältigen Zusammenleben führen kann. Obwohl die Stadt nicht mehr der anfänglichen Sicherheits- und Eingrenzungsfunktion nachgeht, ist der Respekt vor dem Anderen Bauman zufolge von zentraler Bedeutung für die Wiederherstellung des Sicherheits- und Stabilitätsgefühls.

Die Koexistenz von Mixophobie und Mixophilie betont somit den ambivalenten Charakter der Stadt, in der das Zusammenspiel dieser zwischenmenschlichen Praktiken ein Spannungsfeld ins Leben ruft, auf dem die demokratische Debatte sich entwickeln kann. Bauman plädiert zwar für die Mixophilie, doch er ist dessen bewusst, dass die Mixophobie weiterhin existieren wird:

> Variety is a promise of opportunities, many and different opportunities, opportunities fitting all skills and any taste – and so the bigger the city the more likely it is to attract a growing number of people who reject or are refused accommodation and life chances in places that are smaller and so less tolerant of idiosyncrasy and more tightfisted in the opportunities they offer. It seems that mixophilia, just like mixophobia, is a self-propelling, self-propagating and self-invigorating tendency. Neither of the two is likely to exhaust itself, nor lose any of its vigour in the course of city renewal and the refurbishment of city space. Mixophobia and mixophilia coexist in every city, but they coexist as well inside every one of the city's residents. admittedly, this is an uneasy coexistence, full of sound and fury – though signifying a lot to people on the receiving end of liquid modern ambivalence. (ebd.: 111)

Die mixophilen Praktiken lassen sich zwar durch öffentliche architektonische Strukturen vorantreiben, die als Treffpunkt für die verschiedensten Personen und Sozialklassen dienen und damit den zwischenmenschlichen Austausch und die empathischen Relationen verbessern können. Doch diese Praktiken werden niemals vollständig vollzogen (vgl. ebd.: 116), da sie weiterhin auf Widerstände stoßen werden (aber laut Bauman hoffentlich in einem zunehmend niedrigeren Grad). Ferner weist Bauman darauf hin, dass die Stadt als Lokalität nicht in der Lage ist, global entstandene Probleme zu lösen. Insofern ist es zwar möglich, den Dialog und die Interaktion zu fördern, doch die vollständige Beseitigung des Problems kann lokal nicht erfolgen: »There are […] *no local solutions to globally generated problems.*« (ebd.: 115, Herv. i.O.) Dementsprechend liegt die Lokalität der Stadt der globalen Problematik zugrunde, was dazu führt, dass die Divergenzen und die Dissonanzen zwischen den Individuen weiterhin existieren werden. Die Ambivalenz des flüchtigen Lebens erweist sich insofern als ein äußerst beträchtlicher Aspekt der flüchtigen Urbanität, die die lokalen und globalen Wirkungen gegenüberstellt und problematisiert. Es ist eben in diesem dialektischen Prozess, dass die Suche nach Stabilität und Sicherheit auf lokaler und physischer Ebene stattfindet, während man zugleich versucht, mit dem höchst beschleunigten Tempo der globalen Dimension mitzuhalten. In Anbetracht dessen soll im Folgenden die Identitätsfrage untersucht werden, welche sich ständig verflüchtigt und ambivalenter wird.

1.1.3 Flüchtige Identitäten

Die flüchtige Moderne entsteht aus dem Kontext der Moderne durch ihre metanarrative Selbstreflexion, die seit Jahrzehnten ihre vorherrschenden Paradigmen zum Einsturz

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bringt. Die Erschütterung der Metanarrativen, die Lyotard (1979) als die Postmoderne identifizierte, stellt die Gewissheiten infrage, die das soziale und das individuelle Leben steuerten. Das Ende des europäischen Imperialismus führte dazu, dass die Repräsentationspolitiken und die kulturwissenschaftlichen und soziologischen Debatten stark an Bedeutung gewannen. Die Intensivierung der Globalisierungsprozesse nach dem Kalten Krieg sowie die Entwicklung von Technologien, Kommunikations- und Verkehrsmitteln haben unmittelbar zu den weltweiten Migrationsströmen beigetragen. Die spätkapitalistischen Implikationen erweisen sich zunehmend ubiquitärer, indem das Kapital dereguliert und fragmentiert wird und dadurch eine Art globaler Kultur zustande kommt (vgl. Featherstone 1993), die Marken und Symbole multinationaler Konzerne weltweit verbreiten. Daher ist es nahezu unmöglich, den Wirkungen dieser Globalisierungsprozesse, die das flüchtige Leben und die Individuen betreffen, zu entkommen.

Insofern ermöglicht die Orientierungslosigkeit, die sich aus der Emanzipation von den fixierten Referenzen der Moderne (Familie, Traditionen, Religion usw.) ergeben hat, eine Art referentielle Leere festzustellen, welche die entbetteten Individuen mit Symbolen und Tendenzen auszufüllen versuchen, die einen kurzlebigen Befriedigungszustand des Wunsches nach Vollkommenheit versprechen:

> [D]as heutige Identitätsproblem [erwächst] größtenteils aus der Schwierigkeit, an einer beliebigen Identität über längere Zeit hinweg festzuhalten; daran, daß es fast schon unmöglich ist, eine Form der Identität zu finden, die gute Aussichten auf lebenslange Anerkennung hat; und aus der sich daraus ergebenden dringenden Notwendigkeit, sich keine Identität zu sehr anzueignen, damit man sich ihrer notfalls kurzfristig wieder entledigen kann. […] [A]ll dies rührt an die zentrale und schmerzlichste aller Ängste, die aus der Instabilität der eigenen Identität und dem Fehlen dauerhafter, vertrauenswürdiger und zuverlässiger Bezugspunkte zu ihrer Stabilisierung und Sicherung herrührt. (Bauman 1999: 219)

Der Wunsch nach Befriedigung ist für Bauman etwas Ständiges, das nur kurzlebig durch gewisse im Trend liegende Referenzen vollzogen und gleich danach zugunsten neuer, zukünftiger Referenzen verworfen wird. In der flüchtigen Moderne hält nichts dauernd: Die Identität der flüchtigen Moderne stellt sich nicht als ein abschließbares Projekt heraus, das dem Individuum ein dauerhaftes Vollkommenheitsgefühl verleihen könnte. Ganz im Gegenteil: Die Mittel sind wichtiger als das Ende – die vollkommene Konkretisierung der Identität ist nicht mehr möglich, sondern vielmehr ein unerreichbares Projekt, das für die Konsumgesellschaft nicht zum Abschluss kommen soll. Das Individuum übernimmt nun alle Risiken und die Verantwortung für all seine Taten. Das heißt: Die Individuen nehmen keine vorgegebenen Stellungen in der Welt ein, sondern ringen ständig um einen Platz, wo sie sich wohl und sicher fühlen können: »Alles ist auf die Ebene des Individuums heruntergebrochen. Die einzelnen müssen entscheiden, was sie wollen, was sie können und für welches Ziel sie ihr Können einsetzen wollen – zur größtmöglichen Befriedigung natürlich.« (Bauman 2003[2000]: 77)

Daraus lässt sich eine paradigmatische Verlagerung entnehmen: Die flüchtigen Identitäten sind diejenigen, die sich nach den aktuellen Parametern und Referenzen der flüchtigen Moderne erneuern. Die Identitätsprojekte liegen einer Unabschließ-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

barkeit zugrunde, die die Anläufe zur Befriedigung der Wünsche nach individueller Vollkommenheit vorantreibt. Demnach macht Bauman darauf aufmerksam, dass das Identitätskonzept sich weniger auf ein Endresultat und mehr auf intermediäre Beziehungen konzentriert, die den Weg zu einer möglichen abgeschlossenen Subjektivität aufzeigen. Es handelt sich also um »something to be invented rather than discovered« (Bauman 2004a: 15). Die Identitäten basieren in diesem Zusammenhang auf gewissen »Mustern« und *Identifikationen*: »Once identity loses the *social* anchors that made it look ›natural‹, predetermined and non-negotiable, ›identification‹ becomes ever more important for the individuals desperately seeking a ›we‹ to which they may bid for access.« (ebd.: 30, Herv. i.O.) Die flüchtige Identität befindet sich demnach in einer kontinuierlichen Gegenwart (vgl. Blackshaw 2005: 91) und versucht, sich von einer Vergangenheit abzukoppeln, die eventuell als Kraft fungiert, die seine Selbstgestaltung und – findung verhindern kann. Die flüchtige Identität versucht stattdessen, sich zu entwurzeln, um unbehindert und ungezwungen zu fließen:

> One becomes aware that »belonging« and »identity« are not cut in rock, that they are not secured by a lifelong guarantee, that they are eminently negotiable and revocable; and that one's own decisions, the steps one takes, the way one acts – and the determination to stick by all that – are crucial factors of both. In other words, the thought of »having an identity« will not occur to people as long as »belonging« remains their fate, a condition with no alternative. They will begin to entertain such a thought only in the form of a task to be performed, and to be performed over and over again rather than in a one-off fashion. (Bauman 2004a: 11-12)

Die Identifikation wird Bauman zufolge durch den Konsum vermittelt, dessen treibende Kraft den individuellen Wunsch nach vollkommener Identität bezeichnet. Als Waren werden die Identifikationen niemals diejenigen zufriedenstellen, die sich selbst endgültig zu bestimmen versuchen. Denn die Myriade von Identifikationsmöglichkeiten verursacht die Verwerflichkeit und die Kurzlebigkeit der wahrgenommenen und angeeigneten Aspekte und Eigenschaften. Für Bauman wird die Identität nicht als eine absolute, sondern eine strukturell ephemere Entität begriffen.

Da die Identifikation einer verbrauchbaren Flüchtigkeit unterworfen ist, wird das Identitätsprojekt immer wieder aufs Neue überarbeitet, wie etwa ein Palimpsest (vgl. Blackshaw 2005: 95), dessen Inhalt zugunsten neuer Inhalte zur Löschung verurteilt ist. Das Individuum lebt insofern in einem ständigen Unbehagen, das es zur neuen Selbstbestimmung treibt, »an extreme dislike for performing the same identity too often« (ebd.).

Angesichts der Tatsache, dass die Identifikationen sich zu besitzenden Waren ähneln, ist es von großer Bedeutung, dass die Individuen eine Bereitschaft haben, sich neuen Erfahrungen und Veränderungen zu eröffnen. In der flüchtigen Moderne suchen die Menschen oft die Veränderung: Damit die Individuen sich mitten in der flüchtigen Moderne befinden können, wird es von ihnen eine ständige Anpassungsfähigkeit vorausgesetzt. Scheitert dieser Versuch zur Anpassung, dann fühlt sich das Individuum dazu verpflichtet, die Verantwortung für seine Nicht-Anpassung zu übernehmen und dementsprechend das Risiko einzugehen, sich wie ein Außenseiter (*outcast*) am Rande der Gesellschaften zu befinden. Dabei ist erwähnenswert, dass die Befriedigung dieser

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unaufhörlichen Wünsche die Individuen unter Druck setzt. Aus diesem Grund spielen die *Berater* (vgl. Bauman 2003[2000]: 79-80) im Rahmen der flüchtigen Moderne eine tragende Rolle, da sie bereits ähnliche Situationen erlebt haben und sie überwinden konnten. Wobei die Individuen früher öfter auf religiöse und politische Autoritäten als Quelle disziplinierter Beharrlichkeit zurückgriffen, liegen in der flüchtigen Moderne eher Selbsthilfebücher, *coachings* u.a. vor, die eine vom Individuum ausgehende Effizienz versprechen, um dahin zu gelangen, wo man sein möchte:

> Ausgehend von der Annahme, daß alle Probleme persönlicher Natur sind, daß sie nur individuell bearbeitet werden können, wollen die Ratsuchenden *Beispiele*, die ihnen zeigen, wie die anderen in ähnlichen Situationen ihre Probleme gemeistert haben. […] Der Blick auf die Erfahrung anderer Menschen, auf ihre Anstrengungen und ihr Leiden ist verbunden mit der Hoffnung, dabei die Gründe des eigenen Unbehagens zu entdecken, sie benennen zu können und so einen Weg zu finden, wie man sie bekämpfen oder ihnen widerstehen kann. (ebd.: 81, Herv. i.O.)

Die Alltagspolitik der flüchtigen Moderne verfolgt mithin nicht mehr ein definiertes Ziel, sondern wurde zu einer Lebenspolitik, die sich von einem sozialen Wohlgefühl distanziert und sich zunehmend einem *individuellen* Wohlgefühl annähert: »Life politics is self-centred and self-referential« (Bauman 2002: 171). Hierbei handelt es sich darum, was das Individuum von und für sich selbst macht und dass es zudem seine Selbstdarstellung im öffentlichen Raum legitimiert[6]. Als Konsumenten fungierend bilden sich die Subjektivitäten durch den kontinuierlichen und graduellen Konsum von Eigenschaften bzw. Aspekten, die die Personen »haben sollten«. Hiernach nimmt Bauman die Metapher eines Identitätsbüfetts in Anspruch:

> Die Welt der unbegrenzten Möglichkeiten ist wie ein kaltes Büfett, dessen überladene Platten die Kapazität der stärksten Esser übersteigt. Die Gäste sind *Konsumenten*, und ihr größtes Problem ist die Auswahl bei der Speisenfolge, das sich auf die Entscheidung reduziert: Was sollte man weglassen? Das Problem ist nicht der Mangel, sondern das Überangebot der Auswahl. […] Aber wenn man sich nicht irren kann, wie ist dann möglich festzustellen, ob man recht hat? […] Die Gefahr des Irrtums scheint damit gebannt, aber das ist nicht unbedingt nur ein Gewinn, denn man handelt sich dafür ewige Unsicherheit und unstillbare Bedürfnisse ein. Gute Nachricht mit der Aussicht auf anhaltende Geschäfte für die Anbieter, aber anhaltende Seelenqual für die Konsumenten. (Bauman 2003[2000]: 78, Herv. i.O.)

Das Individuum strebt nach Selbstvollkommenheit, doch die konsumbedingten Umstände lassen die Identifikationselemente durch neue ersetzen, woraufhin dem Individuum ein ständiger Selbstgestaltungsprozess aufgezwungen wird. Die Unzufrieden-

6 Zahlreiche Studien haben sich bereits mit der Problematik der Selbstdarstellung befasst, insbesondere neuerdings in sozialen Netzwerken. Die *Selfie*-Kultur sowie die Entstehung von *digital influencers* untermauert mit Nachdruck das, was Guy Debord (1978) die Gesellschaft des Spektakels genannt hat. Über den Zusammenhang zwischen Selbstinszenierung und den Auswirkungen auf die individuellen Identitäten, siehe u.a. Gojny et al. (2016), Neumann-Braun (2017) und Ordmerod (2018).

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heit und die geplante Obsoleszenz sind gemeinsame Elemente der Konsumkultur, ja sogar die Triebkraft für die ständigen Veränderungen, die mit dem Tempo des globalen Marktes einhergehen. Diesbezüglich weist Blackshaw darauf hin, dass die Identitäten an Tiefgründigkeit verlieren und oberflächlicher werden, sodass die neuen Erfahrungen, die das Individuum erleben kann, umfasst werden können:

> In liquid modernity, it is appearances that count and truth is performative. […] [L]iquid modern identity-making is concentrated on performing rather than building anything solid […]; it is always about performing an identity rather than expressing who you are. (Blackshaw 2005: 94)

Die individuelle Performanz erweist sich als ein Identifikationsversuch mit der umgebenden flüchtigen Welt. Die Verbreitung von Lebensstilen, die gewisse Identifikationen versprechen, wird durch öffentlich bekannte Persönlichkeiten vermarktet, die als Bedeutungs- und Erfahrungsträger angesehen werden. In Anlehnung an Thomas Mathiesen (1997) stellt Bauman die Herausbildung und Entwicklung eines zunehmend präsenten Kontrollmechanismus fest: das Synoptikum. Anders als das Panoptikum, ein zentral ausgerichtetes Gebilde zur Überwachung der Individuen, bezeichnet das Synoptikum die Strukturen, in denen die Individuen eine Person überwachen: »The lives of celebrities provide a pattern of existence for millions of admirers. Reports of their activities are like ›broadcasts of heaven‹.« (Smith 1999: 153; vgl, auch Junge 2006: 35) Laut Bauman setzt das Synoptikum einen Perspektivenwechsel in Gang und lässt eine Kontrolle herausbilden, die sich nicht von einer überindividuellen Machtstruktur ableitet (vgl. Foucault 1977). Im Synoptikum ist das Individuum sein eigener Überwacher[7].

Die synoptische Kontrolle operiert demnach in einem Wunsch nach Identifikation und Anpassung an die flüchtige Welt. Insofern lässt sich auf Stuart Halls Feststellung zurückgreifen: »Kulturelle Identitäten sind die instabilen Identifikationspunkte oder Nahtstellen, die innerhalb der Diskurse über Geschichte und Kultur gebildet werden. Kein Wesen, sondern eine *Positionierung*.« (Hall, S. 1994a: 30, Herv. i.O.) Die kulturelle Identitätskrise entsteht aus einer Krise der Zugehörigkeit, welche in der flüchtigen Moderne weiterhin artikuliert und sogar verschärft wurde. Obwohl Stuart Hall von *kulturellen* Identitäten spricht, lässt sich seine Aussage auf den Kontext einer globalisierten

7 »Wenn das Synoptikum an die Stelle des Panoptikums tritt, braucht man keine hohe Mauern und Wachtürme mehr, um die Insassen am Ausbrechen zu hindern, um die Einhaltung der vorgeschriebenen Routine sicherzustellen (wobei stets zusätzlich Kosten dadurch entstehen, daß man die von jener öden Routine gewöhnlich hervorgebrachte simmernde Kooperationsunlust und Aufsässigkeit bekämpfen und unablässig bemüht sein muß, drohende Rebellionen gegen die Würdelosigkeit des Sklavendaseins im Keim zu ersticken). […] [Es] wird heute erwartet, daß sie sich selbst disziplinieren und die materiellen und psychischen Kosten der Herstellung von Disziplin selbst tragen. Sie dürfen die Mauern selbst hochziehen und aus freien Stücken auf jeden Ausbruchsversuch verzichten. Indem das Zuckerbrot […] an die Stelle der Peitsche tritt, die normative Regulierung durch gezielte Verlockung und Verführung abgelöst wird und täglich neu angefachte Wünsche und Sehnsüchte die Funktion eines teuren und Argwohn erweckenden Polizeiapparats übernehmen, sind die Wachtürme (die wie alle anderen strategischen Mittel darauf abzielen, erwünschte Handlungen zu fördern und unerwünschte zu eliminieren) privatisiert und die Genehmigungsverfahren für die Errichtung von Mauern dereguliert worden. Statt von Not getrieben zu werden, darf man die Chance des Sklavendaseins nun freiwillig ergreifen […].« (Bauman 2013: 93-94)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kultur übertragen (vgl. Featherstone 1993), die wiederum in die Dimension der Individualität eindringt. Halls erwähnte Positionierung ist deshalb von einer Kurzlebigkeit geprägt, die die fixierte Strukturierung der Identitäten verhindert. Als eine identifikatorische Praxis gestaltet diese kurzlebige Positionierung die artikulierten Realitäten um, denen die Individuen ausgesetzt sind, wie Simulakren eines Lebens, das als ideal und grundlegend für die Vollkommenheit der individuellen Identität vermarktet wird:

> Der Markt bringt einen weiten Bereich von »Identitäten« zur Entfaltung, aus denen man seine eigene auswählen kann. […] Der Markt bietet auch Werkzeuge »der Identitätsherstellung«, die differentiell benutzt werden können, d.h. Resultate hervorbringen, die sich etwas voneinander unterscheiden und auf diese Weise auf die Kunden zugeschnitten oder personalisiert sind, und somit besser dem Bedürfnis nach Individualität dienen. Mit Hilfe des Marktes kann man verschiedene Elemente des vollständigen »Identi-kit« eines *do-it-yourself*-Selbst zusammenstellen. […] Die Attraktivität der vom Markt bereitgestellten Identitäten besteht darin, daß die Qualen der Selbsterschaffung und der nachfolgenden Suche nach der gesellschaftlichen Anerkennung des vollendeten oder halbbackenen Produkts durch den weniger quälenden, oft angenehmen Akt der Wahl zwischen fertigen Mustern ersetzt wird. Die käuflichen Identitäten, die der Market bietet, kommen komplett mit dem Etikett der sozialen Anerkennung, das ihnen schon vorweg verpaßt worden ist. Die Ungewißheit hinsichtlich der Lebensfähigkeit der selbstkonstruierten Identität und die Qual der Suche nach Bestätigung werden einem dadurch erspart. *Identi-kits* und Lebensstil-Symbole werden durch Leute mit Autorität und durch Werbe-Information verstärkt, so daß eine eindrucksvoll große Anzahl von Leuten sie anerkennt. Soziale Anerkennung muß deshalb nicht auf dem Verhandlungswege erzielt werden – sie ist sozusagen von Anfang an in das auf dem Markt gehandelte Produkt »eingebaut«. (Bauman 1992: 250, Herv. i.O.)

Wie Blackshaw (2005: 49) hervorhebt, erklärt sich jedoch die entfesselte Suche nach Bedeutungen nicht durch einen Mangel, sondern geradezu durch einen Überfluss an Werten und Referenzen. Sofern ein Identifikationselement innerhalb des soziokulturellen und individuellen Kontextes seine Bedeutung verliert, entstehen gleich darauf neue Referenzen, die darauf abzielen, die mögliche Bedeutungsleere zu füllen. Das heißt, dass die flüchtige Identität ständig versucht, der Angst vor dieser Leere zu entfliehen, indem neue Bedeutungen vorübergehend in Anspruch genommen werden.

Die Identitätsgestaltung ist nach Baumans Verständnis eine ungeschützte und prekäre Aufgabe (vgl. Bauman 2003a: 21), die die quantitative Produktivität der Erfahrungen des individuellen Identitätsprojektes mehr als die Qualität und Stabilität der sozialen Relationen wertschätzen. Demnach sind die zwischenmenschlichen Relationen einer Fragilität unterworfen, weshalb die dauerhafteren Bindungen zwischen Individuen oftmals gemieden werden. Bauman stellt fest, dass der »Mann ohne Eigenschaften«, der für Musil (2016[1930]) den Höhepunkt der soliden Moderne darstellte, nun in der flüchtigen Moderne durch einen »Mann ohne Verwandtschaften« ersetzt wurde (vgl. Bauman 2003a: vii). Dies bedeutet allerdings nicht, dass das Individuum kein relationales Wesen mehr ist, zumal das ein inhärenter und dementsprechend unvermeidlicher Aspekt des Menschen ist. Was Bauman damit meint, ist vielmehr, dass die Relationen an Qualität und Langlebigkeit verloren und stattdessen an (reproduzierbarer) Quantität

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Kurzlebigkeit gewonnen haben. Die zwischenmenschlichen und sozialen Relationen in der flüchtigen Moderne existieren nicht mit der Absicht, lange und gesellschaftlich engagiert zu sein, sondern um das individuelle Bedürfnis nach einem Platz in der Gesellschaft vorübergehend zu befriedigen:

> Bonds are easily entered but even easier to abandon. Much is done (and more yet is wished to be done) to prevent them from developing any holding power; long-term commitments with no option of termination on demand are decidedly out of fashion and not what a »rational chooser« would choose… Relationships, like love in Anthony Giddens's portrayal, are »confluent« – they last (or at least are expected to last) as long as both sides find them satisfactory. According to Judith Baker, author of bestselling »relationship« handbooks, most relationships are designed to last no more than five years – enough time to pass from infatuation through the attachment phase and land down in the »why am I here?« phase. With partnerships and other bonds in flux, the Lebenswelt is fluid. Or, to put it in a different idiom – the world, once the stolid, rule-following umpire, has become one of the players in a game that changes the rules as it goes – in an apparently whimsical and hard-to-predict fashion. (Bauman 2004b: 20-21, Herv. i.O.)

In einem aktuellen Kontext, der stark von sozialen Netzwerken geprägt ist, sind diese sozialen Relationen zu einer kurzzeitigen Existenz verurteilt: Die virtuellen »Freundschaften« reduzieren sich auf eine Oberflächlichkeit und können jederzeit gelöscht bzw. »entfreundet« werden[8]; Apps, die sich einer Art Katalog ähneln und die erste Begegnung zwischen Personen auf einer virtuellen Welt ermöglichen, damit sie sich kurz daraufhin wieder distanzieren; der Wunsch, auf keine emotionalen Bindungen einzugehen, um die eigene Auswahlfreiheit zu bewahren und keine Konsequenzen über den Partner zu tragen: »Wir kennen das aus der eigenen Erfahrung – mit leichtem Gepäck kommt man schneller voran.« (Bauman 2003[2000]: 8)

Wenn die Kurzlebigkeit der Imperativ der flüchtigen Moderne ist, werden die emotionalen Bindungen »leichter« gebildet, damit das Individuum seine Flexibilität nicht verliert. Wie Bauman ermittelt, sind die Beziehungen in der flüchtigen Moderne wesentlich ambivalent und kurzlebig und bringen zudem die Angst ans Licht, auf die eigene individuelle Freiheit verzichten zu müssen. Gleichzeitig lässt die Unfähigkeit bzw. die Nicht-Bereitschaft, dauerhafte emotionale Bindungen herzustellen, ein Einsamkeitsgefühl entstehen, das das individuelle und soziale Leben heimsuchen (vgl. Ordmerod 2018: 45). Dieses Alleinsein schafft Bauman zufolge Platz für die Orientierungslosigkeit und die Unsicherheit. Wie oben bereits erwähnt wurde, geht diese Ahnungslo-

8 Es ist interessant zu beobachten, dass die individuelle Identität sich auf die Ebene der Virtualität grenzenlos übertragt: eine Übertreibung und ein Überfluss der Wünsche nach Identifikation, die Simulakren eines »perfekten« Lebens darstellen und infolgedessen eine Unzufriedenheit mit der »offline« Realität des Individuums verursachen: »The process of presenting ever more admirable information online in turn leads to a temptation to misrepresent our lives. Tweaking the truth to present a slightly better version of who we are is something we consciously and subconsciously do offline too […]. In the digital realm, however, the lines between harmless hyberbole and self-delusion are far easier to cross. […] [In real life] there are limits to what we can make of ourselves, but online you can go […] further with self-invention.« (Ordmerod 2018: 39-40)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sigkeit in der flüchtigen Moderne häufig mit einem Angstgefühl davor einher, das eigene individuelle Wohlergehen aufs Spiel zu setzen. Es ist daher nicht überraschend, dass die Mixophobie durch ein Vermeidungsprinzip gekennzeichnet ist (vgl. Junge 2006: 99), welches als eine defensive Reaktion darauf fungiert, was gefährlich sein (z.B. körperliche, soziale sowie symbolische Gewalt) oder zur Festlegung bzw. Verankerung des Individuums (dauerhafteren Bindungen) führen kann.

Zum Schluss unterliegt die flüchtige Identität einer ständigen Identifikationsproblematik. Die Identitäten sind insofern grundsätzlich ambivalent: Die Verflüchtigungsprozesse situieren sich im Chaos des globalisierten Lebens und die Individuen suchen durch kurzlebige Referenzen nach einer Logik, die ihnen eine Stabilität ihrer Subjektivitäten verleihen können. Somit »[…] greift der Mensch auf von ihm selbst erzeugte, kulturelle Ordnungsschemata zurück, um Kontrolle über das Chaos herzustellen« (Junge 2006: 72). Die Individuen versuchen insofern, Erfahrungen zu produzieren und gewisse Erlebnisse zu sammeln, mit der Hoffnung, dass sie sie zur Selbstfindung und -reflexion führen können, wenngleich sie eigentlich durch den Konsum instrumentalisiert (vgl. Bauman 1997: 188) und in einen kontinuierlichen und unausgesetzten Prozess der Selbsterneuerung und -gestaltung eingebettet werden.

1.2 Urbanität und subjektive Raumpraxis

Während sich das vorherige Kapitel mit Zygmunt Baumans hinterlassenem Vermächtnis über das Verständnis von Phänomenen der flüchtigen Moderne und seinen Auswirkungen auf das soziokulturelle und individuelle Leben beschäftigt hat, wendet sich das vorliegende Kapitel den raumtheoretischen Ansätzen zu, die bei der Herausbildung und Entwicklung der flüchtigen Moderne entworfen wurden. Diese beziehen die Pluralität und die Vielfalt von Individuen mit ein, welche den urbanen Raum konstituieren. Wenngleich es zahlreiche Autoren gibt, die sich mit dem Raum auseinandergesetzt und gewisse Raumtheorien entworfen haben, beschränkt sich die vorliegende Studie auf die Überlegungen von Henri Lefebvre und Michel de Certeau, welche den urbanen Raum unter einer jeweils dialektischen und kreativen Perspektive untersucht haben.

Darauf bezugnehmend ist zu betonen, dass es sich hier um einen kurzen thematischen Umriss ihrer Theorien handelt, der vor allem im Kontext der Literatur flüchtiger Identitäten die Urbanisierungsphänomene und die Identitätsgestaltungsprozesse aufklären kann. Demnach werden die unten beschriebenen Konzepte im Kapitel 1.4 wieder aufgegriffen und auf die flüchtige Moderne und die analysierten Romane angewendet.

1.2.1 Henri Lefebvre: Urbanität und die dialektische Praxis

Das vorherige Kapitel hat den soziokulturellen Kontext und die Problematiken der flüchtigen Moderne herausgearbeitet, deren Implikationen sich weltweit durch die Transformation der sozialen Beziehungen und die Zerlegung von bisher geltenden Paradigmen wahrnehmen lassen. Was die Stadttheorie anbelangt, wurden grundlegende Beiträge von dem französischen Soziologen Henri Lefebvre, vor allem angesichts der 68er Bewegung, verfasst. Im Jahre 1968, einer politisch und kulturell turbulenten Phase

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

spricht Lefebvre in *Le droit à la ville* (dt. *Das Recht auf Stadt* 2016[1968])[9] die hochkomplexe Dynamik und die sozialen Veränderungen der Urbanität an. Er definiert das Recht auf Stadt als ein unantastbares Recht auf die aktive Teilhabe der Individuen an der Entwicklung des urbanen Lebens. Damit kritisiert Lefebvre aus einer marxistischen Perspektive die gesellschaftliche Segregation eines Großteils der Stadtbevölkerung zugunsten einer Elite[10].

Laut Lefebvre sind die sozialen und ökonomischen Unterschiede vor allem innerhalb der räumlichen Dimension feststellbar. Allerdings bezieht sich diese Tatsache nicht nur auf die bloße Materialität, sondern auch auf die zugrundeliegenden Machtverhältnisse, die »auf das Terrain« (Schmid 2005: 166) übertragen und durch soziale Praxis im Raum reproduziert werden. Trotz seiner marxistischen Ausrichtung ist es von großer Bedeutung zu betonen, dass Lefebvre Marx' und Engels' Thesen nicht unreflektiert reproduziert, denn Lefebvre distanziert sich von einem ökonomischen Reduktionismus (vgl. ebd.: 151). In diesem Zusammenhang basiert Lefebvres Analyse auf der regressiv-progressiven Methode (vgl. hierzu Frehse 2018: 97-99), einem investigativen und spekulativen Verfahren zur Analyse der sozialen Realität. Diese Methode beruht in erster Linie auf der Beobachtung und Beschreibung des gegenwärtigen Moments samt seiner Komplexität und verbundenen Problematiken, deren Ursprünge anschließend identifiziert werden. Die Untersuchungsergebnisse bilden einen dritten Moment: eine progressive Bewegung, die in einer analytischen Rückkehr zur Gegenwart und zur Projektion künftiger Phänomene besteht. Zusammenfassend wird die Gegenwart durch die Vergangenheit aufgeklärt, damit über die Zukunft spekuliert werden kann: »Im Rahmen der *regressiv-progressiv[en] Methode* entwirft eine *strategische Hypothese* eine in der Zukunft liegende Möglichkeit, wendet dieses Mögliche auf die Gegenwart an, um die so gewonnenen Erkenntnisse erneut auf zukünftig Mögliches zu projizieren.« (Guelf 2018: 38, Herv. i.O.) Darauf folgt, dass die soziale Realität sich aus Akten, Praktiken und Darstellungen ergibt, die im Laufe der Zeit reproduziert werden. Dies führt dazu, dass die Stadt zu einer grundsätzlich historischen und sozialen Analysekategorie wird: »›Stadt‹ ist keine universelle, sondern eine historische Kategorie, die je nach gesellschaftlicher Situation neu definiert wird.« (Schmid 2005: 27)

Zusammenfassend ist die Veränderung der konstante Aspekt der Stadt. Die Stadt resultiert aus den sozialen Umständen, die sich darin entwickeln. Vor diesem Hintergrund hat Lefebvre nicht versucht, die Stadt als Untersuchungs*gegenstand* zu erklären, sondern vielmehr die Urbanisierungs*prozesse* zu analysieren (vgl. ebd.: 11). Somit identifiziert Lefebvre einen historischen Verlauf der Rolle der Stadt: das Rurale, das Industrielle und das Urbane (vgl. ebd.: 19). Diese drei Momente bilden gemeinsam einen historischen Überblick der sozialen Urbanisierungsprozesse und ermöglichen in der vor-

9 Aufgrund der besseren Lesbarkeit werden die deutschen Übersetzungen von Lefebvres Werken aufgeführt. Eine Ausnahme betrifft das Buch *Die Produktion des Raumes*, dessen Zitate auf Englisch wiedergegeben werden (Übersetzung: Donald Nicholson-Smith). Obwohl ein Kapitel bereits ins Deutsche übersetzt und veröffentlicht wurde (In: Dünne/Günzel 2006), liegt aktuell keine vollständige deutsche Übersetzung von *La production de l'espace* vor.

10 Hier ist wieder auf Bauman (vgl. 1.1.2.1) zu verweisen, der auf die materielle und die kulturelle Voraussetzung hingewiesen hat, die sich über die heutigen Gesellschaften erstreckt und zur Herausbildung und Erweiterung sozialer Ungleichheiten beiträgt.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

liegenden Untersuchung dementsprechend ein Verständnis für die Rolle der Urbanität im Kontext der flüchtigen Moderne. Weil die Urbanität im Grunde mit der Zeitkategorie verbunden ist, ist sie kontinuierlich verschiedenen Interpretationen ausgesetzt und wird vorwiegend durch den vergegenwärtigten Raum definiert, der sich nicht als eine Art *tabula rasa* erweist, sondern eine soziale Vorgeschichte mitbringt (vgl. Lefebvre 1966: 118-120). Diese erstreckt sich über die Gegenwart und beeinflusst die Organisation des urbanen Lebens.

Zunächst ist der *absolute Raum* stark durch eine religiöse Symbolik gekennzeichnet, welche die Individuen erlebt haben: »Absolute space, religious and political in character, was a product of the bonds of consanguinity, soil and language but out of it evolved a space which was relativized and historical.« (Lefebvre 1992[1974]: 48)[11] Das Aufkommen der Produktion und der Arbeit führten in einem zweiten Moment zur Herausbildung eines *abstrakten Raumes*, in dem die industriellen und kapitalistischen Relationen eine homogenisierende, hierarchisch und fragmentarisch strukturierte Macht ausübten. Dieser Moment entspricht dem industriellen Feld und ist von der Vorherrschaft der Logik und der Reproduktion geprägt. Die räumlich artikulierten Unterschiede werden zugunsten der Akkumulation des Kapitals eingeebnet, wobei das Individuum auf eine wesentlich funktionale Rolle reduziert wird: »Dieser Raum ist ein Milieu des Tausches, mit seiner Implikation, der Austauschbarkeit […]. Er ist ein Raum der Akkumulation, der Kalkulation, der Planung, der Programmierung […]« (Schmid 2005: 261).

Allerdings sind die Industrialisierungsprozesse in eine begriffliche Krise geraten, denn ihre Homogenisierungskraft beruft auf Widersprüchen: Die Individuen, aus denen sich die Stadt zusammensetzt, weisen große soziokulturelle und individuelle Unterschiede voneinander auf. Mit anderen Worten handelt es sich hierbei um einen paradigmatischen Bruch, in welchem das Individuum nicht mehr auf seine Rolle als Arbeiter reduziert, sondern nun als einzigartiges Subjekt und Bestandteil des urbanen Raums angesehen wird. In diesem Zusammenhang stürzt der abstrakte Raum ein und schafft stattdessen Platz für den differentiellen Raum des urbanen Feldes, welcher als eine Art Antithese des abstrakten Raums fungiert: »Die industrielle Produktion bringt nach einem gewissen Wachstum die Urbanisierung hervor; sie liefert dafür die Bedingungen, eröffnet die Möglichkeiten. Die Problematik verlagert sich und wird zu jener der urbanen Entwicklung.« (Lefebvre 2016[1968]: 123, Herv. i.O.)

Lefebvre zufolge entsteht der differentielle Raum aus der hohen Konzentration individueller Widersprüche, welche die Kontrollfähigkeit des Staates überstiegen hat:

> I shall call that new space »differential space«, because, inasmuch as abstract space tends towards homogeneity, towards the elimination of existing differences or peculiarities, a new space cannot be born (produced) unless it accentuates differences. […] It will put an end to those localizations which shatter the integrity of the individual body,

11 In Bezug auf den absoluten Raum stellt Schmid (2005: 252) fest: »Der absolute Raum besteht aus heiligen oder verdammten Orten, die hervorgehoben und markiert sind: Ein Monument oder auch nur ein Stein oder eine Höhle. Der ›absolute‹ Charakter des Raumes kann auf rituelle Weise mit irgendeinem Ort verbunden werden, es braucht lediglich eine Markierung, die diesen Ort identifiziert.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> the social body, the corpus of human needs, and the corpus of knowledge. (Lefebvre 1992[1974]: 52)

Den Überfluss gleichzeitiger, individuell bestimmter Räume fasst Lefebvre als eine Fremdheit auf, die für lange Zeit zugunsten der Homogenisierung der Arbeit und des Soziallebens übersehen wurde. Die Differenz ist demnach als ein Residuum zu verstehen, das von den homogenisierenden Tendenzen abweicht und sich als einzigartig herausstellt. Was zuvor mit einer Wertung verbunden war, die zur Abschottung und Segregation führen konnte, ist im differentiellen Raum eine subjektive Praxis, die sich nicht eindeutig bestimmen lässt (vgl. Schmid 2005: 276).

Das bis hierhin geltende Stadtparadigma wird infrage gestellt, indem die industriell orientierte Homogenisierungskraft in den Hintergrund gerückt wird und stattdessen die spontane und willkürliche Heterogenität der urbanen Gesellschaft im Mittelpunkt steht. Diese Verschiebung des städtischen Paradigmas führt Lefebvre zufolge zu einer Krise der Stadt, in welcher die Differenzen und Widersprüche vom Rahmen des abstrakten Raums abweichen, weil sie »nicht auf Modelle, Verhaltensweisen und Haltungen reduzierbar« (Guelf 2010: 148; vgl. auch Schmid 2005: 25) sind.

Das 20. Jahrhundert, vor allem nach Beginn der 68er-Bewegung in Frankreich, bringt somit eine metaphilosophische Problematik hervor (vgl. Lefebvre 1975a: 50): Wie soll man etwas bestimmen, was sich nicht bestimmen lässt? Wie lässt sich eine Totalität der Stadt ohne den unmittelbaren Zugang zu ihren Bestandteilen erklären? Lefebvre beschreibt den dritten historischen Moment – das Urbane – anhand einer analytischen Prozesshaftigkeit: Anstatt von der Stadt als einem physisch-geografischen Agglomerat zu sprechen, beschäftigt sich Lefebvre mit der Urbanisierung als einem Beobachtungs- und Transformationsprozess der sozialen Relationen. Die Bedeutung der Stadt soll sich nicht auf ihre oberflächliche Beschreibung, sondern vielmehr auf die mit ihr einhergehenden Phänomene und Prozesse fokussieren. Schmid zufolge (2005: 34) ermöglicht diese Vorgehensweise, die anschließend weiter erforscht und durch Lefebvres Theorie der Produktion des Raumes (vgl. Lefebvre 1992[1974]) weiter ergänzt wurde, die urbane Gesellschaft besser zu verstehen. Das Urbane wird »von Lefebvre nicht als bereits erreichte Wirklichkeit definiert, sondern als Ausdruck, als aufklärende Virtualität: Die urbane Gesellschaft ist das Mögliche.« (Schmid 2005: 153) Somit kommt dem Konzept des Urbanen ein grundsätzlich differentieller und selbstwidersprüchlicher Aspekt zu.

1.2.1.1 Das Urbane

Der Widerspruch nimmt eine zentrale Stellung in Lefebvres Theorie ein, denn er ist die Grundlage für das dialektische Denken. In Anlehnung an Marx, Hegel und Nietzsche wird Lefebvres Dialektik in Bezug auf die Urbanität neu gedacht, indem sie sich von reduktionistischen und idealistischen Haltungen distanziert (vgl. Highmore 2002: 125). Obwohl Lefebvres Begriff der dialektischen Praxis in den folgenden Unterkapiteln näher untersucht wird, ist es von grundlegender Bedeutung zu erwähnen, dass das Urbane Lefebvre zufolge in einer intermediären Ebene zwischen einer globalen, fernen Ordnung (*l'ordre lointain*) und einer privaten, nahen Ordnung (*l'ordre proche*) angesiedelt ist (vgl. Lefebvre 1972c: 86-90).

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Strukturierung liegt der Tatsache zugrunde, dass die Stadt ein gesellschaftliches Produkt ist, das sich historisch entwickelt hat. Die diachronische Achse ist nicht zu übersehen, da die Stadt sonst auf ein bloßes statisches Konstrukt reduziert würde. Dies führt dazu, dass die Stadt bzw. das Urbane nicht *a priori* gegeben ist, sondern eine Vergangenheit mit sich trägt, die stets in den Relationen, die das urbane Leben steuern, vergegenwärtigt wird. Diese Dynamik resultiert wiederum aus der Wechselbeziehung zwischen den fernen und nahen Ordnungen der urbanen Gesellschaft. Die ferne Ordnung umfasst zum einen die institutionellen und kollektiven Makroebenen der Gesellschaft (unter anderem den Staat, den Markt und die Politik): Sie bestimmen die objektiven Parameter, nach denen sich die urbane Gesellschaft orientiert:

> Die globale Ebene ist jene, auf der *ganz allgemeine, also ganz abstrakte*, aber wesentliche Beziehungen zum Tragen kommen: Kapitalmarkt, Raumpolitik. Sie reagiert darum nur umso mehr und umso besser auf Praktisch-Vernünftiges und auf das, was im Augenblick geschieht. Diese globale, sowohl soziale (Politik) als auch geistige Ebene (Logik und Strategie) schlägt sich in einem Teil des Baubereiches nieder: Bauten, Monumente, städtebauliche Projekte in großem Maßstab, neue Städte. Ebenso schlägt sie sich im nicht bebauten Bereich nieder: Straßen und Autobahnen, allgemeine Organisation des Verkehrswesens, des Stadtgewebes und der neutralen Räume, Schutz der »Natur«, Aussichtsplätze und so weiter. Das ist dann die Ebene dessen, was wir den *institutionellen Raum* nennen wollen […]. Das setzt entweder ein klares Aktionssystem oder Aktionssysteme oder zumindest eine systematisierte Aktion […]. Sie erfordert die Kontrolle einer übergeordneten Organisationsmacht. […] Der Staat würde so die ungleichmäßige Entwicklung organisieren, um sie in einem Bestreben nach globaler Homogenität nutzen zu können. (ebd.: 86-88, Herv. i.O.)

Es handelt sich bei der fernen Ordnung um einen Referenzrahmen, der die urbane Gesellschaft reguliert, aber die Differenzen und Einzigartigkeiten der Stadtbewohner nicht in Betracht zieht. Obwohl Lefebvre dem Begriff »global« einen allgemeinen und sozial homogenisierenden Aspekt zugeschrieben hat, scheint dieser Begriff im Rahmen der flüchtigen Moderne und der Globalisierungsprozesse wortwörtlicher geworden zu sein, da sich die gesellschaftsregulierenden Kräfte weltweit maßgeblich ausgedehnt haben. Es ist zu betonen, dass die alleinige Berücksichtigung dieser fernen Ordnung zu einer limitierten Perspektive der urbanen Gesellschaft führt. Wie bereits erwähnt, basiert der differentielle Raum der Urbanität auf der Fremdheit der Stadtbewohner, welche laut Lefebvre die Mikroebene der Gesellschaft konstituieren, und zwar die nahe Ordnung bzw. die private Ebene P.

Die private Ordnung ist durch eine Lebendigkeit des Urbanen gekennzeichnet und lässt sich in den familiären, sozialen und zwischenmenschlichen Relationen der Individuen beobachten. Dabei handelt es sich um die Ebene der Alltäglichkeit (vgl. Lefebvre 1975a: 13-14, 1986: 66), auf welcher die Individuen bei der Entwicklung des Urbanen unmittelbar mitwirken, indem sie in das Stadtleben eingebettet sind (vgl. auch Highmore 2002: 113). Aus diesem Grund beschreibt Lefebvre diese Ordnung als eine praktisch-sinnliche, unmittelbare Wirklichkeit (vgl. Lefebvre 1972c: 90). Es ist die Ordnung der individuellen Produktion des urbanen Raums, in der die Individuen ihre Subjektivitäten verräumlichen und sich durch eine räumliche Praxis in die Urbanität einschreiben.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es geht hier um eine erlebte Erfahrung (ebd.), die einen schöpferischen Aspekt mit sich bringt:

> ›Das menschliche Wesen‹ […] kann nur als Dichter leben. Schenkt oder bietet man ihm nicht die Möglichkeit, dichterisch zu wohnen oder eine Poesie zu erfinden, so wird er sie auf seine Weise fabrizieren. Auch der banalste Alltag trägt in sich eine Spur von Größe und spontaner Poesie […]. (ebd.: 90-91)

Den poietischen[12] Akt betrachtet Lefebvre für die Produktion des individuellen Lebens und der Urbanität als unerlässlich, denn das Urbane wird aus diesem Schöpfungsakt hervorgebracht.

Während im abstrakten Raum die homogenisierenden Kräfte im Mittelpunkt stehen, ist der differentielle Raum von einer Umkehrung geprägt: Die private Ebene bzw. die nahe Ordnung bildet die Grundlage des urbanen Lebens, da diese Ordnung den dialektischen Prozess in Gang setzt, der die dazwischenliegende Ordnung der Urbanität entstehen lässt. Die nahe Ordnung ähnelt somit einer organischen und spontanen Dimension, die individuell bestimmt ist und sich durch das Wohnen manifestiert:

> Der Wohnraum darf nicht als Überrest, als Spur oder Ergebnis sogenannter »überlegener« Ebenen untersucht werden. Er muß, er kann schon als Quelle, als Grundlage, als essentielle Funktionalität und Transfunktionalität angesehen werden. In Theorie und Praxis nähern wir uns schon einer Umkehrung der Situation, des Sinngehaltes; was untergeordnet schien, wird – wieder – in den Vordergrund gerückt. Die Vorherrschaft des Globalen, des Logischen und des Strategischen ist noch Teil der »auf den Kopf gestellten Welt«, die es wieder aufzurichten gilt. (Lefebvre 1972c: 92-93)

Lefebvre ist allerdings nicht mit einer binären Formation der Urbanität einverstanden. Für den Theoretiker resultiert das Urbane aus der Dialektik der nahen und fernen Ordnung: Die mittlere, dazwischenliegende Ebene der Stadt (M) fungiert als Vermittler zwischen den beiden Ordnungen. Die Stadt ist ihm zufolge nichts anderes als eine dynamische Relation zwischen den Individuen und der Makroebene der urbanen Gesellschaft. Es handelt sich um eine individuell bedingte, bedeuteungsproduzierende und -tragende Ordnung[13], die den anderen Konkretheit zuschreibt, da die binäre Ansicht zur Abstraktion der Ordnungen verdammt wäre (vgl. Schmid 2005: 186-187).

---

12 »Um das Alltägliche zu erkennen und zu verstehen, muß man diese fragmentierte und zugleich monotone Realität wieder zu einem Ganzen zusammenfügen. Es bedarf des Willens – sei er klar oder noch unklar – zur Rekonstruktion einer Totalität. Das handelnde Erkennen entfaltet sich in Bildern, in den Bildern eines verwandelten Lebens; zugleich muß dieses Erkennen eine Praxis der Veränderung durchmachen. Der Akt, der Erkenntnis und Praxis inauguriert, ist *poietisch*: Er schafft gleichzeitig Begriffe und Bilder, Erkenntnis und Traum.« (Lefebvre 1975a: 122-123)

13 »Die Stadt ist eine *Vermittlung* unter vielen. Die nahe Ordnung in sich aufnehmend, erhält sie diese aufrecht; sie unterhält die Produktions- und Eigentumsverhältnisse; sie ist der Ort ihrer Reproduktion. In der fernen Ordnung aufgenommen, unterstützt sie diese; sie verkörpert sie; sie überträgt sie auf das Terrain (das Gelände) und auf eine Ebene, jene des unmittelbaren Lebens; sie schreibt sie ein, schreibt sie vor, *schreibt sie* – Text in einem umfassenderen und an sich ungreifbaren, es sei denn dem Denken zugänglichen Kontext.« (Lefebvre 2016[1968]: 82, Herv. i.O.)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Davon ausgehend, dass das Urbane sich nicht eindeutig und unanfechtbar verstehen lässt, ist zu beachten, dass die Stadt als ein komplexes Bedeutungsnetzwerk fungiert, das sich auf die physischen, mentalen und sozialen Räume auswirkt. Darüber hinaus ist es zu betonen, dass Lefebvre die Konstitution der urbanen Gesellschaft nicht als etwas Abschließbares versteht. Ihm zufolge befindet sich die urbane Gesellschaft nicht in einer abschließbaren Wirklichkeit, sondern in einem Horizont, der für eine Virtualität des Möglichen Platz schafft. Das Urbane basiert somit nicht ausschließlich darauf, was es ist – eine »für die soziale ›Wirklichkeit‹ typische Einheit, die Gruppierung: Formen-Funktionen-Strukturen« (Lefebvre 1972c: 88) –, sondern auch auf seinem Potenzial, sich im Laufe der Zeit kontinuierlich zu aktualisieren. Für Lefebvre stellt diese zwischenliegende Ordnung des Urbanen im Wesentlichen die Dimension der sozialen und urbanen Praxis dar: »Das Phänomen der Verstädterung und der verstädterte Raum sind nicht nur die *Projektion der sozialen Beziehungen,* sondern *Ort und Gelände, wo die Strategien aufeinanderprallen*. Sie sind keineswegs Sinn und Zweck, sondern Mittel und Werkzeug der Aktion.« (ebd.: 95, Herv. i.O.)

Daraus lässt sich ableiten, dass das Urbane durch eine Dynamik gekennzeichnet ist, die sich aus einem dialektischen Zusammenspiel zwischen den beiden anderen Ordnungen ergibt. Die Zeit des Urbanen ist die unaufhörliche Gleichzeitigkeit, welche die Stadt neu definiert und stets reaktualisiert: Die Organisation des sozialen Lebens ist mit einer logischen Form verbunden (vgl. Schmid 2005: 178), die sich als zentral erweist. Schmid zufolge ist diese Zentralität nichts anderes als eine logische Form, »die selbst leer ist, aber nach einem Inhalt verlangt« (ebd.: 179):

> Die Zentralität konstituiert sich sowohl als Akt des Denkens wie auch als sozialer Akt: Als mentale Form ist die Zentralität die Gleichzeitigkeit der Ereignisse, der Wahrnehmungen, der Elemente eines Ganzen im »Wirklichen«. Als soziale Form ist sie das Zusammentreffen und die Vereinigung von Gütern und Produkten, Reichtürmern, Tätigkeiten. Die Zentralität lässt sich demnach weder festgebunden an, noch losgelöst von einer materiellen Morphologie definieren. Sie ist eine mentale und soziale Form, eine Differenz oder vielmehr eine Gesamtheit von Differenzen. Sie ist ein Beziehungsfeld, das insbesondere das Verhältnis von Raum und Zeit umfasst […]. (ebd.)

In diesem Sinne fasst Lefebvre die Stadt als ein soziales Konstrukt auf, das im Laufe der Zeit ständigen Veränderungen ausgesetzt ist: »*(Social) space is a (social) product*« (Lefebvre 1992[1974]: 26, Herv. i.O.). Die Subjektivität, die Lefebvre unter Differenz subsumiert, wird nicht nur aus dem Raum hervorgebracht, sondern sie bringt selbst zugleich den Raum hervor. Das Subjektive trägt insofern zur Entwicklung und Erweiterung der Raumdimension bei, als dass das Individuum den Raum produziert, den es selbst wahrnimmt und erlebt. Das Recht auf Stadt, das Lefebvre in seinem Werk behandelt, lässt sich also darunter subsumieren, dass die Individuen das Recht auf Teilhabe an der Konstitution des urbanen Raums wahrnehmen, indem ihre Differenzen in das Urbane und dementsprechend in das gesellschaftliche Leben eingebettet sind.

Lefebvres dreifaches Modell spielt eine unabdingbare Rolle für das Verständnis der Urbanität, da die Triade von Elementen, Dimensionen und Ebenen eine Dynamik zutage bringt, die der Stadt bzw. dem differentiellen Raum eigen ist und dabei die gleichzeitigen Widersprüche und Komplexitäten der sozialen Wirklichkeit miteinbezieht. Für

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lefebvre liegt das Urbane einer unausgesetzten Veränderlichkeit zugrunde, was dazu führt, dass die Versuche zur Systematisierung unvermeidlich zum Scheitern verurteilt sind. Insofern

> fasst Lefebvre diese drei Ebenen nicht als geschlossene, sondern als partielle und offene Totalitäten, die mit anderen Totalitäten verknüpft sind […]. Man sollte diese Ebenen also weder trennen noch verschmelzen, sondern es geht gerade um die verschiedenen Verbindungen, die Artikulationen und Desartikulationen, die Projektionen von einer Ebene auf die andere. Die Bedeutung der Ebene ist relativ: Sie überlagern und durchdringen sich, was Interferenzen hervorbringt, ihre Logiken prallen aufeinander und zertrümmern sich zuweilen gegenseitig […]. (Schmid 2005: 169)

Lefebvre distanziert sich von der idealistischen Abstraktion, die Hegels Dialektik beinhaltet (vgl. Highmore 2002: 125-127) und fasst zudem die dialektische Methode als einen unabschließbaren Prozess auf, in welchem sich das Urbane als ein hochkomplexes System herausstellt, das sich weder eindeutig systematisieren noch einordnen lässt. Lefebvre zufolge impliziert die Urbanität ein physisches Feld, das durch die individuell-körperliche Praxis mit der Weltwahrnehmung verbunden ist; ein geistiges Feld, das mit dem Intellekt und der Logik (Philosophie und Mathematik) einhergeht; und ein soziales Feld, das das kollektive Leben symbolisch steuert. Die Berücksichtigung des Sozialen ist Lefebvres Verständnis nach unerlässlich für die Widerlegung einer binären Denkart über das Urbane:

> Dem ›physischen Raum‹, der sich durch seine Materialität auszeichnet, dennoch kein materielles Objekt ›an sich‹ ist – dies entspräche einem naiven Materialismus – und dem mentalen Raum, der nur ideell existiert, getrennt betrachtet dazu tendiert, in einen reinen Idealismus zu verfallen, setzt Lefebvre den ›sozialen Raum‹, der ersteren überwinden soll, entgegen. (Guelf 2010: 158)

Da das soziale Leben aus der aktiven Teilnahme der Individuen an der Konstitution des sozialen Raumes besteht, betont Lefebvre die Bedeutung der Rolle des Alltagslebens bei den Urbanisierungsprozessen. Das Alltagsleben »[…] steht in wesentlicher Beziehung zu *allen* Tätigkeiten und umfaßt sie mit ihren Differenzen und Konflikten. Es ist ihr Schnittpunkt, ihr Verbindungsglied und ihr gemeinsames Gebiet.« (Lefebvre 1975b: 104) Demnach setzt die private Ordnung der Alltäglichkeit die Wechselbeziehung zwischen Individuen und der Welt in Gang und produziert dabei einen komplexen sozialen Raum, der sich gleichzeitig auf die individuellen Subjektivitäten auswirkt (vgl. Highmore 2002: 128). Aus diesem Grund wird im nachfolgenden Unterkapitel Lefebvres Auffassung des Alltags skizziert, sodass im darauffolgenden Kapitel die Produktion des Urbanen näher untersucht werden kann.

1.2.1.2 Alltag als sinnliche Raumpraxis

Um die Stadt verstehen zu können, ist es Lefebvre zufolge notwendig zu beachten, dass sie einer Dialektik zugrunde liegt, die die vielschichtigen Ebenen und Phänomene der urbanen Gesellschaft erklärt. Deshalb spielt der Alltag bei der Analyse der Urbanisierungsprozesse eine wesentliche Rolle, da der Fokus ausschließlich auf die Makroebene der Gesellschaft zu einer analytischen Abstraktion, die grundlegende subjektive Aspek-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

te außer Acht lässt, führen würde. Demzufolge führt die Nicht-Berücksichtigung der privaten (nahen) Ordnung zu einem fehlgeleiteten Bewusstsein über die Stadt und die damit einhergehenden Dynamiken. Für Lefebvre bezeichnet die Alltäglichkeit nicht nur den gleichzeitigen Raum des schwer einzuordnenden Belanglosen und Spontanen, sondern vielmehr den Inhalt der individuellen Subjektivitätsformen und der soziokulturellen Konfigurationen sowie die Artikulation der Sprache und die Strukturierung eines Kollektivs.

Die Urbanität ist ein komplexes Gefüge, das sowohl durch seine Retrospektivität (zeitliche Akkumulation) als auch Prospektivität (ständige Reaktualisierung) zur vielfältigen Produktion des menschlichen Lebens beiträgt. Das Urbane basiert dementsprechend nicht nur darauf, was es gegenwärtig ist, sondern umfasst auch das Reich des Möglichen. Die Produktion der Stadt bedeutet für Lefebvre ihre alltägliche Nutzung: Die Beziehungen auf der Mikroebene schreiben der urbanen Gesellschaft ihren Sinn zu und stellen dabei die Relationen zwischen der fernen und der privaten Ordnung her. In der Stadt kommt es zur Akkumulation und Interferenz von körperlich-sinnlichen Praktiken der Individuen, die wiederum den Anspruch – das Recht – auf die Aneignung und Mitgestaltung des urbanen Raums erheben. Unter Aneignung wird die individuelle Fähigkeit verstanden, die urbane Gesellschaft über die reine Materialität hinaus als verortete Dimension der individuellen und sozialen Realität neu zu gestalten und ihr den Status der Zentralität zuzuerkennen: »Im täglichen Leben liegt der rationelle Kern, das wirkliche Zentrum der Praxis« (Lefebvre 1972b: 49).

Lefebvre zufolge lässt sich die Alltäglichkeit somit in drei Dimensionen, die eine dreiteilige dialektische Einheit der individuellen Praxis bilden, unterteilen: die Arbeit, die Familie und der Genuss. Diese Dimensionen schaffen auf dialektische Weise die Grundlage für eine individuelle Totalität, die sich als das individuelle Leben innerhalb des Raums und der urbanen Gesellschaft verstehen lässt. Diese Dimensionen treten jedoch nicht ohne Konflikte zutage, da die Vorstellung, dass die Selbstverwirklichung und die soziale Integration ausschließlich auf die Arbeit zurückzuführen sind, sich dem Kontext des postmodernen bzw. flüchtigen Lebensstils widersetzt, in dem der Fokus auf die Individualität und das Verhältnis zur Fremdheit gerichtet wird. Aus diesem Grund stellen sich das Familienleben und der Genuss als sozialer Mikrokosmos und als emotionale und individuell-subjektive Dimensionen[14] heraus, die zur Etablierung und Entwicklung der Individualität beitragen und deren Integration in das soziale Leben ermöglichen (vgl. Lefebvre 1975d: 3). Vor diesem Hintergrund liegt dem sozialen Leben eine uneingeschränkte Heterogenität zugrunde und kann deshalb nicht als homogenes Gebilde angesehen werden: »(Social) space is not a thing among other things, nor a product among other products: rather, it subsumes things produced, and encompasses their interrelationships in their coexistence and simultaneity – their (relative) order and/or (relative) disorder.« (Lefebvre 1992[1974]: 73)

14 Highmore (2002: 128) pointiert hierbei, dass der Genuss durch eine Opposition zur Arbeit gekennzeichnet ist, jedoch nicht nur im marxistischen Sinne einer Nicht-Produktion, sondern vielmehr als ein Raum zur Entwicklung des Subjekts: »Leisure constitutes a diverse range of activities that don't contain a particular common orientation, apart from their differentiation from the world of work«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aus marxistischer Perspektive hat Lefebvre den Alltag der Moderne betrachtet und dabei kritisch betont, der Kapitalismus hat durch Reproduktionsverfahren der Arbeit das Alltagsleben durchdrungen, indem die Langweile als Zustand etabliert wurde, für welchen das Kapital eine Lösung anbietet. Die urbane Gesellschaft ist dementsprechend stark durch den allgegenwärtigen und unverhältnismäßigen Konsum gekennzeichnet. Die ausgeprägte konsumorientierte Erfahrung zielt darauf ab, Zufriedenheitsgefühle hervorzubringen, die das Alltagsleben erträglich machen. Die kapitalistische Organisation führt Lefebvre zufolge dazu, dass das Individuum im urbanen Raum allmählich entfremdet wird:

> Diese Entfremdung besteht in der Aufkündigung der zwischenmenschlichen Relationen. In der bürgerlichen Gesellschaft wird der Mensch demnach ausschließlich über sein individuelles Privatinteresse definiert […]; dies bedeutet die Überhöhung des Privateigentums und zugleich die Unterwerfung des Einzelnen unter Mächte, denen er als Individuum schutzlos ausgeliefert ist. (Illigens 2017: 38-39)

Die Gewohnheiten des modernen Alltagslebens, die sich meines Erachtens im Rahmen der flüchtigen Moderne verschärft haben, produzieren abstrakte Räume, die der kapitalistischen Standardisierungslogik folgen (vgl. Lefebvre 1975d: 62) und sich bis heute auf die Identifikationsprozesse (vgl. Bauman 2004a) auswirken. Laut Lefebvre ist »[d]er Alltag, und nicht mehr das Ökonomische ganz allgemein, […] die Ebene, auf der der Neokapitalismus sich einrichtet. Er gründet sich auf den Alltag als auf etwas Festes, als gesellschaftliche Substanz, die von politischen Instanzen genährt wird.« (Lefebvre 1974: 69) Lefebvre versteht die Subjektivität somit nicht als ein ausschließlich subjektives Konstrukt bzw. eine Identität, die sich philosophisch erklären ließe, sondern vielmehr eine individuelle Praxis, die sich nach außen hin, d.h. im sozialen Leben, manifestiert (vgl. Lefebvre 1975a: 65). Demnach gleicht das Stadtverständnis dem Verständnis der Subjektivität aus sowohl individueller als auch sozialer Sicht. Die Totalität der Stadt fußt infolgedessen auf der Differenz der beteiligten Akteure und der daraus resultierenden Heterogenität:

> Tatsächlich ist das *städtische Gewebe* nicht nur aufgrund seiner Morphologie interessant. Es bildet die Grundlage einer mehr oder weniger dichten oder erodierten ›Lebensweise‹: *der städtischen Gesellschaft*. Auf der wirtschaftlichen Grundlage des *städtischen Gewebes* erscheinen Phänomene einer anderen Ordnung, einer anderen Stufe, jener des sozialen und ›kulturellen‹ Lebens. (Lefebvre 2016[1968]: 39, Herv. i.O.)

Lefebvres Philosophie ist stark von dem Praxisbegriff geprägt. Lefebvres Auffassung nach wird der Alltag im Rahmen der Produktion des Raumes theoretisiert, jedoch darf er nicht zu einer reinen Abstraktion bzw. Idealisierung werden. Der Alltag muss seinem Verständnis nach aus einer praxeologischen Perspektive betrachtet werden. Als Triebfeder ist der Alltag für die ständigen Veränderungen im urbanen Raum ausschlaggebend, was seine Komplexität zusätzlich verdeutlicht:

> Ausgehend von einer Analyse der Praxis ist es möglich, die Genese der Momente der Tätigkeit, die Kategorien des Denkens und Handelns, der Erkenntnisbereiche aufzuweisen. Der dialektische Begriff der Entfremdung beherrscht und resümiert diese Be-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> schreibung des im Werden begriffenen Menschen. […] Der totale Mensch ist Subjekt und Objekt des Werdens. Er ist das lebendige Subjekt, das sich dem Objekt entgegenstellt und über diesen Gegensatz hinausgeht. Er ist das Subjekt, das sich in partiellen Tätigkeiten und zerstreuten Bestimmungen verloren hat und das diese Zerstreuung überwindet. Er ist das Subjekt des Handelns – und zugleich das letzte Objekt des Handelns, dessen eigenes Produkt selbst dann, wenn es äußerliche Objekte zu produzieren scheint. Der totale Mensch ist das zunächst zerrissene, aufgespaltene und an Notwendigkeit und Abstraktion gekettete lebendige Subjekt-Objekt. Durch diese Zerrissenheit hindurch bewegt er sich auf die Freiheit zu; er wird Natur, aber frei. Er wird Totalität wie die Natur, aber indem er sie beherrscht. Der totale Mensch ist der ›unentfremdete‹ Mensch. (Lefebvre 1966: 132-133)

Der »Ausgangspunkt aller gesellschaftlichen Veränderung« (Schmid 2005: 199) ist Lefebvres Auffassung nach die individuelle Praxis, die durch den Körper zum Ausdruck kommt und der eine subjektiv-räumliche Bedeutung beigemessen wird. Im Gegensatz zu Marx, der die Individualität auf die bestehenden Klassenunterschiede zurückführt, wird Lefebvres Individualität durch das autonome Subjekt bestimmt. Dabei soll erneut betont werden, dass Lefebvre sich vom marxistischen Reduktionismus distanziert und sich stattdessen einer allgemeinen Theorie der Produktion des urbanen Raumes widmet. Lefebvre geht bei der Thematisierung der Urbanisierungsprozesse mitunter von der Heterogenität der individuellen Differenz aus. Die Fragmentierung der urbanen Gesellschaft spiegelt sich in der dezentralisierten Raumstruktur wider und bildet gleichzeitig die Grundlage für den morphologischen Relativismus, aus dem die Ambivalenzen des Urbanen resultieren (vgl. Bauman 1992: 14-15). Vor dem Hintergrund des Kapitals bei der Organisation der sozialen und zwischenmenschlichen Relationen bietet sich an dieser Stelle ein historisch-analytischer Vergleich zwischen Lefebvres Denken (differentiellem Raum) und den soziokulturellen Entwicklungen der Postmoderne und der flüchtigen Moderne, an. Auf diese Weise bringt die unmittelbare sinnliche Praxis die Differenz zum Vorschein – sowohl zwischenmenschlich als auch das Verhältnis der Individualität zur Sozialwelt. Lefebvres Verständnis nach bezeichnet der Alltag einen subjektiven Raum, in dem die individuellen Eigenarten, die sich ausschließlich aus der Abstraktion des Raumes sowie der fernen Ordnung ergeben, ausgehandelt werden. Die Individualität manifestiert sich zwar in unterschiedlich dimensionierten und strukturierten Lebensräumen und ist dadurch den Einflüssen der gesellschaftlichen Makroebene ausgesetzt, jedoch prägen sie sich erst in den räumlich-sozialen Relationen aus.

Als wichtiges Beispiel zur Veranschaulichung der grundlegenden Ambivalenz des Urbanen führt Lefebvre die Straße an. Der Alltag der Individuen spiegelt die Beziehungen zwischen ihnen und der Stadt wider. Es geht dabei um die temporäre Nutzung der Verkehrswege, um das individuelle und soziale Leben bewerkstelligen zu können. Die Straße bildet den Ort des Zusammenflusses und der urbanen Dynamik:

> Schaffte man […] die Straße ab, so wären die Konsequenzen: Erlöschen jedes Lebens, die »Stadt« wird zur Schlafstätte, das Leben zur unsinnigen Funktionserfüllung. […] Auf der Straße spielt man, lernt man. Die Straße ist Unordnung. Alle Bestandteile städtischen Lebens, die an anderer Stelle in eine starre, redundante Ordnung gepreßt sind, machen sich frei, ergießen sich auf die Straße, und von dort aus in die Zentren; hier,

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> ihren festen Gehäusen entrissen, begegnen sie sich. Diese Unordnung lebt, sie informiert, sie überrascht. […] Auf der Straße und durch sie manifestiert sich eine Gruppe (die Stadt selber), bringt sich zum Ausdruck, macht sich die Örtlichkeit zu eigen, setzt eine Raum-Zeit-Beziehung in die Wirklichkeit um. (Lefebvre 1972c: 25, Herv. i.O.)

Lefebvre stellt jedoch kritisch fest, dass die Straße – anfänglich als Artikulations- und Bewegungsraum der Stadtbewohner verstanden – nun vom Konsum beherrschten Zwängen unterliegt, die die Interaktionen zwischen den Individuen auf eine Oberflächlichkeit reduzieren und den Machtverhältnissen unterworfen sind (vgl. dazu auch Bauman 2003b: 37; 2005: 19-20):

> Ort der Begegnung? Vielleicht. Aber Begegnung welcher Art? Oberflächlicher. Man streift sich auf der Straße, aber man begegnet sich nicht. Das »man« überwiegt. Auf der Straße kann sich keine Gruppe bilden, kein Subjekt entsteht; sie ist bevölkert von allen möglichen Leuten auf der Suche. Wonach? Auf der Straße entfaltet sich die Ware: Hier ist ihre Welt. Die Ware, die keine Bleibe an einem eigens für sie bestimmten Ort gefunden hat (Platz, Halle). […] Eine Auslage, ein schmaler Gang zwischen den Läden. Die Ware, zum Schauspiel geworden (provozierend, lockend), läßt den Menschen zum Schauspiel für den Menschen werden. Mehr als anderswo sind hier Austausch und Austauschwert wichtiger als der Gebrauch, dessen Bedeutung auf einen Rest zusammengeschrumpft ist. […] Sobald Gefahr droht, ergeht das Verbot, sich auf der Straße aufzuhalten und zu versammeln. […] Die Straße hat sich zum organisierten Netz des Konsums durch/für den Konsum gewandelt. (Lefebvre 1972c: 25-26)

Dabei ist es hervorzuheben, dass die Produktion des urbanen Raums aus der individuellen Praxis hervorgeht. Die Kontextualisierung der Handlung erfolgt durch die Einbettung in das Sozialleben der Individuen und geht hierbei näher auf die Voraussetzungen und Auswirkungen ein. Hierbei handelt es sich um die aktive Teilnahme am Urbanen, die die Grundlage der urbanen Gesellschaften im Rahmen der flüchtigen Moderne bildet (vgl. Schmid 2005: 80; auch 206). Durch die individuelle Teilnahme am Urbanen gewinnen die Abstraktionen der fernen und nahen Ordnungen an Konkretheit bzw. Inhalt und fungieren darüber hinaus als eine individuell-soziale Triebkraft, die sich rein objektiv-materialistischen und subjektiv-idealistischen Einflüssen und Systematisierungen widersetzt:

> Der Ausgangspunkt der Abstraktion liegt nicht im Denken, sondern in der praktischen Tätigkeit; die wesentlichen Charaktere der sinnlichen Wahrnehmung lassen sich nicht sachgemäß aus einer Analyse des Denkens ableiten, sondern aus einer Analyse der Produktionstätigkeit und des Produkts. Die Abstraktion ist ein praktisches Vermögen. Jede Produktion setzt den Organismus voraus, die Hand, das Gehirn, das Auge. […] Die Hand des Menschen, sein Gehirn, sein Auge bilden sich und vervollkommnen […] durch den Gebrauch, den er von ihnen macht. (Lefebvre 1966: 98)

Der alltäglichen Praxis wird somit eine schöpferische Funktion, die maßgeblich zur Produktion des urbanen Raums beiträgt, zugeschrieben. Lefebvres Ansatz repräsentiert eine praktische Philosophie, die sich auf den prozesshaften Aspekt des Urbanen in seiner »relativen Totalität« konzentriert. Aufgrund der Inkommensurabilität des Sub-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jektiven, die dem Urbanen zugrunde liegt, beschreibt Lefebvre die Urbanität nicht als Endprodukt, sondern geht vielmehr auf die Urbanisierungsprozesse ein, die als dialektische, ja sogar trialektische Synthese der wahrgenommenen, konzipierten und erlebten Räume in einem bestimmten Zeitraum zu verstehen sind (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 218-219). Schmid betont in diesem Zusammenhang, dass die Widersprüche des urbanen Raums auf die Widersprüche der individuellen Praxis zurückzuführen sind: »der Ausgangspunkt dieses Widerspruchs liegt in der Praxis, und er löst sich auch nur in der Praxis auf. Umgekehrt gewendet, entstehen die Begriffe nicht durch das Denken, sondern durch die Praxis und das Erkennen der Praxis.« (Schmid 2005: 99)

Der differentielle Raum des Urbanen wird dementsprechend von gewöhnlichen Menschen angeordnet und gestaltet, die ihren Alltag erleben und ihm subjektive Bedeutungen zuschreiben. Laut Lefebvre handelt es sich um eine utopische Praxis, die sowohl vergangene als auch gerade stattfindende Erlebnisse und Phänomene umfasst und darüber hinaus den Weg für eine Vorstellung des Möglichen bereitet; eine Bemühung,

> Neuland zu erforschen und zu markieren, wo es nicht nur das ›Wirkliche‹, das bereits Erreichte gibt, das nicht schon von den vorhandenen wirtschaftlichen, sozialen und politischen Kräften beherrscht ist. Sie ist daher eine *u-topische* Kritik, denn sie distanziert sich vom ›Wirklichen‹, ohne es jedoch aus den Augen zu verlieren. (Lefebvre 1972c: 13, Herv. i.O.)

Die aktive Teilnahme des Individuums an der Konstitution des Urbanen ist dementsprechend charakteristisch für den differentiellen Raum. Die Individuen nehmen den abstrakten Raum in Anspruch und messen ihm neue Bedeutungen, die aus den individuellen Bedürfnissen und der sinnlich-körperlichen Raumnutzung resultieren, bei. Die Einbettung des Individuums in den differentiellen Raum ist gleichzusetzen mit der Emanzipation des Subjekts von der Entfremdung des abstrakten Raums, weswegen Lefebvre nach das Urbane die Dimension darstellt, in der sich der Raum dialektisch entwickelt: Die Manifestation der Simultaneität, in der die Bedeutungen zwischen der fernen und nahen Ordnung der Gesellschaft ausgehandelt werden. Da die Beständigkeit des differentiellen Raums die Variablen bzw. Parameter des dialektischen Prozesses modifiziert, führt die Produktion des differentiellen Raums wiederum zur unablässigen Reaktualisierung des Urbanen.

Das Urbane ist demnach nicht als reine Ansammlung oder Agglomeration, sondern als eine hochkomplexe Bedeutungsaushandlung der verschiedenen Ebenen und Ordnungen der urbanen Gesellschaft, aufzufassen. Die soziohistorische und individuelle Vergangenheit und die gegenwärtige Praxis der beteiligten Akteure bilden die Grundlage für den urbanen Handlungsrahmen. Das Urbane ist aus diesem Grund kein Endprodukt, sondern ein Teilprozess der Selbstaktualisierung, deren Synthese zu einem neuen Ausgangspunkt der zugrundeliegenden Dialektik der Urbanisierungsprozesse führt. Im Zuge der 68er Bewegung veröffentlichte Lefebvre *La production de l'espace* – Die Produktion des Raumes –, in dem er von einem transdisziplinären Ansatz ausgehend den Urbanisierungsprozess systematisiert und die Dialektik der urbanen Produktion herausarbeitet. In Anbetracht dessen, dass die Widersprüche des Alltags zur Entwick-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lung des Urbanen beitragen, ist das nächste Unterkapitel der dialektischen Raumpraxis gewidmet.

1.2.1.3 Stadt als dialektische Praxis

Angesichts der widersprüchlichen Natur des Urbanen schlägt Lefebvre keine eindeutige oder endgültige Definition der Stadt vor, sondern vielmehr eine Theorie, die als systematische Betrachtungsweise der in den Urbanisierungsprozessen stattfindenden Phänomene herangezogen werden kann. Eine verbindliche Definition der Stadt wäre somit statisch und würde die sozialen Dynamiken und Asymmetrien (z.B. soziale Ungleichheiten, Finanzkrisen usw.) nicht berücksichtigen. Auch wenn Lefebvres Theorie stark von einem marxistischen Ansatz geprägt ist, reduziert sich seine analytische Denkweise nicht auf einen ökonomischen Reduktionismus oder eine idealistische Abstraktion. Im Gegenteil: die Asymmetrien der urbanen Gesellschaft entstehen aus der praktischen Natur des Urbanen, in der das individuelle Handeln unmittelbar zur Herausbildung und Entwicklung des differentiellen Raumes beiträgt (vgl. Lefebvre 1972c: 23). De facto ist die Realität des Urbanen grundsätzlich mit der Praxis des Konkreten verbunden. In diesem Zusammenhang bezieht Lefebvre das Mögliche (mentale Repräsentationen) mit ein, um – wie oben angesprochen – die utopische Praxis zu ermöglichen.

Lefebvres dialektisches Denken ist somit durch die *Transduktion* (regressive-progressive Methode) gekennzeichnet, die eine unausgesetzte Rückführung (*feedback*) der verschiedenen Ordnungen voraussetzt und dabei die mentalen Repräsentationen miteinbezieht. Somit ermöglicht die Transduktion eine Analyse und ein Verständnis vergangener und gegenwärtiger Phänomene sowie eine Aussicht auf zukünftige Möglichkeiten. Lefebvre definiert diese intellektuelle Denkweise folgendermaßen:

> Dabei handelt es sich um einen intellektuellen Vorgang, der methodisch verfolgt werden kann und sich von der Induktion und der klassischen Deduktion, aber auch von der Konstruktion von »Modellen«, der Simulation, der simplen Formulierung von Hypothesen unterscheidet. Die Transduktion *erarbeitet* und konstruiert einen theoretischen Gegenstand, einen möglichen Gegenstand, und zwar ausgehend von Informationen über die Wirklichkeit sowie eine Problematik, die durch diese Wirklichkeit aufgeworfen ist. Die Transduktion setzt ein unaufhörliches Feedback zwischen dem verwendeten begrifflichen Rahmen und den empirischen Beobachtungen voraus. Ihre Theorie (Methodologie) bringt einige spontane gedankliche Arbeitsgänge des Urbanisten, des Architekten, des Soziologen, des Politikers, des Philosophen in Form. Sie bringt Strenge in den Einfall und Erkenntnis in die Utopie. (Lefebvre 2016[1968]: 154-155, Herv. i.O.)

Die dialektische Logik widersetzt sich auf diese Weise der formalen Logik insofern, dass sich der Analysebereich durch die Berücksichtigung eines virtuellen Objektes, das aus Phänomenen (in) der urbanen Gesellschaft resultiert (vgl. Lefebvre 1981: xxiii), vergrößert. Die intellektuelle Operation muss von vornherein im Zusammenhang mit der Praxis gesehen werden und kann nicht auf die bloße Theorie beschränkt werden. Aus seinem Buch *Metaphilosophie* (1975a) wird dementsprechend ersichtlich, dass die philosophische Analyse des realen Lebens (hier: des urbanen Raums) lediglich unter Berücksichtigung der Dialektik und Differenz möglich ist. Aus diesem Blickwinkel ist es von großer Bedeutung festzuhalten, dass die Philosophie als ein intellektueller Vorgang, der

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich an den Asymmetrien des Lebens und der Welt orientiert, und nicht vice versa, zu verstehen ist:

> Mithin steht das Universale und die Wahrheit *entweder* am Anfang der Philosophie, in den Prinzipien, in den Prämissen einer Deduktion, in den Voraussetzungen. In diesem Fall schließt und vollendet sich die Philosophie am Anfang an. *Oder* das Universale mitsamt der Wahrheit wird *entdeckt*; es steht am Ende; man erreicht es, indem man es verwirklicht. Dann aber kann die Philosophie nicht mehr Philosophie bleiben.
> *Oder* die nichtphilosophische Welt bleibt gegenüber der Philosophie und der philosophischen Welt bestehen, sei's als erbitterter Widersacher und hartnäckige Realität, sei's als ein schwer zu reduzierendes *Residuum* (das Erlebte oder die Empirie). In diesem Fall ist die erlange Universalität nur fiktiv. Der Konflikt zwischen der philosophischen Welt, d.h. der Philosophie, die Welt sein will, und der nichtphilosophischen Welt wird kaum zugunsten der Philosophie und des Philosophen ausgehen…
> Um aus diesem Konflikt herauszukommen und ihn zu lösen, bleibt nur ein Weg: Die Philosophie muß *weltlich* werden, aber nicht als Philosophie, sondern als Projekt, das sich in der Welt verwirklicht und durch eben diese Verwirklichung selbst im Prozeß der Aufhebung negiert. Dann erst verlieren sowohl die philosophische als auch die nichtphilosophische Welt ihre Einseitigkeit und werden beide überwunden. Die Verwirklichung der Philosophie wird zugleich ihre Größe und ihren Verlust herbeiführen. Und die Zeit wird weitergehen, nicht von der Philosophie getilgt, sondern von ihr befruchtet. (ebd.: 57-58, Herv. i.O.)

Lefebvre konzipiert damit einen investigativen Ansatz der sozialen Wirklichkeit: die regressiv-progressive Methode, die bereits angesprochen wurde. Diese Vorgehensweise ist insofern im Wesentlichen dialektisch, dass es sowohl die historische Entwicklung der urbanen Gesellschaft als auch die zeitgenössischen Phänomene analysiert, sodass auf der dialektischen Logik basierende Zukunftsprognosen abgegeben und erläutert werden können. Die sozialen Widersprüche beschränken sich demnach nicht nur auf Klassenverhältnisse, sondern beziehen sich vielmehr auf zeitlich-räumliche Asymmetrien, die die sozialen und urbanen Unterschiede klären[15]. Lefebvres Denkansatz folgend lassen sich die sozialen Beziehungen als Aushandlungsprozesse konkreter Bedeutungen, die durch die Praxis umgesetzt werden, auffassen. Hierbei geht es um die Verbindung des Individuums mit der Welt, die nicht durch eine philosophische Abstraktion, sondern vielmehr durch lebensnahe Praxis charakterisiert ist (vgl. Highmore 2002: 115).

Die Theorie der Produktion des (urbanen) Raums beinhaltet die sozialen Aspekte, die sich über die Zeit erstrecken und sich in der räumlichen Dimension durch die

15 Darüber hinaus unterstreicht Lefebvre den inhärenten Zusammenhang zwischen Zeit und Raum, ohne welchen die Analyse zu einer philosophischen Abstraktion verdammt wäre: »The fact is that space ›in itself‹ is ungraspable, unthinkable, unknowable. Time ›in itself‹, absolute time, is no less unknowable. But that is the whole point: time is known and actualized in space, becoming a social reality by virtue of a spatial practice. Similarly, space is known only in and through time. Unity in difference, the same in the other (and vice versa), are thus made concrete.« (Lefebvre 1992[1974]: 218-219)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sinnlich-körperliche Praxis der Individuen manifestieren (vgl. auch Schmid 2005: 74). Demnach setzt sich Lefebvres Ansatz aus verschiedenen Disziplinen, wie die der Phänomenologie und der Semiotik, zusammen und widerlegt dadurch ein Verständnis des Raumes als ein Apriori (vgl. ebd.: 204, 297). Der Raum wird kontinuierlich produziert, jedoch zu keinem Zeitpunkt auf einheitliche bzw. gleichmäßige Art und Weise. Das Urbane wird durch eine dialektische Aufhebung von wahrgenommenen Räumen (*espace perçu*), konzipierten Räumen (*espace conçu*) und erlebten Räumen (*espace vécu*) synthetisiert: »Damit war die Tür weit aufgestossen für Ansätze, die nicht mehr von allgemein gültigen strukturalen Gesetzmässigkeiten ausgingen, sondern die Besonderheit und Kontingenz des Einzelfalls betonen.« (Schmid 2005: 47)

Die Differenz wirkt sich dementsprechend auf den dialektischen Prozess aus, was dazu führt, dass die Produktion des urbanen Raums zyklisch reaktualisiert wird. Die Stadt ist in dieser Hinsicht der Ort der Differenz, der Pluralität und der verschiedenartigsten Lebensführungen. Wie bereits erwähnt, obwohl die Differenz – vor allem im Kontext der Postmoderne und der flüchtigen Moderne – oftmals zelebriert wird, ist es unerlässlich zu beachten, dass der (urbane) Raum gleichzeitig die Dimension ist, in der die Konflikte entstehen und die sozialen Relationen asymmetrisch und ambivalent werden (vgl. Bauman 1992: 78; 2003[2000]: 120). Jedenfalls handelt es sich hierbei um Ausdrücke von Subjektivitäten, die auf den urbanen Raum projiziert werden und mit ihm dialektisch interagieren. Aus diesem Grund nimmt Lefebvres Theorie der Produktion des Urbanen eine Triade von physischen, mentalen und sozialen Räumen in Anspruch (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 11; auch Schmid 2005: 205), die durch die Praxis in Gang gesetzt wird und zu einer dialektischen Wechselbeziehung führt.

Lefebvre beschreibt das physische Feld als einen *wahrgenommenen Raum* (*espace perçu*), der zur Vermittlung zwischen der fernen und der nahen Ordnung dient. Es ist ein Raum, der aus der Praxis hervorgeht und eine Kohäsion erzeugt, die im Rahmen des sozialen Raums eine Kompetenz und Performanz (vgl. ebd.: 211) impliziert. Lefebvre schreibt dem physischen Feld eine Materialität zu, die in Form einer sinnlich-körperlichen Wirklichkeit wahrgenommen wird und einen bestimmten Raum transformiert, klassifiziert und mitkonstituiert:

> *Spatial practice*, which embraces production and reproduction, and the particular locations and spatial sets characteristic of each social formation. Spatial practice ensures continuity and some degree of cohesion. In terms of social space, and of each member of a given society's relationship to that space, this cohesion implies a guaranteed level of *competence* and a specific level of *performance*. (Lefebvre 1992[1974]: 33, Herv. i.O.)

Die räumliche Praxis bzw. der wahrgenommene Raum impliziert die Aneignung der Natur durch die Gesellschaft und überträgt sinnlich wahrgenommene Bedeutungen »auf das Terrain« (Schmid 2005: 211):

> The spatial practice of a society secretes that society's space; it propounds and presupposes it, in a dialectical interaction; it produces it slowly and surely as it masters and appropriates it. From the analytic standpoint, the spatial practice of a society is revealed through the deciphering of its space. (Lefebvre 1992[1974]: 38)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Dechiffrierung entspricht einer subjektiven und individuellen Operation, einer sinnlichen Praxis, die sich auf die Wahrnehmung des urbanen Raums und des individuellen Alltagslebens niederschlägt. Aus phänomenologischer Sicht betrachtet, wird der wahrgenommene Raum erst durch die körperliche Erfahrung sinnlich.

Die Körperlichkeit erweist sich somit als Methode der räumlichen Aneignung und Mittel zur Nutzung des physischen Raums. Darüber hinaus stellen die Körperlichkeit und ihre Einbindung in den Raum Lefebvre zufolge eine Grundvoraussetzung für die Entwicklung und Aushandlung subjektiver Bedeutungen dar. In Anbetracht der Untrennbarkeit von Körper und Raum schlussfolgert Lefebvre, dass der Körper eine *Erweiterung* des Raumes ist:

> Can the body, with its capacity for action, and its various energies, be said to create space? Assuredly, but not in the sense that occupation might be said to ›manufacture‹ spatiality; rather, there is an immediate relationship between the body and its space, between the body's deployment in space and its occupation of space. Before *producing* effects in the material realm […], before *producing itself* by drawing nourishment from that realm, and before *reproducing itself* by generating other bodies, each living body *is* space and *has* its space: it produces itself in space and it also produces that space. (Lefebvre 1992[1974]: 170, Herv. i.O.)

Die Bedeutungsproduktion der körperlichen Materialität ist in diesem Zusammenhang von großer Relevanz und verleiht dem abstrakten Raum eine gewisse Wahrnehmbarkeit, da der Körper selbst einen Raum darstellt und zugleich subjektiver Natur ist. Im Grunde genommen produziert der Körper durch die Einbettung in den urbanen Raum seinen eigenen Raum. Der soziale Raum besteht demnach aus der räumlich-sinnlichen Praxis der Individuen; die Ebene der Individuen ist diejenige, die maßgeblich zur Konstitution der fernen Ordnung beiträgt (vgl. Schmid 2005: 213) und die Dialektik der Produktion des urbanen Raums initiiert: »The hypercomplexity of social space should by now be apparent, embracing as it does individual entities and peculiarities, relatively fixed points, movements, and flows and waves – some interpenetrating, others in conflict, and so on.« (Lefebvre 1992[1974]: 88, Herv. i.O.) Dementsprechend ist die soziale Praxis zwangsläufig durch die körperlich vermittelte Materialität gekennzeichnet (vgl. Lefebvre 1966: 92-93). Als Ausgangspunkt der Dialektik des Urbanen ebnet die räumliche Praxis zwei weiteren Raumtypen, die die urbane Gesellschaft mitgestalten, den Weg: die Repräsentation des Raumes (*espace conçu*) und die Räume der Repräsentation (*espace vécu*).

Die Repräsentation des Raumes (*espace conçu*) beschreibt den konzipierten Raum der abstrakten Repräsentation, die sich auf technisches und ideologisches Wissen stützt. Dieser Raum ist eng mit den Machtverhältnissen und der sozialen Hierarchisierung, die die Vormachtstellung des Objektiven (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 33) intendieren, verbunden. Der konzipierte Raum ist die Ausformung der Produktionsverhältnisse, die durch das Wissen und die Codes artikuliert und verwirklicht werden. Folglich ist der konzipierte Raum durch einen hohen Grad an Abstraktion und Komplexität geprägt, der sich in der Arbeit von Architekten, Urbanisten usw. widerspiegelt. Aus diesem Grund geht der *espace conçu* Lefebvre zufolge mit einem mentalen Feld einher:

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> *Representations of space*: conceptualized space, the space of scientists, planners, urbanists, technocratic subdividers and social engineers, as of a certain type of artist with a scientific bent – all of whom identify what is lived and what is perceived with what is conceived. […] This is the dominant space in any society (or mode of production). Conceptions of space tend […] towards a system of verbal (and therefore intellectually worked out) signs. (Lefebvre 1992[1974]: 38-39, Herv. i.O.)

Wenngleich die Repräsentationen des Raums auf eine technische Komplexität verweisen, wäre es unzutreffend anzunehmen, ihre zugrundeliegende Praxis sei unparteiisch oder neutral, da sie hierarchische Machtstrukturen mit sich bringt, die in Form von Reurbanisierungspolitik und -maßnahmen zu sozialer Segregation führen können. Demnach greifen das Denken und das Handeln in Form einer metaphilosophischen Dialektik ineinander:

> Denken wird Nachdenken über die *Praxis*. Bis dahin ist die Erkenntnis eben dadurch gekennzeichnet, daß sie nicht das Wirkliche, nämlich die Praxis, ›widerspiegelt‹, sondern es überträgt, verstümmelt, mit den Illusionen vermengt: daß sie eine Ideologie ist. (Lefebvre 1972a: 75)

Schließlich beschreibt Lefebvre die Räume der Repräsentation (*espace vécu*), die das soziale Feld seiner Theorie bilden. Die Räume der Repräsentation nehmen unmittelbar auf die gesellschaftliche Praxis Bezug, die wiederum auf kollektiven symbolischen Netzwerken beruht. Dabei handelt es sich um einen gesellschaftlich erlebten Raum, der die kollektive und symbolische Aneignung der menschlichen Praktiken im Laufe der Zeit sowie die Reproduktion von gesellschaftlich relevanten Bedeutungen bezeichnet. Das hat zur Folge, dass der symbolische Raum von der Vielfalt der gesellschaftlichen Bedeutungen bestimmt und durchgehend reaktualisiert wird:

> *Representational spaces*: space as directly *lived* through its associated images and symbols, and hence the space of »inhabitants« and »users«, but also of some artists and perhaps of those, such as a few writers and philosophers, who *describe* and aspire to do no more than describe. This is the dominated – and hence passively experienced – space which the imagination seeks to change and appropriate. It overlays physical space, making symbolic use of its objects. Thus representational spaces may be said, though again with certain exceptions, to tend towards more or less coherent systems of nonverbal symbols and signs. (Lefebvre 1992[1974]: 39, Herv. i.O.)

Der *espace vécu* unterscheidet sich von dem *conçu* dadurch, dass die Machtverhältnisse die Objektivität des Raumes einschließen, wohingegen die soziale Symbolik subjektive und kontextabhängige Ausdrucksformen mit sich bringt (vgl. dazu Schmid 2005: 223). Bezeichnend für den gelebten Raum ist demnach die Dynamik der sozialen und urbanen Heterogenität. Die Symbolik kann Lefebvre zufolge als eine Art kollektive soziokulturelle Ausdrucksform, die grundsätzlich verschiedenartig ist, verstanden werden. Die Räume der Repräsentation »sind von Imaginärem und von Symbolismen durchdrungen und haben die Geschichte als Ursprung, die Geschichte eines Volkes und die Geschichte von jedem Individuum, das zu diesem Volk gehört.« (Ebd.: 222)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Obwohl sich die Räume der Repräsentation gewissermaßen von der individuellen Körperlichkeit der räumlichen Praxis zu unterscheiden scheinen, ist es zu betonen, dass beide Räume unweigerlich miteinander verbunden sind. Bei dieser Untrennbarkeit handelt es sich weniger um eine begriffliche Opposition, sondern vielmehr um ein dialektisches Verhältnis zwischen beiden Kategorien, die auch den konzipierten Raum miteinschließen (ebd.: 226-227). Diese dialektische Wechselbeziehung basiert auf folgendem chronologischem Ablauf: Die individuelle Wahrnehmung setzt erst dann ein, wenn der Raum gedanklich konzipiert wurde. Demnach geht Lefebvres Dialektik von der Annahme aus, dass die urbane Räume nicht unabhängig und separat voneinander, sondern parallel verlaufend und wesentlich dialektisch konstituiert werden. In Anbetracht dessen kann davon ausgegangen werden, dass die Subjektivität, die die Individuen ausmacht und dadurch deren soziale Eingliederung vorantreibt, eine zentrale Rolle bei der Ausformung des Urbanen spielt. Dabei wird die Objektivität des konzipierten Raumes von Lefebvre nicht außer Acht gelassen, da sie der Urbanität die notwendige Abstraktion verleiht, die wiederum durch die Verbindlichkeit, welche die Subjektivität dem Raum verleiht, real bzw. substanziell wird.

In diesem Zusammenhang führt die Dialektik – oder genauer gesagt: die Trialektik – der Produktion des urbanen Raums eine Synthese herbei: die urbane Gesellschaft. Die Kategorisierung der wahrgenommenen, konzipierten und erlebten Räume kann dementsprechend mit einer Systematisierung der Bestandteile des komplexen Urbanisierungsprozesses gleichgesetzt werden. Die Synthese übernimmt demnach eine Mittlerfunktion zwischen den zugrundeliegenden Differenzen des Raumes und der Gesellschaft, die den Impuls für die Dynamik des Urbanen geben. In Anlehnung an Hegels Dialektik ist die Synthese, die auf gegensätzlichen Elementen der Affirmation und Negation basiert und zeitglich eine »Negation der Negation« darstellt: eine Aufhebung – im Sinne einer gleichzeitigen Überwindung und Bewahrung (vgl. dazu ebd.: 91), welche die anfänglichen Gegensätze aufklärt und sie auf zyklische Weise neu bestimmt. Schmid macht jedoch darauf aufmerksam, dass Lefebvre die Hegelsche Synthese als Deduktion, die die mentalen und virtuellen Räume außer Acht lässt, bemängelt (ebd.). Wie bereits angesprochen, greift Lefebvre stattdessen auf die Transduktion zurück. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Widerspruch der ursprünglichen Elemente weder annulliert noch vereinheitlicht, sondern bewahrt werden. Die anfängliche Gegensätzlichkeit bleibt zwar bestehen und ihre zeitliche Kontinuität abgesichert, doch dieses Spannungsverhältnis ermöglicht zugleich auf dialektische Weise neue Interpretationen und Reaktualisierungen des Urbanen.

> Der Widerspruch tendiert zu seiner Aufhebung, aber da die Aufhebung den alten Widerspruch nicht einfach beseitigt, sondern ihn gleichzeitig auch bewahrt und auf eine höhere Stufe bringt, trägt sie den Keim des neuen Widerspruchs bereits in sich. Dieses Verständnis der Dialektik ist von einer zutiefst historischen und dynamischen Auffassung von Entwicklung und Geschichte gekennzeichnet. […] Aufhebung bedeutet (historische) Bewegung. Mit Hegel erlange der Aspekt des Werdens Priorität, das Bewusstsein des Menschen erhalte eine geschichtliche Dimension. Mit seiner Systematisierung der Philosophie aber halte Hegel die Zeit an, erkläre den Prozess des Werdens

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> im bestehenden Staat und in seinem eigenen System für abgeschlossen und mache so seinen wertvollsten Ansatz zunichte. (ebd.: 92)

Lefebvres Dialektik zeichnet sich durch eine Offenheit und zeitliche Kontinuität aus: Die Produktion des urbanen Raums ist situativen, historischen und sozialen Ursprungs und findet durch individuelle, kollektive und mentale Handlungen ihren Ausdruck. Eine absolute Synthese im Hegelschen Sinne ist laut Lefebvre rein idealistisch, da das Urbane einer gewissen Vielfalt und einem äußerst hohen Differenzierungsgrad zugrunde liegt. Lefebvres Auffassung der dialektischen Synthese basiert auf Grundlage und im Rahmen dieser Differenzen und entwickeln sich durch »Residuen«: »each analytic stage deals with a residue left over from the previous stage, for an irreducible element – the substrate or foundation of the object's ›presence‹ – always subsists.« (Lefebvre 1992[1974]: 150)

Für Lefebvre fußen diese Residuen auf der Differenz bzw. der Fremdheit, die den Abstraktionen – »point of purity« (ebd.) – eine konkrete Bedeutung zuweisen: »When formal elements [point of purity] become part of a texture, they diversity, introducing both repetition and difference. They articulate the whole, facilitating both movement from the parts to the whole and, conversely, the mustering by the whole of its component elements.« (Ebd.) In diesem Sinne ist das Residuum der Philosophie die Nicht-Philosophie: Für Lefebvre stellt der Alltag eine Quelle von Residuen dar, die der Philosophie eine Gestaltungskraft verleiht. Die Philosophie stützt sich demnach bei ihrer Entwicklung nicht auf die Abstraktion, sondern auf die alltägliche, räumliche, soziale und individuelle Praxis. Die Theorie der Produktion des Raumes spaltet sich infolgedessen von der philosophischen Abstraktion ab und entpuppt sich als eine selbstwidersprüchliche und dementsprechend dynamische Praxis, deren Konkretheit sich wesentlich aus ihrer abstrakten Selbstnegation ergibt:

> Die Praxis ist der Ausgangs- und Endpunkt des dialektischen Materialismus. Dieses Wort bezeichnet philosophisch, was der gesunde Menschenverstand ›das wirkliche Leben‹ nennt… Das Ziel des dialektischen Materialismus ist nichts als der durchsichtige Ausdruck der Praxis, des wirklichen Lebensinhalts – und dementsprechend die Umgestaltung der tatsächlichen Praxis zu einer bewußten, kohärenten und freien Praxis. Das theoretische Ziel und das praktische – Erkenntnis und schöpferische Aktion – sind untrennbar. (Lefebvre 1966: 90)

Schlussendlich versteht Lefebvre den Raum als die Dimension der dialektischen Praxis zur (Selbst-)Transformation und (Selbst-)Erneuerung. Ihm zufolge kommt der Praxis eine tragende Rolle bei der Konstitution des Urbanen zu, da sie die Aushandlung der Bedeutungen auf den verschiedenen Ebenen und Dimensionen anstößt. Der Stadt kommt somit ein selbstwidersprüchlicher Aspekt zu, der im Laufe der Zeit einem fortwährenden Veränderungsprozess unterworfen ist. Lefebvres Theorie stellt demnach keine Beschränkung der Stadt auf gewisse objektive, ideologische oder idealistische Kriterien dar, sondern betrachtet auf transdisziplinäre und metaphilosophische Weise den urbanen Raum als einen soziohistorischen Prozess unaufhörlicher Selbsttransformation.

Vor diesem Hintergrund spielt Henri Lefebvres intellektuelles Vermächtnis eine maßgebliche Rolle bei der Entwicklung der Stadt- und Raumtheorie. Indem er die Sub-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jektivität als elementaren Bestandteil der Urbanisierungsprozesse berücksichtigt, etabliert Lefebvre eine gedankliche Konzeption, die seit der Postmoderne kontinuierlich an Bedeutung gewinnt. Im Folgenden sollen aufgrund dessen die raumtheoretischen Überlegungen von Michel de Certeau herausgearbeitet werde. Während Lefebvre der Überzeugung ist, dass die Stadt sich aus dialektischen Verhältnissen, die sich auf die soziopolitische und kulturelle Organisation auswirken, konstituiert, befasst sich Certeau hingegen mit einer poetischen Konstitution des urbanen Raums, die als kreativer Widerstand gegen vorgegebene soziokulturelle Muster verstanden werden kann. Um aufzuzeigen, inwieweit ihre Theorien zur Konstruktion und Entwicklung von flüchtigen Identitäten (vgl. Bauman 2004a) beitragen und wie sie sich literarisch inszenieren lassen, greift das Kapitel 1.4 die im Rahmen der Literatur flüchtiger Identitäten angestellten Reflexionen der beiden Autoren wieder auf.

1.2.2 Michel de Certeau: Urbanität und die poetische Praxis

Lefebvres transdisziplinäre Grundgedanken verschaffen den raumwissenschaftlichen Studien einen großen Vorsprung, indem sie die Produktion der Urbanität als einen dialektischen Prozess auffassen. Diese Reflexionen gelten bis heute als theoretisch-praktische Grundlage für weitere Studien und Theorien, die sich mit dem Alltagsleben und dem Urbanen auseinandersetzen. Einerseits betont Lefebvre die Notwendigkeit, den Alltag als Analysekategorie bei der Ermittlung der hochkomplexen Myriade sozialer Beziehungen zu ermitteln, die auf der individuellen Ebene zutage treten und der Urbanität ein heterogenes Bedeutungsnetzwerk beimessen (vgl. Lefebvre 1972b: 57). Es wird jedoch andererseits kritisiert, Lefebvres Theorie sei im Wesentlichen politisch sehr tendenziös (vgl. Highmore 2002: 150). Grund für solche Kritik liegt Highmore zufolge daran, dass Lefebvres Position auf die gesellschaftlichen Veränderungen von 1968 zurückgeführt werden kann und es aufgrund dessen nicht möglich ist, den Alltag bzw. die Rolle der gewöhnlichen Menschen neutral zu untersuchen. Diese Kritik schwächt die Bedeutsamkeit seines theoretischen Vermächtnisses jedoch nicht ab, sondern dient als Anknüpfpunkt für weitere Raumtheoretiker, unter anderem Michel de Certeau.

Obwohl einige Parallelen – wie z.B. der Fokus auf individuelle Praktiken, die Artikulation von Bedeutungen als performative Akte räumlicher Produktion und die Berücksichtigung der Sinnlichkeit als subjektive Dimension zur Raumwahrnehmung – zwischen Certeau und Lefebvre in Bezug auf den Alltag gezogen werden können, versucht Certeau, sich von einer politischen Bewertung zu distanzieren, um sich eingehender mit den individuellen diskursiven Praktiken und überindividuellen Mechanismen, die dem Urbanen Gestalt verleihen, auseinanderzusetzen. Mit anderen Worten: Die Dissonanz zwischen Lefebvres naher und ferner Ordnung ist ebenfalls Untersuchungsgegenstand von Certeau, jedoch in Form von Widerständen der Individuen gegen soziale Regelungen.

Certeau zehrt insofern zwar von Lefebvres Erbe (vgl. Highmore 2002: 136), allerdings widerlegt er einen entfremdenden Zustand der urbanen Existenzmöglichkeiten und widmet sich stattdessen poetisch-schöpferischen Tätigkeiten, die der Urbanität ein Spektrum an Subjektivitäten zubilligen, die sich durch individuelle Erfahrungen und alltägliche Wiederholungen veranschaulichen lassen. Dabei handelt es sich um eine in-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dividuelle Performanz, die die Subjektivität verräumlicht und die Urbanität dynamisch durch kreative Praktiken restrukturiert. In diesem Sinne ist Füssel (2017) zuzustimmen, dass der Fokus Certeaus nicht auf die Individuen an sich gerichtet ist, sondern vielmehr auf deren individuelle Praktiken:

> Obwohl er sein Buch dem »anonymen Helden des Alltags« widmet, verwahrt sich Certeau explizit gegenüber einer Rückkehr des Subjekts. Es geht ihm um die Praktiken, nicht um einen »Rückgriff auf das Individuum« […] Diese Praktiken sind in sich zwar heterogen, folgen jedoch einer je eigenen sozialen Logik, einer Art Kombinatorik unterschiedlicher Handlungsweisen. Im Gegensatz zu manchen historischen und soziologischen Studien der 1970er Jahre zu Volkskultur und Randgruppen sucht Certeau die »Differenz« hingegen nicht bei explizit »gegenkulturellen« Gruppen und Milieus, sondern in der Masse der Normalen, den Konsumenten, denen landläufig nur der passive »Status von Beherrschten« zugestanden wird. Indem er auch die Praktiken des Konsums als »Produktion«, als »Poiesis« begreift, wird die traditionelle Dichotomie von Produktion und Konsumtion auf den Kopf gestellt. (ebd.: 102-103)

Die produktiven Praktiken des urbanen Raums, welche zuvor in Anlehnung an Lefebvre skizziert wurden, werden von Certeau hinterfragt und in Bezug auf Machtverhältnisse neu ausgelegt, die sich wiederum direkt auf die Individuen auswirken. Dieses Spannungsverhältnis zwischen den Praktiken offenbart somit ein soziales Machtgefüge, welches in der Entstehung der urbanen Heterogenität resultiert. Anders als Lefebvre, spricht Certeau nicht von einer Dialektik, sondern von einer poetischen subjektiven Raumpraxis, die die subversive Transformation und Infragestellung der individuellen Verhältnisse gegenüber der Urbanität auslöst. Prägnant konstatiert Highmore, Lefebvre betreibt eine Studie über die Dialektik des Alltagslebens (Highmore 2002: 113), wohingegen Certeau sich einer Poetik des Alltagslebens widmet (ebd.: 145).

Im Anschluss soll Certeaus Verständnis des Alltags und die zugrundeliegenden Operationen umrissen werden, wobei die Urbanität als ein diskursives Spiel aufgefasst wird, welches mit der individuellen Performanz eng einhergeht. Die Überlegungen beider Theoretiker spielen eine unentbehrliche Rolle bei der Reflexion über die Großstadt, da beide jeweils auf dialektische und kreative Prozesse verweisen, die sich auf die Ebene der Individuen übertragen lassen, welche wiederum im Kapitel 1.4 näher erläutert wird. Darüber hinaus tragen beide theoretischen Ausrichtungen zu der Verdeutlichung und dem besseren Verständnis des hier herausgearbeiteten Konzepts einer Literatur flüchtiger Identitäten bei.

1.2.2.1 Alltag als individuelle Performanz

Zunächst als ein wesentlich heterogenes Großgebilde begriffen, ist die Urbanität durch eine Dimension gekennzeichnet, in der das individuelle und kollektive Leben verschiedene Gestalten annehmen kann. Die Heterogenität der Individuen, aus denen die Stadt zusammengesetzt wird, kann demnach nicht eindeutig beschrieben bzw. diskursiv vorgeschrieben werden. Ihre Existenzen innerhalb des urbanen Raums üben durch ihre schöpferischen Tätigkeiten (Operationen), Lebenswege und Entwicklungen einen direkten Einfluss auf das Urbane aus und lassen sich dementsprechend nicht quantitativ ermessen. Die statistische Erhebung ist insofern nicht in der Lage, die Komplexität

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des Menschenlebens zu erfassen, denn die individuellen Existenzen liegen subjektiven Spektren an Weltanschauungen zugrunde: Die statische Untersuchung »[…] erfaßt das Material dieser Praktiken und nicht ihre *Form* […]. [Sie] ›findet‹ […] nur Homogenitäten« (Certeau 1988: 22, Herv. i.O.). Diese kritische Position lässt Certeau vom Grundprinzip der Pluralität ausgehen. Er spricht in dieser Hinsicht von gleichzeitigen *Produktionen*, die durch alltäglich hinterlassene subjektive Spuren ins Leben gerufen werden. Während Lefebvre von dialektischen Aufgaben spricht, die *das* Urbane produziert, ergibt sich das Urbane für Certeau aus einem poetisch bedingten pluralistischen und relativistischen Ansatz, der die alltäglichen und kreativen Teilnahmen der Individuen an der räumlichen Entwicklung nahelegt.

Dabei ist zu betonen, der Alltag wird hier nicht nur als die Wiederholung von gewissen Ereignissen zum Fortbestand des sozialen Lebens verstanden, sondern auch als ein fluides Netzwerk von Interaktionen und subjektiven Prozessen, die sich direkt mit der individuellen Produktion und Aneignung der Urbanität und deren Existenzparadigmen verbindet. Insoweit wird das individuelle Leben in das Urbane eingebettet, indem die subjektiven Praktiken verräumlicht werden und das Individuum sich gleichzeitig die sozialen Existenzformen aneignet. Solch eine Interaktion bezeichnet eine wesentliche Wechselbeziehung, die nicht nur dialektisch systematisiert, sondern auch durch schöpferische Praktiken dynamisiert wird. Certeau beschäftigt sich demnach mit der kreativen Prospektivität und der aktiven Teilnahme der Individuen an der urbanen Herausbildung, was dazu führt, dass kein sozialer Raum rein neutral ist, da die Interaktionen zwischen den Individuen und die daraus resultierenden Produktions- und Aneignungsverhältnisse wesentlich von diskursiven Praktiken geprägt sind, also »[…] ohne daß sich irgendein legendärer oder ritueller Raum zur Sicherung eines neutralen Bereiches bilden könnte.« (Certeau 1988: 70)

Die alltäglichen Praktiken der Individuen fungieren Certeau zufolge als Operationen, die ein Weltverständnis ermöglichen und individuell manipuliert werden. Die Manipulation lässt sich hierin als eine Abweichung von einer sozialen Logik bzw. einem vorgegebenen Diskurs begreifen, der das Alltagsleben aus einer kollektiven und überindividuellen Ebene heraus vorschreibt. Insofern legen die alltäglichen Praktiken eine heterogene Subversion nahe, die das Urbane in einen relationalen Begriff umdeutet. Die Pluralisierung resultiert in der kreativen und individuellen Wiederverwendung des Alltags, welche die Auffassung und Reinterpretation seines zugrundeliegenden Bedeutungsnetzwerkes ermöglicht. Mit anderen Worten wird hierin kein System konstituiert, da Certeau den Alltag nicht als Endprodukt der Urbanität auffasst, sondern als eine Organisation der sich im Urbanen ablaufenden Operationen und Interaktionen. Infolgedessen spricht er von individuellen Operationen, die einen Bezugsrahmen des urbanen Alltagslebens charakterisieren, das sich aus den individuellen Praktiken zusammensetzt, die die Wahrnehmungen und Interpretationen des Individuums über sich selbst und seine umgebende Welt artikulieren.

Da die Ausübung der alltäglichen Praktiken dementsprechend einem Auffassungsvermögen der Individuen zugrunde liegt, ist es in dieser Hinsicht möglich, einen theoretischen Vergleich mit Lefebvres Konzept der räumlichen Praxis zu ziehen (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 33; Schmid 2005: 210), welche als Wahrnehmungsraum herhält und eine unmittelbare Brücke zwischen dem Individuum und der räumlichen Dimension

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schlägt. In Anlehnung an Certeau ist Ahearne zufolge (1995: 15-16) das Interpretieren nichts anderes als eine Operation über den Alltag, die sich unbewusst abläuft und zur Neu- und Weiterverteilung von Bedeutungen des Selbst und der Urbanität beiträgt. Dieser Sachverhalt wird zudem von Highmore (2002: 26) untermauert, indem der individuelle Resignifikationsprozess als eine unabschließbare Aktivität verstanden wird, die sich jenseits des Individuums vollzieht und sich (historiografisch) in die Urbanität als eine Praxis einschreibt, die Spuren hinterlässt, die sich auf der Ebene des Alltags akkumulieren und sich weder eindeutig noch unumstritten definieren lassen.

Trotz des kumulativen Aspektes des Alltagslebens zielt Certeau nicht auf die zeitliche Verortung dieser Praktiken ab, da sie ihm zufolge zeitübergreifend sind. Obwohl der Alltag auf den ersten Blick auf die mit der Zeitkategorie verbundene Frequenz des urbanen Lebens verweist, setzt sich Certeau vielmehr mit dem Alltag als einem Bildungsprozess auseinander, der sich im und durch den Raum zustande kommt. Insofern versucht er nicht, den Alltag als eine zeitliche oder erklärende Kategorie der Realität zu definieren, sondern als einen individuell-kollektiven operativen Prozess, der die Einbettung des gewöhnlichen Menschen in den urbanen Raum ermöglicht. Diesem Prozess kommt zudem ein kreativer Aspekt zu, welcher Certeau als eine poetische Ausdrucksform des Individuums postuliert. Unter »poetisch« lässt sich wiederum als die produktive Eigenschaft des individuellen Tuns verstehen, ein Akt der Raumkonstitution.

Angesichts der unausweichlichen Vielfalt des Alltagslebens können die Operationen demgemäß nicht eindeutig durch ihre Inhalte bestimmt werden, sondern vielmehr durch die aus diesen Inhalten resultierende Performanz. Mit einem semiotischen Ansatz beabsichtigt Certeau nicht zu untersuchen, *was* das Individuum sagt, isst, tut usw., da diese Inhalte individueller Natur sind. Vielmehr schlägt er vor zu analysieren, *dass* das Essen, das Gehen, das Lesen, das Kochen, das Sprechen u.a. performative und bedeutungstragende Akte sind. Es sind kreative Aufgaben, die die individuellen Abweichungen von den vorgeschriebenen diskursiven Regelungen darstellen. Certeau führt das Sprechen als Beispiel an, um seine Untersuchung der Alltagspraktiken einzuleiten:

> Unsere Untersuchung ist in diesem Zwischenbereich angesiedelt. Ihr theoretischer Bezugspunkt könnte die Konstruktion eigener Sätze mit Hilfe eines übernommenen Vokabulars und einer übernommenen Syntax sein. In der Linguistik ist »Performanz« etwas anderes als »Kompetenz«; der Sprechakt (und alle dazugehörigen Äußerungstaktiken) ist nicht auf die Kenntnis der Sprache reduzierbar. Wenn man […] die Äußerung untersuchen will, bezieht man sich vorzugsweise auf den Sprechakt: er *vollzieht sich* innerhalb eines Sprachsystems; er erfordert eine *Aneignung* oder Wiederaneignung der Sprache (langue) durch die Sprecher; er begründet eine von Raum und Zeit abhängige *Präsenz*; und er führt zu einem *Vertrag mit dem Anderen* (dem Gesprächspartner) in einem Netz von Orten und Beziehungen. Diese vier Eigenschaften des Äußerungsakts […] lassen sich auch in vielen anderen Praktiken wiederfinden (Kochen, Gehen etc.). Zumindest wird bei dieser Parallele, die nur teilweise gilt, eine bestimmte Zielrichtung deutlich […]. Sie geht davon aus, daß die Verbraucher […] mit und in der herrschenden Kulturökonomie die zahlreichen und unendlichen Metamorphosen des

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Gesetzes dieser Ökonomie in die Ökonomie ihrer eigenen Interessen und Regeln »umfrisieren«. (Certeau 1988: 14-15, Herv. i.O.)

Laut dem Theoretiker befinden sich im alltäglichen Leben alle Möglichkeiten, das Leben zu gestalten, indem es individuell und subversiv zweckentfremdet wird. Es handelt sich in dieser Hinsicht um einen individuellen Widerstand gegen die totalisierende Entwicklung der überindividuellen sozialen Produktionen. Die alltäglichen Praktiken werden zu einer Analysenkategorie, deren Problematik auf der Heterogenität und der grundsätzlichen Ambivalenz basiert (vgl. Highmore 2002: 2). Die Entgegensetzung, die zwischen den sozialen Strukturen und den individuellen Praktiken vorliegt, kennzeichnet eine Interaktion zwischen dem Individuum und der Welt, die die Differenz hervorhebt, deren individuelle Darstellung zur Lebhaftigkeit der Stadt beiträgt: »To treat everyday life as a realm of experience unavailable for representation or reflection is to condemn it to silence.« (ebd.: 21)

Indem Certeau sich gegen solch eine »Alltagsstille« einsetzt, läuft er einer rein quantitativ-objektiven bzw. einseitigen Darstellung des Urbanen zuwider. Stattdessen geht er von einer Prozesshaftigkeit und Fluidität der Darstellung der urbanen Heterogenität aus, die als Ausgangspunkt für das Verständnis der (Mikro-)Phänomene fungieren, die in der Urbanität zutage treten. Deshalb muss die Subjektivität samt ihren zugrundeliegenden Ambivalenzen bei der Analyse des Alltags (und der Urbanität im weiteren Sinne) miteinbezogen werden, da sie einen direkten und ausschlaggebenden Beitrag zur Konstitution und Entwicklung des Urbanen leisten. In Anbetracht des ambivalenten, ja sogar paradoxalen Charakters der Urbanität werden die sozialen und die individuellen Praktiken anhand eines theoretisch-analytischen Apparats mit einer entsprechenden Terminologie problematisiert, der im Folgenden näher erläutert wird.

1.2.2.2 Strategien und Taktiken

Certeau schlägt zwei Konzepte vor, die das Handeln innerhalb des sozialen Raums erklären, nämlich die Strategie und die Taktik. Obwohl beide Konzepte scheinbar auf eine binäre Einordnung hinweisen, legen sie tatsächlich eine Wechselbeziehung nahe, deren dynamische Aushandlung von Bedeutungen zur urbanen Produktion führt. Anders als Lefebvres (1992[1974]: 33-34) dialektische Produktion der Urbanität setzen die Konzepte Certeaus zum einen gegenseitig artikulierende Machtverhältnisse voraus und distanzieren sich zum anderen von einer politischen Befangenheit[16]. Aus diesem Grund weist seine Terminologie nicht auf die Ausdifferenzierung zwischen einer fernen und einer nahen Ordnung hin (vgl. Lefebvre 1972c: 86), sondern auf eine Art begriffliche Abhängigkeit beider Ordnungen, die die Form von kreativen Widerständen annimmt.

Des Weiteren zielt Certeaus scheinbar binärer Theorierahmen nicht darauf ab, eine begriffliche Opposition zu bezeichnen, sondern vielmehr ein dialogisches Zusammen-

16 Damit ist allerdings nicht gemeint, Certeau stellt keine politischen Überlegungen an. Seine raumtheoretischen Texte tragen doch die politischen Auswirkungen von 1968 mit sich, ohne jedoch seine Analysen zu einem politisch-ökonomischen Reduktionismus zu verurteilen. Sie haben stattdessen einen erläuternden Charakter (vgl. Zmy 2014: 14), der zur politischen Aufklärung dient, deren Bedeutung grundlegend für die Konstitution und Entwicklung des Urbanen und der Individuen ist (vgl. Highmore 2002: 148)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wirken. Die Begriffe beziehen sich nicht nur auf ihre eigenen Handlungsspielräume, sondern schreiben sich ineinander ein. Laut Highmore (2002: 154) geht es hierbei um die Herausforderung dieser binären Strukturen und vor allem eine begriffliche Rückkoppelung. Wie im Folgenden noch erläutert wird, operieren die taktischen Praktiken nicht außerhalb, sondern innerhalb der Strategien. Das heißt, die Individuen lassen sich nicht von Machtstrukturen ablösen, da sie selbst sie mitgestalten und von ihnen jederzeit beeinflusst werden. In diesem Sinne ist es von großer Bedeutung, beide Konzepte als sozial und individuell miteinander verbundene Begriffe aufzufassen. Zunächst bestimmt Certeau das Konzept der Strategie folgendermaßen:

> Als »Strategie« bezeichne ich eine Berechnung von Kräfteverhältnissen, die in dem Augenblick möglich wird, wo ein mit Macht und Willenskraft ausgestattetes Subjekt (ein Eigentümer, ein Unternehmen, eine Stadt, eine wissenschaftliche Institution) von einer »Umgebung« abgelöst werden kann. Sie setzt einen Ort voraus, der als etwas *Eigenes* umschrieben werden kann und der somit als Basis für die Organisierung seiner Beziehungen zu einer bestimmten Außenwelt (Konkurrenten, Gegner, ein Klientel, Forschungs-»Ziel« oder «-Gegenstand«) dienen kann. Die politische, ökonomische oder wissenschaftliche Rationalität hat sich auf der Grundlage dieses strategischen Modells gebildet. (Certeau 1988: 23, Herv. i.O.)

Certeaus Definition macht deutlich, dass die Strategie das Postulat eines Ortes aufstellt, der als ein *Eigenes* (*propre*) fungiert und von ihm begrenzt wird, indem es eine regulierende Sozialmacht auf die Individuen ausübt (vgl. Highmore 2002: 158; auch Zmy 2014: 24-25). Dieses Eigene ist durch eine bedeutungstragende räumliche Abgrenzung charakterisiert und legitimiert sich als eine (aus Lefebvre'scher Theorie entlehnte) ferne Ordnung, die u.a. die soziale Dimension umfasst, in die die Individuen eingebettet sind. In diesem Sinne ist die Strategie die Dimension der Machtgefüge, die einer sozial-kollektiven und zeitübergreifenden Essenz ähneln und auf ihren unabhängigen und überindividuellen Fortbestand abzielen (vgl. Certeau 1988: 36).

Diese kollektiven Machtverhältnisse werden wiederum durch panoptische Strukturen (vgl. Foucault 1977) betrieben, die die alltäglichen sozialen Praktiken überwachen. Insofern kann man »voraussehen, also durch die Lektüre des Raumes der Zeit vorauseilen« (Certeau 1988: 88). Mit anderen Worten zielt die Strategie darauf ab, die individuellen Taktiken, die von den gesellschaftlich vorgeschriebenen und artikulierten Normen abweichen können, unter Kontrolle zu halten. Die Strategie bezeichnet somit die Praktik des Beherrschenden, die lokalisierbar ist und deren Umsetzung zur sozialen Wirksamkeit dient. Certeau zufolge lösen die strategischen Praktiken die Etablierung eines Wissens aus, das die diskursive Lesbarkeit der Sozialräume ermöglicht. Es handelt sich um »einen spezifischen Typus des Wissens […], der die Macht darin unterstützt und sie leitet, sich einen eigenen Ort zu verschaffen« (ebd.).

Darüber hinaus erwähnt Certeau, dass die militärischen und wissenschaftlichen Strategien ausschließlich von diesen Machtgefügen abhängig sind, um die eigenen Handlungsspielräume zustande zu bringen: »*[D]ie Voraussetzung dieses Wissens ist eine gewisse Macht*. Die Macht ist nicht nur ein Ergebnis oder eine Eigenschaft des Wissens. Sie ermöglicht und bestimmt die Eigentümlichkeiten des Wissens. Sie stellt sich im Wissen her.« (ebd.: 88-89, Herv. i.O.) Diese Vorbedingung zur Entwicklung eines Wis-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sens rechtfertigt sich laut Certeau durch die Notwendigkeit einer Kohärenz: Damit die Strategie begriffen und anerkannt werden kann und ihr Zugang limitiert wird, ist ihre überindividuelle Verortung von grundlegender Bedeutung. Denn damit vollziehen sich eine Trennung der Machtverhältnisse und die darauffolgende Entstehung der Relation zwischen Beherrschendem und Beherrschtem:

> Damit Kohärenz die Voraussetzung eines Wissens, des Ortes, den es sich gibt, und des Erkenntnismodells, auf das es sich bezieht, sein kann, muß dieses Wissen gegenüber der untersuchten Gesellschaft Abstand wahren, das heißt man muß gegenüber der Kenntnis, die sie von sich selber hat, davon ausgehen, daß sie fremd und überlegen ist. […] Eine Gesellschaft konnte nur ohne ihr Wissen ein System sein. (ebd.: 122)

Die Sozialmacht und ihre zugrundeliegenden Diskurse werden somit an einem physischen Ort durch die kontrollierte und begrenzende Artikulation verteilt (vgl. ebd.: 38). Die Machtausübung führt demnach dazu, dass die Raumkategorie in den Vordergrund rückt und die Zeit in Hinsicht auf ihre Kompression kontrolliert wird:

> Zumindest streben sie [Strategien] danach, alle zeitlichen Relationen darauf zu reduzieren, indem sie analytisch jedem einzelnen Element einen eigenen Platz zuweisen und indem sie kombinatorisch die spezifischen Bewegungen in Einheiten oder in Einheitenkomplexe zusammenfassen. (ebd.: 91)

Die Entstehung einer eigenen Ordnung (im Sinne Certeaus!) setzt mit einem umfangreichen und panoptischen Ausblick die Entwicklung des Eigenen in Gang, das die eigene Macht und das eigene Wissen vorschreibt und systematisch strukturiert. Kurzum entsteht hierbei ein überindividuelles Paradigma, das die zugrundeliegenden Sachzwänge determiniert, die das alltägliche Leben beherrschen, begrenzen, einordnen, systematisieren und ermöglichen.

Entgegen des Strategiekonzeptes definiert Certeau die Taktiken als die alltäglichen Abweichungspraktiken, die die gewöhnlichen Menschen in Anspruch nehmen:

> Als »Taktik« bezeichne ich demgegenüber ein Kalkül, das nicht mit etwas Eigenem rechnen kann und somit auch nicht mit einer Grenze, die das Andere als eine sichtbare Totalität abtrennt. Die Taktik hat nur den Ort des Anderen […]. Sie dringt teilweise in ihn ein, ohne ihn vollständig erfassen zu können und ohne ihn auf Distanz halten zu können. Sie verfügt über keine Basis, wo sie ihre Gewinne kapitalisieren, ihre Expansionen vorbereiten und sich Unabhängigkeit gegenüber den Umständen bewahren kann. Das »Eigene« ist ein Sieg des Ortes über die Zeit. Gerade weil sie keinen Ort hat, bleibt die Taktik von der Zeit »im Fluge zu erfassen«. Was sie gewinnt, bewahrt sie nicht. Sie muß andauernd mit den Ereignissen spielen, um »günstige Gelegenheiten« daraus zu machen. Der Schwache muß unaufhörlich aus den Kräften Nutzen ziehen, die ihm fremd sind. (ebd.: 23)

Die Taktiken bezeichnen somit Praktiken, die sich nicht auf binäre Art und Weise den Strategien entgegensetzen, da die Taktik *innerhalb* der strategischen Praktiken entsteht und operiert. Unter den taktischen Praktiken versteht sich die Abweichung von den diskursiven vorgeschriebenen strategischen Operationen, die die Machtdispositive (vgl. Foucault 1977: 143) den Individuen auferlegen. Die Taktiken sind Operationen, Mach-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Arten bzw. schöpferische Tätigkeiten, die einer absoluten und totalisierenden Perspektive entbehren und dementsprechend individuell beschränkt sind. Ihre Artikulationsweise ist lediglich möglich durch die unaufhörliche Interaktion zwischen dem Individuum und der Fremdheit (vgl. Certeau 1988: 23). Es entsteht aus dieser Relation eine Verbindung zwischen dem Individuum und der Außenwelt bzw. zwischen taktischen und strategischen Praktiken: Eine individuelle Aushandlung von kreativen Bedeutungen, die sich räumlich auf das Alltagsleben projizieren. In diesem Sinne lässt sich betonen, dass die Taktik eine Manipulation des strategischen Diskurses zu individuellen Zwecken darstellt; das heißt, ein Konsum im Sinne einer selbstgesteuerten Wiederaneignung. Entgegengesetzt zu den Strategien und deren artikulierten Praktiken finden die Taktiken auf stille Art und Weise statt, da sie der regulierenden Sozialmacht ausgesetzt sind. Als Beispiel für eine taktische Praktik führt Certeau »die Perrücke« (*la perruque*) an, die Abweichung der diskursiv vorgeschriebenen »Normalität« seitens der Individuen auf der Arbeit:

> Ein gutes Beispiel dafür ist die Praktik, während der Arbeit, für die man offiziell bezahlt wird, eigenen Beschäftigungen nachzugehen. Im französischen Argot wird diese Praktik als *faire de la perruque* bezeichnet. […] Ein Arbeiter, der während der offiziellen Arbeitszeit für sich selber arbeitet und dem vorgeworfen wird, zu stehlen, Material zu seinem persönlichen Vorteil zu verwenden und die Maschinen für seine eigenen Zwecke zu benutzen, entzieht der Fabrik Zeit […], um frei, kreativ und vor allem nicht für den Profit zu arbeiten. (ebd.: 71)

Diese Praktiken finden am Rande des regulierenden Diskurses statt; das heißt, die Taktik legt eine Praxis des Beherrschten nahe. Während das durch strategische Praktiken artikulierte Beherrschende eine diskursive Produktion durchführt und durchsetzt, interpretiert das durch taktische Praktiken artikulierte Beherrschte diese überindividuelle Produktion neu und arbeitet sie kreativ nach. Certeau fasst diese Re-Produktion nicht als Wiedergabe oder als ein 1:1-Verhältnis auf, sondern als eine individuell veranlagte Umdeutung, die das Alltagsleben eines Jeden mitgestaltet.

> Die Aneignung ist jedoch trotz dieses allgemeinen Verständnisses kein unpolitischer Akt, sondern findet innerhalb von Kräfteverhältnissen statt, die damit nicht aufgehoben werden, aber situative Erschütterungen erfahren. […] Während der Stratege gleich in dreifacher Hinsicht über eigene Orte verfügt, über den Macht-Ort, den theoretischen Ort und den physischen Ort, ist der Taktiker darauf angewiesen, günstige Gelegenheiten zu nutzen. Der Stratege hat den panoptischen Blick, er kontrolliert das Terrain sowohl konzeptionell wie physisch, eine Optik, die für die partikulare Sicht der Taktiker unerreichbar bleibt. (Füssel 2017: 107)

Dabei ist zu betonen, diese abweichende Reinterpretation bringt eine Asymmetrie zwischen dem Individuum und seiner umgebenden Welt zustande. Es handelt sich nämlich um eine Refraktion, die die Einzigartigkeit der Identität, der Raumwahrnehmung und des einzelnen Referenzrahmens hervorhebt. Die taktischen Praktiken tragen unmittelbar zur Produktion individueller Bedeutungen bei, welche nach außen hin projiziert werden und dementsprechend seiner Außenwelt zugeschrieben werden. Wenn die Strategie von einem Bestreben nach Distanz und Unerreichbarkeit geprägt ist, be-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zeichnen die taktischen Praktiken darüber hinaus die individuellen Versuche, gegen diese Machtmechanismen Widerstand zu leisten. Aus diesem Grund geht der Widerstand mit der Selbstbestimmung eines Individuums eng einher, deren Inhalte im Alltagsraum umrissen werden. Wie zuvor vermerkt wurde, handelt es sich hierin nicht um Entgegensetzung, sondern um reaktiven Widerstand: Strategie und Taktik stützen sich nicht auf ein oppositionelles Verhältnis, sondern auf eine Wechselbeziehung der operierenden Praktiken. Laut Highmore

> […] Certeau figures everyday life as a sphere of resistance (both virtually and actually). But this »resistance« is not synonymous with opposition. Resistance in de Certeau is closer to the use of the term in electronics and psychoanalysis: it is what hinders and dissipates the energy flow of domination, it is what resists representation. In de Certeau's writings about everyday life, »resistance« is as much an activity born of inertia as it is a result of inventive forms of appropriation (Highmore 2002: 151-152)

Demnach kennzeichnen die taktischen Praktiken eine individuelle Bestrebung, die sich gleichzeitig sowohl einer Selbstwahrnehmung und -reflexion als auch einem Widerstand gegen die Reduktion der Zeitkategorie durch die Strategien zuwendet. Dies bedeutet nicht, dass die Zeit Vorrang vor der Raumkategorie hat, da der Raum nach wie vor die Vorbedingung für die subjektive Entwicklung ist, sondern vielmehr, dass der Widerstand der taktischen Praktiken sich gegen die Allgegenwärtigkeit der Machtdispositive wendet. Das individuelle Handeln in der Zeit charakterisiert insofern eine Nutzung einer Gelegenheit, eine Operation der Wiederaneignung, welche die strategischen Umstände reinterpretiert: »The everyday exists ›between the lines‹« (Highmore 2002: 26). Folglich fungiert der Widerstand als eine schöpferische Kraft, die die Pluralisierung der Individuen und deren (Macht-)Verhältnisse mit der Stadt ermöglicht (vgl. ebd.: 153).

Certeau zufolge bezeichnen die taktischen Praktiken einen Akt der Neuinterpretation der Bedeutungen, die das individuelle Alltagsleben regulieren. Die Produktion des Alltags und dementsprechend der Stadt impliziert somit einen hohen Grad an individueller Performanz bei ihren alltäglichen Operationen. Dem urbanen Raum kommen somit verschiedene Bedeutungen zu: Das Zusammenspiel zwischen strategischen und taktischen Praktiken wirkt sich unmittelbar auf den subjektiven Körper anhand der bedingten sinnlich-körperlichen Erfahrung aus. Wie Certeau pointiert, ist der taktische Raum der subjektive Raum, da die Subjektivität ebenfalls durch die Differenz und Alterität begrenzt ist. Das heißt, der Raum der Identität und der Fremdheit entsteht aus einer individuellen Performanz, die sich körperlich manifestiert und sich unbewusst auf innerliche und äußerliche Relationen und Transformationen projiziert: »The everyday is not invisible by definition: it is *made* so by the clumsy attempts to represent it.« (Buchanan 2000: 49, Herv. i.O.)

Die Performativität lässt sich demnach als Äußerungsakte verstehen, die vom Individuum ausgehen und sich auf die externe und empirische Welt projizieren. Für Certeau scheinen diese Akte zwar belanglos, doch sie bringen ein individuelles Bedeutungsnetzwerk mit sich, das zur unausgesetzten Umgestaltung der Stadt als eines heterogenen Gebildes beitragen. Daran anknüpfend soll diese Relation zwischen strategischen und taktischen Praktiken weiterhin in Bezug auf die Stadt untersucht werden, zumal

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das Gehen insofern individueller Akt von unerlässlicher Bedeutung zur urbanen Konstitution ist.

1.2.2.3 Stadt als poetische Praxis

In seinem berühmten Text *Gehen in der Stadt* befindet sich Certeau anfänglich auf der Spitze des World Trade Centers, von wo aus er die Größenordnung der Großstadt beobachtet: »Die gigantische Masse wird unten der Augen unbeweglich.« (Certeau 1988: 179) Der Ausblick ist jedoch wesentlich beschränkt. Indem er dort eine nahezu gottähnliche Position einnimmt, hat er einen Ausblick auf die Stadt, der von dem Element getrennt ist, das dem urbanen Raum Lebhaftigkeit verleiht: die Heterogenität der Individuen.

> Auf die Spitze des World Trade Centers emporgehoben zu sein, bedeutet, dem mächtigen Zugriff der Stadt entrissen zu werden. Der Körper ist nicht mehr von den Straßen umschlungen, die ihn nach einem anonymen Gesetz drehen und wenden; er ist nicht mehr Spieler oder Spielball und wird nicht mehr von dem Wirrwarr der vielen Gegensätze und von der Nervosität des New Yorker Verkehrs erfaßt. Wer dort hinaufsteigt, verläßt die Masse, die jede Identität von Produzenten oder Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt. Als Ikarus dort oben über diesen Wassern kann er die Listen des Daedalus in jene beweglichen und endlosen Labyrinthen vergessen. Seine erhöhte Stellung macht ihn zu einem Voyeur. Sie verschafft ihm Distanz. Sie verwandelt die Welt, die einen behexte und von der man »besessen« war, in einen Text, den man vor sich unter den Augen hat. Sie erlaubt es, diesen Text zu lesen, ein Sonnenauge oder Blick eines Gottes zu sein. Der Überschwang eines skopischen und gnostischen Triebes. Ausschließlich dieser Blickpunt zu sein, das ist die Fiktion des Wissens. (ebd.: 180)

Das obige Zitat macht deutlich, dass der besagte Ausblick einerseits die Beobachtung der Stadt und ihres Ausmaßes ermöglicht, aber andererseits nicht mehr in der Lage ist, die individuellen Existenzformen wahrzunehmen, aus denen die Stadt zusammengesetzt wird. Somit lässt sich der panoptische Blick symbolisch durch den Wolkenkratzer als eine Makrodimension übersetzen, die der Großstadt ein Machtgefüge objektiv und präskriptiv beimisst, welches auf die Kontrolle sozialer Praktiken abzielt.

Für Certeau ist das Urbane nicht nur durch Machtdispositive, sondern vor allem durch individuelle Praktiken gekennzeichnet, die sich innerhalb des urbanen Raumes ablaufen. Wobei »[d]ie Panorama-Stadt […] ein ›theoretisches‹ (das heißt visuelles) Trugbild [ist]« (ebd.: 181), ist die Urbanität von der Ebene der Individuen »unten« (ebd.), geprägt. Es sind eben die Stadtbewohner, die die Stadt in einen Text verwandeln und ihr verschiedene Lesarten und Interpretationen ermöglichen. Die einzelnen Existenzen der Individuen konstituieren aus den Mikroelementen (dazu vgl. auch Highmore 2002: 35) einen urbanen Kosmos, der sich aus kreativen Praktiken zusammensetzt und dabei einen äußerst hohen Grad an Heterogenität erreicht, die die eindeutige bzw. ganzheitliche Beschreibung der Stadt verhindert. Davon ausgehend, dass die Stadtwahrnehmung auf die individuell erlebten Räume beschränkt ist, erweist sich die Metropole als eine überindividuelle Dimension, die sich nur partiell manifestiert: »Die Elementarform dieser Erfahrung bilden die Fußgänger, die *Wandersmänner (Silesius)*, deren Körper mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen ›Textes‹ folgen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können.« (Certeau 1988: 182,

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Herv. i.O.) Das Schreiben dieser urbanen »Textur« entspricht mithin der subjektiven Bedeutungsprojektion der Individuen auf die Raumkategorie und offenlegt dabei eine schöpferische Tätigkeit, die die Stadt stets neu aktualisiert und eine totalisierende bzw. allgegenwärtige Perspektive ausschließt.

Die Widerlegung eines vereinheitlichenden Standpunktes geht mit der Tatsache einher, dass die Individuen zu »Stadtfragmenten« werden, die sich unaufhörlich durch die Stadt bewegen. Der individuelle Körper verfügt insofern über eine gewisse Flexibilität, die den urbanen Raum subversiv wahrnehmen und interpretieren. In diesem Sinne produziert jedes Individuum seine eigene räumliche Praxis durch subjektive De- und Rekodierungen nach den einzelnen Wahrnehmungen. Es entstehen somit individuelle Performanzen, die sich als singulär affirmieren und sich mit der Fremdheit in unmittelbaren Zusammenhang setzen.

In dieser Hinsicht spricht Certeau den Begriff »populär« an. Dabei geht es nicht um ein kulturwissenschaftliches Konzept der Entgegensetzung gegen die sogenannte Hochkultur (hierzu vgl. Assmann 2008: 14), sondern um den Kosmos von taktischen Praktiken, die gegen die Strategien und Machtgefüge Widerstand leisten. Ahearne zufolge (1995) verweist Certeaus Begriff vielmehr auf die Dynamik, die sich aus den vorliegenden Praktiken ergibt, und die Herausbildung einer erkenntnistheoretischen Kategorie, die sich nicht systematisch einordnen lässt:

> Certeau does not suppose either that the practices in question possess (are possessed by) and underlying »essence«, or even that they belong only to a particular place in society. Firstly, Certeau stresses how the sorts of »turn« […] can take place within institutions of power and knowledge, and are thus not the distinguishing, quasi-exotic characteristic of a single socioeconomic class. Secondly, the »popular« is understood here neither as a transhistorical constant nor as an aesthetic category. It works rather as an unstable term for the analysis of hierarchical social organizations which divide a culturally »productive« minority from a vast majority of apparently passive consumers. (ebd.: 161)

Es handelt sich dementsprechend um die Übertragung von Bedeutungen (vgl. ebd.: 173), eine Metaphorisierung der individuellen Lebensbahnen (vgl. Zmy 2014: 47), die unmittelbar mit den produktiven, verortenden und vorschreibenden Strategien zusammenwirken. Die Stadt verwandelt sich in eine Bühne, auf der die Akteure individuell durch einzelne Performanzen und kollektiv durch ihre Interaktionen operieren. Zum einen tritt die Stadt als Dimension zutage, die homogen (also: strategisch) das Leben der Individuen ermöglicht, doch ihre zugrundeliegenden individuellen (also: taktischen) Bedeutungen ergeben sich zum anderen aus deren Abweichung und Manipulation von innen heraus: »Sie metaphorisieren die herrschende Ordnung; sie ließen sie nach einem anderen Register funktionieren.« (Certeau 1988: 81)

Certeau versteht diesen Prozess aus einer pluralistischen Perspektive, welche die Transformation der empirischen Wirklichkeit durch die Betonung auf der individuellen Performanz vorantreibt. Die performativen Akte sind wiederum durch scheinbare Belanglosigkeit gekennzeichnet, die sich in der Unsichtbarkeit des Alltags abläuft (vgl. Highmore 2002: 160), einer Grundbedingung für den Widerstand und die Subversion der strategischen Praktiken: »Es gibt eine Fremdheit des Alltäglichen, die der imaginä-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ren Zusammenschau des Auges entgeht und die keine Oberfläche hat, beziehungsweise deren Oberfläche eine vorgeschobene Grenze ist, ein Rand, der sich auf dem Hintergrund des Sichtbaren deutlich abzeichnet.« (Certeau 1988: 182) Die schöpferische Tätigkeit, die durch die Taktiken artikuliert wird, erweist sich mithin als eine Lebensbemühung, die der strategischen Reduktion der Zeitkategorie zuwiderläuft. Das beherrschte Individuum handelt insofern in der Zeit: Es wartet auf die günstige Gelegenheit, um räumlich nach seinen Interessen zu agieren. Jedoch verlaufen diese Praktiken auf weder isolierte noch blinde Art und Weise, da die Individuen zwar die überindividuellen Einflüssen der beherrschenden Strategien anerkennen, aber sie ringen um ihre Individualität, indem sie sich nicht domestizieren lassen (vgl. Buchanan 2000: 89).

Die Stadt bildet sich somit in Form einer Bricolage heraus, zu der jedes Individuum anhand seiner Präsenz und räumlichen Praktiken innerhalb des urbanen Raums zählt. Die Dynamisierung und die Heterogenität der Stadt liegen den individuellen Performanzen zugrunde, welche den Ort der Stadt in einen wesentlich relationalen Raum transformieren. In dieser Hinsicht unterscheidet Certeau das Ort- vom Raumkonzept: Er versteht einerseits Ort als eine rationale und stabile Ordnung, die diskursiv und präskriptiv definiert ist. Mit den strategischen Praktiken verbunden, herrscht es am Ort das Gesetz des Eigenen, das die diskursiven Elemente systematisiert und situiert. Am Ort lässt sich die Großstadt als eine rational statische und zeitlose Struktur bezeichnen. Andererseits fasst Certeau den Raum als die Dynamik auf, die sich aus den sozialen und individuellen Erlebnissen ergeben, die sich im Laufe der Zeit entwickeln und die Identitäten und Fremdheiten produzieren. Der Ort impliziert somit ein unbewegliches und zeitloses Gefüge, wohingegen der Raum von einer kurzlebigen, dynamischen und zeitlich bedingten Heterogenität geprägt ist. Es soll dabei unterstrichen werden, die Zeit wird in diesem Zusammenhang als die lineare Entwicklung der Individuen und die Akkumulation von Erlebnissen auf der Gedächtnisebene verstanden (vgl. auch Ahearne 1995: 163).

Wenn es möglich ist, die Stadt mit einem bedeutungs(über)tragenden Text gleichzusetzen, dessen taktische Praktiken die Interpretationen individueller Natur ermöglichen, ist der Übergang von einem Ort zu einem Raum nichts anderes als die Lektüre dieses Textes, d.h. eine räumliche Interpretation sowie eine performative Äußerung der Identität über diesen Raum:

> Durch diese Mutation wird der Text bewohnbar wie eine Mietwohnung. Sie verwandelt das Eigentum des Anderen für einen Moment in einen Ort, den sich ein Passant nimmt. Mieter führen eine ähnliche Operation in der Wohnung durch, die sie mit ihren Gesten und ihren Erinnerungen möblieren; Redner machen etwas ähnliches in der Sprache, in die sie durch ihren Akzent, durch ihre eigenen »Wendungen« die Botschaften ihrer Muttersprache und ihre eigene Geschichte einfließen lassen; und auch die Fußgänger machen auf den Straßen etwas ähnliches, wo sie ihren unzähligen Wünschen und Interessen freien Lauf lassen. (Certeau 1988: 27)

Die Raumwahrnehmung und -aneignung lösen eine Umverteilung der zugrundeliegenden Bedeutungen und der Beziehungsverhältnisse aus, die der individuellen Erzählung entspricht. Insofern kann man sich an Paul Ricoeurs (1987) Konzept der narrativen Identität anlehnen, welches demnächst näher erläutert wird. Es handelt sich um einen Be-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

griff, der sich in der Gegenwart auf rückkoppelnde Art und Weise abläuft, indem vergangene Erlebnisse sich im Gedächtnis akkumulieren und zur Gestaltung von Identitäten beitragen. Die Rekodierung führt folglich zur Produktion einer »Handlungsgeographie, die den Raum organisiert und dabei bestimmten Prinzipien folgt« (Füssel 2017: 118). Diese Topografie der narrativen Identität erweist sich dementsprechend als einen individuellen Lebensweg, der zur Narrativisierung des urbanen Raumes beiträgt (vgl. Certeau 1988: 215-216).

Dabei ist allerdings zu betonen, die Urbanität ist durch einen partiellen Zugang charakterisiert, da eben die Begrenzung jedes Individuums die dialogischen Dynamiken vorantreiben: »Die Erzählung zieht auch Grenzen zwischen Räumen und eröffnet Handlungsspielräume. Die Grenze wird so zur zentralen Möglichkeitsbedingung von Räumlichkeit.« (Füssel 2017: 120) Daraus lässt sich entnehmen, dass die narrative Identität (vgl. Ricoeur 1987) bzw. die Urbanität zu einzigartigen Entitäten werden, die ständig raumstiftende Bedeutungen verhandeln. In diesem Sinne stehen Raum und Identität in direkter und selbstreflexiver Wechselbeziehung – die Raumkategorie stiftet grundsätzlich die Identität und die Identität stiftet zugleich den Raum: »space is ›in‹ perception, at the same time as it is what is perceived by perception. Such that whatever perceives must perceive itself as it is perceiving others.« (Buchanan 2000: 112)

Wie früher erwähnt, nimmt diese Wechselbeziehung durch die Performanz Gestalt an. Die individuelle Selbstäußerung durch taktische Praktiken fungiert demnach als Kommunikation zwischen dem Individuum und seiner Raumdimension. Das wohl ausschlaggebendste Beispiel für das Verhältnis zwischen dem Individuum und dem Urbanen ist das Gehen, das als Äußerungsakt fungiert, der den Raum erkundet und die individuellen Wahrnehmungsparadigmen konstituiert. Das Gehen bringt eine subjektive Praxis mit sich, die den relationalen Raum anhand dessen kreativen Aneignung rekonstruiert:

> Wenn es also zunächst richtig ist, daß die räumliche Ordnung eine Reihe von Möglichkeiten (z.B. durch einen Platz, auf dem man sich bewegen kann) oder von Verboten (z.B. durch eine Mauer, die einen am Weitergehen hindert) enthält, dann aktualisiert der Gehende bestimmte dieser Möglichkeiten. Dadurch verhilft er ihnen zur Existenz und verschafft ihnen eine Erscheinung. Aber er verändert sie auch und erfindet neue Möglichkeiten, da er durch Abkürzungen, Umwege und Improvisationen auf seinem Weg bestimmte räumliche Elemente bevorzugen, verändern oder beiseite lassen kann. […] Genauso verwandelt der Gehende jeden räumlichen Signifikanten in etwas anderes. Und wenn er einerseits nur einige der von der baulichen Ordnung festgelegten Möglichkeiten (indem er zum Beispiel Abkürzungen und Umwege erfindet) und der Verbote (er verbietet sich zum Beispiel erlaubte oder vorgeschriebene Wege). Er wählt also aus. (Certeau 1988: 190)

Das obige Zitat macht deutlich, dass das Erkunden eine Art Spekulation von Möglichkeiten bezeichnet (vgl. Highmore 2002: 164), die auf die Einbettung des Individuums in das Urbane abzielt. Das Gehen legt eine performative Tätigkeit dar, die sich in den urbanen Raum flüchtig einschreibt – eine Art »fluides Verständnis« der Wirklichkeit (vgl. Buchanan 2000: 93). Es ist infolgedessen von großer Bedeutung zu betonen, das Individuum bewohnt nicht nur die Stadt, sondern fungiert gleichzeitig als ihr grundlegender

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bestandteil. Da die Stadt der Vergänglichkeit ausgesetzt ist (vgl. Bauman 2003[2000]: 35-36), ist die Individualität ebenso ständigen Veränderungen unterworfen. Sie lassen sich nicht eindeutig repräsentieren, sondern sind im Grunde genommen dynamisch und in ständiger Reaktualisierung. Dieses begriffliche Abhängigkeitsverhältnis lässt sich somit auf die Problematik der Darstellung der Urbanität übertragen: Die (strategisch bedingte) Homogenität der Stadt wird aufgrund der Fragmentierung der Individuen taktisch widerlegt. Darüber hinaus wird diese räumliche Fragmentierung durch die Zeitkategorie weiterhin intensiviert, da die Bedeutungen der Stadt sich nach ihren zugrundeliegenden Dynamiken immer aufs Neue verändern.

Das Gehen fungiert somit als eine Lektüre des »Stadttextes«, eine individuelle Interpretations- und Wahrnehmungsweise. Geht man von Certeaus (1988: 299-300) Feststellung aus, »[n]un bedeutet Lesen aber tatsächlich, in einem vorgegebenen System umherzuwandern«, dann verleiht die Lektüre des urbanen Textes der Raumkategorie ein neuartiges Bedeutungsparadigma, das nur kontextuell aufzufassen ist. Aus diesem Grund weist Certeau auf zwei rhetorische Stilmittel hin, die ein (vorübergehendes) Stadtverständnis ermöglichen: die Synekdoche und das Asyndeton.

> Die Praxis der in der Bewegung vorgenommenen Bedeutungskonstitution ist jedoch im Grunde nicht repräsentierbar. Das Verzeichnen einer Wegstrecke auf einem Stadtplan ist zum einen nur eine mögliche unter vielen Verbindungen von Punkten, zum anderen kann sie den nur im Akt der Äußerung artikulierbaren Stil des Gehens nicht einfangen. Dieser ist durch die zwei stilistischen Figuren der Synekdoche und des Asyndetons charakterisiert. Während die Synekdoche durch Teile ein Ganzes symbolisiert (ein Schornstein steht etwa für ein Industriegebiet), bestimmt das Asyndeton Bedeutungen durch Auslassungen (z.B. durch Überspringungen oder ein Fragment). (Füssel 2017: 117)

Die Verwendung dieser rhetorischen Stilmittel macht deutlich, dass die Individuen angesichts der Unerreichbarkeit einer urbanen Totalität von Kontexten abhängig sind, die ihrem individuellen Wahrnehmungshorizont gewisse Bedeutungen zuordnen. In diesem Sinne werden Teile der Stadt als Darstellung einer größeren Dimension verstanden, selbst wenn gewisse Aspekte ausgelassen werden. Wichtig dabei ist die Produktion einer verfolgbaren Logik der Sinnstiftung, die das Leben innerhalb des urbanen Raums kohärent erklärt. Jedenfalls vollzieht sich das individuelle Stadtverständnis innerhalb eines begrenzten Kontextes des Alltagslebens und konstituiert dabei eine Reihenfolge von Wahrnehmungen, eine narrative Verkettung von erlebten Stadtfragmenten.

Wie bereits erwähnt, lässt sich die Stadt homogen nur wahrnehmen, wenn die Verständniskriterien rein objektiver und rationaler Ordnung sind. Allerdings handelt es sich um eine unvollkommene Definition, da diese Vorstellung die Individuen nicht miteinbezieht, die sich innewohnend in den urbanen Raum als Bestandteile einschreiben und der Stadt ein umfangreiches Spektrum an Bedeutungen und einen innewohnenden heterogenen Aspekt beimessen. Deshalb fasst Certeau die Stadt vielmehr als ein offenes System (vgl. Highmore 2002: 146) sowie eine Analysekategorie auf, die die Dissonanzen und Widersprüche umfassen, die den Subjektivitäten und dementsprechend der Urbanität eigen sind (vgl. Buchanan 2000: 46). Es ist eben diese Myriade von individuellen Existenzformen, die eine begriffliche Eindeutigkeit der Stadt verhindern

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und dabei als Triebkraft zur Entwicklung der Urbanität und deren beteiligten Identitäten fungieren. Insofern kann man Füssel (2017) zustimmen, welcher die Bedeutung der unaufhörlichen Reinterpretation betont:

> Gefordert wird eine Infragestellung der angenommenen Identität von Zeit, Ort, Subjekt und Objekt. Die Zeit sollte nicht länger als reine Taxonomie vergangener Dinge aufgefasst werden und auch nicht als das überwundene Andere, das als »Produktionsmaschinerie« der Gegenwart ihre Identität gibt (im Sinne von »Das sind wir nicht mehr«). Die Zeit sollte vielmehr in ihrer Ambivalenz als unmöglich zu erreichender Ort und gleichzeitig weiterwirkende Kraft gedacht werden. Auch sollten die Subjekte historischer Erkenntnis sich selbst im Erkenntnisprozess wieder deutlicher sichtbar machen und nicht länger die Autoritätseffekte des subjektlosen Sprechens als Objektivität missverstehen. (ebd.: 92)

Zum Schluss bezeichnen die Mitgestaltung des Alltagslebens und die ständige Umgestaltung der (narrativen) Identitäten ein bedeutungstragendes Phänomen, das die normative und präskriptive Ordnung der Strategien mit der individuellen Nützlichkeit, Wohlgefühl und individuell-kollektiven Bedeutungsprojektionen kombiniert. Die dazwischenliegende Wechselbeziehung charakterisiert die Individuen in Bezug auf ihre Gemeinsamkeiten und vor allem Differenzen, denn es ist eben im Bereich der Fremdheit – »Räume des Anderen« (vgl. Zmy 2014: 10) –, dass die Stadt ihr innewohnendes Kolorit bekommt. Wie Certeau betont, ist die Kreativität ein ausschlaggebendes Element zur Konstitution und zum Raum- und Selbstverständnis: eine schöpferische und poetische Tätigkeit, die den menschlichen Widerstand gegen die Assimilation und Neutralisierung widerspiegelt und die Lebhaftigkeit der Stadt betont.

1.3 Identität und subjektive Gestaltung

Während sich die vorherigen Kapitel mit der Kontextualisierung des aktuellen flüchtigen Lebens (Bauman) und der Produktion von subjektiven Bedeutungen im Raum (Lefebvre und Certeau) auseinandergesetzt haben, verfolgt das vorliegende Unterkapitel das Ziel, sich mit der Mikroebene der Gesellschaft – den Individuen – zu befassen. Da die Individualität und die Identität bereits von mehreren Theoretiker ausführlich diskutiert wurden, zielt die vorliegende Arbeit darauf ab, die Beziehung zwischen dem Individuum und deren urbanen Konstruktionen im Rahmen der flüchtigen Moderne zu erklären. Infolgedessen soll die hermeneutischen Überlegungen Paul Ricoeurs herangezogen werden, welcher versucht, die identitätsstiftenden Prozesse der Individuen systematisch anhand derer kognitiven und sozialen Fähigkeiten zu verstehen. Im Gegensatz zu Certeau und Bauman, die die individuelle Performanz innerhalb des kollektiven Raums hervorgehoben haben, konzentriert sich Ricoeur vielmehr auf die narrative Beschaffenheit des Subjekts.

In *Das Selbst als ein Anderer* und in den drei Bänden von *Zeit und Erzählung* widmet sich Ricoeur der Identitätsgestaltung auf zeitlicher sowie narrativer Ebene. Er kritisiert die strukturalistischen Ansätze, die versucht haben, die Subjektivität zu objektivieren und sie relativierend in einen statischen Untersuchungsgegenstand mit unveränderli-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chen Strukturen umzuwandeln (vgl. Ricoeur 1973: 14-15). Ricoeur schlägt indessen eine Berücksichtigung des Subjektiven als grundlegendes Element zum Welt- und Selbstverständnis vor. Dieses Interpretationsvermögen setzt er mit der Lektüre eines Textes gleich, da die Bedeutungszuschreibungen lediglich durch die Versprachlichung der Weltwahrnehmungen möglich sind. Somit ist die Identität – Fokus der vorliegenden Überlegungen – durch Sprache zu gestalten bzw. bestimmen. Ricoeurs Verständnis nach ist die Identität das Ergebnis eines *narrativen* Gestaltungsprozesses. Das Erzählen fungiert ihm zufolge als ein Sich-Einfügen in die Welt und ist dem Menschsein inhärent. Das Interpretationsvermögen ermöglicht des Weiteren das Verständnis von Zeichen, Symbolen, Texten und seines Selbst. In anderen Worten: um sich selbst (*soi*) zu verstehen, muss sich der Mensch narrativ auslegen können. Die Narrativität impliziert eine aktive Zuschreibung von Bedeutungen (dazu vgl. Abel/Porée 2007: 43), die sich im Laufe der Zeit, abhängig von den beteiligten Akteuren und im Rahmen eines Aushandlungsprozesses verändern können. Das Individuum hat

> […] Anteil an dem der erzählten Geschichte eigentümlichen Regelsystem dynamischer Einheit. Die Erzählung konstruiert die Identität der Figur, die man ihre narrative Identität nennen darf, indem sie die Identität der erzählten Geschichte konstruiert. Es ist die Identität der Geschichte, die die Identität der Figur bewirkt.« (Ricoeur 1996: 182, Herv. i.O.)

Unter diesem Gesichtspunkt versteht Ricoeur die Erzählung eines Lebens als ein Wechselspiel von Bedeutungszuschreibungen und Identitätsgestaltung. Die Narrativität bezeichnet nach Hayden White in Anlehnung an Ricoeur eine Darstellung, »a deeper insight into the ›human experience of temporality‹« (White 2002: 142). Die zeitliche Kontinuität bringt im Gegensatz zum Raum einen kumulativen Aspekt vergangener Erlebnisse mit sich, die sich ins Gedächtnis einprägen und das gegenwärtige Wahrnehmungsvermögen steuern. Dem Raum kommt gleichermaßen ein narrativer Aspekt zu: Die Raumdimension ergibt sich aus den individuellen Wahrnehmungen (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 36) und ermöglicht zugleich die Kontinuität der sinnlichen Praxis der Bedeutungszuschreibungen (vgl. Collington 2001: 230). Das heißt: die räumliche Dimension wird zwar unmittelbar von der Zeit beeinflusst, jedoch legitimiert sich die zeitliche Kontinuität lediglich durch die Praxis innerhalb des Raumes.

Angesichts der Reziprozität im Raum-Zeit-Kontinuum versteht sich die Identität als eine praktische und aktive Analysekategorie. Ricoeur (1996: 4) übt Kritik am kartesischen *cogito*, da es sich um eine wahrheits- und existenzvermittelnde Philosophie handelt – einen Ansatz, die Identität als absolute Entität zu begreifen. Das Subjektive setzt sich Ricoeur zufolge über das Objektive hinweg und stellt seinen eingeschränkten Blickwinkel infrage. In Anlehnung an Nietzsche (vgl. Nájera 2006: 78) setzt sich Ricoeur mit dem Subjektiven als Analysekategorie auseinander, die sich mit dem Interrogativpronomen *wer* erfragen lässt (»wer spricht?«, »wer erzählt«, »wer ist?«) (vgl. Ricoeur 1991c: 395). Von diesem Standpunkt aus stürzt das Paradigma des rein logischen Denkens der klassischen Philosophie ein und die analytische Philosophie kommt zum Zuge. In Anbetracht der Unmöglichkeit des Absoluten und Universellen werden das Relative und Partielle zum Ausgangspunkt für die Ermittlung der Identitätsproblematik. Da die Identitätsentwicklung überwiegend subjektiv definiert und sozial orientiert ist,

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

steht sie in unvermeidlichem Abhängigkeitsverhältnis zu der Fremdheit. Die Interaktionspartner treten durch Gespräche und Handlungen, die auf der Raumdimension ablaufen, miteinander in Kontakt. Das Absolute – z.B. die Großstadt – entlarvt sich, von der Perspektive der einzelnen Individuen ausgehend, als ein unerreichbarer Zustand, da die Individuen nur partiell an der Raumkonstitution teilhaben können.

Demnach zeichnet sich der Relativismus als ein Imperativ für die Vielfalt und die zunehmende Auflösung binärer Sichtweisen aus. Die dialektische Wechselbeziehung scheinbar gegensätzlicher Elemente führt zur Entstehung neuen Wissens und Lebensformen. Der dialogische Raum zwischen Individuen ermöglicht aufgrund deren Differenzen eine Brechung (Refraktion) der beteiligten Subjektivitäten und der objektiven Welt. Den poststrukturalistischen Ansätzen zufolge bezeichnet diese Refraktion die Aushandlung von subjektiven Bedeutungen, was dazu führt, dass die Wahrnehmung und die Produktion des Raumes gleichzeitig eine Produktion der Identität nahelegt und dementsprechend ein einzigartiger und individuell bestimmter Prozess ist.

Das neue analytische Paradigma, welches bis zum heutigen Tag der flüchtigen Moderne weiter besteht, nahm einen wichtigen Platz in den Geisteswissenschaften ein. Diese Wichtigkeit ist darauf zurückzuführen, dass die Unterschiede und die daraus resultierende Pluralität und Fragmentierung als heterogener und in hohem Maße dynamischer Zustand miteinbezogen werden. Die Raumfragmente versinnbildlichen in diesem Kontext die eigene Fragmentierung der Individuen und messen ihnen eine einzigartige und performative Bedeutung bei.

Ricoeurs aufgeworfene Fragestellungen und Überlegungen haben maßgeblich zur Entwicklung poststrukturalistischer Theorien beigetragen. In Bezug auf die Identitätsfrage distanziert sich Ricoeur von einer philosophischen Denkweise, die die Rolle der Zeitlichkeit als Triebkraft bzw. Dynamik der Identifikationsverhältnisse und der Selbstgestaltung nicht berücksichtigen. Sein Theorierahmen ist für verschiedene geisteswissenschaftliche Bereiche relevant, jedoch beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf seine Ausführungen zur systematischen Beschreibung der Identitätsgestaltung und Narrativität. Aus diesem Grund werden im Folgenden sein Konzept der narrativen Identität sowie das Mimesis-Modell skizziert.

1.3.1 Narrative Identität

In *Zeit und Erzählung* (1991[1983-1985]) hat Ricoeur eine unmittelbare Verbindung zwischen der Identität und Zeitkategorie hergestellt, wobei auf dem zweiten Aspekt das Hauptaugenmerk liegt. In dem Werk *Das Selbst als ein Anderer* (1996[1992]) hingegen wurde die Identitätsfrage in den Vordergrund gerückt. Demnach soll in der vorliegenden Arbeit das Konzept der narrativen Identität, das den Identitätsbegriff durch seine konzeptuelle Trennung infrage stellt, angesprochen und beleuchtet werden. Wenngleich der Identitätsbegriff oftmals als ein untrennbares Konzept aufgefasst wird, gibt Ricoeur zu bedenken, dass die Untrennbarkeit, ein der Individualität inhärentes Charakteristikum, nicht als ein starres Konstrukt begriffen werden soll. Da die Identität im Laufe der Zeit diversen Veränderungen ausgesetzt ist, kann sie im Grunde genommen als dynamischer und aktiver Prozess verstanden werden.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bei der Auseinandersetzung mit dem Identitätsbegriff sind die zeitlich bedingten Veränderungen und Transformationen eines jeden Individuums, die zu neuen Erfahrungen und Lebensgrundlagen führen können, zu berücksichtigen. Da das Individuum in eine soziale Welt eingebunden ist, wird seine Subjektivität maßgeblich von den Interaktionen mit den Anderen beeinflusst. Daraus folgt, dass der soziale Raum grundsätzlich plural, heterogen und relativ ist (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 52-53; auch Welsch 2010: 39-40). Obwohl die Pluralität auf den ersten Blick oftmals als begrifflich gegensätzlich zur Singularität aufgefasst wird, ist es unumgänglich zu betonen, dass sich das Verhältnis zwischen dem Individuum und seinen Mitmenschen aus einem dialektischen Prozess ergibt, bei dem das Selbst zur Gestaltung des Anderen (und umgekehrt) und eventuell zur Herausbildung eines kollektiven »Wir«-Gefühls beiträgt.

Demnach fungiert das Konzept der narrativen Identität als eine systematische Art und Weise, das Selbst zu verstehen, indem die einzigartige Präsenz eines Individuums in der Welt und seine damit einhergehende Wandlungsfähigkeit erklärt werden. Das Konzept der Identität versteht Ricoeur »als eine Kategorie der Praxis« (Ricoeur 1991c: 395), woraus sich schlussfolgern lässt, dass Identität nur subjektiv und situativ bedingt zu bestimmen ist. Ricoeur unterstreicht die Problematik der zugrundeliegenden und unvermeidlichen Sprunghaftigkeit bei der Identitätsbestimmung und hebt diesbezüglich den zweifachen Aspekt des Terminus *Identität* folgendermaßen hervor:

> Es ist jedoch wichtig, […] eine schwerwiegende semantische Zweideutigkeit wegzuräumen, die auf dem Begriff der Identität lastet. Entsprechend dem lateinischen idem und ipse, überlagern sich hier zwei unterschiedliche Bedeutungen: Gemäß der ersten Bedeutung, der im Sinne von idem, ist »identisch« gleichbedeutend mit »äußerst ähnlich«, »gleichartig«. Gleich bzw. Gleichheit impliziert eine wie auch immer geartete Form von Unveränderlichkeit in der Zeit. Das Gegenteil wäre »verschieden«, »veränderlich«. Gemäß der zweiten Bedeutung, der im Sinne von ipse, ist »identisch« mit dem Begriff der Ipseität, der Selbstheit verknüpft. Jemand ist mit sich selbst identisch. Das Gegenteil wäre hier »anders«, »fremd«. […] Das Problem besteht eher darin, die verschiedenartigen Verbindungsmöglichkeiten zwischen Permanenz und Veränderung [im Laufe der Zeit] zu erforschen, die mit der im Sinne von Selbstheit verstandenen Identität vereinbar sind. (Ricoeur 1987: 57, Herv. i.O.)

Um die Entwicklung der narrativen und flüchtigen Identität (vgl. Bauman 2004a) verstehen zu können, ist die Unterscheidung zwischen *Idem*-Identität (Gleichheit) und *Ipse*-Identität (Ipseität) unerlässlich. Hierbei sollte jedoch die Grundlage, die sich aus der Zeit und dem Gedächtnis konstituiert, nicht außer Acht gelassen werden. Unter *Idem*-Identität versteht Ricoeur die Permanenz des Individuums in der Zeit, die die Form einer Selbstgewissheit annimmt (vgl. Wood 2002: 9). Diese Art von Identität basiert auf der Anhäufung der Erlebnisse, die das Individuum in der Vergangenheit gesammelt hat, die gegenwärtige Denk- und Handlungsweise dauerhaft prägen und seine Raumpraxis steuern. Hierbei steht der individuelle Kern, der die Grundlage für die individuelle Selbstidentifikation darstellt, im Vordergrund. Die Selbstidentifikation kann nur durch das Anstoßen von Selbstbewusstseinsprozessen initiiert werden. Diese Wiedereingliederung in sich selbst entspricht einer Rückbesinnung, einer Art selbstrefe-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rentiellem *Feedback*, die im Laufe der Zeit – »Beständigkeit in der Zeit« (Ricoeur 1996: 11) – zu einem einzigartigen Charakter führt:

> Unter Charakter verstehe ich […] die Gesamtheit der Unterscheidungsmerkmale, die es ermöglichen, ein menschliches Individuum als dasselbe zu reidentifizieren. Durch seine deskriptiven Züge […] faßt er numerische und qualitative Identität, ununterbrochene Kontinuität und Beständigkeit in der Zeit zusammen. (ebd.:148)

Im Gegensatz dazu stützt sich die *Ipse*-Identität (Ipseität) zwar auf die *Idem*-Identität, jedoch handelt sie auf prospektive und zeitlich bedingte Art und Weise. Ricoeur zufolge ermöglicht die Zeit den Selbstvergleich: »[…] hier [ist] die Zeit der Unähnlichkeitsfaktor, der Faktor des Abstands und der Differenz« (ebd.: 146). In der Gegenwart bestimmt die Ipseität die Parameter für das Welt- und somit Selbstverständnis (dazu vgl. auch Rustemeyer 2010; Caimi 2004). Die *Ipse*-Identität hingegen legt die notwendige Dynamik zur Entwicklung des Individuums zugrunde und kehrt in sich selbst akkumulierend wieder. Es handelt sich um eine aktive und selbstreflexive Weltwahrnehmung, die in ständiger Umbruchphase ist und dem sich stets wandelnden Charakter neue Weltbedeutungen zuweist. Insofern kann an dieser Stelle von einer dynamischen Praxis von Vermittlung von Differenzen gesprochen werden:

> In der Tat mündet das Problem der personalen Identität ohne die Hilfe der Narration unausweichlich in eine unlösbare Antinomie: denn entweder postuliert man ein bei aller Vielfältigkeit seiner Zustände selbstidentisches Subjekt oder man vertritt wie Hume und Nietzsche die Ansicht, dieses identische Subjekt sei bloß eine substantialistische Illusion, deren Beseitigung bloß eine reine Vielfalt von Kognitionen, Emotionen und Volitionen übrig läßt. Das Dilemma verschwindet, wenn man die im Sinne eines Selben (idem) verstandene Identität durch die im Sinne eines Selbst (ipse) verstandene Identität ersetzt; der Unterschied zwischen idem und ipse ist kein anderer als der zwischen einer substantialen oder formalen und der narrativen Identität. Die Ipseität entgeht dem Dilemma des Selben und des Anderen insofern, als ihre Identität auf einer Temporalstruktur beruht, die dem Modell einer dynamischen Identität entspricht, wie sie der poetischen Komposition eines narrativen Textes entspringt. Vom Selbst läßt sich demnach sagen, daß es durch die reflexive Anwendung der narrativen Konfigurationen refiguriert wird. Im Unterschied zur abstrakten Identität des Selben kann die für die Ipseität konstitutive narrative Identität auch die Veränderungen und Bewegtheit im Zusammenhang eines Lebens einbegreifen. (Ricoeur 1991c: 395-396)

Die Unterscheidung zwischen *idem* und *ipse* gründet jedoch keinen begrifflichen Gegensatz, sondern ein dialektisches Verhältnis, das Ricoeur unter dem Konzept der »narrativen Identität« vereint. Bezugnehmend dazu lässt sich auf einen dialogischen und narrativen Aspekt hinweisen: Die Ipseität kann ohne einen Kern (die Gleichheit), der ihr eine zeitliche Permanenz verleiht, nicht existieren (vgl. Ricoeur 1996: 3). Gleichzeitig entwickelt sich die *Idem*-Identität nicht ohne die Dynamik der Ipseität. Die von Ricoeur postulierte narrative Identität entspricht der Wechselbeziehung zwischen *idem* und *ipse*, die sich entscheidend dynamisch und rekurrierend zueinander verhalten und dadurch eine konstante Restrukturierung der eigenen Identität in Gang setzt. In Anlehnung an Bauman (2003[2000]: 22) handelt es sich um einen Prozess der Verflüchtigung

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Grenzen der individuellen Identität, woraus sich »ein unbeständiges Gemisch von Phantasiegebilde und lebendiger Erfahrung« (Ricoeur 1996: 199) ergibt.

Die Identitätsgestaltung setzt also ein offenes Akkumulations- und Integrationssystem vergangener Erlebnisse voraus. Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit in Form von Weltwahrnehmungsparametern erweist sich als Grundlage für die Zuschreibung subjektiver Bedeutungen und die Anregungen gegenüber der externen Welt (vgl. Wischke 2010: 79). Die Ipseität ist dementsprechend gleichbedeutend mit dem gegenwärtigen Selbstbewusstsein, das vergangene Erlebnisse und Erfahrungen in Form von Erinnerungen speichert: »Das Bewußtsein ist nicht nur Wahrnehmungs- und Tätigkeitsbewußtsein, sondern Bewußtsein des Lebens.« (Ricoeur 1996: 226) Dieses Bewusstsein beschränkt sich nicht nur auf die individuelle Identität, sondern enthält darüber hinaus die Fremdheit (den Anderen). In der sowohl aktiven als auch prospektiven Auseinandersetzung mit dem Unbekannten erlebt das Individuum die grundlegenden zwischenmenschlichen Verhältnisse, auf Grundlage derer das individuelle Leben aufgebaut wird. Weiterhin führt Ricoeur aus, dass die Begegnung mit dem Anderen dem Individuum seine eigene Fremdheit vor Augen führt. Die Verbindung zwischen den Subjekten kann dementsprechend nicht auf eine Praxis bloßen Beobachtens des Anderen begrenzt werden, sondern dringt in den eigenen individuellen Existenzhorizont des Individuums ein. Daraus entsteht ein Konglomerat, bei dem verschiedenartige Elemente vermischt werden und Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum Ausdruck kommen: »Im Widerstand, der sich dem Selbst in der Form einer *ihm eigenen Andersheit* bemerkbar macht, wird es auf die Spur einer anderen, befremdlichen Andersheit geführt, die *dem Anderen als Fremdem* zu verdanken sein soll.« (Liebsch 2012: 284, Herv. i.O.)

Die von Ricoeur offengelegte Problematik des singulären und dialektischen Selbstverständnisses kann unter Berücksichtigung der Erfahrungswelt und der Suche nach sinnstiftendem Handeln als Analysekategorie eines Individuums verstanden werden:

> [Das] Sichselbst, das man liebt, ist das Beste am Selbst, das häufig Denken, Intellekt (*nous*) oder sogar Seele genannt wird, nämlich das, was in einem selbst das Dauerhafteste, das Beständigste, das am wenigsten durch Umschwünge der Stimmung und des Begehrens sowie durch Schicksalsschläge verwundbar ist. (Ricoeur 1996: 224, Herv. i.O.)

Als Prozess der Versprachlichung und Bedeutungszuschreibung stellt die Narrativität ein Erkennungszeichen des erlebten Raums dar (vgl. Rustemeyer 2010: 113). Die Entwicklung der narrativen Identität ist eng verzahnt mit dem zeitlich bedingten Raumkonstrukt und ist somit nicht als losgelöster Vorgang aufzufassen. Wie zuvor bereits angemerkt wurde, nutzt das Individuum den Raum, produziert in ihm Bedeutungen und konstituiert eine soziokulturelle kollektive Lebenswelt, an der es selbst teilnimmt und deren Voraussetzungen (Normen, Verhaltensweise, Regeln usw.) es folgen muss, um sein Leben zu gestalten. In diesem Verhältnis zwischen Individuum und Raum werden somit die dialogischen Wahrnehmungsströme operationalisiert und der Lebenszeit wird eine individuelle Performativität zugeschrieben.

Vor diesem Hintergrund richtet sich die narrative Identität an der wahrgenommenen Zeit innerhalb des Raums aus. Ohne diese Orientierung etabliert sich die Identität weder als *idem* noch entwickelt sie sich nicht als *ipse*. Das hat zur Folge, die Anhäufung von Erlebnissen und deren Anordnungen auf der Gedächtnisebene gehen mit den

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

räumlich-zeitlichen Prozessen einher (vgl. Streib 1994: 189). Die Zeitlichkeit ermöglicht eine Unterscheidung und Entwicklung des Raums und der Individualität: Durch die zeitliche Wahrnehmung wird der Identität ein prospektiver und zugleich retrospektiver Aspekt beigemessen. Die Differenzierung erfolgt jedoch nicht nur auf der zeitlichen Ebene, sondern berücksichtigt darüber hinaus die grundsätzlich beteiligten Erzählungen. Als Ansammlung vergangener Erlebnisse ist die narrative Identität ein retrospektiver Interpretationsansatz, der lediglich als Erinnerung existiert und keine Rückkehr ermöglicht. Somit ist die Erzählung des Vergangenen lediglich eine Bestandsaufnahme zurückliegender Geschehnisse, d.h. ein Entwurf oder ein Palimpsest von etwas, das im jetzigen Moment nicht mehr ist, was früher war. Aufgrund dessen erscheint es naheliegend, die Identität als wesentlich prospektives Konzept, das neuen Erfahrungen und Erlebnissen gegenüber (welt)offen ist und sich durch eine subjektive Permeabilität kennzeichnet, aufzufassen. Aus diesem Standpunkt ist es durchaus möglich, die Identität als eine wesentlich flüchtige Entität (Baumans Definition nach) zu verstehen, deren Horizonte sich fortwährend kurzfristig strukturell verändern.

Der unausweichliche Zeitablauf ordnet die subjektiven Grenzen, die sich an der räumlichen Dimension orientieren und diese als Ausgangslage für die eigene Wahrnehmung zugrunde legen, unentwegt neu an. Im Gegensatz zur Zeit ist eine Bewegung innerhalb des Raumes möglich, die die Entwicklung der individuellen Identität vorantreibt. Auf selektive Art und Weise filtert das Individuum aus dem Raum die für es notwendigen und relevanten Informationen heraus und interpretiert sie im Hinblick auf die eigene Identität. Was den Raum betrifft, beschränken sich die Wahrnehmungen auf die körperlich-sinnlichen Praxis, d.h. sie werden durch die Sinnesorgane aufgenommen und anschließend geistig ein- und zugeordnet. Diese der Ipseität inhärenten Prozesse setzen einen hohen Grad an Flexibilität und Permeabilität gegenüber externen Faktoren, die sich im Bezug auf die postmoderne Großstadt als Fragmente eines unerreichbaren Ganzen herausstellen, voraus. Ausgehend von den erlebten und interpretierten Räumen sind sowohl die (Wieder-)Erkennung der flüchtigen Identität als auch die subjektive Bedeutungszuschreibung möglich, wodurch dementsprechend neue, vorläufige und kurzlebige Formen zustande kommen.

In Einklang mit Ricoeur ist die Identität als wesentlich narrativ und zeitlich bedingt aufzufassen, aber gleichzeitig wird sie in einen strukturell amorphen bzw. »liquiden« Raum gefügt. Ohne den Raum besitzt die Erzählung meiner Meinung nach keine Grundlage für die Erlebnisse und Wahrnehmungen; die Identität würde ihre Weltreferenzialität verlieren und ihre Begrifflichkeit annulliert. Ohne die Erzählung würde wiederum der Identität ihr dynamischer Aspekt entzogen. Diese begriffliche Abhängigkeit ist von großer Bedeutung, da die narrative Identität sowohl eine räumliche Dimension für ihre Verwirklichung und zugleich eine zeitliche Dimension für ihre inhärente Dynamik voraussetzt.

Die Lebens- und Identitätsproduktion innerhalb des Raums liegt den Verhältnissen zugrunde, welche das Individuum mit seinem unmittelbaren (realen oder virtuellen) Ort verbindet. Das Bewohnen eines Raums impliziert eine (Wieder-)Erkennung der eigenen Identität in Bezug auf die Fremdheit: Die Rekodifizierung der Identität steht insofern in engem Zusammenhang mit der Möglichkeit, sich die Fremdheit anzueignen. Das heißt: für die Gestaltung der eigenen Identität ist eine Gesinnung von großer Be-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

deutung, sich der Fremdheit gegenüberzustellen und sie als möglicher Bestandteil des Eigenen anzunehmen. In dieser Hinsicht fungiert die Aneignung als eine Erweiterung der eigenen narrativen Identität und misst ihr einen additiven und rückkoppelnden Aspekt bei. Hierbei wird auf Ricoeurs Konzept der *Ipse*-Identität oder Ipseität (vgl. Ricoeur 1987: 57-58) zurückgegriffen, welche sich dynamisch im Laufe der Zeit verändert.

Parallel dazu ist die *Idem*-Identität die Grundlage einer Identität, ja ihre Essenz, auf welcher sich die *Ipse*-Identität aufbaut. Die Ipseität ist Ricoeur zufolge grundsätzlich narrativ und das Individuum ist dementsprechend als ihr Adressat eine narrative Einheit. Ricoeur erwähnt die Autobiografie als eine Art und Weise, das individuelle Leben narrativ zu inszenieren. Es ist jedoch durchaus möglich, dieses Konzept auf literarische Erzählungen zu übertragen, da sie sich nicht zwingend auf *reale*, sondern auf *mögliche, fiktive* Identitäten beziehen können.

Die Verkettung von Ereignissen und die Gestaltung der narrativen Identität ist daher nur durch die Konvergenz dreier Dimensionen möglich: die zeitliche, die räumliche und die mentale. Die temporale Dimension erstreckt sich auf eine übergeordnete Ebene und verstärkt dadurch die Herausbildung der räumlichen und mentalen untergeordneten Dimensionen, die miteinander in Wechselbeziehung stehen und sowohl im individuellen, als auch kollektiven Gedächtnis verankert sind. Der Prozess der räumlichen Aneignung hingegen legt eine Gesinnung nahe, fremde Elemente entweder anzunehmen oder abzulehnen. Die Identität wird dementsprechend nicht nur von Elementen gestaltet, mit denen sich das Individuum identifiziert, sondern auch mit denjenigen, die es nicht als Bestandteil seiner Identität ansieht. Abhängig von den angenommenen oder abgelehnten Aspekten ordnet das Individuum seine Umwelt an.

Das Konzept der narrativen Identität spielt eine unerlässliche Rolle für das bessere Verständnis der Entwicklungen eines Menschen. Wie bereits angemerkt wurde, entspringt dieses Konzept einer begrifflichen Ambivalenz, die eine Art Dialektik des Selbst ins Leben ruft. Obwohl Ricoeur die Identität aufgrund ihrer narrativen Prozesse einer ambivalenten Analysekategorie zuordnet, stößt er in *Zeit und Erzählung* eine Diskussion über die Implikationen der Zeitkategorie für die subjektive Entwicklung an. Aufgrund dessen soll im nachfolgenden Unterkapitel kurz auf das Ricoeur'sche Mimesis-Modell, das zur Systematisierung der Entwicklung bzw. der Umgestaltung der narrativen Identität dient, näher eingegangen werden. An dem von Ricoeur formulierten hermeneutischen Zirkel wird unter Einbezug der Verflüchtigungsprozesse Baumans sowie der Raumtheorie Lefebvres und Certeaus auch im nachstehenden Kapitel festgehalten. Anhand literarischer Analysen soll aufgezeigt werden, dass Ricoeurs Mimesis-Modell zum besseren Verständnis der Mechanismen zur (Um-)Gestaltung flüchtiger Identitäten herangezogen werden kann.

1.3.2 Das Mimesis-Modell

In *Zeit und Erzählung* (1991a; 1991b; 1991c) setzt sich Ricoeur mit der Analyse des Verhältnisses zwischen Zeitstrukturen und der narrativen Ebene auseinander. Aus Sicht der hermeneutischen Philosophie versucht Ricoeur eine systematische Verbindung zwischen der reflexiven Philosophie und der ontologischen Praxis aufzuzeigen. Dabei wagt er den Versuch, sich einem universellen Denken, ohne dabei jedoch dem Idealismus zu

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verfallen, anzunähern. Dabei konzipiert Ricoeur eine Hermeneutik des Selbst, bei der das Individuum als eine sowohl aktive als auch passive Entität berücksichtigt wird – ein »*handelnde[r] und leidende[r] Menschen*« (Ricoeur 1991a: 29, Herv. i.O.). Die Fähigkeit, auf die externe Welt Einfluss zu nehmen, bezieht sich hierbei auf den aktiven Aspekt, wohingegen das Individuum im Umkehrschluss von seiner Umwelt unmittelbar beeinflusst wird. Daraus resultiert die Annahme, dass es sich um ein zwangsläufig wechselseitiges Verhältnis handelt, das subjektiven Interpretations- und Verständnisprozessen unterliegt (vgl. Gama 1996: 385).

Aus diesem (selbst-)relationalen und (selbst-)dialogischen Prozess ergibt sich die (Selbst-)Reflexivität, welche die Sichtweise auf die Identität auf eine symbolische Art und Weise ermöglicht, nämlich als Erzählung bzw. Text (vgl. Fritz 2005: 13-15). Die Lektüre dieses »Lebenstextes« durch das Selbst sowie die Anderen führt zur Entstehung unterschiedlicher Wahrnehmungen und Interpretationen, die jeweils dem Selbstbild und den Fremdbildern eines Individuums entsprechen. In diesem Zusammenhang entspricht das Selbstbild eines Individuums nicht dem Bild, das die Anderen von ihm haben. Die Fremdbilder sind Refraktionen des Selbstbildes und ergeben sich aus den unzähligen subjektiven Interpretationen. Die Differenzen zwischen Selbst- und Fremdbildern können demnach zur Weiterentwicklung der narrativen Identität beitragen, da das Individuum sich selbst aus einer Außenperspektive heraus betrachtet. Dabei ist die Sprache für Ricoeur ein zentraler Aspekt des Menschseins und wird aufgrund dessen als Analysekategorie jeglicher Interaktion herangezogen. Die Sprache ist insofern von wesentlicher Bedeutung, dass sie den semantischen, symbolischen und kreativen Aspekten des Selbst Ausdruck verleiht. Die Sprache fungiert dementsprechend als Medium zur subjektiven Vermittlung, indem sie dem Individuum Bedeutungen und Verständlichkeit beimisst.

Die Sprache, deren kommunikative Funktion eng mit dem individuellen Interpretationsvermögen einhergeht, ist somit eine subjektive Praxis, die den Anderen auslegt und ihm Gestalt gibt, indem Fremdbilder eines Individuums produziert werden. Die im Wechselspiel zwischen Identität und Fremdheit erwirkten Ergebnisse schaffen die Grundlage für die individuelle Entwicklung vielfältiger Subjektivitäten. Wie Ricoeur postuliert hat, führt die Identität aufgrund ihrer zugrundeliegenden doppelten Konstruktion zeitgleich zu unterschiedlichen Perspektiven, die von dem Standpunkt des zu betrachtenden Subjekts abhängen. Wie bereits erwähnt wurde, ist die räumliche Praxis des Individuums zwangsläufig fragmentiert und somit immer individuell. Seine sinnliche Praxis im Raum hat die sich fortwährend verändernde Definition der eigenen Interpretationshorizonte zur Folge und lässt hierbei auf die Räume, die das Individuum wahrgenommen und erlebt hat, schließen.

Vor diesem Hintergrund sind Identitäten als prozesshafte Entitäten, das Resultat von zahlreichen Gestaltungsprozessen, Daseinsformen oder sogar Existenzmöglichkeiten zu verstehen. Diese definitorische Grenzlosigkeit und ubiquitären Erscheinungsformen äußern sich durch vielfältige Ausdrucksformen; die Identität weist demnach auf ein unerschöpfliches Potenzial von subjektiver Gestaltung. Da eine eindeutige Definition des Identitätsbegriffes nicht möglich ist, schlägt Ricoeur eine deskriptive und systematische Darstellung des subjektiven Umgestaltungsprozesses vor. Mithilfe des dreifachen Mimesis-Modells skizziert er die operativen und erfahrbaren Aspekte der

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Identitätsgestaltung. Unter Operation versteht Ricoeur in diesem Zusammenhang die Summe aller aufeinander bezugnehmender Handlungen, die überwiegend dynamisch und niemals statisch sind (vgl. Ricoeur 1991c: 58). Hinsichtlich des vorliegenden Untersuchungsgegenstands literarischer Werke findet Ricoeur zufolge die wahrgenommene Zeitlichkeit der menschlichen Erlebnisse ihren Ausdruck in der Literatur. Diese Nachahmung beschränkt sich jedoch nicht auf eine bloße Kopie der Wirklichkeit, da Literatur eine *produzierende* – und keine schlichte *reproduzierende* Aktivität ist:

> Ausgeschlossen wird durch diese Äquivalenz zunächst jede Interpretation der *mimesis* des Aristoteles als Abbildung, als identische Kopie. Die Nachmachung oder Darstellung ist eine mimetische Tätigkeit, sofern sie etwas schafft, nämlich gerade den Handlungsaufbau durch die Fabelkomposition. […] die *mimesis* des Aristoteles [hat] nur eine Entfaltungsdimension: die des menschlichen Tuns, der Kompositionskünste. (Ricoeur 1991a: 59, Herv. i.O.)

Es handelt sich um eine Darstellungstheorie, welche die ständige Refraktion, der die menschlichen Wahrnehmungen ausgesetzt sind, einbezieht. Auf systematische und methodische Art und Weise versteht Ricoeur dieses Modell einerseits als eine Möglichkeit der Selbstdarstellung in einem Anfangspunkt und andererseits als eine symbolisch-körperliche Produktion neuer Möglichkeiten der zeitlichen Permanenz (vgl. Rustemeyer 2010: 113-115). Diese (Re-)Produktionen werden sprachlich und narrativ vermittelt und ordnen sich in einer Zeitstruktur an. Diese Ansammlung konstituiert sich in logischer[17] Abfolge im Laufe der literarischen Handlung (*plot*).

Unter Mimesis I versteht Ricoeur die *Vor*gestaltung der Welt, sprich eine bereits existierende Welt – fiktiv oder nicht –, in der sich die Ereignisse der Erzählung abspielen. Diese Welt soll logisch nachvollziehbar sein, sowohl auf ihrer symbolischen als auch auf ihrer zeitlichen Ebene (vgl. Ricoeur 1991a: 90). Es geht um eine vorgegebene Welt, die in bereits existierenden symbolischen Netzwerken verankert ist. Diese Netzwerke dienen als Basis und setzen die Grenzen des individuellen Horizonts in Bezug auf die Aktionen, die sich in der Erzählung ablaufen. Ricoeur zufolge handelt es sich von »den noch nicht erzählten Geschichten unseres Lebens, die die Vorgeschichte, den Hintergrund, die lebendige Verschachtelung bilden, aus denen die erzählte Geschichte hervorgeht« (ebd.: 120).

Die Bestimmung einer vorherigen Welt bringt ein soziohistorisch und kulturell definiertes Bedeutungsnetzwerk mit sich, an welchem die Figur aktiv teilnimmt. Diese vorausgesetzte Symbolik begründet zum einen das herrschende Paradigma innerhalb der Erzählung; zum anderen dient die Abgrenzung dieses Paradigmas als der Ausgangspunkt für die Konstruktion einer neuen syntagmatischen Ordnung der Ereignisse, nämlich der Handlung:

17 Unter »logisch« wird hier auf die Fähigkeit zur subjektiven Akzeptanz der dargestellten Welt bezogen. Was die Literatur betrifft, stützt sich die Logik einer Erzählung nicht darauf, was real bzw. irreal ist, sondern auf die Fähigkeit des Individuums, die zugrundeliegende Symbolik nachzuvollziehen und ihr einen Wahrheitsgehalt zuzuschreiben und sie dementsprechend geistig zu verwirklichen (vgl. Todorov 1992: 25-26).

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Damit wird der Sinn der *mimesis* I in seiner Vielschichtigkeit deutlich: eine Handlung nachahmen oder darstellen heißt zunächst, ein Vorverständnis vom menschlichen Handeln haben: von seiner Semantik, seiner Symbolik und seiner Zeitlichkeit. Von diesem Vorverständnis, das dem Dichter und seinem Leser gemeinsam ist, löst sich die Fabelkomposition und damit die textuelle und literarische Mimesis ab. (ebd.: 103, Herv. i.O.)

Die in der Mimesis I präfigurierte Welt schafft die Grundlage für die Auslegung sprachlich-narrativ vermittelter Elemente. Die Verständlichkeit dieser präfigurierten Welt ist eine unerlässliche Bedingung für die syntagmatische Ordnung der Erzählung und die Entfaltung der Raum- und der Identitätsdimension. Bläser (2015: 26) spricht hier von einem »Übergang von der paradigmatischen Ordnung der Handlung zur syntagmatischen der Erzählung«. Dieser Übergang lässt sich als die Deplatzierung von einer virtuellen Ebene auffassen und somit als den Gewinn einer Substanz, die sich als Wahrheitsanspruch legitimiert. In Anbetracht dessen kommt ein Perspektivenwechsel zustande: Das reale Element verweist nicht mehr auf einen empirischen Objektivismus, sondern auf subjektive Möglichkeiten. Das heißt, dass das literarisch Mögliche an Substanz gewinnt, als Untersuchungsgegenstand anerkannt wird und dementsprechend einen eigenen Wahrheitsanspruch erhebt.

Während sich die Mimesis I auf einem pränarrativen Niveau manifestiert und dem Verständnis einer jeden Handlung zugrunde liegt, konstituiert sich die Mimesis II hingegen auf der poetischen Ebene, welcher konkrete Handlungsabläufe zugeschrieben werden. Die Gliederung des Diskurses erweitert die narrativen Bedeutungsdimensionen, die der Auslegungsfähigkeit des Lesepublikums entspringt: »Mit der *mimesis* II treten wir in das Reich des *Als ob* ein.« (Ricoeur 1991a: 104, Herv. i.O.) Eine wesentliche Eigenschaft der Erzählung bzw. narrativen Identität ist die Produktion diskursiver Elemente, die den bis dato gemachten Lebenserfahrungen Sinn verleiht. Die Mimesis II entsteht als Reaktion auf die vorherige (Erfahrungs-)Welt der Mimesis I. Die narrative Ebene bzw. Fabelkomposition (*emplotment*) wird der Entwicklung der Figuren und den Ereignissen entsprechend *konfiguriert*. Ricoeur zufolge ist die Mimesis II als offenes Feld zu verstehen, auf dem sich Erzählungen frei als Lebensmöglichkeiten entfalten können. Des Weiteren wird nach einem harmonischen Zusammenspiel der inszenierten und erlebten Elemente gesucht, wodurch dem Werk ein eigener Realitätsanspruch zuteilwird. Die Mimesis II charakterisiert sich dementsprechend durch einen vermittelnden Aspekt von vorausgegangenen Paradigmen der Mimesis I und ebnet den Weg zur Re-Figuration der Mimesis III:

> Diese Dynamik besteht darin, daß die Fabel schon in ihrem eigenen Textbereich eine Integrations- und in diesem Sinne eine Vermittlungsfunktion erfüllt, die es ihr erlaubt, auch außerhalb dieses Bereiches eine weitergehende Vermittlung zwischen dem Vor- und […] Nachverständnis der Handlungsordnung und ihrer Zeitcharakteristika zu bewirken. (ebd.: 105)

Die narrativen Prozesse orientieren sich an der fortwährend behaltenen Logik der Ereignisse, was auf die syntagmatische Anordnung der Mimesis II zurückzuführen ist (vgl. ebd.: 66). Diese auf der narrativen Ebene entstehenden Strukturen werden nach

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der zeitlichen Kontinuität ausgerichtet. Der Zeitfaktor bezieht sich hierin nicht nur auf die erzählte Zeit, sondern auch auf die Erzählzeit. Die beiden Erzählgeschwindigkeiten kommen dementsprechend in der Erzählung zur Geltung und lassen sich gleichzeitig auf die handlungsinternen und –externen Ebenen übertragen, wodurch ein Medium zwischen der Erzählung und dem Leser geschaffen wird (vgl. Bläser 2015: 32).

Die Mimesis II gestaltet die narrativen Ereignisse neu und ordnet sie so an, dass die Entwicklung der (literarisch inszenierten) Identitäten ersichtlich werden. Die Erzählungen wiederum stehen sinnbildlich für Verhandlungsfelder, auf denen Individuen versuchen, ihre Welt und die Zeit erlebend zu interpretieren. Es entsteht eine Art semantische Leerstellen – sprich die zu interpretierende Erzählung –, die von den Individuen mit seinen subjektiven Bedeutungsnetzwerken ausgefüllt werden soll. Der Ausgangspunkt für die Entscheidungsfindung ist demnach die zeitlich-räumliche Dimension:

> Der Akt des Lesens begleitet auch das Wechselspiel der Innovation und der Sedimentierung der Paradigmen, die die Fabelkomposition schematisieren. Im Akt des Lesens spielt der Empfänger mit den narrativen Beschränkungen, vollzieht die Abweichungen, nimmt an dem Kampf zwischen Roman und Antiroman teil und verspürt dabei […] die Lust am Text […]. (Ricoeur 1991a: 121)

Die poetische Komposition fungiert als ein schöpferischer Akt der Identitätsbildung, die auf zwei grundlegenden Aspekten aufbaut: den Beziehungen, die sich auf der poetischen Ebene manifestieren, und vor allem den Bedeutungszuschreibungen der Figuren und des Lesepublikums. Die symbolische Dimension entfacht das Handeln und bildet gleichzeitig die Grundlagen für eine Selbstreflexion. Wenn die Mimesis I als ein *vorschöpferischer* Momentum angesehen wird, verweist die Mimesis II auf einen *schöpferischen* Moment.

Die syntagmatische Anordnung der Mimesis II und ihre interpretatorische Funktion von Bedeutungszuschreibung verleihen der Erzählung eine eigene Dynamik. Es geht bei der Mimesis II um die Ebene, auf der die Ipseität operiert. Die Auffassung von Fremdheit bezieht sich nicht ausschließlich auf unbekannte Individuen, sondern auch auf die physisch und psychisch wahrgenommene Welt. Eingebettet in ein engmaschiges semantisches Netzwerk erreicht diese zugrundeliegende Dynamik eine handlungspraktische Dimension, in der die sinnliche Welt konzipiert und realisiert wird. Unter diesem Gesichtspunkt entsteht aus der Erzählung eine heterogene Einheit gleichzeitig stattfindender Faktoren, Subjektivitäten, Zwecke und Mittel. Die (Selbst-)Wahrnehmung oder die Beobachtung schließt den konfigurierenden Akt ab und gliedert die Subjektivitäten in die Handlungseinheit ein.

Der »poetisch-schöpferische[] Akt der Komposition« (Bläser 2015: 32) ist demnach nichts anderes als die unvermeidliche und untrennbare Interaktion zwischen Handlung und Wahrnehmung. Ricoeur zufolge dient die Erzählung als ein Modell, welches das Verständnis und den Verweisungszusammenhang von zeitlicher Dimension und menschlicher Existenz beschreibt. Darauf aufbauend ermöglicht die Mimesis die Gestaltung und die Kontinuität (in) der Zeit. Die Nachahmung ist laut Ricoeur eine hermeneutische Erfahrung, die das zeitliche Erleben zum Vorschein bringt. Überdies soll

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vermerkt werden, dass der Raum über die zeitliche Kontinuität hin weiter produziert und identitätsstiftende Bedeutungen hervorbringt.

Die operative Ebene der Mimesis II fungiert als zwischengeschaltetes Bindeglied zwischen der präfigurierten Welt der Mimesis I und der vom Individuum transformierten Welt der Mimesis III. Diese Ebene resultiert aus Interpretationsprozessen und der Wahrnehmung der bestehenden Welt und der narrativen Phänomene (darunter der narrativen Identität). Die prospektive Ausrichtung der Identität entspringt dieser dialektischen Summe, weshalb diese Ebene als eine *Nach*gestaltung der Wirklichkeit und der Subjektivität zu verstehen ist:

> [Ich] möchte […] sagen, daß die *mimesis* III den Schnittpunkt zwischen der Welt des Textes und der des Zuhörers oder Lesers bezeichnet, also zwischen der Welt, die das Gedicht konfiguriert, und derjenigen, in der sich die tatsächliche Handlung entfaltet und damit zugleich ihre spezifische Zeitlichkeit entwickelt. (Ricoeur 1991a: 114, Herv. i.O.)

Die Mimesis III ist das Resultat eines dynamischen Gestaltungsprozesses und offenbart durch die Auslegung narrativer Elemente und Referenzen neue Wahrnehmungs- und Existenzformen. Die Grundvoraussetzung für die Umsetzung dieser Gestaltungsprozesse ist das individuelle Wahrnehmungsvermögen. Es entsteht eine Wechselbeziehung zwischen dem Rezipienten und dem Werk (vgl. Ricoeur 1987: 65), bei der die Identität von dem Leser selbst zu einer narrativen »Lebensstruktur« wird. Zum einen existiert der Text ohne die Subjektivität nur als semantische Leere; der Interpretationsraum ist das aktive Möglichkeits- und Verhandlungsfeld für das subjektive Handeln und die Interpretationen, welche der Handlung einen subjektiven Gehalt und Sinn zuschreiben. Zum anderen ist die Subjektivität insofern von dem Text abhängig, dass sie ihn näher substantiiert: Die Subjektivität ist dementsprechend kein abstrakter Begriff mehr und ihr kommt durch die Sprache eine Ausdrucksform zu. Diese Wechselbeziehung stellt insoweit eine elementare Komponente der Identitätsbildung dar, dass sich die Subjektivitäten in ihr manifestieren und dadurch Form annehmen. Vor diesem Hintergrund repräsentiert die Mimesis III einen »*nachschöpferischen*« Aspekt, der durch die narrative Vermittlung (vgl. Ricoeur 1987: 58-60; auch Simms 2003: 86) zwischen Gemeinsamkeiten und Differenzen zustande kommt:

> Der Akt des Lesens ist somit der Operator, der mimesis III mit mimesis II verknüpft. er ist der letzte Träger der Refiguration, der Neugestaltung der Welt der Handlung im Zeichen der Fabel. […] [D]er Text [ist] ein Komplex von *Anweisungen*, die vom einzelnen Leser oder dem Publikum passiv oder schöpferisch *ausgeführt* werden. Der Text wird erst in der Wechselwirkung zwischen Text und Rezipienten zum Werk. (Ricoeur 1991a: 122, Herv. i.O.)

Die Berührungspunkte der textinternen und -externen Aspekte definieren den Transformationsraum der narrativen Identität eines Individuums. In Anlehnung an Wolfgang Iser betont Ricoeur weitergehend, dass die fremden Elemente von den Individuen (Leser, Adressat, Figuren) als Manifestation der narrativen Logik legitimiert werden. Jedoch ist dabei zu betonen, dass die Fremdbilder eines Individuums nicht zwangsläufig

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seinem Selbstbild entsprechen. Der Zugang zu dem Anderen ist demnach individuell und daher inkommensurabel (vgl. Ricoeur 1992: 169).

Das Verständnis der Welt und der dieser Welt zugrundeliegenden Varianten entspricht einer zunehmenden Distanzierung zwischen der Mimesis I und III. Das verfremdende Verhältnis wird somit allmählich abgebaut und stellt sich als erworbene Vertrautheit heraus. Die Erzählung schafft auf eine kreative und prozesshafte Art und Weise einen Sinn vom Raum und Zeit, der sich durch die Welt- und Selbstreflexion erweist, und dient mithin als identitätsstiftendes Element. Nach Ricoeurs Verständnis ermöglicht die Mimesis III das Aufkommen der zeitlichen Erfahrung durch die Lektüre. In dieser Hinsicht schließt sich der zeitliche, prospektive Fortgang mit der Möglichkeit zusammen, die narrative Identität weiter aufzubauen.

Das Mimesis-Modell ist insofern eine Möglichkeit zur Systematisierung der (Selbst-)Reflexion, die das Verhältnis zwischen interner Subjektivität und der externen Welt in Betracht zieht. Nach Ricoeur kann dieses Verhältnis nur fruchtbar sein, wenn das Individuum sich dem Anderen eröffnet: »Reflexion is that act of turning back upon itself by which a subject grasps, in a moment of intellectual clarity and moral responsibility, the unifying principle of the operations among which it is dispersed and forgets itself as subject« (Ricoeur 1992: 12). Das Vergessen von seiner Rolle als Subjekt, worauf Ricoeur in der obigen Passage verweist, ist durch eine notwendige Bedeutungsaushandlung seitens des Individuums gekennzeichnet, damit es sich den äußerlichen Einflüssen öffnen kann. Dialektisch betrachtet geht es hierbei um die Negation des Selbst zu seiner darauffolgenden Aufhebung. In dieser Hinsicht ist die Identitätsgestaltung für Ricoeur ein äußerst dynamischer Prozess, der stets der dialektischen Relation zwischen der Welt und Subjektivität unterzogen wird. Die Identität lässt sich nicht reduzierend *fest*legen, sondern wird vielmehr als aktives Bestandteil eines fortwährenden Prozesses berücksichtigt. Die Mimesis III bezeichnet also nicht das Ende des Gestaltungsprozesses der narrativen Identität, sondern den Anfang eines neuen Zyklus. Die Subjektivität wird dementsprechend immer aufs Neue aktualisiert. Im Rahmen der flüchtigen Moderne lässt sich ferner darauf hinweisen, dass die Identität ein niemals abzuschließendes Projekt ist, welches unaufhörlich den Veränderungen im Laufe der Zeit unterliegt. Mithin handelt es sich um ein offenes und spiralförmiges System, das unmittelbar auf der Ebene der Ipseität operiert und sich in der Zeit kumulativ entwickelt. Laut Bläser (2015: 36) postuliert Ricoeur das Ende des mimetischen Vorgangs als einen »Wiedereintritt in die Handlungswelt«. In anderen Worten: jedes Ende ist an sich ein neuer Anfang.

Ricoeurs hermeneutischer Zirkel präsentiert ein offenes Modell, das sich durch die Vergegenwärtigung des Vergangenen manifestiert und sich dabei der Zukunft öffnet. Dieses überzeitliche Phänomen bezeichnet Ricoeur als *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*. Dabei wird gemeint, dass die Zeitlichkeit so verarbeitet wird, dass den widersprüchlichen Bezugnahmen eine wesentlich relationale und dialogische Dimension beigemessen wird, welche sich sowohl kollektiv als auch individuell wahrzunehmen ist (dazu vgl. Bläser 2015: 39). Die subjektiv-zeitlichen Strukturen fungieren somit als Parameter für die Kontinuität bzw. den Fortgang der Identitätsentwicklung auf der narrativen Ebene. Die Entwicklung der narrativen Identität wird in dieser Hinsicht bezeichnet als die Selbsterweiterung durch die Aneignung der Fremdheit als elementares Bestandteil

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des Selbst. Deshalb lässt sich hierbei von einem spiralförmigen Konstrukt in ständiger ausdehnender Entwicklung sprechen:

> Auf diesem Hintergrund ist die Erinnerung nicht mehr die Erzählung der äußeren, sich in der episodischen Zeit erstreckenden Abenteuer, sie ist vielmehr selbst jene Spiralbewegung, die im Durchgang durch Anekdoten und Episoden zu der fast statischen Konstellation der Möglichkeiten zurückführt, die die Erzählung wiederholt. Das Ende der Geschichte setzt Gegenwart und Vergangenheit, Wirklichkeit und Möglichkeit gleich. (Ricoeur 1987: 73)

Es leuchtet in diesem Zusammenhang ein, dass die Zeitstrukturen eng mit der Identitätsgestaltung einhergehen. Die Selbstreflexion unterliegt einer unvermeidlichen zeitlichen Kontinuität und wird als das Ergebnis eines hermeneutischen Prozesses bezeichnet. Ricoeur zufolge (1973: 21) impliziert diese Reflexion die Aneignung der eigenen vergangenen Existenz und einer Neuinterpretation von sich selbst durch die Einfügung in die äußerliche Welt und die Begegnung mit der Fremdheit.

Der kurze Umriss von Ricoeurs Theorierahmen machte deutlich, dass die Implikationen seines Denkens eine Systematisierung ermöglichen, die im Rahmen der flüchtigen Moderne (vgl. Bauman 2003[2000]) rekontextualisiert werden und eine Brücke zur subjektiven Selbstentwicklungspraxis schlagen können. Wenngleich Ricoeur sich nicht unmittelbar mit der Raumdimension auseinandergesetzt hat, lassen sich seine Überlegungen auf den gedanklichen Kontext von den oben bereits erwähnten Theoretikern verweisen. Die Beiträge der hier angesprochenen Theoretiker sollen im nächsten Kapitel wieder aufgegriffen werden, jedoch im Rahmen der Literatur flüchtiger Identitäten und deren Anwendung auf die literarische Analyse.

1.4 Literatur flüchtiger Identitäten

Während die vorangegangenen Kapitel den Makro-, Meso- und Mikroebenen der Urbanität gewidmet waren, zielt das vorliegende Kapitel darauf ab, das Konzept einer »Literatur flüchtiger Identitäten« zu definieren und zu vergegenwärtigen. Die unterschiedlichen Perspektiven, Methoden und theoretischen Erkentnisse offenbaren hierbei eine theoretisch-analytische Überlagerung, die es uns ermöglicht, dieses Konzept aus einer transdisziplinären Perspektive, die mit den vielschichtigen Einflüssen der flüchtigen Moderne einhergeht, zu betrachten. Wenngleich die verschiedenen Theorien und ihre Anwendungen auf eine hohe Komplexität des flüchtigen Lebens hindeuten, wirft der transdisziplinäre Ansatz ein neues und aufklärendes Licht auf die Vielfalt der Phänomene, denen die Individuen heutzutage in der flüchtigen Moderne ausgesetzt sind. Somit können verschiedenartige Denk- und Handlungsansätze, ohne dass sich die Erkenntnisse auf die eine oder andere Disziplin beschränken, mitberücksichtigt werden. Dieses Kapitel verfolgt daher das Ziel, die theoretischen Erkenntnisse der verschiedenen Philosophen im Rahmen der Konstruktionsprozesse der Subjektivität in den Großstädten der flüchtigen Moderne sowie deren Anwendung und Darstellung in der Literatur zu diskutieren.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Phänomene, die die flüchtige Moderne charakterisieren, werden im weiteren Verlauf des Kapitels in einer Diskussion über literarische Darstellungsmöglichkeiten und die Herausbildung alternativer Denkweisen aufgegriffen. Damit soll verdeutlicht werden, dass sich die vielseitigen Phänomene zeitgleich und dynamisch manifestieren. Die ausgearbeiteten literarischen Analysen sollen anschließend einen detaillierteren Überblick über die Art und Weise, wie diese Phänomene mittels literarischer Erzählungen zum Ausdruck kommen, verschaffen.

Bezugnehmend auf die Literatur, ist es von grundlegender Bedeutung zu betonen, dass die narratologischen Kategorien in erster Linie für das strukturelle Verständnis der Romane einen wertvollen Impuls geben. Ein rein strukturalistisch-narratologischer Ansatz wird hier jedoch nicht verfolgt, da er in erster Linie den Fokus auf werkinterne Merkmale richtet. Im poststrukturalistischen Rahmen wird hingegen über diese feste, werkinterne Vorgehensweise hinausgedacht: »Beobachtet wird insofern keine feste Architektur von Strukturen bzw. Codes, sondern die Verstreuung von Sinnstrukturen zu Partikeln.« (Jeßing/Köhnen 2015: 309-310) Darüber hinaus macht Dennerlein (2009: 4) darauf aufmerksam, dass die Raumdimension im Strukturalismus oftmals aufgrund der Dominanz der zeitlichen Dimension, die sich mit der »Gestaltung der Geschichte als zeitlichen und kausalen Abfolge von Ereignissen und ihrer Vermittlung« befasst, ignoriert wurde. Die poststrukturalistischen Ansätze wiederum haben seit dem *spatial turn* (vgl. Bachmann-Medick 2006: 284-285) eine Vielfalt von Perspektiven, die den Raum als bedeutungstragende und -stiftende Analysekategorie berücksichtigen, hervorgebracht. Um das Verständnis der Raumdimension und deren Auswirkungen auf die Subjektivitäten besser nachvollziehen zu können, sollen die narratologischen Kategorien als Instrumentarium herangezogen werden.

Vor diesem Hintergrund kann festgehalten werden, dass sich die räumliche Dimension innerhalb und außerhalb des literarischen Textes manifestiert. Um den urbanen Raum im aktuellen Kontext der flüchtigen Moderne begreifen zu können, ist eine soziologische Betrachtungsweise von besonderer Bedeutung. Demnach beschränkt sich die literarische Repräsentation des Raumes nicht auf »raumreferentielle Ausdrücke« (Dennerlein 2009: 75) – d.h. Toponyme, Eigennamen, Ortsangaben, lokale Präpositionen usw. Diese lexikalischen Elemente stellen nur einen Teilaspekt des Bezugssystems, das den erzählten Raum ausmacht, dar. Die im erzählten Raum inszenierten Ereignisse und Mentalitäten können insofern nicht nur räumlich bzw. geografisch verortet werden, sondern zeichen sich auch durch soziokulturelle und subjektive Merkmale aus. Mithilfe eines kulturwissenschaftlich-soziologischen Ansatzes kann der urbane Raum samt seinen Auswirkungen auf das individuelle und kollektive Leben problematisiert werden. Der (literarische) Stadtraum ist als subjektiv aufgebautes topografisches System von Referenzen und Identifikationen, die sich ständig aktualisieren, konzipiert. Trotz unterschiedlicher Positionen der Theoretiker ist deutlich geworden, dass die Raumtheorie einen maßgeblichen Beitrag zur Problematisierung und zum Verständnis dieser Kategorie geleistet hat. Was die urbane Raumdimension anbelangt, so gehen diese raumphilosophischen Überlegungen davon aus, dass der Raum nicht aprioristisch betrachtet werden kann. In diesem Sinne stützt sich die Literatur flüchtiger Identitäten nicht auf ein geschlossenes System subjektiver und räumlicher Bezüge, sondern produziert ein offenes Netzwerk von Bedeutungen und Dynamiken, die dem

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konzept der Totalität entgegenstehen (vgl. Lukács 1971[1916]: 11). Demnach beschäftigt sich die Literatur flüchtiger Identitäten nicht mit *dem* Raum, sondern mit Räumen, die »als Spielräume der Polyvalenz, als kulturelle Wissenskomplexe« (Rehm 2015: 23) fungieren. Das aktuelle Paradigma der Postmoderne, welches meiner Einschätzung nach von der flüchtigen Moderne akzentuiert wurde, liegt der Pluralität des Raumes zugrunde. Die Literatur flüchtiger Identitäten versteht sich demnach nicht als ein Konzept eines geschlossenen und thematisch abgegrenzten Genres. Das hier erarbeitete Konzept geht somit über eine bloße Gattung hinaus und ist vielmehr als ein literarisch vermitteltes Phänomen, das sich auf die Wahrnehmung, Interpretation und Reinterpretation der flüchtigen Moderne und ihre Folgen auf die Realität und die Fiktion auswirkt, zu verstehen.

Sinnbildlich für die Dynamiken der flüchtigen Moderne steht die Stadt, die in ihrer subjektiven Komplexität verstanden wird und über ihre Materialität hinausgeht, soll die Vorstellung der Raumdimension als ein Apriori und/oder eine Totalität verworfen werden. Folglich kann die Stadt als ein mosaikartiges Gebilde aus Mikrokonstellationen, die sich kreativ und individuell anordnen und dem urbanen Raum fortwährend neue Bedeutungen zuschreibt, betrachtet werden. Um die Urbanität verstehen zu können, ist es entscheidend, die von Individuen herbeigeführten Veränderungen nachzuvollziehen. Demzufolge übernehmen die Individuen eine tragende Rolle: Sie sind diejenigen, die unmittelbar zur (Re-)Produktion des urbanen Raums beitragen. Aus diesem Grund ist ein hermeneutischer Ansatz von unentbehrlicher Bedeutung[18], um die philosophische und diskursive Beziehung zwischen der Entwicklung des Individuums und der Produktion des Raums zu verstehen.

Zusammenfassend basiert das Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten auf einer theoretischen Triade: *Identität – Narration – Stadtraum*, wobei jede dieser Säulen in einer direkten Wechselbeziehung zu den anderen steht:

Aus der Abbildung lassen sich drei Wechselbeziehungen entnehmen: (1) Identität und Stadtraum; (2) Identität und Narration; und (3) Stadtraum und Narration. Um jede einzelne dieser Beziehungen analysieren zu können, werden die zuvor separat beschriebenen theoretischen Grundlagen zusammengesetzt, sodass ein Gesamtgefüge der Literatur flüchtiger Identitäten entsteht. Obwohl die Beziehungen getrennt voneinander als Einzelelement dieses Konzepts fungieren, treten sie dennoch gleichzeitig auf.

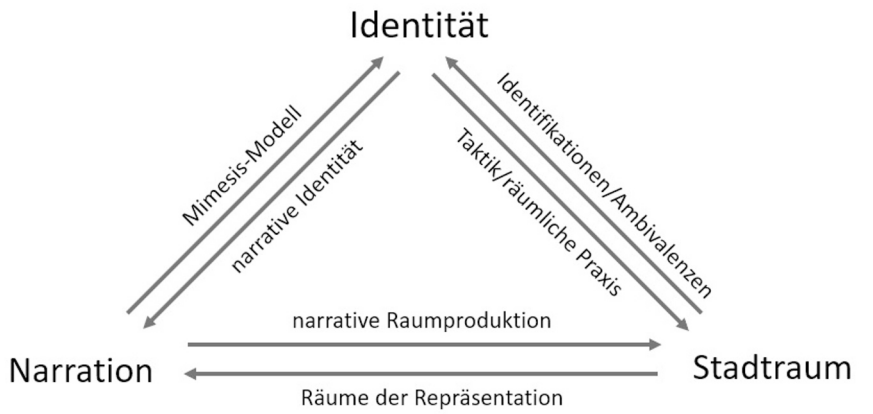
1.4.1 Identität und (Stadt-)Raum

Die erste Beziehung der Triade, auf der das Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten basiert, ist die zwischen Subjektivität und Stadtraum. Diese Wechselbeziehung ist sowohl für die Raumkonstruktion als auch die Gestaltung der involvierten Subjektivitäten

18 Ähnlich wie die Stadtproblematik, lässt sich der Identitätsbegriff aus verschiedenen Perspektiven untersuchen. Aufgrund des thematischen Umrisses beschäftigt sich die vorliegende Studie zwar in erster Linie mit Baumans und Ricoeurs Überlegungen, aber zukünftige Forschungen können alternativ psychoanalytische, genderbezogene, übersetzungstheoretische und -hermeneutische, rezeptionsästhetische usw. Ansätze verfolgen.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 1: Triade der »Literatur flüchtiger Identitäten«



Quelle: Der Autor (2020)

verantwortlich. In Anlehnung an die raumtheoretischen Ausführungen von Henri Lefebvre und Michel de Certeau steht das Individuum mit der räumlichen Konfiguration des Urbanen insofern in engem Zusammenhang, dass dem Raum subjektive Bedeutungen beigemessen werden. Zur Veranschaulichung der Identität als raumstiftender Praxis sollen zunächst verschiedene Aspekte des Urbanen, wie z.B. die Pluralität subjektiver Sinnbildungsprozessen, das Alltagsleben sowie die symbolischen Darstellungen und die Herausbildung subjektiver Topografien, herausgearbeitet werden.

In einem weiteren Schritt werden die beiden Kategorien umgekehrt, sodass dem Raum eine identitätsstiftende Funktion zukommt. Um die Gestaltung der Identitäten und ihre ästhetischen Darstellungsformen näher auszuführen, werden einige Merkmale der flüchtigen Moderne aufgegriffen: die Identifikation und Nicht-Identifikation, die Ambivalenzen und Widersprüche, der Bruch mit der Normalität durch die Fremdheit sowie die Selbstreflexivität und die Introspektion.

1.4.1.1 Identität als raumstiftende Praxis

Wie bereits erwähnt, stellt der Raum eine Analysekategorie, die trotz verschiedener theoretischer Perspektiven und Disziplinen nicht mehr als statisches Konstrukt oder gar als Apriori angesehen wird, dar. Um die Komplexität des Raums zu verdeutlichen, differenzierte Michel de Certeau das Raum- vom Ortskonzept folgendermaßen:

> Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität. […] Ein Raum [demgegenüber] entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. (Certeau 1988: 345)

Der Ansatzpunkt für den heterogenen und instabilen Charakter der Urbanität entspringt diesem Raumverständnis, das als ein dynamisches, sich ständig veränderndes Geflecht aufgefasst werden kann. Die Raumtheorien von Lefebvre und Certeau verdeut-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lichen, dass die städtische Raumproduktion jeweils auf einen trialektischen und einen sinnlichen Prozess zurückzuführen ist. Lefebvre zufolge entspricht die Trialektik einem facettenreichen Prozess räumlicher Konstruktion, die einem Ineinanderfließen der räumlichen Praxis (*espace perçu*), der Repräsentation des Raumes (*espace conçu*) und dem Raum der Repräsentation (*espace vécu*) unterliegt. Was die Mitwirkung des Individuums angeht, liegt der Fokus vor allem auf der räumlichen Praxis, die die individuellen Erlebnisse und Erfahrungen der Lebenswelt einschließt. Auf dieser Ebene wird der Stadt ein dynamischer Pluralitätsaspekt zugeschrieben. Demnach kann argumentiert werden, dass das Individuum die Stadt ent-essentialisiert und sie sich aufgrund dessen nicht vollständig beschreiben lässt.

Lefebvres Verständnis nach setzt sich die Stadt aus individuellen Handlungen, die das eigene individuelle Leben in der Stadt zum Vorschein bringen, zusammen. Infolgedessen ist die Produktion des individuellen Lebens mit der Produktion der Urbanität gleichzusetzen (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 38-39). Daraus lässt sich schließen, dass die narrative Handlung der Literatur flüchtiger Identitäten nicht nur zur Identitätsgestaltung, sondern auch zur Transformation der realen und literarisch inszenierten Stadt beiträgt. Das Verhältnis zwischen Individuum und Stadt kann somit als diskursive Praxis verstanden werden: Das Individuum produziert seine Identität, indem es eigene Raumwahrnehmungen generiert. Hiebei stellt die Subjektivität den relevantesten Faktor innerhalb dieser Beziehungsdynamik dar, da es das Subjektive ist, das die Stadtvorstellung von der theoretischen Abstraktion löst. Barthes (1988: 202) fasst diese Beziehung folgendermaßen zusammen: »Die Stadt ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wie uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen, ansehen«. Der Stadtraum ist also durch die körperlich-sinnliche Ansammlung individueller Lebens- und Stadterfahrungen gekennzeichnet.

Obwohl es einige Berührungspunkte gibt, nimmt Michel de Certeau einen anderen Blickwinkel ein. Im Gegensatz zu Lefebvre versteht Certeau die urbane Raumproduktion als eine individuell bedingte Praxis, deren Dynamik nicht dialektisch, sondern poetisch ist. Certeau zufolge ist die Raumproduktion als individueller und kreativer Widerstand, den er unter dem Begriff Taktik subsumiert, gegen gesellschaftsregulierende Muster zu verstehen. Vor diesem Hintergrund ergibt sich die Heterogenität der Stadt aus individuellen und alltäglichen Praktiken, die den Raum fragmentieren und jedem Fragment eine kreative Dimension zuschreiben. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit fungieren sowohl Lefebvres räumliche Praxis als auch Certeaus Taktiken als eine Widerlegung der theoretischen Abstraktion und ermöglichen dabei das Stadtverständnis als ein wesentlich dynamisches Gefüge. Beide Begrifflichkeiten distanzieren sich von der Auffassung einer Totalität der Stadt, die nach Lukács (1971[1916]: 25-26) von einem homogenen Raum ausgeht und eine Einebnung seiner zugrundeliegenden Dynamik der Differenz impliziert.

Stattdessen setzt sich die Literatur flüchtiger Identitäten aus einer Vielzahl von individuellen Erzählungen zusammen, die den urbanen Raum literarisch sowohl darstellen als auch produzieren. Demnach lässt sich anmerken, dass die Literatur flüchtiger Identitäten im Wesentlichen *pluralistisch*, *ausdifferenziert* und *dynamisch* ist. Anders als die realistische Literatur bildet die Literatur flüchtiger Identitäten nicht nur die Aus-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wirkungen der Urbanität auf die Erzählung ab, sondern hat darüber hinaus die Modifizierung der individuellen Realität zum Ziel. Die Flexibilität des urbanen Raums beeinflusst zugleich die räumliche und subjektive Entwicklung der Figuren. Somit stellen die Figuren keine isolierte literarische Analysekategorie dar, sondern stehen in direktem Zusammenhang mit dem Raum, den sie einnehmen und produzieren. Mit anderen Worten: Die räumliche Dimension tritt aus dem Schatten der narrativen Hintergrundkulisse hervor und reift zu einer Analysekategorie heran. Der Raum mitsamt seiner trialektisch-poetischen Grundstruktur ist demnach ein Akteur, der direkten Einfluss auf das individuelle und kollektive Leben ausübt und gleichzeitig in fortwährender Entwicklung ist.

Die Literatur flüchtiger Identitäten ist daher eine offene Klassifikation mit zahllosen Möglichkeiten, den urbanen Raum und die sich darin befindlichen Subjektivitäten darzustellen. Obwohl die sozialen und kulturellen Bedeutungen nach wie vor eine bedeutende Rolle spielen, rückt der individuelle Raum in den Vordergrund. Jedes in dieser Arbeit analysierte Werk stellt eine eigene poetische Einheit dar, in der verschiedene Möglichkeiten der Selbst- und Raumwahrnehmung präsentiert werden. Demnach dient der narrative Aufbau der Stadt und der Subjektivitäten als Vorlage oder Darstellungsmuster dieser wechselseitigen Dynamik. Dementsprechend wird der urbane Raum im weiteren Verlauf der Arbeit aus einer individuellen Perspektive betrachtet: Ein differentieller Raum, der im Wesentlichen plural und simultan ist (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 52-53). Die individuelle Ebene ist demnach der Ausgangspunkt für das metonymische Verständnis der Urbanität.

Ein von Lefebvre und Certeau herausgearbeitetes und übereinstimmendes Grundelement ist die Alltagsdimension, in der das individuelle Leben Gestalt annimmt. Die Dynamik des Stadtraums liegt in dem alltäglichen und individuellen Handeln, das durch Aushandlungsprozesse subjektiver Bedeutungen zu fortwährenden Veränderungen führt, begründet. Demnach wird der Alltag als körperlicher Prozess der räumlichen Produktion präsentiert, im Zuge dessen die Harmonien und/oder Disharmonien der Identitäten der inszenierten Figuren zum Vorschein kommen. Die Normalität des alltäglichen Lebens kann einerseits als Vertrautheitszone eines Individuums verstanden werden, in der er sich mit bestimmter Überzeugung artikuliert. Andererseits kann diese alltägliche Normalität von einer gewissen Unzufriedenheit geprägt sein, was dazu führen kann, dass sich der Wunsch des Individuums, seine vertraute Welt zu verlassen, verstärkt. Diese Verlagerung des Selbst kann in diesem Sinne als Chance für die Auseinandersetzung mit der Fremdheit, die zur Transformation des Selbst beiträgt, gesehen werden. Hierfür lassen sich einige Beispiele anführen.

In *Cafe Cyprus* und *Nachtzug nach Lissabon* erwecken die Erzählungen den Eindruck, dass die Vergangenheit der Protagonisten nicht ihren subjektiven Erwartungen entspricht. Das Unbehagen an ihrem Alltagsleben in Berlin und Bern veranlassen jeweils Hasan und Gregorius dazu, sich an einem anderen Ort neu zu (er)finden. Während die soziokulturellen Veränderungen in Hasans Heimatstadt nach der Wende ein wachsendes Unbehagen verursachen, ist Gregorius' Unzufriedenheit auf die unerfüllten Wünsche seiner Jugend zurückzuführen. Am Beispiel von *Budapest* schildern José Costas Alltag in Rio de Janeiro sowie sein Privatleben eine Identitätskrise, die anscheinend in Budapest gelöst wird, indem die anfänglich radikale Fremdheit zu einer Vertraut-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heit wird, die gleichzeitig seine brasilianische Identität nahezu radikal verfremdet. In *Die Habenichtse* wird der Alltag unter der Prämisse dargestellt, dass alle Veränderungen automatisch eine positive Vorstellung von Entwicklung mit sich bringen. In den ersten beiden angeführten Romanen wird diese Perspektive positiv konnotiert, wohingegen in *DH* kritisch Stellung bezogen wird. Ein wesentlicher Kritikpunkt ist der Umstand, dass die Fremdheit nicht zwangsläufig zu einer Verbesserung des individuellen Lebens führt bzw. Stabilität herbeiführt, weshalb die Solidarität als empathisches Handeln kritisch inszeniert wird. Schlussendlich werden in *Es waren viele Pferde* verschiedenartige und parallel laufende Fragmente des urbanen Alltags illustriert. Es sind einzelne Ereignisse, die das Leben unbekannter Stadtbewohner beeinflussen. Der individuelle Wunsch nach Veränderungen und einem Bruch mit der Normalität werden häufig durch Unzufriedenheiten und Identitätskrisen ausgelöst. Wie Bauman (2003[2000]: 43) betont, ist die Veränderung jedoch nicht immer ein selbstbestimmter Prozess, sondern vielmehr eine soziokulturelle Problematik der flüchtigen Moderne.

Die Reise sowie die neugewonnenen Eindrücke und Erlebnisse sind dementsprechend eng mit der räumlichen Praxis (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 33) und den Taktiken (vgl. Certeau 1988: 23) verbunden. Die räumliche Flexibilität betont die Vorstellung des urbanen Raums als ein »Geflecht von beweglichen Elementen« (ebd.: 217-218), eine Dimension, in der Körperlichkeit und Subjektivität eine tragende Rolle spielen. Durch die kreativen, poetischen und dialektischen Eigenschaften der Subjektivität bringt ein Sprachspiel, das innerhalb des urbanen und erzählerischen Kontextes stattfindet, die Transformation der Identität ins Rollen. Indem die Individuen eine sowohl retro-, als auch prospektive Haltung im Hinblick auf ihre Rolle im Raum einnehmen und sich und ihre Umgebung reflektieren, wird auf diese Weise die selbstreflexive Mitgestaltung verdeutlicht. Die narrative Identität wird in dieser Hinsicht durch die sinnlich-räumliche Praxis vergegenwärtigt und aktualisiert den Raum fortlaufend. Vor diesem Hintergrund lässt sich Thies' (1997: 118) Feststellung summarisch wiedergeben: »Wir scheinen nicht das Ende des Individuums zu erleben, sondern das Individuum ohne Ende. […] Die Individuen machen sich in ihrem Sosein zum Zentrum der Welt.«

Insofern ist anzumerken, durch die individuellen Lebens- und Raumbedeutungen wird die Dezentralisierung der Stadtvorstellung herbeigeführt. Die Fragmente des Urbanen sind somit »[…] kontextgebundene Konstruktionen […], die immer auch auf andere Möglichkeiten verweisen.« (Richter 1999: 88) Unter diesem Gesichtspunkt stellt der Raum eine individuell variierende Rekontextualisierung des Selbst dar. Das Individuum bringt in diesem Zusammenhang eine einzigartige Performanz zum Ausdruck, die den Raum mitgestaltet und neu produziert (dazu auch vgl. Thies 1997: 121). Daraus resultiert, dass das Individuum nicht als eine isolierte Analysekategorie zu verstehen ist, sondern als eine, deren Lebensbedeutungen und -perspektiven sich auf seine räumliche und subjektive Umgebung projizieren und dem Raum einen lebendigen Aspekt einer »Subjektivitätscollage« zuschreiben.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Demnach wird der urbane Raum in Mikrokonstellationen, die subjektive Topografien[19] der Urbanität produzieren, aufgegliedert (vgl. Nelva 2008: 33). Das Urbane geht über die physisch-materielle Raumbeschaffenheit hinaus, in der die zeitlich bedingte Komplexität der Subjektivität ihrer Bewohner verankert ist (vgl. Ricoeur 1987: 56). Die Vorstellung des Urbanen als ein aprioristisches Ganzes wird demnach automatisch widerlegt: »Daß die Erinnerung wegen des zeitlichen Abstandes nicht objektiv genug sein kann oder gar einer Tendenz unterliegt, ist sowohl auf lebensgeschichtliche als auch auf sozialhistorische Gründe zurückzuführen.« (Chen 1991: 26) Infolgedessen geht die Literatur flüchtiger Identitäten aus einem unermesslichen Raum der Subjektivität hervor. Die Beschreibung des Urbanen erfolgt daher individuell und unter Berücksichtigung der ständigen Veränderungen, die fortwährend neue Bedeutungen generieren und die Ebene des individuellen und sozialen Gedächtnisses ergänzen. Dem Stadtverständnis liegt dementsprechend eine Pluralität, die ein komplexes Netzwerk von Beziehungen und Bedeutungen darstellt (vgl. Streib 1994: 188), zugrunde. Die narrativen Handlungen bringen diese subjektiven Topografien zum Ausdruck, die nicht als statische Raumkonstruktionen zu verstehen sind, sondern aus Selbsttransformationsprozessen hervorgehen und sich Ricoeur zufolge (1987: 58) in fortwährender Entwicklung befinden.

Wie in den Analysen ausführlicher erörtert wird, hebt die Literatur flüchtiger Identitäten bestimmte Aspekte der narrativen Identität und des Stadtraums hervor, ohne dabei jedoch die individuellen Erzählungen zu einem endgültigen Abschluss zu bringen. Jede narrative Handlung der Literatur flüchtiger Identitäten ist ein zeitliches Fragment des individuelles Lebens und zugleich ein Fragment des Urbanen. Die Aneinanderreihung dargestellter Lebenswelten bzw. Perspektiven und subjektiv produzierter Räume bilden die Grundlage für literarische Erzählungen: Sie wird als Aushandlungsprozess zwischen der zeitlichen Beständigkeit der *Idem*-Identität und Veränderlichkeit der *Ipse*-Identität verstanden. Wie die narrative Identität und die dargestellten Räume ist auch die Literatur flüchtiger Identitäten durch einen akkumulativen Aspekt der Wahrnehmungs- und Verständnisformen von den Ambivalenzen der flüchtigen Moderne und den individuellen Transformationen gekennzeichnet.

Die Identitätsentwicklung und räumliche Wahrnehmung werden oft symbolisch inszeniert. Die sich wiederkehrenden Symbole und Motive veranschaulichen, inwiefern sich die Beziehung zwischen dem Individuum und dem Raum verändert (hat). *Nachtzug nach Lissabon* weist beispielsweise verschiedene symbolische Bedeutungen auf: Gregorius' neue Brille als neue Weltanschauung; das Rauchen als neue Angewohnheit; das Betreten eines Luxushotels in Bern, das er für verboten hielt; und vor allem die veränderte Wahrnehmung seiner Heimatstadt, die ihm nach seinem Aufenthalt in Lissabon fremd geworden ist und er keine Berührungspunkte mehr hat. Darüber hinaus wird die Rolle der Literatur selbst als Ausdruck des Andersseins durch Amadeu de Prados Buch symbolisiert. Die Symbolik in *Die Habenichtse* wird wiederum durch die häusliche Raumdarstellung, in der die Wände und Türen Grenzerfahrungen zum Vorschein bringen, verdeutlicht. Der Garten hingegen wird als Ausdehnung des Identitätsraums und seine

19 Aus Sicht der behavioristischen Sozialgeografie ist in diesem Sinne von *mental maps* die Rede, deren subjektive Bedeutungen mit kognitiven Wahrnehmungsformen in engem Zusammenhang stehen. Dazu vgl. z.B. Kozel (2018), Lynch (2014) und Rentfrow (2014).

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mangelnde Pflege symbolisch für die Beziehung zwischen Jakob und Isabelle verstanden. Insbesondere durch den Rekurs auf Walter Benjamins geschichtsphilosophische Allegorien des Engels der Geschichte und des Bucklicht Männleins wird die dargestellte Symbolik, wie in der Analyse des Romans näher ausgeführt wird, auch auf kulturhistorische Krisenräume bezogen. Am Beispiel von *Cafe Cyprus* wird die Symbolik vor allem durch körperliche Praktiken wie die Klamotten und die Gastronomie ausgedrückt, die programmatisch das Potenzial der Transkulturalität als Form der Emanzipation und Befreiung von starren Strukturen ausdrücken. In *Budapest* wird die zugrundeliegende Symbolkraft der persönlichen Beziehungen von José Costa/Zsoze Kósta und seinem Verhältnis zur Sprache und Literatur thematisiert. Obwohl Budapest in der gesamten Erzählung als Gegensatz von Rio de Janeiro inszeniert wird, hebt die insbesondere am Ende des Romans dargestellte Metafiktion diese Gegensätze und binäre Vorstellung dialektisch auf und bahnt dabei Wege, das Selbst- und Fremdbild als gegenseitig ergänzende Elemente zu erfassen. Die fragmentierte Struktur von *Es waren viele Pferde* steht sinnbildlich für die vielschichtigen und temporären Darstellungen, die zusammengefügt eine Gesellschaftskritik des Stadtbildes, das stark von sozialen Diskrepanzen und apathischen Zuständen geprägt ist, ergeben.

Obwohl diese symbolischen Bedeutungen in den jeweiligen Kapiteln thematisiert werden, wird dennoch deutlich, dass die individuellen Räume der Urbanität durch die räumlichen Praktiken (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 33) und individuellen Taktiken (vgl. Certeau 1988: 23) auf dialektisch-poetische Weise konstruiert werden. Indem die Identität auf narrative Weise Bedeutungen konstruiert und individuelle Kohärenzen produziert, wird ihr eine raumstiftende Funktion zugeschrieben, die es den Figuren ermöglicht, den Stadtraum und dessen inhärente Ambivalenzen wahrzunehmen und daran teilzuhaben.

1.4.1.2 Raum als identitätsstiftende Dimension

Während sich das vorige Unterkapitel auf die Produktion des Stadtraums durch Subjektivitäten, d.h. den Einfluss der nahen Ordnung auf die ferne Ordnung (vgl. Lefebvre 1972c: 90), konzentrierte, wird die bestehende Konstellation im vorliegenden Unterkapitel umgekehrt und näher untersucht. Um nachvollziehen zu können, wie das Urbane die Selbstgestaltung der in ihr lebenden Individuen beeinflusst, gilt es die Darstellung der Großstadt im Rahmen der flüchtigen Identität zu berücksichtigen.

Bauman zufolge (1998: 17) spielen die Globalisierungsprozesse sowie ihre soziokulturellen Auswirkungen bei der Destabilisierung der Referenzen, die bis dato in der harten Moderne als fest verankert galten, eine ausschlaggebende Rolle. Dadurch haben sich die Referenzen verflüchtigt und zugleich ein breites Feld an Existenzmöglichkeiten, die Bauman unter dem Konzept der *Identifikation* subsumiert, geschaffen. In Bezug auf die Identität stellt Bauman fest, dass das Individuum einer Vielzahl von schnelllebigen Bezugspunkten ausgesetzt ist. Die Konzeption des Individuums beschränkt sich Bauman zufolge nicht mehr nur auf die kollektiv-orientierte Rolle von dem Bürger: Das in die flüchtige Moderne eingebettete Individuum ist ein KonsumentIn von Referenzen, da sie Selbstbestimmung verheißen und jederzeit nach Belieben erworben werden können. Diese Identifikationen sind häufig als geplante Obsoleszenz angelegt, sodass sie

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aufgrund der verkürzten Lebensdauer binnen kurzem durch neue ersetzt werden müssen.

Daraus ergibt sich eine Flut von Referenzen, wobei die daraus resultierende Anzahl sich gleichzeitig zutragender Identifikationen die begrenzte menschliche Aufnahmefähigkeit übersteigt (vgl. Bauman 2003[2000]: 78-79). Dieses Übermaß an möglichen Identifikationen löst aufgrund der Auswahlmöglichkeiten eine Orientierungslosigkeit bei dem Individuum aus. Nachdem sich das Individuum der zuvor festgelegten Referenzen entledigt hat, obliegt ihm die Entscheidung, welche Identifikationen für relevant gehalten werden. Die flüchtigen Identitäten werden dementsprechend als autonome Einheiten, die selbst für ihre Transformation verantwortlich sind, aufgefasst. Der Leitbegriff des autonomen Selbst ist Bauman (1995: 238) zufolge das »definierende[] Merkmal postmoderner Subjekte«, untersteht jedoch gleichzeitig den Ambivalenzen des flüchtigen Lebens (vgl. auch Richter 1999: 46). Wie bereits erwähnt, liegt die Ambivalenz der individuellen Autonomie in der Auflösung starrer Referenzen, die den Individuen einerseits mehr Freiheit bei der Selbstbestimmung einräumt, andererseits jedoch seine Orientierungsmöglichkeiten einschränkt, begründet. Der Raum ist für das Individuum der Ort, an dem die ambivalenten und widersprüchlichen Relationen des Lebens und die Fremdheit auftreten, welche die subjektiven und räumlichen Bedeutungen neu aktualisieren.

Die Ambivalenzen der flüchtigen Moderne schaffen darüber hinaus Platz für Widersprüche, denen sich das Individuum stellen muss. Sie werden zunächst als Störung seiner vertrauten Welt wahrgenommen, ermöglichen jedoch die Konfrontation mit dem Anderen sowohl auf individueller als auch auf sozialer und urbaner Ebene. Demnach kann die Identität

> nur als *Problem* existieren, sie war von Geburt an ein Problem, wurde als Problem *geboren*. […] Man denkt an Identität, wenn man nicht sicher ist, wohin man gehört. […] *›Identität‹ ist ein Name für den gesuchten Fluchtweg aus dieser Unsicherheit*. (Bauman 1997: 134, Herv. i.O.)

Bauman zufolge führt die kontinuierliche Fortschreibung der Referenzen dazu, dass die Identität in der flüchtigen Moderne unvollkommen bleibt und stattdessen einem immerwährenden Transformationsprozess ausgesesetzt ist. Das ständige Ringen um Stabilität kommt einem Kampf gegen die Ambivalenz gleich: »Der Kampf gegen Ambivalenz ist daher selbstzerstörerisch und selbsterzeugend. Er ist unaufhaltsam, weil er seine eigene Probleme erzeugt, während er sie zu lösen scheint« (Bauman 1992: 16). Zusätzlich merkt Bauman an: »Der Drang nach Synthesis ist der bedeutendste Faktor der endlosen Zweiteilung. Jeder Versuch, auf Übereinstimmung und Synthese zu drängen, führt zu neuen Zersplitterungen und Trennungen« (ebd.: 306). Die Ambivalenz ist demnach ein wesentliches Merkmal der flüchtigen Moderne, das weder ignoriert noch außer Acht gelassen werden kann. Folglich sind das individuelle sowie kollektive Leben im Kern ambivalent und von Selbstwidersprüchen durchzogen.

Darüber hinaus wirken sich die Ambivalenzen und Widersprüche sowohl auf die individuellen als auch auf die soziokulturellen Lebenskonstellationen aus. In diesem Zusammenhang bietet es sich an, auf Baumans Unterscheidung zwischen Touristen und Vagabunden zurückzugreifen. Im Gegensatz zur Figur des Flaneurs, dessen Funk-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tion sich auf die Ästhetisierung der Beobachtung des Urbanen (vgl. Kron 2001: 139) beschränkt, heben Vagabunden und Touristen die soziokulturellen Unterschiede hervor. Bauman (1993: 358) fasst unter der Metapher der Touristen all diejenigen Personen zusammen, die, vor allem aufgrund finanzieller Freiheit, sich auf der ganzen Welt frei bewegen *können*. Die Vagabunden hingegen *müssen* sich aufgrund ihres sozialen Ranges immerzu fortbewegen.

Die beiden Romane, die auf diesen soziokulturellen Unterschied am ehesten eingehen, sind *Die Habenichtse* und *Es waren viele Pferde*. Im Ersteren wird näher auf die Bewegungsfreiheit der Touristen (Jakob und Isabelle) eingegangen, die zwar sich in einer finanziell abgesicherten Ausgangslage befinden, sich jedoch zugleich versuchen, sich in ihren vertrauten Welten abzukapseln, um die Stabilität ihrer Identitäten beizubehalten. Im weiteren Verlauf der Erzählung ändert sich die anfängliche Situation jedoch dahingehend, dass Jakob und Isabelle allmählich aus ihrer vertrauten Welt gerissen werden und mit soziokulturell fremden Individuen und Situationen konfrontiert werden, denen sie sich nicht aussetzen können und/oder wollen. Im Gegensatz dazu verfügen die Vagabunden Jim und Sara über keine Chance, die Herrschaft über ihre eigenen Leben zu übernehmen. Den beiden werden die unausgesetzten und schonungslosen Veränderungen der flüchtigen Moderne aufgezwungen, die es ihnen verunmöglichen, ein Leben nach ihren eigenen Wünschen zu gestalten.

In *Es waren viele Pferde* wird die Weltmetropole São Paulo aus überwiegend gesellschaftskritischem Blickwinkel betrachtet. Mittels der Collagetechnik wird die Diskrepanz zwischen Touristen und Vagabunden, die sinnbildhaft für die in der Stadt herrschenden sozialen Missstände steht, porträtiert. Katharina Hacker und Luiz Ruffato machen in ihren Werken darauf aufmerksam, dass das Touristen-Sein nicht automatisch eine Stabilität der Subjektivität impliziert. Ganz im Gegenteil: Die Freiheit, die Jakob und Isabelle zur Verfügung steht, kommt gleichzeitig mit der Angst vor der Orientierungslosigkeit einher. Diese Unsicherheit wird auch von den Vagabunden empfunden, da ihre Lebensreferenzen ebenso flüchtig sind, wie beispielhaft in verschiedenen Fragmenten von *EwvP* zu ermitteln ist. Die flüchtige Moderne wirkt sich dementsprechend sowohl auf Touristen als auch Vagabunden aus; der Unterschied besteht vielmehr darin, in welcher sozialen Position man sich befindet. Während sich die Touristen nach Belieben frei entwickeln können, müssen sich die Vagabunden ihrem Schicksal ergeben.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, tendieren die Protagonisten von *Nachtzug nach Lissabon*, *Budapest* und *Cafe Cyprus* zu Baumans Kategorie der Touristen, welche die soziokulturellen Unterschiede der flüchtigen Moderne weder sonderlich kritisch zu spüren noch sie zu kümmern scheinen. Die philosophische Essenz in Pascal Merciers Roman induziert eine Nivellieung der sozialen Unterschiede zwischen den Figuren, indessen Chico Buarques Roman durch die mangelnde Gesellschaftskritik, die ihm als Autor und renommierter Komponist eigentlich bekannt ist, überrascht. Wenngleich die Gesellschaftskritik in den beiden Werken unterschwellig bis überhaupt nicht zum Ausdruck kommt, gilt es dennoch zu betonen, dass beide Werke aufgrund der philosophischen Ausprägungen der Literatur flüchtiger Identitäten zugeordnet werden können. Yade Karas Roman *Cafe Cyprus* ist zwar durch eine starke kulturwissenschaftliche Ausrichtung geprägt, erweckt jedoch bisweilen den Eindruck einer gewissen Naivität bei

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der eingenommenen Betrachtungsweise des Protagonisten. Auf der einen Seite ist Hasan ein Verfechter der Toleranz und des kulturellen Zusammenlebens und kritisiert die wirtschaftlich gesteuerten Faktoren der Raumorganisation Londons. Dabei lässt er jedoch auf der anderen Seite außer Acht, dass die Selbstgestaltungsprozesse im Rahmen der flüchtigen Moderne nicht gleich für alle sind. Hasan kritisiert die sogenannten »Einwelt-Menschen«, die an dieser Stelle für die harte Moderne stehen und wirft ihnen Anpassungsunfähigkeit vor. Diese Kritik trifft zwar auf einige Figuren, die nicht bereit sind, sich an diese transkulturelle Organisation der Großstadt anzupassen, zu, jedoch lässt er außer Acht, dass die Anpassungs(un)fähigkeit grundsätzlich eine Folge der flüchtigen Moderne ist. Demnach geht es nicht nur um die Frage, ob man sich anpassen *will*, sondern darum, ob man sich anpassen *kann*. Infolgedessen wird der Protagonist in der Regel als kulturell bewusst handelnde Figur inszeniert, deren interne Fokalisierung jedoch darauf hindeutet, dass sich seine Wahrnehmung auf das beschränkt, was ihn unmittelbar betrifft. Vor diesem Hintergrund sind Hasans Ausführungen Londons und der Figuren, die für die harte und flüchtige Moderne stehen, überwiegend ästhetischer und programmatischer Natur. Hasans Figur steht repräsentativ für eine Art »Kulturflaneur«[20], der scheinbar nichtsahnend für die Ambivalenzen der flüchtigen Moderne steht. Aufgrund der narrativen Struktur, die aufschlussreiche Einblicke in die Raumproduktion und Selbstgestaltung gibt, kann *CC* ungeachtet der obigen Kritik an dem Protagonisten der Literatur flüchtiger Identitäten zugeordnet werden.

Die Identitätsgestaltung bezeichnet also nicht zwangsläufig einen Prozess, der sich lediglich nach den individuellen Wünschen orientiert. Die subjektive Entwicklung wird von der Ambivalenz des flüchtigen Lebens, die den Individuen ihre Ordnungen und Orientierungen entziehen und sie somit in eine Identitätskrise stürzen können, bestimmt. Diese Entwicklungen ergeben sich aus den Wahrnehmungs- und Aushandlungsprozessen subjektiver Bedeutungen in einer rasanten und verworrenen Welt, wie sie in den literarischen Inszenierungen dargestellt wird. Die Anpassungsfähigkeit erweist sich daher als grundlegende Voraussetzung, um den Anforderungen der neuen und häufig wechselnden Identifikationen gewachsen zu sein.

In den hier analysierten Erzählungen setzt die Rolle der Fremdheit eine Auseinandersetzung des Individuums mit sich selbst und dem urbanen Raum voraus. Dementsprechend kann davon ausgegangen werden, *dass* die Urbanität durch die Aushandlung von individuellen und kollektiven Bedeutungen einen erheblichen Einfluss auf die Produktion von Subjektivitäten ausübt. Es bleibt offen, *wie* diese Bedeutungen ausgedrückt und vermittelt werden. Um dieser Frage nachgehen zu können, ist es notwendig auf die zweite Relation des Konzepts der Literatur flüchtiger Identitäten zurückzugreifen: Identität und Narration.

---

20 In dieser Hinsicht weist Ledanff (2009: 131) auf das Wiederauftauchen des Flaneurs hin: »Zur Wiederbelebung der Flanerie in Berlin der 90er gehört schließlich ein wesentliches Merkmal, das sie von früheren Konstruktionen einer die äußeren Stimuli verarbeitenden ›inneren Topographie‹ unterscheidet. In den Blick gerät auch immer die Erfahrung der Stadttransformationen.« Was allerdings *Cafe Cyprus* betrifft, drückt diese Flanerie sich »[…] in der Sensibilität für visuelle Eindrücke, Geräusche, Gerüche und Gespräche aus« (ebd.: 130), und nicht in der Sensibilität für gesellschaftliche Problematiken, die im Rahmen der flüchtigen Moderne und der Globalisierungsprozesse verschärft werden.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1.4.2 Identität und Narration

Unter der Prämisse, dass das Individuum den urbanen Raum mitgestaltet und der Raum den Individuen im Umkehrschluss ein großes Spektrum an Identifikationsmöglichkeiten bietet, ist die Überlegung anzustellen, inwiefern die subjektiven Bedeutungen in die narrative Ebene eingebettet werden. Die in diesem Kapitel angestoßene Diskussion thematisiert die Narration als Selbstkonstruktionsprozess, der auf die Theorien der narrativen Identität und des Mimesis-Modells Paul Ricoeurs rekurriert. Wie bereits erwähnt, wird die Identität in der flüchtigen Moderne als unumgänglicher und unaufhörlicher Prozess verstanden. Von diesem Standpunkt aus gesehen zeichnet sich der urbane Raum durch eine Vielzahl von Individuen aus, die ihn gleichzeitig und auf individuelle Weise produzieren.

Um die Entwicklung der Identität und die Produktion des Raumes zu verstehen, ist eine Berücksichtigung der individuellen Lebensgeschichten unabdingbar. Somit wird die Subjektivität einer zeitlichen Dimension, die narrativ strukturiert ist, zugeordnet. Ricoeur betont, dass die Zeitkategorie aus hermeneutischer Sicht sowohl eng mit der narrativen Handlung als auch mit der Identitätsgestaltung verbunden ist.

Obwohl Ricoeur mit seiner Hermeneutik des Selbst, die auf zyklischer Bewegung beruht, einen wertvollen Beitrag geleistet hat, hat er die Raumkategorie als Einflussfaktor, der direkte und nicht unerhebliche Auswirkungen auf die literarische und lebengeschichtliche Erzählung hat, außer Acht gelassen. Das vorliegende Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten zielt durch die systematische Einbeziehung des Urbanen bei der Untersuchung der Raumkonstallationen darauf ab, diese Lücke seiner Theorie zu schließen. Erst durch die Eingliederung der Raumkategorie in sein theoretisches Modell wird dem Prozess der Subjektivierung, den Ricoeur unter dem Konzept der narrativen Identität subsumiert, ein Aspekt der Einzigartigkeit verliehen. Grund dafür ist, dass das Individuum zwar im Verständnis Ricoeurs eine zeitliche Permanenz mit sich bringt, doch der Inhalt seiner Subjektivität entsteht aus der Relation zwischen dem Individuum und seiner sinnlich-räumlichen Praxis[21].

Ähnlich wie bei der Beziehung zwischen Identität und Stadtraum werden die Kategorien Identität und Erzählung wechselseitig thematisiert. Auf der einen Seite wird die Identitätsgestaltung als narrative Konstruktion im Laufe der Zeit verstanden. Auf der anderen Seite erzeugt und reproduziert die literarische Erzählung Subjektivitäten, die von den Figuren als fremd wahrgenommen werden. Das Verhältnis zwischen Identität und Narration ist daher als eine Dynamik, die die Beziehungen zwischen Individuen, dem Selbst und dem Raum herstellt, zu verstehen und die Ereignisse, die die Ambivalenzen und Widersprüche der flüchtigen Moderne ausdrücken, strukturiert.

21 Die Berücksichtigung der Zeit-Raum-Kategorie wurde bereits von Bachtin im Rahmen der strukturalistischen Erzähltheorie problematisiert. Seine vorgeschlagene Kategorisierung der Chronotopoi suggeriert jedoch zugleich eine symbolisch-thematische Ausgrenzung, die sich der theoretisch-praktischen Öffnung der poststrukturalistischen Ansätze widersetzt. Zu Ricoeurs Kritik am Strukturalismus, vgl. Ricoeur (1973).

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1.4.2.1 Identität als narrative Konstruktion

Ricoeurs Konzept der narrativen Identität, welches bereits in Kapitel 1.3.1 näher erläutert wurde, legt dar, dass es sich bei der Identität nicht um eine statische Einheit, sondern um eine dynamische Analysekategorie handelt. Die narrative Identität zeichnet sich durch eine doppelte Natur aus, die sowohl eine Beständigkeit der Zeit als auch die Fähigkeit zur ständigen Veränderung vereinigt. Ricoeur zufolge ist die Narration die Grundvoraussetzung für diese subjektive Entfaltung, da erst die narrative Konstruktion dem Individuum im Laufe der Zeit eine Lebenskohärenz ermöglicht. Durch die Narrativisierung des Selbst ist es daher möglich, die Ereignisse, die sich auf die Produktion von Subjektivitäten auswirken, zu beobachten und zu beschreiben. Da die literarische Erzählung die Beschreibung erlebter Geschehnisse ermöglicht und somit Einblicke in die individuellen Gedankengänge und Auswirkungen, sowie Einflüsse auf die Identitätsgestaltung gewährt, kann an dieser Stelle ein Vergleich zwischen der Erzählung des Selbst mit der Literatur ziehen. Laut Ricoeur wird es vorausgesetzt,

> […] daß in der Strukturidentität der narrativen Funktion und im Wahrheitsanspruch jedes narrativen Werkes letztlich der zeitliche Charakter der menschlichen Erfahrung auf dem Spiele steht. Die von jedem narrativen Werk entfaltete Welt ist immer eine zeitliche. […] [D]ie Zeit wird in dem Maße zur menschlichen, wie sie narrativ artikuliert wird; umgekehrt ist die Erzählung in dem Maße bedeutungsvoll, wie die Züge der Zeiterfahrung trägt. (Ricoeur 1991a: 13)

In diesem Sinne sind die literarisch inszenierten Subjektivitäten sowie ihre Realitätskonstruktionen im Wesentlichen *narrativ*[22]: »Die Einheit einer Person, verstanden als der Zusammenhang einer Lebensgeschichte, wird also selbst permanent in Geschichten, die wir uns selbst und anderen und die andere über uns erzählen, narrativ produziert und neu organisiert.« (Meuter 1995: 248-249; vgl. auch Ricoeur 1996: 175-176) Die oberflächlich oder tiefgründig beschriebenen Subjektivitäten, welche die Summe der gemachten Erlebnisse und Erfahrungen widerspiegeln und dabei auf der Suche eines harmonischen und kohärenten Einklangs von sich selbst sind, konstituieren eine Welt, die in literarischen Erzählungen ihren Ausdruck finden. In diesem Zusammenhang ist erneut zu betonen, dass die Selbstreflexion, die als narrative Suche nach Symmetrie zwischen dem Selbst und dem Anderen vermittelt, eine aufschlussreiche Rolle bei der Identitätsgestaltung spielt.

Es wäre jedoch ein Irrtum davon auszugehen, dass sich der Selbstgestaltungsprozess lediglich in der Gegenwart der Narration abspielt. Die narrative Identität – Ricoeurs Auffassung nach – manifestiert sich im Gedächtnis, dem Erfahrungsrepertoire, anhand dessen die gegenwärtigen Eindrücke eines Individuums interpretiert werden können. Ricoeur zufolge hängt das Selbstverständnis von einem zeitlichen Rahmen ab, in dem die Vergangenheit durch das Zurückgreifen auf das Gedächtnis gegenwärtig gemacht wird. Nur durch Spuren der Vergangenheit ist das Individuum imstande, selbstkritisch zu reflektieren: »In dieser Hinsicht ist das Wiedererkennen der mnemonische

22 Hierzu vgl. auch Bruner (1991), welcher unter analytisch-psychologischer Sicht die Narration als die grundlegende Form von Selbstverständnis und Strukturierung der Realität und der individuellen Wahrnehmungen erachtet.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Akt par excellence.« (Ricoeur 2000: 656)[23] Es ist jedoch zu erkennen, dass der Rückgriff auf die Vergangenheit keine neutrale Praxis bezeichnet, da das Gedächtnis gelöscht oder verzerrt werden kann (vgl. ebd.: 114-115). Die Deutung der Gegenwart wurzelt in den Spuren der Vergangenheit, dem Ist-Zustand des Gedächtnisses[24].

In den analysierten Romanen wird die Vergangenheit häufig durch vergangene Erfahrungen und Erinnerungen dargestellt. In *Nachtzug nach Lissabon* kommt die Vergangenheit sowohl durch Gregorius' Kindheit und seine Faszination für Isfahan, als auch in Form von Erinnerungsfetzen der Familien und Bekannten von Amadeu de Prado zum Ausdruck. In *Cafe Cyprus* ermöglichen Hasans kulturelle Erfahrungen in Berlin und Istanbul ihm, in London auf kulturell sensitive Weise zu handeln und über seine gegenwärtige Welt zu reflektieren. In *Die Habenichtse* wird wiederum kurz auf die Vergangenheit der Figuren eingegangen, um ihre gegenwärtigen Handlungen zu begründen, wie z.B. Isabelles unglückliche Kindheit, Jakobs turbulente Familiengeschichte, Benthams Verlustbewältigung seiner Familie und seines Partners. Die Erinnerung wird in *Budapest* im Sinne einer Vertrautheit in Rio de Janeiro abgespielt, die in Budapest allmählich zersetzt wird. In *Es waren viele Pferde* wird jedoch den Erinnerungen aufgrund der Schnelllebigkeit der Fragmente wenig Bedeutung beigemessen. Infolgedessen werden häufig keine näheren Informationen über die Vergangenheit der anonymen Stadtbewohner preisgegeben. Daraus lässt sich folgern, dass die Vergangenheit in *EwvP* keine wesentliche Rolle spielt, da das Hauptaugenmerk vielmehr auf einem beliebigen Tag in der Stadt liegt. Um die Pluralität und Simultaneität des vielschichtigen Stadtraumes zu betonen, steht in Ruffatos Werk die erzählte Gegenwart im Mittelpunkt.

Wie im vorigen Abschnitt bereits dargelegt wurde, ermöglicht die Raumdimension die Interaktion zwischen dem Individuum und der Fremdheit. Somit stellt der urbane Raum einen polysemischen Konfrontationsraum dar, in dem die Referenzen in unmittelbarem Zusammenhang mit den Ambivalenzen produziert und erlebt werden. Demnach agiert die narrative Identität in einem komplexen Raum, der die simultanen polyvalenten Bedeutungen und Existenzformen zum Ausdruck bringt. Die Auseinandersetzung mit neuen Referenzen stellt das Individuum vor die Wahl, diese Referenzen als Identifikationen anzunehmen oder sie als Nicht-Identfikationen abzulehnen.

Wenngleich diese Auswahlmöglichkeit den Anschein eines Dualismus erweckt, entspricht die Ablehnung bestimmter Referenzen einer Profilierung der narrativen Identität. Frei nach dem Motto »Sein oder Nichtsein« gestaltet sich die narrative Identität

---

23 Obwohl Ricoeur in *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen* (2000) in erster Linie das Gedächtnis als kollektive Praxis begreift, ist es durchaus möglich, seine Überlegungen auf die Ebene der Individualität zu übertragen.

24 Da das Gedächtnis dem Vergessen, dem Verzerren oder gar dem ungewollten Verharren unterliegt, kann sein Rückgriff nicht als neutrale oder objektive Aktivität angesehen werden. In diesem Sinne ist es sinnvoller, über Gedächtnisspuren zu sprechen, die darauf abzielen, die Vergangenheit so auszudrücken, dass die Gegenwart interpretiert werden kann: »Wenn man dem Gedächtnis vorwerfen kann, sich als wenig vertrauenswürdig zu erweisen, dann gerade deshalb, weil es unser einziges Mittel ist, den Vergangenheitscharakter dessen zu bezeichnen, von dem wir sagen, daß wir uns daran erinnern.« (Ricoeur 2000: 47) Somit macht das Gedächtnis die Vergangenheit wieder aktiv (vgl. Assmann 1980), indem dem Vergangenen neue gegenwärtige Bedeutungen zugeschrieben werden.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Laufe der Zeit nicht nur auf Grundlage dessen, was das Individuum auszeichnet, sondern auch was/wer es *nicht* ist. Der Überfluss an Referenzen der flüchtigen Moderne führt eine Dialektik des Selbst herbei: Die Affirmation (Identifikation) sieht sich der Negation (Nicht-Identifikation) gegenüber. Die Wahrnehmung dieser Referenzen führt zu einem individuellen Entscheidungsprozess, dessen Ergebnis – Aneignung oder Ablehnung – die Welt- und Wahrnehmungshorizonte des Selbst dialektisch neu bestimmen.

> Diese Dialektik besteht darin, daß auf der Ebene der Konkordanz die Figur ihre Einzigartigkeit aus der Einheit ihres Lebens schöpft – einer Einheit, die ihrerselbst als selber einzigartige zeitliche und sich von jeder anderen unterscheidende Totalität angesehen wird. Auf der Ebene der Diskordanz wird diese Totalität durch den Unterbrechungseffekt unvorhersehbare Ereignisse bedroht (Begegnungen, Zwischenfälle usw.), die sie markiert. Die konkordant-diskordante Synthesis bewirkt, daß die Kontingenz eines Ereignisses zur gewissermaßen nachträglichen Notwendigkeit einer Lebensgeschichte beiträgt, mit der die Identität der Figur gleichzusetzen ist. […] [D]ie Identität der Figur […] läßt sich nur im Zeichen dieser Dialektik verstehen. […] Sie hat Anteil an dem der erzählten Geschichte eigentümlichen Regelsystem dynamischer Einheit. Die Erzählung konstruiert die Identität der Figur, die man ihre narrative Identität nennen darf, indem sie die Identität der erzählten Geschichte konstruiert. Es ist die Identität der Geschichte, die die Identität der Figur bewirkt. (Ricoeur 1996: 181-182)

Der Bruch in der Normalität des individuellen Alltagslebens entspricht dem Eintreten der räumlich artikulierten Fremdheit. Die Bedeutung von Identität und Andersartigkeit spielt demnach eine tragende Rolle, da es sich im Grunde um ineinanderfließende Elemente handelt, die sich und ihre Realitäten auf wesentlich dialektische Weise konstruieren. Infolgedessen entsteht der Eindruck eines Entwurfs oder sogar eines Palimpsests, dessen Bedeutung auf Grundlage der Gegenwart und zugleich der Vergangenheit neu interpretiert wird. Die Begegnung mit dem Anderen offenbart angesichts der Widersprüche und Ambivalenzen des flüchtigen Lebens den kurzlebigen Moment der Selbstanalyse. Somit kann die Wahrnehmung des Anderen niemals ein neutraler oder rein objektiver Vorgang sein: Der jeweils Andere wird immer aus der Perspektive des Selbst wahrgenommen.

Darüber hinaus sind die hervortretenden Eigenschaften des Andersseins – sprich die anzueignenden oder abzulehnenden Referenzen – performative Ausdrücke der Subjektivität des Selbst. Die Begegnung zwischen den Individuen beschränkt sich daher auf gegenseitige Wahrnehmungen von Fremdbildern, deren Beschreibungen immerzu den subjektiven Bedeutungen des Gegenübers zugrundeliegen. Der Andere ist folglich inkommensurabel und daher nicht vollkommen zu entschlüsseln; seine Deutung erfolgt lediglich auf eine Art von Äquivalenzrelation, welche selbstreflexiv gesucht wird: »Wenn Sprache uns keinen Zugang zu einer Realität gewährt, sondern Realitäten schafft, die ohne sie gar nicht ins Spiel kommen würden, erfahren wir mehr etwas über unsere Perspektiven als über die Dinge, auf die sie sich richten.« (Richter 1999: 76)

Das Individuum versetzt sich demnach in die Lage des Anderen hinein und ist in der Lage, sich selbst und seine dazugehörigen Selbstreferenzen aus einer Außenperspektive heraus zu betrachten. Durch den Perspektivwechsel nimmt sich das Individuum

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als Fremdheit seines Selbst wahr und ermöglicht dadurch eine selbstkritische Reflexion seiner Beziehungen zur Welt, die zum dialektischen und prospektiven Nachdenken anregen. Häufig wird diese (Selbst-)Reflexion literarisch durch die Introspektion dargestellt. Dabei handelt es sich um einen Analyseprozess, der zum einen auf interpersoneller Ebene die Fremdheit und die eigene narrative Identität und zum anderen auf der Ebene der fernen und nahen Ordnung die Ambivalenzen und Widersprüche der flüchtigen Moderne wiederspiegelt. Die Introspektion dient zum besseren Verständnis der subjektiven Gestaltung der Figuren und ihrer produzierten Räume. Hierbei handelt es sich um eine eingehende (Selbst-)Analyse des erzählten Raumes, der individuellen Erfahrungen und Wahrnehmungen, sowie der Krisen und Konflikte, mit denen die Figuren konfrontiert sind.

Die Erlebnisse, die das Individuum geprägt haben, bilden die Grundlage für die Introspektion. Darüber hinaus ist es wichtig anzumerken, dass sich die Introspektion nicht nur aus erzählten Handlungen der Gegenwart, sondern auch bestimmten Erlebnissen und Erfahrungen aus der Vergangenheit speist. Demnach gewährt die Introspektion einen ausgewählten Einblick in die Gedankenwelt, in der die Ereignisse, die für die Nachvollziehbarkeit der Gegenwart relevant sind, syntagmatisch angeordnet und neu interpretiert werden:

> Das Bewusstsein, das eine Identität konstruiert, ist selbst Teil dieser Identität; *was* ich konstruiere, ist auch eine Folge dessen, *wie* ich konstruiere. […] Die Verarbeitung der Schreiberfahrung verlangt, dass das Schreibende auch die Position reflektiert, die er gerade einnimmt. Das reflektierende Erinnern hält Fakten und Ereignisse fest, arbeitet durchgehende Schemata heraus, formt aus dem Treibsand des Vergessens fragmentarische Bilder von Verstorbenen, porträtiert Lebende und fragt nach der Bedeutung all dieser Elemente im historischen Zusammenhang. Es ist Selbstgespräch und zugleich Gespräch mit anderen aus Vergangenheit und Gegenwart. (Wucherpfenning 2006: 174)

Die Identifikation mit gewissen Elementen führt jedoch nicht automatisch zu ihrer Aneignung, da in der flüchtigen Moderne die Identifikation häufig mit finanziellen und soziokulturellen Fragen verbunden ist. Dieser Umstand lässt sich überwiegend in den Lebenserzählungen der Vagabunden (vgl. Bauman 1997: 137) beobachten. Die Gestaltung der narrativen Identität der Vagabunden ist demzufolge eingeschränkt und bleibt oftmals als unerfüllter Wunsch bestehen. Die aus der Selbstwahrnehmung resultierende Unzufriedenheit mit dem Leben kann zu Identitätskrisen oder einer Verschärfung dieser führen:

> Ein Identitätsverlust ist […] ein Zeichen mangelnder oder unglaubwürdiger Geschichten über einen Menschen. Die Individualität eines Menschen birgt eine Fülle von Identitätsmöglichkeiten, aber nicht in dem Sinne, daß sie als fertige, verschnürte Pakete darauf warten, ausgepackt und präsentiert zu werden, sondern im Sinne eines Baukastensystems, in dem die Erfahrung die Elemente sind, aus denen sich vielfältige Erzählungen erstellen lassen. (Richter 1999: 87)

Die Ambivalenz der narrativen Identität unterstreicht, dass die Selbstgestaltung ein widersprüchlicher Prozess ist. Bezugnehmend auf Ricoeurs Mimesis-Modell kann festgehalten werden, dass die Mimesis II ihren Ursprung in der Fremdheit hat. Der je-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weils Andere wird zunächst als Teil eines Gegensatzpaares, im Rahmen dessen sich das Selbst introspektiv aus einer anderen Perspektive betrachtet, wahrgenommen. Falls aus diesem Perspektivwechsel eine Identifikation und das Bestreben nach Aneignung erfolgen, ist zu berücksichtigen, ob die Identifikation tatsächlich sich vollzieht oder aus bestimmten Gründen nicht eintritt. In der Mimesis III können folgende drei mögliche Szenarien eintreten: (1) Das Individuum möchte sich die Fremdheit nicht aneignen (Nicht-Identifikation); (2) die Aneignung der Fremdheit ist erwünscht und möglich (erfolgreiche Identifikation); oder (3) die Intention nach Aneignung besteht, ist dem Individuum jedoch nicht möglich (erfolglose Identifikation).

Das Werden stellt somit den Transformationsprozess der narrativen Identität dar. In Ricoeurs Theorie herrscht jedoch ein abstraktes Verhältnis zwischen dem Selbst und der Zeitdimension. Wie die Erkenntnisse des *spatial turn* offengelegt haben, spielt die Raumdimension eine ausschlaggebende Rolle bei der Produktion von Subjektivität. In diesem Sinne kann meiner Meinung nach Ricoeurs dialektisches Denken durch Lefebvres raum- und metaphilosophische Überlegungen ergänzt werden, da der Letztere die Vorstellung des dialektischen Denkens ohne die Praxis als Abstraktion summarisch widerlegt. Lefebvres Auffassung nach lässt sich der Veränderungsprozess der Subjektivität nicht bloß auf das Verhältnis zwischen Narration und Identität reduzieren, wie Ricoeur postuliert hat, sondern muss dabei auch das Handeln als sinnlich-räumliche Praxis, die dem Selbstgestaltungsprozess Konkretheit verleihen, umfassen:

> Das geradlinige Schema des Werdens ist zu einfach, das dreieckige Hegelsche Schema zu mechanisch. Im dialektischen Materialismus wird die statische Vorstellung von der Zeit durch einen lebendigen und unmittelbar empfundenen Begriff der Abfolge und der Aktion ersetzt, die beseitigt und neuschafft. Der Mensch kann sich in aller Klarheit ein Ziel setzen, das in Aufhebung und Neugestaltung besteht. (Lefebvre 1966: 91)

Während Ricoeur von »imaginativen Variationen« (Ricoeur 1996: 182), die durch die Narration vermittelt und im Laufe der Zeit immer wieder neu verhandelt werden – was dem Aspekt einer palimpsesthaften Identität nahekommt (vgl. Reckwitz 2006: 15) – spricht, macht Lefebvre hingegen auf die Bedeutung der Raumdimension, in der die Selbstgestaltungsprozesse an Inhalt gewinnen, aufmerksam. Die Figuren der Literatur flüchtiger Identitäten tragen durch ihr (selbst-)performatives Handeln zur Kontinuität der (erzählten Lebens-)Zeit und zur Produktion subjektiv-kreativer und räumlich artikulierter Bedeutungen bei, welche die Verbindungen des individuellen Lebens herstellen. Die Darstellung der narrativen Identität im Rahmen des Mimesis-Modells verdeutlicht, dass die narrative Handlung lediglich eine Momentaufnahme der Identitätsgestaltung, ein Segment des Selbstentwicklungsprozesses, ist. Demnach können narrative Identitäten als unabschließbare Entwürfe verstanden werden.

Diese Unabschließbarkeit ist sowohl zu Beginn als auch am Ende der in dieser Arbeit untersuchten Romane vorzufinden. Der Ausgangspunkt *in media res* lässt auf ein früheres Leben, das im Laufe der Erzählung fragmentarisch beschrieben wird, schließen. Wesentlich jedoch ist das offene Ende: Gregorius (*NnL*) begibt sich für erforderliche medizinische Behandlungen in eine Klinik; Hasan (*CC*) befindet sich auf dem Notting Hill Carnival und freut sich über sein neues Leben. Jakob und Isabelle (*DH*) kehren nach einem brutalen Vorfall in ihr Haus in der Margaret Road zurück, in der Hoffnung, dass

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

alles anders wird; Zsoze Kósta (*B*) ist in einem metaliterarischen Spiel seines eigenen Lebens gefangen, welches einen neuen Zyklus seiner Identitätsgestaltung suggeriert. In *EwvP* wird die Unabschließbarkeit der Subjektivität insofern inszeniert, als dass die einzelnen Erzählungen abrupt unterbrochen werden und somit eine Orientierungslosigkeit des Lesepublikums herbeiführen. Das letzte Fragment, welches nach der rätselvollen schwarzen Leinwand inszeniert wird, endet mit der Unsicherheit, was passiert ist und was passieren wird. An dieser Stelle lässt sich betonen, dass die narrative Identität – ob fiktiv oder nicht – kein Endprodukt oder zwingende Schlussfolgerung ist, sondern vielmehr das Potenzial besitzt, die Grenzen der ästhetischen und subjektiven Grenzen aufzulösen. Im Rahmen des Transformationsprozesses der narrativen Identität (Mimesis II) entstehen flüchtige und fragile Bezugspunkte, die postwendend als Ausgangspunkt eines neuen Transformationszyklus dienen. Die Suche nach der Identität ist in seiner Natur flüchtig angelegt, da sie zwangsläufig zyklisch konzipiert ist und sowohl aus einem retro- als auch prospektiven Blick reaktualisiert wird.

Die Entwicklung der narrativen Ausgestaltung von Identitäten kann demnach als eine dialektische Praxis, die eine Selbstreflexion hervorruft und das Individuum vor dem Hintergrund seiner erlebten Erfahrungen in die erzählte und wahrgenommene Gegenwart einordnet, verstanden werden. Die in den analysierten Werken inszenierten Figuren verstehen sich selbst auf Grundlage einer bereits interpretierten Welt. Die Ambivalenzen des flüchtigen Lebens und das Übermaß an Identifikationen destabilisieren jedoch die narrative Identität, deren Bedeutungen in der gesamten (literarischen) Erzählung ständig infrage gestellt werden. So wird die mangelnde Orientierung der flüchtigen Moderne literarisch durch eine Erzählung inszeniert, deren Symbole, Identifikationen und Referenzen ständig aktualisiert werden und deren Interpretation nur auf der Grundlage der Interpretation vergangener Erfahrungen verständlich ist[25]. Die narrative Identität stellt daher einen komplexen Prozess dar, der auf vergangenen Erfahrungen aufbaut und sich im Laufe der gegenwärtigen Handlungen wandelt. Die Zukunft kommt dementsprechend einem Wunsch, gleichbedeutend mit dem individuellen Vorhaben der Selbstbestimmung, gleich.

Wie bereits an vereinzelten Stellen verdeutlicht wurde, ist die narrative Identität nicht als geschlossenes oder beeinflussbares System zu verstehen. In Anbetracht dessen, dass die Erzählung eine gleichzeitige Vielzahl von Subjektivitäten produziert, werden aus Sicht des Individuums zeitgleich Fremdheiten erzeugt. Um aufzeigen zu können, wie die Ambivalenzen und Widersprüche der flüchtigen Welt entstehen und sich literarisch manifestieren, stellt das nachfolgende Unterkapitel die narrative Konstruktion von Fremdheiten heraus.

1.4.2.2 Narration als Konstruktion von Fremdheiten

Ricoeur beschreibt die Konzeption der Subjektivität auf Grundlage seines Konzepts der narrativen Identität und des Mimesis-Modells als einen wesentlich narrativen und kumulativen Prozess, der sich über einen längeren Zeitraum hinweg zieht. Die Beziehung

25 Was die Literatur flüchtiger Identitäten anbelangt, lässt sich diese Interpretation jedoch nicht nur auf der intradiegetischen Ebene, sondern auch auf der Ebene der Rezeption konstatieren. Die Teilnahme des Lesepublikums soll allerdings im Kapitel 1.4.3.2 genauer beschrieben werden.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zwischen dem Selbst und dem Anderen gibt den Impuls für die parallel verlaufende Produktion narrativer Identitäten. Aus der im bisherigen Verlauf skizzierten Auffassung der Narration als eine Konstruktion von Identitäten lässt sich auf die Entstehung von Fremdheiten aus der Narration heraus schließen. Das besagte Unterkapitel befasst sich daher mit den Formen der Konstruktion und Darstellung des Anderen auf literarischer Ebene.

Wie bereits erwähnt, lehnt Ricoeur das kartesische *cogito* kategorisch ab und schlägt stattdessen eine Hermeneutik vor, die durch die Entschlüsselung der Symbole, Sprache und deren Vermittlung zu einem besseren Selbstverständnis des Individuums führt. Die Gegensätzlichkeit zwischen Identität und Fremdheit wird dementsprechend dialektisch aufgehoben und das Individuum entpuppt sich als ein Anderer (vgl. Ricoeur 1996: 13), dessen narrative Konstitution tief innerlich erfolgt. Die individuelle Beziehung zum Anderen, die die Produktion der Realität bzw. des urbanen Raums mitgestaltet, ist Ricoeur zufolge die Grundlage der neu erworbenen Selbsterkenntnis.

Im Rahmen der Literatur flüchtiger Identitäten werden diese Begegnungen mit dem Fremden häufig durch den Zufall und das Alltagsleben, die exemplarisch für das Unerwartete des subjektiven und urbanen Lebens stehen, inszeniert. Die in der literarischen Erzählung produzierten Ereignisse, die auf der Ebene der Ipseität angesiedelt sind, sind chronologisch angeordnet und konstituieren sich aus dem Dialog zwischen dem Individuum und der erzählten Welt. Während der Alltag symbolisch für die individuelle Vertrautheitszone steht, in der bestimmte Ereignisse wiederkehrend und vorhersehbar sind, löst der Zufall oftmals unerwartete Störungen der Wahrnehmungshorizonte aus. Der zufällige Vorfall zeichnet sich durch eine gewisse Andersartigkeit, eine Dissonanz der narrativen Identität der Figuren, aus. Mit den Worten Lefebvres (1975d: 370): »[I]ndem wir den Zufall gleichzeitig mit der Imagination einführen, weisen wir ihm seinen Platz in der Erfindung von Hypothesen und lassen in der Erkenntnis Raum für eine Art von freiem Spiel.« Die narrativen Elemente, die die aleatorischen Geschehnisse literarisch widerspiegeln, sind dementsprechend bedeutungstragend und führen vor dem Hintergrund der zugrundeliegenden Weltanschauung gewisse Interaktionen herbei. Der geschilderte urbane Alltag der Figuren ist somit als ein hochkomplexes Bedeutungsnetzwerk, das fortwährend neue Bedeutungen (re)produziert, zu verstehen. Lefebvre hat bereits auf die Bedeutungsvielfalt der alltäglichen Situationen hingewiesen:

> So erfordert das einfache Faktum – eine Frau kauft ein Pfund Zucker – eine Analyse. Die Erkenntnis geht auf das, was sich dahinter verbirgt. Um diese einfache Tatsache zu verstehen, genügt es nicht, sie zu beschreiben; die Nachforschung deckt eine Verquickung von Gründen und Voraussetzungen von Wesenheiten und Sphären auf, das Leben dieser Frau, ihre Biographie, ihren Beruf, ihre Familie, ihre Klasse, das Geld, über das sie verfügt, ihre Eßgewohnheiten, der Gebrauch, den sie von ihrem Geld macht, ihre Meinungen und Gedanken, die Marktlage usw. […] Das niedrige Ereignis des Alltagslebens erscheint mir also unter einem doppelten Aspekt: als kleines einzelnes Geschehen zufälligen Charakters – als soziales Geschehen, unendlich komplex und viel reicher als die vielfältigen »Wesenheiten«, die es enthält und einschließt. (Lefebvre 1975b: 65)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Alltagsleben basiert demnach auf einer Verflechtung der Beziehungen zwischen den einzelnen Akteuren und dem Raum, den es produziert. Daraus entspringen Bedeutungen, die als vertraute Normalität wahrgenommen werden und je nach Ausmaß der Abweichung hinterfragt oder rekonstruiert werden. Der Bruch der Normalität stimmt mit Ricoeurs Mimesis II überein, bei der neue Bedeutungen produziert werden und dem Individuum alternative Existenzmöglichkeiten zur Verfügung gestellt werden. Im Rahmen der zweiten Stufe des Mimesis-Prozesses tritt das Individuum mit der Fremdheit in Kontakt, woraus Identifikationen und Nicht-Identifikationen resultieren. Die Auseinandersetzung des Selbst mit dem Anderen ist nichts anderes als ein Moment der selektiven Bedeutungsaushandlung, die entweder zur Aneignung oder zur Ablehnung subjektiver Referenzen führt. Eine Zurückweisung der Fremdheit entspricht jedoch nicht einer Rückkehr zum Ausgangspunkt der Situation, sondern bringt Veränderungen mit sich. Der Andere wird als solcher anerkannt, jedoch im Sinne einer abgelehnten Referenz.

Im Kontext der flüchtigen Moderne wirken sich die Ambivalenzen entscheidend auf die Gestaltung des urbanen Alltagslebens aus und bringen einen Überfluss an alltäglichen und subjektiven Referenzen hervor, die bei der narrativen Gestaltung von Identitäten und Fremdheiten eine tragende Rolle spielen. Demnach wird die Literatur flüchtiger Identitäten, deren narrativer Aspekt sich aus der Anordnung von erzählten Ereignissen und Referenzen zusammensetzt, oftmals als Verlust der Orientierung des Individuums kontextualisiert, was zur Folge hat, dass die gegenwärtigen und subjektiven Räume problematisch und ambivalent dargestellt werden. Die Suche nach Orientierung und identitätsstiftenden Referenzen kombiniert Ricoeur mit dem poetischen Merkmal der literarischen Produktion: »Die Dialektik von Konkordanz und Diskordanz […] kann dann wieder neue Hoffnungen hegen, wenn nicht erfolgreich, so doch wenigstens sinnvoll zu sein.« (Ricoeur 1987: 67) Die Identitätssuche ist demnach ein narrativ angelegter Suchprozess nach einem Sinn. In Anbetracht dessen lässt sich unterstreichen, der Vergleich zwischen Subjektivität und Narration weist auf strukturelle Gemeinsamkeiten hin: Die Idem-Identität ähnelt der ganzen Handlungsstruktur des Selbst, eine Art »Literarisierung« des Selbst. Die erzählten Ereignisse, die das Vertrauen erschüttern und die Fremdheit in den Fokus rücken, stellen wiederum die Bezugspunkte zur Ipseität dar. Die Erfahrungen und Erlebnisse des Individuums, deren subjektive Bedeutungen dem individuellen Wahrnehmungsvermögen zugrunde liegen, sind als poetische und kreative Konstrukte der Erzählung sowie der narrativen Identität zu verstehen.

Neben der akkumulativen und selbstreflexiven Beschaffenheit der Erfahrungen und Erlebnisse zeichnet sich die Literatur flüchtiger Identitäten durch ein weiteres Merkmal aus: die Dialogizität, die durch die Interferenz des Anderen zur Infragestellung der vertrauten Wahrnehmungshorizonte des Selbst führt (vgl. dazu Bachtin 1971: 13-14). Die Dialogizität vollzieht somit einen Bruch des individuellen Lebensparadigmas. Die Selbstentwicklung, die sich auf der Ebene der Ipseität manifestiert, steht demnach in unmittelbarem Zusammenhang mit der Fremdheit (vgl. Ricoeur 1996: 11-13): Im Dialog mit dem Anderen – oder mit sich selbst, wie es bei der Introspektion der Fall ist – werden die Grenzen der Subjektivität ergündet, hinterfragt und schlussendlich ausgebaut (vgl. Ricoeur 1991a: 103). Die dialogische Komponente übernimmt an dieser Stelle eine Mittlerfunktion zwischen den subjektiven und räumlichen Bedeutungen, die oft-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mals die Entstehung neuer Perspektiven anstößt. Darüber hinaus gilt es zu beachten, dass den Nebenfiguren eine funktionale Rolle bei der narrativen Konstruktion der literarischen Handlung sowie des Selbst zukommt (vgl. auch Mayer 1992: 20). Sie sind nicht nur Bestandteile der Erzählung, sondern dienen obendrein als Muster für die (Nicht-)Identifikationen der Protagonisten. Im Nachfolgenden werden hierfür einige Belegstellen aus den untersuchten Werken aufgeführt.

In *Nachtzug nach Lissabon* wird Gregorius die eigene Identitätskrise immer dann vor Augen geführt, wenn er die Reflexionen von Amadeu de Prado liest. Die Andersartigkeit des portugiesischen Arztes, die in seinen Aufzeichnungen mitschwingen oder von Menschen, die ihm begegnet sind, berichtet wird, dient als Grundlage für die Hinterfragung und Rekonstruktion von Gregorius' narrativer Identität. Im Gegensatz dazu wird in *Die Habenichtse* ein gewisser Widerstandswille einiger Figuren gegenüber der Fremdheit ersichtlich. Dabei handelt es sich um den Wunsch, die gewohnte Stabilität des Lebens zu bewahren und an der Vertrautheit der eigenen Identität festzuhalten. Dieser Widerstand erweist sich jedoch im Laufe der Handlung als zwecklos, da vor allem Jakob und Isabelle zu einer einfühlsamen und kulturkritischen Auseinandersetzung mit der Fremdheit gedrängt werden. Durch den Gedankenaustausch Hasans mit anderen Figuren werden in *Cafe Cyprus* Identifikationen und Nicht-Identifikationen, die der Protagonist seiner inter- bzw. transkultureller Identität entsprechend jeweils annimmt oder ablehnt, angestoßen. *Budapest* inszeniert die ständige Oszillation zwischen Rio de Janeiro und Budapest, zwei scheinbar entgegengesetzte Polen, die sich über die gesamte Erzählung hinweg dialektisch ergänzen und die narrative Identität des Protagonisten auf selbstkritische Weise dekonstruieren und auf Grundlage der Fremdheit seines neuen Lebens rekonstruieren. Schließlich weist die fragmentarische Struktur von *Es waren viele Pferde* durch introspektive und vorwiegend intern fokalisierte Perspektiven einiger Protagonisten auf flüchtige Situationen hin, die als Ganzes eine scharfe Kritik an der flüchtigen Moderne aufzufassen sind. Die Introspektion und die Begegnung zwischen Individuen bilden somit die Grundlage für ein kritisches Denken der fernen Ordnung des Urbanen und ihrer ungleichen Auswirkungen (vgl. Lefebvre 1972c: 88).

Die in der Gegenwart erzählten Ereignisse resultieren demnach nicht nur aus einer retrospektiven Perspektive des individuellen und kollektiven Gedächtnisses. Die Individuen streben gleichzeitig nach einer Stabilität ihrer Identitäten, welche in den analysierten Werken als ein Wunsch nach Lösung sowohl der Probleme und Unstimmigkeiten der Vergangenheit als auch der gegenwärtigen Ambivalenzen zum Ausdruck kommt. Die Identifikationen und Nicht-Identifikationen resultieren demnach aus einem prospektiven Suchprozess, im Rahmen dessen die Zukunft idealisiert wird. Vor diesem Hintergrund lässt sich auf das transduktive Denken zurückgreifen. Denn »Unbestimmtheit erzeugt Transduktion. Die ästhetische Erfassung von individuellen Weltperspektiven trägt schon den Keim der Alternativen in sich. Unbestimmtheit ist die Bedingung der Möglichkeit des kreativen Prozesses.« (Meder 1987: 101)

Wenngleich Lefebvre die Transduktion aus raumphilosophischer Sicht näher beleuchtet und sich Ricoeur hingegen mit der Narration als Ermöglichung eines zeitlichen Kontinuums auseinandersetzt, verhalten sich die retrospektiv-prospektiven Modelle beider Theoretiker im Kontext der flüchtigen Moderne komplementär zueinander. Die in der Vergangenheit gemachten Erfahrungen werden in der Gegenwart neu

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

interpretiert und erweitern dadurch die Kapazität für das Vorstellbare, womit die Vision einer individuellen Zukunft einhergeht. Kurzum richtet die Literatur flüchtiger Identitäten ihr Hauptaugenmerk auf das Werden, das als eine Verflechtung bzw. ein Ineinandergreifen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verstanden wird. Die Literatur entspricht demnach einem komplexen und offenen System, das sich aus mehreren Schichten und einzelnen Logiken zusammensetzt, die so miteinander verschmelzen, dass eine rein geografische und homogenisierende Beschreibung des Urbanen grundsätzlich widerlegt wird. Ricoeurs zufolge distanziert sich die literarische Erzählung von einem bloßen Abbild des Realen und entwickelt sich zu einer Möglichkeit, die kollektive und individuelle historische Erzählung darzustellen:

> Die Interpretation, die ich hier für den »quasi-historischen« Charakter der Fiktion vorschlage, überschneidet sich ganz offensichtlich mit der, die ich für den »quasi-fiktiven« Charakter der historischen Vergangenheit vorgeschlagen habe. Denn ihre Funktion, im Dienst der Geschichte *nachträglich* gewisse unverwirklichte Möglichkeiten der historischen Vergangenheit freizulegen, kann die Fiktion nur erfüllen, weil sie selber einen quasi-historischen Charakter und derart das Vermögen der Retrospektion besitzt. Die *Quasi-Vergangenheit* der Fiktion wird dadurch zu einem Instrument, das es erlaubt, *die in der wirklichen Vergangenheit unterdrückten Möglichkeiten* aufzudecken. Das, was »hätte geschehen können« – das Wahrscheinliche nach Aristoteles –, deckt sowohl die Potenzialitäten der »wirklichen« Vergangenheit wie auch die »unwirklichen« Möglichkeiten der reinen Fiktion ab. (Ricoeur 1991c: 310, Herv. i.O.)

Der Literatur kommt demnach ein hohes Maß an Darstellungspotenzial zuteil, sodass die Fiktion und die Wirklichkeit sich gegenseitig transformieren (vgl. Iser 1983). Daraus kann abgeleitet werden, dass die Literatur flüchtiger Identitäten als unerschöpfliche Quelle von Räumen, subjektiven Handlungen und Konstruktionen dient. Die Berücksichtigung weiterer literarischer Werke führt somit dazu, dass den Räumen der Repräsentation (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 39) weitere verschiedenartige Bedeutungen zugeschrieben werden können. Das Verhältnis zwischen Narration und Subjektivität geht dementsprechend über den Bereich der Fiktion hinaus und gliedert die Erzählungen in die (historische) Realität ein.

1.4.3 Stadtraum und Narration

Neben den zwei bereits erwähnten Relationen bildet das Verhältnis zwischen dem urbanen Raum und der Narration die letzte Säule der Konzeptualisierung der Literatur flüchtiger Identitäten. Wie bereits aufgezeigt wurde, heben die Gestaltung von Subjektivitäten und ihre räumlichen Produktionen die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit auf. Aufgrund der direkten Einflussnahme der Subjektivität auf die Raumproduktion kann der literarische Raum demnach als Produktion des realen Stadtraums verstanden werden. Auch vor diesem Hintergrund ist das Verhältnis zwischen (Stadt-)Raum und Narration durch eine Wechselbeziehung gekennzeichnet. Während der Raum auf der einen Seite ein narratives Konstrukt ist, bildet die Narration auf der anderen Seite aus raumphilosophischer Sicht verschiedene Räume der Repräsentation (*espaces vécus*).

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1.4.3.1 Urbanität als narratives Konstrukt

Wie in Kapitel 1.2 bereits näher ausgeführt, hat der *spatial turn* maßgeblich zu einem Perspektivwechsel bei der Wahrnehmung des Raumes als bedeutungstragende und -vermittelnde Dimension beigetragen. In Anlehnung an Henri Lefebvres und Michel de Certeaus Denkansätze wird der Stadtraum in der vorliegenden Arbeit als eine poetisch-dialektische Praxis verstanden, die ohne das Vorkommen der Subjektivitäten auf ein reines Abstraktum zu reduzieren wäre. Dementsprechend wird der Raum an dieser Stelle nicht aprioristisch, sondern als subjektiv-heterogene Kategorie, die unablässig neu produziert wird, aufgefasst. Da der Stadtraum stark von subjektiven, sozialen und kulturellen Aspekten, die beispielhaft in den literarischen Darstellungen aufgezeigt werden, beeinflusst wird, kann die Pluralität nicht ausschließlich mit quantitativen Methoden oder Kriterien erklärt werden. Die Tradition der Großstadtliteratur entspringt einer Tradition, die in der Moderne an Bedeutung gewann und sich zusehends als die Problematisierung gesellschaftlicher, ideologischer und kultureller Konflikte etablierte. Die vorliegende Arbeit verfolgt jedoch einen poststrukturalistischen Ansatz und kontextualisiert den urbanen Raum in einem Zeitalter der Intensivierung sozialer Relationen (vgl. Giddens 1990: 12; Bauman 1998: 40). Der Bezugsrahmen umfasst dementsprechend eine Zeitspanne, die stark von Globalisierungsprozessen geprägt ist.

Es ist bekannt, dass die globalisierten Metropolen der flüchtigen Moderne durch eine ständige Erweiterung des Kapitals und die enge Vernetzung gekennzeichnet sind: Die Großstädte sind Räume der Simultaneität sozialer Beziehungen, die stets schneller werden und folglich an Flüchtigkeit gewinnen. Die Metropole ist der Schauplatz, an dem sich das globalisierte Leben, dessen Symbole, Ausprägungen, Gestaltungsformen und Konventionen dazu neigen, sich von der lokalen Ebene abzuheben, mit zunehmender Geschwindigkeit entfaltet. Ein ausschlaggebender Begriff der Globalisierung ist die Deterritorialisierung, die das sukzessive allgegenwärtige Phänomen beschreibt, wie der gesellschaftlich regulierende Kern der Großstadt sowie ihre Macht- und Zugangsstrukturen fragmentiert werden und somit die soziokulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen an Fluidität gewinnen. Diese Deterritorialisierung hat jedoch automatisch eine Reorganisation des Stadtraums bzw. eine Reterritorialisierung zur Folge, bei der die Zentralität der Stadt infrage gestellt wird und ihre Fragmente – die Individuen – an Bedeutungen gewinnen (vgl. Süssekind 2002: 4-5)

In diesem Rahmen werden die verschiedenen Darstellungsformen des Stadtraumes in das Zusammenspiel zwischen Globalem und Lokalem eingebettet. Obwohl die Globalisierungsprozesse tiefgreifende Folgen für das individuelle Leben nach sich ziehen, sind sie dennoch an die Ebene des Lokalen gebunden. Wie sowohl Lefebvre als auch Certeau unterstreichen, ist das Lokale – die jeweils nahe Ordnung bzw. die Ebene der Individuen – die Grundvoraussetzung für die Entwicklung des Globalen. Das Verhältnis von Lokalem und Globalem soll jedoch nicht als Gegensatz, sondern vielmehr als komplementäre Ordnungen der Dialektik der Stadt betrachtet werden (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 32). Die narrativ inszenierten Individuen stehen im Kontext der nahen Ordnung des individuellen Lebens und der fernen Ordnung der kollektiven Welt in fortwährender Interaktion und lösen zeitgleich deren Produktion aus. Die Literatur flüchtiger Identitäten ist somit durch eine Inszenierung von Mikrokosmen, die gleich-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zeitig die Urbanität sowohl in der Fiktion als auch in der Wirklichkeit mitgestalten, gekennzeichnet. Die Stadt, als »eine momentane Konstellation von festen Punkten« (Certeau 1988: 218), befindet sich in diesem Zusammenhang in einem permanenten Wandlungsprozess, der sich zugleich in hohem Maße auf die ferne Ordnung auswirkt. Die Urbanität ähnelt somit »eine[r] heterogene[n], kulturwissenschaftlich mit Mühe entziffbare[n] *Textur*, ein[em] Palimpsest von kulturellen Versatzstücken der Subjektivität« (Reckwitz 2006: 15, Herv. i.O.). Die ästhetische Darstellung dieser dynamischen Pluralität des Urbanen eröffnet verschiedene Interpretations- und Organisationsmöglichkeiten des Raumes und der Subjektivitäten, aus denen wiederum kreative und poetische Daseinsformen hervorgehen, die eine flüchtige Beschreibung dieser komplexen Raumkonzeption ermöglicht und sowohl neue, als auch alternative Bedeutungen produzieren. Die Raumdarstellung kann demnach als narratives Konstrukt der Individualität, das auf selektierten Ereignissen basiert, die wiederum für die subjektive Selbstgestaltung entscheidend sind, verstanden werden.

Am Beispiel von *Budapest* begünstigt die Nicht-Identifikation bzw. Entfremdung des Protagonisten mit seinem familiären Umfeld und seiner Lebenswelt in Brasilien zugleich die Identifikation mit der Fremdheit in Ungarn und führt zu seiner subjektiven Umgestaltung. Dementsprechend werden Budapest und Rio de Janeiro nicht als antagonistische Räume verstanden, sondern stehen in komplementärer Wechselwirkung zueinander. In *Nachtzug nach Lissabon* verhält es sich mit Gregorius' Leben in Lissabon, das der Fremdheit seiner narrativen Identität in Bern entspricht, ähnlich. Der Wunsch nach individueller Umgestaltung und das Streben nach dem Fremden lenken seine Erlebnisse und Entscheidungen in Lissabon. In Bezug auf *Cafe Cyprus* bestimmt Hasans transkulturelle narrative Identität die Selektion der erzählten Ereignisse. Die Entscheidungen, die er in der Gegenwart der narrativen Handlung trifft, basieren auf kulturellen Erfahrungen seiner Vergangenheit und sind darauf ausgelegt, seine narrative Identität so zu gestalten, wie er sich vorstellt. Dabei spielen die Nicht-Identifikationen eine entscheidende Rolle, wobei das Café Cyprus als das ausgeprägtste Beispiel für seine (kulturelle) Nicht-Identifikation anzuführen ist. In *Die Habenichtse* entpuppen sich die Beziehungen der Figuren als Widerstand gegen die Fremdheit, der jedoch nur teilweise erfolgreich ist. Grund dafür ist, dass die unausweichliche Auseinandersetzung mit dem Anderen ohnehin zur Entstehung von (Nicht-)Identifikationen und somit zur Weiterentwicklung des Individuums führt. Abschließend steht *Es waren viele Pferde* exemplarisch für die Vielfalt der Urbanität, wobei die Anordnung der erzählten Fragmente und ihrer jeweiligen Ereignisse die Willkür des urbanen Lebens und das Potenzial für die Konstruktion und Infragestellung der Subjektivität hervorhebt. Die Selektivität ist allerdings nicht allen Individuen möglich: In *EwvP* haben die meisten Figuren (vor allem

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Baumans Vagabunden) keine Kontrolle über diesen Selektionsprozess[26]. Sie können sich oftmals nicht den Einflüssen der Stadt und der flüchtigen Moderne entziehen und müssen sich lediglich an die Umstände anpassen, die ihnen aufgezwungen werden.

In diesem Zusammenhang ist die ganzheitliche Beschreibung der Stadt nicht möglich, sondern wesentlich fragmentiert und ambivalent. Dies bedeutet aber nicht, dass sich die flüchtige Moderne gleichmäßig auf die Individuen auswirkt. Im Gegenteil: Die Selektion von Referenzen und Identifikationen geht demnach eng mit der sozialen Position des Individuums im Rahmen der flüchtigen Moderne einher. Wie Bauman (1993: 360) näher ausgeführt hat, stehen die Touristen und Vagabunden exemplarisch für die Ambivalenzen der flüchtigen Moderne. Dank der finanziellen Möglichkeiten haben die Touristen die Freiheit und den Chancenvorteil, sich ihren Lebensraum selbst auszuwählen und nach Belieben mit ihm zu interagieren. Im Gegensatz dazu haben die Vagabunden keine Wahlmöglichkeit und der selektive Aspekt ihrer Identitäten wird infolgedessen maßgeblich eingeschränkt: Ihnen werden bestimmte Räume aufgezwungen, innerhalb derer sie sich bewegen und an die sie sich anpassen müssen.

Eine rein positive Vorstellung der flüchtigen Moderne wäre demnach automatisch idealistisch und sogar naiv, da diese Prozesse grundsätzlich ambivalent sind. Sie räumen zum einen denjenigen den Vorrang ein, die sich anpassen können, und verschärfen zugleich die Situation derer, die nicht mithalten können. Ungeachtet dessen, ob die Bewegung der Individuen selbstbestimmt oder erzwungen erfolgt, bleibt der Stadtraum im Wesentlichen dynamischen und nicht statisch. Unter Berücksichtigung der eigenen narrativen Identität produzieren die Individuen subjektive Topografien und gestalten dadurch das Urbane mit.

Im Rückgriff auf Ricoeurs Konzept der narrativen Identität kann herausgestellt werden, dass sich die Ambivalenzen der flüchtigen Moderne vorwiegend in der erzählten Gegenwart der Ipseität manifestieren. Mittels des Erinnerungsvermögens kann das Individuum die in der Vergangenheit erlebten Räume ins Bewusstsein rufen und vor dem Hintergrund des jetzigen Selbst und seiner Auseinandersetzung mit dem Anderen neu interpretieren. Der narrative Aspekt der Identität lässt sich auf die Raumdimension übertragen, da der urbane Raum durch eine narrative Vermittlung individueller Bedeutungen produziert wird. Aufgrund dessen ist es von großer Bedeutung zu betonen, dass das Individuum der Ausgangspunkt für das Verständnis des urbanen Raumes sowie dessen ästhetischer Darstellungen ist. Die Großstadt und die literarische Erzählung ergeben sich aus der Individualität, die ihnen einen dynamischen und ambivalenten Aspekt beimisst.

Der städtische Raum ist nur dann literarisch darstellbar, wenn seine narrative Konstruktion über einen Wirklichkeitsgehalt verfügt. Da die fiktive Welt alternative Inter-

26 Die Kontrollunfähigkeit im Rahmen der flüchtigen Moderne vergleicht Bauman (2003[2000]: 74) mit einem unbemannten Flug. Die Fluggäste (die Individuen) müssen ihm zufolge »mit Erschrecken feststellen, daß das Cockpit ihrer Maschine leer ist und daß sich die geheimnisvolle Black Box namens Autopilot beharrlich weigert, Informationen über die Flugroute, das Flugziel oder darüber, wer entscheidet, auf welchem Flughafen man landen wird, preiszugeben. Auch erteilt sie keine Auskünfte, ob die Fluggäste an Bord irgendeinen sinnvollen Beitrag für eine sichere Landung leisten können.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

pretationsmöglichkeiten der Realität ermöglicht, ist die Fiktion nicht als Gegensatz zur Realität, sondern ihre Ergänzung zu verstehen. Ricoeur unterstreicht in dieser Hinsicht das Potenzial der Fiktion als eine Befreiung der Realität, die in Anlehnung an Berlin (1969: 167) nicht nur negativ, sondern überwiegend positiv ist:

> Diese tiefe Verwandtschaft zwischen der Wahrscheinlichkeit der reinen Fiktion und den unverwirklichten Potentialitäten der historischen Vergangenheit macht ihrerseits vielleicht erklärlich, warum die Befreiung der Fiktion von den Zwängen der Geschichte – Zwänge, die der dokumentarische Beweis in sich zusammenfaßt – nicht […] das letzte Wort zur *Freiheit* der Fiktion sein kann. […] Frei *von*… muß sich der Künstler auch noch frei machen *für*… (Ricoeur 1991c: 310, Herv. i.O.)

Die ästhetische Repräsentation speist sich demnach aus der Realität, erhält dadurch ihre Legitimation und ermöglicht neuartige Wahrnehmungsweisen. Die Literatur flüchtiger Identitäten kann somit als Erprobungsraum angesehen werden, ein »weiträumiges Laboratorium für Gedankenexperimente, in dem die Variationsmöglichkeiten der narrativen Identität auf den Prüfstand der Erzählung gesetzt werden« (Ricoeur 1996: 182). Die Inszenierung der Großstadt und der Identität wird also kreativ in einem Ineinandergreifen zwischen Ab- und Denkbildern (vgl. Weigel 1995: 3) erprobt, deren Formen und Bedeutungen Palimpsesten ähneln, die ständig Transformationen ausgesetzt sind und aufs Neue lesbar gemacht werden.

Die im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Werke weisen verschiedene Raum- und Selbstwahrnehmungen auf, die sich im Laufe des narrativen Prozesses ergeben. In *Nachtzug nach Lissabon* und *Die Habenichtse* kann beispielhaft beobachtet werden, dass die Entstehung dieser neuen Wahrnehmungen jeweils auf die Intertextualität und die historische Vergegenwärtigung in Form von Krisenräumen zurückzuführen ist. *Cafe Cyprus* wiederum ist in die aktuelle kulturwissenschaftliche Debatte eingebettet, in der ein Plädoyer für kulturelle Toleranz und Vielfalt gehalten wird, die auf kreative Art und Weise in der Gastronomie exemplifiziert werden. In *Es waren viele Pferde* wird die Gleichzeitigkeit der urbanen Fragmente hervorgehoben, die als Ganzes eine literarische Makrostruktur mit einem hohen Maß an gesellschaftskritischem Gehalt begründen. Abschließend inszenieren die subjektiven Raumerfahrungen eine dialektische Pendelbewegung, die zum einen die Selbstentfremdung des Protagonisten und seine durch den Raum und die Sprache induzierte Transformation widerspiegelt und zum anderen die Metafiktion als ein ausschlaggebendes Element für die Raumdarstellung, das die Grenzen der literarischen Performativität auflöst, präsentiert.

Im folgenden Unterkapitel sollen alle Repräsentationsformen von Identität und Urbanität ausführlich ausgearbeitet werden. Vorab ist wichtig anzumerken, dass die Literatur flüchtiger Identitäten dabei auf eine unerschöpfliche Quelle von poetischen und räumlich-subjektiven Bedeutungen zurückgreift. Die Stadt und die Subjektivität, deren Repräsentationen theoretisch nicht auf ein geschlossenes System reduziert werden können, sind demnach als offene Bedeutungs- und Interpretationsräume zu verstehen. Wenn das Individuum Reckwitz zufolge (2006: 17) ein »Subjekt des experimentellen Begehrens« darstellt, ist der städtische Raum gleichzeitig das Terrain, das die Erprobung alternativer Lebensweisen ermöglicht. Demnach ist die literarische Stadtdarstellung nicht als rein passives Phänomen zu verstehen; in Anlehnung an Lefebvre kann die Li-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

teratur als Gestaltungsfaktor des Urbanen verstanden werden, indem sie selbst zu einem Bestandteil des urbanen Raums wird. In diesem Sinne lässt sich die Literatur den Räumen der Repräsentation (*espace vécu*) zuordnen.

1.4.3.2 Narration als Räume der Repräsentation

Um das Beziehungsgeflecht zwischen Narration und Urbanität zu verstehen, ist die Prämisse, dass der erzählte Raum nicht nur den Schauplatz, auf dem die narrativen Ereignisse stattfinden, darstellt, sondern darüber hinaus individuelle, soziale und kulturelle Bedeutungen produziert, von großer Bedeutung. Die Entschlüsselung dieser Bedeutungen erfolgt oftmals mithilfe narratologischer Kategorien, die wiederum Aufschlüsse über die ästhetischen Darstellungen der Stadt und des Individuums geben. Obwohl die klassische Erzähltheorie einen bedeutsamen Beitrag zum Verständnis des strukturellen Aufbaus literarischer Werke geleistet hat, wird die strukturalistische Analyse häufig »als ein antihermeneutischer Ansatz« (Becker 2007: 45) verstanden. Demnach liegt der Fokus auf werkimmanenten Bezügen und klammert die Auswirkungen und Bedeutungen des Raums jenseits des literarischen Werkes aus. Dosse (1997: 379) und Köppe/Winko (2008: 54-55) untermauern diese Annahme und stellen fest, dass der Raum im Rahmen strukturalistischer Ansätze im Hintergrund stand. Auch wenn die Raumkategorie dank der strukturalistisch-narratologischen Erkenntnisse greifbarer gemacht wurde, konzentriert sich die in dieser Arbeit zugrundeliegende Raumauffassung in erster Linie auf werkexterne Bezüge der narrativ inszenierten Stadträume.

Eine erzähltheoretische Kategorie, die erste Hinweise auf die Konstruktion des Selbst und dessen räumliche Produktion liefern kann, ist die Fokalisierung. Strohmaier (2013: 45) vergleicht hierzu die Fokalisierung mit einer »filmische[n] Erzähltechnik durch den Einsatz einer Kamera […], die mittels eines Körperstativs an den Körper und die Bewegung des Operators gebunden ist. Die ZuseherInnen blicken gleichsam mit den Augen einer Figur und bewegen sich in deren Körper durch den Raum«. Im Verständnis der Theoretikerin entsteht die multiperspektivische Darstellung der Stadt durch eine Dynamik von Fokalisierungen, die als Ganzes eine »nullfokalisierte Karte« (ebd.) der Stadt bilden. Jede Erzählung produziert eine singuläre Raumkonstellation, die Lefebvre (1992[1974]: 39) unter dem Begriff *Räume der Repräsentation* subsumiert. Dabei handelt es sich um symbolisch kodierte Räume, die sich jenseits der Materialität des Raumes vollziehen und durch ihre narrative Konstruktion vermittelt werden. Somit ist jedes literarische Werk ein Teil des gesellschaftlichen Imaginären über die Stadt. Die Stadt ist demnach »an amalgam of often disjointed processes and social heterogeneity, a place of near and far connections, a concatenation of rhythms; always edging in new directions« (Amin/Thrift 2002: 8). Jede Darstellung des Urbanen wird demnach als ein Raum der Repräsentation aufgefasst und baut das Stadtverständnis aus. Das Urbane kann dementsprechend als palimpsesthaftes Gefüge fungieren, das nicht nur von den Individuen, sondern auch von jeder ästhetischen Stadtdarstellung ergänzt wird.

Vor diesem Hintergrund sind die Räume der Repräsentation als relativistisch zu begreifen. Die Urbanität und ihre verschiedenartigen Darstellungen können nur als ein wesentlich heterogener Komplex verstanden werden. Dementsprechend stellt die Fikti-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

on keinen Gegensatz zur Realität dar, sondern fungiert vielmehr als alternativer Erklärungsansatz und Darstellungsmöglichkeit dieser Realität. Unter diesem Gesichtspunkt ermöglicht jedes literarische Werk seine individuelle (Interpretations-)Möglichkeit, die Stadt zu lesen: »[I]n der Literatur geht es nicht um die dargestellte Wirklichkeit, die in ihr entfaltet werden soll, sondern vordringlich um die literarische Darstellung *gelebter* Wirklichkeit. Mit anderen Worten: In der Literatur geht es ums Ganze: Es geht in ihr um das Leben.« (Ette 2014: 301) Die Darstellung der Urbanität bietet in jedem Werk eine Vorlage, die individuellen Existenzformen sowie ihre aktive und passive Beteiligung an der Raumkonstruktion nachzuvollziehen. In Bezug auf die Realität wird die Urbanität als offener Raum verstanden, in dem die verschiedenen Formen der ästhetischen Repräsentation zur Geltung kommen. Die dargestellte Urbanität ist wiederum als ein Muster des individuellen Großstadtraumes, zu dem das Lesepublikum durch seine eigenen Erfahrungen eine direkte Beziehung aufbauen kann (vgl. Ette 2017: 140-141), aufzufassen.

Es ist demnach nicht verwunderlich, dass das Alltagsleben häufig Gegenstand literarischer Darstellungen ist, da sich die Stadt auf individueller Ebene konstituiert und sich die Raumdynamik entwickelt:

> Es handelt sich um eine Hypostase des Gewöhnlichen und des Belanglosen, hinter welcher eine Illusion wahrhafter Realität sich versteckt, verbunden mit intimen Gefühlen, die nun öffentliche Relevanz in einer Kultur beanspruchen, in der die Sentimentalität zum Rohstoff symbolischer Prozesse wurde. (Schøllhammer 2009: 117)[27]

Die Stadt erweist sich als offener Raum, dessen Interpretation und Beschreibung notwendigerweise eine Beteiligung der Subjektivität voraussetzen. Somit ist es möglich, eine enge Beziehung zwischen dem wahrgenommenen Raum und dem erlebten Raum zu beobachten. Der wahrgenommene Raum verweist auf die Ebene der Individualität und steht für die individuelle Konstruktion von Wirklichkeit. Der erlebte Raum bezeichnet wiederum ein gesellschaftliches Imaginäres, welches symbolisch artikuliert wird. Infolgedessen setzt der gelebte Raum notwendigerweise die Existenz von individuellen, wahrgenommenen Räumen voraus, damit ein soziales Kollektiv ästhetisch organisiert werden kann. Des Weiteren hängt die ästhetische Vermittlung gesellschaftlicher Bedeutungen zwangsläufig von Individualitäten ab und macht sie dadurch darstellbar. Die Realität dient demzufolge als Ausgangsstoff für die Fiktion, eine wechselseitige Beziehung zwischen dem Wahrgenommenen und dem Erlebten, sodass der erzählte Raum als eine mögliche Darstellung des Realen fungiert.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auf Wolfgang Isers »Akt des Fingierens« zurückgreifen. Um die fiktive Realität zu erklären, widerlegt Iser den gemeinhin bekannten Gegensatz zwischen Fiktion und Realität, welchen er »stummes Wissen« nennt (vgl. Iser 1983: 121). Seiner Auffassung zufolge klammert das stumme Wissen die intra- und extratextuellen Beziehungen aus, die auf der literarischen Ebene Ausdruck finden. Anstelle dieser Dichotomie schlägt Iser eine triadische Relation als Ausgangsgrundlage für

27 »Trata-se de uma hipóstase do comum e do banal por trás da qual se esconde uma ilusão da realidade verdadeira, ligada aos sentimentos íntimos que agora reinvidicam pertinência pública, numa cultura em que o sentimentalismo virou matéria-prima dos processos simbólicos.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

literarische Texte vor: das Reale, das Fiktive und das Imaginäre, wobei das Letztere die Dimension individueller Interpretation der literarischen Welt darstellt.

Diese Kategorien lösen Iser zufolge eine Grenzüberschreitung sowohl im Kontext der Produktion als auch der Rezeption der literarischen Texte aus und führen zur Neuformulierung und Neuinterpretation der literarischen Welt. Im Hinblick auf die literarische Produktion beleuchtet Iser den Selektions- und Kombinationsvorgang näher. Die Selektion bezeichnet eine Auswahl an Elementen aus der extraliterarischen Realität (vgl. ebd.: 125), die anschließend in die fiktive Realität eingegliedert werden (Kombination; vgl. ebd.: 128). Da die Gesamtheit der empirischen Realität (darunter auch die der Stadt) nicht vollständig erfasst bzw. dargestellt werden kann, ist die Selektion ein im Wesentlichen begrenzter Akt. Iser nennt die Elemente, die der Autor nicht in den fiktiven Text miteinfließen lässt, »Klammer«. Ihm zufolge »[…] wird diese Welt in eine Klammer gesetzt, um zu bedeuten, daß die dargestellte Welt nicht eine gegebene ist, sondern nur so verstanden werden soll, als ob sie eine gegebene sei.« (ebd.: 139) Diese Klammern dienen als Bezugspunkte für die intratextuelle Welt, die bei der Rezeption bzw. Lektüre entschlüsselt werden, einen individuellen Prozess der Bedeutungszuschreibung initiieren und letztendlich die fiktive Realität neu organisieren. Demnach werden die Grenzen der literarischen Referenzfelder, die sich aus einem Prozess der De- und Rekonstruktion der extraliterarischen Realität in eine »fingierte« Realität ergeben, überschritten: Iser zufolge benutzt »[…] die Als-Ob Fiktion die dargestellte Welt dazu, im Rezipienten des fiktionalen Textes affektive Reaktionen auszulösen« (ebd.: 144).

Darüber hinaus betont Iser die Rolle des Imaginären, das sich aus den individuellen Interpretationen, die bei dem Leser dazu führen, dass der fiktiven Welt neue Bedeutungen beigemessen werden, speist, und für die Verwirklichung des Fiktiven verantwortlich ist: »Ist das Fingieren seinerseits aus der wiederholten Wirklichkeit nicht ableitbar, dann bringt sich im Fingieren ein Imaginäres zur Geltung, das mit der im Text wiederkehrenden Realität zusammengeschlossen wird« (ebd.: 122). Daraus resultiert eine Verbindlichkeit zwischen dem Autor und dem Leser, welche Iser »Entblößung der Fiktionalität« nennt (ebd.: 135). Hierbei wird der Text durch »bestimmte, historisch variierende Konventionen, die Autor und Publikum teilen […], [einen] ›implizierten Diskurs‹« (ebd.: 135) als fiktiv anerkannt. Lima zufolge handelt es sich nicht um ein Simulakrum der empirischen Realität, sondern um eine entmystifizierende Vorstellungsmöglichkeit der Realität (vgl. Lima 2006: 289). Durch die individuelle Entschlüsselung der Symbole, Codes und Regeln des fiktiven Textes zeichnet sich das Imaginäre als diejenige Dimension aus, im Rahmen derer das Fiktive wirklich wird. Mit anderen Worten ist der Akt des Fingierens eine Verwirklichung des Imaginären und zugleich eine »Verunwirklichung« des Realen durch die Fiktion: »Denn die Fiktion geschieht immer um ihrer pragmatischen Verwendung willen. Folglich ist die im Text dargestellte Realität auch nicht als solche gemeint; sie ist Verweis auf etwas, das sie nicht ist, wenngleich dieses durch sie vorstellbar gemacht werden soll« (Iser 1983: 139).

Die Entwicklung der narrativen Identität und des urbanen Raums ist durch eine modellhafte Neuinterpretation des Weltverständnisses gekennzeichnet. In den im Folgenden behandelten Romanen wird diese Grenzüberschreitung bzw. Einbettung der Fiktion ins Reale zum einen durch kulturwissenschaftliche und philosophische Thematiken ausgedrückt. Die Handlung von *Cafe Cyprus* veranschaulicht die Bedeutsamkeit

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des transkulturellen Handelns als Chance, Toleranz zu stiften und einen prospektiven Blick auf die Vergangenheit zu werfen. Am Beispiel von *Die Habenichtse* werden kulturhistorische Krisenräume dargestellt und die Wichtigkeit empatischen Handelns betont. *Es waren viele Pferde* bricht wiederum radikal die Homogenitätsvorstellung der Großstadt und räumt keinem besonderen Individuum Priorität ein. Die Stadt wird im Sinne ihrer gleichzeitigen Verschiedenheit präsentiert, ohne der einen oder der anderen sozialen Gruppe den Vorrang einzuräumen.

Zum anderen werden die Grenzen der Fiktion dadurch aufgelöst, dass die Rolle der Literatur selbst thematisiert wird. Insofern lässt sich aus *Nachtzug nach Lissabon* und *Budapest* eine metaliterarische Ausprägung entnehmen. In Bezug auf Pascal Merciers Roman wird die Rolle der Literatur als Vermittlung von Subjektivitäten in dem Buch von Amadeu de Prado dargelegt, dessen philosophische Fragen als Grundlage für die Störung der narrativen Identität des Protagonisten Gregorius dienen. Wenngleich eine Begegnung mit dem portugiesischen Arzt nicht möglich ist, besteht seine Subjektivität in den textuellen Fragmenten fort. In diesem Sinne ist es möglich, die Rolle der Literatur selbst als Widerstand gegen die Sterblichkeit zu begreifen, eine Möglichkeit der zeitlichen Fortsetzung, die über die Endlichkeit des Lebens hinausgeht. *Budapest* hingegen inszeniert auf einschneidendere Weise das Identitätsspiel und seine Beziehung zum Roman selbst. Als Ausdruck und Ergänzung der narrativen Identität von José Costa/Zsoze Kósta fungierend, stellen die im Laufe der Erzählung genannten Romane die Autorschaft als eine eindeutige Bedeutungszuschreibung infrage. Dieses Identitätsspiel rund um die Autorschaft erreicht auf radikale Weise am Ende des Romans seinen Höhepunkt, als das Lesepublikum selbst dazu gebracht wird, sich nach dem echten Autor des Romans zu fragen. Die Metafiktion des Romans stört und hinterfragt somit die Grenzen der ästhetischen Produktion und verschmilzt sie auf ambivalente und selbstreflexive Weise mit der außerliterarischen Realität.

Die Literatur flüchtiger Identitäten weist daher auf ein großes Potenzial für die Erzeugung von Bedeutungen und Referenzen hin, die nicht auf die Ebene der Fiktion beschränkt sind, sondern auch in die außerliterarische Realität eindringen. So wird noch einmal betont, dass die Literatur an und für sich eine räumliche Dimension in ständiger Entwicklung ist, deren Grenzen ständig neu verhandelt und sogar aufgehoben werden: »Indem das Erzählte sich selbstreflexiv und metafiktional als Konstruktion thematisiert, authentifiziert es seinen Schöpfer« (Nies 2006: 293) und gliedert ihn zudem explizit und modellhaft in die außerliterarische Wirklichkeit ein (vgl. dazu auch Kucharzewski/Schowalter 2008: 35). Das grenzüberschreitende, ja sogar -auflösende Merkmal der Literatur flüchtiger Identitäten hängt jedoch auch von ihrer Rezeption ab, damit die narrativen Darstellungen als fiktive Ergänzungen der Realität anerkannt werden. Die Kohärenz der narrativen Identität, der subjektiven Räume sowie deren ästhetischen Repräsentationen setzen eine Fähigkeit des Lesepublikums voraus, die zugrundeliegenden Bedeutungen wahrzunehmen, auszulegen und so zu rekonstruieren, dass die narrative Konstruktion verständlich wird und als Muster für alternative Lebensmöglichkeit fungieren kann.

Die Leserschaft ist demnach aktiv in die Bedeutungsproduktion der Literatur flüchtigen Identitäten eingebunden. Der Stadtraum sowie die damit einhergehenden inszenierten Subjektivitäten werden erst dann als Existenzmöglichkeiten anerkennt, wenn

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie Bezugspunkte zur außerliterarischen Realität herstellen. Mit anderen Worten: durch die Einbeziehung des Lesepublikums (und dessen Imaginären), dessen individuelle Bedeutungen auf die narrative Konstruktion projiziert werden, verwirklicht sich die Fiktion. Die fiktive Welt sowie die einzelnen Mikrokosmen entsprechen in diesem Sinne »poetischen Einheiten«, die individuell ausgelegt werden.

Aus dem Verhältnis zwischen Fiktion und Realität geht ein offenes und aufschlussreiches Bezugsfeld hervor, mit dem das Lesepublikum in direktem Zusammenhang steht. Diese Referentialität lässt sich (in Entlehnung aus der Linguistik) mit einem *deiktischen* Aspekt der Literatur vergleichen:

> By deixis is meant the location and identification of persons, objects, events, processes and activities being talked about, or referred to, in relation to the spatiotemporal context created and sustained by the act of utterance and the participation in it, typically, of a single speaker and at least one addressee. (Lyons 1977: 637)

Das Deixiskonzept geht von einer semantischen Leere aus, die mit kontextuellen Bedeutungen des Lesers gefüllt wird. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit lässt sich dieses Konzept auf die Dynamik der Literatur flüchtiger Identitäten anwenden. Die literarische Referenzialität setzt sich aus einer Vielzahl von räumlich-subjektiven Bedeutungen zusammen und steuert das Leben der inszenierten Figuren und auch im weiteren Sinne des Lesepublikums. Diese Referenzen sind an sich nicht endgültig und bestimmen nicht auf unanfechtbare Weise die Prozesse, die sich auf der narrativen Ebene entfalten. Es sind vielmehr Varianten, welche die individuelle Interpretation anregen und eine Brücke zwischen Fiktion und Wirklichkeit schlagen. In Anbetracht dessen ist das Fiktive (mithilfe des Imaginären) nichts anderes als eine Möglichkeit, das Reale zu verstehen. Die literarisch dargestellten Räume und narrativen Identitäten verfügen somit über einen Wahrheitsgehalt, der es ihnen ermöglicht, sich als Möglichkeit im Urbanen anzusiedeln. Demnach lässt sich der unbeschreibbare Charakter der Großstadt als Ganzes wieder aufgreifen: Die Stadt besteht aus unzähligen Fragmenten, die wesentlich inkommensurabel und wechselhaft sind. Ähnlich wie die flüchtige Identität, ist die reale und/oder fiktive Stadt nichts anderes als ein palimpsesthaftes Konstrukt, eine unabschließbare Dimension.

Die unzähligen Existenzmöglichkeiten der Subjektivität im Stadtraum implizieren zugleich unzählige Darstellungsformen dieses Raumes (vgl. Lefebve 1992[1974]: 52-53). Die Darstellung des Urbanen gleicht grundsätzlich einem deiktischem Akt, durch den sich eine Lücke öffnet, die von denjenigen, die an dem Urbanen teilhaben, gefüllt wird. Lefebvre (1980: 55) zufolge geht es nicht darum, den Wahrheitsgehalt der literarischen Darstellung zu prüfen, da das Wahrnehmungsvermögen und die Produktion des Stadtraums im Wesentlichen subjektiv sind und die Realität kreativ mitgestalten. Auf diese Weise ergänzen sich die wahrgenommenen und erlebten Räume gegenseitig: »Jeder Punkt kann zum Brennpunkt werden, zum privilegierten Ort, an dem alles konvergiert. So dass jeder städtische Raum in sich dieses Möglich-Unmögliche trägt, seine eigene Negation. Jeder städtische Raum war somit, ist und wird konzentriert und poly-(multi-)zentrisch sein.« (Lefebvre 1972c: 46) Die angesprochene »poly-(multi-)zentrisch[e]« Raumkonzeption führt auf dialektische Weise zur Manifestation von Subjek-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tivitäten, sodass die Grenzen der Wirklichkeit durch die Aufhebung des anfänglichen Oppositionsverhältnisses zwischen Fiktion und Wirklichkeit verschwimmen.

Aufgrund dessen ist die Beziehung zwischen dem Urbanen und der Narration durch ein Ineinanderfließen der Fiktion und der Realität, bei der die Individualität in den Vordergrund dieses Verhältnisses rückt, geprägt. Wie bereits dargelegt, wird die Individualität bzw. narrative Identität in einem Wechselspiel zwischen dem Selbst und dem Anderen dialektisch konstruiert. Bauman (2004a: 61-62) zufolge ist die Identifikation gleichzusetzen mit dem Streben nach Referenzen, die sich im Zeitalter der flüchtigen Moderne durch ihre Kurzlebigkeit auszeichnen, sodass die individuellen semantischen Leerräume nicht dauerhaft gefüllt werden und somit die abschließende Gestaltung der Stabilität der narrativen Identität gehemmt werden.

Diese narrative Deixis ist in den analysierten Werken vorzufinden. Gregorius und Amadeus führen in *Nachtzug nach Lissabon* einen indirekten Dialog, in Rahmen dessen Fragen zur Selbstgestaltung, die jedoch im Laufe der narrativen Handlung nicht direkt beantwortet werden, nachgegangen wird. Hierbei handelt es sich sowohl in Amadeu de Prados Buch als auch in dem Roman *NnL* selbst um Fragen, die über die Fiktion hinausgehen und die Einbeziehung des Andersseins als Praxis der Selbstgestaltung vorschlagen. In *Die Habenichtse* zeichnet sich die narrative Deixis abwechselnd in den zwischenmenschlichen und kulturhistorischen Krisenräumen ab, innerhalb derer die Vergangenheit kritisch dargestellt und die Gegenwart als möglicher Moment einer empathischen Handlung inszeniert wird. In *Cafe Cyprus* bezieht sich die narrative Deixis hauptsächlich auf die Unterschiede zwischen den von Yade Kara genannten Einwelt- und Mehrwelt-Menschen. Der Protagonist Hasan verkörpert diesen Unterschied exemplarisch, indem er als Befürworter für kulturelle Toleranz und Akzeptanz eintritt. In *Budapest* manifestiert sich die narrative Deixis hauptsächlich auf der Ebene der Metafiktion, auf der die erzählten Ereignisse den Eindruck erwecken, dass der Autor Chico Buarque gar nicht der eigentliche Autor von *Budapest* ist. Abschließend trägt die narrative Deixis in *Es waren viele Pferde* durch die Beschreibung des individuellen Raumes als eine Art Bedeutungsleere maßgeblich zum Verständnis des urbanen Raums bei. Eine Art »Poetik der Leere«, bei der der Mangel an genaueren Informationen über die anonymen Individuen und die flüchtige Beschreibung der Fragmente lediglich minimale Hinweise auf die subjektive Konstellation der Stadt liefern. Um diese Mikrokonstellationen deuten zu können, ist eine aktive Bedeutungszuschreibung seitens der Leser von entscheidender Bedeutung.

Demnach sind die Räume der Repräsentation prinzipiell offen konstruiert und in die werkexterne und gesellschaftliche Ebene eingebettet. Das individuelle Stadtverständnis unterliegt demzufolge einer radikalen Fragmentierung, die die Unmöglichkeit einer homogenen und ganzheitlichen Inszenierung verstärkt in den Fokus rückt. Die Literatur flüchtiger Identitäten vermittelt einen offenen und freien Stadtraum, dessen Facetten erst dann produziert werden, wenn diesen subjektiven Leerräumen subjektive Bedeutungen beigemessen werden. Obwohl die untersuchten Werke diese interpretatorischen Lücken in unterschiedlichem Maße aufweisen, fungieren sie aufgrund des ihnen zugeschriebenen »Erlebnisaspekts« als Ausgangspunkt für die Interpretation der verschiedenartigen Formen inszenierter Realitäten. Demnach können literarische Werke nicht isoliert vom Kontext ihrer Rezeption betrachtet werden, da sie eine Brücke

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zwischen den verschiedenen Raumwahrnehmungsweisen schlagen und die Rekonfiguration des urbanen Raums und des Selbst gewährleisten.

Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Literatur flüchtiger Identitäten Realitäten nicht nur abbildet, sondern auch kritisch hinterfragt und kreativ umgestaltet. Die ästhetische Raumproduktion wiederum ist stark von Widersprüchen und Ambivalenzen, die in der Dimension des Individuums, des urbanen Raumes und der Literatur selbst artikuliert werden, geprägt. Demnach handelt es sich bei dem Konzept um eine Triade, die auf den Wechselbeziehungen der drei Kategorien basiert und anhand eines transdisziplinären Ansatzes erklärt werden. Darüber hinaus gilt es zu betonen, dass die Großstadt ein höchst fragmentierter Raum ist, der aufgrund der kurzlebigen Beziehungen der Subjektivität über seine Materialität und physischen Grenzen hinausreicht. Die Narration ist somit aktiv in die Gestaltung des Urbanen und der beteiligten Identitäten involviert, indem sich die narrativen Darstellungen von einer starren Denkweise lösen und durch die Metafiktion und die narrative Deixis zu modellhaften Bestandteilen der Wirklichkeit werden.

1.4.4 Über die Romananalysen

Wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt wurde, lassen sich die Merkmale der flüchtigen Moderne sowie ihre räumlich-subjektiven Auswirkungen auf die Ebene der literarischen Ästhetik übertragen. Es ist jedoch zu betonen, dass diese Merkmale nicht nur literarisch reproduziert werden, sondern auch Wege für die Produktion möglicher Realitäten eröffnen. Demnach ist die Literatur flüchtiger Identitäten nicht als rein ästhetische Darstellung der Realität, sondern als ein grundsätzlich dynamisches Phänomen, das Ab- und Denkbilder hervorbringt, zu verstehen.

Jeder der in dieser Arbeit analysierten Romane spiegelt unterschiedliche Facetten der flüchtigen Moderne wider. Generell repräsentiert jeder Roman ein flüchtiges und poetisches Fragment, das auf seinen eigenen Schemata und Bedeutungskonstellationen basiert. Trotz verschiedener thematischer Ausrichtungen weisen die Romane Berührungspunkte auf, sodass die einzelnen Analysen zu flüchtigen Gesamtbildern der verschiedenen Großstädte und den daran beteiligten Individuen beitragen. Vor diesem Hintergrund stellt die Urbanität eine Dimension dar, in der die Subjektivitäten kreativ und narrativ erprobt und deren Ambivalenzen und (Selbst-)Widersprüche verhandelt werden. Die Analysen sollen im Nachstehenden das literarisch inszenierte Welt-, Raum- und Selbstverständnis aufzeigen und als Gesamtzusammenhang die vielseitige Konstruktion kurzlebiger Bedeutungen und Referenzen der flüchtigen Moderne veranschaulichen.

Die Analysen ermöglichen somit ein Verständnis der internen Struktur des literarischen Werkes und seinen Zusammenhang im höheren Kontext der flüchtigen Moderne. Dementsprechend haben die nachfolgenden Kapitel die Aufgabe, ein ästhetisches Bewusstsein für dieses Phänomen zu schärfen, während die Ambivalenzen und Widerspruche durch identitäts- und raumstiftende Prozesse sowohl innerhalb als auch außerhalb des literarischen Handlungsrahmens dargestellt werden. Die Analysen befassen sich mit möglichen Realitäten, deren singuläre Aspekte dazu führen, »das Ho-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

monogenitätsdenken zu durchbrechen, der Heterogenität des Ichs gerecht zu werden und […] ein anderes Verhältnis zu Widersprüchen aufzubauen.« (Meder 1987: 84)

Das Urbane stellt Lefebvre zufolge einen differentiellen Raum dar, der sich aus einer Dialektik zwischen der fernen Ordnung (der flüchtigen Moderne) und der nahen Ordnung (der Subjektivitäten) ergibt. Das Urbane gleicht in seiner Konstitution einer narrativen Textur, sodass die Standortverlagerungen der Figuren – namentlich: London, Berlin, Lissabon, Bern, Budapest, Rio de Janeiro und São Paulo – einen Vergleich der subjektiven Topografien ermöglichen. Die physischen und kulturellen Grenzen des Stadtraums werden in dieser Hinsicht überschritten und sich flüchtige Referenzen ausprägen, die unmittelbar Einfluss auf die Individuen nehmen und subjektiv interpretiert werden. Der sinnlich-kreative Umgang mit den Widersprüchen und Ambivalenzen erweist sich als ein Selbstfindungsprozess bzw. eine Suche nach Selbstkohärenz und produziert zugleich neue Betrachtungsweisen, die individuelle Welt und sich selbst zu verstehen.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2. Flüchtige kulturelle Identität: *Cafe Cyprus*

Das vorliegende Kapitel setzt sich mit Yadé Karas Roman *Cafe Cyprus* (2008)[1], in dem die Raumdarstellung durch soziokulturelle Problematiken, die im Laufe der narrativen Handlung zur Sprache kommen, diskursiv angegangen wird. Ausgehend von der dynamischen Gestaltung der flüchtigen Identitäten innerhalb des urbanen Raums manifestiert sich die Weltmetropole London als eine Urbanität, der zahlreiche verschiedene kulturelle Elemente inhärent sind, die sich wiederum auf die soziokulturelle Dimension der Stadt auswirken. Vor diesem Hintergrund ist El Hissy (2011: 409), die eine tendenzielle Zunahme der kulturellen Vielfalt und deren maßgebliche Einflussnahme auf die Londoner Urbanität ausmacht, zuzustimmen. Wie im weiteren Verlauf ausführlicher beschrieben werden soll, ist jedoch zugleich ein gewisser Widerstand von einigen Gruppen – den örtlichen Einheimischen und den älteren Einwanderergenerationen –, die sich weiterhin an geschlossene und historisch verankerte Identifikationssysteme halten, festzustellen.

Dabei sind die flüchtige Moderne und die »fluiden« Subjektivitäten in *CC* durch einen emanzipatorischen Aspekt gekennzeichnet, der sich von ursprünglichen Zugehörigkeitsmustern distanziert und dabei die Fremdheit und Vielfalt des urbanen Raums als Potenzial zur Selbstgestaltung in Betracht zieht (vgl. Vlasta 2009: 101). Ausgangspunkt für diese Überlegungen ist die Weiterentwicklung der narrativen Identität des Protagonisten, Hasan Kazan, der als eine Art »Kulturflaneur« – bzw. als »Tourist« nach Baumans (1993: 358) Verständnis – im Kontext der flüchtigen Moderne agiert. Durch seine Beobachtungen, Anmerkungen und Reflexionen soll dargelegt werden, dass die räumliche Dimension unabdingbare Voraussetzung für die Dynamik der (kulturellen) Selbstgestaltung der inszenierten Figuren ist.

Insofern wird die Literatur flüchtiger Identitäten in die Urbanitätsdebatte dadurch eingebettet, dass sie die ferne Ordnung der Großstadt und insbesondere die narrativ-diskursiven Verhältnisse der Individuen multiperspektivisch erfasst und narrativ inszeniert. Es sind kulturelle Muster, die sich im und durch den Raum manifestieren und zur Entstehung »innovative[r] Elemente« (Vlasta 2009: 103-104) führen:

1 Obwohl das Nomen »Café« laut Duden (Dudenredaktion o.J.) mit *Accent aigu* geschrieben wird, wurde in den Zitaten die Schreibweise des Romans ohne das Akzentzeichen beibehalten.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Der urbane Raum repräsentiert jenen Ort, wo er sich mit unterschiedlichen sozialen Zugehörigkeiten und Lebensmodellen konfrontiert sieht. […] Die Stadt dient hier als Schaubühne, auf der die Konstruktion eines individuellen Identitätsdiskurses im Spannungsgeflecht verschiedener kollektiver Identitäten dargestellt wird. (Peters 2011: 520)

Trotz der Unbeugsamkeit der »harten« bzw. »soliden« Moderne (vgl. Bauman 2003[2000]: 12), die auf einer binären und zeitlich-orientierten Organisation des Urbanen basiert, wird London als ein Ort der Widersprüche, Auseinandersetzungen und Erprobung neuer kultureller Muster aufgefasst. Als narrativer und kultureller Faktor der Fremdwahrnehmung tritt zudem die Gastronomie, die als symbolische Verflechtungspunkte zwischen dem Selbst und dem Anderen begriffen wird, in Erscheinung: »The food references in *Café Cyprus* elucidate the point that the local and the global are not contradictions: they can indeed coexist and develop in one space.« (Henderson 2015: 193, Herv. i.O.) Auf die Rolle der Gastronomie als (trans-)kultureller Vermittler, der den kulturellen Konfliktabbau fördert (vgl. Bonner 2011: 260), wird im Kapitel 2.2.2.2 näher eingegangen.

Die flüchtige Moderne wird in *CC* komparativ dargestellt. Die Beschreibung der soliden Moderne und des von ihr ausgehenden Widerstands ermöglicht die Ermittlung der Aspekte und Perspektiven, die in Form von Nicht-Identifikationen zur Weiterentwicklung der narrativen Identität Hasans beitragen. An dieser Stelle ist jedoch anzumerken, dass der Übergang von der soliden zur flüchtigen Moderne keineswegs abrupt oder reibungslos verläuft. Zur Veranschaulichung dieses paradigmatischen Wandels wird die Darstellung der soliden Moderne zunächst analysiert. Darauf aufbauend werden die Prozesse subjektiver Transformation im Hinblick auf ihre Prospektivität und räumliche Orientierung untersucht. Indem das neuartige Verhältnis des Individuums zur Urbanität (»die neuen Londoner«) näher ausgeführt wird, werden die Ergebnisse dieses Selbstgestaltungsprozesses zur Diskussion gestellt.

2.1 *London calling*

Die Darstellung Londons in Karas Roman stellt lediglich eine individuelle Beschreibungsmöglichkeit der räumlichen Wahrnehmungen und soziokulturellen Konfiguration der Stadt dar. Anknüpfend an die im ersten Roman, *Selam Berlin* (Kara 2003), geschilderten Geschehnisse, fasst Hasan Kazan in *CC* den Entschluss, nach London aufzubrechen. Hasan distanziert sich von einem Berlin, dessen gesamtes Stadtbild sich nach dem Mauerfall drastisch verändert hat und ihm fremd geworden ist. Obwohl es sich um eine narrative Fortsetzung handelt, ist die narrative Handlung von *CC* als eigenständig zu betrachten.

Zeitlich in den Anfängen der 1990er Jahre verortet, wird London als ein Ort des multikulturellen Zusammenlebens inszeniert. Eine Stadt solcher Größenordnung und hohen Bevölkerungsdichte führt zwangsläufig zur Intensivierung der urbanen Fragmentierung und eröffnet dabei ein sehr breites und hoch komplexes Spektrum an räumlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten und subjektiven Modellen. Wenngleich sich *CC* als

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Entwicklungsroman auszeichnet, wird hierin die Ansicht vertreten, dass die geschilderte Entwicklung sowohl auf die im urbanen Raum angesiedelten Individuen als auch auf der Urbanität selbst beruht. Offenkundig wird die subjektive Entwicklung des Erzählers Hasan chronologisch linear dargestellt, jedoch nehmen die Fragmente seines Lebens sowie seine Raumwahrnehmungen und -produktionen zeitgleich direkten Bezug auf die übergeordnete, relationale und flüchtige Großstadtebene (vgl. Bauman 2003b: 15; Till/McArdle 2016: 40-41).

Dementsprechend kennzeichnet sich die Darstellung Londons als ein soziokulturelles Aushandlungsfeld, dem unterschiedliche historische Hintergründe zugrunde liegen. Das wahrgenommene Stadtbild stellt somit eine Verzahnung soziokultureller und zeitlicher Aspekte dar (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 45, 2016[1968]: 121-122; Schmid 2005: 157-158). Die Beziehung zwischen soziokulturellen Aspekten und zeitlichen Ausprägungen bringt im Raum Gegensätze und (Selbst-)Widersprüche (vgl. Certeau 1988: 183) hervor, die die Basis für die Wechselwirkung zwischen dem Individuum und dem urbanen Raum bilden. Die Grundlage für Karas Stadtdarstellung bildet demnach die »Selbstverständlichkeit der kulturellen Vielfalt« (Kara im Interview mit Ansari 2008: 1). Diese Vielfalt und die daraus resultierenden Transformationen treten ihr zufolge in urbanen Räumen mit starken Migrationsströmen und ausgeprägten Globalisierungsprozessen deutlicher hervor.

Anhand Hasans subjektiver Wahrnehmungen wird ein individuelles London konstruiert: Er nimmt die Rolle des Flaneurs ein und setzt sich kritisch mit der Stadt auseinander. Die Handlungen des Protagonisten werden aus der personalen Ich-Erzählperspektive linear geschildert, was zur Folge hat, dass die Stadtwahrnehmung seiner individuellen Raumwahrnehmung entspricht – sprich eine Aneinanderreihung von Geschehnissen und Wahrnehmungen, die die Dimension seiner Subjektivität umreißen und der Leserschaft einen Einblick in die Urbanität Londons gewähren. Die Introspektion des Erzählers spiegelt dementsprechend das eigene Weltbild und die ihr zugrundeliegenden kulturellen Erfahrungen wider. Dessen ungeachtet bietet die Introspektion aufschlussreiche Erkenntnisse über den Raum und die Bedeutung der Subjektivität bei seiner Entwicklung. Hasans Identitätsgestaltung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Stadt und kann durch die Offenlegung seiner Innenwelt als systematisches Modell zur Erfassung der Großstadt herangezogen werden. Unter diesem Gesichtspunkt ist seine Identität als ein subjektiver Entwurf, der sich im Laufe der narrativen Handlung akkumulativ weiterbildet, aufzufassen. Bonner hingegen nimmt eine kritische Position in Bezug auf den Roman ein, indem er Karas Darstellung beanstandet:

> Hasan Kazan, der Protagonist Yadé Karas, bewegt sich auf der Achse von Identität und Alterität von Berlin nach London, wobei die Autorin trotz aller gegenteiligen Beteuerungen den Druck der Repräsentation nicht von ihm nimmt. Seine nur scheinbar hybride Identität erweist sich als unschwer trennbare Mischung, die immer wieder auf ihre national-kulturell definierten, in einem dualen Modell einander entgegengesetzten Ausgangsstoffe zurückgeführt werden kann. (Bonner 2011: 270)

Diese Kritik sollte jedoch differenziert hinterfragt werden. Tatsächlich vertritt der Protagonist eine Ansicht, die jedoch nicht als Einschränkung aufzufassen ist. Im Gegenteil:

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

CC ist nicht als eine Darstellung national-kultureller Zugehörigkeitsverhältnisse, sondern vielmehr als eine beispielhafte Inszenierung flüchtiger Stadtwahrnehmungen und deren (zwischen-)menschlicher und kultureller Aspekte zu verstehen. Diese narrative Darstellungsform hebt die Rolle des Individuums, dessen Anpassungsfähigkeit (vgl. Bauman 2003[2000]: 74) im Mittelpunkt steht, hervor. Der Roman betrachtet die räumlichen Umständen, mit denen der junge Protagonist konfrontiert ist, aus individueller und subjektiver Blickwinkel.

Die Beschreibung von Ereignissen erfolgt daher auf emotional-subjektiver Ebene, die dem Raum subjektive Bedeutungen beimisst und unter Bezugnahme auf erlebte Raumwahrnehmungen interpretiert. Vor diesem Hintergrund erweist sich die Gestaltung von Hasans narrativer Identität als eine dynamische Auseinandersetzung mit sich selbst und der Stadt. Die im Laufe des Romans vorkommenden Figuren spielen zwar keine zentrale Rolle, geben aber den Anstoß zu Hasans Reflexionen über die Ambivalenzen und Widersprüche der flüchtigen Moderne. Die Nebenfiguren erweitern somit die Bandbreite an Wahrnehmungsmöglichkeiten, die unmittelbaren Einfluss auf Hasans Denk- und Handlungsweise ausüben.

Die literarische Darstellung der Stadt manifestiert sich in der räumlichen Selektion des Ich-Erzählers, die einen möglichen Zugang zum urbanen Raum bietet. Das hat zur unmittelbaren Folge, dass die Stadt im Laufe der narrativen Handlung weder als Ganzes noch als neutral, sondern vielmehr auf individuell-diskursive Art und Weise dargestellt wird. Demnach nimmt die Urbanität, die mit der individuellen Raumproduktion im Einklang steht, fortwährend eine neue Form an (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 353-354). Hasan nimmt die relationalen und alltäglichen Verhältnisse Londons billigend in Kauf und macht sie sich auf taktische Weise (vgl. Certeau 1988: xix) zunutze, sodass er durch die Interpretation seiner Umgebung und seines Alltags seinen individuellen Lebenshorizont erweitert.

Darüber hinaus kommt der Sinnlichkeit bei Hasans subjektive Umgestaltung eine wichtige Rolle zu. Der pulsierende Rhythmus der Stadt und ihre Veränderungen spiegeln sich in Hasans Raumwahrnehmung wider. Hasans erste Eindrücke nach seiner Ankunft in London werden zu Beginn des Romans auditiv vermittelt, indem die Stadt durch die synchrone Vielstimmigkeit zum Leben erweckt. Die Polyphonie weist auf die komplexe Struktur und das enorme Tempo des urbanen Raums hin:

> *Gimme hope Jooaaanna, gimme hope Joooaanna… before the morning comes…* […] sang ich vor mich hin und wippte in den Knien. Nicht weit von Trafalgar Square, da, wo Eleonor's Cross als Denkmal steht und dahinter große schwarze Londoner Taxis eine Schlange bilden, ja, genau da, am Charing Cross, tief unter der Erde, stand der Trommler am Anfang einer Rolltreppe mit zwei großen Felltrommeln. […] Der Trommler schloss die Augen, schlug wuchtig auf die Drums, zauberte einen Rhythmus, entfachte Wirbelstürme, er jammte und geriet in Trance, steckte die Menge Leute um sich an, und alle begannen mit den Fingern zu schnippen, in den Knien zu wippen. Sie schüttelten sich in seinem Takt und tanzten in seinem Rhythmus. […]
>
> In Kürze erfasste sein Beat auch mich, und mir schäumte das Blut in den Adern, raste durch meinen Körper und machte mich wach. (*CC* 7, Herv. i.O.)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die akustischen Einschübe in *CC* erfüllen zwei Funktionen, die einander ergänzend die ästhetische Raumkonstitution beeinflussen. Zum einen verweisen die musikalischen Auszüge als historische Bezugspunkte auf den soziokulturellen Kontext der erzählten Zeit. Wie sich aus der obigen Passage erschließen lässt, handelt es sich um Eddy Grants 1988 erschienenes Anti-Apartheid-Lied *Gimme Hope Jo'anna*, das als Protest gegen die ehemalige autoritäre und institutionalisierte Rassentrennung in Südafrika zu verstehen ist. Im Laufe der Handlung dienen darüber hinaus weitere Referenzen – Bob Marley, James Brown, Simply Red u.a. – zur zeitlichen und soziokulturellen Kontextualisierung des Romans und betonen zudem die kulturelle Vielfalt Londons. Andererseits steht der disharmonische Lärmpegel und die anschwellende Geräuschkulisse bezeichnend für das Durcheinander des urbanen Raums. Mit einer gewissen Ironie wird sich Hasan in seiner Mietwohnung im Stadtteil Lewisham des überwältigenden Ausmaßes der Urbanität, das zugleich als Ende des ruhigen und wortwörtlich eintönigen Lebens zu verstehen ist, bewusst:

> Auf der Straße tummelten sich die Massen, Autos brummten und hupten laut. Es war so, als wäre die Stadt an einen Megaverstärker angeschlossen und dröhnte einem ihren Willkommenssound in die Ohren. Dieser Lärm schlug alles, was ich vom Istanbuler Verkehrschaos und von Berliner Krawallnächten kannte. London: Triumph über die Stille. Deshalb schlief ich nachts mit Ohropax. (*CC* 14)

Die narrative Handlung spielt sich überwiegend jenseits des Stadtzentrums ab und legt seinen Fokus auf andere Stadtteile, wie z.B. das südöstliche Viertel Lewisham, das nördliche Harringey, das westliche Notting Hill, das südöstliche Kew Gardens u.a. Diese Gegenden bilden die urbane Landschaft Londons und stehen aufgrund der vorherrschenden kulturellen und insbesondere finanziellen Unterschiede symptomatisch für die bestehenden Sozialklassen (vgl. dazu auch Bauman 2003b: 30; 2007: 152-153). Demnach sind diese Gebiete und ihre soziokulturellen und historischen Ausprägungen maßgeblich an der Gestaltung der Mikrokosmen, die die soziokulturellen Dynamiken bestimmter Gruppen und deren Ein- und Ausgrenzungsmechanismen umfassen, beteiligt. Mit Hasans Worten: Es handelt sich hierbei um eine Anordnung von Dörfern, die in das urbane Gesamtbild eingegliedert ist. Es sind Orte, die einen erheblichen Beitrag zur Gestaltung eines kollektiven Gesamtgefüges leisten und sich vor allem finanziell organisieren:

> In London zahlte man nicht nur für das Haus, sondern auch für das ›Dorf‹, in dem man wohnte. Und London bestand aus etlichen Dörfern, die alle vom Zentrum mit der Bahn zu erreichen waren. Von Eleonor's Cross aus wurden nicht nur alle Entfernungen nach London gemessen, sondern auch die Preise für Immobilien bestimmt. (*CC* 161)

Die finanziell bedingte Ausrichtung ist jedoch kein soziokulturelles Phänomen, das ausschließlich in London zu finden ist, sondern in zahlreichen hochkapitalistischen Großstädten beobachtet werden kann (vgl. Bauman 1998: 9-10). Der ökonomische Wert, der diesen Vierteln beigemessen wird, führt oftmals zur Hierarchisierung der Urbanität und Vergrößerung der sozialen Kluft zwischen Arm und Reich, indem der Zugang zu verschiedenen Orten und der Immobilienerwerb lediglich denjenigen vorbehalten ist, die über ausreichend finanzielle Mittel verfügen (vgl. Bauman 1993: 360; 1998: 79-80).

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vor diesem Hintergrund legen Hasan und die beteiligten Nebenfiguren London als einen Ort, an dem das Geld die soziokulturellen Verhältnisse diskursiv bestimmt, aus: »[D]as *rip-off-system of London*« (*CC* 67) bezeichnet kritisch das Grundelement, das das Überleben und den Lebensunterhalt in der Großstadt gewährleisten und zugleich oftmals kulturelle Aspekte außer Acht lässt. Die kulturelle Vielfalt der Großstadt prägt das liberale Image Londons, das einerseits einen höheren Grad an Toleranz erfordert, andererseits jedoch zu Marketingzwecken dient:

> Soho war eine einzige große Küche, hier waren sogar die Straßennamen in chinesischen Schriftzeichen geschrieben. Wahrscheinlich wegen der Touristen, damit es authentisch wirkte. […] Eigentlich konnte das Bezirksamt Kreuzberg einiges von Soho lernen, wie man zum Beispiel Ethnizität profitabel vermarktet, touristisch aufwertet, aber das Bezirksamt war im Integrationsgelaber versackt und kam da nicht mehr heraus. (*CC* 128)

Die Bemühungen um kulturelle Bereicherung gehen mit hochkapitalistischen Intentionen einher, die nicht selten die Kulturräume für Handelszwecke vergegenständlichen, sei es in Form von Tourismus oder von Verheißung eines neuen Lebens, wie am Beispiel von Hasan und anderen Migranten festzustellen ist. Dieser soziokulturelle und wirtschaftliche Interessenskonflikt wird im Folgenden näher beleuchtet; es ist jedoch vorweg wichtig zu betonen, dass die Großstadt trotz der liberalen Einstellung und des multi-/inter-/transkulturellen Zusammenlebens gleichzeitig in einem rein wettbewerbsorientierten Umfeld agiert. Diese Wettbewerbsbedingungen führen zu einer ökonomischen Instrumentalisierung der kulturellen Dynamiken des urbanen Raums, wodurch ein großes diskursives Aushandlungs- und Konfliktfeld entsteht.

Der Roman befürwortet grundsätzlich die zwischenmenschliche Toleranz und die Auflösung einseitiger Betrachtungsweise. Die Darstellung des urbanen Raums ist demnach in einen ambivalenten soziokulturellen Kontext eingebettet und schlägt durch die narrative Handlung einen Ansatz vor, die auf die Befreiung bzw. Auflösung starrer Strukturen und Referenzrahmen abzielt und der flüchtigen Moderne sowie deren flexibler Ausprägung den Weg ebnet (vgl. Bauman 2003[2000]: 72; auch Garrett 2011: 640). Hasans Erzählstrang ist demnach ein Versuch, binäre und hierarchische Referenzrahmen aufzuheben und zu transformieren. Die intensive Auseinandersetzung mit der Stadt ist gleichzusetzen mit der Auseinandersetzung mit seinem Selbst- und Fremdbild:

> London hat mir sehr gefallen, weil es eine Mega-Metropole ist und sehr durchmischt, weil es eine eigene Dynamik, einen eigenen Rhythmus hat, ein bisschen mit Istanbul vergleichbar ist von der Urbanität her und einen sehr höflichen Umgangston hat. Mega-Metropolen haben ja immer ein gewisses Aggressionspotenzial, und wenn man fremd ist, schätzt man diese Höflichkeit sehr, auch wenn sie aufgesetzt ist. Sie schafft den Fremden auch einen schnelleren Zugang zu der Stadt. (Kara im Interview mit Károlyi 2008: 3)

Mit den Worten der Autorin, London ist ein Ort, an dem sich die gegenwärtigen »Mehrwelt-Menschen« den engstirnigen und intoleranten Einstellungen widersetzen. Das deutet jedoch nicht auf eine Gleichgesinnung aller inszenierten Figuren

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hin. Im Gegenteil: die konservativen und voreingenommenen Sichtweisen legen den Grundstein für Hasans Nicht-Identifikationen und beeinflussen somit indirekt seine Selbstbestimmung (vgl. Ritzer/Murphy 2014: 50). Aufgrund dessen liegt die Auffassung nahe, dass die narrative Handlung in *CC* nicht als programmatisch oder idealistisch aufzufassen ist, sondern vielmehr ein pragmatisches und realitätsnahes Darstellungsmodell der Ambivalenzen, die mit der flüchtigen Moderne einhergehen, darstellt.

Der literarisch dargestellte Raum Londons resultiert demnach aus einer unvermeidlichen kulturellen Pluralität, die sich beispielsweise in der Londoner Underground als Beispiel anführen lässt. Gemeinhin auch als *tube* bekannt, spielt die Underground im Laufe der Erzählung eine multifunktionale Rolle, die sich nicht auf eine rein architektonische und infrastrukturelle Dimension reduziert. Die Londoner U-Bahn ist das älteste U-Bahnsystem der Welt und umschließt mit einer Netzlänge von 402km elf Linien und 272 Stationen (vgl. Transport for London 2021). Das ausgedehnte Verkehrsnetz dient somit einem Großteil der Londoner Bevölkerung als Fortbewegungsmittel und ist jenseits seiner historischen Relevanz elementarer Bestandteil des gesellschaftlichen Alltagslebens. Dementsprechend wird der Underground in *CC* nicht nur aus infrastruktureller Sicht, sondern vielmehr aus dem Blickwinkel der symbolisch-historischen Nutzung Bedeutung beigemessen. Roy zufolge (2011b: 481, Herv. i.O.) geht es hierbei um die »[…] Idee, dass man Dinge nicht für das, was sie ›sind‹ (bzw. das, was sie ›darstellen‹) betrachten sollte, sondern versuchen sollte, sie als das, was sie *machen*, zu verstehen.«

In Anlehnung an die von Marc Augé (1994) vorgeschlagene Terminologie kann das Verkehrswesen als ein Nicht-Ort, der sich durch einen inhärenten Aspekt von Vergänglichkeit und Flüchtigkeit kennzeichnet und rein funktionale Bedeutungen vermittelt, aufgefasst werden. Diese Nicht-Orte – zu denen auch Flughäfen, Hotelzimmer, Supermärkte u.a. zählen – spielen Augé zufolge bei der Gestaltung der Urbanität eine unerlässliche Rolle, da sie sich unmittelbar auf das Tempo der urbanen Verhältnisse auswirken (vgl. Budhyarto 2011: 151). Seiner Auffassung nach stellen Nicht-Orte keine identitätsstiftenden Räume dar, jedoch messen ihnen die Individuen durch ihre vorübergehende Nutzung eine kolletiv-soziale und funktionale Bedeutung bei. Die Nicht-Orte sind demnach ein Mittel zum Zweck: »Hasans Reise durch die Stadt könnten nur als die Entstehung seines persönlichen Londons und seiner beliebtesten Orte in London verstanden werden« (Roy 2011b: 487). Die Ausführungen des Protagonisten geben Aufschluss über die kulturelle Vielfalt Londons, die, wenn auch nur ansatzweise, als Querschnitt der Gesellschaft in der *tube* anzutreffen ist. Die Kontaktaufnahme zu den Anderen beschränkt sich auf die Fahrtdauer und die Begegnungen werden auf die Eindrücke des Aussehens reduziert (*CC* 104-108). Trotz dieser Beschränkung gelingt es dem Erzähler, die diversen kulturellen Ausprägungen der anderen Fahrgäste zu erfassen, ohne dabei jedoch einen tieferen Zugang zu ihren Subjektivitäten zu finden. Das ist das Gesicht der Großstadt: sporadische Begegnungen zwischen Individuen, die zahllose narrative Identitäten mit sich bringen und häufig nur oberflächlich wahrgenommen werden.

> Manchmal versuchte ich zu erraten, welchen Hintergrund, welche ethnische Mischung sie hatten. Ich konnte noch nicht Ghanesin von Jamaikanerin, Inderin von Pakistani und

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Taiwanesin von Thailänderin unterscheiden. Unter den Fahrgästen waren am leichtesten weiße Engländerinnen zu erkennen, denn viele von ihnen hatten lange Pferdegesichter mit großen Krakenaugen. Eine Mischung aus Pferd und Krake. (*CC* 62)

Die Symbolik der Großstadt spiegelt sich nicht nur in den literarisch dargestellten soziokulturellen Verhältnissen wider, sondern bekommt zugleich eine zeitübergreifende Raumbedeutung (vgl. Hallet 2009: 95). Die *tube*, als öffentlicher Ort, vergegenständlicht sich sowohl infrastrukturell als auch historisch, indem sie dem Raum ein geschichtsträchtiges Verständnis zuschreibt: »Unter London floss die Zeit langsam, sie stockte und moderte wie die Themse am National Theatre.« (*CC* 323) Die Ringstrecke der Circle Line ist als kreisförmiger und zyklischer Bewegungsraum, der die Vergangenheit symbolisch verräumlicht, konstruiert. Indizien dafür liefert sowohl das Schild an der Charing Cross Station (*CC* 113) als auch die scharfsinnige Beobachtung von Hasans Freund Khan:

> »Eine Fahrt mit der Circle Line ist wie eine Tour durch die englische Geschichte«, erklärte er leise. »Wie eine Kette reihen sich die Ereignisse und Orte aneinander. Westminster Cathedral …, Houses of Parliament …, Buckingham Palace – Sitz der Royal Family, Victoria Station – sie heiratete Albert, setzte viele Kinder in die Welt, prägte fast ein ganzes Jahrhundert, kolonialisierte und nahm viele Völker in Gefangenschaft, Knechtschaft. Und diese Circle Line bring alle *in one line*.«
> »Inwiefern?«
> »Na, die *tube* macht alle gleich. Hier findet der tagtägliche Austausch der Klassen statt, unter der Erde von London treffen sich *working class, middle class, upper middle class* auf engstem Raum. Ohne dieses Netz wäre die Stadt noch stärker zerfallen. Verstehst du? Weder die Queen noch die Regierung hält Londons Schichten zusammen, sondern die *tube*.« (*CC* 127-128, Herv. i.O.)

Der Raum der Underground erhält eine symbolische Dimension, die die Funktionalität des Verkehrsmittels auflöst bzw. darüber hinausgeht und dabei auf die Rolle der *tube* als Vereinigungsraum aufmerksam macht. Die Verräumlichung der Zeit lässt sich zudem als eine Vergegenwärtigung der kulturhistorischen Vergangenheit und als eine zeitübergreifende und räumlich artikulierte Verbindung auffassen: »U-Bahnpassagiere [sind] nicht nur im Zentrum der Städte […], sondern sie haben die Städte verwandelt.« (Roy 2011b: 487) Im übertragenen Sinne entspricht diese »Subkultur« der Underground einem komplexen Bedeutungsnetzwerk. Die Fahrgäste sind dementsprechend nicht nur einem bloßen Transitraum (vgl. Augé 1994: 81) ausgesetzt; sie konfrontieren sich – wenn auch unbewusst – mit der Geschichte und mit den soziokulturellen Entwicklungen der Gegenwart. Diese kulturhistorische Verräumlichung wird außerdem in anderen Kontexten praktiziert, vor allem im Café Cyprus, wo der Rückgriff auf die Zeit als Grundlage für die Gestaltung solider und im weiteren Sinne flüchtiger Identitäten fungiert. Auf diesen Kunstgriff wird jedoch später eingegangen.

In *CC* dient der Alltag nicht nur als Zugang zur kulturhistorischen Ebene, sondern schafft auch die Grundlage für die Entwicklung des individuellen Lebens. Insofern werden die Errungenschaften und die Lebensführung in London mit alltäglichen Gescheh-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nissen beschrieben. Als Beispiel hierfür lassen sich die Morgenfahrten anführen, die sich als eine Art »urbaner Darwinismus« herausstellen:

> Eine Morgenfahrt in der London Underground war wie eine Camel-Trophy-Fahrt. Die Waggons waren heillos überfüllt. Es war ein Balanceakt, im wild rüttelnden Waggon mit Zeitung unterm Arm und Tasche an der Hand das Gleichgewicht zu halten. Dazu kam noch der schlechte Atem der Leute, an die Deckenstange greifende Arme, Achselschweiß, Geruch, Schuppen auf Schultern, Bullnacken im weißen Kragen – und für all das zahlte man mit seiner teuren Monatskarte. Nur die Hartgesottenen, Angepassten überstanden diese morgendliche Tortur und blieben ihrem Arbeitsplatz und der Stadt London treu; der Rest plante vermutlich Wege für den Ausstieg aus diesem Moloch. Die London Underground sorgte für eine natürliche Selektion, denn die unausgesprochene Regel in dieser Hauptstadt war: *survival of the fittest*. (*CC* 59., Herv. i.O.)

Die gleichzeitige Pluralität der Individuen entspricht einer alltäglichen Herausforderung, die von den Individuen großes Durchhaltevermögen und Anpassungsfähigkeit an die allgegenwärtigen urbanen Auswirkungen erfordert. Diese »morgendliche Tortur« verlangt einen Orientierungssinn, der auf den ersten Blick als ein »London-Schock« (*CC* 219) wahrgenommen wird. Die *tube* ist für Hasans neues Leben von erheblicher Bedeutung, denn sie gibt ihm eine Orientierung und das Gefühl, in London ein neues Zuhause gefunden zu haben.

Als scharfsinniger Kultur- und Stadtflaneur nimmt Hasan die Urbanität wahr, bis es ihm schließlich gelingt, sich nach gewisser Zeit an London zu gewöhnen. Das anfängliche Chaos wird verarbeitet und verwandelt sich in eine urbane Logik menschlichen Verhaltens. Ricoeurs Mimesis-Modell (1991a) steht in dieser Hinsicht wieder zur Debatte, denn die ersten Stadtwahrnehmungen und -erlebnisse ergeben sich aus dem Beobachtungs- und Analyseprozess der Außenwelt und erweitern dadurch auf der Ebene der Ipseität Hasans persönliche Welthorizonte. In Bezug auf die narrative Handlung ist die Entwicklung von Hasans narrativer Identität am Anfang in vergangenen Kulturräumen (Berlin und Istanbul) verankert, aber seine Zeit in London stachelt systematisch die Erweiterung seiner Raum- und Selbstwahrnehmungen an, indem er sich die Fremdheit aneignet, mit der er konfrontiert ist:

> *Commuters* strömten die Treppen hoch, andere eilten nach unten und tummelten sich am Bahnsteigrand. Es passierte so vieles auf einmal, und dabei stand keiner dem anderen im Weg, keim Rempeln, kein Berühren. In meiner ersten Woche in London stieß ich in der *tube* ständig gegen Leute, rempelte sie flüchtig beim Treppensteigen an oder trat ihnen aus Versehen auf die Füße, und jedes Mal hörte ich ein »*Sorry*« in verschiedenen Tonlagen. Mittlerweile konnte ich diese verschiedenen »*Sorry*« voneinander unterscheiden und einordnen. Also, in Berlin würden die Fahrgäste beim Anrempeln »Haste keene Augen im Kopp?« motzen. In London war es ein knappes »*Sorry*«. (*CC* 101, Herv. i.O.)

Das Zusammenleben und die Gleichzeitigkeit der individuellen Taktiken (vgl. Certeau 1988: 23-24) haben zur Folge, dass der urbane Raum permanent transformiert und neu produziert wird. Der Raum der U-Bahn wird lediglich als Mittel zu einem Zweck genutzt, sodass der zwischenmenschliche Kontakt, welcher Subjektivitätsspuren mit sich

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bringen kann, systematisch gemieden wird. Solch eine zwischenmenschliche Reduktion auf die Ebene der Oberflächlichkeit bzw. Höflichkeit ist jedoch nicht nur im Rahmen der Nicht-Orte festzustellen, sondern erstreckt sich auch auf das individuelle Alltagsleben in anderen Räumen. Zweifelsohne bringt die Underground das Bedürfnis mit sich, wandlungsfähig und flexibel zu sein, aber laut Hasan verschärft sich diese Höflichkeit in Form eines kulturell geprägten Mechanismus der englischen Einheimischen, der sich oft in alltäglichen Situationen als Passivität oder sogar Blasiertheit manifestiert. Hasan stößt oft auf diesen kulturellen Aspekt der einheimischen Bevölkerung, welcher als *Englishness* bezeichnet wird (*CC* 105). Hierbei handelt es sich um eine kulturelle Trägheit, einen Mangel an Responsivität, die, als (stereo-)typisch wahrgenommen, von den Mitmenschen verschiedener kultureller Herkunft kritisiert wird:

> »We apologize for the delay and hope to continue in a short while …«, wiederholte die dienstmüde Stimme. […]
> »Technical failure?«, schrie er [Ron] plötzlich laut durch den Waggon. Ich verschanzte mich hinter meinem Catcher in the Rye und mied seinen Blick.
> »And we should believe this fuckin lie? It's a fucking thing. Always polite, always keep quiet, always fuckin‹ polite Englishness. Technical problem? A fuckin‹ English problem!« […]. Vorsichtig schaute ich zu den anderen. Sie hielten eine Zeitung als Schutzschild oder rieben sich die Nase und kauten auf ihren Lippen. Alle versuchten ihn zu ignorieren. (CC 105, Herv. i.O.)

Diese Kritik wird meines Erachtens nicht zwangsläufig von Kara geübt, sondern von den dargestellten Figuren an den oberflächlichen Relationen innerhalb der Stadt. Darüber hinaus geht es im Roman um die Feststellung von Spannungen zwischen den kulturellen Gruppen. Rons Aussage bezeichnet eine Abweichung von den vorgegebenen kulturellen Mustern, eine Art individuellen Widerstand gegen die sozialen Strategien (vgl. Certeau 1988: 71). Im Laufe der narrativen Handlung wird auf die kulturelle Vielfalt großen Wert gelegt, wobei ein realitätsnäheres Bild der Urbanität nicht über solche Konflikte hinwegschauen darf. In dieser Hinsicht wird London weiterhin als ein transkulturelles und liberales Großgebilde beschrieben, dem immerhin Konflikten und Widersprüchen zugrunde liegen.

In Anbetracht dieser Begegnung mit den Einheimischen versucht Hasan, die Mechanismen zu verstehen, die diese kulturellen Ausdrucksformen herbeiführen. Die Erfassung und die Wahrnehmung dieser Aspekte werden nicht unbedingt summarisch an den Pranger gestellt, sondern dienen als Ansatzpunkt für ein Verständnis der kulturellen Fremdheit, die sich im urbanen Raum befindet. Hasan verschließt sich nicht in einem soliden Referenzrahmen, sondern bedient sich dieser kulturellen Ausdrucksformen, um seine eigene Subjektivität umzugestalten.

Hasans London erweist sich vor diesem Hintergrund als die Selektion von räumlich-subjektiven Einflüssen und Elementen, die sich auf die Gestaltung seiner narrativen Identität auswirken. An sich verfügt die Urbanität über eine Vielzahl an Existenzmöglichkeiten, die gleichzeitig im Raum zum Ausdruck kommen und mit den anderen Menschen in Dialog treten. Die Pluralität ist demnach eine dem urbanen Raum innewohnende Eigenschaft und bildet des Weiteren die zwischenmenschlichen und inter-/transkulturellen Beziehungsgeflechte. Insofern entspricht das literarisch darge-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stellte Spannungsfeld einem Prozess der Bewusstmachung von Unterschieden und der Infragestellung hierarchischer Strukturen durch die Einbeziehung und zunehmende Auflösung von Randperspektiven.

Hat sich dieses Kapitel mit der Beschreibung Londons als kulturell stark ausgeprägter Ort auseinandergesetzt, sollen die nächsten Abschnitte der Frage nachgehen, inwiefern die räumlich-kulturellen Praktiken in einem Migrations- und Generationenkontext zum Ausdruck kommen. Der Rückgriff auf kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen soll ermöglichen, über die literarisch inszenierten zwischenmenschlichen und kulturellen Ausdrucksformen zu reflektieren und die thematische Vielfalt und die unablässige Verflüchtigung der Urbanität und der daran beteiligten Individuen zu veranschaulichen.

2.2 Migration und Subversion

Kurz nach dem Mauerfall kontextualisiert, haben die in *CC* inszenierten soziokulturellen Verhältnisse aufgrund der intensivierten Migrationswellen und der zunehmenden Globalisierungsprozesse wieder an Bedeutung gewonnen. Anders als die vorherigen Migrationswellen haben die aktuellen Migrationsströme die Zunahme transkultureller Vermischung maßgeblich vorangetrieben, die durch die Infragestellung geschlossener Referenzrahmen gekennzeichnet ist (vgl. Welsch 2010: 40-41). Die Auseinandersetzung mit dem Zugehörigkeitsgefühl beschränkt sich zunehmend tendenziell nicht auf Ein- und Ausschließungsmechanismen, sondern konstituiert einen transkulturellen und autonomen Raum (vgl. dazu Welsch 2010: 42). Im Rahmen der Literatur flüchtiger Identitäten ist hervorzuheben, dass sich der urbane Raum nicht als ein regloses Gefüge bildet, sondern als ein relationales, dialogisches und äußerst dynamisches Bewegungsgeflecht. Die Bewegungen der Individuen[2] offenbaren die kurzlebige alltägliche Produktion des urbanen Raums und tragen zugleich in Form von Ambivalenzen, Widersprüchen, (Nicht-)Identifikationen zu ihrer Selbstbestimmung bei. In diesem Zusammenhang spielt die inter- bzw. transkulturelle Artikulation von Raum- und Selbstwahrnehmungen eine tragende Rolle, weil die Interpretationsprozesse nicht auf einer *tabula rasa* zutage treten, sondern in Individuen, die über eine Vergangenheit und eine narrative Identität in ständiger Entwicklung verfügen (vgl. Ricoeur 1987).

2 Es ist möglich, auf die Überlegungen von Ottmar Ette zurückzugreifen, die auf die Relevanz der Bewegungen aufmerksam machen. Ette zufolge (2005: 17) führt die Anhäufung von Erlebnissen im Laufe der Zeit zur Etablierung einer Literatur ohne festen Wohnsitz. Es handelt sich ihm zufolge um einzigartige und individuelle Sammlungen von räumlich artikulierten Wahrnehmungen, die erst durch die räumliche Verschiebung des Individuums ermöglicht werden. Das dem Identitätsentwurf gleichkommende Ergebnis dieses Sammlungsprozesses bezeichnet Ette zufolge wiederum die Entstehung eines transarealen Amalgams: »Die Stadt erscheint […] weniger in ihrem Wachstum vor Ort, gleichsam *in situ*, sondern mehr aus der Perspektive einer fundamentalen Relationalität, die nicht nur die Städte aus verschiedenen Ländern, aus verschiedenen kulturellen *Areas* als mobile Strukturen miteinander verknüpft, sondern die Insularität […] als weitgespannte transareale Archipel-Situation vorstellt.« (Ette 2011: 222, Herv. i.O.)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In *CC* kommen also Spannungs-, Aushandlungs- und Entwicklungsfelder zustande, die grundsätzlich Transformationsprozessen ausgesetzt sind. Dabei lassen sich zahlreiche Begegnungen mit verschiedenen Sichtweisen und Weltanschauungen sowie die selbstständige Artikulation von narrativen Identitäten beobachten. Angesichts des großen Spektrums an Existenzmöglichkeiten eröffnet und erweitert sich ein urbanes Paradigma, dessen symbolisches Netz durch die Migrationsströme nur komplexer und vielfältiger wird und gleichzeitig zur Grenzauflösung der kulturellen Performanz weiterhin beiträgt.

Im Karas Roman ist die Auseinandersetzung mit den Familiengenerationen in einem Migrationskontext von großer Bedeutung für das Verständnis dieser (soziokulturellen) Grenzauflösung und der Entstehung eines autonomen Diskurses. Der homodiegetische Erzähler Hasan stellt diese Unterscheidungsstrukturen infrage, indem er konstatiert, dass die neue Einwanderungsgeneration, zu der er selbst zählt, sich selbst kulturell bewusst in die Urbanität einfügt, ohne jedoch an gewissen Zugehörigkeitsmustern festhalten zu müssen. Mit einem nahezu programmatischen Diskurs sieht er sich selbst und andere Migranten nicht mehr im Status des Fremden, der quasi eine sekundäre und komplementäre Rolle bei der Gestaltung des Stadtbildes spielt, sondern als Individuen, deren Identitäten das aktuelle Stadtbild insgesamt mit repräsentieren und mitgestalten:

> [W]ir waren die neuen Berliner, Pariser und Londoner, die in Kreuzberg, Barbès und Southall in Banken, Büros, Läden und Restaurants arbeiteten, unsere Energie, unseren Enthusiasmus ins Geschäft einbrachten und alles vorantrieben. Wir waren die neue Boheme, die die Szenen Stück für Stück eroberten. Wir schafften neue Bilder, neue Sprachen, neue Gewohnheiten, eine neue Person und stellten das Alte in Frage. Unser Hintergrund, unser kulturelles Gemisch machte uns wacher und empfänglicher für die Betrachtung unserer Umgebung aus verschiedenen Perspektiven.
>
> Oft veräppelten wir heimlich die kleinkarierten Denker, die Holzköppe, die uns mit ihren engen Schablonen zu bewerten versuchten, uns als eine Generation des »Dazwischen« sahen. Denn im Grunde genommen konnten wir sie zehnmal schlagen, wir waren flexibler, schneller. Wir trugen all die historischen, kulturellen und politischen Gegensätze in uns, und wir wuchsen daran und schlugen Brücken. Wir passten in keine Schablone und waren eigentlich etwas ganz Neues, so ein Gemisch wie uns hatte es nie zuvor auf europäischem Boden gegeben.
>
> Das Einzige, was diese Holzköppe mit uns vorhatten, war, dass wir so werden sollten wie sie: eine Sprache, eine Kultur, eindimensional, einschätzbar, in eine Schublade packbar. *Piss off!* Wir waren aus diesen Strickmuster herausgewachsen und hatten eigene Strukturen, die sie nicht begreifen wollten, weil sie ihrem gewohnten Denken nicht entsprachen. Und sie besaßen die unverschämte Dummheit, uns aus ihrer Beschränktheit zu beurteilen und als die »verlorene Generation« zu bezeichnen. *F… off!*
>
> Wir waren eine Herausforderung für diese Holzköppe, denn wir sprengten die Grenzen in ihren Köpfen. Heimlich! Ja, wir waren Pioniere und Grenzgänger in Europa und hoben den Unterschied zwischen *placed* und *displaced* auf. Wir gingen unseren Weg und zogen Europa mit uns, manchmal ging es hinkend, manchmal schleppend, manchmal

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> wie ein kleines Kind schreiend und sich auf den Boden werfend. *So what!* (*CC* 317-318, Herv. i.O.)

Die obige Passage macht deutlich, dass die Neugestaltung Londons auf die aktive soziale Praxis von Individuen verschiedenster Herkunft zurückzuführen ist. Der Paradigmenwechsel des Urbanen lässt sich hiernach nicht durch die bloße Existenz solcher Individuen, sondern vielmehr durch ihre aktive Beteiligung an der kollektiven Umgestaltung des sozialen und urbanen Raumes erklären, »creatively engaging with ›fixed identities‹ at all turns […] to proclaim the ›margins‹ as the ›new‹ Europe« (Roy 2011a: 207). Das hat mithin zur Folge, dass dem Stadtraum eine neue kulturelle Gestalt verliehen wird. Die zunehmende Beschleunigung des Stadttempos und die höhere Flexibilität der sozialen Praxis – wie etwa durch die oben angesprochene *tube* – benennen die Auswirkungen der flüchtigen Moderne und der damit einhergehenden Globalisierungsprozesse auf die räumlich-subjektive Dimension.

Anders als die vorherigen Migrationsströme ist die von Hasan wahrgenommene Urbanität durch einen sehr hohen Grad an Selbstbestimmung und -transformation charakterisiert: Die Anpassungsfähigkeit spielt hierbei eine unerlässliche Rolle, die dem Protagonisten seine Selbstbestimmung erlaubt. Hasan zählt zu einer Generation von Individuen flüchtiger Identitäten, die sich nicht mehr mit vorgegebenen Mustern identifizieren und sich fremde Bestimmungen nicht mehr auferlegen lassen. Die Befreiung von solchen (kulturellen) Mustern stellt die hierarchische und oftmals binäre Strukturierung zwischen »Einheimischen« und »Migranten« infrage und steht an dieser Stelle für ein gleichberechtigtes Zusammenleben.

Der Unterschied zwischen seiner Generation und der der »Holzköppe« ist insbesondere in der Raumwahrnehmung vorzufinden. Während die Generationen »kleinkarierter Denker« (Einwelt-Menschen, Vertreter der »harten« Moderne) sich anhand des zeitlichen Rückgriffs definieren, entwickelt sich seine Generation in Übereinstimmung mit einem neuen, gegenwärtigen Raumdenken. Die Ablösung von der Zeit fungiert in *CC* als Emanzipation von einer national-kulturellen Vergangenheit (wie etwa des europäischen Imperialismus, des Nationalsozialismus, der Zypern-Konflikte usw.); sozusagen widmen sich die »neuen Londoner« gegenwärtig dem Raum als Rahmenbedingung für ihre Selbstgestaltung und -bestimmung:

> Die Zeitkategorie in ihrer Verknüpfung mit der europäischen Ideologie evolutionärer Entwicklung und deren Konzeption als Fortschrittsgeschichte ist jedenfalls nicht mehr in der Lage, solche globalen Gleichzeitigkeiten und räumlich-politischen Verflechtungen […] zu erfassen. (Bachmann-Medick 2006: 287)

Diese Neukonzeptualisierung der Wahrnehmungen geht mit den soziokulturellen Entfaltungen der flüchtigen Moderne einher: Sie werden zunehmend intensiver und lösen sich von vorwiegend zeitlich verankerten Orientierungsformen ab.

Die Auflösung der vom Erzähler erwähnten Kategorien *placed* und *displaced* spiegeln eben die Infragestellung binärer Systeme wider, die im Raum nur einseitig diskursiv organisiert und artikuliert waren. Unter Berücksichtigung der Kultur als zwischenmenschliches und diskursives Handeln lassen sich bei dieser strukturellen Zerlegung ein paradigmatischer Bruch der multi- und interkulturellen Verhältnisse sowie eine

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Annäherung an eine transkulturelle und dynamische Urbanität feststellen (vgl. Welsch 2010). Parallel dazu überwindet der transkulturelle und differentielle Raum die soliden Grenzen der gesellschaftlichen Relationen und kommt als ein veränderliches räumlich-kulturelles Geflecht zum Vorschein.

Im Rahmen der flüchtigen Moderne und der Betonung der Rolle des Individuums erweist sich *CC* sowohl als ein dynamisches und wandlungsfähiges Raumverständnis als auch als die allmähliche Störung und Erosion des soliden Identitätsparadigmas. Die narrative Handlung dient insofern als eine aufschlussreiche kulturwissenschaftliche Infragestellung, indem sie beide Paradigmen narrativ vergleicht und die Bedeutung des Raums sowie dessen Auswirkungen auf die Individuen akzentuiert. Der Zugehörigkeitsbegriff wird durch die Kritik an soliden Weltanschauungen ebenso infrage gestellt, die auf Herders Kugelmodell (ebd.) basieren und nun unter dem Gesichtspunkt der flüchtigen Moderne überdacht werden.

Die folgenden Unterkapitel sollen anhand von Beispielen aus *CC* die Verflüchtigung der individuellen und kollektiven narrativen Identitäten veranschaulichen. Das Kulturelement umfasst die ganze narrative Handlung, wird jedoch systematisch infrage gestellt. Zur besseren Erfassung dieses Paradigmenwechsels ist es von großer Bedeutung, sowohl die harte bzw. solide als auch die flüchtige Moderne einzeln zu analysieren, damit ihre theoretisch-praktischen Unterschiede und die Identitätsprojekte deutlicher verglichen werden können. Zunächst soll die Darstellung der »soliden« Figuren (Einwelt-Menschen) untersucht werden. Themen wie z.B. die Zugehörigkeitsverhältnisse, die Vergangenheit und die soziokulturellen Strukturen werden in Hinsicht auf ihre räumlichen Ausprägungen identifiziert, woraufhin die Debatte über die flüchtigen Identitäten anschließend als Gegenantwort auf die Eindimensionalität und Engstirnigkeit angestoßen wird.

2.2.1 Die »Einwelt-Menschen«

Wie bereits angesprochen, ist London als eine Weltmetropole in einen Kontext der flüchtigen Urbanität eingebettet, deren Praktiken sich in erster Linie an die Raumkategorie wenden. Es handelt sich im Rahmen des *spatial turn* um einen Paradigmenwechsel, der den Fokus auf die Jetztzeit richtet und den Widerstand gegen die harte Moderne leistet (vgl. Bauman 2003[2000]: 32; Garrett 2011: 637; Bachmann-Medick 2006: 47). Dieser massive und turbulente Übergang wird in *CC* anhand multikultureller Bezüge inszeniert, die oft zu einem kulturellen Nebeneinander führen, aber sich nicht zwangsläufig mit der Fremdheit verschmelzen lassen (vgl. Welsch 2010).

Trotz der Erträge des Postkolonialismus im Sinne einer Neuinterpretation des theoretisch-praktischen Apparats ist allerdings nach wie vor zu konstatieren, dass die binären und soliden Zuordnungssysteme immer noch bestehen. Es ist nicht zu leugnen, dass die neuen diskursiven Praktiken – vor allem diejenigen, die im urbanen Raum artikuliert werden – eine aufschlussreiche Rolle bei der Umgestaltung von Verhältnissen zwischen Menschen verschiedener Kulturhintergründe spielen, aber die Spannung zwischen der soliden und der flüchtigen Moderne resultiert oftmals in einer defensiven Reaktion auf die kulturellen Transformationsprozesse.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In dieser Hinsicht schotten sich viele Individuen und kulturelle Gruppen in ihren eigenen kulturellen Horizonten ab, indem sie auf eine vergangene Zeit zurückgreifen, die als stabil wahrgenommen wird und mit der sie in Übereinstimmung sind. Die Identifikationsformen dieser Einwelt-Menschen basieren somit auf einem retrospektiven Blick, d.h. der Vergegenwärtigung der Vergangenheit: eine Taktik (vgl. Certeau 1988: 23), die im Rahmen der narrativen Handlung infrage gestellt wird. Dem retrospektiven Aspekt der soliden Identitäten stellt sich somit die Prospektivität der flüchtigen Identitäten entgegen. Das Aufeinandertreffen verschiedener Sichtweisen führt gewisse Konflikte herbei, die in *CC* nicht nur kritisch dargestellt werden, sondern auch den Ansatzpunkt für die Selbstbestimmung der flüchtigen Identität bilden. Insofern spielen die Einwelt-Menschen eine funktionale Rolle bei Hasans Selbstbestimmung, indem sie ihm Nicht-Identifikationen anbieten.

Auf der intradiegetischen Ebene lassen sich somit zwei Gruppen von Individuen ausmachen, die noch die solide bzw. harte Moderne vertreten: die einheimischen Londoner und die ersten Einwanderergenerationen. Obwohl es zwei verschiedene Publiken sind, weisen beide mangelnde Bereitschaft zur erfolgreichen soziokulturellen Integration und Interaktion auf. Kara (im Interview mit Károlyi 2008) bezeichnet deshalb diese Gruppen »Einwelt-Menschen«, denn ihre Gemeinsamkeit besteht in dem Widerstand gegen einige Transformationen der flüchtigen Moderne und in den Bemühungen, an kulturell vorgegebenen Denk- und Verhaltensmustern festzuhalten. Um diese Mechanismen näher zu betrachten, sollen diese Gruppen und deren räumliche Praktiken im Folgenden unter die Lupe genommen werden.

2.2.1.1 Die Einheimischen

Zu Beginn seines Lebens in der englischen Hauptstadt und aus finanziellen und sprachlichen Gründen braucht Hasan eine Weile, bis er Kontakt zu Einheimischen knüpft. Laut ihm ähneln sich die Einheimischen nicht nur äußerlich (*CC* 62), sondern vor allem in Hinsicht auf ihre praktizierten Diskurse und ihre Selbstinszenierung. Die Beschreibung seiner Wahrnehmungen macht deutlich, wie das Leben der Einheimischen auf die Raumdimension projiziert wird. Unter Bezugnahme auf Foucault (1977; 1992[1984]) übt die Körperlichkeit als Vermittlungsinstanz wesentlichen Einfluss auf die individuellen Wahrnehmungen und die empirische Welt aus. Hasan wird von einer Englischlehrerin als eine »*physical person*« (*CC* 77, Herv. i.O.) bezeichnet und unterscheidet sich von den Einheimischen, indem er die zwischenmenschliche Annäherung vorzieht:

> […] England war für mich ein Land des Ohrs, und um Ihnen dies zu erklären, würde ich Sie bitten, sich eine Skala der Sinnesorgane vorzustellen. Also mit Nase, Augen, Ohren, Gaumen und Haut drauf. Okay?
> Das Ohr würde ganz oben auf dieser Skala stehen, denn anders konnte ich es mir nicht erklären, warum die Leute hier ständig »*fine, nice, smashing, brilliant (brill), sorry, excuse me, ooohhh that's pathetic …!*« sagten und es Monate dauern konnte, bis sie zu dem kamen, was sie nun wirklich meinten. Das Leben in London war schon kompliziert genug, noch komplizierter waren der Umgangston und die Floskeln.
> […] Auf dieser Sinnesskala würde das Auge dann den zweiten Platz belegen. Fashion und Style waren hier das A und O, und es schien, als ob halb London davon lebte. […]

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Den mittleren Platz würde die Nase und die letzten beiden Plätze der Gaumen und die Haut belegen, denn anders konnte ich es mir nicht erklären, wie man sonst auf so was wie Pie und Pudding kam. […]
> Als Letztes kam die Haut, der taktile Sinn, das Anfassen, Fühlen. Mein anfangs unbeholfenes Beharren, den Leuten zur Begrüßung die Hand zu reichen, schien hier wie eine exotische Geste aus dem Kaschgar-Gebirge zu wirken. […]
> Wahrscheinlich empfing ich die Frequenzen von Menschen erst dann, wenn ich sie im Gespräch kurz an der Schulter, am Arm anfasste oder an der Hand berührte. (*CC* 75-77, Herv. i.O.)

Obwohl diese Klassifikation auf den ersten Blick als eine bloße kulturelle Ausprägung erscheint, gibt sie Aufschlüsse über die kulturell-körperlichen Praktiken gegenüber der Fremdheit. Hasan zufolge ergibt sich die Fremdwahrnehmung aus einem dialogischen Verhältnis, wohingegen das Gehör auf gewisse Floskeln zurückgreift. Dieser Aspekt der *Englishness* wird – wie bereits kommentiert – als eine Reaktionsunfähigkeit aufgefasst, eine Passivität, die der Blasiertheit (vgl. Simmel 1995[1903]) und der Mixophobie (vgl. Bauman 2003a) ähnelt. Als bedeutendes Beispiel erweist sich dabei auch die Gastronomie, deren (körper-)symbolische Bedeutung mit der kulturellen Vermittlung einhergeht.

Die Kritik an den Wahrnehmungsformen der einheimischen Engländer erstreckt sich des Weiteren auf einen soziokulturellen und geschichtlichen Kontext. In einem postkolonialen Zusammenhang inszeniert, sind die interkulturellen Bezüge in *CC* oft einer kolonialistischen Haltung ausgesetzt. Die Ausdehnung des britischen Weltreichs überdauerte Jahrhunderte und brachte hierarchische Strukturen (Kolonisator – Kolonie) zustande, deren Spuren bis heute nachverfolgt werden können. Die politische Auflösung fand zwar insbesondere ab dem Ende des Zweiten Weltkrieges statt, sie ist jedoch soziokulturell nicht vollständig vollzogen worden.

Der imperialistische Aspekt lässt sich in *CC* sowohl sprachintern als auch sprachextern ermitteln. Mithilfe eines häufig vorkommenden Wortschatzes, der Herrschaftsverhältnisse suggeriert (»erobern«, »kolonialisieren«, »belagern« usw.), bringen die Randgruppen einer hegemonischen Gesellschaft den Wunsch zum Ausdruck, sich von diesen asymmetrischen Beziehungen zu befreien bzw. eine übergeordnete Position innerhalb der Gesellschaft einzunehmen sowie die Kontrolle über die soziokulturellen Handlungsrahmen zu haben: »Kazim wollte, wie McDonald's es zuvor gemacht hatte, diese trübe Stadt von seinem Kebap Van aus kolonialisieren, also in jede Einkaufsstraße, an jede Ecke, in jede Fußgängerzone und an jede Kreuzung vorstoßen und sie mit Kebab-Shops belagern.« (*CC* 16) Diesem Wunsch nach Erfolg liegen nicht nur kulturelle, sondern auch finanzielle Motive zugrunde (vgl. Bauman 1998: 12). London ist eine Weltmetropole mit hohen Lebenshaltungskosten, was dazu führt, dass die Lebensführung eine Frage des Überlebens ist. Interessanterweise verwenden eher die dargestellten Einwanderer diesen kämpferischen Wortschatz, aber nicht unbedingt mit dem Ziel, diese hegemonischen und binären Strukturen aufzulösen, sondern vielmehr um eine andere Position innerhalb dieser Struktur einzunehmen.

Laut Hasan und anderen sekundären Figuren, die andere kulturelle Landschaften mitbringen, reduziert sich die Umgangsform der Einheimischen auf eine vorwiegend

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

öffentliche und oberflächliche Haltung von Akzeptanz und Toleranz, die sich nicht auf das private Leben der Menschen erstreckt. Trotz der kulturellen Vielfalt Londons befindet sich der kulturell Andere oft in einer Randposition und das Zusammenleben wird scheinbar als bloße Wahrung des Images in die Praxis umgesetzt. Die Integration von Migranten spielt in dieser Hinsicht eine lediglich funktionale Rolle:

> Es war Feierabend, und die Leute konnten sich aussuchen, mit wem sie ein Bier trinken wollten. Bei der Arbeit mussten sie vielleicht mit Pakistanis, Afrikanern und Indern arbeiten. Aber am Abend hatten sie die Wahl. Ich checkte: Hier und da ein braunes Gesicht, sonst war alles käseweiß und großstädtisch. (*CC* 131)

Hierbei ist es aufschlussreich zu beachten, dass das private Leben nach wie vor durch eine kulturelle Homogenität gekennzeichnet ist. Die Interaktion zwischen den Einheimischen und den neuen Londonern beschränkt sich also auf eine Funktionalität des urbanen Raums, wo die Objektivität der Arbeit sich dem privaten und zwischenmenschlichen Kontakt widersetzt.

Ein Beispiel hierfür ist die entsetzte Reaktion von Hasans Mutter im British Museum, welches über eine riesige Sammlung von Artefakten aus den verschiedensten Ländern und Kulturen verfügt. Seine Mutter hält solch eine Ausstellung für respektlos, wenn sie einen Koran in einem Glaskasten sieht: »›Was glauben die, wer sie sind?? Die Herren der Welt???‹ […] ›Was hat ein Koran in goldener Schrift in einer englischen, christlichen Stadt inmitten so vieler Ungläubiger zu suchen? Passt nicht! Gehört nicht hierher!‹« (*CC* 247) Die Ausstellung solcher Artefakte wird von ihr als eine imperialistische Haltung wahrgenommen: Diese Vergegenständlichung der Kulturen und der Machtbeziehungen verhilft zur Durchsetzung eines scheinbaren Inklusionsdiskurses, der sich auf Kulturgüter reduziert und die subjektive Dimension ihrer Mittler nicht miteinbezieht: »Da haben sie persische Kacheln an ihren Kaminen, legen türkische Teppiche in ihre Wohnzimmer und hängen indische Seide als Gardinen auf. Und lassen keinen Ali oder Ranjit an ihre Tür! Materialien aus diesen Ländern sind ihnen gut genug, die Menschen nicht.« (*CC* 248)

Es lassen sich auch andere Beispiele anführen, die die Herrschaftsverhältnisse zwischen Einheimischen und den kulturell Anderen veranschaulichen. Laut Kazim, Hasans Cousin, legen die imperialistischen Machtbeziehungen nahe, dass die Fremdheit erst berücksichtigt wird, wenn sie sich als nicht kolonisiert und demzufolge exotisch herausstellt:

> »Die Engländer haben es nie geschafft, Anatolien zu kolonialisieren, *right?* Deshalb finden sie Anatolier interessant, geheimnisvoll, entdeckungswürdig, halt eine Art ›*Turkish delight*‹, verstehste? Curry und Chai sind hier Standard, Routine, ja schon abgedroschen.« (*CC* 293-294, Herv. i.O.)

Hasans narrative Identität wird jedoch als eine transkulturelle Melange präsentiert, die sich auf seine Lebenserfahrungen in Istanbul und Berlin zurückführen lässt. Wenngleich sich Hasan als Kreuzberger türkischer Herkunft identifiziert, stellt er sich den Einheimischen als »*Turkish Berliner*« (*CC* 293, Herv. i.O.) vor; jedoch wird er schließlich zum absurden Status von »*Turkish delight*« verdammt. Selbst seine Identität als Deutscher ist den stereotypen Aussagen der Engländer ausgesetzt. Seine Freundin Betty, die

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch aus Berlin kommt, kritisiert zudem die Engländer, weil sie ihr zufolge oft auf die deutsche Vergangenheit zurückgreifen, um ihre eigenen engstirnigen Perspektiven zu bestärken. Sie erwähnt die Nostalgie der Engländer als Sehnsucht nach einer vergangenen Zeit, in der sie die Welt beherrschten. Dieser Diskurs spiegelt sich in ihrem Alltag auf zwischenmenschlich voreingenommene Art und Weise: Ihr Englischlehrer nannte sie Fritz-Blitz-Betty (*CC* 70) und ist mit ihr stereotypisch und respektlos umgegangen: »›Der hat mir diesen blöden Werbespruch ›Vorsprung durch die Technik‹ zugeflüstert und dabei den Arm ausgestreckt, wie zu Heil Hitler!‹« (ebd.) Die kulturelle Stereotypisierung dient hierbei der Reduktion einer Identität auf Eigenschaften oder Ereignisse, die nicht unbedingt der gegenwärtigen Wirklichkeit entsprechen. Die Verunglimpfung des kulturell Anderen zielt nicht nur auf die Erniedrigung der Fremdheit ab, sondern wird vom Sprachlehrer – welcher ironischerweise als Kulturvermittler fungieren sollte – als eine Bestätigungsform eindimensionaler Sichtweisen wahrgenommen. Als Hasan seinem Cousin diesen Vorfall zur Kenntnis bringt, wird der Protagonist vom Kommentar seines Cousins überrascht: »Sag dieser Betty, sie soll einfach über die Naziwitze lachen!« (*CC* 164) Damit keine Diskussion entfacht wird, halten die Verharmlosung und die Relativierung solcher Kommentare jedoch die hierarchischen Strukturen weiterhin aufrecht: »Ich konnte jedenfalls nicht wie Kazim so vieles in London gleichgültig tolerant hinnehmen« (ebd.).

Hasan, der in Berlin oft mit der Reduktion seiner narrativen Identität auf seine türkische Herkunft konfrontiert war (*CC* 70), wird in London auch herabsetzend auf seine Identität als Deutscher pauschalisiert und stereotypiert. Er wohnt nach dem Beziehungsende mit der Modestudentin Hannah in einer WG zusammen mit Betty und ein paar Einheimischen, darunter Keith, der »[…] die Welt – einen Planeten von ca. 5,5 Milliarden Menschen – in *winners and losers* ein[teilte]« (*CC* 345, Herv. i.O.). Versunken in eine binäre Weltanschauung, scheint er zu vergessen, dass Betty und Hasan ursprünglich aus Berlin kommen, und hält in alkoholisiertem Zustand eine voreingenommene Rede:

> Als ich den Nachtisch servierte, sprachen sie gerade über den Film *Schindlers Liste*, dann übers deutsche Kino.
> »*These fucking Krauts don't know anything about being creative. They put everything in fucking groups with registration numbers on top … Do you know that they let their country down? These Fritz, these damn Fritz*«, brabbelte Keith vor sich hin, wahrscheinlich nahm er an, dass am Tisch kein Deutscher saß. Wenn ich die Augen schloss und ihm zuhörte, dann klang er wie ein alter weißer Engländer aus einem *suburb* Pub, der nach drei Pints eine rote Birne und rote Rübe hatte und sich über seine Jugendzeit ausließ.
> »*You've never been to Germany! How do you know the Krauts?*«, fragte Betty genervt.
> »*Everybody knows that about the Krauts. Common sense. They're just Krauts*«, lachte er, vom Wein berauscht und mit rotunterlaufenen Augen.
> »*The Krauts don't have much fun, but we've a lot of fun about them.*«
> »*What about Pakis and wogs?*«, fragte Betty wütend.
> »*Blitz, Fritz, tough stuff …*«, lachte er über seine eigene Bemerkung.
> Im Schutz der intimen Kerzenbeleuchtung hatte Betty ihren Ärger bis jetzt verbergen können.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - cc by

»*What do you mean with Fritz, Blitz?*«, fragte sie in einem ungewöhnlichen ruhigen Ton, doch unter dem Tisch wackelte sie nervös mit dem Bein.
»*Oh, just joking*«, lachte Keith und leerte sein Weinglas.
»*Ooohhh, JOOOKING? I have enough of that!*«, fauchte sie und errötete jetzt scheinbar. Dann schossen die Gegenangriffe und Beschimpfungen nur noch so aus ihrem Mund. (*CC* 346-347, Herv. i.O.)

In dieser Hinsicht lässt sich feststellen, dass diese kulturellen Spannungen und Konflikte sich auf zeitlich entfernte Verhaltens- und Denkmuster beschränken, die heutzutage keine Geltung mehr haben: »Diese elenden Frontwitze aus Opas Zeiten sind so abgedroschen, so ›ne abgefuckte Propaganda!« (*CC* 347) Der Rückgriff auf die Vergangenheit stellt insofern einen Machtmechanismus dar, der darauf abzielt, einen Ausgrenzungsdiskurs weiter voranzubringen.

Im Gegensatz zur Vergangenheit, auf die die soliden Ansichten zurückgreifen, ist die Gegenwart der flüchtigen Moderne von einem prospektiven Blick durchzogen, der sich dem Raum und den ihn mitgestaltenden Elementen zuwendet. Die existierenden Konflikte liegen somit nicht nur der kulturellen Dimension zugrunde, sondern basieren auch auf den Generationsunterschieden. Betty, in einem Streit mit ihrer Mutter, verteidigt sich gegen ihre Kritik und betont, dass die gegenwärtigen soziokulturellen Lebensumstände sich von denjenigen der Zeit ihrer Mutter erheblich unterscheiden:

»Ihr hattet es doch damals einfach. Mit Wirtschaftswunder, Vollbeschäftigung, einmal Indien und zurück und dann mit Sozialpädagogikstudium zur Geschäftsführerin werden. Pah! […] Unsereins schlägt sich mit Furzjobs durchs Leben, und diese Revolutionäre sitzen jetzt in Toppositionen, verlagern Arbeitsplätze nach Vietnam, Indien und Bangladesh und lassen dort für ›nen Penny Kinder arbeiten«, fauchte Betty wütend und sah ihrer Mutter direkt ins Gesicht. »Ihr hattet die Zuversicht, dass ihr feste Arbeitsverträge, Gehälter und Rente bekommen würdet!« (*CC* 341)

Obwohl die flüchtige Moderne einerseits ein breiteres Spektrum an Existenzmöglichkeiten hervorbringt, stellt sie andererseits die Stabilität des individuellen Lebens infrage. In dieser Hinsicht geht die flüchtige Moderne mit einer ihr innewohnenden Ambivalenz und Orientierungslosigkeit einher, die sich auf die finanziellen Umstände auswirken und die Lebensführung neuerer Generationen stark beeinflussen und schwerer machen (vgl. Bauman 2003[2000]: 174). Die obige Passage betont diese Orientierungslosigkeit: Betty und ihre Mutter haben Raumerfahrungen in Berlin zwar erlebt, aber sie nehmen sie unter verschiedenen sozioökonomischen Blickpunkten subjektiv wahr, die sich direkt auf ihre Raumverständnisse auswirken.

Die Stereotypisierung kultureller Gruppen ist nicht die einzige Art und Weise, die zur Aufrechterhaltung hierarchischer Strukturen verwendet wird. Die symbolische Praxis der Bedeutungszuschreibung zwecks sozialer Ausgrenzung und gesellschaftlich-nationaler Selbstlegitimation lässt sich im kosmopolitischen Diskurs wiederfinden, welcher positiv als Möglichkeit vermarktet wird, sich in den aktuellen Globalisierungskontext einzuschreiben. Die Kritik an diesem verkauften Symbolismus wird von Kazims Frau, Sujkeet, geübt, die in London aufgewachsen ist. Ihr zufolge stellt sich der Kosmopolitismus-Begriff in London als eine Art Selbstlob von größtenteils der einhei-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mischen Bevölkerung heraus, insbesondere von der politischen Klasse, die öffentlich für den Multikulturalismus und die Toleranz plädiert (*CC* 163), aber privat Abstand hält:

> »Wenn du durstig durch die Sahara gegangen bist, Wochen auf einem griechischen Kutter im Mittelmeer ausgeharrt hast, es dann über italienische und spanische Auffanglager nach England geschafft hast – die internationale Erfahrung eines *underdog* gesammelt hast, giltst du nicht als *Kosmopolit*, sondern als *asylum seeker, wog, nigger!*« (*CC* 164, Herv. i.O.)

Sukjeet beanstandet somit die Aussage eines neutralen oder sogar inklusiven Konzepts von Kosmopolitismus in London. Hierbei lässt sich Baumans Unterscheidung zwischen Touristen und Vagabunden[3] wieder aufgreifen: Das Kosmopolit-Sein bezeichnet das Leben des Touristen, wohingegen die Vagabunden in dieser Debatte an den gesellschaftlichen Rand gedrängt werden (dazu vgl. Bauman 1998: 77): » ›In einer echten *multiracial* Umgebung leben bedeutet, dass die Leute keine Angst haben und sich von WIR-IHR, UNS-EUCH-Vorurteilen befreien. Andersartigkeit? Ja! Abwertung? Nein!‹« (*CC* 315, Herv. i.O.)

Die in *CC* dargestellten Konflikte sind dementsprechend zweierlei Natur. Einerseits operieren sie auf einer kulturellen Ebene und sind in eine postkoloniale Debatte eingebettet; andererseits entstehen sie aus Generationsunterschieden, die im Hinblick auf die Weltordnung verschiedene Ausrichtungen haben. Allerdings ist ausschlaggebend zu beachten, dass die Generation von Migrantenkindern, die in London geboren sind und sich dort als Einheimische fühlen, diese Problematik noch weiter verschärfen kann. Hannah, Hasans Freundin, wird als ein *London girl* mit türkischem Hintergrund präsentiert. Ihre Türkischkenntnisse sind allerdings sehr begrenzt und ihr Kontakt zum Heimatland ihrer Eltern beschränkt sich auf einige Aufenthalte in ihren Ferien. Sie fühlt sich wie eine Londoner Einheimische und hat ebenso die einseitige Mentalität, die in *CC* kritisiert wird. Sie ist sich zwar der kulturellen Vielfalt Londons bewusst, aber sie artikuliert trotzdem einen hegemonischen soziokulturellen Diskurs. Dies lässt sich anhand ihrer Positionierung gegen die imperialistischen Praktiken in ihrem Modeprojekt veranschaulichen:

> »Am besten wäre es, wenn man das Herkunftsland dieser Kleider zur Marke machte.«
> »Wie bitte?«
> »Ja, genauuu!«, schrie Hannah und freute sich noch mehr über ihren plötzlichen Einfall. »Ja, ich mache schöne, edle Etikette an die Kleider mit *made in Bangladesh* oder *made in Phillippines* …, GENAU DAS IST ES!«, schrie sie begeistert über ihren plötzlichen Einfall. […]
> »Das ist es. Diesen Nutella-Rebellen im Westen ihre eigene Stupidität verkaufen!«, forderte Hannah überzeugt.

---

3 Ein Kritikpunkt lässt sich an dieser Stelle aufweisen: Die Identitätsentwicklungen von Hasan werden im Laufe der Erzählung vorwiegend positiv dargestellt. Im Roman wird zwar ein Plädoyer für die Andersartigkeit und die zwischenmenschlichen und kulturellen Verhältnisse gehalten, doch man darf die Tatsache nicht aus den Augen verlieren, dass die flüchtige Moderne grundsätzlich ambivalent ist und zugleich negative Folgen, die im Roman meines Erachtens nicht weiter ausgeführt wurden, mit sich bringt.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»O Mann, du wirst ja richtig politisch«, stellte ich amüsiert fest.
»Nein, nur realistisch.«
»Nüchtern kapitalistisch«, korrigierte ich sie. Hannah nickte kurz und fing an ihre neuen Ideen in die Tat umzusetzen. (*CC* 303, Herv. i.O.)

Hasans Bemerkung stimmt mit der Kritik an einer Darstellung der kulturellen Fremdheit überein, die auf finanziellen und nicht unbedingt kulturellen sowie humanitären Gründen basiert. Es handelt sich also um ein gewinnorientiertes Engagement, das anscheinend nicht auf soziokulturelle Anliegen abzielt. Zwar versucht Hannah gewissermaßen, sich von einer einseitigen Positionierung zu distanzieren, aber ihre Handlungen sowie Gründe verraten, dass es ihr nicht gänzlich gelingt. Selbst im Alltag bringt sie mit gewisser Naivität das imperialistische Erbe der englischen Einheimischen zur Sprache: »›Komm, wir spielen Kolumbus!‹, schlug Hannah plötzlich vor und kicherte dabei frech. Ich sah sie fragend an. […] ›Ach biiittee, lass uns Amerika entdecken‹, erklärte sie immer noch verspielt schmollend. ›Klingt imperialistisch‹, sagte ich und versuchte zu verstehen, auf was sie hinauswollte.« (*CC* 298) Hannah spielt im Roman eine rein funktionale Rolle: Sie ist die in London geborene Tochter von türkischen Einwanderern; sie ist zwar durch eine kulturelle Melange gekennzeichnet, die jedoch nicht automatisch zur Infragestellung und Dekonstruktion binärer Sichtweisen führt. Ihr fehlt in dieser Hinsicht das Vermögen, sich ihrer eigenen Handlungen bewusst zu machen. Hasan zufolge handelt es sich dabei um eine Tendenz zur Assimilation der kulturellen Fremdheit, die nicht nur von Hannah unbewusst vertreten wird, sondern eine Tendenz der Urbanität Londons ist:

> Es wunderte mich, dass Hannah kaum Türkisch sprach, obwohl sie oft in Istanbul war. Wie so viele Londoner konnte sie nur Englisch, eine andere Sprache kam gar nicht in Frage. Auch viele dieser zweiten und dritten Generation von Indern und Chinesen, Pakistani, Bangladeshi sprachen meistens nur englisch. In Berlin konnte man hier und da doch wenigstens Türkisch, Arabisch, Serbisch, neuerdings auch Polnisch und Russisch hören. (*CC* 191)

Der Vergleich zwischen Berlin und London ist aufschlussreich, denn er verweist auf eine tendenzielle Differenzierung bei der Assimilation verschiedener Kulturgruppen als eine Art Distanz von kulturellen Herkünften und trägt dadurch zur Stärkung hegemonischer Praktiken bei. Dieser kritische Aspekt ist von großer Bedeutung, denn diese Distanzierung seitens dieser »einheimischen Migrationskinder« kennzeichnet einen selbstwidersprüchlichen und ambivalenten Prozess, der versucht, die Bedeutung und die Wahrnehmungen der »Nutella-Rebellen« infrage zu stellen, ohne jedoch dabei zu realisieren, dass sie selber in diesen Kontext eingebettet sind.

Dieser solide Aspekt wird jedoch nicht nur durch die englischen Einheimischen und die in London geborenen Migrantenkinder vertreten, sondern auch durch viele Einwanderer selbst. Obwohl sie über interkulturelle Erfahrungen verfügen, scheinen sie sich nicht gänzlich von eindimensionalen Sichtweisen lösen zu können. Demnach soll im nachstehenden Unterkapitel auf die zweite Gruppe der Einwelt-Menschen, die Migranten des Café Cyprus, eingegangen werden.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2.2.1.2 Café Cyprus

Das titelgebende kommerzielle Unternehmen wird im Laufe des Romans als ein exemplarisches Modell von Widerstand gegen die kulturelle Pluralität konstruiert. In diesem Café versammeln sich zypriotische Einwanderer, die sich mit dem Zweck, »die Zypernfrage zu lösen« (*CC* 50), von London abschotten. Hasans Arbeitssuche führt ihn zum Ali Bey's Supermarket, der oft das gegenüberliegende zypriotische Café mit Essen und Getränken versorgt. In Ali Bey's Supermarket erfährt Hasan, dass er sich im Café Cyprus »tüchtig und diplomatisch« (*CC* 26) verhalten muss. Diese Diplomatie liegt darin begründet, dass das Café als kultureller und sogar geopolitischer Treffpunkt für die zypriotischen Migranten fungiert und seine Stabilität von den diplomatischen Bemühungen um Toleranz und Versöhnung aufgrund gruppeninterner Unterschiede abhängt.

Das Café isoliert sich in diesem Sinne mitten in der Urbanität Londons. Ihm kommt eine Rolle als Rückzugsort für seine Gäste zu, an dem ihr Status als Migranten aufgehoben wird und sie sich nach eigenen kulturellen Ausdrucksformen organisieren. Das Café fungiert insofern als subjektiver Raum, der sich nach seinen eigenen kulturellen Regeln und Mustern entwickelt. Das heißt nicht, dass sein Zutritt physisch beschränkt ist, sondern dass dem Raum eine symbolisch-subjektive und geschichtlich-kulturelle Organisation zugrunde liegt, die die Gäste teilen und erlebt haben.

Der Ort des Cafés isoliert sich insofern kulturell und historisch vom urbanen Leben Londons und dient zugleich als die Darstellung eines kulturellen Zuhauses. Die Urbanität draußen hebt sich also semantisch und symbolisch auf, sobald jemand den Ort betritt. Die Nutzung des Raums des Cafés – die »identifikatorische Nähe« (Bonner 2011: 269) – bietet eine Möglichkeit zur Identifikation mit Individuen zypriotischer Herkunft und zur Aushandlung von gruppeninternen Differenzen (türkisch/griechisch) an. Die Gäste werden narrativ oftmals kritisch beschrieben, da ihre Handlungen und Weltanschauungen gewisse Kulturmuster vertreten, die keine Interaktion mit dem gegenwärtigen urbanen Raum vorsehen: »[…] du hast es noch immer nicht geschafft, hier in diesem London ein Zuhause zu finden, oder?« (*CC* 34)

Es gibt hingegen Migranten, die in London doch Fuß fassen konnten, wie z.B. Ali Bey und seine Frau Ayşe Hanim:

> »Wir sind doch nicht mehr im Dorf Bellapais, und das ist auch nicht der Bauernhof ihrer Väter, sondern ein Unternehmen, das Steuer an die britische Regierung zahlt und sogar mitbeteiligt ist an dem Penny für die Queen. Wir sind hier in Harringey und nicht in Magosa!« (*CC* 36; dazu auch 200)

Während Ali Bey und Ayşe Hanim einerseits eine gewinnorientierte und sogar diplomatische Stellung einnehmen, sind die Gäste des Café Cyprus durch eindimensionale und engstirnige – also solide – Identitäten gekennzeichnet. Hasan gewährt uns einen Einblick in das Leben einiger regelmäßiger Besucher:

> Salim gehörte zu denen, die gleich eine Niederlage, eine Kapitulation darin sahen, wenn ein türkisches Mädchen sich in die Arme eines Nigels oder Neils kuschelte. Für Salim bedeutete das so viel wie »das Mutterland ist verloren, besetzt von blonden, ungläubigen unbeschnittenen Barbaren, Wikingern, Germanen, Sachsen, dem Westen…« Er hatte sich aus Bausteinen wie Familie, Ehre, Stolz, Heimat, Mutter, Schwester etc. …

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> eine Burg, eine Festung gebaut, der sich England, der Westen keinen Zentimeter nähern durfte. Er verbarrikadierte sich darin, es war seine Heimat, sein Zuhause, und dort war alles in Ordnung. Die Leute waren stolz, ehrenhaft und respektierten sich gegenseitig. Es gab keine Scheidungen, keine Emanzen, kein Aids. Dort war ein Mann immer noch ein echter Mann. (*CC* 88)

Diese Passage verdeutlicht Salims Widerstand gegen London. Hasans Beschreibung greift auf einen militärischen und kämpferischen Wortschatz zurück, der den soliden und defensiven Aspekt der narrativen Identität Salims unterstreicht. Salims Ausgangskultur steht im Mittelpunkt seiner Selbstbestimmung und sein Denkmuster lehnt die kulturelle Vermischung und Auseinandersetzung mit der hiesigen Kultur ab, da London die Stabilität seiner narrativen Identität infrage stellen könnte. An dieser Stelle ist anzumerken, dass Salim versucht, seine traditionellen Werte zu beschützen, indem er für den kulturell Anderen keinen Platz schafft: »Anhand des Kaffeehauses […] wird im Roman eine patriotische, antiglobale Konstruktion geschaffen, die der Auflösung von Dichotomien zu widerstreben versucht.« (El Hissy 2011: 410)

Es besteht nicht die Absicht, jede sekundäre Figur einzeln zu analysieren. Wichtiger ist vielmehr, dass die Gäste des Cafés eine homogene Gruppe bilden, selbst wenn sie sich innerhalb des Cafés als kulturell heterogen und zwiespältig erweisen. Aus diesem Grund legen diese Ein- und Ausgrenzungsverhältnisse eine heikle Umgangsform nahe, denn »[…] ihre Einsamkeit in London hatte die Alten auf eine seltsame Art hochsensibel gemacht. Sie vergaßen kaum eine Kränkung oder kritische Bemerkung, die über sie geäußert worden war.« (*CC* 94)

Ähnlich wie bei den zuvor erwähnten englischen Einheimischen, spielt die historische Dimension eine tragende Rolle bei der Lebensorientierung der zypriotischen Gäste. Obwohl der Raum des Cafés von einer Homogenisierung solider Identitäten durchzogen ist, ist die interne Struktur des Cafés zwiespältig und turbulent. Die Zypernfrage, die sich nach den Massakern in den 1960er und -70ern zugespitzt hat, bleibt bis heutzutage eine ungelöste diplomatische Frage. Die Insel ist seit 1974 durch die Green Line getrennt, eine Demarkationslinie, die die Zyprioten je nach kultureller Zugehörigkeit räumlich abgrenzt: »[…] von dieser alten Welt war nichts mehr übrig außer einigen Erinnerungsfetzen. Es war eine andere Zeit, eine andere Moral, ein anderer Kosmos gewesen.« (*CC* 90) Dieser räumlich-kulturellen Trennung durch die Green Line kommt in *CC* ein symbolischer Aspekt zu, der nach London über(ge)setzt wird, und zwar in Green Lanes – die Adresse des Cafés.

Die zypriotische Homogenisierung des Cafés umfasst somit eine kontroverse und binäre Organisation und ist in einem historischen Kontext verfangen, der auf die räumliche Bedeutung des Cafés übertragen wird. Die Geschichte und die kulturellen Konflikte auf Zypern werden in alltäglichen Diskussionen permanent diskutiert, ohne dass eine versöhnende Lösung gefunden wird. Trotz der heftigen Debatten wird im Café ein Versuch angestellt, diplomatisch zu sein. Dies lässt sich durch den Namen des Geschäfts erklären: Als Ali Bey Hasan als Aushilfe in seinem Supermarkt einstellt, betont er die Notwendigkeit der Diplomatie:

> »Drüben ist das Cafe Cyprus«, erklärte Ali Bey und zeigte auf ein Cafe mit Neonlicht und Pflanzen im Fenster auf der gegenüberliegenden Straßenseite.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »Eine Art Tochterunternehmen von uns. Meine besten Kunden. Mittags ist immer Hochbetrieb. Auf die musst du besonders gut achtgeben und immer diplomatisch bedienen. Verstehst du? Deshalb heißt es auch *Cafe Cyprus* und nicht *Kibris* oder *Kypros*.« (*CC* 37, Herv. i.O.)

Der englische Name wendet sich nicht an die Passanten, sondern an diejenigen, die sich im Café befinden. Indem auf eine Sprache zurückgegriffen wird, die nicht die Muttersprache der türkisch- und griechisch-zypriotischen Gäste ist, enthält sich das Geschäft einer politischen und kulturellen Neigung. Diese diplomatische Neutralität ist das Element, das die Interaktion zwischen den Gästen des Cafés ermöglicht. Die Meinungsverschiedenheit scheint das Verbindungselement der Cafégäste zu sein und ist auch in Bezug auf andere geopolitische Anliegen – wie etwa die Bosnienfrage (*CC* 277) – vorzufinden. Trotzdem werden alle Diskussionen irgendwann wieder auf die Konflikte auf Zypern reduziert: »Schließlich hatten sie den Zypernkrieg, Aufstände, Massaker überlebt und trugen deren Wunder, Narben und Schrecken tief im Herzen.« (*CC* 48) Das nennenswerteste Beispiel bezieht sich auf die physisch-räumliche Inszenierung des Zypern-Konflikts. Zunächst mit Küchenutensilien breitet sich das Nachspiel der Geschichte auf die gesamte Infrastruktur des Cafés aus, welchem subjektive und historische Bedeutungen zugesprochen werden. Die Nutzung des Raums zur Rekonstruktion der Vergangenheit bestärkt die retrospektive Ausrichtung der Zeit und der soliden Identitäten und widerlegt somit die Gegenwart als Möglichkeit, ihrem Leben neue Bedeutungen zuzuschreiben:

> Dann benutzten die Alten den ganzen Raum. Die Theke war Zypern, blaues Linoleum am Boden das Mittelmeer, alte Stühle türkische Schiffe, die Ventilatoren Tausende von türkischen Fallschirmspringern. Sie holten wuchtig mit Händen und Armen aus, ihre Gesichter verjüngten sich und leuchteten auf, wenn sie die Kraft der Erinnerung verteidigten. Die alten Männer legten eine Lebendigkeit an den Tag, die sie sonst vermissen ließen. In solchen Momenten schimmerte die ganze Leidenschaft und Wut des Mittelmeers aus ihnen heraus. Schließlich bestanden sie aus osmanischem Fleisch, griechischen Knochen und zypriotischem Wein.
>
> […] Eine unsichtbaren Green Line – Demarkationslinie –, die Nord- und Südzypern trennte, durchlief das Cafe Cyprus. In der rechten Ecke des Cafes hatten sich griechische und in der linken Ecke türkische Zyprioten an Tischen breitgemacht. Es herrschte eine stillschweigende Übereinkunft, dass niemand diese Linie übertrat.
>
> Im hintersten Teil des Cafes saß eine kleine Gruppe von griechischen und türkischen Zyprioten, meistens um Cemil Bond und den alten Jorgo und Niko versammelt. In dieser eher milderen, liberalen Ecke saßen Musa, Isa, Jusuf und Yayah mit am Tisch – wenn man ihre Namen übersetzte, dann hießen sie Moses, Jesus, Josef und Johannes, somit war die halbe Bibelgeschichte jetzt bei Tee und Tavla vertreten. (*CC* 51-52)

Die räumlich-kulturell markierte Trennung der Stammgäste offenbart die Existenz konservativer (Hardliner) und liberaler Gruppen. Die ernsthaften Diskussionen betonen die Tatsache, dass die Bemühungen um Versöhnung nicht ansatzweise fruchtbar sind. Die Liberalen versuchen darauf aufmerksam zu machen, dass alle Café-Gäste Zyprioten sind und die Meinungsverschiedenheit nur zu endlosen Missverständnissen

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Konflikten führen wird: »Jedes Mal, wenn man glaubt, von einer Gemeinschaft sprechen zu können, führt sie sich selbst ad absurdum und zersetzt sich wieder.« (El Hissy 2011: 411) Die Symbolik dieser Darstellung zielt jedoch nicht auf eine Lösung ab, sondern verdeutlicht den Teufelskreis, in den diese alten Männer seit Jahrzehnten geraten sind und aus dem sie, nicht kompromissbereit, nicht herauskommen.

Diese *Agree-to-disagree*-Haltung scheint der einzige Anlauf zur gegenseitigen Annäherung zu sein. Die philosophischen Vorschläge der liberalen Zyprioten, welche zur »Aristoteles-und-Platon-Fraktion« (*CC* 52) zählen, stoßen im Endeffekt auf taube Ohren. Sie plädieren für eine zypriotische Wiedervereinigung und versuchen dabei, ihre Argumente anhand des deutschen Beispiels der Wiedervereinigung zu untermauern. Die Hardliner beiderseits widerlegen allerdings programmatisch diese Argumentation, indem sie behaupten, die deutsche Wiedervereinigung sei nur möglich gewesen, weil West- und Ostdeutsche große Gemeinsamkeiten teilten: »›Pah, Vereinigung? Berlin?‹ […] ›Kein Wunder, die Deutschen haben die gleiche Geschichte, gleiche Kultur. Klar, sie sind Christen, sie sprechen deutsch. Natürlich werden sie sich wiedervereinigen.‹« (*CC* 53) Der Widerstand der Hardliner basiert auf der Anstrengung, dass die jüngeren Generationen nicht vergessen, dass ihre kulturelle Identität nie vollständig werden kann, sobald die Insel mit einer anderen kulturellen Gruppe geteilt werden muss (*CC* 54). Die mangelnde Bereitschaft zum kulturellen Miteinander bekräftigt somit die Ausgrenzungsverhältnisse und untergräbt die Versuche, die Gegenwart prospektiv neu zu gestalten. Die Engstirnigkeit und die Eindimensionalität – sei es auf Zypern oder im Café Cyprus – entziehen den Individuen die Möglichkeit, sich in einen dynamischen Kontext der flüchtigen Moderne frei einzuschreiben, und verdammen die Individuen zu einem unaufhörlichen Konfliktzyklus: »›Die Zeit kennt keine Ewigkeit. Nur das menschliche Popelhirn, und das irrt oft!‹« (ebd.)[4]. Der vertretene Standpunkt der Aristoteles-und-Platon-Fraktion wird meiner Auffassung nach nicht als ein nationalistischer Diskurs artikuliert, sondern vielmehr als die Annäherung an eine intermediäre, versöhnende Perspektive, die sich in einem Übergang zwischen der harten und der flüchtigen Moderne befinden würde und sich eventuell weiterentwickeln könnte. Sie greift einerseits auf eine Perspektive der Vereinigung durch die kollektive Zugehörigkeit zurück, ohne dabei jedoch eine hierarchische und werthaltige Struktur bilden zu wollen, welche zur Ausgrenzung der einen oder anderen Gruppe beitragen könnte.

In diesem Sinne wird die Vorstellung eines kulturellen Ganzen infrage gestellt, indem die Zugehörigkeitsverhältnisse anhand eines sozial-liberalen Diskurses neu bedacht werden. Diese literarisch dargestellte Reflexion erweist sich in Bezug auf die Identitätsdebatte als erfolgreich, denn die Konflikte existieren weiterhin, doch ihre Diskussion in einer liberalen Raumdimension schlägt eine Brücke zu einer »lange[n] und friedliche[n] Nachbarschaft in Green Lanes« (*CC* 54)[5]. Insofern wird der Konflikt rund

4 Da die erzählte Zeit des Romans sich auf den Beginn der 1990er-Jahren bezieht, wurden spätere Anläufe zur Konfliktbeilegung nicht dargestellt. Es ist dennoch bemerkenswert, dass das Scheitern des 1999 entworfenen Annan-Plans den Zwiespalt auf der Insel intensiviert hat, die soziokulturellen Streitigkeiten weiterhin existieren und sich zudem auf die politisch-ökonomische EU-Ebene auswirken (vgl. Palley 2005: 250).

5 Keleş (2011: 42) zufolge lässt sich das Zusammenleben als ein erfolgreiches Ergebnis der diplomatischen und interkulturellen Intervention auffassen. Seine Aussage lässt sich jedoch teilweise

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

um die kulturelle Identität gewissermaßen durch seine symbolische Versetzung nach London gemildert. Wenngleich Widerstand gegen die kulturelle Vermischung geleistet wird und die Zypernfrage weiterhin ungelöst bleibt, fungiert die Einbettung des Cafés in einen urbanen Raum als externe diplomatische Praktik, um die internen Konflikte im Café zu mildern.

Bemerkenswert ist ferner die Rolle der Sprache. Das Miteinanderleben im Café wird durch ein eigenes Kommunikationssystem vorangetrieben. Die griechische und die türkische Sprachvariante der Café-Gäste vermischt sich mit dem Englischen in Form einer sprachlichen Melange. Dieser Synkretismus spiegelt einerseits die diplomatischen und transkulturellen Bemühungen im Café und die Rolle der Urbanität Londons wider, macht andererseits aber ein internes Kommunikationssystem aus, das außerhalb des Cafés kaum verständlich ist:

> Offen gestanden verstand ich manchmal die alten Zyprioten nur schwer, da sie alle gleichzeitig sprachen, was in laute Töne und große Gesten ausartete und an Dramen mit Slapstickeinlagen erinnerte. Außerdem sprachen sie einen Anglo-turco-cypriot-Dialekt, den nicht einmal Leute in Girne (Kyrenia) oder Lefkosa (Nicosia) verstanden hätten. Es handelte sich um einen *cockney*-türkischen Einschlag, vergleichbar mit Berlinerisch mit sächsischem Einschlag. *Merhaba* sprach man hier »Mährrrhaaabaaa« aus, es hörte sich an wie »Pearl Harbour«.
>
> Die türkischen Vokale wurden wie im Englischen ausgesprochen, so zum Beispiel wurde das U wie in Umut »Aumut« ausgesprochen, das R wurde auf angelsächsische Art gerollt und klang dabei fast amerikanisch, ja erinnerte ein bisschen an New Yorker Bullen.
>
> Ich verhielt mich also, wie Ayşe Hanim es in solchen Situationen tat. Sie blickte ruhig und bedächtig, dabei wirkte sie gesammelt und distanziert wie die Queen. (*CC* 42, Herv. i.O.)

Hasan – als Kreuzberger türkischer Herkunft – bietet aufgrund seines Unwissens keine weiteren Informationen über die griechische Variante. Dennoch ist es bemerkenswert, dass das Verständnis dieser sprachlichen Vermischung innerhalb des Cafés einen Konsens darstellt, welcher lediglich durch Bedächtigkeit und diplomatische Distanz ausgehandelt werden kann.

Die Diplomatie erweist sich als ein wichtiger Anlauf zur Versöhnung und zur Milderung der bestehenden Konflikte im Café. Der Widerstand vor allem seitens der Hardliner setzt allerdings diese diplomatische Neutralität aufs Spiel. Und zwar haben sich die Konflikte dermaßen zugespitzt, dass es letztendlich zu einem Todesfall kommt. Es handelt sich um den psychisch kranken Hikmet, der für die Gäste »längst zum Inventar [gehörte]« (*CC* 92). Aufgrund des Mordes an seiner Familie während des Massakers auf

---

widerlegen. Das Zusammenleben der Zyprioten, das innerhalb des Cafés inszeniert wird, wird in der Tat durch diplomatische Bemühungen erzielt, welche die gruppeninternen Konflikte maßgeblich mildern, aber nicht lösen. Die von Hasan beschriebenen Biografien einiger zypriotischer Café-Gäste zeigen hingegen eine Tendenz zur Zurückgezogenheit vom urbanen Leben Londons auf. Insofern ist der Erfolg der integrativen Praktiken räumlich eingeschränkt und variiert nach dem Raum und dem Kontext, in dem sich die Zyprioten befinden (*Café Cyprus* oder London).

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zypern wurde Hikmet von Ali Bey respektvoll behandelt, der ihm in kritischen Momenten half. Nach einem religiösen Fauxpas, dessen Hikmet sich wegen seines mentalen Zustandes nicht bewusst war, wurde er »blutüberströmt mit schweren Messerstichen unter der Brücke von Harringay Station auf[gefunden]« (*CC* 98). Einige Tage darauf ist er seinen Verletzungen erlegen, was Ali Bey tief bedrückt hat. Ali Bey, der bislang zum Wohle seines Geschäfts versucht hatte, eine neutrale Position gegenüber den Gästen des Café Cyprus einzunehmen, verliert seine langjährige Geduld und Bedächtigkeit und prangert diejenigen an, die zu Hikmets Tod direkt oder indirekt beigetragen haben:

> Ali Bey schritt breitbeinig ins Cafe zurück und schrie den alten Männern ins Gesicht: »Für euch ist das Leben so langweiiiliiig und leeeer! Ihr tut alles, um euch selbst ein kleines Drama zu schaffen, damit ihr euch in eurem erbärmlichen kleinen Leben ein wenig besser fühlt! Selbst wenn ihr dafür auf dem Leben von anderen herumtrampeln müsst!!!« (*CC* 201)

In einem Gespräch mit Hasan, der auch versucht, sich im Café Cyprus diplomatisch zu verhalten, erklärt Ali Bey, dass Hikmets Tod nichts anderes als die Frucht einer Vergangenheit war, aus der diese alten Männer nicht herauskommen konnten bzw. wollten. Die im Café Cyprus inszenierten Konflikte waren dermaßen intensiv geworden, dass die Gäste Hikmet nicht als zypriotischen Einwanderer wahrnahmen, der unter den Gräueltaten auf Zypern litt, sondern als jemand, der das Interesse an der turbulenten und brutalen Vergangenheit nicht teilte:

> »Weißt du… wir haben ihn umgebracht, ja wir, *London kills you*. Von der Polizei aufgegriffen, wie der letzte Dreck behandelt zu werden, als ›*wog*‹ beschimpft zu werden. Jedes Mal musste ich zur Polizei, zu den Ämtern, um Hikmet rauszuholen, alles zu erklären, er war wie ein Verwahrloster in dieser Gegend. Hikmet kam mit einer tiefen Wunde hierher. Er war lange in einer geschlossenen Anstalt gewesen. Er war allein, als er die Leichen an diesem heißen Julitag 1974 entdeckt hat, damals, als der Krieg im vollen Gang war. Ja, Leichengeruch, Verwüstung, Blutspritzer im Bad, an den Kacheln, erschossene Kinder und die Frau in der Badewanne. Tote mit offenen Augen, Horror, einfach Horror. Wie sollte ein Vater mit diesem Anblick leben? Hikmet hat nicht gelebt, nein, er hat mit dieser tiefen Wunde nur noch vegetiert. Weißt du, die meisten Immigranten tragen eine Wunde mit sich, bei manchen bleibt eine große Narbe übrig, bei anderen blutet es weiter. Hikmet trug seine Wunde offen, für alle sichtbar, deshalb mieden die Männer ihn auch, weil er sie immer wieder an ihre Vergangenheit erinnerte, wie tief verletzt und gestört alles war … Ja, die meisten wollten vergessen, die Massaker von 67, den Krieg von 74, Angst, Flucht, das Verlassen der Heimat, und Hikmet hat es uns immer wieder vor die Augen geführt. Wir haben ihn umgebracht, weißt du? Wir! Hinter seinem Rücken getuschelt, ihn veralbert, ihn abschätzig behandelt, heimlich verachtet, offen beschimpft … Ich konnte all das nicht mehr hören, nicht mehr aushalten, ich war immer unter Hochspannung … (*CC* 279-280, Herv. i.O.)

Die Eskalation der internen Konflikte und der Tod Hikmets sind Beweise für Hasan, dass diplomatische Bemühungen nicht immer die erwarteten Ergebnisse erzielen. Den Pessimismus und den unmöglichen Konfliktabbau nimmt der Ich-Erzähler als eine unentrinnbare Wirklichkeit, einen Widerstand gegen das friedliche Miteinander wahr.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aus diesem Grund beschließt er, den Kontakt zu dem Café abzubrechen: »Ich wollte endlich mit Menschen zu tun haben, die nicht bis zum Hals im Sumpf der Vergangenheit steckten und immer tiefer einsanken.« (*CC* 202) Diese Entscheidung beweist, dass die individuelle und kollektive Nutzung des Raums direkt zur Gestaltung seiner eigenen Wahrnehmungen und Identität beiträgt, denn »die Zeit im Cafe Cyprus markiert somit ein Stadium der Stagnation, das seine Ankunft in London verzögert. Er verlässt das Café und wandert dabei nicht nur nach London, sondern auch in die Diegese ein.« (El Hissy 2011: 417) Das Café Cyprus stellt sich als ein Ort heraus, der aufgrund seiner in der soliden Moderne verankerten Organisation Hasan keine Identifikation bzw. Übereinstimmung mit seiner eigenen narrativen und flüchtigen Identität bietet. Seine Arbeit in Ali Beys Supermarket ist dennoch von elementarer Bedeutung, denn die Verhältnisse, mit denen Hasan konfrontiert ist, konstituieren eine kollektive und solide Fremdheit, welche er sich nicht aneignen möchte. Allerdings tragen die Geschehnisse, die sich im Café abspielen, zu Hasans Identitätsgestaltung bei, indem er die einseitigen Ereignisse entschieden ablehnt und sie als Nicht-Identifikationen wahrnimmt.

2.2.2 Die »Mehrwelt-Menschen«

Anders als die solide Moderne ist die flüchtige Moderne durch Ambivalenzen gekennzeichnet, die die Stabilität der Identitäten infrage stellt. Der urbane Raum der flüchtigen Moderne ermöglicht demnach die Herausbildung verschiedenartiger Existenzmöglichkeiten: Es handelt sich dabei um die Befreiung der Individuen aus fest fixierten Bezugsrahmen und die Freiheit zur Selbstbestimmung. Kara bezeichnet im Interview mit Károlyi (2008) die Mehrwelt-Menschen als diejenigen, die sich selbst erlauben, sich die kulturelle Fremdheit anzueignen und sich selbst weiter zu entwickeln. Vor diesem Hintergrund lässt sich feststellen, dass die Mehrwelt-Menschen sinnbildhaft für die Konfiguration der Identität im Rahmen der flüchtigen Moderne stehen. In den nachstehenden Unterkapiteln soll auf die Figur Hasans, der als bedeutendstes Beispiel für Karas Konzept der Mehrwelt-Menschen gilt, und die gastronomische Praxis als Kulturvermittlung in der flüchtigen Moderne näher eingegangen werden.

2.2.2.1 Hasan

Der Ich-Erzähler Hasan ruft im Laufe von *CC* eine philosophische Diskussion über die kulturelle Vielfalt innerhalb des urbanen Raums ins Leben. Seine kulturphilosophischen Beobachtungen sind von einem praktischen Diskurs durchzogen, der sich an den vergangenen Erfahrungen orientiert, die er einst in Westberlin und Istanbul gesammelt hat. Der Ausgangspunkt des Romans präsentiert somit keine *tabula rasa*, sondern einen präfigurierten Zustand seiner narrativen Identität, der in London weiter ausgehandelt wird. Die Umgestaltung seiner narrativen Identität findet dadurch statt, dass auf Informationen aus seiner Vergangenheit in Form von *flashbacks* zurückgegriffen wird, die seine gegenwärtige räumliche Praxis (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 33-34) steuern.

Durch seine Identifikation als gebürtiger Kreuzberger türkischer Herkunft beschränkt Hasan seine Identität nicht auf ein eindeutiges Zugehörigkeitsverhältnis. Im Gegenteil: Kreuzberg stellt sich als der Ansatzpunkt seiner Selbstfindung heraus. Seine Übereinstimmung mit dem Berliner Viertel bezieht sich auf seine individuellen

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erfahrungen und die Umstände, die im Laufe der Zeit auf sein Leben Einfluss genommen haben und in Karas erstem Roman *Selam Berlin* (2003) dargestellt wurden. Hasan realisiert allerdings, dass seine Identifikation mit der Stadt aufgrund der soziokulturellen Veränderungen nach dem Mauerfall infrage gestellt wurde. Zum einen führten die Transformationen zur Zunahme der kulturellen Vielfalt, zum anderen wurden Gegenreaktionen bzw. ein Widerstand insbesondere von rechtsextremen Gruppen herbeigeführt:

> In letzter Zeit wurde in Berlin viel marschiert unter bunten und braunen Fahnen. Auf der Love Parade, Fuck Parade und dem Christopher Street Day. Anfangs fand ich es hip und kultig. Doch dann kamen die Neonazi-Aufmärsche auf Bahnhöfen und Straßen unter braunen Fahnen, und ich dachte ans Weggehen, denn oft hatte ich das Gefühl, dass das neue Berlin und ich wie Spielkarten aneinanderlehnten, und jederzeit auseinanderdriften konnten. (*CC* 11-12)

Die Metapher der Karten zeigt, dass die Übereinstimmung mit der umgebenden Urbanität flüchtig und Veränderungen ausgesetzt ist. Die Zunahme an rechtsradikalen Bewegungen stellt eine Drohung für den Fortbestand seiner Identität dar: »Ich konnte zu Hause nicht mehr atmen – in meiner Stadt. Deshalb stellte ich mich aufs Weggehen ein.« (*CC* 13)

Darüber hinaus spielt seine türkische Herkunft eine wichtige Rolle in Berlin, weil er sich mitten in der deutschen Migrationsdebatte befindet. Hasan identifiziert sich allerdings als Deutscher, was ihn von der Generation seiner Eltern unterscheidet. Seine Herkunft hat ihn trotzdem dazu gebracht, eine Weile in Istanbul zu leben, was zur Weiterentwicklung seiner kulturellen Sensibilität maßgeblich beigetragen hat. Sein Aufenthalt in Istanbul gestaltet in dieser Hinsicht seine narrative Identität mit und seine kulturellen Erfahrungen werden in London zum Ausdruck gebracht, wie etwa bei der Anredeform gegenüber seinem Vorgesetzten Ali Bey (*CC* 40). Als Kreuzberger aus »de[m] Kiez in SO36« (*CC* 281) bringt Hasan darüber hinaus auch den scharfzüngigen Ton der Berliner Schauze mit, welche in einigen Passagen des Romans zu finden ist. Diese transkulturelle Melange erweitert sich dadurch, dass Hasan sich die typische Ausdrucksweise der Engländer aneignet: »›*Pathetic!*‹, lachte Sukjeet, ›willkommen in London, du hast schon den richtigen Ton drauf.‹« (*CC* 316, Herv. i.O.)

Der kulturellen Ausprägungen anderer Großstädte bzw. Kulturräume bewusst, ist Hasan in der Lage, diese Aspekte miteinander zu vergleichen und zu analysieren. Die Gemeinsamkeiten schlagen somit eine Identifikationsbrücke zwischen London und Berlin/Istanbul, wohingegen die Unterschiede als mögliche (Nicht-)Identifikationen dienen können. Die zwei folgenden Passagen veranschaulichen dieses vergleichende Verhältnis:

> Deshalb schlenderte ich in der Nähe von Victoria Station herum, betrachtete den Verkehr und die hin und her hetzenden Leute. Es herrschte ein Kommen und Gehen in dieser Gegend, wie am Taksim Square in Istanbul. London und Istanbul hatten eines gemeinsam: Das Getümmel der Massen und die Lässigkeit der Leute auf den Straßen. Hier wie dort schmückten Fetzen von alten Zeitungen, Zigarettenstummel und Kau-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> gummireste das Pflaster postmodern. Der Sound war ähnlich, laut, dreckig, gleichzeitig alt und lässig, cool und gelassen, nicht so fordernd und zackig wie Berlin. (*CC* 100)

> Im Vergleich zu Berlin konnte man in London viel Himmel sehen. Die Häuser hatten nicht so viele Stockwerke wie die Berliner Altbauten mit ihren fünf Stockwerken und alten Bäumen, die ganzen Straßen in Schatten hüllten, gegenüberliegende Wohnungen verdunkelten und die Sicht auf den Himmel verengten. Vielleicht hatte ich deshalb oft das Gefühl, in Berlin eingeengt zu sein? (*CC* 131)

Weil Hasan den größten Teil seines Lebens in Berlin verbracht hat, werden seine Wahrnehmungen oft von der deutschen Großstadt beeinflusst. Der Kontakt mit Istanbul und vor allem London verrät ihm neue Perspektiven, die Urbanität anders wahrzunehmen, sei es durch die »Lässigkeit der Leute auf den Straßen«, sei es die Tatsache, »in London viel Himmel sehen« zu können. In London stößt Hasan auf Eigenschaften der Urbanität, die sich von dem Gefühl architektonischer Einengung distanzieren. Insofern ist es irreführend zu denken, seine Wahrnehmungen seien grundsätzlich neutral – ganz im Gegenteil: Die räumliche Praxis impliziert eine subjektive Bedeutungszuschreibung seiner umgebenden, gegenwärtigen Realität.

Anders als die Einwelt-Menschen, die sich vorwiegend auf die Vergangenheit besinnen, konzentrieren sich die in *CC* dargestellten Mehrwelt-Menschen auf die Gegenwart und nehmen dabei eine prospektive Stellung ein. Der Rückgriff auf die Vergangenheit fungiert bei Hasan infolgedessen nicht als Verankerung seiner Identität, sondern als Basis für die Neubestimmung seines gegenwärtigen Verhältnisses zu dem umgebenden Raum Londons. Sein Lebensprojekt erweist sich als nichts anderes als die Konstruktion eines individuellen Zuhauses, in dem die Widersprüche und Ambivalenzen zusammenleben und eine Wahrnehmungslogik konstruieren, die in seinem Alltag zum Ausdruck kommt:

> Ich lernte bereits sehr früh […] die beiden Welten [Berlin und Istanbul] zu vergleichen, ihre Ticks, Macken und Vor- und Nachteile herauszufinden. […] Manchmal stießen diese beiden Welten in mir zusammen, doch ich entzog mich der Explosion und begab mich auf meine eigene Ebene, meine dritte Ebene, mein Hasan-Zuhause. (*CC* 332)

Der Protagonist nimmt auf diese Weise eine Selektion von Räumen in London vor, die seine eigene Stadtwahrnehmung bilden. Er arbeitet an verschiedenen und voneinander getrennten Orten, um sich in der Stadt niederlassen zu können. Seine Bewegungen innerhalb der Stadt enthüllen verschiedenartige urbane Kosmen, die als Fragmente der Urbanität aufzufassen sind. Die Underground ist wie zuvor besprochen ein Leitmotiv in der narrativen Handlung und in seinem Leben, denn in der *tube* versucht der Protagonist, sein kulturelles Beobachtungs- und Wahrnehmungsvermögen zu schärfen, sodass er sich in London orientieren kann, wie er es früher in Berlin konnte:

> In Berlin konnte ich Ostberliner anhand von ihrem zackigen, hektischen Ton von Westberlinern, müde und abgebrühte Altberliner von neugierigen, naiven Neuberlinern, alte Charlottenburger von schwäbischen Neuprenzelbergern unterscheiden, Studenten an ihren Rucksäcken und Juppies an ihren Mazda Cabriolets erkennen. In den Geschäften und Straßen von Kreuzberg konnte ich Ostanatolier von Westanatoliern und

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Laz von Kurden anhand von Aussprache und Betonung und Schnurrbart unterscheiden. In London war alles neu und anders. (*CC* 64)

Die Ausdifferenzierung von Individuen in seinem Alltag dient ihm als eine Orientierungsform innerhalb der Urbanität und verweist zugleich auf die kulturelle Vielfalt Londons. Trotzdem missfällt es Hasan, wenn die Anderen versuchen, ihn nach seiner Aussprache, Aussehen und Denkmuster einzuordnen. Hasan versucht, in der Beliebigkeit der Massen unterzutauchen:

> Die ultimative Freiheit war es, in der Menge unbekannt zu bleiben. In Londoner Straßen einen Fremden auf der Straße zu sehen, der in einer anderen Kultur und Sprache erzogen war, hieß, ihn nur ansehen und sonst nichts. Kein Abwägen oder Beurteilen. In Berlin hingegen wurde ich wegen meiner schwarzen Haare, meiner Kleider, meiner Schuhe und meines Türkischseins in Schubladen geschoben. Die Leute schauten mich an und dachten: Oh, ein Ausländer! Türke! Kreuzberger! (*CC* 64)

Er weiß die Anonymität in der Stadt zu schätzen, denn sie gewährt ihm eine gewisse Freiheit. Kurioserweise versucht er einerseits, einer phänotypisch-kulturellen und sprachlichen Logik bei der Beobachtung der Anderen zu folgen, aber er wird andererseits ungern von den Anderen beobachtet: »Die Alten beobachteten uns beide mit großem Interesse, was mir persönlich auf den Keks ging.« (*CC* 30)

Für Hasan steht die Freiheit zur Selbstbestimmung im Mittelpunkt: »Das Gute an London war: Man konnte verschiedene Existenzen führen, ohne dass es die anderen mitbekamen. Anonymität zahlte sich aus. London und Istanbul waren die Mekkas der Paralleluniversen.« (*CC* 215) Diese Freiheit lässt sich ebenso durch das Gehen übersetzen: Die Bewegung durch verschiedene Teile der Stadt und die zahllosen Begegnungen mit anonymen Menschenmassen bringen subjektive Bedeutungen zum Ausdruck, die auf Hasans Selbstbestimmung Einfluss nehmen. Zu Beginn seines Lebens in London fällt ihm beispielsweise während einer Fahrt mit der *tube* auf, welche Rolle die Klamotten und der Stil der erzählten Zeit spielen. An den anderen Fahrgästen erkennt er das Potenzial des Aussehens für seine Freiheitserlangung:

> Mir gegenüber stand ein junger Schwarzer mit kurzgeschorener Frisur. Er hatte ein großes Hanfzeichen auf den Hinterkopf rasiert. Daneben ein junger Inder im beigen Anzug mit einem langen schwarzen Zopf, in den er grüne, rote und gelbe Fäden eingeflochten hatte. *Rastaaafaaaraaa, yeeaahhh!* Diese Jungs hier waren exklusiv und extravagant. Da konnte ich mit meinen Berliner Cowboystiefeln und meiner Levi's 501 nicht mehr viel ausrichten, geschweige denn mithalten. Deshalb trug ich neuerdings eine XXL Baggy Jeans, die wie ein Schalwar an meinen Hüften herunterging. Darunter zog ich weite Boxershorts an. Alles hatte mehr Platz, mehr Freiheit. Es klemmte, zwickte und drückte nichts mehr zwischen den Beinen […]. Über den Jeans trug ich meine alte Lederjacke aus Istanbuler Tagen, und an den Seitentaschen meiner Jeans hatte ich lässig ein rotes Tuch hängen, das hatte ich mir von den Jungs aus Brixton abgekuckt. Diese Jungs trugen weite Jeans, weite Jacken, weite Caps und sogar die Schnürsenkel ihrer Sportschuhe klemmten sie lässig in die Seiten ihrer Schuhe. Alles sollte weit, locker, ungebunden, frei an ihnen sitzen, ja, das wollte ich auch, nichts sollte so sein wie

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> in Berlin, denn jede Zelle meines Körpers wollte sich in London erneuern. (*CC* 8-9, Herv. i.O.)

Wie bereits vermerkt wurde, ist die Londoner Underground durch einen häufigen Rhythmus und die große kulturelle Vielfalt ihrer Fahrgäste gekennzeichnet. Ihre Klamotten dienen als Identifikationsmittel ihrer Identitäten. Hasan, Neuankömmling aus Berlin, versucht, sich in London anhand dieser ästhetischen Freiheit neu zu definieren: »Schließlich wollte man ja mit seinen Klamotten den Leuten mitteilen, wie man wahrgenommen werden möchte« (*CC* 127)[6]. Diese Beobachtungsübung beim Gehen in der Stadt kommt dadurch zustande, dass die Masse und die Stadt wahrgenommen, ausgelegt und letztendlich selektiv angeeignet werden. Diese Systematik des Gehens lässt sich als ein Beispiel von Ricoeurs Mimesis-Modell (1991a) erklären. Bis zu seiner Ankunft in London war Hasans Identität von den kulturellen Erfahrungen in Berlin und Istanbul durchzogen (Mimesis I), welche durch die Beobachtung der kulturell vielfältigen Fremdheit Londons infrage gestellt wurden (Mimesis II) und letztendlich nach seinen eigenen Mustern und Geschmäcken neu gestaltet werden (Mimesis III).

Vor diesem Hintergrund spielt Hasans räumliche Praxis eine tragende Rolle bei seiner Identitätsgestaltung. Anders als die Einwelt-Menschen, die sich auf die Vergangenheit besinnen, um sich zu definieren, plädiert der Mehrwelt-Mensch Hasan für die Berücksichtigung der Gegenwart als unmittelbare Möglichkeit, die eigene Identität selbst zu bestimmen. Als Beispiel hierfür lässt sich Hasans Begegnung mit Hannahs Familie anführen: Wenngleich ihre aus der Türkei ausgewanderten Eltern seit Jahren in London wohnhaft sind, vertreten sie die Auffassung, dass die Zeitdimension den urbanen Raum zweifellos definiert. Laut Hannahs Vater, der beim Neubau des Reichstagsgebäudes mitgearbeitet hat, würde die architektonische Arbeit den Zusammenhang des Gebäudes mit der Geschichte nicht beseitigen: »›Sie können ein Gebäude aus Beton, Stahl und Steinen in Weiß einhüllen, aber nicht die Vergangenheit.‹ Stille.« (*CC* 272-273) Tatsächlich tragen das Reichstagsgebäude sowie andere Berliner Altbauten »Kriegsnarben und -verletzungen« (*CC* 161), doch die gegenwärtige Nutzung resultiert aus den Bemühungen um die Vergangenheitsbewältigung. Gegenwärtig den deutschen Bundestag beherbergend, werden das Gebäude und seine Umgebung durch ein historisches Bewusstsein und vor allem durch eine prospektive Haltung der Resignifikation ausgezeichnet, deren diskursiver Referenzrahmen sich an der Gegenwart und der Urbanität orientiert:

> Ach du meine Güte, jetzt kam das ganze politische Gelaber. Für mich war der Reichstag ein altes Gebäude. Sonntags trafen wir uns mit den Jungs aus der Adalbertstraße und spielten vor dem Reichstag stundenlang Fußball, um uns herum der Berliner

6 Viele der in der Stadt vermittelten Identifikationen hängen jedoch Bauman (1997: 52) zufolge von finanziellen Aspekten ab. Laut dem Erzähler eröffnet die Urbanität Londons zwar ein breites und überwältigendes Feld von symbolischen und subjektiven Bedeutungen und Identifikationen, aus denen er sich speisen kann (vgl. Bauman 2003[2000]: 78). Jedoch hat die Freiheit einen Preis. Das *rip-off*-System Londons zwingt oft dazu, sich dieses Freiheitsgefühl zu erkaufen: »Was die Leute auf dieser Insel geschafft hatten, war, den Englischschülern das Gefühl zu geben, dass sie hier frei wären […] und dafür verlangten sie horrende Preise für miese Unterkünfte, Tiefkühlessen, verspätete Züge und Busse.« (*CC* 64)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Verkehr, ein Stückchen weiter, hinter dem Reichstag, die Mauer, dann noch ein Stück weiter das Brandenburger Tor auf der Ostseite, dann so ein Kriegsdenkmal. Bei der Schwangeren Auster unter den Bäumen des Tiergartens saßen die türkischen Picknickmacher, die Grill-Papas und Wasserpfeifenfritzen. SO WHAT! Das war halt so, damals in Westberlin. Meine Güte, musste dieses Berlin immer politisch belastet sein? Manchmal wünschte ich mir, dass die Leute sagen würden, was für eine tolle Stadt, was für nette Leute, was für schöne Häuser, heiße Clubs, chice Cafes, aber Berlin war immer mit historischem Shit beladen. Ich muss sagen, als Westberliner Baujahr 1970 war ich es einfach leid, immer im Ausland die Vergangenheit vorgesetzt zu bekommen. (*CC* 273)

Zweifellos war Berlin im 20. Jahrhundert Schauplatz zweier Weltkriege und des Kalten Krieges. Hasan plädiert jedoch für eine Wahrnehmungsform, die der Vergangenheit nicht den Rücken kehrt, sondern sie prospektiv, gegenwärtig und räumlich-orientiert bewältigt. Die flüchtigen Identitäten lösen sich somit zwar nicht von der Zeitkategorie ab, aber lassen sich durch sie nicht definieren. In dieser Hinsicht geht es nicht um eine Ent-Historisierung, die zum verhängnisvollen Fehler des Vergessens führen könnte, sondern um die historisch bewusste Rekonfiguration der räumlich artikulierten Bedeutungen.

Des Weiteren gilt es zu beachten, dass diese subjektive Rekonfiguration nicht nur auf historischer, sondern auch auf individueller Ebene zum Ausdruck kommt. Hasans Anpassungsfähigkeit und seine Raumwahrnehmungen legen darüber hinaus eine Durchlässigkeit bzw. Flexibilität seiner eigenen Weltgrenzen nahe, deren geteilte Erfahrungen ihn dermaßen bereichern, dass er oft nur schwer von seinen Bekannten wiedererkannt wird:

> »Mir ist aufgefallen, dass du mehr Londoner bist als die Londoner. Wat soll'n das? Und in Berlin bist du der Berliner Obermacker, der jeden Westdeutschen auf hundert Meter riechen kann, jeden Ossi am Tom erkennt, und jetzt das hier?« […]
> »Du nimmst die Farbe deiner Umgebung an, ein Chamäleon. Wirklich, ich meine es ja nur gut mit dir …« (*CC* 166)

Die Kritik seiner Cousine Leyla bezieht sich auf Hasans Wandlungsfähigkeit, also auf die Unfähigkeit, einen dauerhaften »Identitätszustand« zu erreichen, den der Protagonist für überholt und einschränkend hält. Hasans Flexibilität bzw. Wandlungsfähigkeit stellt demnach die Grundbedingung für seine Weiterentwicklung dar. Obwohl am Ende des Romans Hasans Zufriedenheit mit seiner Identität als »neuem Londoner« suggeriert wird, bedeutet es nicht, dass sein Identitätsprojekt zum Abschluss kommt. In Anlehnung an Ricoeurs (1991a: 114) Mimesis-Modell bezeichnet die Mimesis III zugleich den Anfang eines neuen Zyklus von Hasans Selbstbestimmung. London stellt sich in dieser Hinsicht als ein hochkomplexes Gebilde heraus, das die dynamische Basis für die subjektive Umgestaltung bildet. Die Großstadt ist der individuelle und kollektive Aushandlungsraum von (Nicht-)Identifikationen und Referenzen und wird infolgedessen unaufhörlich refiguriert.

Die Bestätigung dieser Tatsache wird am Ende des Romans dargestellt. Nachdem Hasan sich in London eingelebt hat, reist er in die Türkei, um der Hochzeit seines Bru-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ders beizuwohnen. In Istanbul, wo er einmal gelebt hatte, fühlt sich der Erzähler zwar wohl im Umgang mit seiner Familie, aber seinen Rückflug hält er für eine befreiende Erfahrung: »Das Flugzeug war für mich der schönste Wartesaal der Welt. Es war die Abwesenheit von allem, was störte.« (*CC* 372) Die Zufriedenheit, wieder in London zu sein, lässt sich durch die Distanz von seiner neuen Heimat erklären: Hasan weiß zu schätzen, wie frei er in London ist und wie seine Identität in der Stadt umgestaltet wurde. Voller Energie beschließt er, diese Zufriedenheit produktiv zu spüren, indem er durch den Notting-Hill-Karneval flaniert. Obwohl Hasan die Vermarktung des Karnevals als ein multikulturelles Fest beanstandet[7], beschließt er, die kulturelle Vielfalt Londons zu genießen, die auf den Londoner Straßen ihr Anderssein zelebriert:

> In Portobello kamen Rhythmen, Beats und Songs aus den Cafes und Pubs, da liefen einem die Füße davon. Die DJ's mischten Club Sounds, House, Dub, Techno, Achtziger Disco, Funk und sogar Rock, und solche Mischungen brachten mein Blut zum Wallen. Grandiose Sounddimension, einfach kongenial! […]
> Ich atmete ruhig, fühlte einen wohlig prickelnden Schauer auf der Haut und war froh, in London zu sein. Ich ließ mich treiben von diesem London der Bengalen, Rastas, Pakistani, Inder. Sie hatten Inseln, Wüsten, Berge hinter sich gelassen, hatten tiefe Flüsse und Ozeane überquert, um in diesem London der alten Backsteinhäuser, kleinen Straßen und engen Hintergärten eine neue Bleibe zu finden. In harter, zäher Arbeit hatten sie sich London Stück für Stück zur neuen Heimat gemacht. Ja, hier wollte ich bleiben und weiterkommen, schließlich wollte ich London immer noch erobern.
> Ich spürte in jeder Pore, in jeder Zelle den heilsamen Strom dieser fetzigen Musik. London lebte, London pulsierte. (*CC* 374-375)

Von der Masse umgeben zu sein bedeutet, den verschiedenartigsten Identitätsformen und Einflüssen ausgesetzt zu sein. Das Gehen gewinnt damit an Bedeutung und dient als körperliche Praxis und Vermittlungsinstanz der Außenwelt. Die flüchtige Identität ermöglicht dadurch die zwischenmenschliche Vernetzung und die gleichzeitige Gegenseitigkeit, die durch körperlich-subjektive Prozesse semantisiert wird. Dem Gehen kommt somit eine symbolische Dimension der Selbstreflexion zu: Die räumliche Praxis (vgl. Lefebve 1992[1974]) sowie die individuellen Taktiken (vgl. Certeau 1988: 88) bilden die Relation zur Stadt und zu sich selbst. In Bezug auf diese individuellen Taktiken lässt sich darüber hinaus das Kochen als Beispiel anführen, das eng mit der kulturellen Vermittlung und Hasans Selbst- und Fremdbild einhergeht.

2.2.2.2 Wie ein Ei: Gastronomie und Kulturdiplomatie

Ein häufig vorkommendes Motiv in *CC* bezieht sich auf die Vorliebe des Ich-Erzählers Hasan für Essen und Trinken. Der Umgang mit der Gastronomie wird zunächst als eine Leidenschaft des jungen Hasans präsentiert, doch ihre Rolle gibt große Aufschlüsse über die Inszenierung von Vermittlungspraktiken und der kulturellen Interaktion,

7 Roy (2011a: 205) betont zudem den Widerspruch des kulturellen Ausdrucks innerhalb der Urbanität. Der Autorin zufolge bildet diese Problematik die gesamte Basis des Romans: »we could see it [the Carnival] as mirroring both the positive – in its symbolic resistance – and the negative – in its marketing of ethnicity and commercialization – aspects of Café Cyprus as a work of literature.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

indem sie zur Entwicklung und Erweiterung der individuellen Raumwahrnehmungen und -erlebnisse beiträgt. Den mit der Gastronomie zusammenhängenden Praktiken – z.B. dem Kochen, dem Essen – kommt eine symbolische Dimension zu, die sich als Umgangsformen mit der kulturellen Fremdheit herausstellen (vgl. El Hissy 2011: 408; auch Henderson 2015: 190-191) und als individuelle Taktiken fungieren (vgl. Certeau 1988: 23). Im Laufe der Erzählung stößt die Leserschaft auf verschiedene Vergleiche von Figuren und Stimmungslagen mit gewissen Gerichten und Zutaten – z.B. »[…] ich [fühlte] mich wie ein Sack trockener Bulgur […], der, vorgegart, getrocknet und zu großem Granulat gerieben, jetzt leblos und trocken dalag« (*CC* 205). Es ist allerdings wenig produktiv, alle Vergleiche zu untersuchen, sondern vielmehr darauf aufmerksam zu machen, dass dieser metaphorische Kunstgriff eine subjektive Interpretation eines Gemütszustandes in eine symbolische Dimension übersetzt, die als Basis für Hasans Wahrnehmungen dient.

Die Symbolik der gastronomischen Praxis erweist sich als ein körperlich-sinnlicher Diskurs, der die sprachlichen und kulturellen Grenzen überschreitet, indem die Gastronomie sich als spürbaren bzw. zu verinnerlichenden Teil der kulturellen Fremdheit präsentiert. Aufgrund seiner Vorliebe für die Gastronomie arbeitet Hasan in verschiedenen Orten Londons, wie z.B. als Kebap-Verkäufer zusammen mit seinem Cousin Kazim. Es ist bemerkenswert, dass der Döner Kebap sich als sehr berühmtes *street food* etabliert hat, aber er gewinnt dadurch noch mehr an Bedeutung, dass der Kebap sich aufgrund seiner individualisierten Zubereitung »gegen ein Netzwerk von angloamerikanischer Rationalität und Pragmatik« (*CC* 16) eingesetzt hat:

> In Berlin war er [der Kebap] *streetfood number one* und eine Antwort auf McDonald's Imperialisierung und fette Burger und Whooper! »Döner macht schöner.« Im Vergleich zu McDonald's Burger und Whooper hatte der Berliner Döner mehr Individualität. Schließlich war es allgemein bekannt, dass alle McDonald's Burger weltweit das gleiche Aussehen, Gewicht, die Zutaten, ja sogar die exakte Höhe und Breite hatten. Kein Wunder, dass viele McDonald's-Kunden weltweit gleich breit, gleich dick und gleich fett waren. (*CC* 19, Herv. i.O.)

Die kulturelle Symbolik des Kebaps fasst Hasan als eine Form des taktischen Widerstands gegen die kulturelle Assimilation und die Massenproduktion auf. Die Einzigartigkeit seiner Zubereitung kommt in den individuellen Geschmäckern jedes Konsumenten zum Ausdruck, weshalb es wichtig ist, dass »neue Kebabs, neue Soßen, neue Geschmacksmixturen, die süchtig machen« (ebd.), erfunden werden. Hasans und Kazims Bestreben, die Berliner Variante des Döner Kebaps zu präsentieren, erweist sich als eine Herausforderung, da die kulturell-gastronomische Praxis gewisse Zutaten erfordert, die in London nicht leicht erhältlich und dementsprechend teurer sind. Die beiden sehen ein, dass die »Einenglischung« nicht zu vermeiden ist, sondern das symbolische Ausdruckspotenzial ausbreitet: »Ich merkte bald, dass in London eine ganz andere Macht die Stadt lenkte als Berlin. Es waren die grünen Scheine mit Elizabeths Krone drauf, die den Rhythmus dieser Stadt bestimmten, wohingegen in Berlin alles noch ein bisschen anders lief.« (*CC* 23) Dieses finanzielle Hindernis nimmt insofern auf die Transkulturation der Gastronomie erheblichen Einfluss, da dem Gericht ein hiesiger Aspekt beigemessen wird: »They are indicators of cultural, social, and econo-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mic developments within communities. They have far-reaching transational implications; yet there is always a local component to food, i.e., to be consumed, food has to be local.« (Henderson 2015: 183) Die kulturelle Wandlungsfähigkeit des Döner Kebaps in eine britische Variante wird somit aus finanziellen Gründen vorangetrieben. Im Gegensatz zum konsumorientierten Pragmatismus der Massen (vgl. Bauman 2003[2000]: 42) hängt die Individualität mit dem Ausdruck kultureller Vielfalt zusammen. Das Zusammenwirken zwischen der durch das Essen vermittelten Kultur und der Urbanität lässt sich des Weiteren anhand der Körperlichkeit feststellen, wie sich beispielsweise aus Hasans erstem Eindruck von Ali Beys Supermarket entnehmen lässt:

> Gleich am Eingang des Ladens überschwemmte mich ein Duft von warmen Fladen, Humus und Knoblauch in heißer Butter. Im vorderen Teil des Ladens, neben den zwei Kassen, befand sich eine große Theke mit Gebäck, Brot und Deliktessen. […] Es war so einladend, dass ich sofort einen Einkaufskorb nahm und mich mit Pide (mit Schafskäse und Spinat gefüllt) eindeckte. Schließlich bekam man sie nicht überall in London. (*CC* 28-29)

Ali Beys Supermarket ist in die Urbanität Londons als Kontrast zur Stadt eingebettet, wie »ein Trost, ein Protest gegen den grauen, tiefhängenden Himmel« (*CC* 79). Davon ausgehend, dass der Raum eine tragende Rolle bei der subjektiven Identitätsgestaltung spielt, konstituiert Hasans Kontakt zum Ali Beys Supermarket – und schließlich zum gegenüberliegenden Café Cyprus – einen kulturellen Raum, der in Grad und Form verschiedene subjektive Bedeutungen zum Ausdruck bringt. Da der turbulente und selbstwidersprüchliche Raum des Café Cyprus bereits analysiert wurde, soll an dieser Stelle Bezug auf den Supermarkt genommen werden. Es handelt sich um den Ort, an dem Hasan angelernt und damit beauftragt wird, sich diplomatisch zu verhalten. Analog zu seiner Arbeit bei Kazims McKebap Van, versucht Hasan, zugunsten Ali Beys Geschäfts und der gegenseitigen Toleranz zwischen den Zyprioten die kulturelle Vermittlung zu begünstigen. Im Supermarkt erlernt Hasan, den traditionellen Mokka zuzubereiten – »[T]ürkischer Mokka erfordert Gefühl für Zeit und Grenzen« (*CC* 50) –, welcher die Aufregung der zypriotischen Gäste besänftigt, und dabei neue Gerichte zu kreieren:

> Die Delikatessentheke, der Ort, wo es nach Knoblauch, Minze und Thymian roch, wurde mein Reich. Ich probierte, mischte einiges zusammen und hatte bald meine Spezialität entwickelt […] Es gefiel mir, mich vom breiigen, formlosen Humus und Tsatsiki zu festeren, härteren Materialien […] vorzuarbeiten. (*CC* 109-110)

Als eine individuelle und taktische Praxis (vgl. Certeau 1988) ist das Vermengen der Zutaten durch die Interaktion der einzelnen Zutaten mit dem kulturellen Transformationsprozess, für welchen in *CC* plädiert wird, gleichzusetzen: »Similar to food, identities are influenced by national/cultural heritage and local specificities. None are stable; they are always in flux, and always in need of recreation.« (Henderson 2015: 189) Der kulturell-sinnliche Ausdruck der Gastronomie ergibt sich aus der Kombination und der Zubereitung der einzelnen Zutaten und wird dem Anderen so vorgestellt, dass die kulturelle Fremdheit schließlich einverleibt werden kann. Mit anderen Worten führt das Verschlingen des Anderen zu einer Praxis der kulturellen Aneignung und zur Überschreitung der individuellen Grenzen. Das Verspeisen steht exemplarisch für die Erpro-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bung bzw. Verkostung der kulturellen Fremdheit und bewirkt eine (wenn auch kurzlebige) Vereinigung zwischen dem Selbst und dem Anderen (vgl. Henderson 2015: 182). Die Essens- und Getränkezubereitung fungieren des Weiteren als taktischer Ausdruck, der anhand der Sinnesorgane spürbar gemacht wird. Henderson (ebd.: 187-188) betont zudem, dass die Perspektive der kulturpolitischen Gastronomie die Grenzen der literarischen Inszenierung überschreitet und auf eine Performativität seitens der Leserschaft hinweist:

> Readers are drawn into the scene by these passages and are prompted to reflect their own relationship to food, on their own memories, desires and longings. Invoking the sense of smell, in addition to praising the colorfulness and freshness of produce, helps readers assess their own arsenal of food references and connect them to those described in the novel. The author also introduces readers to food items like *sucuk* (a type of garlic sausage) and *pastirma* (air-dried cured beef) with which they might not be familiar, thus invoking curiosity and a desire to learn more about Turkish and Greek cuisine. The text therefore conjures up transnational connections that extend through space and time and that include the reader's world alongside the literary worlds described. (Henderson 2015: 187-188, Herv. i.O.)

Die Bedeutung der Gastronomie inszeniert auf symbolische Art und Weise die Funktion der kulturellen Darstellung und artikuliert zugleich einen sinnlichen Dialog mit denjenigen, die sie probieren. Aus diesem Grund entpuppt sich der Umgang mit der gastronomischen Praxis als eine Erweiterung der Identitätsgestaltung des Protagonisten: Hasan bringt kreativ durch das Kochen seine Individualität so zum Ausdruck, dass sie von den anderen wahrgenommen werden kann. Als Beispiel lässt sich seine Zuneigung für Hannah als Beispiel anführen. Hasan versucht, sich durch das Essen eine Art Verführung vorzustellen, die durch die Gastronomie sinnlich ausgedrückt wird:

> Am Abend kochte ich für Hannah, denn sie war mein Geschmacksverstärker, ja so was wie MSG (Monosodium Glutamat) – die Essenz jedes chinesischen Gerichts, das mir die Feiertage schmackhaft machte. […]
> Im Unterschied zu irgendwelchen komplizierten Büchern oder abstrakten modernen Bildern brauchte man keine Vorbildung, um sich dem Genuss hinzugeben. […] Ich wollte sie mit meinen Speisen erobern, sie süchtig, mir ergeben machen. Ich würzte mit scharfem Chili, dämpfte das Ganze mit einem Schuss Zitrone ab. Ich musste die türkische Küche dem westlichen Gaumen anpassen. Beim Essen fand man heraus, ob und wie man miteinander harmonierte. (*CC* 196-197)

In dieser Hinsicht gibt die Gastronomie wichtige Hinweise auf seine individuelle Subjektivität. Der symbolische Gehalt geht über die bloße Nahrungsfunktion hinaus und offenbart subjektive Bedeutungen, die durch das Kochen und das Essen kreativ artikuliert werden. Die Assoziationen mit gewissen Wahrnehmungen und Stimmungslagen geben in dieser Hinsicht Aufschlüsse darüber, wie die unmittelbare Realität eines Individuums wahrgenommen wird. Was Hasan anbelangt, kommt das Schneiden von Zwiebeln dem Erfolgsgefühl gleich – »Mir gefiel das Zwiebel-in-Ringe-Schneiden, denn dabei kamen mir jedes Mal die Tränen und spornten meinen Eroberungsgeist an« (*CC* 17) –, während der Kaffeegeruch »mich immer wieder daran [erinnert], dass es noch

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ein anderes, feineres Leben gab als dieses Malochen, das ich Woche für Woche hinter mich brachte.« (*CC* 67) Am aussagekräftigsten ist jedoch, dass Hasans Verhältnis zur Gastronomie eine Brücke zu seiner Selbstbestimmung schlägt. In einer Diskussion mit seiner Cousine Leyla, die ihn wegen seiner kulturellen Wandlungsfähigkeit kritisiert, erklärt er ihr, dass seine Identität sich nicht auf eine einseitige Bestimmung reduzieren lässt, sondern dass er gleichzeitig eine Vielfalt von Welten mit sich bringt. Dafür vergleicht er sich mit der multifunktionalen Rolle eines Eis:

> »Weißt du, Lala, ich bin wie dieses Ei«, erklärte ich mit fester Stimme und zeigte auf eines. »Ein Multitalent, das vieles kann. Zum Kochen, Braten, Pochieren, Überbacken, Untermischen, Einlegen – flexibel einsetzbar, und damit kommen viele nicht zurecht. Sie suchen Erklärungen, die frei von Widersprüchen sind. Damit können sie Regeln aufstellen, Entfernungen berechnen, Wolkenkratzer hochziehen, aber keine Menschen verstehen. Ich bin nicht logisch, nicht eindimensional, kapiert?« (*CC* 166)

Diese Metapher inszeniert symbolisch das Projekt der flüchtigen Moderne: die Komplexität der narrativen Identität samt ihren individuellen Rollen, die multiperspektivisch sind und sich nicht eindeutig bestimmen lassen. Das Individuum der flüchtigen Moderne ist demnach in der Lage, seine Gestalt an spezifische Situationen und Erlebnisse anzupassen und sich weiter zu entwickeln. Die Individualität und die Flexibilität bzw. Freiheit, sich nach seinen eigenen Vorstellungen und Wünschen zu bestimmen, sind innewohnende Merkmale der flüchtigen Urbanität: »In London war das Andersaussehen, Anderssein schon längst so selbstverständlich wie eine Tasse Tee mit Milch.« (*CC* 169) Es wird also deutlich, dass die Gastronomie einen kreativen Transformationsakt begünstigt, der auf die Harmonie aus den zugrundeliegenden individuellen Zutaten abzielt. Dieser narrativ-symbolische Kunstgriff geht mit einem subjektiven Ausdruck einher, stellt somit die Grenzen der kulturellen Performativität infrage und trägt unmittelbar zur Aneignung des Anderen bei, was im Rahmen der flüchtigen Moderne die zunehmende Auflösung eindimensionaler und fest und tief verwurzelten Strukturen voranbringt:

> Leyla und der Rest der Leute hatten ein bestimmtes Bild von mir. Jedes war natürlich ein anderes, und wenn sie erst mal ein bestimmtes Bild von einem hatten, korrigierten sie es meistens nicht. Darum dachte ich, bleibe ich besser für die Leute nur ein bestimmter Typ, dann verwirrte ich sie weniger, denn mit »multiplen Identitäten« konnten viele nicht umgehen! Wie sollten sie auch? Die meisten konnten nur eine Sprache sprechen, verbrachten ihr Leben nur in einem Land, in einer Stadt oder einem Dorf. Sie kannten nur eine Kultur, eine Sprache, eine Gegend, eine Art, wie man miteinander umging. Alles war nur einseitig und nicht wie bei mir mehrseitig. Ich meine, ich war zu Hause in der deutschen, türkischen und mittlerweile auch englischen Sprache. Ich konnte alles miteinander vergleichen, die Vor- und Nachteile von allen Seiten sehen, sie kritisieren, mich über die Unfähigkeiten der einen ärgern und über die Fähigkeiten der anderen staunen. Es war ein ständiges Lernen und Vergleichen. Das Gute an dem Ganzen war, dass ich mir das Beste von allem rauspicken, vielleicht es mir auch aneignen und mit mir herumtragen konnte. (*CC* 167)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Daraus lässt sich schließen, dass Kara mit der Inszenierung der Großstadt ein komplexes literarisches Projekt präsentiert, welches der Leserschaft zum einen ermöglicht, die »harte« Moderne und deren Einwelt-Menschen kritisch zu beobachten. Zum anderen wird die Selbstgestaltung als komplexer und bereichernder Prozess geschildert, der auf kultureller Pluralität basiert. Der Vergleich zwischen solider und flüchtiger Moderne fungiert somit als die kritische Auseinandersetzung mit soziokulturellen Fragen und stellt die kulturelle Einseitigkeit infrage. Insofern bildet der Vergleich von (kultur-)räumlichen Erfahrungen die Grundlage für die Interaktion zwischen Individuen und Kulturräumen. Dafür wird allerdings eine individuelle Bemühung erwartet bzw. erfordert, die Fremdheit zu erkunden und sich selbst erkunden zu lassen. Ein Vergleich ohne Interaktion entspricht so gesehen einer Selbstbegrenzung und der Festigung von eindimensionalen Denkweisen. Beim Gehen und beim Kochen verwirklicht sich Hasans Wunsch auf räumlich-kreative Weise, sich der Großstadt zu erschließen, ihr symbolisches Netzwerk, ihre innewohnende Pluralität und sich selbst weiter zu entdecken.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

3. Flüchtige Selbst- und Fremdbilder: *Nachtzug nach Lissabon*

Der 2004 veröffentlichte Roman *Nachtzug nach Lissabon* erzielte hohe Verkaufszahlen und wurde von Kritikern überwiegend positiv aufgenommen. Der Roman von Pascal Mercier, Pseudonym des schweizerischen Philosophen Peter Bieri, handelt von der Identitätskrise Raimund Gregorius', eines Altphilologen aus Bern mit berüchtigten Latein-, Hebräisch- und Altgriechischkenntnissen. Auf hochphilosophische Weise problematisiert der Roman die Konstruktion von Identität durch die Fremdheit und die räumliche Produktion und betont zudem die Rolle der Literatur als Form der Repräsentation und Produktion von Subjektivitäten. Die vorliegende Analyse soll zeigen, wie die Identitätsgestaltung der Protagonisten literarisch und metaliterarisch inszeniert wird. Des Weiteren soll dargelegt werden, inwiefern dieser Prozess tatsächlich selbstbestimmt ist, indem das Ambivalenzkonzept (vgl. Bauman 1992) in Hinsicht auf die Relation zwischen dem Selbst und dem Anderen zur Debatte gebracht wird.

Es handelt sich um einen Roman, in dem die narrative Konstruktion eine starke transdisziplinäre Ausprägung hat, welche die Zuordnung dieses Werkes zur hier konzipierten Literatur flüchtiger Identitäten ermöglicht. Harbers und Bartels (2010: 144-145) haben bereits diese transdisziplinäre Ausprägung von *NnL* festgestellt, da der Roman sowohl als philosophische Literatur als auch als literarische Philosophie bezeichnet werden kann. Bisher war es jedoch nicht möglich, andere Publikationen zu identifizieren, die sich mit der Frage der Repräsentation und der räumlichen Produktion im Roman auseinandergesetzt haben. Aus diesem Grund zielt die vorliegende Analyse darauf ab, diese Lücke durch die Berücksichtigung des Kontexts der flüchtigen Moderne und ihrer damit einhergehenden Phänomene zu füllen.

Im Laufe von 52 Kapiteln, unterteilt in vier Teile (»Der Aufbruch«, »Die Begegnung«, »Der Versuch« und »Die Rückkehr«), wird in erster Linie Gregorius' Identitätsgestaltung thematisiert. Die Veränderungen seiner narrativen Identität äußern sich zunächst durch den Bruch mit der Normalität seines Alltags und seiner vertrauten Welt: »Der Tag, nach dem im Leben von Raimund Gregorius nichts mehr sein sollte wie zuvor, begann wie zahllose andere Tage« (*NnL* 13). Diese Störung der vertrauten Welt führt – wie später ausführlicher beschrieben wird – zu einer Umstrukturierung des Selbst und

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seiner Raumwahrnehmung. Das Außergewöhnliche spielt somit im Roman eine grundlegende Rolle: Die Abweichung vom vertrauten Leben führt zu einer Störung der individuellen Lebensordnung, deren Auswirkungen sich später in Gregorius' Taten widerspiegeln: »Als die Brücke einmal gesperrt war, machte er nachher im Griechischunterricht einen Fehler« (*NnL* 13).

Ausgerechnet auf dieser Brücke, dem gewöhnlichen Weg zum Beginn seines Alltags, begegnet Gregorius einer Frau, die kurz davor ist, von der Brücke zu springen. Trotz tiefer Erschütterung beschließt sie, sich nicht umzubringen. Als wollte sie sich an etwas Wichtigem festhalten, »schrieb [sie] ihm eine Folge von Zahlen auf die Stirn« (*NnL* 14). Dieser seltsame Vorfall erweist sich als ein Einschnitt im Gregorius' Leben, da er später bemerkt, dass er »die Spur seiner Begegnung mit der rätselhaften Frau gar nicht auswischen *wollte*« (*NnL* 16, Herv. i.O.). Dieser Wunsch nach der Störung seines vertrauten Lebens legt sein Unbehagen an seiner bisherigen Identität frei: Die Neugier auf das Unheimliche nimmt Gregorius nicht defensiv wahr, sondern sie erweist sich als eine Gelegenheit, die Gewöhnlichkeit und die Vertrautheit infrage zu stellen. Gregorius' Identitätskrise ist demnach seine Chance, sich von der Dissonanz zwischen einer selbstbestimmten und einer fremdbestimmten Identität zu befreien. Gemeinhin war er

> […] ein bißchen langweilig vielleicht, aber geachtet und sogar drüben an der Hochschule gefürchtet wegen seines stupenden Wissens in den alten Sprachen, liebevoll verspottet von seinen Schülern […]. Mundus eben, ein Mann mit einem unmöglich altmodischen, geradezu altertümlichen Vornamen, den man einfach abkürzen *mußte* und nicht anders als so abkürzen *konnte*, eine Abkürzung, die überdies das Wesen dieses Mannes ans Licht hob […], denn was er als Philologe in sich herumtrug, war in der Tat nichts weniger als eine ganze Welt, oder vielmehr mehrere ganze Welten. (NnL 16, Herv. i.O.)

Die Namen vieler Figuren in *NnL* sind nicht willkürlich, sondern beschreiben durch ihre Etymologie subjektive Eigenschaften und ihre Beziehung zur Welt. Der Vorname des Protagonisten, Raimund, bezeichnet einen Ratgeber und Beschützer (vgl. Kohlheim/Kohlheim 2016: 303). Gregorius ist wiederum ein Name griechischer Herkunft, der »der Wachsame« bedeutet, was später im Rahmen der Vorstellung einer subjektiven »Wachheit« als Zustand der Selbsterkenntnis wieder aufgegriffen wird. Sein Name deutet also auf eine Dissonanz mit seinem Leben hin: Der Altphilologe führt ein alltägliches Leben, in dem er sich vor äußeren Einflüssen schützt und das ihn zugleich von einem Zustand der Wachheit abhält. Auch sein Spottname *Papyrus* war eine abwertende Bezeichnung seiner Kollegen, die Gregorius als »nur aus toten Worten« (*NnL* 17) bestehend betrachteten. Die verschiedenen Bezeichnungen, die dem Protagonisten zugeschrieben werden, zeigen somit die Dissonanzen, die er selbst nach dem kuriosen Vorfall mit der Portugiesin auf der Brücke zu spüren beginnt, und legen des Weiteren nahe, dass seine narrative Identität oft durch Fremdbestimmungen bestimmt wurde.

Gregorius' Unbehagen an seinem Leben basiert daher auf Unstimmigkeiten und einem Wunsch nach Selbstbestimmung. Die Abweichung von Gewöhnlichem repräsentiert somit die Erschütterung der Stabilität seines Lebens, die zu einer Identitätskrise führt. Obwohl diese Krise in erster Linie auf einen Orientierungsverlust hindeutet,

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wird sie im gesamten Roman zugleich als Möglichkeit der Selbsterneuerung und Befreiung von einem fremdbestimmten Leben dargestellt. Da die narrative Identität ein wesentlich relationales Konstrukt ist (vgl. Ricoeur 1987), welches durch die Fremdheit dialogisch und dialektisch weiterentwickelt wird (vgl. Ricoeur 1996: 231), lässt sich die Selbstbestimmung nicht als isolierte Praxis auffassen. Demnach geht es hierbei um die Emanzipation und Autonomie des Individuums, seine eigenen Entscheidungen zu treffen und dabei neue subjektive Bedeutungen zu produzieren.

Wie bereits im theoretischen Teil angesprochen, ist der Raum eine unerlässliche Vorbedingung für die Produktion von Subjektivitäten, da die narrative Identität ohne die räumliche Konfiguration zu einer theoretischen Abstraktion verurteilt ist (vgl. Lefebvre 1966: 92-93). Im Raum und durch den Raum werden subjektive Bedeutungen produziert, die das Verhältnis zwischen dem Individuum und seiner Welt transformieren. In *NnL* spielen die dargestellten Räume eine wesentliche Rolle bei der Gestaltung der narrativen Identitäten der Protagonisten: Es sind individuelle Raumkonstellationen, die die individuellen Bedeutungen der narrativen Identität ausdrücken und neu produzieren.

Obwohl es sich um individuelle Räume handelt, aus denen das Urbane zusammengesetzt wird, kommt den Beschreibungen der Großstädte eine sekundäre Rolle zu. Die Stadt wird hinsichtlich der individuellen Vertrautheit und Fremdheit als ein Widerhall der Identität dargestellt. In der Rahmenerzählung ist die Stadt Bern Gregorius' vertrauter Geburts- und Wohnort, »[…] ein Gehäuse, eine wohnliche Höhle, ein sicherer Bau. Alles andere bedeutete Gefahr« (*NnL* 30). Die Gefährlichkeit des unvertrauten Raums ist insofern nichts anderes als die räumlich artikulierte Fremdheit, gegen die Gregorius einen starken Widerstand leistet (vgl. Certeau 1988: 23). Ein Beispiel hierfür ist das Hotel Bellevue, das bis zur Begegnung mit der Portugiesin ein Ort war, dessen Zutritt einem revolutionären und sogar verbotenen Akt ähnelte (*NnL* 25). Der 57-jährige Altphilologe, der »im Begriff stand, sein Leben […] zum erstenmal ganz in die eigenen Hände zu nehmen« (*NnL* 24), fängt an, eine neuartige Position gegenüber der Stadt einzunehmen, und beschließt, diese Störung seines gewöhnlichen Lebens zu akzeptieren, indem er den ihm bis dahin unzugänglichen Ort betritt. Auf diese Weise wird die Konstruktion narrativer Identitäten im gesamten Roman als Reaktion auf Entscheidungen inszeniert, die der Protagonist selbst trifft. Jede getroffene Entscheidung stellt somit eine immer größere Distanz zu seiner bisher vertrauten Welt her. Diese Entfernung wirkt sich auf seine räumliche und symbolische Wahrnehmungen aus und produziert dabei neue Bedeutungen und Referenzen von Gregorius' narrativer Identität.

Die narrative Struktur von *NnL* wird durch eine ständige Oszillation zwischen Gregorius' Rahmenerzählung und Amadeu de Prados Binnenerzählung aufgebaut. Die eingebettete Erzählung, in einer vergangenen Zeit befindlich, bildet sich durch Amadeus hinterlassene Aufzeichnungen und durch Aussagen von Menschen, die ihn damals kannten. Die Aufzeichnungen des portugiesischen Arztes zeichnen sich durch introspektive Einträge aus, in denen er seine Unsicherheiten und Ängste zum Ausdruck bringt. Darüber hinaus tragen diese schriftlichen »Subjektivitätsspuren« zur Entwicklung der Haupterzählung und der narrativen Identität des schweizerischen Lehrers bei, indem die Introspektion im Rahmen der Binnenerzählung den Wahrnehmungshorizont von Amadeus Erfahrungen umreißt und seine eigene narrative Identität darstellt,

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

welche wiederum von Gregorius als die Fremdheit schlechthin wahrgenommen wird und mit der er sich zunehmend identifiziert. Die introspektive Erzählung Amadeus dient somit für Gregorius zunächst als Störung seiner alltäglichen Normalität und dann als Orientierungsform bei seiner Identitätsfindung.

Davon ausgehend, dass der Raum eine unerlässliche Bedingung für die Vermittlung und Artikulation identitätsstiftender Referenzen ist, werden zunächst die unterschiedlichen Aspekte und Faktoren rund um die Fremdheit berücksichtigt, die im Raum verwirklicht werden und zur Umgestaltung der narrativen Identitäten der beteiligten Figuren beitragen. Sobald die Relation zwischen dem Selbst und dem Anderen veranschaulicht wird, wird es möglich sein, eine ausführlichere Analyse über die Relation zwischen dem urbanen Raum und der narrativen Identität anzustellen.

3.1 *Fremd*-Sprache

Immer noch stark berührt von der kuriosen Begegnung mit der Portugiesin verlässt Gregorius das Hotel Bellevue und begibt sich zur spanischen Buchhandlung am Hirschengraben, welche für ihn bisher lediglich ein Ort war, an den er früher aufgrund seiner Ex-Frau Florence ging. Obwohl Gregorius ein paar Mal in dieser Buchhandlung war, teilte er nicht die Bindung seiner Frau zu diesem Ort. Seine Distanz liegt darin begründet, dass Gregorius sich bis zu diesem Zeitpunkt niemals für lebende Sprachen interessiert hat und dementsprechend das Spanische mit einer gewissen Verachtung wahrnahm:

> Spanisch – das war ihr Territorium. Es war wie Latein und ganz anders als Latein, und das störte ihn. Es ging ihm gegen den Strich, daß Wörter, in denen das Lateinische so sehr gegenwärtig war, aus heutigen Mündern kamen […]. Er liebte die lateinischen Sätze, weil sie die Ruhe alles Vergangenen in sich trugen. Weil sie einen nicht zwangen, etwas dazu zu sagen. Weil sie Sprache jenseits des Geredes waren. Und weil sie in ihrer Unverrückbarkeit schön waren. (*NnL* 27)

Daraus lässt sich eine passive Haltung des schweizerischen Protagonisten entnehmen (vgl. auch *NnL* 22-23). Seine Wahrnehmung des Lateinischen spiegelt seine Teilnahmslosigkeit wider, eine Isolation von Gregorius in einer toten Sprache, die nicht mehr für Veränderungen anfällig ist. Das Unbehagen an der Stabilität seines Lebens führt jedoch dazu, dass seine Meinung über die spanische Sprache sich nicht auf das Portugiesische erstreckt. Diese neue Wahrnehmung ergibt sich aus dem kuriosen Vorfall auf der Brücke, als Gregorius nach der Muttersprache der Frau fragt, um mit ihr zu interagieren und ihre Taten nachzuvollziehen. Ihre Antwort, in europäischem Portugiesisch gesprochen, hat Gregorius wahrgenommen als eine »Melodie, die viel länger klang, als sie wirklich war, und die er am liebsten den ganzen Tag gehört hätte« (*NnL* 18). An dieser Stelle ist es aufschlussreich, über die identitätsstiftende Rolle der Sprachen zu reflektieren. Eine *Fremd*sprache bringt eine sprachliche und erlernbare Fremdheit mit sich, da sie eigene interne Strukturen hat und eine einzigartige phonetisch-phonologische Artikulation erfordert. Das Erlernen setzt allerdings eine aktive Teilnahme voraus, die dem Individuum ermöglicht, mit einem lebenden Anderen zu interagieren.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wenngleich Latein eine *Fremd*sprache ist, geht es um eine ausgestorbene Sprache, deren Anderssein infolgedessen statisch und gar leblos ist und die heutzutage nicht mehr als Kommunikationsmittel verwendet wird. Die Sprache nimmt somit in Merciers Roman eine zentrale Rolle bei der Entwicklung der narrativen Identität ein, indem die damit verbundene Fremdheit wahrgenommen, angeeignet und wiedergegeben wird.

In der Buchhandlung stößt Gregorius auf Amadeu de Prados Buch »*Um ourive das palavras*« (*Ein Goldschmied der Worte*), dessen sprachliche Schönheit und Inhalt Gregorius sofort zutiefst berühren, »als seien sie [die Worte] allein für ihn geschrieben worden, und nicht nur für ihn, sondern für ihn an diesem Vormittag, der alles verändert hatte« (*NnL* 28). An dieser Stelle ist zu beachten, dass die narrative Identität Ricoeur zufolge (1987) von einem zeitlichen Aspekt abhängt. Daher ist es möglich, dass die Identifikation mit Amadeu de Prados Buch früher nicht möglich gewesen wäre. Insofern ist der außergewöhnliche Vorfall mit der Portugiesin auf der Brücke der Auslöser, den Gregorius brauchte, um sein Leben neu gestalten zu wollen.

Gregorius, welchem »alles andere […] Gefahr [sei]« (*NnL* 30), erkennt an, dass seine eigene Identität nicht vollständig ist und er nicht derjenige ist, der er einst gern gewesen wäre. Gregorius möchte nicht mehr als Mundus oder Papyrus bezeichnet und somit nicht von den anderen Menschen bestimmt werden, sondern die eigenen Entscheidungen treffen und sich aus eigenem Willen gestalten. Mithilfe von Rückblicken in seine Vergangenheit wird ersichtlich, dass Gregorius in seiner Jugend den Wunsch und die Chance hatte, sein eigenes Leben selbst zu bestimmen, aber irgendwann gab er fremden Einflüssen nach. Als er beispielsweise noch mit seiner ehemaligen Schülerin Florence verheiratet war, bemerkte er, dass sie, wie die anderen Menschen, ihn für einen Langweiler, den Mundus, hielt: »*Mundus, du bist unmöglich*, hatte Florence eines Tages gesagt […]. Daß sie ihn anzureden begann wie die anderen und er nun auch zu Hause wie ein Faktotum der Stadt Bern behandelt wurde – das war der Anfang vom Ende gewesen« (*NnL* 31, Herv. i.O.). Gregorius' narrative Identität ist insofern von einer Essenz geprägt, die maßgeblich von fester Unbeweglichkeit und Fremdbestimmungen durchzogen war. Seine Identitätskrise kommt also erst an die Oberfläche, als sein Alltag durch die Begegnung auf der Brücke gestört wird und die daraus resultierenden Ereignisse sich entfalten.

Das Erlernen des Portugiesischen ermöglicht Gregorius, einen Kontakt zu Amadeus herzustellen. Es handelt sich dabei um eine zeitübergreifende Interaktion, bei der das Vergangene durch Amadeus intime und introspektive Schriften vergegenwärtigt wird. Amadeus Buch löst insofern die räumliche und zeitliche Ferne auf und lässt seine Subjektivität fortbestehen. Demnach wird Amadeus Fremdheit zunächst als eine zeit- und kulturübergreifende Reflexion zum Ausdruck gebracht, die Gregorius als eine mögliche Identifikation wahrnimmt, die ihm zu seiner Selbstbestimmung verhelfen kann. Diese Identifikation lässt sich auf eine Identitätskrise zurückführen, die die beiden Protagonisten spüren:

> *Seit heute vormittag spüre ich, daß ich aus meinem Leben noch etwas anderes machen möchte. Daß ich nicht mehr euer Mundus sein will. Ich habe keine Ahnung, was das Neue sein wird. Aber es duldet keinen Aufschub, nicht den geringsten. Meine Zeit nämlich verrinnt, und es könnte sein, daß nicht mehr viel davon übrig ist.* (*NnL* 33, Herv. i.O.)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Verrinnen der Zeit versteht sich als Gregorius' Triebkraft für die Umgestaltung seiner narrativen Identität. Im Laufe des Romans, insbesondere in den letzten zwei Teilen, wird dargestellt, dass Gregorius immer öfter unter Schwindelanfällen leidet, die nicht diagnostiziert wurden und von ihm als Vorzeichen seines Todes wahrgenommen werden. Ein Vergleich mit Amadeu de Prado lässt sich diesbezüglich ziehen, dessen Todesursache ein unbehandeltes Hirnaneurysma war. Die Angst vor einer möglicherweise fatalen Diagnose und die Unsicherheit rund um die Zukunft bringen Gregorius dazu, die ihm verbliebene Zeit wertzuschätzen und die subjektiven Veränderungen in seinem Leben vorzunehmen.

Angesichts der Gewissheit, dass Gregorius sich selbst mit Hilfe von Amadeu besser verstehen und seine narrative Identität nach eigenem Willen gestalten kann, kauft sich Gregorius einen portugiesischen Selbstlernsprachkurs, um die ersten Grenzen der sprachlichen Fremdheit zu überwinden. Das Erlernen des Portugiesischen entspricht an dieser Stelle der Entfernung Gregorius' von seinem vertrauten Leben, indem er versucht, die sprachliche Fremdheit zu entziffern und sich mit dem Anderen vertraut zu machen. Im Rückgriff auf Ricoeur (1991a: 105) geht es hier um einen entscheidenden Moment der Mimesis II, und zwar die Störung der präfigurierten Welt und die Konfrontation mit neuen (und auch subjektiven) Erkenntnissen. Zudem bemerkt Gregorius, dass die sprachliche Fremdheit nicht nur in grammatikalischen Konstruktionen und im Wortschatz befindlich ist, sondern auch in der einzigartigen Aussprache, die einen eigenen Rhythmus mit sich bringt:

> Gregorius *wollte* das ungestüme Tempo des Sprechers und die tanzende Helligkeit der Sprecherin, die an eine Piccoloflöte erinnerte, nachahmen und ließ die immer gleichen Sätze wiederkehren, um den Abstand zwischen seiner behäbigen Aussprache und dem glitzernden Vorbild zu verkleinern. Nach einer Weile begriff er, daß er dabei war, eine große Befreiung zu erleben; die Befreiung von einer selbstauferlegten Beschränkung, von einer Langsamkeit und Schwerfälligkeit […]; die Befreiung von einem Bildnis seiner selbst, in dem er auch dann, wenn er nicht las, einer war, der sich kurzsichtig über verstaubte Bücher beugte; ein Bildnis, das er nicht planvoll entworfen hatte, das vielmehr langsam und unmerklich gewachsen war; das Bildnis von Mundus, das nicht nur seine eigene Handschrift trug, sondern auch die Handschrift vieler anderer, die es angenehm gefunden hatten und bequem, sich an dieser stillen, musealen Gestalt festhalten und sich bei ihr ausruhen zu können. Es kam Gregorius vor, als trete er aus diesem Bildnis heraus wie aus einem verstaubten Ölgemälde an der Wand eines vergessenen Seitenflügels im Museum. (*NnL* 35, Herv. i.O.)

Die Aneignung einer fremden Sprache ist somit der Ausgangspunkt für die Erweiterung, ja sogar Erneuerung seines individuellen Horizonts und den Zugang zum Anderen. Für Gregorius ist das Bedürfnis nach Selbstgestaltung zugleich gleichzusetzen mit einer Flucht vor seinem vertrauten Leben. Gregorius' erster Satz auf Portugiesisch ist ein Beispiel dafür: »[…] in diesem Moment schien das Mysterium größer als sonst, denn es waren Worte, von denen er noch gestern morgen keine Ahnung gehabt hatte« (*NnL* 59). In dieser Hinsicht lassen sich die ersten Transformationen seiner narrativen Identität beobachten: Seine präfigurierte Welt (Mimesis I) verliert an Vertrautheit, indem der Protagonist mit der sprachlichen Fremdheit interagiert und sich sie aneignet.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gregorius' Suche nach dem Anderen fußt dementsprechend auf der Anerkennung der Tatsache, dass seine Subjektivität und seine produzierten Räume ihm nicht mehr genügen: Es mangelt ihm an etwas. Im Vergleich zu den Überlegungen von Mark Aurel, die dem Altphilologen zufolge große Weisheiten mit sich tragen und sein ganzes Leben lang geprägt haben, erwecken Amadeus Worte ein neuartiges, erweitertes Empfinden: »Der Portugiese verlieh ihm mit der Schärfe seiner Wahrnehmung eine Wachheit und Genauigkeit des Empfindens, wie es nicht einmal der weise Kaiser vermocht hatte« (*NnL* 38)[1]. Die Suche nach Antworten und der Wunsch nach Selbstbestimmung nötigen Gregorius zur Flucht vor seinem Leben in Bern. Die Konfrontation mit dem Anderen erweist sich für Gregorius als eine Möglichkeit, einen nie in seinem Leben eingeschlagenen Weg anzutreten. In einem Brief an den Schuldirektor Kägi schreibt Gregorius: »jetzt treibt mich etwas davon [von meinem Leben] weg« (*NnL* 43). Zögernd kauft er sich eine Fahrkarte für den Nachtzug nach Lissabon und begibt sich somit auf die Suche nach Amadeu de Prado, um Antworten auf seine existentiellen Fragen zu finden; eine Orientierung, die die Ambivalenzen und Dissonanzen seiner narrativen Identität erklärt. Vor diesem Hintergrund zielt das folgende Unterkapitel darauf ab, die Beziehung zwischen Identität und Fremdheit im Roman zu thematisieren und den Prozess der Selbstkonstruktion beider Protagonisten zu erörtern.

3.2 Das Selbst als ein Anderer

Die Rahmenerzählung inszeniert Gregorius' Wunsch nach Selbstbestimmung, die von Amadeu de Prado maßgeblich beeinflusst wird. Die von Gregorius wahrgenommene Fremdheit von Amadeu setzt sich im Laufe der narrativen Handlung einerseits aus seinem Selbstbild (Aufzeichnungen) und andererseits aus seinen Fremdbildern (Zeugenaussagen) zusammen. Zwischen Selbst- und Fremdbildern ist ein Spannungsverhältnis festzustellen, das stark von (Selbst-)Widersprüchen und Ambivalenzen geprägt ist und zugleich als Grundlage bzw. Leitfaden für Gregorius' Identitätsumgestaltung dient.

Wie bereits im Kapitel 1.4.2 erwähnt, ist das Selbst nicht als isolierte und geschlossene Einheit aufzufassen, sondern als wesentlich relational. Insofern wird die Fremdheit nicht als ein bloßer Gegensatz des Selbst verstanden, sondern als grundlegendes Element ihrer Konstitution, indem subjektive Bedeutungen gegenseitig ausgetauscht werden und in Identifikationen und Nicht-Identifikationen resultieren. Vor diesem Hintergrund werden im Folgenden die beiden Hauptfiguren unter die Lupe genommen, damit die Gestaltung von Gregorius' narrativer Identität verdeutlicht werden kann.

3.2.1 Flucht vor sich selbst: Raimund Gregorius

Die Fahrtzeit zwischen Bern und Lissabon ist von Gregorius' langer Reflexion über den Verlust der Stabilität seiner Identität geprägt. Er erinnert sich an vergangene Vorfäl-

1 In einem Dialog mit Gregorius erwähnt Mélodie, Amadeus jüngste Schwester: »Manchmal habe ich gedacht, daß Amadeus Geist vor allem Sprache war […]. Daß seine Seele aus Wörtern gefertigt war, wie ich das bei niemandem sonst erlebt habe.« (*NnL* 357)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

le seines Lebens in Bern und vergleicht sich selbst mit einigen ehemaligen Schülern. Dieser Kontrast betont die Tatsache, dass sich sein Leben im Vergleich zu ihnen nicht verändert hat und niemand solch eine Veränderung von ihm erwartete:

> Am meisten aus dem Gleichgewicht brachten ihn Begegnungen mit Schülern, die inzwischen viele Jahre im Ausland gelebt hatten, auf einem anderen Kontinenten, in einem anderen Klima, mit einer anderen Sprache. *Und Sie? Immer noch im Kirchenfeld?*, fragten sie, und ihre Bewegungen verrieten, daß sie weitergehen wollten. (*NnL* 45, Herv. i.O.)

Die Selbstbestimmung wird im Laufe der narrativen Handlung als der Bruch mit der Normalität dargestellt. Im Zug, zum Beispiel, hat sich Gregorius selbst überrascht, als er plötzlich beschloss, zur ersten Klasse zu gehen, um sich vom Lärm französischer Touristen zu distanzieren (*NnL* 46). Er entwickelt darüber hinaus Gewohnheiten, die ihm bis dahin unbekannt waren oder sogar als verboten galten, wie beispielhaft das Rauchen: »Jetzt erst spürte er, wie sehr der heiße Rauch Gift gewesen war für das Brennen im Mund. Er verfluchte seine Unvernunft, und gleichzeitig spürte er mit Erstaunen, daß er das rauchige Brennen nicht anders hätte haben wollen« (*NnL* 148); oder sogar der Wagemut, ein Auto zum ersten Mal zu fahren (*NnL* 440).

Demnach bezieht sich die im Roman geschilderte *terra incognita* nicht nur auf Lissabon oder auf die Fremdheit, sondern vor allem auf Gregorius' Unkenntnis über seine eigene Identität und Lebenshorizonte. Der Roman wird demnach von zwei Zitaten eingeleitet, darunter eins aus einer Aufzeichnung von Fernando Pessoa, dem berühmten portugiesischen Schriftsteller, der sich in seinem Werk weitgehend mit Identitätsfragen auseinandergesetzt hat:

> Jeder von uns ist mehrere, ist viele, ist ein Übermaß an Selbsten. Deshalb ist, wer die Umgebung verachtet, nicht derselbe, der sich an ihr erfreut oder unter ihr leidet. In der weitläufigen Kolonie unseres Seins gibt es Leute von mancherlei Art, die auf unterschiedliche Weise denken und fühlen. (Pessoa, zitiert nach Mercier 2013: 9)

Die Reise nach Lissabon repräsentiert somit eine Möglichkeit zur Verwirklichung von verschiedenen Lebensformen. Die im Zug verbrachte Zeit dient Gregorius sowohl als Möglichkeit, über seinen gegenwärtigen Umgang mit der Welt nachzudenken, als auch als eine Gelegenheit, über vergangene Erlebnisse und Erfahrungen zu reflektieren und sich künftig umzugestalten (vgl. Lefebvre 2016[1968]: 154-155; auch Ricoeur 1991c: 310-312).

Die Lektüre von Amadeus Aufzeichnungen schafft die Grundlage für die Reinterpretation vergangener Ereignisse aus Gregorius' Leben. Einige Beispiele lassen sich hierfür anführen. Zuerst in seiner ehemaligen turbulenten Ehe, mit den markanten Unterschieden zwischen Gregorius und Florence, die zu einer Dissonanz und im Endeffekt zur Scheidung führten (*NnL* 50-51; vgl. auch Bauman 2003a: 69). Gregorius erinnert sich zudem an seine Kindheit und an die letzten Lebensmomente seiner Mutter und ihre »kampflose Resignation« (*NnL* 50), die ihn aufgrund der finanziellen Lage seiner Familie und der Unmöglichkeit, einen Wunsch seiner sterbenden Mutter zu verwirklichen, zutiefst gequält hatte. Als Reaktion darauf ergriff der junge Gregorius die Initiative, das Geld einer Marktfrau zu stehlen, also eine taktische Verwegenheit bei seiner Entschei-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dungsfindung (vgl. Certeau 1988: 74), die im Laufe seines späteren Lebens verdrängt wurde.

Gregorius' Lebensgeschichte ist darüber hinaus durch den niemals erfüllten Wunsch gekennzeichnet, nach Isfahan zu fahren. Diese Stadt repräsentiert für ihn alles, was er hätte sein können und in Wirklichkeit nicht war: »Was wäre aus ihm geworden, wenn er die Angst vor dem sengenden Staub des Orients überwunden hätte und gefahren wäre?« (*NnL* 65). Seine Reise nach Lissabon gibt ihm also das Gefühl, dieses Leben, welches er vor achtunddreißig Jahren hätte führen können, endlich erreicht zu haben (*NnL* 194-195). Es ist jedoch anzumerken, dass es dabei nicht um eine andere physische Örtlichkeit geht, sondern vor allem um die Befreiung von Umständen, die ihm aufgezwungen wurden und seitdem seine narrative Identität gesteuert haben. Diese Tatsache wird bestätigt, als Silveira, den Gregorius im Nachtzug kennengelernt und mit dem er sich angefreundet hat, ihn auf die Voraussetzung eines Visums aufmerksam gemacht hat: »[…] ach so. *Natürlich*. Es geht nicht um *dieses* Isfahan. Und nicht um den Iran, sondern um *Persien*« (*NnL* 317, Herv. i.O.).

Das persische Isfahan und das Lissabon, wo Prado einmal lebte und wohin Gregorius sich begibt, sind Raumvorstellungen, die subjektive und biografische Bedeutungen mit sich bringen und zur selbstbestimmten Identitätsgestaltung beitragen können. Lissabon nimmt in diesem Zusammenhang die symbolische Bedeutung an, die Isfahan einst hatte. Lissabon ist ein (urbaner) Raum, in dem Gregorius sich von den Umständen, die die Anderen ihm auferlegt haben, befreien und sich nach seinen eigenen Regeln entwickeln kann. Seine Ankunft in Lissabon ist durch die Suche nach Amadeu de Prado gekennzeichnet, der jedoch vor drei Jahrzehnten gestorben ist und nur in seinen Schriften und Zeugnissen von Familie und Freunden fortlebt. Die Binnenerzählung dient infolgedessen als Rekonstruktion der narrativen Identität von Amadeu, der ausschlaggebenden Einfluss auf die Rahmenerzählung und Gregorius' narrative Identität ausübt.

3.2.2 Der gottlose Priester: Amadeu de Prado

Der Kontakt zu Amadeus ersten Worten leitet die eingebettete Erzählung von Amadeus Leben ein. Die Aufzeichnungen und die narrative Identität des portugiesischen Arztes nehmen in Bezug auf die Rahmenerzählung eine zentrale Position ein, da sie als Fremdheit fungieren und sich auf Gregorius' Überlegungen und Gedanken auswirken. Demnach lassen sich Amadeus Schriften als ein Leitfaden oder sogar Rohstoff für Gregorius' Selbstbestimmung auffassen. Amadeu war »[e]in Goldschmied der Worte, dessen tiefste Leidenschaft gewesen war, die schweigsamen Erfahrungen des menschlichen Lebens ihrer Stummheit zu entreißen« (*NnL* 121). Seine Aufzeichnungen werden im Roman kursiv dargestellt und wurden nach seinem Tod von seiner Schwester Adriana veröffentlicht. In diesen Passagen ist ein homodiegetischer, nicht allwissender und offener Erzähler vorzufinden, dessen »Sprachmacht und Präzision« (Tück 2008: 27) seinen ambivalenten und widersprüchlichen Charakter zum Ausdruck bringen. In dieser Hinsicht bieten seine Aufzeichnungen einen Einblick in seine Gedanken, Gefühle und Unsicherheiten und lassen zudem durch häufig aufgeworfene Fragen einen Dialog mit Gregorius und dem Lesepublikum von *NnL* entstehen.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Amadeus verschriftlichte Fremdheit ist in diesem Zusammenhang eine Referenz, mit der Gregorius sich identifiziert. Amadeus Texte ermöglichen somit einen Vergleich mit Gregorius' narrativer Identität und bringen Fragen zum Ausdruck, die auch Gregorius sich selbst stellt und nicht beantworten kann. Für Amadeu sind solche Antworten, welche im Wesentlichen ambivalent und selbstwidersprüchlich sind, der Zugang zu einem Wachheitszustand, der der Bedeutung des Familiennamens des schweizerischen Protagonisten nahekommt:

> *Der Gegenstand der Betrachtung weigert sich stillzustehen, die Worte gleiten am Erlebten ab, und am Ende stehen lauter Widersprüche auf dem Papier. Lange Zeit habe ich geglaubt, das sei ein Mangel, etwas, das es zu überwinden gelte. Heute denke ich, daß es sich anders verhält: daß die Anerkennung der Verwirrung der Königsweg zum Verständnis dieser vertrauten und doch rätselhaften Erfahrungen ist. Das klingt sonderbar, ja eigentlich absonderlich, ich weiß. Aber seit ich die Sache so sehe, habe ich das Gefühl, das erstemal richtig wach und am Leben zu sein.* (*NnL* 28-29, Herv. i.O.)

Diese Wachheit führt zur Aufklärung darüber, dass ein Leben im Wesentlichen durch Ambivalenzen und Widersprüche gekennzeichnet ist, die nicht gelöst werden können, sondern hingenommen werden müssen. Durch die Begegnung mit dem Anderen und die Flucht vor sich selbst wird diese innere Wachheit erlangt: »eine neue Art von Wachheit, eine neue Art, in der Welt zu sein« (*NnL* 49). Die Wachheit bezeichnet in Amadeus Schriften einen Zustand des Bewusstseins der individuellen Welthorizonte und der Ambivalenzen, die einen befallen und belasten. In diesem Zusammenhang ist wieder auf Bauman (2003[2000]: 74) zurückzuführen, der die Anpassungsfähigkeit als die Voraussetzung für die Einbettung des Individuums in die flüchtige Welt ansieht. Der Zusammenstoß von verschiedenen Standpunkten und Ideen kennzeichnet für Amadeu einen Impuls, über die Welt und sich selbst zu reflektieren. Die Selbstreflexion kommt Amadeu zufolge der Arbeit eines »Archäologen der Seele« (*NnL* 28) nahe. Amadeus Selbstreflexion offenbart im Laufe der narrativen Handlung die Widersprüche, von denen sein Leben durchzogen war.

João Eça, der Amadeu 1952 in einem Zug kennengelernt hat, beschreibt ihn mit dem Beiwort »*O sacerdote ateu*. Der gottlose Priester« (*NnL* 139, Herv. i.O.), »[e]in Mann, der zu vielen Dingen eine paradoxe Einstellung hatte, nicht widersinnig, aber paradox« (*NnL* 142). Mélodie, Amadeus jüngere Schwester, beschreibt ihn als jemand, der über alles reflektierte und die Leichtigkeit des Lebens vernachlässigte: »Und über alledem hat er das Ballspielen vergessen« (*NnL* 165). Darüber hinaus betont sie die unversöhnliche Persönlichkeit ihres Bruders: »Ich mochte sein Urteil, weil es unbestechlich war, schonungslos, auch sich selbst gegenüber. Ich mochte es nicht, wenn es scharfrichterlich wurde, vernichtend« (*NnL* 164). Der destruktive Aspekt von Amadeus Charakter erweist sich als eine sehr intensive Haltung, alles und alle – auch sich selbst – infrage zu stellen. Pater Bartolomeu zufolge ähnelte Amadeu einem »Vulkan, der Feuer spucken konnte, und wenn es nicht dazu kam, so würde er vielleicht an seiner eigenen Glut zugrunde gehen« (*NnL* 192). Amadeus narrative Identität ist somit weitgehend von Widersprüchen und Ambivalenzen geprägt, die sich auf seine zwischenmenschlichen Beziehungen auswirken. Amadeu ist als eine Figur dargestellt, die alle Aspekte seines Lebens hinterfragte, um mögliche Antworten auf die Fragen zu bekommen, die ihn durchgehend beschäf-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tigten. Grund für seine unaufhörliche Suche nach sich selbst ist die schwebende Gefahr, jederzeit seinem diagnostizierten Hirnaneurysma zu erliegen.

Die Zeugnisse der Menschen, die Amadeu damals kannten, sowie seine Aufzeichnungen legen nahe, dass der Ambivalenz eine zentrale Rolle für Amadeus Subjektivität zukommt. Dies lässt sich exemplarisch in seiner Schulabschlussrede beobachten. Die Rede, die Maria João als Widerspiegelung des Amadeus bezeichnet (*NnL* 193), trägt den Titel »Ehrfurcht und Abscheu vor Gottes Wort« (*NnL* 198) und enthält einen höchst widersprüchlichen Aspekt. Die Rede übt zum einen scharfe Kritik an der Religion und der Unterdrückung individueller Freiheit. Die Ehrfurcht bezieht sich auf eine inhärente poetische Schönheit der Sprache, welche wiederum der gnadenlosen Grausamkeit religiöser und staatlicher Institutionen gegenübersteht:

> *Ich möchte nicht in einer Welt ohne Kathedralen leben. Ich brauche ihre Schönheit und Erhabenheit. Ich brauche sie gegen die Gewöhnlichkeit der Welt. […] Ich brauche ihren Glanz. Ich brauche ihn gegen die schmutzige Einheitsfarbe der Uniformen. […] Ich brauche ihr gebieterisches Schweigen. Ich brauche es gegen das geistlose Gebrüll des Kasernenhofs und das geistreiche Geschwätz der Mitläufer. Ich will den rauschenden Klang der Orgel hören […]. Ich brauche ihn gegen die schrille Lächerlichkeit der Marschmusik. Ich liebe betende Menschen. Ich brauche ihren Anblick. Ich brauche ihn gegen das tückische Gift des Oberflächlichen und Gedankenlosen. Ich will die mächtigen Worte der Bibel lesen. Ich brauche die unwirkliche Kraft ihrer Poesie. Ich brauche sie gegen die Verwahrlosung der Sprache und die Diktatur der Parolen. Eine Welt ohne diese Dinge wäre eine Welt, in der ich nicht leben möchte.* (*NnL* 198, Herv. i.O.)

Zum anderen betont Amadeu seinen Abscheu vor Gottes Wort. Wie Tück (2008: 28) diesbezüglich anmerkt, handelt es sich um »kein atheistisches Manifest, das Gott abschaffen will«, sondern um eine Kritik an der göttlichen Grausamkeit, die hauptsächlich in dem Befehl Gottes an Abraham, seinen Sohn Isaak zu opfern, offenbar wird (vgl. ebd.: 30). Amadeus Rede beschränkt sich demnach nicht nur auf eine religiöse Kritik, sondern prangert insbesondere den Autoritarismus an. Er positioniert sich nämlich gegen die politisch motivierte Unterdrückung des unabhängigen Denkens (»sacrificum intellectus«, *NnL* 200), welches für ihn eine anthropozentrische und individualistische Haltung bezeichnet:

> *Die Poesie des göttlichen Worts, sie ist so überwältigend, daß sie alles zum Verstummen bringt und jeder Widerspruch zum jämmerlichen Kläffen wird. […] Wie sollen wir glücklich sein ohne Neugierde, ohne Fragen, Zweifel und Argumente? Ohne Freude am Denken? […] [W]as Er, unser Gott, von uns verlangt, ist, daß wir unsere Versklavung eigenhändig in unsere tiefsten Tiefen hineintreiben und es auch noch freiwillig und mit Freuden tun. Kann es eine größere Verhöhnung geben? Der Herr, er ist in seiner Allgegenwart einer, der uns Tag und Nacht beobachtet, er führt in jeder Stunde, jeder Minute, jeder Sekunde Buch über unser Tun und Denken, nie läßt er uns in Ruhe, nie gönnt er uns einen Moment, wo wir ganz für uns sein könnten. Was ist ein Mensch ohne Geheimnisse? Ohne Gedanken und Wünsche, die nur er, er ganz allein, kennt? […] Hat der Herr, unser Gott, nicht bedacht, daß er uns mit seiner ungezügelten Neugierde und abstoßenden Schaulust die Seele stiehlt, eine Seele zudem, die unsterblich sein soll?* (*NnL* 199-201, Herv. i.O.)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Amadeu unterstreicht somit die Notwendigkeit des Widerspruchs und der Ambivalenz als menschliche Merkmale, die zur selbstbestimmten Entwicklung des Einzelnen entscheidend beitragen. Außerdem betont Amadeu, die Wertschätzung dieser subjektiven Entwicklung sei nur möglich, wenn man akzeptiert, dass das individuelle Leben einzigartig ist und mit dem Tod endet:

> *Wer möchte im Ernst unsterblich sein? Wer möchte bis in alle Ewigkeit leben? Wie langweilig und schal es sein müßte zu wissen: Es spielt keine Rolle, was heute passiert, in diesem Monat, diesem Jahr: Es kommen noch unendlich viele Tage, Monate, Jahre. Unendlich viele, buchstäblich. Würde, wenn es so wäre, noch irgend etwas zählen? Wir bräuchten nicht mehr mit der Zeit zu rechnen, könnten nichts verpassen, müßten uns nicht beeilen. Es wäre gleichgültig, ob wir etwas heute tun oder morgen, vollkommen gleichgültig. Millionenfache Versäumnisse würden vor der Ewigkeit zu einem Nichts, und es hätte keinen Sinn, etwas zu bedauern, denn es bliebe immer Zeit, es nachzuholen. Nicht einmal in den Tag hinein leben könnten wir, denn dieses Glück zehrt vom Bewußtsein der verrinnenden Zeit, der Müßiggänger ist ein Abenteurer im Angesicht des Todes, ein Kreuzritter wider das Diktat der Eile. Wenn immer und überall Zeit für alles und jedes ist: Wo sollte da noch Raum sein für die Freude an Zeitverschwendung?* (NnL 201-202, Herv. i.O.)

Amadeu versteht die Sterblichkeit als Grund für Bedeutsamkeit des Lebens. Ihm zufolge ist die Individualität nur durch freies Denken möglich, das sich gegen die autoritäre Unterwerfung einsetzt. Amadeus Rede lässt sich insofern als Ausdruck seiner Subjektivität auffassen, die sich vehement gegen die aufgezwungene Zuschreibung subjektiver Bedeutungen einsetzt. Es ist jedoch zu betonen, dass seine Rede ist nicht nur zweideutig, sondern auch widersprüchlich ist, indem er in der Schönheit der poetischen Sprache der Religion eine Form des Widerstands gegen die Unterdrückung des freien Denkens sieht (vgl. Tück 2008: 29). Davon ausgehend, dass Certeaus (1988: 23) Taktiken kreative Handlungen bezeichnen, die aus den Strategien hervorkommen, ist das freie Denken, für das Amadeu plädiert, nichts anderes als die individuelle Pflicht, die Zwänge der Grausamkeit von innen zu bestreiten, selbst wenn diese Befreiung zu moralischen Dilemmata führt, wie etwa im Kapitel 3.2.2.3.1 angesprochen werden soll. Amadeu plädiert demnach für eine selbstbestimmte Identität, die sich aus den eigenen individuellen Entscheidungen ergibt.

Obwohl das freie Denken durch den Widerstand gegen die autoritäre Regierung erlangt werden könnte, kann sich Amadeu nicht von der religiösen Symbolik seines Namens befreien, weshalb er in einer seiner Schriften seine verstorbene Mutter mit vorwurfsvollem Tom anspricht:

> *Du hast an mir ein Kunststück vollbracht, Mamã, und ich schreibe jetzt auf, was ich Dir vor langer Zeit hätte sagen sollen: Es war ein perfides Kunststück, das mein Leben belastet hat wie nichts anderes. […] [D]ie Leistungen, die ich zu erbringen hatte, sie mußten die Leistungen aller anderen übertreffen, und nicht nur irgendwie übertreffen, sondern turmhoch überragen. Die Perfidie: Das hast Du mir nie gesagt. Deine Erwartung gelangte nie zu einer Ausdrücklichkeit, die mir erlaubt hätte, dazu Stellung zu beziehen, darüber nachzudenken und mich mit den Gefühlen daran zu reiben. […] Und noch etwas gehörte zu der kunstvollen Art und Weise, in der Du mich – als frevelhafte Bildhauerin einer fremden Seele – nach Deinem Willen geschaffen*

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> *hast: die Vornamen, die Du mir gabst. Amadeu Inácio. Die meisten Leute denken sich nichts dabei, ab und zu sagt jemand etwas über die Melodie. Doch ich weiß es besser, denn ich habe den Klang Deiner Stimme dabei im Ohr, ein Klang, der voll von eitler Andacht war. Ich sollte ein Genie sein. Ich sollte göttliche Leichtigkeit besitzen. Und gleichzeitig – gleichzeitig! – sollte ich die mörderische Strenge des heiligen Ignacio verkörpern und seine Fähigkeiten als priesterlicher Feldherr ausüben. Es ist ein böses Wort, aber es trifft die Sache wie kein anderes: Mein Leben wurde bestimmt von einer Muttervergiftung.* (*NnL* 359-360, Herv. i.O.)

Laut Kohlheim/Kohlheim (2016: 46) leitet sich sein Vorname Amadeu von der lateinischen Imperativform *ama* (»Liebe!«) und dem Wort *deus* (»Gott«) her (im deutschsprachigen Raum »Gottlieb«), wobei *Inácio* wiederum auf *Inácio de Loyola* (dt. Ignatius von Loyola), Gründer des Jesuitenordens, verweist. Der Name des portugiesischen Protagonisten hat daher eine ausgeprägte religiöse Konnotation, mit der Amadeu sich nicht identifizieren und welcher er nicht gerecht werden kann. Da es sich bei dem Namen jedoch um die Bezeichnung eines Individuums handelt, die Amadeu in Form von elterlichen Erwartungen auferlegt wurde, lässt sich darauf schließen, dass Amadeu seine narrative Identität niemals als selbstbestimmt wahrnimmt.

Diese Gedankenfreiheit wird darüber hinaus durch Amadeus Schriften inszeniert. Obwohl seine Aufzeichnungen nach seinem Tod veröffentlicht wurden, gibt es keinen Hinweis darauf, dass Amadeu mit der Absicht der Veröffentlichung schrieb. Er schrieb für sich selbst und zeichnete dabei seine Leiden und Reflexionen auf – ein Ausdruck seiner konfliktreichen Subjektivität. Es ist jedoch von großer Bedeutung zu unterstreichen, dass seine Identität den Tod übersteht, da sie im Gedächtnis der Anderen und in seinen Schriften fortbesteht. Dementsprechend scheint Amadeu einerseits seine Sterblichkeit zu akzeptieren, während sein Buch andererseits seine zeitliche Kontinuität jenseits seines Todes ermöglicht.

Amadeu lebt vor diesem Hintergrund in der Rahmenerzählung fort. So wie der portugiesische Arzt meinte, die freie Entwicklung des Selbst wäre nur durch den Einbezug des Anderen möglich, ein »*meeting of minds*« (*NnL* 154, Herv. i.O.), trägt seine Subjektivität zur Entwicklung eines Anderen, Gregorius, bei. Diese Seelenbegegnung lässt sich als ein Versuch auffassen, den Anderen zu begreifen, sich in den Anderen hineinzuversetzen und dabei eine andere Perspektive in Bezug auf sich selbst einzunehmen. Im Roman legt das Nacherleben von Erlebnissen eine Begegnung mit Individuen nahe und überschreitet zudem die Grenzen der Zeit und der menschlichen Sterblichkeit. In seiner Aufzeichnung »Das Innere des Äusseren des Inneren« (*NnL* 86) versucht Amadeu, sich selbst als Fremdheit eines Anderen zu begreifen:

> *Ich versetzte mich in seinen Blick hinein, bildete ihn in mir nach und nahm aus ihm heraus mein Spiegelbild in mich auf. So wie ich aussah und wirkte – dachte ich – war ich nie gewesen, keine einzige Minute meines Lebens. […] Geht es den Anderen auch so: daß sie sich in ihrem Äußeren nicht wiedererkennen? Daß ihnen das Spiegelbild wie eine Kulisse voll von plumper Verzerrung vorkommt? Daß sie mit Schrecken einen Abgrund bemerken zwischen der Wahrnehmung, die die Anderen von ihnen haben, und der Art, wie sie sich selbst erleben? Daß die Vertrautheit von innen und die Vertrautheit von außen so weit auseinander liegen können, daß sie kaum mehr als Vertrautheit mit demselben gelten können?*
> *[…] Selbst die Außenwelt einer Innenwelt ist noch ein Stück unserer Innenwelt, ganz zu schwei-*

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> *gen von den Gedanken, die wir uns über die fremde Innenwelt machen und die so unsicher und ungefestigt sind, daß sie mehr über uns selbst als über den Anderen aussagen.* (*NnL* 99-100, Herv. i.O.)

Das Selbst als ein Anderer: Amadeus Identitätskrise ergibt sich demnach aus der Dissonanz und Inkommensurabilität zwischen seinem wahrgenommenen Selbstbild und seinen wahrgenommenen Fremdheiten. Sein Konflikt basiert aus dem Wunsch nach einem Einklang zwischen diesen verschiedenartigen Wahrnehmungen. Gregorius' Wunsch zu wissen, »wie es war, er zu sein« (*NnL* 253), erweist sich demnach als eine wesentlich unerreichbare Aufgabe, die subjektiv beschränkt ist. Tück (2008: 28) zufolge ist die Fremdheit als ein »Labyrinth von Beziehungen« aufzufassen: »Die Erinnerungspuzzles fügen sich für Gregorius zu einem immer vollständigeren Bild zusammen, das indes fragmentarisch bleibt« (ebd.). Um dieses »subjektive Mosaik« zu verstehen und einen Einblick in Amadeus Subjektivität zu bekommen, soll in den nachstehenden Unterkapiteln auf die verschiedenen Nebenfiguren und deren Relationen zu Amadeu eingegangen werden

3.2.2.1 Entfernte Nähe: Maria João

Die Beziehung zu Maria João, Amadeus platonischer Liebe während der Schulzeit, ist auch von Widersprüchen geprägt. Ihr vertraute Amadeu seine Unsicherheiten und Geheimnisse an; sie war die Einzige, der er von seinem Hirnaneurysma erzählte: »›Niemand außer mir wußte von der Sache. Auch Adriana nicht. Nicht einmal Jorge.‹ Der Stolz war kaum hörbar, aber er war da« (*NnL* 392). Auch von seiner Vasektomie: »›Er konnte keine Kinder zeugen. Er hatte sich operieren lassen, um auf keinen Fall Vater zu werden. […] ›Ich will nicht, daß es kleine, wehrlose Kinder gibt, die die Last meiner Seele tragen müssen‹ sagte er.« (*NnL* 397) Der Grund für solches Vertrauen liegt möglicherweise daran, dass Maria João laut Amadeus Vater eine ähnliche Wachheit (*NnL* 343-344) besaß. Aus diesem Grund galt sie Amadeu als eine Art Zufluchtsort: Sie verstand ihn und hatte Zugang zu seinen persönlichsten Gedanken.

Es ist möglich, einen Zusammenhang zwischen ihrer Rolle in Bezug auf Amadeu und der Bedeutung ihres Namens herzustellen. Aufgrund ihrer Treue zu Amadeu deutet ihr Name auf einen Hinweis auf Maria Magdalena und den Apostel Johannes hin, die Jesus bis zu seinem Tod begleitet haben (vgl. Kohlheim/Kohlheim 2016: 210-211; 249-250; Meister 1991: 193-194). Aufgrund dieser ziemlich privilegierten Position in seinem Leben beschloss Amadeu jedoch, seine Seelenzuflucht zu beschützen, indem er Maria João vom Rest seines Lebens abgrenzte:

> Er machte mich zu einer Bewohnerin seiner Gedankenwelt. ›Außer mir wohnst nur du da‹, sagte er. Und trotzdem galt, was ich nur ganz langsam und erst viel später begriffen habe: Er wollte nicht, daß ich in sein Leben verwickelt wurde. In einem Sinn, der sehr schwer zu erklären ist, wollte er, daß ich draußen blieb. Ich habe darauf gewartet, daß er mich fragte, ob ich in der blauen Praxis arbeiten wolle. Im Traum habe ich dort gearbeitet, viele Male, und es war wunderbar, wir verstanden uns ohne Worte. Doch er hat nicht gefragt, nicht einmal andeutungsweise. (*NnL* 402-403)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Maria João beschreibt die Ambivalenz seiner narrativen Identität und seine Beziehung zu ihr als eine »ferne[] Nähe« (*NnL* 402). Wenngleich Maria João im Laufe der narrativen Handlung nur am Rande erwähnt wird, spielt sie eine unentbehrliche Rolle bei Amadeus narrativer Identität. Denn mit ihr pflegte Amadeu eine direkte Identifikation, die ihm eine Orientierung im Leben verlieh.

Der Widerspruch – der Hauptaspekt von Amadeus narrativer Identität – erstreckt sich also auf die Personen, die sein Leben umkreisten. Sie nehmen funktionale Rollen an (vgl. Mayer 1992: 19-20), die ihnen Amadeu zugewiesen hat. Obwohl Maria João von einem Großteil von Amadeus Leben ausgeschlossen wurde (von seiner Familie, seiner Arbeit für den portugiesischen Widerstand, seinem Leben als Arzt usw.), spielte sie eine wichtige Rolle für Amadeu, indem sie versuchte, Gleichgewicht und Konsonanz in sein Leben zu bringen.

3.2.2.2 Wortgewandte Stille: Alexandre de Prado

Eine ähnliche ferne Nähe lässt sich des Weiteren auch in der Beziehung zwischen Amadeu und seinem Vater Alexandre Prado feststellen, welcher während der Diktatur in Portugal als Richter arbeitete. Von der Bechterewschen Krankheit befallen, waren seine Schmerzen kaum zu ertragen, worin alle den Grund für seinen Selbstmord sahen. Die internen Konflikte Amadeus mit seinem Vater zeichnete er in nie abgeschickten Briefen auf, die nahelegen, dass ihre fragile Beziehung trotz eines ähnlichen kritischen Standpunktes in Bezug auf die externe und politische Welt an ihrer fehlenden Kommunikation lag.

In einer Aufzeichnung wendet sich Amadeu oft an seinen Vater mit einem jammernden Ton und beklagt sich über den Mangel an Kommunikation und gegenseitigem Verständnis. Das Widersprechen, welches ein grundlegendes Element von Amadeus Charakter war, war für die Prados einen Verstoß gegen die hierarchische Familienstruktur: »*Die vielen Schmerzen, die Du in Deinem Leben hattest aushalten müssen, verliehen Deiner immer gleichen Mahnung Autorität. Niemand wagte zu widersprechen. Nicht nur äußerlich war das so; auch im Inneren verbot sich Widerspruch*« (*NnL* 150, Herv. i.O.). Der Vater war die Machtfigur der Familie – eine Position, die Amadeu zwar anerkannte, der er allerdings nicht zustimmte:

> »*Vom Standpunkt der Ewigkeit aus beachtet*«, *ergänztest Du manchmal*, »*verliert das doch an Bedeutung.*« *[…]* »*Du nimmst dich zu wichtig*«, *sagtest Du […].* »*Was, wenn nicht mich, sollte ich wichtig nehmen?*« *fragte ich.* »*Und den Standpunkt der Ewigkeit – den gibt es nicht.*«
> *Eine Stille, die zu zerspringen drohte, füllte den Raum. So etwas hatte es noch nie gegeben. […] Alle erwarteten einen Ausbruch, in dessen Verlauf sich Deine Stimme wie gewöhnlich überschlagen würde. Nichts geschah.*« (*NnL* 151, Herv. i.O.)

Daher vertritt Amadeu eine andere Meinung als sein Vater in Bezug auf die Bedeutsamkeit der Individualität, insbesondere in einem politischen System, das jegliche Form von Widerstand zu unterdrücken versuchte. Vor diesem Hintergrund kann Amadeu nicht nachvollziehen, wieso sein Vater als Richter für die autoritäre Regierung arbeitete und Gesetze anwendete, die dem Leben von tausenden Menschen schadeten. In einem Rückblick erinnert sich Amadeu an die Unbarmherzigkeit des Vaters im Gerichtssaal, als er einmal eine Diebin schuldig gesprochen hatte. Amadeu kann die Unbeugsamkeit seines

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Berufs von seiner Rolle als Vater nicht trennen. Des Weiteren reflektiert Amadeu, ob die Wahl, Arzt zu werden, tatsächlich seine eigene Entscheidung war, oder eine, die ihm aufgrund der Krankheit seines Vaters auferlegt wurde. Amadeu war »nicht sicher […], ob er nicht vielleicht nur dem Wunsch des Vaters folgte und sich in seinem eigenen Willen verpaßte.« (*NnL* 409)

Die konfliktreiche Beziehung zu seinem Vater lässt sich darüber hinaus anhand der Sprache verdeutlichen. Die Anredeformen, die Amadeu in seinen Aufzeichnungen verwendet hatte, deuten darauf hin, dass sein Verhältnis zu seinem Vater mal distanziert, mal nahe war. In dem mehrmals überarbeiteten, aber niemals abgeschickten Brief an seinen Vater wird deutlich, dass Amadeu selbst nicht genau weiß, wie er seinen Vater ansprechen soll, da die zugrundeliegenden Gefühle ebenso kontrovers sind. Diese Dissonanz lässt sich in der folgenden Passage verdeutlichen:

> *Bevor Ihr Euch damals, nach der Verhandlung gegen die Diebin, erhobt, trafen sich unsere Blicke. So jedenfalls schien es mir. Ich habe gehofft – und sie dauerte wochenlang, diese Hoffnung –, Du würdest die Sprache von Dir aus darauf bringen. Schließlich verfärbte sich die Hoffnung und wurde zur Enttäuschung, die sich weiter verfärbte, bis sie in die Nähe des Aufbegehrens und des Zorns geriet […].* (*NnL* 307, Herv. i.O.)

Der Vater duzt wiederum seinen Sohn in einem Brief, in dem er einräumt, Angst vor Amadeus Großartigkeit zu haben. Der Richter, der unter der Bechterewschen Krankheit leidet, ist in einer Qual gefangen, die über das Körperliche hinausgeht. Sein Brief ist ein Geständnis vom Vater zum Sohn: In einem Dialog ohne die traditionelle Familienhierarchie schafft der Richter es, den Stolz auf seinen Sohn auszudrücken, den er sonst persönlich niemals ausdrücken konnte. Seit Amadeus Kindheit ist ihm die Einzigartigkeit seines Sohnes aufgefallen, da Amadeus Handlungen nicht denen eines Kindes entsprachen, sondern denen eines Erwachsenen:

> Wie der erwachsene Sohn eines adligen Hauses, der sich dem Oberhaupt der Familie respektvoll nähert […]. Das altkluge Benehmen hat mir gefallen, doch gleichzeitig bin ich auch erschrocken. Was hatten wir falsch gemacht, daß Du nicht hineingepoltert kamst wie andere Kinder? (*NnL* 336)

Alexandre bemerkte seitdem, Amadeu könnte seine internen Schwächen, die er zu verstecken versuchte, an die Oberfläche bringen: »Ich glaube, das war der Anfang meiner Furcht vor Dir. Denn ja, ich habe Dich gefürchtet« (*NnL* 337). Amadeus Liebe zur Sprache hat seinen Vater sowohl fasziniert als auch geängstigt, denn dadurch nahmen Amadeus Widersprüche Gestalt an und sie trugen eine Vernichtungskraft mit sich. Dem Vater zufolge besaß Amadeu »das Gemüt eines Rebellen« (ebd.), der alles und alle auf den Prüfstand stellte. Dieser aufrührerische Aspekt Amadeus ließ sich nach seinem Vater in seiner Schulabschlussrede wahrnehmen:

> *Auch ich las den Text. Und war stolz! Und neidisch! Neidisch wegen der Selbständigkeit des Denkens und wegen des aufrechten Gangs, die aus jeder Zeile sprachen. Sie waren wie ein leuchtender Horizont, den ich auch gern erreicht hätte, den ich aber nie würde erreichen können, dazu war die bleierne Schwerkraft meiner Erziehung zu groß. Wie hätte ich Dir meinen stol-*

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> *zen Neid erklären können? Ohne mich klein zu machen, kleiner noch und gedrückter, als ich ohnehin schon war?* (*NnL* 338, Herv. i.O.)

In seiner Jugend hat Amadeu seinem Vater dabei zugesehen, wie er eine Diebin schuldig gesprochen hatte. Weil Alexandre an seiner Rolle als Richter festhalten musste, fühlte er sich als Vater von seinem Sohn ungerecht verurteilt, da Alexandres Vaterrolle angesichts seiner Rolle als Richter infrage gestellt wurde. Daraus ergibt sich eine Dissonanz zwischen Alexandres Rolle als Vater und als Richter. Diese Ambivalenz der Identität lässt sich anhand der Herkunft des Vornamens des Vaters untermauern, welcher einen Mann bezeichnet, »der verteidigt, oder ein Helfer der Menschen [ist], […] einer, der Übel abwendet« (Meister 1991: 34). Laut dem Vater ist Amadeu selbst »*ein selbstgerechter Richter*« (*NnL* 341, Herv. i.O.), der die unerträglichen Schmerzen seines Vaters nicht begreift. Um sie zu mildern, widmet sich Alexandre de Prado seiner Arbeit, zu der er von Montag bis Samstag geht. Der Richter ist sich dessen bewusst, dass er eine totalitäre Regierung repräsentiert: Er selbst spürt das ethische Dilemma und beschließt sogar einmal, dem Minister einen Brief zu schicken (*NnL* 343), doch ohne seine Arbeit hätte er dann keine Ablenkung von den gewaltigen Schmerzen mehr gehabt.

Stark erschüttert von der kontroversen Beziehung zu seinem Sohn, seinem moralischen Dilemma und den körperlichen Schmerzen beschließt Alexandre, Suizid zu begehen. Der Richter ist der Meinung, er habe versagt, indem er zum einen Amadeu das Medizinstudium aufgebürdet und zum anderen im Namen eines ungerechten Systems gearbeitet hat:

> Gregorius nahm den letzten Bogen zur Hand. Die wenigen Sätze waren mit anderer Tinte geschrieben, und der Richter hatte sie datiert: 8. Juni 1954, ein Tag vor seinem Tod.
> *Das Ringen ist zu Ende. Was, mein Sohn, kann ich Dir zum Abschied sagen?*
> *Du bist meinetwegen Arzt geworden. Was wäre gewesen, hätte es nicht den Schatten meines Leidens gegeben, in dem Du aufgewachsen bist? Ich stehe in Deiner Schuld. Du bist nicht dafür verantwortlich, daß die Schmerzen blieben und meinen Widerstand nun gebrochen haben.*
> *Ich habe den Schlüssel im Büro zurückgelassen. Sie werden alles auf die Schmerzen schieben.*
> *Daß auch ein Versagen töten kann – der Gedanke ist ihnen fremd.*
> *Wird Dir mein Tod genügen?* (*NnL* 344, Herv. i.O.)[2]

Daraus lässt sich schließen, dass die Kommunikation zwischen Vater und Sohn von der Stille unausgesprochener Worte geprägt ist. Die hinterlassenen Briefe enthalten in Bezug auf diese Beziehung jene Worte, die gerne ausgesprochen worden wären. Amadeu

2 Das Datum des Briefes (8. Juni) weist sich auf zwei biblische Intertextualitäten hin. In Röm 8,6 fällt der Kontrast zwischen Seele und Körper auf: »Aber fleischlich gesinnt sein ist der Tod, und geistlich gesinnt sein ist Leben und Friede«. Zum anderen wird in Hld 8,6 die Stärke der Liebe nahegelegt, die über den Tod hinausreicht: »Lege mich wie ein Siegel auf dein Herz, wie ein Siegel auf deinen Arm. Denn Liebe ist stark wie der Tod und Leidenschaft unwiderstehlich wie das Totenreich. Ihre Glut ist feurig und eine gewaltige Flamme.« Darüber hinaus kann das Datum von Alexandres Tod, 9. Juni 1954 (*NnL* 87), mit Gen 9,6 in Verbindung gebracht werden und legt die Ambivalenz der Figur von Richters nahe – »Wer Menschenblut vergießt, dessen Blut soll um des Menschen willen vergossen werden; denn Gott hat den Menschen zu seinem Bilde gemacht.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

anerkennt in diesem Zusammenhang die Rolle der Stille: »*Unter all den stummen Erfahrungen sind diejenigen verborgen, die unserem Leben unbemerkt seine Form, seine Färbung und seine Melodie geben*« (*NnL* 28, Herv. i.O.). Die Stille wird also nicht als die Abwesenheit von Worten dargestellt, sondern trägt eine gewisse Eloquenz mit sich, die gewissermaßen Einfluss auf das Individuum nehmen kann. Diese ambivalente Wirkung ist ruhig »*und in dieser wundervollen Lautlosigkeit liegt ihr besonderer Adel*« (*NnL* 54, Herv. i.O.).

3.2.2.3 Ambivalenz und Widerstand

Die Ambivalenz ist im Roman als ein grundlegendes Element für die Darstellung und Gestaltung von Amadeus und Gregorius' narrativen Identitäten anzusehen, das zugleich ihre Identitätskrisen entfacht. Es sind Figuren, die sich von der Unstimmigkeit zwischen ihren Selbst- und Fremdbildern distanzieren wollen und nach ihrer Selbstbestimmung streben. Diese Eigenverantwortlichkeit impliziert jedoch nicht die Abwesenheit externer Einflüsse und Wahrnehmungen, denn das Individuum steht nach wie vor mit dem Anderen in engem Zusammenhang: »Der Portugiese war sich sicher gewesen, daß er in keiner einzigen Minute seines Lebens so gewesen war, wie er den anderen erschien; er hatte sich in seinem Äußeren – wie vertraut es auch war – nicht wiedererkannt und war über diese Fremdheit zutiefst erschrocken« (*NnL* 102).

In *NnL* wird die Ambivalenz im Konflikt zwischen dem Individuum und seiner Rolle auf kollektiv-sozialer Ebene dargestellt. Wie uns Lefebvre und Certeau aus raumphilosophischer Sicht lehren (vgl. 1.2), ist die Individualität direkt in eine größere soziale Ebene (ferne Ordnung) eingeschrieben, die eine Reihe von Bedeutungen (Strategien) mit sich bringt, die die Teilnahme von Individuen am sozialen Raum vorschreiben. Der individuell wahrgenommene Raum geht aus der Abweichung von diesen vorgeschriebenen Bedeutungen hervor und geht insofern eng einher mit einer kreativen Praxis. In dem Roman kommt die Ambivalenz dieses Spannungsverhältnisses durch Amadeus moralische Dilemmata und seinen Beitrag zum portugiesischen Widerstand gegen das diktatorische Regime des Estado Novo zum Ausdruck.

Leben und Tod: Rui Mendes

In Anbetracht der politischen Lage und der systematischen Unterdrückung freien Denkens beschäftigt sich Amadeu damit, eine Position einzunehmen – »eine Parteinahme der Seele« (*NnL* 257) –, die seinen persönlichen Werten entspricht, ihm eine Stabilität und Orientierung gewährt und welcher er treu sein kann. Es handelt sich um eine »Loyalität sich selbst gegenüber. Die Vorstellung, auch vor sich selbst nicht davonzulaufen. Weder in der Vorstellung noch in der Tat.« (*NnL* 257) Für Amadeu ist die Loyalität sich selbst gegenüber die Art und Weise, mit den Widersprüchen seines Seins zu leben: »*Ich ertrage mich nur noch, wenn ich arbeite*, sagte er.« (*NnL* 257, Herv. i.O.)

Ein ausschlaggebendes Beispiel von seiner Loyalität sich selbst gegenüber, das einen Einschnitt in Amadeus Leben repräsentiert, ist der Abend, an dem er das Leben von Rui Luís Mendes, »einem hohen Offizier der Geheimpolizei, den man den Schlächter von Lissabon nannte« (*NnL* 143), gerettet hat. An einem Winterabend 1965 beschließt Amadeu, in seiner Rolle als Arzt, das Leben des Mannes zu retten, der für das Verschwinden und den Tod vieler Personen verantwortlich war. Adriana, Amadeus Schwester und

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Krankenschwester in seiner Praxis, berichtet, wie ihr Bruder vor der wütenden Bevölkerung stand und seine Handlung rechtfertigte:

> Doch weder Müdigkeit noch Trauer vermochten seinen Geist zu trüben. Mit sicherem Griff nahm er den weißen Kittel, den anzuziehen vorhin keine Zeit gewesen war, dort drüben vom Haken und streifte ihn über. Die traumwandlerische Sicherheit, die in dieser Handlung lag, habe ich erst später begriffen: Er wußte, ohne nachzudenken, daß er sich den Leuten als Arzt stellen mußte und daß sie ihn am ehesten dann so sehen würden, wenn er das sprechende Kleidungsstück trug.
> Als er unter die Haustür trat, verstummten die Schreie. Eine Weile stand er nur da, den Kopf gesenkt, die Hände in den Taschen des Kittels. Alle warteten sie, daß er etwas zu seiner Verteidigung sage. Amadeu hob den Kopf und blickte in die Runde. Es kam mir vor, als ruhten seine bloßen Füße nicht einfach auf dem Steinboden, als stemme er sie vielmehr hinein.
> ›*Sou médico*‹ [Ich bin Arzt], sagte er, und noch einmal, beschwörend: ›*Sou médico*‹.
> Ich erkannte drei, vier unserer Patienten aus der Nachbarschaft, die verlegen zu Boden sahen.
> ›*É um assassino!*‹ [Er ist ein Mörder!] rief jetzt jemand.
> ›*Carniceiro!*‹ [Schlächter!] rief ein anderer.
> Ich sah, wie sich Amadeus Schultern in schweren Atemzügen hoben und senkten.
> ›*É um ser humano, uma pessoa*‹, er ist ein menschliches Wesen, eine Person, sagte er laut und klar, und vermutlich hörte nur ich, die ich jede Nuance seiner Stimme kannte, das leise Zittern, als er wiederholte: ›*Pessoa*‹.
> Gleich darauf zerplatzte eine Tomate auf dem weißen Kittel. […] Eine Frau löste sich aus der Menge, trat vor ihn und spuckte ihm ins Gesicht. […]
> Er hielt diesem erneuten Angriff mit geschlossenen Augen stand. Aber er mußte, genau wie ich, die Frau erkannt haben: Es war die Frau eines Patienten, den er über Jahre hinweg in unzähligen Hausbesuchen, für die er keinen Centavo genommen hatte, in den Krebstod begleitet hatte. […] [D]ann sah ich in ihren Augen den Schmerz und die Verzweiflung, die hinter der Wut hervordrängten, und da begriff ich: Sie spuckte ihn an, *weil* sie dankbar war für das, was er getan hatte. Er war wie ein Held gewesen, ein Schutzengel, ein göttlicher Bote, der sie durch die Dunkelheit der Krankheit begleitet hatte, in der sie, wäre sie allein gelassen worden, verlorengegangen wäre. (*NnL* 219-220, Herv. i.O.)

Die Rettung von Mendes' Leben bezeichnet eine individualistische Tat Amadeus: Er entzieht Mendes seine sozial-institutionelle Rolle und behandelt ihn wie jeden Beliebigen. Amadeu hat in dieser Hinsicht seinen Hippokratischen Eid eingehalten, den er für heilig und schön erachtete und dessen Worte einer »religiöse[n] Handlung« (*NnL* 228) ähnelten. Die medizinische Behandlung eines Individuums berücksichtigt demnach nicht die möglichen daraus entstehenden Folgen für andere Individuen: »*Ein Leben gegen viele Leben. So kann man doch nicht rechnen. Oder?*, hatte er Jahre danach zu Pater Bartolomeu gesagt.« (*NnL* 231, Herv. i.O.)

Seine Auffassung bringt deshalb die Bevölkerung dazu, sich von Amadeu zu distanzieren und ihn sogar zu verachten. Jedoch hätte sich Amadeu sonst von sich selbst distanziert, hätte er Mendes' Leben nicht gerettet. Amadeu überlegt deshalb, ob er die-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

se Entscheidung wegen Mendes oder sich selbst getroffen hat. Um seine Tat und die interne Schuld zu sühnen und die obig erwähnte Dissonanz seiner Identität zu verringern, beschließt Amadeu, sich dem Widerstand anzuschließen: »›Um es wiedergutzumachen?‹ [fragte João Eça.] Er blickte verlegen zu Boden. ›Du hast nichts verbrochen […], du bist Arzt.‹« (*NnL* 143) Wenngleich seine Haltung von einigen nachvollzogen wird, führt diese ethische und moralische Ambivalenz Amadeu dazu, dass seine Identitätskrise sich noch weiter verschärft. Adriana zufolge nimmt diese Fragmentierung seiner Identität eine Form des Verstummens an, »so daß er daran zu ersticken drohte« (*NnL* 222).

Der Widerstand: Jorge O'Kelly und Estefânia Espinhosa

Auch im portugiesischen Widerstand steht Amadeu dennoch einem neuen Dilemma gegenüber. Sein bester Freund Jorge O'Kelly war Pater Bartolomeu zufolge das notwendige Element, damit Amadeu seine Intensität in den Griff bekam. Jorge war Amadeus »genaues Gegenteil« (*NnL* 182), welches Amadeu brauchte, »um *ganz* zu sein« (ebd., Herv. i.O.). In diesem Zusammenhang lässt sich daraus eine dialektische Beziehung sehen, in der die Negation der Affirmation zur Aufhebung und Transformation von Amadeus Identität führt. Wie bereits im Kapitel 1.4.1 umrissen wurde, basiert Amadeus narrative Identität nicht nur auf Referenzen und Bedeutungen, mit denen er sich identifiziert, sondern auch auf denen, die zu keiner Identifikation führen:

> Jorge war einer, bei dem sich Amadeu ausruhen und von seinem rasenden Tempo erholen konnte. Wenn er mit ihm zusammen war, wurde er nach einer Weile ebenfalls langsam, Jorges Bedächtigkeit ging auf ihn über. Etwa beim Schach. Anfänglich machte es ihn verrückt, wenn Jorge ewig über einem Zug brütete, und es paßte nicht in sein Weltbild, in seine quecksilberne Metaphysik, daß einer, der für seine Gedanken so lange brauchte, am Ende gewinnen konnte. Doch dann begann er seine Ruhe einzuatmen, die Ruhe von einem, der schon immer zu wissen schien, wer er war und wohin er gehörte. Es klingt verrückt, aber ich glaube, es kam soweit, daß Amadeu die regelmäßigen Niederlagen gegen Jorge *brauchte*. Er war unglücklich, wenn er ausnahmsweise gewann, es muß für ihn gewesen sein, als bräche die Felswand weg, an der er sich sonst festhalten konnte. (*NnL* 183, Herv. i.O.)

Jorges Überzeugungen und Taten sind durch eine Beständigkeit und Festigkeit gekennzeichnet, die Amadeu selber benötigt. Jorge repräsentiert für Amadeu somit die Möglichkeit, die Welt und sich selbst aus einer anderen Perspektive heraus zu betrachten. In einer Aufzeichnung beschreibt Amadeu Jorge als denjenigen, »*der mich zur Genauigkeit drängt und seinen analytisch geschulten Verstand, seinen chemischen Schachverstand, meiner Neigung entgegengesetzt, die letzten Dinge in schwebender Ungewißheit zu lassen*« (*NnL* 239, Herv. i.O.). Der Kontrast zwischen den beiden, welcher der Grund für ihre Annäherung war, wird schließlich auch der Grund für ihren Abstand. Die beiden sind Mitglieder des portugiesischen Widerstandes, dessen kollektive Arbeit aufgrund des turbulenten historischen Kontextes äußerst gefährlich war. Dort lernt Amadeu die junge Estefânia Espinhosa kennen, die damals in einer Beziehung zu Jorge stand. Amadeu und Estefânia verlieben sich zwar ineinander, doch Amadeu vertieft die Beziehung aus Treue zu Jorge nicht.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Estefânia, die sich aus familiären Gründen dem Widerstand angeschlossen hatte, besitzt ein fotografisches Gedächtnis. Sie kennt Namen, Standorte und Pläne der Gruppe. Also geriet die ganze Gruppe Gefahr, sollte sie von der portugiesischen Geheimpolizei (PIDE) erwischt werden. Eines Abends, während einer Sitzung, entdeckten die PIDE-Agenten die Zelle: Angesichts der unmittelbaren Gefahr schlägt Jorge vor, Estefânia zu töten, damit die Informationen in ihrem Gedächtnis nicht durch Folter erpresst werden könnten. Amadeu, welcher seit seiner Jugend Jorges Gegensatz braucht, um ganz zu sein, widersetzt sich dieser grausamen Idee, obwohl er selber weiß, dass dies zu fatalen Folgen für andere Personen führen könnte:

> ›Er will sie töten‹, sagte er tonlos, ›er hat es nicht mir diesen Worten gesagt, aber es ist klar: Er will Estefânia töten. Damit ihr Gedächtnis gelöscht wird, bevor sie sie schnappen. Stell dir vor: Jorge, mein alter Freund Jorge, mein bester Freund, mein einziger wirklicher Freund. Er ist verrückt geworden, er will seine Geliebte opfern. *Es geht um viele Leben*, sagte er immer wieder. Ein Leben gegen viele, das ist seine Rechnung.‹ (*NnL* 329, Herv. i.O.)

Hier entsteht ein weiterer interner Konflikt für Amadeu. Der portugiesische Arzt ist mit einem ethischen Dilemma konfrontiert, in der das Opfern einer Person die Rettung vieler Leben bedeuten kann. In Anbetracht dessen beschließt Amadeu, Lissabon zu verlassen und Estefânia ins Ausland zu bringen, was nur möglich ist, weil Rui Mendes, dessen Leben Amadeu gerettet hat, ihm den Grenzübergang erlaubt hat. Sein Ziel ist Finisterra, Amadeus »*idée fixe*« (*NnL* 430, Herv. i.O.): ein Ort, dessen Namen auf das Ende der Welt vor der Entdeckung Amerikas hinweist. Für Amadeu war Finisterra eine Möglichkeit, den Anderen zu entkommen, vollständig zu sein und ein selbstbestimmtes Leben zu führen:

> Finis terrae. *Nie bin ich so wach gewesen wie dort. Und so nüchtern. Seither weiß ich: Mein Rennen ist zu Ende. Ein Rennen, von dem ich nicht gewußt habe, daß ich es lief, schon immer. Ein Rennen ohne Konkurrenten, ohne Ziel, ohne Belohnung. Ganzheit? Espejismo, sagen die Spanier, ich habe das Wort in jenen Tagen in der Zeitung gelesen, es ist das einzige, was ich noch weiß. Luftspiegelung. Fata Morgana.* (*NnL* 467, Herv. i.O.)

Als Amadeu und Estefânia in Finisterra angekommen sind, versucht er, sie zu überzeugen, noch weiter zu fahren – vielleicht nach Brasilien, wo er »über Farben, Gerüche, klebrige Pflanzen, den tropfenden Urwald, Tiere [schreiben kann]. Ich habe immer nur über die Seele geschrieben.« (*NnL* 480) Estefânia realisiert jedoch, dass Amadeu einen »*Schauplatz* vom Leben« (ebd., Herv. i.O.) auf sie projiziert, eine Art und Weise, das ganze Leben vor seinem Tod zu führen. Die Flucht nach Finisterra und sein Wunsch hinauszufahren sind darüber hinaus der Versuch von Amadeu, sich von der Intensität seiner Identität zu befreien, welche ihm immer schwerer wird. Laut Estefânia verschlang Amadeu das Leben auf eine vernichtende Art und Weise, welche ihm eigen war (*NnL* 164). Dieses intensive Leben war eins, das nur ihm gehörte und das er mit niemandem teilen müsste: »Er wollte mich auf eine Reise mitnehmen, die ganz allein *seine* Reise gewesen wäre, seine innere Reise in vernachlässigte Zonen seiner Seele. ›Du bist mir zu hungrig‹, sagte ich, ›ich kann das nicht; ich *kann* nicht.‹« (*NnL* 480, Herv. i.O.) Maria João zufolge war Amadeu danach nicht mehr derselbe Mann, »[s]eine Lebensglut war

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erloschen.« (*NnL* 400) Er ist sich dessen bewusst, dass sein Leben zu einer Suche nach dem Unerreichbaren verdammt ist. Was ihm übrig bleibt, ist, in seiner verbliebenen Zeit einen Sinn für sein Leben zu finden.

3.2.2.4 Abwesende Anwesenheit: Adriana de Prado

Die Gestaltung der narrativen Identität erfolgt demnach im Laufe der Zeit kumulativ durch die Bewegungsmöglichkeiten und Erfahrungen eines Individuums innerhalb eines Raumes. Die Zeit ist jedoch eine Kategorie, die sich nicht kontrollieren lässt und welcher alle Individuen unterworfen sind. Das Gedächtnis bildet als Repertoire vergangener Erfahrungen und Erlebnisse die Grundlage für die Entscheidungsfindung und Entwicklung neuer Wahrnehmungsformen. In Amadeus Worten:

> *Doch aus der Sicht des eigenen Inneren verhält es sich ganz anders. Da sind wir nicht auf unsere Gegenwart beschränkt, sondern weit in die Vergangenheit hinein ausgebreitet. Das kommt durch unsere Gefühle, namentlich die tiefen, also diejenigen, die darüber bestimmen, wer wir sind und wie es ist, wir zu sein. Denn diese Gefühle kennen keine Zeit, sie kennen sie nicht, und sie anerkennen sie nicht. […] Ich bin immer noch dort, an jenem entfernten Ort in der Zeit, ich bin dort nie weggegangen, sondern lebe ausgebreitet in die Vergangenheit hinein, oder aus ihr heraus. Sie ist Gegenwart, diese Vergangenheit, und nicht bloß in Form kurzer Episoden des aufblitzenden Erinnerns. Die tausend Verdrängungen, welche die Zeit vorangetrieben haben – sie sind, gemessen an dieser zeitlosen Gegenwart des Fühlens, flüchtig und unwirklich wie ein Traum, und auch trügerisch wie Traumbilder […].* (*NnL* 284-285, Herv. i.O.)

Die Zeitlosigkeit des Fühlens betont zum einen die Abwesenheit des Zeitlichen beim Fühlen, aber das Individuum ist zum anderen unvermeidlich seiner gegenwärtigen Zeit unterworfen. Das Gedächtnis speichert demnach die vergangenen Gefühle und Wahrnehmungen eines Individuums und weist ihnen durch ihre Vergegenwärtigung einen zeitüberbrückenden Aspekt zu, der sich exemplarisch anhand von Adriana de Prado, Amadeus Schwester, feststellen lässt. Im Gespräch mit Gregorius über Amadeu wird ersichtlich, dass Adriana ihren Bruder fast wie einen Gott anbetet und seinen Tod nicht hinnehmen kann. Für Adriana starb Amadeu nicht: Obwohl seit Amadeus Tod über dreißig Jahre vergangen sind, sorgt sie für Ordnung in seiner Arztpraxis, die infolgedessen zu einer Art Altar wird:

> Tatsächlich war in dem großen Raum, den sie nun betraten, die Zeit stehengeblieben. Er war mit asketischer Kargheit eingerichtet. Am einen Ende, mit der Stirnseite zur Wand, stand ein Schreibtisch mit Sessel, am anderen Ende ein Bett mit einem kleinen Teppich davor, der an einen Gebetsteppich erinnerte, in der Mitte ein Lesesessel mit Stehlampe, daneben Berge von unordentlich geschichteten Büchern auf den nackten Dielen. Sonst nichts. Das Ganze war ein Sanktuarium, ein Altarraum des Gedenkens an Amadeu Inácio de Almeida Prado, Arzt, Widerstandskämpfer und Goldschmied der Worte. Es herrschte die kühle, beredte Stille einer Kathedrale, das tonlose Rauschen eines Raumes, der angefüllt ist mit gefrorener Zeit. (*NnL* 131)

Diese Anbetung ist allerdings nicht nur auf Adrianas Verweigerung der Akzeptanz von Amadeus Tod, sondern auch auf ein einschneidendes Ereignis zurückzuführen, das das Leben der beiden maßgeblich geprägt hat. Eines Abends beim Abendessen verschluck-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

te sich Adriana an einem Stück Fleisch und benötigte die sofortige Hilfe Amadeus. Der medizinische Eingriff – Koniotomie – besteht darin, einen Atemweg »zwischen Schildknorpel und Ringknorpel [zu öffnen]. Dann setzte er die Spitze des Messers mitten auf den Spalt. Ein tiefer Atemzug, ein kurzes Schließen der Augen, dann stieß er zu.« (*NnL* 354) So brutal der medizinische Eingriff auch war, so war er notwendig, um ihr Leben zu retten. Dies hat allerdings die Familie nicht ganz begriffen, denn danach herrschte Stille. Laut Mélodie, seiner jüngsten Schwester, sei die Stille eine Verurteilung der Handlung Amadeus gewesen. Maria João erzählt wiederum, Amadeu »hat gegen den Gerichtshof [der Anderen] gekämpft. Mein Gott, hat er gekämpft! Ja, ich glaube, man muß sagen: Er hat verloren.« (*NnL* 407)

Angesichts dieses Vorfalls widmete sich Adriana ganz ihrem Bruder, selbst wenn er dies nicht wünschte. Sie machte eine Ausbildung als Krankenschwester und arbeitete seitdem in seiner Praxis. Nach dem Tod von Fátima, Amadeus Frau, zog Adriana bei ihm ein. Adrianas Dankbarkeit gegenüber Amadeu und ihre völlige Zuwendung haben ihre Identität stark geprägt. Aufgrund ihres dringenden Wunsches nach der Nähe ihres Bruders verachtete sie die anderen Menschen, die Amadeu umkreisten: Jorge, Estefânia, Maria João, Mélodie u.a. Adriana versuchte, den alleinigen Zugang zu Amadeus Leben zu erlangen, den er ihr jedoch verweigerte und nur für sich selbst reservierte. Adriana wusste z.B. nichts von seinem Hirnaneurysma: »Erst durch die Aufzeichnungen hatte sie davon erfahren. Und war, durch alle Trauer hindurch, wütend gewesen, daß er ihr die Intimität dieses Wissens verweigert hatte.« (*NnL* 133)

Amadeus Fremdheit dient für Adriana als eine Möglichkeit, eine Andere zu sein und auf ihr bisheriges Leben zu verzichten. Als Adriana Gregorius ein Tonband mit Amadeus Stimme zeigen will, wiederholt sie aus dem Gedächtnis: »Es war mehr als ein Zitieren. Auch mehr als ein Nachbilden, wie es einem guten Schauspieler in einer Sternstunde gelingt. Die Nähe war viel größer. Sie war vollkommen, Adriana *war* Amadeu« (*NnL* 211, Herv. i.O.). Der Tod Amadeus war für sie eine markante Zäsur. Sie erfuhr um 6.23Uhr den Tod ihres Bruders, und seitdem ist ihre Zeit eingefroren: »Als sie später nach Hause kam, stellte sie die Zeiger zurück und hielt das Pendel an« (*NnL* 379). Seit diesem Augenblick führt sie innerlich ein Leben, das der Wirklichkeit nicht mehr entspricht:

> Ganz hinten im Bewußtsein, an seinem äußersten Rande und ein bißchen abgedunkelt, streifte Gregorius der Gedanke, daß er es mit einer Frau zu tun hatte, die auf einem schmalen Grat wanderte, der ihr gegenwärtiges, sichtbares Leben von einem anderen trennte, das in seiner Unsichtbarkeit und zeitlichen Ferne für sie viel wirklicher war, und daß es nur eines schwachen Stoßes, fast nur eines Lufthauchs bedürfte, um sie abstützen und unwiderruflich in der Vergangenheit ihres Lebens mit dem Bruder verschwinden zu lassen. (*NnL* 130-131)

Adriana kann den Tod ihres Bruders nicht akzeptieren und befindet sich in einer ewigen Vergangenheit, die durch die Erinnerungen vergegenwärtigt und durch die physische Unveränderlichkeit seiner Praxis bewahrt wird (*NnL* 131-132). Des Weiteren vergegenwärtigt Adriana alltägliche Ereignisse durch die unbewusste Verwendung des Präsens:

> »Kommen Sie«, sagte Adriana, »ich möchte Ihnen zeigen, wo wir arbeiten.« […] Adriana nahm einen der weißen Mäntel vom Haken und zog ihn an. »Seiner hängt immer links,

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> er ist Linkshänder« […]. »Wir haben fast kein Morphium mehr«, murmelte sie, »ich muß Jorge anrufen.« (*NnL* 212-213)

> »Er geht seither zu dem Mann, dem er vor langer Zeit begegnet ist, in England, auf der Reise mit Fátima. Er hat mir von ihm erzählt, als er… vorzeitig zurückkam, meinetwegen. João heißt er, João irgendwas. Er geht jetzt oft zu ihm. Kommt nachts nicht nach Hause, so daß ich die Patienten wegschicken muß. Liegt oben auf dem Boden und studiert Schienenverläufe. Ein Eisenbahnnarr ist er immer gewesen, aber nicht so. Es tut ihm nicht gut, man kann es sehen, die Wangen sind hohl, er hat abgenommen, er ist unrasiert, es wird ihn in den Tod treiben, ich spüre es.« (*NnL* 293)

Die Anwesenheit des Abwesenden macht es insofern unmöglich, die Gegenwart unvoreingenommen wahrzunehmen. Adriana tut Gregorius leid, der versucht, obwohl widerwillig, diese Frau »[…] aus der erstarrten Vergangenheit zu befreien und in ein gegenwärtiges, fließendes Leben zurückzuholen« (*NnL* 294). Er betont vehement, dass Amadeu tot sei. Auf eine symbolische Weise interveniert Gregorius, indem er die Uhr stellt und sie wieder in Gang bringt. »Eine neue Zeitrechnung hatte begonnen.« (*NnL* 295) Die Gegenwart wird in diesem Zusammenhang als offen, flüchtig und ambivalent dargestellt: Laut Amadeu ist die Zeit »*federleicht in ihrer Freiheit und bleischwer in ihrer Ungewißheit*« (*NnL* 72, Herv. i.O.). Diese Ungewissheit liegt zum einen in der Unvorhersehbarkeit seiner Zukunft und zum anderen in der Unvermeidbarkeit des Todes begründet, was im Folgenden näher ausgeführt wird.

3.2.3 Der Tod des Autors

Ein Aspekt, der den gesamten Roman beeinflusst, ist der Tod. Erst nach Amadeus Ableben veröffentlicht Adriana ihre Schriften, um die Gedanken ihres verehrten Bruders am Leben zu halten. So macht Amadeus Tod darauf aufmerksam, dass nur das physisch-materielle Leben ein Ende hat. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass es Amadeu zufolge für die Wahrnehmung der Lebenszeit darauf ankommt, was das Individuum für sich selbst in dieser Zeit macht:

> *Wovon hängt es ab, wenn wir einen Monat als eine erfüllte Zeit, unsere Zeit erlebt haben statt einer Zeit, die an uns vorbeigeflossen ist, die wir nur erlitten haben, die uns durch die Finger geronnen ist, so daß sie uns wie eine verlorene, verpaßte Zeit vorkommt, über die wir nicht traurig sind, weil sie vorbei ist, sondern weil wir aus ihr nichts haben machen können? Die Frage war also nicht: Wie lange ist ein Monat?, sondern: Was könnte man für sich aus der Zeit eines Monats machen? Wann ist es so, daß ich den Eindruck habe, daß dieser Monat ganz meiner gewesen ist?* (*NnL* 350-351, Herv. i.O.)

Der Tod des Autors lässt sich also als ein Rückblick auf das individuelle Leben zusammenfassen. Amadeus Tod scheint jedoch durch seine Schriften überstanden zu werden: Amadeus lebt in diesem Zusammenhang in Gregorius' Gedanken fort. Amadeus Buch leitet demnach die Binnenerzählung ein, indem der narrative Schwerpunkt auf die Vergangenheit und Subjektivität des Portugiesen gelegt wird, und führt zu einer Reaktualisierung der zugrundeliegenden subjektiven Bedeutungen und Referenzen auf der

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ebene der Rahmenerzählung. Es ist jedoch von Bedeutung, zunächst auf die Symbolik von Amadeus Tod einzugehen, ehe die Auswirkungen auf Gregorius' narrative Identität erörtert und diskutiert werden.

Nach Adrianas Bericht wurde der Zeitpunkt von Amadeus Tod um 6.23 Uhr aufgezeichnet. Da sein Leben stark von einer ambivalenten Beziehung zur Religion geprägt war, sind die zeitlichen Angaben meines Erachtens weitgehend von religiöser Intertextualität geprägt. Die Zeit seines Todes kann symbolisch als Vergleich mit Röm 6,23 gelesen werden: »Denn der Sünde Sold ist der Tod; die Gabe Gottes aber ist das ewige Leben in Christus Jesus, unserm Herrn.« Dabei wird nahegelegt, dass Amadeus ambivalentes Verhältnis zur Religion sowie deren Infragestellung zwar als Sünde angesehen werden könnte, doch sein Tod wird als Vergebung aufgefasst, wie der vorige Versikel andeutet: »[…] das Ende aber ist das ewige Leben.«

Darüber hinaus kann mit dem Datum seines Todes, dem 20. Juni 1973, ein Zusammenhang mit Off 20,6 hergestellt werden: »Selig ist der und heilig, der teilhat an der ersten Auferstehung. Über diese hat der zweite Tod keine Macht; sondern sie werden Priester Gottes und Christi sein und mit ihm regieren tausend Jahre.« Diese Passage bezieht sich auf zwei Wiederauferstehungen: Die erste bezieht sich auf diejenigen, die Jesus treu sind, während die zweite, wie der vorige Vers hervorhebt, auf »[d]ie andern Toten« (Off 20,5) verweist, die nach tausend Jahren wiederaufstehen werden. Ein Konflikt mit Amadeus Schriften ist hier feststellbar, da er nicht an die Unsterblichkeit des Einzelnen glaubt. Einerseits wird Amadeus Denken auf sein Leben angewendet, insbesondere was die Suche nach einer selbstbestimmten Identität anbelangt. Andererseits scheint es, dass seine Auferstehung und sein Fortleben gerade durch sein Buch ermöglicht werden. Somit ist dieser Konflikt nicht gelöst und es wird gar nicht versucht, ihn zu lösen. Die Ambivalenz ist, wie im Roman dargestellt wird, ein grundlegendes Merkmal des menschlichen Lebens, das weder endgültig bewältigt noch gelöst wird.

Die biblische Interpretation von Amadeus Tod beschränkt sich nicht nur auf zeitliche Aspekte, sondern erstreckt sich auch über den Raum. Laut Adriana ist Amadeu bei einer seiner Nachtwanderungen in Lissabon gestorben und in der Rua Augusta aufgefunden worden. Diese Straße ist nicht weit von der Avenida da Liberdade entfernt, wo Gregorius Jahre später umherwandert. Die Herkunft des Namens, der der Straße gegeben wird, führt auf »Augusto« (weibliche Form: *augusta*) zurück und lässt sich auch als »heilig, ehrwürdig, erhaben« (Kohlheim/Kohlheim 2016: 62) übersetzen. Der Ort seines Todes ist somit ein Ort, dessen Name auf ein transzendentales Aufsteigen, die Himmelfahrt Amadeus zurückgeht.

Eine letzte religiös geprägte Interpretation lässt sich anführen, und zwar in Bezug auf Amadeus Geburtsdatum am 20. Dezember 1920 (*NnL* 87), welches in Anlehnung an Off 20,12 zu lesen ist:

> Und ich sah die Toten, Groß und Klein, stehen vor dem Thron, und Bücher wurden aufgetan. Und ein andres Buch wurde aufgetan, welches ist das Buch des Lebens. Und die Toten wurden gerichtet nach dem, was in den Büchern geschrieben steht, nach ihren Werken. (Off 20,12)

Diese Passage bezieht sich auf das Weltgericht, wo jedes Individuum nach seinem »Buch des Lebens«, d.h. seiner narrativen Identität (vgl. Ricoeur 1987), beurteilt wird.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Passage kann mit Amadeus Werk *Ein Goldschmied der Worte* in Beziehung gebracht werden. Das Buch seines Lebens besteht demnach aus seinen Aufzeichnungen, die die Intimität seiner Identität und seines Selbstbildes zum Ausdruck bringen.

Neben den biblischen Intertextualitäten lässt sich der Tod Amadeus im Rahmen von Barthes (2006) literaturtheoretischem Aufsatz »Der Tod des Autors« problematisieren. Nach seinem Verständnis ist der Autor ein soziales Konstrukt, das im Laufe der Geschichte als die Entität zu fungieren versucht, die über den Schlüssel der Rätsel und die Legitimation für *die* Interpretation verfügt, wie etwa eine metaphysische Entität, die Bedeutungen *fest*schreibt. Das heißt, die *richtige* Interpretation eines Werkes wird vom Autor bestimmt; Barthes bricht allerdings dieses Paradigma eines geschlossenen Systems und entsakralisiert dabei den Autor – eine Dekonstruktion, die zur Herausbildung eines neuen Paradigmas führt, die das literarische Werk als ein offenes Interpretationssystem auffasst, nämlich eine Tätigkeit, »[…] die man als kontratheologisch, als zutiefst revolutionär bezeichnen könnte.« (ebd.: 62)

Obwohl *Ein Goldschmied der Worte* der Ausdruck von Amadeus Subjektivität ist, hängt seine Interpretation notwendigerweise von einem Gegenüber ab. Da die Verschriftlichung Amadeus Tod (sowohl als Individuum als auch als Autor) überwindet, wird seine Arbeit nicht nur regressiv, sondern auch prospektiv wahrgenommen. Mit anderen Worten: Amadeus Werk vergegenwärtigt vergangene Ereignisse und Reflexionen, die sich aus seiner Interpretation des Lebens ergeben, und funktioniert zugleich als Möglichkeit für einen Anderen, sich selbst zu bestimmen. Insofern spricht das Werk für sich selbst. Mit der Erklärung des Todes des Autors durch Barthes wird der Autor nicht mehr als ein vorgegebener Aspekt des Werks verstanden, sondern er entsteht zur gleichen Zeit mit ihr zusammen durch die Sprache:

> Der »Autor« wird, falls man daran glaubt, immer als die Vergangenheit seines eigenen Buchs angesehen: Autor und Buch siedeln sich von selbst auf derselben Linie an, die als *vorher* und *nachher* verteilt ist: Der Autor, heißt es, *speise* das Buch, existiere also vor ihm, denke, leide und lebe für es; er unterhält zu seinem Werk die gleiche Beziehung der Vorgängigkeit wie ein Vater zu seinem Kind. Der moderne Schreiber hingegen entsteht gleichzeitig mit seinem Text; er besitzt keineswegs ein Sein, das vor oder über seinem Schreiben läge, er ist mitnichten das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre; es gibt keine andere Zeit als die der Äußerung, und jeder Text ist ewig *hier* und *jetzt* geschrieben. (ebd.: 60, Herv. i.O.)

Damit schlägt Barthes eine paradigmatische Distanzierung von einer theologischen Perspektive zwischen dem Autor und dem Text vor (ebd.), eine Spaltung, die das Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten erweitert. Dem Leser kommt Barthes zufolge eine grundlegende Rolle zu, denn er produziert einen subjektiven Raum, dessen Wahrnehmungen sich je nach Individuum unterscheiden. Laut Barthes ist der Leser

> […] der Raum, in den sich sämtliche Zitate, aus denen das Schreiben besteht, einschreibt, ohne daß auch nur ein einziges verlorenginge; die Einheitlichkeit eines Textes liegt nicht an seinem Ursprung, sondern an seinem Bestimmungsort, aber dieser Bestimmungsort kann nicht mehr personal sein […]. (ebd.: 63)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Ablösung von der Vorstellung des Autors als sinngebender Instanz bringt eine narrative Deixis (vgl. 1.4.3.2) hervor, die durch die Sprache artikuliert und durch das Wahrnehmungs- und Interpretationsvermögen des Lesepublikums ergänzt wird. Die Identität und das literarische Werk werden demnach nicht als geschlossen angesehen – obwohl Amadeus Werk höchst intimistisch ist –, sondern in einem relationalen Verhältnis zu dem Anderen verstanden.

Michel Foucault reflektierte wiederum 1969 in einem Vortrag über die Problematik des Autorkonzeptes. Er initiiert seine Rede mit einem Zitat Becketts, »Was liegt daran, wer spricht?« (Foucault 2001[1969]: 1003), um die immanente Indifferenz des Schreibens hervorzuheben, welches wesentlich mit der Autonomie der Sprache verbunden ist: »[D]iese Gleichgültigkeit […] ist vielmehr eine Art immanenter Regel, die beständig wiederholt, aber nie vollständig angewendet wird, ein Prinzip, das nicht das Schreiben als Ergebnis kennzeichnet, sondern als Praxis dominiert.« (ebd.: 1007)

Ohne dass er Barthes zitiert, stimmt ihm Foucault zu: Der Ausdruck eines Werks ist von einer Befreiung von der Figur des Autors geprägt, einem Verschwinden, das aus dem Bruch des homogenen Zugehörigkeitsverhältnisses resultiert. Foucault widmet sich allerdings der Problematisierung dieses Verschwindens und seinen Relationen zu diskursiven Praktiken, die mit dem Akt des Schreibens einhergehen. Foucault fasst den Autor als »ein bestimmter Ausgangspunkt des Ausdrucks« (ebd.: 1019) zusammen, welcher sich im Text verwirklicht und gewisse individuelle Spuren hinterlässt. An dieser Stelle ist das ambivalente Wissen über das Leben, das Amadeu gesammelt und aufgezeichnet hat, das, was er den Anderen vermacht hat:

> Also ist das Wort das Licht der Menschen […]. Und so richtig gibt es die Dinge erst, wenn sie in Worte gefaßt worden sind. […] Und die Worte müssen einen Rhythmus haben […]. Erst dann, wenn sie Poesie sind, werfen sie wirklich Licht auf die Dinge. Im wechselnden Licht der Worte können dieselben Dinge ja ganz unterschiedlich aussehen. (*NnL* 460)

Die Sprache fasst Foucault als eine Praxis auf, der es an Innenleben mangelt und deren Verwirklichung sich anhand ihrer Referenzen begründen lässt. Foucault zufolge gilt es, »das Werk in seiner Struktur [zu] analysieren, in seiner Architektur, in seiner inneren Form und im Wechselspiel seiner inneren Beziehungen« (Foucault 2001[1969]: 1009). Trotz des Verschwindens bzw. des Todes des Autors ist seine einstige Rolle nach wie vor ermittelbar; es geht um andere damit einhergehende Assoziationen – ein Bedeutungsnetzwerk, »das einer einzelnen Beschreibung oder einer Reihe von bestimmten Beschreibungen entspricht« (ebd.: 1012). Diese Assoziationen fungieren somit diskursiv in einem Kontext jenseits des Werks als die Rückverfolgung eines Gedankens bzw. einer Erfahrung. Diese literarische Erfahrung steht in *NnL* im Mittelpunkt: Sie artikuliert subjektive Bedeutungen, die über den körperlichen Tod Amadeus hinausgehen und als Fremdbilder in Gregorius fortleben.

Amadeu hatte bereits in einer seiner Aufzeichnungen erwähnt, dass Identität nicht auf das Selbstbild des Individuums reduziert wird, sondern dass sie mit einer Vielfalt von Fremdbildern koexistiert: »*Die Ferne zu den Anderen, in die uns dieses Bewußtsein rückt, wird noch einmal größer, wenn uns klar wird, daß unsere äußere Gestalt den Anderen nicht so erscheint wie den eigenen Augen*« (*NnL* 100, Herv. i.O.). In Anbetracht dessen lässt sich

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hervorheben, dass das literarische Fortleben des Autors gleichzeitig seiner Fragmentierung entspricht. Demnach kann nicht festgestellt werden, dass Gregorius Amadeu *genau* so wahrgenommen hat, wie der portugiesische Arzt sich selbst wahrnahm. Darüber hinaus soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass es keine Beweise dafür gibt, dass Amadeu auf die Veröffentlichung seiner Texte abgezielt hatte. Es handelt sich vielmehr um eine Entscheidung, die Amadeu nicht getroffen hat, sondern seine Schwester. Deshalb scheint die Selbstbestimmung von Amadeus Identität im Wesentlichen ambivalent und begrenzt zu sein. Es ist zwar möglich, dass Amadeu es geschafft hat, seinen Wunsch nach einem selbstbestimmtem Leben *innerlich* zu erfüllen, aber extern betrachtet (aus dem Gesichtspunkt der Fremdheit heraus) ist Amadeu nach seinem physischen Tod den Wünschen und den Handlungen anderer ausgesetzt.

Amadeus Schriften erweisen sich als Zugang zu seiner narrativen Identität, welchem jedoch Gregorius' subjektiver Interpretation unterliegt. Dabei projiziert der Altphilologe seine eigenen Bedeutungen auf den Text Amadeus, in der Hoffnung, seine eigene narrative Identität umgestalten zu können (vgl. auch Ricoeur 1991a: 121-122). Es handelt sich um ein Spiel (vgl. Foucault 2001[1969]: 1008) zwischen dem Selbst und dem Anderen, das nicht auf eine Oppositionsbeziehung beschränkt ist, sondern auf einer dialektischen Beziehung beruht (vgl. Lefebvre 1966: 77), die (vorübergehend) durch ein Ineinandergreifen der beteiligten Individuen gelöst und aufgehoben wird.

Dieser offene Aspekt der Identität, der durch die Verschriftlichung des individuellen Selbstausdrucks vorangetrieben wird, ist daher im Wesentlichen relational und zeitübergreifend. Der Tod des Autors ist gleichzeitig sein Fortleben im Anderen. In diesem Sinne könnte auf das lateinische Sprichwort »*verba volant, scripta manent*« zurückgegriffen werden: »Die gesprochenen Worte fliegen, die geschriebenen Worte bleiben.«

3.3 Die Stadt berühren

Amadeus Worte stehen in engem Zusammenhang mit den Kontexten, in denen sie produziert (Binnenerzählung), nachempfunden und aktualisiert (Rahmenerzählung) werden. Die räumliche Dimension spielt demnach eine unerlässliche Rolle, um das Fortleben seiner Worte und Gregorius' Suche nach Selbstbestimmung verstehen zu können. Die erzählten Räume dienen nicht nur als Darstellung von Stadträumen als physischen Konstruktionen, die seit Jahrhunderten existieren und Spuren der Geschichte mit sich bringen, sondern werden auch über ihre Materialität hinaus als subjektive Konstrukte verstanden, die sich ständig verändern und neue Erkenntnisse produzieren.

NnL greift exemplarisch auf dieses reproduktive und produktive Merkmal der inszenierten Räume zurück. Das Individuum, verstanden als eine narrative Konstruktion (vgl. 1.4.2), die sich im Laufe der Zeit subjektiv-kumulativ gestaltet, versucht seine Gegenwart dadurch zu interpretieren, dass die unwiderrufliche Vergangenheit infrage gestellt und neu in der Gegenwart ausgelegt wird. In diesem Zusammenhang spielt die Reue eine wichtige Rolle, die im Laufe des Romans thematisiert wird. Die Reue zeichnet sich als Wunsch aus, zu einem Punkt der Vergangenheit zurückzukehren, um andere Entscheidungen zu treffen. Das bereuende Individuum ist jedoch nicht mehr

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dasjenige, das damals die Entscheidungen traf, da sein Ist-Zustand auf bereits erlebten Erfahrungen basiert.

> *[G]eht es um den Wunsch […]–, noch einmal an jenem Punkt meines Lebens zu stehen und eine ganz andere Richtung einschlagen zu können als diejenige, die aus mir den gemacht hat, der ich nun bin?*
> *Es ist etwas Sonderbares um diesen Wunsch, er schmeckt nach Paradoxie und logischer Absonderlichkeit. Denn derjenige, der sich das wünscht – er ist ja nicht etwa jener, der, von der Zukunft noch unberührt, an der Weggabelung steht. Vielmehr ist es der von der durchschrittenen, zur Vergangenheit gewordenen Zukunft Gezeichnete, der sich zurückwünscht, um das Unwiderrufliche zu widerrufen. Und würde er es widerrufen wollen, wenn er es nicht erlitten hätte? […]* (*NnL* 73-74, Herv. i.O.)

Angesichts der Unmöglichkeit, dem Verrinnen der Zeit zu entkommen, muss sich der retrospektive Blick mit einer prospektiven Tat zufriedengeben (vgl. Lefebvre 2016[1968]: 155; Ricoeur 1991c: 312). In der Rahmenerzählung verwirklicht sich der retrospektive Blick auf Isfahan in dem damaligen Persien (zusammen mit den verschiedenen Wegen, die Gregorius dort hätte einschlagen können) erst in Lissabon. Für Gregorius repräsentieren Lissabon und Isfahan im Gegensatz zu Bern eine Fremdheit von sich selbst, die er sich anzueignen wünscht. Eine ähnliche Haltung hatte damals Amadeu, dessen Wunsch nach Fremdheit zugleich die Suche nach sich selbst gestaltet. Der Wunsch, nach Finisterra zu fliehen, stellt sich insofern als Versuch heraus, auf seine bisherige narrative Identität zu verzichten und ein selbstbestimmtes Leben zu gestalten.

Beide Lebenserzählungen – Amadeus und Gregorius' – werden demnach in Hinsicht auf ihren starken Wunsch nach Autonomie inszeniert. Mehr als ein bloßes Plädoyer, gewähren die Erzählstränge einen Einblick in die Problematik der Fremd- und Selbstbestimmung sowie ihrer zugrundeliegenden Raumproduktion. Lissabon – als Gregorius' *terra incognita* – ist eine Stadt, wo die Abwesenheit seiner vertrauten Welt sich als eine Chance herausstellt, nach etwas Unbestimmbarem zu suchen:

> […] es gab tausend Dinge zu tun, Dinge, die keinen Namen hatten, ohne daß sie dadurch weniger dringlich gewesen wären, im Gegenteil, ihre gespenstische Namenlosigkeit machte sie zu etwas, das man sofort in Angriff nehmen mußte, um zu verhindern, daß etwas Schlimmes geschah, etwas, das sich nicht benennen ließ. (*NnL* 70)

Lissabon wird deshalb im Roman nicht durch architektonische Bauten oder touristische Sehenswürdigkeiten ausgezeichnet, sondern zum einen dargestellt als »die Stadt, in der er [Gregorius] aus seinem Leben davongelaufen war« (*NnL* 95). Während für Gregorius Lissabon sich durch die Fremdheit auszeichnet, ist Amadeus Lissabon die räumliche Dimension des Selbst. Die individuellen Bedeutungen, die dem Raum zukommen, führen dazu, dass der Stadtraum nicht nur eine subjektive Produktion des Selbst ist, sondern auch des Anderen. Identität und Andersartigkeit koexistieren im Raum in einem Spannungsverhältnis, das den Austausch und die Reaktualisierung subjektiver Bedeutungen ermöglicht. Lissabon wird also nicht als *eine* Stadt dargestellt, sondern ergibt sich aus den unterschiedlichen subjektiven Wahrnehmungen.

Vor diesem Hintergrund geben die Raumwahrnehmungen der Protagonisten wichtige Aufschlüsse darüber, wie ihre narrativen Identitäten sich im Laufe der Zeit ent-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wickelt haben. Aus diesem Grund soll zunächst Amadeus Lissabon (Binnenerzählung) analysiert werden, damit die Entwicklung von Gregorius' narrativer Identität deutlicher beschrieben werden kann.

3.3.1 Amadeus Lissabon

Amadeu wird als eine komplexe Figur dargestellt, deren Charakter maßgeblich von Ambivalenz und Selbstwidersprüchen geprägt ist, die auf seine räumliche Wahrnehmung großen Einfluss ausüben. Viele Personen, die zu der Zeit von Gregorius' Aufenthalt am Leben sind, teilen mit dem Altphilologen ihre Erinnerungen an den portugiesischen Arzt und beschreiben somit die Rollen, die ihnen Amadeu zugewiesen hatte (*NnL* 344, Herv. i.O.). Sogar seiner Heimatstadt kommt eine symbolische und spezifische Rolle in Amadeus Leben zu:

> PRODUNDEZAS INCERTAS. UNGEWISSE UNTIEFEN. *Gibt es ein Geheimnis unter der Oberfläche menschlichen Tuns? Oder sind die Menschen ganz und gar so, wie ihre Handlungen, die offen zutage liegen, es anzeigen?*
> *Es ist in höchstem Grade merkwürdig, aber die Antwort wechselt in mir mit dem Licht, das auf die Stadt und den Tejo fällt. Ist es das verzaubernde Licht eines flirrenden Augusttages, das klare, scharfkantige Schatten hervorbringt, so erscheint mir der Gedanke einer verborgenen menschlichen Tiefe absonderlich und wie ein kurioses, ein bißchen auch rührendes Phantasma, einer Luftspiegelung ähnlich, wie sie sich einstellt, wenn ich zu lange auf die in jenem Licht aufblitzenden Wellen blicke. Werden Stadt und Fluß dagegen an einem trüben Januartag von einer Kuppel aus schattenlosem Licht und langweiligem Grau überwölbt, so kenne ich keine Gewißheit, die größer sein könnte als diese: daß alles menschliche Tun nur höchst unvollkommener, geradezu lächerlich hilfloser Ausdruck eines verborgenen inneren Lebens von ungeahnter Tiefe ist, das an die Oberfläche drängt, ohne sie jemals auch nur im entferntesten erreichen zu können.* (*NnL* 36-37, Herv. i.O.)

Amadeus Suche nach Antworten auf die Fragen, die ihn quälten, kommt durch seinen Gemütszustand zum Ausdruck, der durch seine Stadtwahrnehmungen beeinflusst wird. Ähnlich wie der Tejo in verschiedenen Jahreszeiten werden seine narrative Identität sowie seine Stadt- und Selbstwahrnehmungen ständig transformiert. Der Widerspruch und das Infragestellen spiegeln sich dementsprechend in der Dissonanz und der Flüchtigkeit der Stadt wider. Der urbane Raum, dessen Beschreibung wesentlich subjektiv ist, fußt auf individuellen und flüchtigen Fragmenten. An dieser Stelle lässt sich ein Konvergenzpunkt zwischen Amadeu und Lissabon feststellen, da beide in fortwährender Entwicklung sind. Seit seiner Kindheit spürte Amadeu die Instabilität seiner Identität, eine Krise, die sich aufgrund der räumlichen Distanz zu seiner vertrauten Heimat verschärft, wie etwa während des Medizinstudiums in Coimbra:

> »[E]r hatte eben Heimweh nach Lissabon, immer hatte er Heimweh, kaum war er weg, wollte er wieder zurück, […] er war voller Widersprüche, […] es gab den Reisenden in ihm, den Mann mit Fernweh, […] und es gab auch den anderen in ihm, denjenigen mit diesem Heimweh […] » (*NnL* 309).

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ähnlich wie bei Gregorius entspricht das Verlassen der Heimatstadt einer Entfernung von sich selbst. Der Unterschied zwischen beiden Protagonisten besteht jedoch darin, dass Gregorius dem entkommen will, was ihm vertraut war, wohingegen Amadeu sich an seiner vertrauten Welt festzuhalten versucht. Amadeus vermisst insofern Lissabon, eine Sehnsucht nach der Sicherheit seines Inneren, das in und von der Stadt hervorgehoben wird:

> *[V]ielleicht muß ich alle Zugstrecken kennen, um jederzeit heimkommen zu können, ich würde es in Sibirien nicht aushalten, stell dir vor: das Klopfen der Räder über viele Tage und Nächte hinweg, es trüge mich immer weiter weg von Lissabon, immer weiter.* (*NnL* 309, Herv. i.O.)

Die räumliche Praxis Amadeus (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 354) wird ebenso durch die Rua Augusta repräsentiert. Diese Straße, Amadeus Lieblingsstraße, war sein Ziel in schlaflosen Nächten und auch der Ort seines Todes. Amadeu zufolge handelt es sich um die Straße, »*die noch um drei oder vier in der Frühe, wenn keine Menschenseele mehr unterwegs ist, vor Leben sprüht*« (*NnL* 162, Herv. i.O.). Die Lebhaftigkeit, die Amadeu auf der leeren Straße empfindet, dient zudem als Schauplatz seiner gedanklichen Streifzüge. In einer Aufzeichnung beschreibt er beispielhaft das Bedürfnis, die Vollkommenheit eines Monats ermessen zu können:

> *Am nächsten Morgen, dem ersten Novembertag, ging ich in der Dämmerung zum Bogen am Ende der Rua Augusta, der schönsten Straße der Welt. Das Meer war im fahlen Licht der Frühe wie eine glatte Fläche aus mattem Silber. Mit besonderer Wachheit erleben, wie lang ein Monat ist – das war die Idee, die mich aus dem Bett getrieben hatte. Im Café war ich der erste. Als in der Tasse nur noch wenige Schlucke waren, verlangsamte ich den gewohnten Rhythmus des Trinkens. Ich war unsicher, was ich tun sollte, wenn die Tasse leer wäre. Er würde sehr lang sein, dieser erste Tag, wenn ich einfach sitzen bliebe. Und was ich wissen wollte, war nicht: wie lange ein Monat für den vollkommen Untätigen ist. Doch was war es dann, was ich wissen wollte?* (*NnL* 350, Herv. i.O.)

Die Liebe Amadeus zu Lissabon ist jedoch in keinen physischen Aspekten begründet, sondern in der Tatsache, dass die Stadt ihm die Stabilität seines Inneren ermöglicht (*NnL* 422). Es geht dabei um ein Spannungsverhältnis zwischen Heim- und Fernweh, zwischen dem Selbst und dem Anderen: Amadeus Fernweh war einerseits sein andauernder Wunsch nach der Begegnung mit dem Fremden, eine Selbstsuche nach außen. Allerdings war sein Heimweh zugleich von dem Bedürfnis geprägt, sich selbst nach innen zu suchen. In dieser Hinsicht stützt sich Amadeus ambivalente Identität auf den ambivalenten und sogar paradoxen Wunsch, sich selbst zu verlassen, ohne jedoch auf sich dabei zu verzichten:

> Sein Heimweh nämlich war nicht die Sehnsucht nach dem Vertrauten und Geliebten. Es war etwas viel Tieferes, etwas, das ihn in seinem Kern betraf: der Wunsch, zurück hinter die festen, bewährten Dämme im Inneren zu fliehen, die ihn vor der gefährlichen Brandung und den tückischen Unterströmungen seiner Seele schützten. Er hatte die Erfahrung gemacht, daß die inneren Schutzwälle am meisten Festigkeit besaßen, wenn er in Lissabon war, im Elternhaus, im Liceu, vor allem aber in der blauen Praxis. *Blau ist die Farbe meiner Geborgenheit*, sagte er. (*NnL* 422, Herv. i.O.)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Amadeus Lissabon ist demnach eine vertraute Festung, die ihm im Gegensatz zur Fremdheit eine Stabilität anbietet. Die Begegnung mit dem Fremden, wie bereits erwähnt, führt zu einer Infragestellung seiner eigenen Horizonte und verlangt von ihm eine Anpassungsfähigkeit, welche die Vertrautheit seines Lebens in Lissabon stören kann. Die Transformation des Selbst kann mit einer Zugreise verglichen werden, die eine zunehmende Entfernung von einem Ausgangsort darstellt und sich allmählich einem fremden Raum nähert: »Ich wohne in mir wie in einem fahrenden Zug. *Ich bin nicht freiwillig eingestiegen, hatte nicht die Wahl und kenne den Zielort nicht*« (*NnL* 423, Herv. i.O.). Wenn das Leben mit einer unfreiwilligen Zugfahrt verglichen wird, bezeichnet Amadeu den Tod als die Entgleisung, die jederzeit passieren kann:

> Seine Entgleisung, sie hatte darin bestanden, daß die glühende Lava seiner gequälten Seele mit betäubender Wucht alles verbrannt und weggeschwemmt hatte, was an Knechtung und Überforderung in ihm gewesen war. […] Und auch vor sich selbst hatte er schließlich Ruhe gefunden. Das Heimweh war zu Ende, er brauchte Lissabon und die blaue Farbe der Geborgenheit nicht mehr. Jetzt, da er sich ganz den inneren Sturmfluten überlassen hatte und eins mit ihnen geworden war, gab es nichts mehr, gegen das er einen Schutzwall errichten mußte. Ungehindert von sich selbst, konnte er bis ans andere Ende der Welt reisen. Endlich konnte er durch die verschneiten Steppen Sibiriens nach Vladivostok fahren, ohne bei jedem Klopfen der Räder denken zu müssen, daß er sich von seinem blauen Lissabon entfernte. (*NnL* 435)

Lissabon ist demnach der Ort seines Lebens und seiner Vorbereitung auf den Tod. Amadeus Identitätskrise scheint sich also nicht lösen zu können, da er die Stadt samt ihrer Vertrautheit braucht und von ihr stark geprägt wird. Obwohl Amadeu großen Wert auf den Anderen legt und seine Rolle bei der Selbstbestimmung anerkennt, ist der portugiesische Protagonist nicht in der Lage, auf die Vertrautheit Lissabons und seines Lebens zu verzichten. Insofern lässt sich ein grundlegender Unterschied zwischen Amadeu und Gregorius feststellen, da Gregorius seine vertraute Heimatstadt verlässt, um der Gregorius zu sein, der er gerne in Isfahan geworden wäre.

3.3.2 Gregorius' Lissabon und Bern

Alle Elemente, die Gregorius nach Lissabon gebracht haben (die Portugiesin auf der Brücke, der Klang der portugiesischen Sprache und vor allem Amadeus Buch), gehen mit einer völlig unvertrauten Fremdheit einher, die den Altphilologen dazu bringt, etwas gegen die Unzufriedenheit mit seinem Leben in Bern zu unternehmen. Insofern wird Lissabon zu einer Quelle subjektiver Wahrnehmungen und Bedeutungen, die sich als alternative Existenzform erweisen. Die Umgestaltung seiner narrativen Identität lässt sich anhand der Unterteilung des Romans in vier Teile veranschaulichen.

Im ersten Teil *Der Aufbruch* verlässt Gregorius seine Heimatstadt und begibt sich auf die Reise nach Lissabon, die sich im Roman als eine Fremdheit erweist, die zunächst kein Teil seiner narrativen Identität ist und durch eine gefühlte anonyme Dringlichkeit gekennzeichnet wird. Das Leben in Bern – Mimesis I (vgl. Ricoeur 1991a: 103) – spiegelt ein vertrautes Leben wider, das niemals von ihm bestimmt wurde. Trotz der Vertrautheit mit der Stadt und seiner Umgebung wird Bern mit Unbehagen wahrgenommen.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie oben erwähnt, stellen sich die ersten und kuriosen Ereignisse des Romans als Triebkräfte heraus, um den vertrauten Raum zu verlassen und dem Anderen auf der Spur zu sein. Um sich mit Lissabon vertraut zu machen, fängt Gregorius an, die Stadt laufend zu erkunden (vgl. Certeau 1988: 98):

> Gregorius machte sich auf den Weg in die nächtliche Stadt. Nach Mittenacht in die Stadt gehen – das tat er, seit er mit Mitte zwanzig die Fähigkeit verloren hatte, mühelos einzuschlafen. Unzählige Male war er durch die leeren Gassen von Bern gegangen, war von Zeit zu Zeit stehengeblieben und hatte wie ein Blinder auf die wenigen Schritte gehorcht, die kamen oder gingen. Er liebte es, vor den dunklen Schaufenstern der Buchhandlungen zu stehen und das Gefühl zu haben, daß, weil die anderen schliefen, all diese Bücher ganz allein ihm gehörten. Mit langsamen Schritten bog er jetzt aus der Seitenstraße des Hotels in die breite Avenida da Liberdade ein und ging in die Richtung der Baixa, der Unterstadt, in der die Straßen angeordnet waren wie auf einem Schachbrett. (*NnL* 75)[3]

In Anbetracht des Bedürfnisses nach Selbstbestimmung realisiert Gregorius, dass er plötzlich einem alten, hinkenden Mann nachgeht und sich selbst infrage stellt, indem er überlegt, wie es sich anfühlt, ein Anderer zu sein: »Es war eine ganz neue Art von Neugierde, die da eben in ihm aufgebrochen war« (*NnL* 76). Dieser unbenannte Wunsch lässt sich wiederum an der Unvertrautheit mit der neuen Stadt und an Gregorius' Gefühlen erkennen:

> Die alten Texte […] waren doch auch voll von Figuren, die ein Leben lebten, und die Texte zu lesen und zu verstehen hatte doch auch stets geheißen, diese Leben zu lesen und zu verstehen. Warum also war jetzt alles so neu, wenn er es mit dem adligen Portugiesen zu tun hatte und dem hinkenden Mann von eben? Auf dem feuchten Kopfsteinpflaster der steilen Straße setzte er unsicher Fuß vor Fuß und atmete erleichtert auf, als er die Avenida da Liberdade wiedererkannte. (*NnL* 76-77)

Lissabon fungiert für Gregorius als ein Fluchtort, eine Distanzierung von seiner narrativen Identität, welche zwar stabil ist, aber nicht derjenigen entspricht, die er von sich selbst wahrnimmt (vgl. Ricoeur 1991a: 104-105). Lissabon sowie Amadeus Fremdheit repräsentieren demnach Gregorius' gewollte Störung seiner narrativen Identität. Die Aufzeichnungen des portugiesischen Arztes gewähren dem Altphilologen einen Einblick in seine tiefsten und widersprüchlichsten Gedanken und ermöglichen ihm, den Grund nachzuvollziehen, warum er von den anderen als Mundus oder Papyrus bezeichnet wird: »Er versuchte zu tun, was Prado getan hatte: sich in einen fremden Blick hin-

3 Die Erwähnung der Avenida da Liberdade scheint nicht zufällig zu sein. Obwohl Bern mit einer Vertrautheit von Gregorius' Leben verbunden ist, ist das nächtliche Wandern durch die portugiesische Straße, deren Namen als »Straße der Freiheit« wörtlich übersetzt werden kann, mit einem Gefühl der Selbstbefreiung verbunden. Des Weiteren liegt die Avenida da Liberdade in der Nähe von Rua Augusta, wo Amadeu selber in schlaflosen Nächten schlenderte. Diese Verbindung unterstreicht die Tatsache, dass die beiden Protagonisten auf einer räumlichen und subjektiven Ebene sehr nahe beieinander, aber durch die Zeit getrennt sind.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einzuversetzen, ihn in sich nachzubilden und aus diesem Blick heraus sein Spiegelbild in sich aufzunehmen« (*NnL* 102).

Diese einfühlsame Haltung, die über den Anderen und über sich selbst reflektiert, lässt sich beispielhaft in Gregorius' erstem Treffen mit João Eça beobachten, Onkel von Gregorius' Augenärztin Mariana, der zusammen mit Amadeu de Prado für den portugiesischen Widerstand arbeitete[4]. Trotz seines Misstrauens allen Menschen gegenüber schafft Gregorius es, ein gutes Verhältnis zu João Eça aufzubauen, indem Gregorius eine halbe Tasse dampfenden Tee auf einmal trinkt:

> Er [Eça] wollte nicht, daß Gregorius seine entstellten und zitternden Hände sah, die bleibende Male des Schreckens. Und so goß er Tee für beide ein. […] »Meine darf man nur halb füllen.«
> Eça sagte es leise und gepreßt, und Gregorius sollte diese Worte nie vergessen. Er spürte ein Brennen in den Augen, das Tränen ankündigte, und dann tat er etwas, das die Beziehung zwischen ihm und diesem geschundenen Mann für immer prägen sollte: Er nahm Eças Tasse und goß die Hälfte des heißen Tees in sich hinein.
> Zunge und Kehle brannten. Es spielte keine Rolle. Ruhig stellte er die halbvolle Tasse zurück und drehte den Henkel hin zu Eças Daumen. Jetzt sah ihn der Mann mit einem langen Blick an, und auch dieser Blick grub sich tief hinein in sein Gedächtnis. Es war ein Blick, in dem sich Ungläubigkeit und Dankbarkeit mischten, eine Dankbarkeit, die nur versuchsweise galt, denn Eça hatte vor langer Zeit aufgegeben, von anderen etwas zu erwarten, für das man dankbar sein konnte. (*NnL* 140-141)

Gregorius versetzt sich dabei in die von Schmerzen geprägte Lage seines Gegenübers hinein. Als Resultat dieser einfühlsamen Geste lässt sich also feststellen, dass Gregorius' Identitätsgestaltung durch eine Annäherung an den Anderen gekennzeichnet ist. Diese sinnlich-körperliche Praxis schafft einen zwischenmenschlichen Raum, der von gegenseitigem Respekt geprägt ist. Basierend auf Amadeus Vermächtnis erweist sich die Begegnung mit dem Anderen als eine Chance für Gregorius, gegen seine ihm auferlegte Identität zu handeln und sich dabei auf selbstbestimmte Weise anders zu gestalten.

Im zweiten Teil des Romans *Die Begegnung* geht es wiederum um die Suche nach Personen, die Amadeus narrative Identität mitgestaltet haben und von ihm beeinflusst wurden. Lissabon wird hier als eine fremde Stadt wahrgenommen, ja sogar als eine anwesende Abwesenheit von Amadeu. Gregorius' Raumwahrnehmung macht deutlich, dass seine Selbstwahrnehmung infrage gestellt wird und an Stabilität verloren hat: »Er war nicht in Bern, und er war in Bern; er war in Lissabon, und er war nicht in Lissabon.« (*NnL* 167) Die Dissonanz zwischen Anwesenheit und Abwesenheit in/von beiden Städten impliziert eine räumliche Distanz und zugleich eine Entfernung von sich selbst. Der räumliche Abstand ist für Gregorius' unvermeidlichen Kontakt zur Fremdheit unerlässlich, welche auf den ersten Blick als ein gegensätzliches Element wahrgenommen wird. Wie später ersichtlich wird, stellen Gregorius' Lissabon und Bern zwei Konstellationen

4 »[D]ie Folter hatten einen alten, kranken Mann aus ihm gemacht. Er hatte eine volle, sonore Stimme besessen; jetzt sprach er heiser und leise, und seine Hände, die Schubert gespielt hatten, vor allem Schubert, waren entstellt und zitterten unaufhörlich. […] Nur der unerhört gerade, unerschrockene Blick aus den grauen Augen – er war ungebrochen (*NnL* 113).

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dar, die nur zusammen die Umgestaltung seiner Identität in Bewegung bringen können. Demnach werden die beiden Städte hier als anfänglich gegensätzliche Elemente einer dialektischen Beziehung verstanden, die die subjektiven Referenzen redefinieren. So wird Gregorius' Lissabon nur aufgrund seiner Vergangenheit in Bern produziert, so wie Bern nur aufgrund von Gregorius' Aufenthalt in Lissabon neu interpretiert wird. Gregorius' Wahrnehmung von Lissabon ermöglicht ihm, ein ähnliches Leben zu führen, welches er gern in seiner Jugend in Isfahan geführt hätte: »Wie war es möglich, […] daß er in der hundertjährigen Trambahn durch das abendliche Lissabon fuhr und dabei ein Gefühl hatte, als bräche er jetzt, mit einer Verspätung von achtunddreißig Jahren, doch noch nach Isfahan auf?« (*NnL* 194-195)

Gregorius' Isfahan ist nicht mehr zu erreichen, da diese Vorstellung der Stadt sich in der Vergangenheit befindet. Lissabon lässt sich hingegen noch gegenwärtig erleben. Die fremden Räume und die alltäglichen Ähnlichkeiten mit Bern sind für Gregorius eine Möglichkeit, die Unvertrautheit Lissabons durch die Vertrautheit Berns zu entziffern:

> Dann kamen Portugiesen herein [in die Metro], […] die nichts mit Amadeu de Prado zu tun hatten. Gregorius war dankbar für ihre nüchternen, mürrischen Gesichter, die den Gesichtern der Leute verwandt waren, die in der Länggasse frühmorgens in den Bus stiegen. […] Würde er hier leben können? Leben und arbeiten, was immer es sein mochte?« (*NnL* 205)

Gregorius' zeitübergreifende Begegnung mit Amadeu wird erheblich von der Störung seiner vertrauten Horizonte beeinflusst. Gregorius reflektiert über ein mögliches Leben in Lissabon, seinem neuen Isfahan, und ist mit existentiellen Fragen rund um seine Identität konfrontiert. Diese Fragen werden vorwiegend im Roman ab dem dritten Teil *Der Versuch* zum Ausdruck gebracht, der mit Gregorius' Rückkehr in die Schweiz beginnt. Diese Rückkehr bestätigt jedoch die Tatsache, dass Gregorius sich nicht mehr mit seinem vorherigen Leben identifiziert: Sein früheres Selbst ist ihm fremd geworden. Der Kontakt zu ein paar Personen, die damals Amadeu kannten, sowie seine hinterlassenen Schriften haben Gregorius einen Zugang zu Amadeus bemerkenswerter Fremdheit gewährt und ihn darüber hinaus dazu befähigt, eine neue Existenzmöglichkeit sowie eine neue und selbstbestimmte Identität zu finden. Diese Rückkehr ist für den Handlungsablauf von großer Bedeutung, denn sie betont, wie sich Bern seit seinem Aufbruch nach Lissabon und seinen neuen Erfahrungen geändert hat. Bisher nahm der Altphilologe seine Heimatstadt als einen äußerst vertrauten Ort wahr. Diese Wahrnehmungen werden zunächst körperlich-sinnlich empfunden (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 33) und unter der Fähigkeit subsumiert, den urbanen Raum zu *berühren*. Hierbei handelt es sich nicht um einen physischen Kontakt, sondern um seine Identifikation und Vertrautheit mit dem urbanen Raum, ein tiefes Verhältnis zu dem, was dort erlebt wird. In Lissabon distanziert sich Gregorius allerdings physisch-subjekt von Bern und seine Identifikation mit seiner Heimatstadt wird dementsprechend infrage gestellt. Nach seiner Rückkehr nach Bern versucht Gregorius, sich in die Vertrautheit seines Raumes zu flüchten, merkt jedoch schnell, dass dieser vertraute Aspekt nicht mehr vorhanden ist.

Die Wachheit, die Gregorius während der Reise im Nachtzug nach Lissabon befiel, ist nun eine andere. Während die erste dem Wunsch entspricht, zu einer vergange-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen Zeit zu gelangen, bezieht sich die zweite Wachheit, die Gregorius im Flughafen Lissabons spürt, auf die Unvermeidbarkeit der Fremdheit und seinen eigenen Identitätsverlust: »*Ich bin dabei, mich zu verlieren.*« (*NnL* 269, Herv. i.O.) Gregorius bemerkt, dass seine Heimatstadt nicht mehr diejenige ist, die er vor ein paar Tagen verlassen hatte. Die Stadt wird somit zu einer Fremdheit, mit der Gregorius nicht mehr ganz vertraut ist und mit der er sich nicht mehr identifiziert. In dieser Hinsicht wird Bern »eine verbotene Stadt« (*NnL* 271).

Der Verlust seiner Vertrautheit mit Bern wird auch symbolisch inszeniert. Ein nennenswertes Beispiel ist Gregorius' neue Brille. Nachdem seine alte, schwere Brille kaputt gegangen waren, suchte Gregorius die Augenärztin Mariana Eça auf[5]. Die neue Brille nimmt Gregorius mit Erstaunen und ambivalent wahr:

> *Das kann nicht sein, das ist unmöglich.* Gregorius nahm die neue, federleichte Brille ab, rieb sich die Augen und setzte sie wieder auf. Es *war* möglich: Er sah besser als jemals zuvor. Das galt besonders für die obere Hälfte der Gläser, durch die er in die Welt hinausblickte. Die Dinge schienen ihn förmlich anzuspringen, es war, als drängten sie sich danach, seinen Blick auf sich zu ziehen. Und da er nicht mehr das bisherige Gewicht auf der Nase spürte, das die Brille zu einem schützenden Bollwerk gemacht hatte, schienen sie in ihrer neuen Klarheit aufdringlich, ja bedrohlich. […]
>
> Gregorius nickte und stellte sich vor den Spiegel. Das schmale, rötliche Gestell und die neuen Gläser, die nicht mehr wie martialische Barrieren vor seinen Augen wirkten, machten einen anderen aus ihm.
>
> […] Mit den neuen Gläsern war die Welt größer, und der Raum besaß zum erstenmal wirklich drei Dimensionen, in die hinein sich die Dinge ungehindert ausdehnen konnten. Der Tejo war nicht mehr eine vage Fläche von bräunlicher Farbe, sondern ein Fluß, und das Castelo de São Jorge ragte in drei Richtungen in den Himmel hinein, wie eine richtige Burg. Doch so war die Welt anstrengend. Zwar ging es sich mit dem leichten Gestell auf der Nase auch leichter, die schweren Schritte, die er gewohnt war, paßten nicht mehr zu der neuen Leichtigkeit im Gesicht. Aber die Welt war näher und bedrängender, sie verlangte mehr von einem, ohne daß klar war, worin ihre Forderungen bestanden. Wurden sie ihm zuviel, diese undurchsichtigen Forderungen, zog er sich hinter die alten Gläser zurück, die alles auf Abstand hielten und ihm den Zweifel erlaubten, ob es jenseits von Worten und Texten überhaupt eine Außenwelt gab, einen Zweifel, der ihm lieb und teuer war und ohne den er sich das Leben eigentlich gar nicht vorstellen konnte. Aber vergessen konnte er den neuen Blick auch nicht mehr, und in einem kleinen Park holte er Prados Aufzeichnungen hervor und probierte, wie es mit dem Lesen war.
>
> *O verdadeiro encenador da nossa vida é o acaso – um encenador cheio de crueldade, misericór-*

5 Obwohl Gregorius zunächst der Ansicht ist, er betrügt seinen vertrauten Arzt aus Bern, Doxiades (*NnL* 79), fühlt er sich bei Mariana Eça »vollkommen ruhig« (ebd.): »Die Frau schien unbegrenzt Zeit für ihn zu haben, Gregorius hatte dieses Gefühl noch bei keinem Arzt gehabt, auch nicht bei Doxiades, es war unwirklich, beinahe wie im Traum.« (Ebd.) Daraus lässt sich schließen, dass die Fremdheit auch in Form zwischenmenschlichen Umgangs inszeniert und wahrgenommen wird, welcher sich von den Relationen unterscheidet, die Gregorius in Bern vertraut waren.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> *dia e encanto cativante.* Gregorius traute seinen Augen nicht: So mühelos hatte er noch keinen von Prados Sätzen verstanden. (*NnL* 108-109, Herv. i.O.)

Am Ende des Romans wird deutlich, dass seine alte Brille einen Teil seines Lebens darstellt, mit dem er sich nicht mehr identifiziert: Gregorius setzte »die alte, schwere Brille auf. Die Augen wollten nicht.« (*NnL* 451) Auch die Ungestümheit seiner Handlungen, welche damals kalkuliert und akribisch waren, erweist sich als eine Veränderung von seiner narrativer Identität: »Das einzige, was Gregorius in der Post interessierte, war ein Brief von Kägi. Gegen seine Gewohnheit nahm er nicht den Öffner, sondern riß den Brief hastig auf.« (*NnL* 273)

Ein weiterer symbolischer Aspekt, der die Veränderung der Identität von Gregorius darstellt, ist das Rauchen: »In den fünfzehn Jahren, in denen er hier wohnte, war es das erste Mal, daß Zigarettenrauch in der Luft hing« (*NnL* 272). Für Gregorius kommt dem Rauchen, wie bereits besprochen, eine subjektive Bedeutung zu, und zwar die Verbundenheit mit João Eça. Die Zigarette und das Zusammenrauchen sind hier die Art und Weise, das Verhältnis zu João Eça beizubehalten, welcher Gregorius als jemanden sieht, mit dem er auf Augenhöhe reden kann. So wird der Raum zwischen den beiden Männern durch eine sinnliche und gemeinsame Praxis erzeugt:

> Mitten in seiner Geschichte hatte ihm Eça eine Zigarette angeboten. Er hatte das Gefühl gehabt, sie nicht ablehnen zu können, es wäre gewesen, wie wenn er den unsichtbaren Faden, der sich zwischen ihnen angesponnen hatte, abreißen ließe, er konnte nicht den Tee aus seiner Tasse trinken und seinen Tabak zurückweisen, das ging nicht, wer weiß warum, es ging einfach nicht, und so hatte er die erste Zigarette seines Lebens zwischen die Lippen gesteckt, der zitternden Flamme in Eças Hand ängstlich entgegengesehen und dann zaghaft und sparsam gepafft, um nicht husten zu müssen. Jetzt erst spürte er, wie sehr der heiße Rauch Gift gewesen war für das Brennen im Mund. Er verfluchte seine Unvernunft, und gleichzeitig spürte er mit Erstaunen, daß er das rauchige Brennen nicht anders hätte haben wollen. (*NnL* 148)

Die Zerlegung von Gregorius' Vertrautheit mit Bern weist also auf eine turbulente Übergangsphase hin, in der die Figur sich mit der Hoffnung entwickelt, sich selbst zu finden. So bedeutet seine Rückkehr nach Bern nicht gleichzeitig eine Rückkehr zu seinem vergangenen Selbst. Gregorius' neue Wahrnehmung des Stadtraumes bestätigt nur, dass die Tage in Lissabon seine Subjektivität weitgehend verändert haben. In Bern spürt Gregorius die Fremdheit und die Unvertrautheit, die jahrzehntelang seine Identität und seinen subjektiven Horizont definiert haben:

> Er war zurückgekehrt, weil er wieder an dem Ort hatte sein wollen, wo er sich auskannte. Wo er nicht Portugiesisch sprechen mußte oder Französisch oder Englisch. […]
> Als er eine Stunde später auf dem Platz stand, hatte er das Gefühl, ihn nicht mehr berühren zu können. Ja, das war, obgleich es sonderbar klang, das treffende Wort: Er konnte den Bubenbergplatz nicht mehr *berühren*. Er war schon dreimal um den Platz herumgegangen, hatte vor den Ampeln gewartet und in alle Richtungen geblickt: zum Kino, zur Post, zum Denkmal, zur spanischen Buchhandlung, wo er auf Prados Buch gestoßen war, nach vorne zur Tramhaltestelle, zur Heiliggeistkirche und zum Kaufhaus LOEB. Er hatte sich abseits gestellt, die Augen geschlossen und sich auf den Druck kon-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> zentriert, den sein schwerer Körper aufs Pflaster ausübte. Die Fußsohlen waren warm geworden, die Straße schien ihm entgegenzukommen, aber es war so geblieben: Es gelang ihm nicht mehr, den Platz zu berühren. Nicht nur die Straße, der ganze Platz mit seiner in Jahrzehnten gewachsenen Vertrautheit war ihm entgegengewachsen, aber es war den Straßen und Gebäuden, den Lichtern und Geräuschen nicht mehr gelungen, ihn ganz zu erreichen, den letzten, hauchdünnen Hiat zu überwinden, um ganz bei ihm anzukommen und sich als etwas in Erinnerung zu bringen, das er nicht nur *kannte*, ausgezeichnet kannte, sondern als etwas, das er *war*, so, wie er es früher immer gewesen war auf eine Weise, die ihm erst jetzt, im Mißlingen, zu Bewußtsein kam. (*NnL* 275-276, Herv. i.O.).

Die Wahrnehmung des urbanen Raums steht also mit den Erlebnissen eines Individuums in engem Zusammenhang. Die individuelle Identität wird anhand eines ständigen (Re-)Konstruktionsprozesses der subjektiven Horizonte konstruiert. Die Vertrautheit mit den physischen Orten löst sich demnach von einer sinnlichen Vertrautheit ab und führt zu einer Störung seiner narrativen Identität. In anderen Worten ist der Gregorius, der den Bubenbergplatz zu berühren versucht, nicht mehr der damalige Gregorius (Mundus, Papyrus): Er wird sich selbst fremd. Damals war jegliche Beziehung zur Fremdheit ein Affront gegen seine eigene Identität, auf den er defensiv reagierte (z.B.: das Rauchen, seine Relation zu Sprachen usw.). Gregorius bemerkt nun, dass diese Begegnungen mit dem Fremden eine Quelle verschiedenartiger Subjektivität sind, deren Bedeutungen zur Umgestaltung seines Wahrnehmungshorizontes beitragen.

Die Umgestaltung seiner Identität führt insofern dazu, dass seine externe Welt anders wahrgenommen wird. Der Abstand von vergangenen Wahrnehmungsformen bewirkt zudem ein neues Bewusstsein hinsichtlich seiner frisch erworbenen Wachheit. Während Gregorius ziellos in der Schule schlendert, welcher er den größten Teil seines Lebens gewidmet hatte, sieht er sich selbst wie eine Person, die zum ersten Mal seine Umgebung mit gewisser Wachheit betrachtet. Vor diesem Hintergrund ist Gregorius' Rückkehr nach Bern von großer Bedeutung dafür, dass er sich der Entwicklung seiner eigenen Identität anhand der durch Lissabon und Amadeu vermittelten Fremdheit bewusst wird. Er ist sicher, dass er Bern nicht mehr berühren kann, und beschließt somit, nach Lissabon zurückzukehren: »Spät in der Nacht stand Gregorius auf der Praça do Rossio. Würde er den Platz jemals so berühren können, wie er früher den Bubenbergplatz berührt hatte?« (*NnL* 291)

Der Raum wird daher als eine Dimension der Identität verstanden, die Bedeutungen artikuliert und (Nicht-)Identifikationen ermöglicht. Das Berühren ist daher als eine sinnliche Praxis aufzufassen, die den subjektiven Raum des Individuums produziert. Gregorius spürt, dass seine Identität nun von einer Unsicherheit geprägt ist, die in seiner Heimatstadt nicht mehr gelöst werden kann und die in Lissabon noch nicht gelöst wurde. Die Ambivalenz offenbart sich daher als grundlegendes Element für die Umgestaltung der narrativen Identität, indem Amadeu ihm »half[], am richtigen Ort zu sein: weder in Bern noch in Lissabon.« (*NnL* 284) So wird das Oppositionsverhältnis der Städte durch die Subjektivität aufgehoben: Die narrative Identität entwickelt sich im Spannungsverhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen. Der Kontakt zu dem Anderen, sei er durch ein Individuum oder den von ihm erlebten und wahrgenomme-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen Raum, erweist sich auch als eine »innere Weite« (*NnL* 284, Herv. i.O.). In Amadeus Worten fungiert die Deplatzierung als eine Form von Selbsterweiterung, eine zeitlich-subjektive Ausbreitung:

> *Und nicht nur in der Zeit sind wir ausgebreitet. Auch im Raum erstrecken wir uns weit über das hinaus, was sichtbar ist. Wir lassen etwas von uns zurück, wenn wir einen Ort verlassen, wir bleiben dort, obgleich wir wegfahren. Und es gibt Dinge an uns, die wir nur dadurch wiederfinden können, daß wir dorthin zurückkehren. Wir fahren an uns heran, reisen zu uns selbst, wenn uns das monotone Klopfen der Räder einem Ort entgegenträgt, wo wir eine Wegstrecke unseres Lebens zurückgelegt haben, wie kurz sie auch gewesen sein mag. Wenn wir den Fuß zum zweiten Male auf den Bahnsteig des fremden Bahnhofs setzen, die Stimmen aus den Lautsprechern hören, die unverwechselbaren Gerüche riechen, so sind wir nicht nur an dem fernen Ort angekommen, sondern auch in der Ferne des eigenen Inneren, in einem vielleicht ganz entlegenen Winkel unserer selbst, der, wenn wir anderswo sind, ganz im Dunkeln liegt und in der Unsichtbarkeit. Warum sonst sollten wir so aufgeregt sein, so außer uns selbst, wenn der Schaffner den Namen des Orts ausruft, wenn wir das Quietschen der Bremsen hören und von dem plötzlich einsetzenden Schatten der Bahnhofshalle verschluckt werden? […] Was könnte aufregender sein, als ein unterbrochenes Leben mit all seinen Versprechungen wiederaufzunehmen?* (*NnL* 285-286, Herv. i.O.)

Amadeus Aufzeichnungen sind eine textuell vermittelte Subjektivität und lassen sich in Gregorius' Gegenwart weiter erleben und aneignen. In dieser Hinsicht lässt sich ein Vergleich zwischen den Momenten der Mimesis I und III feststellen: Gregorius widmete bis zum Anfang der narrativen Handlung sein ganzes Leben den antiken Texten, deren Bedeutungen zeitübergreifend waren und sein Leben stark beeinflussten. Der Einfluss der Literatur scheint eine Konstante in Gregorius' narrativer Identität zu sein, die nun auf Amadeus Text basiert, dessen Interpretation scheinbar die Bedeutungen ersetzt, an denen sich bis dahin das Leben des Altphilologen orientierte. Die Transformation seiner narrativen Identität verwirft also nicht alle Aspekte seiner Lebenserzählung, sondern interpretiert sie neu. Der Kontakt zu Amadeu spielt somit für Gregorius eine ausschlaggebende Rolle, denn er ermöglicht ihm, seine erwünschte Identität und seinen Wachheitszustand zu erzielen: »Der letzte Blick ins Wörterbuch, ausführlicher als nötig. Das letzte Wort. Der letzte Punkt. Dann würde er in Lissabon ankommen. In Lissabon, Portugal.« (*NnL* 347-348)

Die Rückkehr nach Lissabon wird durch die Gewissheit gekennzeichnet, dass Gregorius sich in einem Entwicklungszustand befindet. Seine Annäherung an die Stadt und seine folgerichtige Distanz von Bern weisen auf einen einzuschlagenden Weg hin, der sich an Amadeus Aufzeichnungen orientiert. Sein Verhältnis zur Stadt basiert dementsprechend auf einem dynamischen Vermittlungsaspekt subjektiver Bedeutungen. Die Stadt hört auf, eine bloße Bühne zu sein, auf der bestimmte Ereignisse ablaufen, und wird zu einem aktiven Bestandteil zur Charakterisierung von Gregorius' narrativer Identität (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 153; auch 1966: 90-92). In einer Straßenbahn auf dem Weg nach Belém realisiert Gregorius, dass er nun ein neues Leben führt, ein vollkommenes und selbstbestimmtes Leben: »Als er jetzt durch das Fenster des Tramwagens hinausblickte, gehörte die Zeit, in der der Wagen quietschend und ächzend

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dahinkroch, ganz ihm, sie war einfach die Zeit, in der Raimund Gregorius sein neues Leben lebte […]. Er dachte: *Ich wohne hier. Vivo aqui.*« (*NnL* 340-341, Herv. i.O.)

Gregorius' Suche nach seiner selbstbestimmten Identität stellt sich als eine Aufgabe heraus, die nicht nur von der Unzufriedenheit mit seinem Leben, sondern auch von der Angst vor seinem Tod getrieben wurde. Gregorius wird im Laufe des Romans immer schwindliger, er hat Gedächtnisprobleme und fühlt sich immer öfter schwach, was ihn in Angst versetzt, genauso wie Amadeu unter einem Hirnaneurysma zu leiden. Nachdem er Amadeus Aufzeichnungen und Briefe zu Ende gelesen hatte, beschließt Gregorius, den medizinischen Rat zu befolgen und in die Schweiz zurückzukehren:

> »Es müssen Tests gemacht werden. Das können die Portugiesen genausogut wie wir hier. Aber mein Gefühl sagt: Sie sollten nach Hause kommen. Mit den Ärzten in der Muttersprache reden. Angst und Fremdsprache, das paßt nicht gut zusammen.« (*NnL* 435-436)

Während der dritte Teil des Romans sich mit Gregorius' Entdeckung seiner selbstbestimmten Identität befasst, wird der vierte Teil *Die Rückkehr* den Abschieden, dem Treffen mit Estefânia Espinhosa und seiner Rückkehr nach Bern gewidmet. Den Abschied definiert Amadeu als die Überlegung darüber, inwiefern der Andere das Individuum beeinflusst hat. Es geht dabei um die Art und Weise, wie sich die narrative Identität seit dem Eintritt der Fremdheit weiterentwickelt hat. Amadeu zufolge ist der Abschied die Tatsache, »*daß sich die beiden Menschen, bevor sie auseinandergehen, darüber verständigen, wie sie sich gesehen und erlebt haben. Was zwischen ihnen geglückt und mißlungen ist.*« (*NnL* 358-359, Herv. i.O.) João Eça, welcher mit Amadeu im Widerstand gearbeitet und sich mit Gregorius angefreundet hat, versteht traurigerweise, dass er Gregorius wahrscheinlich nicht wiedersehen wird; der sprachlose Abschied von Jorge O'Kelly und Mélodie; Adriana zieht sich zurück in ihre Bitterkeit und Stagnation; Maria João versucht, Gregorius zu trösten; Mariana Eça unterstützt seine Rückkehr in die Schweiz, um sich bestmöglich behandeln zu lassen; Gregorius schenkt Silveira eine Kopie von Amadeus Buch, eine Geste, die darin besteht, das zu teilen, was für ihn wertvoll ist, ja sogar nun ein Teil von sich selbst.

Damit Gregorius solche Momente im Gedächtnis realitätsgetreu behalten kann, kauft er sich eine Kamera und macht Fotos von Orten und Personen, die ihm dazu verholfen haben, seine eigene Identität umzugestalten (*NnL* 450-452). Auch in Bern möchte Gregorius die Stadt fotografieren, da sie die Grundlage seiner »Ausgangsidentität« repräsentiert, sodass er einerseits nicht vergisst, wer er einmal war, und sie andererseits durch die Augen seiner neuen Identität betrachten kann:

> Gregorius ging die Bilder [von Lissabon] noch einmal durch. […] Die Vergangenheit begann, unter seinem Blick zu erfrieren. Das Gedächtnis würde auswählen, arrangieren, retouchieren, lügen. Das Tückische war, daß die Auslassungen, Verzerrungen und Lügen später nicht mehr zu erkennen waren. Es gab keinen Standpunkt außerhalb des Gedächtnisses. […] Plötzlich wußte er, was er tun wollte. Er wollte Bern fotografieren. Festhalten, womit er all die Jahre gelebt hatte. Die Gebäude, Gassen, Plätze, die viel mehr gewesen waren als nur die Kulisse seines Lebens. Im Fotogeschäft kaufte er Filme, und die Zeit bis zur Dämmerung ging er durch die Straßen der Länggasse, in denen

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> er seine Kindheit verbracht hatte. […] Er brachte die Filme zum Entwickeln. Als er dann zum Bubenbergplatz ging, war es, als nähme er Anlauf zu etwas Großem, Schwierigem. Beim Denkmal blieb er stehen. […] Er hatte erwartet, er würde spüren, ob er den Platz wieder berühren konnte. Er spürte es nicht. Es war nicht wie früher, und es war nicht wie bei seinem kurzen Besuch vor drei Wochen. (*NnL* 490-491)

Die obige Passage macht deutlich, dass die Fotografie im Gegensatz zum Gedächtnis eine Ausdrucksform seiner Erfahrungen ist, die die Zeit überbrückt und nicht verzerrt werden kann. Obwohl die narrative Identität eng mit einem zeitlich akkumulativen Aspekt verbunden ist, hängt die Wahrnehmung der individuellen Vergangenheit – und damit auch der Gegenwart – notwendigerweise vom Gedächtnis ab. Obwohl Gregorius scheinbar seine Selbstbestimmung erzielt hat, was der Mimesis III (vgl. Ricoeur 1991a: 105) entsprechen würde, wird seine Rückkehr nach Bern als der Beginn eines neuen mimetischen Zyklus bezeichnet, wie sich aus dem letzten Gespräch mit dem Augenarzt Doxiades entnehmen lässt:

> »Was ist, wenn sie etwas Schlimmes finden?« fragte Gregorius. »Etwas, durch das ich mich verliere?« […] Schweigend fuhren sie in der Dämmerung zur Klinik. *Das Leben ist nicht das, was wir leben; es ist das, was wir uns vorstellen*, hatte Prado geschrieben.
> Doxiades gab ihm die Hand. »Alles ganz harmlos, wahrscheinlich«, sagte er, »und der Mann ist, wie gesagt, der Beste.«
> Vor dem Eingang der Klinik drehte sich Gregorius um und winkte. Dann ging er hinein. Als sich die Tür hinter ihm schloß, begann es zu regnen. (*NnL* 494-495, Herv. i.O.)

Das offene Ende verdeutlicht, dass die narrative Struktur von *NnL* lediglich ein Auszug aus Gregorius' Leben darstellt, dessen Wandel auf kreative Praktiken, die sein vertrautes Leben in Bern durcheinandergebracht haben, zurückzuführen ist. Ausgehend von Baumans (2004a) und Ricoeurs (1996) Identitätsbegriffen zeichnete sich eine enge Verbundenheit der Subjektivität und des (urbanen) Raumes ab. Es handelt sich um ein fortwährendes Zusammenspiel von De- und Rekonstruktion des besagten Raums des Selbst, das sich in der Literatur als Dimension des Möglichen, des Dialogs und der Selbsttransformation manifestiert. Da der Zusammenfluss von Identität, Stadtraum und Narration eine Brücke zu neuen Welt- und Selbstwahrnehmungen schlägt, kann *NnL* vor diesem Hintergrund als illustrierendes Beispiel für das Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten herangezogen werden. Der narrative Abschluss ist deutlich: Was Gregorius nun übrig bleibt, ist die Angst, sich in diesem neuen Zyklus seiner narrativen Identität zu verlieren oder sich ungewollt neu zu gestalten.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4. Flüchtige Bindungen: *Die Habenichtse*

»The day the world changed«: Mit diesen wenigen Worten fasste die britische Zeitschrift *The Economist* den verhängnisvollen Tag zusammen, an dem Terroristen das World Trade Center und das Pentagon mit Flugzeugen attackierten. Medien auf der ganzen Welt wiederholten und kommentierten ständig die Szenen dieses Angriffs, um dieses Ereignis, das zu einem weltweiten Trauma geworden ist, zu verstehen und zu verarbeiten. Seitdem wird der 11. September von einigen Theoretiker als das Ende der Postmoderne angesehen, der einst von Lyotard verkündet worden war. Terry Eagleton lehrt uns in *After Theory*, »[c]ultural ideas change with the world they reflect upon« (Eagleton 2003: 23). So brachten der Terroranschlag und der anschließende Krieg Eagleton zufolge das Problem zurück, das die Postmoderne gelöst zu haben glaubte: Die Rückkehr und Stärkung bestimmter fundamentalistischer Diskurse. Diese Aussage ist jedoch grundsätzlich ambivalent und sollte insofern kritisch betrachtet werden. Auf der einen Seite gibt es tatsächlich den Diskurs, der sich bis heute – über zwanzig Jahre nach dem Angriff – als Verteidigung westlicher Werte ausdrückt. Diese haben sich seit Jahrzehnten insbesondere durch die Globalisierungsprozesse auf der ganzen Welt verbreitet. In diesem Sinne beziehen sich die Auswirkungen des 11. Septembers auf größere kulturelle Konstellationen wie das (ebenso teilweise widersprüchliche) Zivilisationsmodell, das Samuel Huntington (1996) in den 1990er Jahren theoretisiert hatte. In Anlehnung an seine Theorie verweise der 11. September auf eine Rückkehr zu einem Essentialismus der westlichen Zivilisation, dessen Einflussbereich sich auf globaler Ebene erstrecke. Andererseits lässt sich argumentieren, dass die Schrecken der Terroranschläge indirekt die Bedeutung der Werte der freien Welt unterstrichen haben: »Freedom under siege«, wie die regionale Zeitung Times Union am Folgetag verkündete.

Die ständige Wachsamkeit, die aus diesem Terroranschlag hervorgeht, und die Auswirkungen auf das Leben in der flüchtigen Moderne werden von Katharina Hacker in ihrem Roman *Die Habenichtse* (2006) problematisiert. Dies ist nicht unbedingt ein Roman über den 11. September, sondern ein Roman über den Zustand des Menschen im Zeitalter der Ungewissheit, Unsicherheit und Angst. Wenngleich die Erzählung nicht direkt in New York, sondern in Berlin und London inszeniert wird, werden die Auswirkungen der Ambivalenzen der flüchtigen Moderne durch widersprüchliche Figuren dargestellt. Deren Identitäten sind direkt oder indirekt davon betroffen. In diesem Sin-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ne kann man Friedmar Apel (2006) zustimmen, dass das Ausmaß des Tragischen zu einem unausweichlichen Motiv für das Leben der flüchtigen Moderne geworden ist. Die mit diesem Phänomen einhergehende Symbolik akzentuiert die Orientierungslosigkeit der Figuren und lässt sie über Vergangenheit und Gegenwart nachdenken:

> The unimaginable horror of what happened that day at the World Trade Center has overshadowed not only the other attacks of that day; it has also made it difficult for us to think appropriately about how we should deal with this situation. Nothing is any more as it was before, we are told. Before anyone has really had time to think about what it all means, about what, if anything, we should do, September 11 had already been turned into a symbol, into a watershed. (Zeyfuss 2003: 525-526)

Für Zygmunt Bauman repräsentiert diese Zäsur die Ambivalenz, der das flüchtige Leben ausgeliefert ist. Nach seiner Ansicht handelt es sich um ein postmodernes Unbehagen, einen Kontrast zwischen dem individuellen Wunsch der Selbstfindung und -verwirklichung und der Organisation einer Gesellschaftsordnung, die nach Sicherheit strebt: »[I]m Bezugsrahmen einer Kultur, die sich entschieden hatte, die Freiheit im Namen der Sicherheit zu begrenzen, bedeutete mehr Ordnung mehr Unbehagen.« (Bauman 1999: 9-10) Bauman konstatiert in diesem Konflikt zwischen sozialen und individuellen Ordnungen ein Unbehagen der Postmoderne. Certeau (1988: 28) hingegen sieht in dieser Spannung zwischen Strategien und Taktiken ein kreatives Potenzial: Es fungiert als Widerstand zugunsten der Selbstbestimmung des Individuums sowie dessen Integration in die Urbanität. Trotz verschiedener Perspektiven ergänzen sich meines Erachtens die Überlegungen beider Philosophen: Es herrscht tatsächlich ein Aufruhr über die individuelle Freiheit, der einerseits einen kreativen Widerstandscharakter hat und sich andererseits in einem tiefen und starken Krisen- und Fragmentierungszustand befindet.

In diesem Dilemma werden uns die Figuren von Katharina Hacker vorgestellt. Sie sind Individuen in Identitätskrisen, welche sich im ambivalenten Kontext der Freiheit der Selbstbestimmung verschärfen. Es sind Figuren, die sich durch Instabilität und Distanzierung von der Außenwelt auszeichnen. Sie isolieren sich, um sich vor einer möglichen Bedrohung durch Fremde zu schützen. Das Anderssein als philosophische Kategorie ist unvermeidlich und für die individuelle Definition zwingend erforderlich:

> Alle Gesellschaften produzieren Fremde, doch jeder Gesellschaftstyp seine eigene Art und auf eigene, unnachahmliche Weise. Wenn als Fremde diejenigen gelten, die auf der kognitiven, moralischen oder ästhetischen Weltkarte – jeweils oder insgesamt – nicht unterzubringen sind; wenn sie also durch ihre bloße Gegenwart trüben, was transparent, verwirren, was eine unkomplizierte Handlungsanleitung sein sollte, und/oder verhindern, daß die Befriedigung auch voll befriedigend ist; wenn sie das Vergnügen mit Angst besudeln, zugleich aber die verbotene Frucht verlockend erscheinen lassen; wenn sie, mit anderen Worten, die Grenzlinien, die deutlich sichtbar sein sollten, vernebeln und verschatten; und wenn sie aufgrund all dessen Ungewißheit erzeugen, die wiederum ein unbehagliches Gefühl der Verlorenheit auslöst – dann produziert jede Gesellschaft solche Fremden. Während sie ihre Grenzen zieht und ihre kognitiven, ästhetischen und moralischen Landkarten entwirft, gebiert eine

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Gesellschaft zwangsläufig Menschen, die Grenzlinien verdecken; Grenzlinien, die diese Gesellschaft als unverzichtbar für ihr geordnetes und/oder sinnvolles Leben erachtet, und jenen Menschen wirft man deshalb vor allem vor, ein überaus schmerzhaftes, schier unerträgliches Gefühl des Unbehagens zu erzeugen. (Bauman 1999: 35)

Somit wird klar, dass die Beziehungen zwischen Individuen notwendigerweise situationsabhängig sind und ein Spektrum von Handlungs- und Einflussfeldern zwischen ihnen hervorbringen. Der Selbstschutz gleicht einer Abschottung, die einerseits in gewissen Relationen den anderen und das Subjekt ausschließt. Laut Bauman nimmt die Angst direkten Einfluss auf den Isolationsprozess von Individuen und betont des Weiteren eine mixophobe Haltung (vgl. Bauman 2003a: 109f; auch 1.1.2.2), in der Hoffnung, ihre Integrität und Stabilität zu bewahren. Andererseits führt die Abschottung des Selbst zu einem (kurzlebigen) Sicherheitsgefühl und zu einer Stagnation des Handelns und der Passivität von Individuen. Dies kann in den später genauer zu untersuchenden Figuren von Jakob und Isabelle festgestellt werden.

Der Terroranschlag vom 11. September wirkt vor diesem Hintergrund in Hackers Arbeit als Kontextualisierung des Unsicherheitszustandes der flüchtigen Moderne. Obwohl dieses Weltereignis die verschiedenen Erzählstränge in Gang gesetzt und kontextualisiert hat, konzentriert sich *Die Habenichtse* auf die Auswirkungen auf das individuelle Leben der überwachten Gesellschaft und die Kultur der Angst. Leonie Bell weist bereits in ihrer Analyse über den Fremdheitsdiskurs im Kontext der amerikanischen Literatur auf den »lack of literature about the other crash sites« (Bell 2017: 7) hin. Im europäischen kulturtheoretischen Kontext wird der 11. September jedoch als »transatlantische[] Trauer« interpretiert (Reinhäckel 2009: 126), welche die Auswirkungen auf Gesellschaften nach dem 11. September zu verarbeiten versucht. In diesem Zusammenhang befindet sich Katharina Hackers Roman: *Die Habenichtse* repräsentiert nicht den wörtlichen Ort bzw. die Absturzstelle (*crash site*), sondern eine Literatur, die sich mit dem fortgeschrittenen und aktuellen Schock- und Unsicherheitszustand und der Teilnahmslosigkeit kritisch auseinandersetzt.

Obwohl die Terroranschläge den Anstoß zu den narrativen Ereignissen von *Die Habenichtse* geben, liegt der thematische Schwerpunkt auf dem Schwund der Gewissheit (vgl. Brückner 2008: 191) bestimmter Individuen in London. Aus diesem Grund betrachtet die vorliegende Analyse *Die Habenichtse* in erster Linie nicht als eine 9/11-Literatur an sich. Es ist ein Beispiel der Literatur flüchtiger Identitäten, die in der Passivität gefangen ist und Subjektivitätskrisen in der Urbanität artikuliert. Auf diese Weise werden die Beziehungen zwischen der literarischen Erzählung und den kulturtheoretischen Überlegungen analysiert, um die Auswirkungen, die zur Verschärfung der urbanen Identitätskrisen der Protagonisten beitragen, zu verstehen.

4.1 »*Alert! Terror Attack!*«: Urbane Angstkultur

Der paradigmatische Bruch der Anschläge vom 11. September löste den sogenannten Krieg gegen den Terror aus. Seitdem wurden verschiedene Maßnahmen ergriffen, um

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Planung und Durchführung von Terroranschlägen zu verhindern. Sie sind auf institutioneller Ebene (z.B. die amerikanische Transportsicherheitsbehörde, TSA) sowie im öffentlichen und privaten Bereich (Gesichtserkennungssysteme und Überwachungskameras) präsent. Die Narben, die der verhängnisvolle 11. September hinterlassen hat, haben zudem einen ständigen Alarmzustand mit sich gebracht. Insbesondere in den Metropolen wird er von den Einwohner als überwältigend wahrgenommen. Laut Bauman (2006: 45) entsteht in diesem Zusammenhang eine Angst- und Unsicherheitskultur, die eng mit der flüchtigen Moderne verbunden ist. Während einerseits für die Freiheit plädiert wird, ist andererseits der Einzelne einer ständigen Wachsamkeit ausgesetzt: »To cut the long story short: cities have become dumping grounds for globally begotten problems.« (Bauman 2003b: 32)

Dabei ist jedoch zu beachten, dass das Buch von Katharina Hacker im Jahr 2006 – ein Jahr nach den Terroranschlägen auf die Londoner U-Bahn – veröffentlicht wurde. Eine Tatsache, die dem Lesepublikum unter Umständen bereits bekannt ist (vgl. McIntosh 2005), aber nicht den Protagonisten, da die Erzählung die Zeitspanne zwischen 2001 und 2003 umfasst. Diese außerliterarische Tatsache vergegenwärtigt somit das Gefühl der Angst und Unsicherheit des Publikums (vgl. Leal 2011: 179; auch Sander 2015: 186). Terrorismus ist in *DH* also nicht nur durch die Anschläge vom 11. September, sondern auch durch die Unsicherheit der in der Metropole lebenden Personen porträtiert. Der Terror begleitet die Figuren in ihrem Alltagsleben und stellt das Gefühl der Freiheit und des Wohlergehens infrage.

Der 11. September ist ein Einschnitt in der Weltgeschichte, eine traumatisierende Grenzerfahrung, die »eine permanent anwesende, latente Bedrohung« auslöste (Bender 2017: 139). Es kann ferner betont werden, dass dieser Angstzustand für die heutigen Metropolen charakteristisch geworden ist; eine Normalität, die Menschen überwältigt, ohne dass sie sich dessen bewusst sind:

> Er [Jakob] dachte an den 11. September vor anderthalb Jahren, an seine hilflose Aufregung, die mit New York nichts zu tun hatte, an Bushs Rede, *nichts, wie es war*. Nichts hatte sich verändert. Es gab Schläfer, es hatte den Afghanistan-Krieg gegeben, es gab zerstörte Häuser, verbrannte Menschen, hastig beerdigte Tote und in unwegsamen Bergen weiter Taliban- oder Al-Qaida-Kämpfer, Namen und Dinge, die für sie hier nicht mehr bedeuteten als die Verwicklungen und Dramen einer Fernsehserie, über die alle sprachen, wie sie über *Big Brother* gesprochen hatten. Und jetzt sprachen sie alle über den Krieg im Irak. Wie viele Tote hatte es im letzten Irak-Krieg gegeben? Zigtausend, Jakob erinnerte sich an die Panikkäufe in Freiburg, Leute, die allen Ernstes anfingen, Konserven, warme Decken zu horten und Lichterketten veranstalteten gegen den Krieg, während auf Israel Raketen abgeschossen wurden. Der 11. September war inzwischen nichts als die Scheidelinie zwischen einem phantasierten, unbeschwerten Vorher und dem ängstlichen, aggressiven Gejammer, das sich immer weiter ausbreitete. (*DH* 93, Herv. i.O.)

Die Urbanität in der flüchtigen Moderne geht demnach mit Unsicherheit und einem ständigen Kampf um Selbsterhaltung einher, und der Kampf gegen den Terror setzt die Wachsamkeit der flüchtigen Moderne fort. Während Jakob denkt, dass sich nichts geändert habe (vgl. Meyer 2014: 221), artikulieren andere Figuren tiefgreifende Verän-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

derungen: »Nichts, wie es war, dachte Andras bitter, und dann war er so bang zumute, dass er am liebsten hinausgelaufen wäre […], bis er die Stadt hinter sich gelassen hätte. » (*DH* 37)/»Mae redete von den Toten, […] wiederholte […] immer wieder, was sie gehört hatte, daß es nie mehr sein würde wie bisher, die ganze Welt, das ganze Leben« (*DH* 23; auch 122, 287). In der Tat haben die Terroranschläge die Welt erschüttert, sodass eine Art überwachter Wirklichkeit entsteht, ein Paradigma, aus dem der Einzelne nicht mehr herauskommen kann.

Die Angst und die Unsicherheit als Auswirkungen des Zeitalters nach 9/11 sind an mehreren Stellen des Romans zu erkennen. Hervorzuheben ist jedoch, dass es sich nicht unbedingt um eine *reale* Angst handelt, sondern um die Unsicherheit, einer möglichen drohenden Gefahr ausgesetzt zu sein. Ein markantes Beispiel ist Isabelles Anflug auf London, bei dem ein technischer Fehler die Passagiere systematisch in Panik versetzt:

> Das Flugzeug setzte sanft auf, die Asphaltbahn schoß unter den Rädern dahin, und dann, als alles vorbei schien, geriet plötzlich die Maschine ins Schlingern, ein scharfer Ruck nach rechts ließ Passagiere überrascht aufstöhnen, Reisende, die in Gedanken schon Koffer vom Gepäckband geholt hatten, dem Ausgang zugeeilt waren, ihren Angehörigen und Freunden entgegen, nicht mehr Passagiere, sondern Angekommene, die das Flughafengebäude hinter sich ließen und sofort vergaßen, ihre vagen Ängste vergaßen und daß die Sicherheitslage prekär war. Terroristen, flüsterte irgend jemand, und ein zweiter, ein dritter griff es auf, ein Passagier schrie, kurz und schmerzlich, die Stewardessen in ihren Gurten bewegten sich hin und her, schaukelten, gaben unverständliche Zeichen. Noch immer schlingerte das Flugzeug, brach nach rechts aus, *brace! brace!*, wies eine Lautsprecherstimme aufgeregt an […]. Wieder aus dem Lautsprecher ein Ruf, unverständlich diesmal, gefolgt von einem Knattern eine Stewardeß sprang auf, griff nach dem Mikrophon, aber obwohl ihr Mund, nur eine Sitzreihe vor Isabelle, sich deutlich bewegte, hörte man nichts, und in der Angst war etwas Jähes, Aufpeitschendes. […] Nicht der geringste Anlaß zur Beunruhigung, lediglich ein Problem mit den Reifen […]. Die anderen Passagiere schienen aufzuatmen, einige richteten sich wieder auf, fingen an zu reden, lachten. (*DH* 110-111, Herv. i.O.)

Das Unsicherheitsgefühl der Passagiere führt zu einer abrupten Orientierungslosigkeit, die der Möglichkeit eines Terroranschlags zuzuordnen wäre. Interessanterweise ist in der obigen Szene der Terrorismus zwar vorhanden, aber in symbolischer Form: als Terror im Kopf. Der Flughafen – ein Übergangsraum, wie Marc Augé (1994) definiert – zeichnet sich durch die drohende Gefahr aus. Obwohl dieser Ort über einen schnell wirkenden Sicherheitsapparat in Krisensituationen verfügt, ist das Unsicherheits- und Angstgefühl immer präsent. Laut Rachel Hall ist die Sicherheit des öffentlichen Raums – insbesondere des Flughafens – nichts anderes als »a cultural performance of risk management« (Hall, R 2015: 2). Halls Studie erklärt die psychologischen Maßnahmen, die verwendet werden, um die Angst und Unsicherheit in Flughäfen zu kontrollieren. Der Autorin zufolge resultiert aus dem Transitionsraum eine Verän-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

derung der situativen Rolle des Einzelnen: Kontroll- und Warnräume machen ihn in erster Linie zum Passagier und gleichzeitig zum Beiträger zur Sicherheitswahrung[1].

Isabelles Verhalten fällt in der oben genannten Passage auf: Notevakuierungsverfahren ermöglichen es den Passagieren, das Flugzeug zu verlassen, indem sie eine aufblasbare Rutsche benutzen. Isabelle tut dies mit gewissem Genuss: »Isabelle war eine der letzten, die fürsorglich auf die Orange Rutsche gesetzt wurden, sie glitt hinunter, genoß es fast, als wäre das nun tatsächlich ihre Ankunft in London.« (*DH* 111) In diesem Sinne wird ihr Neuanfang in London als ein durch Gefahr charakterisiertes Leben symbolisiert. Isabelles Reaktion auf diese Situation ist jedoch nicht von Angst geprägt – im Gegensatz zu ihrem Ehemann, Jakob –, sondern von einer Art Faszination, die mit Passivität verbunden ist. Hierauf wird später eingegangen.

Die flüchtige Angst (vgl. Bauman 2006: 12) wird auch in *Die Habenichtse* an den U-Bahn-Stationen aufgeführt. Auch als Nicht-Ort verstanden (vgl. Augé 1994) ist die Darstellung der Stationen nicht an ein Gefühl sozialer, kultureller und historischer Einheit, wie z.B. von Yade Kara im *Cafe Cyprus* inszeniert, sondern an eine reale oder vorgestellte Angst gebunden:

> […] [K]aum standen sie [Jakob und Isabelle] am Bahnsteig, fuhr aus dem engen Tunnel der Zug ein, nahm sie auf, Wärme und maßvolle Geschwindigkeit und Gesichter, die desinteressiert nebeneinander mit den Bewegungen des Zugs schlingerten […]. [Jakob] behielt die Leuchtanzeige mit den wandernden Buchstaben im Auge, fürchtete plötzlich, statt des Namens der nächsten Station könnte eine Warnung auftauchen, *Alert! Terror Attack!*, der Zug stockte, blieb auf der Strecke stehen, setzte sich wieder in Bewegung, und Jakob gab sich auch einen Ruck, sein Gesicht wurde fester, männlicher, und dann stand da Charing Cross, sie stiegen aus. (*DH* 118-119, Herv. i.O.)

Es verwundert nicht, dass die Angst vor einem bevorstehenden Terroranschlag in diesen Verkehrsmitteln abgebildet wird. Während die Terroranschläge vom 11. September durch die Entführung kommerzieller Flugzeuge verursacht worden waren, wurden die Londoner Anschläge von 2005 in drei Linien der Londoner U-Bahn und anschließend in einem Bus koordiniert verübt. Es handelt sich um eine Angst, die literarisch als Möglichkeit inszeniert, auf der außerliterarischen Ebene jedoch durch die Gewissheit dieser erlebten Angst gekennzeichnet ist: »Stell dir vor, […] du steigst in die U-Bahn und

1 »The liberation experienced at getting through security is no longer a welcome experience of anonymity and placeless reverie so much as a brief experience of minor relief in the midst of the dull pressure of a perpetual state of high alert. Passengers may be free to shop or eat and drink on the other side of the checkpoint, but they remain subject to state and peer surveillance and are expected to do their part for transportation security should the opportunity arise. […] Just as the layered approach to airport security involves a series of moving parts, the securitized airport implies rotating roles: suspect, consumer, terrorist, and informant. Within the securitized airport, anyone can play the role of terrorist or informant. Consequently, the security technique of identity verification (e.g., checking the passenger's passport or photo ID against her boarding pass) is no longer sufficient and must be supplemented with techniques and technologies geared more toward the control of the airport as a risky site animated by the potential components of the next terrorist attack.« (Hall, R. 2015: 42)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weißt nicht, ob du lebend wieder herauskommst. Alberts Obsession, seit dem 11. September. – Nicht wahr, du kannst es gar nicht abwarten, daß hier auch etwas passiert? grinste Jim.« (*DH* 127)[2] Durch die Inszenierung von Angst in der Londoner U-Bahn macht Hacker deutlich, dass Angst nicht nur eingebildet ist, sondern auf einer realen und möglichen Gefahr beruht. In diesem Zusammenhang stellt Sander (2015: 186) fest, dass die Figuren von *Die Habenichtse* bestimmte Orte besetzen, an denen die Terroranschläge von 2005 letztendlich stattfanden. Personen werden – nicht zum Zeitpunkt der Angriffe – in den Terrorräumen platziert. Daraus wird deutlich, dass die Gefahr und die Panik jederzeit eintreten können. Bender (2017: 178) bezeichnet diesen unaufhörlichen Zustand von Angst und Wachsamkeit als »unheimlichen Terror«, welcher wesentlich von Ambivalenz der flüchtigen Angst geprägt ist, »die abwesende Anwesenheit« (ebd.) des Terrors.

Der Andere wird also möglicherweise als feindseliges Element angesehen, mit dem das Individuum aus Angst nicht interagiert. Das Phänomen der Blasiertheit (vgl. Simmel 1995[1903]) und der Mixophobie (vgl. Bauman 2003a) gewinnt im Verlauf der narrativen Handlung an Kontur. Passivität und mangelndes Einfühlungsvermögen gipfeln in einem Mangel an moralisch verantwortlichem Handeln (vgl. Leal 2011: 170), was dazu führt, dass die Stadt zum Ort des Traumas wird:

> Die Verletzung des Stadtkörpers ist als symbolische Externalisierung einer internen psychischen Verletzung lesbar […] [und] findet ebenso in der ›broken silhouette‹ einer als Inbegriff der Urbanität geltenden Metropole Ausdruck und eröffnet eine architektonische Ätiologie des Traumas. (Reinhäckel 2009: 125; vgl. auch Bender 2017)

Somit werden die Folgen des 9/11-Traumas latent und auf ubiquitäre Weise wahrgenommen. Ähnlich wie eine Collage werden einige gewalttätige Vorfälle täglich von den Medien am Rande gemeldet, wie z.B. der Fall des Mordes an einer Frau in einem Londoner Park, während sie mit ihrer Mutter telefonierte:

> Schlagzeilen verkündeten, daß eine junge Frau erschlagen worden war, vermutlich mit einem Backstein, ohne daß irgend jemand etwas bemerkt hatte, obwohl es am hellichten Tag in einem Park geschehen war. (*DH* 159)

> Jakob […] dachte an den Mörder, der vier Frauen mit einem Backstein erschlagen hatte, einem Backstein oder einem anderen stumpfen Gegenstand. Die eine mußte ihn gesehen haben, denn sie hatte mit ihrer Mutter in Norwegen telefoniert, als sie angegriffen wurde, und die Mutter, so stand in der Zeitung, hatte den kurzen Angstschrei

2 Die Zerstörung lässt sich auch in anderen Passagen feststellen, wie beispielsweise in der Rede des kriminellen Alberts: »[…] irgendwann werden sie einen Tunnel in die Luft sprengen, hatte Albert beharrt, du wirst sehen, wie das ist, wenn so ein Tunnel einstürzt und alle losbrüllen im Dunkeln.« (*DH* 154); oder in Jonas Predigt: »Ihr werdet Staub fressen, nicht den Staub der Schlange, sondern den schwarzen Staub der Untergrundschächte, auf dem Geröll, den Gleisen werdet ihr euch entlangschleppen und beten, noch einmal das Tageslicht sehen zu dürfen. Euer Schweiß wird sich schwarz färben, und die Todesangst euer Gesicht verzerren, zu der Maske, die es jetzt schon ist. […] Wenn die Angst hochsteigt, als wärt ihr Verbrecher auf den Sandbänken der Themse, angekettet, während die Flut kommt. Auf was wartet ihr, um euch zu retten?« (*DH* 212)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> gehört, das flehentliche *Bitte nicht!*, bevor die Verbindung abgebrochen war. In Batterfield Park sollte heute der zweite Mord nachgestellt werden, alle Zeugen waren aufgefordert, sich dort einzufinden, alle, die an jenem Tag vor zwei Wochen mittags dort gewesen waren, um spazierenzugehen oder zu joggen oder ihre Hunde auszuführen. Die Tote hatte man in einem Gebüsch gefunden, gegen drei Uhr. (*DH* 203, Herv. i.O.)

Obwohl dieser Anschlag nicht als Terroranschlag eingestuft wird, sondern auf lokale Ebene beschränkt bleibt, ist es bemerkenswert, dass der Roman auf reale Ereignisse zurückgreift, um die Angst innerhalb der Diegese darzustellen. In Bezug auf die Angreifer im Park, die von den lokalen Medien als Serienmörder behandelt wurden, kann man beispielsweise an die aufsehenerregenden Morde an Milly Dowler, Marsha McDonnell und Amélie Delagrange denken (vgl. The Guardian 2009), die Levi Bellfield zwischen 2002 und 2004 begangen hat – im selben Zeitraum, in dem die Erzählung von *Die Habenichtse* verläuft. Dies verstärkt die Tatsache, dass die im Roman inszenierte urbane Gewalt auf der außerliterarischen Realität basiert: (reale oder vorgestellte) Angst ist ein Phänomen, das innerhalb des urbanen Raums der flüchtigen Moderne festzustellen ist.

Angesichts dieses psychologischen Terrors spüren die Individuen eine Art Selbstschutzparanoia, die durch die Medien stark beeinflusst wird: »In der Zeitung stand, daß man sich mit Decken, Batterien, Kerzen und Konserven eindecken solle. So stand es im *Guardian*« (*DH* 140, Herv. i.O.). Es sind vorbeugende Maßnahmen für Situationen, in denen Gefahren auftreten *können*. Die Unvorhersehbarkeit solcher Ereignisse hält jedoch das Wachsamkeitsgefühl dauerhaft aufrecht:

> - Es war […] mein Vater, der fragte, ob du [Isabelle] nicht zurückwolltest, zurück nach Berlin, falls es dort sicherer wäre. Wie albern, fügte Jakob hinzu. Decken und Batterien, so ein Unsinn, erinnerst du dich, wie es während des ersten Irak-Kriegs war? 1990 in Freiburg, als sie sich mit Konservendosen eindeckten, vermutlich in die Mülltonnen kippten, was sie nach Tschernobyl eingekauft hatten. All die Ängste für nichts und wieder nichts. […] Du machst dir keine Sorgen, oder? Sie entfernte sich, machte einen Schritt auf die Küche zu. (*DH* 142-143)

Eine andere Verteidigungsmaßnahme der Individuen ist die systematische Distanzierung von der Realität. In der obigen Passage ist zu sehen, wie Isabelle Jakobs Frage nicht beantwortet und sich nur entfernt, um eine Konfrontation mit der Realität zu vermeiden[3]. Oder sogar eine symbolische Distanzierung, indem die Individuen auf die geografische Entfernung zurückgreifen, um ihre Nicht-Involviertheit zu begründen: »Was das mit uns zu tun hat? Wenn Engländer im Irak foltern und Kinder erschießen? Alistair zuckte mit den Achseln. – Wahrscheinlich nichts. Hauptsache, uns geht es gut.« (*DH* 283; auch 210-211) Auf die Distanzierung vom Anderen und die Passivität der Figuren wird später noch näher eingegangen.

---

3 Ein weiterer Auszug veranschaulicht diese Teilnahmslosigkeit als eine Art des Nicht-Engagements: »Sie [Isabelle und Jakob] hatten beide nicht gewußt, wie viele Tote es im letzten Golfkrieg gegeben hatte. Isabelle erinnerte sich an das Fernsehbild eines Mannes, der schluchzend in die Knie gebrochen war, das Gesicht in den Händen barg, weil er fürchtete, daß er gleich erschossen würde. Keine Grausamkeit, die man sich nicht ausmalen konnte. Könnte ich sie mir ausmalen? fragte sich Isabelle. Aber sie wollte nicht.« (*DH* 142)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In *Die Habenichtse* wird eine Art Mosaik der Angst gebildet, eine Collage von lokalen und globalen Ereignissen. Diese bilden eine dauerhafte Kultur der Angst ab, obwohl sie von den Medien nur vorübergehend thematisiert werden:

> Von den Straßen verschwanden die Demonstrationen, der Krieg aus den Schlagzeilen. Die chemischen Waffen waren aus der Wüste verschwunden und vermutlich von vornherein inexistent gewesen. Der Krieg führte sich, ferngerückt, noch fort. Gerückte wollten Saddam Hussein gefangen, tot, dann wieder unauffindbar wissen. (*DH* 162-163)

Die Vergänglichkeit der verkündeten Ereignisse in den Medien unterstreicht, wie die Angst immer aufs Neue aktualisiert wird. In diesem Sinne fungiert der urbane Raum als Palimpsest der globalen und lokalen Angstkultur. Während sich die oben erwähnte Passage auf globale und internationale Ereignisse bezieht, wird die lokale Angst aktualisiert, indem neue Vorkommnisse gemeldet werden. Ein Beispiel für diese Unsicherheit ist eine Meldung von vermissten Personen. Darin taucht Mae, Jims Freundin, auf:

> Oben, an der Glasscheibe zur Straße hin, hingen zwei Poster, eine Vermißtenanzeige und ein Aufruf an etwaige Zeugen eines Überfalls, der tödlich geendet hatte. – Aber das war ja gestern! rief Isabelle aus, während Jakob das Mädchen auf dem anderen Poster betrachtete, eine junge Frau, jünger als Isabelle, und doch, es berührte ihn merkwürdig, das zu sehen: die Gesichtszüge auf dem Foto ähnelten Isabelles, kein Zweifel. Vermißt, seit einem Jahr vermißt, las er, Mae Warren, sechsundzwanzig Jahre alt, ein Meter neunundsechzig groß, dunkelblonde Haare, keine besonderen Kennzeichen. (*DH* 150)

Obwohl Mae geflohen ist, nachdem Jim sie angegriffen hatte und später von Isabelle als Blumenverkäuferin gesehen wurde, ist ihr Verschwinden ein Rätsel für Jim. Er wartet auf ihre Rückkehr: »Eines Tages, hatte er gedacht, würde er sie finden. Ihre Vermißten-Poster waren längst durch andere ersetzt, mit anderen Gesichtern und anderen Namen.« (*DH* 241; auch 125) Das häufige Anbringen neuer Plakate unterstreicht die anhaltende Unsicherheit und Angst in der Großstadt, die sich im Laufe der Zeit anhäufen und überlappen: »Als ein charakteristisches Merkmal von Medienereignissen wurde die paradoxe Gleichzeitigkeit von Kontextualisierung und Universalisierung beschrieben, die auch an der Kategorie des Raumes veranschaulicht werden kann.« (Reinhäckel 2009: 123)

Aus dieser Perspektive versteht Bauman die Stadt als Ort der Ambivalenz des flüchtigen Lebens, wo Individuen die Gewissheit des eigenen Lebens entzogen wird: »Ginka rief an, Alexa, sogar ihr Vater [Isabelles], sie fragten, ob es jetzt […] nicht zu gefährlich sei und ob sie mit der U-Bahn fahre, unvermeidlich, sagte ihr Vater, daß etwas geschehe, früher oder später.« (*DH* 121) Insofern basiert der wahrgenommene Raum (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 33) der Angst nicht nur auf den Terroranschlägen, sondern ist auch von der Alltäglichkeit der Gefahr geprägt. Die Terroranschläge vom 11. September gipfeln in diesem Sinne in der Implosion des postmodernen Paradigmas und bringen ein »[…] Neue[s] Europa, überwacht, vorbereitet« (*DH* 201) hervor, wo sogar ein Spaziergang an einem Sonntagnachmittag in einem Park bedrohlich wird: »die ganze Stadt so friedlich […], aber sie gingen gerade an einer der Videokameras vorbei« (*DH* 201). In

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

diesem Sinne kann man Meyer (2014: 215) zustimmen, dass *Die Habenichtse* eine Oszillation zwischen globalen Ereignissen und ihren Auswirkungen auf das individuelle Leben inszeniert, obwohl die Figuren oft nicht in unmittelbarer Gefahr sind. Im individuellen Leben manifestiert und fragmentiert sich die globale Kultur der Angst: »The strength of Hacker's text lies in its attention to minute details, in her microanalysis of human encounters and fractures in the everyday.« (ebd.: 218)

Mit einem psychoanalytischen Ansatz identifiziert Bender (2017: 146) die Substitution als Umgangsform mit dem Leiden. *Die Habenichtse* bringt laut Sander die »Signatur des Leidens« (Sander 2015: 137) mit sich, die als Ausgangspunkt für den Verlauf der verschiedenen Erzählstränge dient. Das Leiden zieht sich durch den ganzen Roman und löst auf multiperspektivische Weise (ebd.) verschiedene Krisen der Subjektivität aus. Laut Bender (ebd.: 146-148) steht das literarisch inszenierte Leiden in einem engen Zusammenhang mit dem Gefühl des Verlustes. Obwohl Bender den Verlust hier als das Fehlen bestimmter *Personen* versteht, handelt es sich im weiteren Sinne um einen Verlust von *Referenzen* bzw. *Bezugspunkten*, die dem Individuum Orientierung in der Welt bieten. In diesem Sinne trägt nicht nur die Distanz bestimmter Individuen zur Isolation der Protagonisten bei, sondern auch die überwältigenden Gefühle der Unsicherheit und der Angst, die sich unmittelbar auf die ferne Ordnung (vgl. Lefebvre 1972c: 86) des urbanen Raums beziehen. Daraus lässt sich auch ableiten, dass die Substitution (vgl. Bender 2017: 147) eine Verarbeitung psychischer Aktivität angesichts des Verlusts bezeichnet. Es ist jedoch eine individuelle Taktik (vgl. Certeau 1988: 23), die in der fernen Ordnung der Gesellschaft angesiedelt ist. Die vollständig gelungene Verarbeitung des Verlusts von Referenzen auf globaler Ebene liegt meines Erachtens nicht vor, da das Ausmaß des Leidens nach den Anschlägen vom 11. September ein globales Trauma verursacht. Dessen Verarbeitung erscheint lediglich durch vorbeugende Maßnahmen möglich, um einen derartigen Anschlag zu verhindern. Mit anderen Worten kann man an die Irreversibilität von Ereignissen denken –sowohl an individuelle Verluste als auch an ein globales Trauma. Bender merkt an, dass die meisten Figuren versuchen, die durch die Abwesenheit anderer entstandene Lücke zu füllen:

> Die durch die Verluste erzeugten Leerstellen werden umgehend gefüllt. Ein Prinzip, das nicht erst mit Roberts Tod erprobt wird: Als Isabelles Arbeitskollegin Hanna im Jahr 1996 an Krebs stirbt, nimmt Isabelle deren Stelle samt der Anteile an der Agentur ein. […] Jakob war in die zweite Frau seines Vaters, Gertrud, verliebt (die wiederum das Substitut der verstorbenen Mutter war) und erhoffte sich auch nach seinem Auszug von zuhause eine Liebesbeziehung zu ihr, bis er sich drei Jahre später – in einer Vorlesung über Rechtsgeschichte – neben Isabelle setzte und sich in sie verliebte. Es ist, wie es Jakob durch den Kopf geht, als glitten sie ›von einer Position in eine andere, ohne etwas zu tun‹ (*DH* 47). […] Die Umzüge von Jim sowie der Familie von Dave und Sara stehen beide in enger Verbindung mit dem Verlust von Angehörigen: Dave und Sara ziehen in das Haus ihrer gerade gestorbenen Tante, Jim zieht in die Lady Margaret Road, nachdem Mae spurlos verschwunden ist. (Bender 2017: 146-147)

Die Verdrängung fungiert Bender zufolge als eine Form des Umgangs mit dem Gefühl des Verlustes, der die Hauptfiguren destabilisiert bzw. fragmentiert. Tatsächlich stimmt man Bender zu, dass »London […] hier vielmehr der Ort [ist], der für den ›Rest‹

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

steht, für die melancholischen Dimensionen der Trauer« (ebd.: 148). Aber die Trauer bezieht sich nicht nur auf die Ebene der Individuen, sondern erstreckt sich auch auf die Ebene des Globalen. Die Terroranschläge erzeugten eine Art Vakuum, das automatisch unzählige Veränderungen in Gang setzt, die den Menschen die Kontrolle über ihr Leben entziehen. In diesem Sinne zeigt das Stellenangebot für Jakob in London – das zunächst seinem Arbeitskollegen Robert, der im World Trade Center umgekommen ist, zugesprochen worden war –, wie der globale Terror die »natürliche« Reihenfolge der Ereignisse und den individuellen Einfluss wegnimmt. Die Trauer des globalen Terrors ist in diesem Sinne durch die Unfähigkeit des Einzelnen gekennzeichnet, sich von der flüchtigen Angst zu distanzieren.

Aus diesem Grund ist das Individuum der Ausgangspunkt für das Verständnis der Auswirkungen des realen oder imaginären Terrors – zusammenfassend: der Angstkultur. Der Mangel an Orientierung und die Fragmentierung erweisen sich als Phänomene, die nicht nur die narrative Identität der Protagonisten beeinflussen, sondern auch die Struktur des Romans selbst charakterisieren. Kayaoğlu (2008) hebt vor diesem Hintergrund die fragmentierte und multiperspektivische Struktur der Erzählung als metaliterarisches Schema hervor, das den Prozess der Identitätskonstruktion widerspiegelt:

> Aber nicht nur der Erzählverlauf wirkt fragmentarisch, bedingt durch die alternierende Fortführung der Erzählstränge erscheint auch die Entfaltung bzw. Charakterisierung der Figuren – soweit sie überhaupt durchgeführt wird – als bruchstückhaft. Dass insbesondere Isabelle und Jakob als leblose und kalte Figuren wirken, kommt auch dadurch zustande, dass sie und ihre Geschichte alternierend, d.h. eben fragmentarisch mit den Geschichten der Figuren ihres Umfeldes, welche zeitweise sogar greifbarer als die Hauptfiguren erscheinen, exponiert wird. So evoziert der Wechsel der Perspektiven und Erzählstränge nicht nur ein instabiles Bild der Hauptfiguren und verstärkt ihre Schemenhaftigkeit, durch dieses Vorgehen wird dem Leser ebenso die Möglichkeit genommen, sich eventuell mit diesen Figuren zu identifizieren. Somit wird dem Leser ein ›Beobachtungsposten‹ geboten, der eine gewisse Distanz zu allen Dimensionen der Geschichte ermöglicht. (Kayaoğlu 2008: 138)

Betrachtet man die Leser als Beobachter der alltäglichen Ereignisse der Figuren lässt sich die Ansicht vertreten, dass sie zugleich eine Rolle als Überwacher spielen, welche auch Zugang zu den Gedankenströmen und Unsicherheiten der Protagonisten haben. Dies führt zu einer Verschmelzung zwischen der literarischen und der außerliterarischen Ebene, die der fiktiven Erzählung einen Erweiterungscharakter der empirischen Realität und der flüchtigen Moderne verleiht. Somit ist es möglich, *Die Habenichtse* sowohl als einen Roman des Orientierungsverlustes zu betrachten als auch der allgegenwärtigen Überwachung.

In diesem Sinne ist *Die Habenichtse* nicht nur »ein Textverfahren, das der Unlesbarkeit des Terrors […] begegnet« (Bender 2017: 139), sondern auch ein Textverfahren, das dem Terror nicht zu entkommen vermag. Jakob ist den Anschlägen vom 11. September entkommen, um Isabelle wiederzusehen, und der Ansicht, »[e]r war verschont geblieben, Isabelle, dachte er, hatte ihn gerettet.« (*DH* 22) Beide können dennoch dem alltäglichen, psychologischen Terror nicht entkommen, der über ihnen und dem Rest der Welt hängt. Der tragische Tod von Robert spielt insofern eine ambivalente Rolle.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einerseits kommt Robert unmittelbar bei dem Terroranschlag ums Leben. Jakob empfindet andererseits den Angriff und seine Einflüsse und Auswirkungen *indirekt*. Sowohl für die Verstorbenen als auch für die Überlebenden hat der Terror das individuelle und globale Leben durchdrungen und die heutige Welt verändert.

Angesichts der Allgegenwärtigkeit des Terrors inszeniert Katharina Hackers Roman Krisenräume, die auf zwischenmenschlichen und kulturhistorischen Ebenen gleichzeitig narrativ artikuliert werden. Das nächste Kapitel befasst sich mit der Identifizierung und Analyse der Auswirkungen der flüchtigen Angst (vgl. Bauman 2006: 103) auf die Figuren von *Die Habenichtse*. Die Unsicherheit und die fehlende Orientierung entpuppen sich als häufige Motive innerhalb der Erzählung und zeichnen sich durch die zugrundeliegende Ambivalenz der flüchtigen Moderne aus. Zum einen wird die Suche nach Referenzen, die eine Stabilität des individuellen Lebens ermöglichen, im Sinne eines auf die eigene Sicherheit abzielenden Individualismus problematisiert. Zum anderen bringt diese Verteidigung des Selbst eine Passivität mit sich, die in der Ausgrenzung des Anderen und dem Fehlen moralischen Handelns gipfelt.

4.2 »Alles wird anders«: Veränderungen und das Selbst

Der Roman geht von der Idee der Veränderung als Chance aus, das eigene Leben zu verbessern. Dem Grundsatz »Alles wird anders« kommt eine Bedeutung zu, die eine Distanz zu einem früheren Lebenszustand kennzeichnet. Der frühere US-Präsident George W. Bush betont in seiner Rede »*nichts* [ist], *wie es war*« (*DH* 93, Herv. i.O.), dass das Geschehen nicht rückgängig gemacht werden kann. Angesichts des Traumas versuchen die Menschen, ihr Leben positiv zu verändern. Diese hoffnungsvolle Idee drückt Isabelles Designagentur in ihrem Slogan aus: ein *Rebranding*, das die Identität neu definiert: »*New concept – new life*« (*DH* 34, Herv. i.O.). Diese positive Vorstellung wird in Form von Hoffnung für die Hauptfiguren dargestellt: das deutsche Ehepaar Jakob und Isabelle zieht zwecks beruflichem Aufstieg nach London; die Kinder Sara und Dave ziehen in das Haus einer verstorbenen Tante mit dem Motto, »[a]lles wird anders« (*DH* 7). Der Drogendealer Jim wünscht sich ein Leben auf dem Land, um seinem kriminellen Leben in London zu entkommen. Obwohl die Ereignisse der Erzählung in einer Krise der Subjektivität und emotionalen Stagnation münden, bleibt die Vorstellung der Veränderung als Schutz gegen negative Aspekte des individuellen und/oder kollektiven Lebens bestehen: »Es wird anders jetzt, sagte er [Jakob] leise« (*DH* 308), nachdem Isabelle an einem brutalen Vorfall beteiligt war. Somit ist der Begriff der Veränderung im Wesentlichen ambivalent, aber er kann die Vergangenheit weder löschen noch rückgängig machen. Aus diesem Grund wird hier die These vertreten, dass sich die Figuren von *Die Habenichtse* in einem ständigen Fluchtzustand befinden, ohne jedoch unbedingt zu wissen, wohin. Die Verschiebung ist nicht nur räumlich, sondern auch subjektiv. Der Mangel an Orientierung und die Fragmentierung narrativer Identitäten werden später analysiert. Zunächst ist zu verstehen, wie sich diese Kultur der Unsicherheit (vgl. Bauman 2006: 42) entwickelt hat und wie die Figuren sie wahrnehmen.

Aus narratologischer Perspektive macht Kayaoğlu (2008) darauf aufmerksam, dass der 9/11 kein Motiv ist, das zwangsläufig das Leben von Individuen bestimmt. Vielmehr

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verursacht es Chaos und enthält Individuen feste Bezüge vor, auf welche die Individuen sich stützen könnten. So führt der Terroranschlag Ereignisse herbei, die durch eine Beliebigkeit des urbanen Lebens verbunden sind:

> Anfangs erscheinen diese Erzählstränge unzusammenhängend, nur der Anschlag bildet ein konstantes Motiv. Im Verlauf des Romans wird langsam ersichtlich, dass diese einzelnen Erzählstränge nicht in bloßer additiver Verknüpfung zueinander stehen, sondern dass sie in kausalem Zusammenhang ›langsam‹ entfaltet werden. […] Ein prägnantes Beispiel für die Zusammenführung der Erzählstränge bildet die als gemeinsames räumliches Element dienende ›Lady Margaret Road‹. (ebd.: 134)

Saras Bruder, Dave, kündigt schon am Anfang der Handlung an, dass alles anders sein würde. Wie sich jedoch im Verlauf der Erzählung zeigt, entpuppt sich der Umzug auf die Lady Margaret Road als unerfülltes Versprechen: Die Kinder bleiben in prekären Situationen gefangen und werden von ihren alkoholkranken und misshandelnden Eltern im Stich gelassen. Jim schafft es wiederum nicht, ein bürgerliches Leben mit seiner Freundin Mae aufzubauen. Sie ist geflohen, nachdem Jim sie während eines Wutausbruchs brutal angegriffen hatte. Isabelle und Jakob scheinen zwar berufliche Fortschritte zu erzielen, aber ihre Passivität gegenüber Terror und Gewalt isoliert sie von jeder Möglichkeit subjektiver Entwicklung.

Obwohl Isabelle und Jakob, Jim und Sara in nebeneinanderliegenden Häusern auf der Margaret Road leben, wird im Laufe der narrativen Handlung deutlich, dass der geografische Aspekt nicht der Faktor ist, der ihre Leben am meisten beeinflusst. Die Figuren sind ständig Unsicherheiten, Ängsten und Krisen ausgesetzt, die sie dazu führen, sich nach einer Lebensveränderung und einer Flucht vor ihren individuellen Realitäten zu sehnen. Die Zerbrechlichkeit der emotionalen Bindungen und die Unfähigkeit, eine stabile Identität zu erzielen, gestalten ein Netzwerk kurzlebiger Identitätsfragmente, die unvermeidlich und unaufhörlich mit den Ambivalenzen des flüchtigen Lebens konfrontiert sind. Shafi zufolge (2011: 435) heben sich diese Ambivalenzen von dem Erweiterungs- und Fortschrittsideal ab, indem dem individuellen Leben Referenzpunkte entzogen werden, die als stabile Grundlagen für ihre Identitäten fungieren: »Though the figures of the novel are almost constantly on the move, relocating, travelling, or seeking work – all features that show them to be inhabitants of a globalized economy – it is their inability to create domestic space that affects them most profoundly.«

Dementsprechend ist Lady Margaret Road durch eine Vielzahl von Perspektiven und Subjektivitäten gekennzeichnet, die jede geografische oder soziale Verallgemeinerung bzw. Einordnung widerlegen[4]. Es sind Individuen, die unterschiedliche Lebensgeschichten und Erwartungen teilen, die im und durch den Raum zum Ausdruck kommen. Die Oszillation zwischen den verschiedenen Erzählsträngen und Analepsen zeigt,

4 »Die dominante partiale Stadtkonstitution in Form einer Straße und ihrer Häuser betont das Sample sozialer Unterschiede. Nicht die Zeichenhaftigkeit der Stadt wird hier ausgestellt, sondern eine Stadt des Realen, deren gesellschaftliche Milieus erbarmungslos nebeneinander leben. Hacker entwirft das Psychogramm einer Post-Nine-Eleven-Gesellschaft, die sich selbst am Nächsten ist.« (Reinhäckel 2009: 133)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dass die Individuen sich in tiefen Identitätskrisen befinden. Diese spiegeln sich in ihren Taten wider und wirken sich unmittelbar auf die anderen aus.

In Anlehnung an Stuart Halls (1994: 180) Feststellung, dass die postmodernen Identitäten sich in einem Krisenzustand befinden, gewinnen die Angst und die Instabilität des urbanen Lebens im Rahmen der flüchtigen Moderne an Bedeutung (vgl. Bauman 2003a: 155). Die zwischenmenschlichen Beziehungen und die emotionalen Bindungen werden tendenziell immer fragiler. Angesichts dieser Unsicherheit bemühen sich die Individuen um die Suche nach dauerhafteren Bindungen, die als individuelle Zufluchtsorte in Krisenzeiten fungieren können. In *DH* wird diese Suche durch die zugrundeliegende Ambivalenz der flüchtigen Moderne thematisiert: Während Isabelle und Jakob einerseits erfolgreiche Berufe ausüben, wird ihre Beziehung andererseits schwächer. Isabelle, der »[…] immer etwas entglitten war« (*DH* 32), lässt sich auf den Drogendealer Jim ein, während Jakob eine mal väterliche, mal nahezu homoerotische Beziehung zu seinem Chef Bentham aufbaut. Jim wiederum wünscht sich ein friedliches und bürgerliches Leben mit seiner Partnerin Mae, doch sie verschwindet spurlos. Er vermag es nicht, ihr Verschwinden zu verarbeiten, und gerät in eine Identitätskrise, aus der er nicht herauskommen kann. Die kleine Sara befindet sich in einem kritischen Vernachlässigungszustand: Ihre Eltern behandeln sie ohne Zuneigung und mit Gleichgültigkeit und unterlassen ihre soziale Entwicklung. Sie wird oftmals zu Hause mit ihrer Katze Polly alleingelassen. Obwohl Saras älterer und ebenfalls vernachlässigter Bruder von zu Hause weggelaufen ist, kehrt er manchmal zurück, um nach seiner kleinen Schwester zu sehen. Die emotionale Bindung zu Dave und Polly ist Saras einzige Zuneigungsquelle. Sie bekommt sonst weder Aufmerksamkeit noch Mitleid von anderen Menschen, die ihr eventuell helfen könnten.

Somit wird ersichtlich, dass die Erzählung von unterschiedlichen Perspektiven sozial unterschiedlicher Individuen geprägt ist. Die Überschneidungen bzw. Oszillationen zwischen den verschiedenen Erzählsträngen machen deutlich, dass die Kausalität von Ereignissen durch die Verkettung unterschiedlicher subjektiver Fragmente erklärt werden kann. Durch die multiple Fokalisierung ist die Erzählung von einer Fragmentierung des kollektiven Lebens gekennzeichnet und ähnelt somit der Stadt: einer fragmentierten Dimension, in der sich Individuen treffen und beeinflussen[5]. Ein Beispiel lässt sich dazu anführen:

> Sie [Isabelle] lief durch die kleinen Sträßchen, nicht bereit, sich abzufinden damit, daß nichts geschah, nichts geschehen war, es war sommerlich warm, sie spürte unter dem Rock ihre Schenkel, an den Füßen den Staub.
> Als sie um die Ecke bog, erkannte Jim sie sofort, verwirrt, ärgerlich, denn sie hatte hier

5 »Die alternierende Erzählperspektive in *Die Habenichtse* sticht schon zu Anfang als ein besonderes Erzählprinzip hervor. In der weitgehend eingehaltenen personalen Erzählsituation wird beständig zwischen den Figuren bzw. den Erzählsträngen hin und her gewechselt. Zwischendurch wird auch die subjektive Wahrnehmung der jeweiligen Figuren durchbrochen und es schaltet sich eine Erzählerstimme ein, die nahezu als auktorial bezeichnet werden kann, aber bei den Schilderungen weitgehend wertungsfrei bleibt. Hier kann, im Sinne Genettes, von einem ständigen Wechsel zwischen Nullfokalisierung und interner Fokussierung gesprochen werden – bzw. handelt es sich hier um ›multiple Fokalisierung‹.« (Kayaoğlu 2008: 132-133)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> nichts zu suchen, in seinem alten Territorium, das er so lange gemieden hatte, in diesen Straßen, die Mae entlanggegangen war, die er mit ihr überquert hatte. Da war sie, strich sich mit den Händen über den Rock. Er suchte in der Hosentasche nach Zigaretten, nach dem Feuerzeug, rauchte. Aber sie spionierte ihm nicht nach, dachte er, auch wenn sie an der Ecke der Field Street stand, als warte sie auf jemanden. (*DH* 172)

Die unerwartete Begegnung zwischen Isabelle und Jim »in seinem alten Territorium« unterstreicht, dass der Stadtraum ein komplexes Verhältnis zwischen Identität und Alterität (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 54) nahelegt. Die Menschen in der Stadt führen ein individuelles Leben, ihre Beziehungen sind allerdings situativ und für Einflüsse anderer Umstände und Menschen anfällig. In diesem Zusammenhang inszeniert *DH* die Krise der individuellen Identität und betont zugleich die individuellen Herausforderungen, welche die Individuen zu spüren bekommen. Sie verhindern die endgültige Konstruktion ihrer Subjektivitäten. Im Gegensatz zu den anderen untersuchten Romanen liegt der Schwerpunkt von *DH* nicht auf der individuellen Selbstbestimmung, sondern vielmehr auf den Ambivalenzen und unkontrollierbaren Folgen der flüchtigen Moderne. Die nachstehenden Unterkapitel zielen insofern darauf ab, die Krisenpunkte der Figuren auf zwischenmenschlicher und kulturhistorischer Ebene zu identifizieren und als Ganzes die flüchtige Moderne und die damit einhergehende Angst- und Unsicherheitskultur zu problematisieren.

4.2.1 Passivität und Distanz

Der in Katharina Hackers Roman untersuchte Grund, der das Unbehagen der Postmoderne widerspiegelt (vgl. Bauman 1999: 23), ist die weitverbreitete Passivität der Figuren. Eine zwischenmenschliche Distanz, die sich als eine Auswirkung des Individualismus in den postmodernen und flüchtigen Gesellschaften herausstellt[6]. In *Die Habenichtse* ist die der flüchtigen Moderne zugrundeliegende Ambivalenz in der Teilnahmslosigkeit des deutschen Ehepaares Isabelle und Jakob festzustellen: Sie sehen sich als allein verantwortlich für ihr Leben und treffen daher keine Entscheidungen, für die sie verantwortlich gemacht werden könnten. Selbst zu den globalen Auswirkungen des Terroranschlags auf das WTC wollen sie keine direkte Beziehung haben:

> Vor dem Fernseher war Isabelle fast in Tränen ausgebrochen, mit dem Telefon in der Hand, […] fand sie es absurd, über Menschen zu weinen, die man nicht kannte, und unzählige andere Tote unbeweint zu lassen. (*DH* 10)

6 Wie bereits erwähnt, hatte Simmel bereits darauf hingewiesen, dass diese Dissoziation – in seinen Worten: die Blasiertheit – zu einem grundlegenden Aspekt der Urbanität geworden ist (vgl. Simmel 1995[1903]: 123). Baumans Überlegungen scheinen zu beweisen, dass diese Teilnahmslosigkeit sich im Rahmen der flüchtigen Moderne verschärft hat, da die Konzepte der Gemeinschaft sowie der zwischenmenschlichen Solidarität immer mehr schwächer geworden sind. Auf diese Weise umfasst die Ambivalenz (vgl. Bauman 2003a: 78) der flüchtigen Moderne einerseits die Zunahme an einer individuellen Freiheit zur Selbstbestimmung, stellt aber gleichzeitig die kollektive Partizipation infrage.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Die ernsten Gesichter der wenigen Passanten ärgerten ihn [Jakob], es war ihnen nichts zugestoßen, es war nicht ausgemacht, daß ihnen etwas zustoßen würde dachte er. (*DH* 15)

Obwohl Isabelle zunächst Mitgefühl für die Opfer des 11. Septembers zu entwickeln scheint, distanziert sie sich schnell von dem Geschehen und stuft die Reaktionen als »absurd« ein (vgl. auch Shafi 2011: 440). Obwohl Gewalt nicht unbedingt als Strategie im Sinne Certeaus (1988: 23) aufzufassen ist, entspringt sie der größeren gesellschaftlichen Ordnung. Das führt dazu, dass Isabelles Widerstand als individuelle Taktik verstanden werden kann, die ihren subjektiven Raum definiert. Jakob wiederum teilt indirekt Isabelles Position, obwohl er selbst ein Opfer kannte, Robert. Meines Erachtens erfüllt Roberts Tod eine doppelte Funktion für den literarischen Verlauf: Einerseits ist sein Tod Jakobs Gelegenheit, bei der Kanzlei Benthams in London zu arbeiten – es wird hierbei dem Ersetzungsprinzip gefolgt (vgl. Bender 2017: 146) – andererseits symbolisiert er eine Begegnung mit seinem eigenen Tod, über den er keine Kontrolle mehr haben kann.

Sowohl Jakob als auch Isabelle scheinen die Ansicht zu widerlegen, dass der Terroranschlag Auswirkungen auf ihr gesellschaftliches und individuelles Leben hatte. Ihnen kommt der Anschlag eher wie ein pünktliches Ereignis ohne Auswirkungen und Resonanz vor. Es lassen sich in diesem Zusammenhang zwei markante Beispiele anführen, in denen das menschliche Leiden ignoriert und die Nachwirkungen des Terrors geleugnet werden. Das erste bezieht sich auf die Atmosphäre Berlins am Folgetag des Terroranschlags:

> Sie [Isabelle] lief zum Hackeschen Markt, der unbelebter war als sonst um diese Zeit, doch die Cafés und Restaurants hatten geöffnet, Touristen saßen darin, erkennbar unentschlossen, ob sie ihr Sightseeing-Programm fortsetzen sollten oder nicht. Überall die Zeitungen mit den Fotos. Isabelle ging […] bis zur Oranienburger Straße – vor der Synagoge standen mehr Polizisten als gewöhnlich –, kehrte um, bog schließlich in die Rosenthaler Straße ein. Der Himmel war bedeckt, Straße und Schaufenster milchig, Passanten wie hinter einer dünnen Decke verborgen, als müßte man abwarten, sich vielleicht verstecken, und was sollte man denken, mit was für einem Gesicht herumlaufen? Isabelle stoppte vor einem Schuhgeschäft, um ihr Spiegelbild zu mustern, das keine Gefühlsregung zeigte. […] Die Verkäuferin hob mißmutig den Kopf, schob die aufgeschlagene Zeitung vom Tresen, um sie achtlos zu Boden fallen zu lassen, unbekümmert um den weiteren Sturz derer, die auf dem Foto wie in der Luft festgefroren waren. […] Sie [die Verkäuferin] hatte vergessen, Musik aufzulegen, aber welche Musik legte man an solch einem Tag auf? Und draußen die Autos, als führen sie langsamer als sonst. (*DH* 12-13)

Obwohl die Terroranschläge weit von Berlin entfernt stattfanden, ist die Unsicherheit global und geht mit einer Orientierungslosigkeit einher. Es handelt sich um eine massive Störung des urbanen Alltags, wie sich aus der Perspektive der Verkäuferin ableiten lässt. Angesichts dieses Szenarios der Besorgnis unterstreichen die Reaktionen der Touristen und der Verkäuferin sowie die Polizei vor der Synagoge die Allgegenwart von Angst und Unsicherheit. Isabelle vermag es jedoch nicht, eine emotionale Reaktion aus-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zudrücken. Sie distanziert sich stattdessen von den Ereignissen des Vortages und versucht, sich einfach auf ihre Begegnung mit Jakob vorzubereiten (*DH* 13).

Das zweite Beispiel betrifft eine kurze Begegnung Jakobs mit einer irakischen Familie in London, möglicherweise Kriegsflüchtlingen.

> Eine Frau, die drei kleine Kinder bei sich hatte, verstellte ihm den Weg, eines der Kinder trug eine Augenklappe, die Frau streckte ihm einen Zettel hin und hielt ihn flehend am Arm. Ungeduldig machte er sich frei, sie trat demütig zur Seite, murmelte leise vor sich hin, – Irak, wir sind aus dem Irak, hörte Jakob, und er lief schnell weiter, die Tasche fest umklammert. (*DH* 210-211)

Jakob erkennt in dieser Passage keine bedürftige Familie, die allem Anschein nach großes Leid erlebt. Für ihn repräsentiert die Familie das Fremde, das zur Bedrohung seiner vertrauten Welt führen könnte. Die Passage ist jedoch symbolisch zu verstehen: Diese Familie zeigt das Ergebnis von Krieg und Terror. Die Frau versperrt Jakob den Weg und fasst ihn am Arm an. Das lässt darauf schließen, dass Jakobs Leben täglich durch Terror unterbrochen werden kann. Dementsprechend ist es nicht möglich, sich in einer Art Komfortzone zu isolieren, da die Spuren des Terrors überall zu spüren sind. Isabelle und Jakob nehmen die Beobachterposition von Ereignissen ein, die sich um sie herum entfalten, jedoch ohne moralisches Engagement (vgl. Leal 2011: 166). Die Distanz wirkt als Abwehrreaktion der Protagonisten, sodass ihre Individualität nicht durch das Unerwartete und möglicherweise Bedrohende beeinflusst wird.

Isabelles mangelndes Engagement zeigt sich in der Beschreibung ihrer Persönlichkeit: »Er [Jakob] dachte […] an ihr Gesicht, ebenmäßig und eigenartig abwesend, als würde sie auf etwas warten, ohne neugierig zu sein.« (*DH* 22) Oder auch die Beschreibung von Andras, Isabelles Arbeitskollege, dessen Liebe nicht auf Gegenseitigkeit beruht: »Denn letztlich, dachte Andras, blieb sie unbehelligt zu bleiben, wo etwas sie tatsächlich traf, […] eher wie ein Welpe, dem nie etwas zustößt, weil er so niedlich ist und folglich unverletztlich.« (*DH* 192) Ihre mangelnde Auseinandersetzung mit dem wirklichen Leben spiegelt sich des Weiteren in einer kindlichen Haltung wider, die mit ihren körperlichen Eigenschaften übereinstimmt: »Kinder mochten sie, als wäre sie selbst ein Kind, nur verkleidet« (*DH* 14). Genau dieser Aspekt ihrer Persönlichkeit und ihres Aussehens bringt eine moralische Ambivalenz hervor. Die Fotografin Alexa, in die Isabelle – wie Andras – unerwidert verliebt war, schlug einmal vor, erotische Fotos von Isabelle zu machen. Diese grenzen für sie und Andras, der die Fotos versehentlich sieht, an Obszönität:

> Keine Fotos mehr, und in der Schublade ordentlich zusammengelegt die Frotteewäsche, die Alexa ihr gekauft hatte. – Komm schon, nur ein paar schnelle Fotos, glaub mir, es wird grandios aussehen. Isabelles Kinderkörper, abgeschnitten oberhalb des Mundes, die kleinen Brüste, der leicht hervorstehende Bauch und die kräftigen Mädchenbeine. Alexa hatte sie so oft fotografiert, daß sie, obwohl sie es obszön fand, die rote Frottee-Unterhose schließlich herunterzog, bis unter ihre Scham, die nur von einem weichen, unsichtbaren Flaum bedeckt war. […] Sie hätte Jakob die Fotos gerne gezeigt und traute sich nicht. Mit Alexa konnte sie darüber nicht sprechen, für Alexa waren es Fotos, wie sie viele geschossen hatte. Alles war klar und unkompliziert und

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> doch so, als wären Drähte gespannt, über die man stolpern könnte, in ein anderes Leben hinein, ein Leben, in dem Isabelle mit Alexa, nicht mit Jakob schlief. Sie war nicht verliebt in Alexa, nicht mehr. Die Fotos aber bewahrte Isabelle in einem Karton unter ihrem Bett auf wie einen Talisman. (*DH* 56-57)

> Isabelle räumte ihre Schreibtischschubladen leer, fand ein Foto von Hannah […]. Dann die Fotos, die Alexa von ihr gemacht hatte […]. Isabelle lehnte sich zur Seite, damit Andras, der sie aufmerksam beobachtete, die Bilder nicht sehen konnte. […] [E]s erregte sie zu sehen, wie obszön die Fotos waren. – Was ist das? fragte Andras, Kinderporno? Sie mußte lachen, als sie sein Gesicht sah, boshaft, bekümmert. Wann soll ich dich morgen abholen? fragte er. (*DH* 108)

Leal (2011: 174) weist darauf hin, dass Isabelles kindliche Eigenschaften in Bezug auf ihre Sexualität problematisiert sind. Sander (2015: 178) wiederum identifiziert in dieser Szene »die doppelte Grenzüberschreitung – de[n] Eindruck des Kindlichen und ihr[en] gebrochene[n] Widerstand«. Dies ist eine Ambivalenz ihrer Identität: Die Verletzung der Privatsphäre, die Isabelle durch anfänglichen Widerstand artikuliert, wird zu einer Anziehungskraft auf das, was ihr eine Wahl verweigert. Diese Anziehungskraft auf das Bedrohende vergegenwärtigt sich auf ähnliche Weise wieder in London, als Isabelle den Drogendealer Jim kennenlernt – eine lästige Beziehung, auf die später näher eingegangen wird.

Die Ambivalenz von Isabelles narrativer Identität spiegelt sich im gesamten Roman in der Passivität wider, die sie seit ihrer Kindheit geprägt hat. Die Analepsen bieten zwar Einblicke in ihre Vergangenheit, ohne jedoch unbedingt den Grund für ihre Passivität eindeutig zu erläutern. Die geschilderten Ereignisse geben Aufschluss darüber, wie ihre Entwicklung im Laufe der Zeit gestaltet wurde (vgl. Ricoeur 1991a: 82). Aufgewachsen in Heidelberg, wurde sie in eine wohlhabende Familie hineingeboren, die ihre emotionale Entwicklung (*DH* 44-45) aufgrund einer allem Anschein nach eingebildeten Erkrankung ihrer Mutter vernachlässigte. Bereits an der Universität verbrachte Isabelle ein Semester in London, doch dieser Auslandsaufenthalt ließ sich als eine Erfahrung von Exzessen zusammenfassen:

> Obwohl sie ein College in Südlondon besucht hatte, kannte sie von der Stadt kaum mehr als das Studentenwohnheim, in dem sie ein Zimmer nehmen mußte, enge Flure voller Kakerlaken, verdreckte Waschbecken und stinkende Klos. Ein Geruch, der einem den Atem nahm. Sie hatte es Jakob ausgemalt, Zigaretten, altes Fett, verschimmelte Teppiche dort, wo durch die undichten Fenster Regenwasser ins Haus drang. Nachts zu siebt in eines der winzigen Zimmer gequetscht, Wodka, bis sie betrunken waren, auf den Teppich kotzen, zu spät zum Unterricht erscheinen, was den Lehrern gleichgültig war, solange bezahlt wurde, solange sie zeichneten und irgendeine Mappe ablieferten. (*DH* 111-112)

Nach ihrer Rückkehr nach Deutschland lernt Isabelle Jakob an der Universität kennen. Beide führen eine kurze Beziehung miteinander, die nach einer zufälligen Begegnung zehn Jahre später wiederbelebt wird. Jakob ähnelt Isabelle, da er angesichts bestimmter Ereignisse, die etwas Engagement erfordern, ebenso passiv handelt. Wie Isabelle hat Ja-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kob ein problematisches Verhältnis zu seiner Familie, welches seine Spezialisierung auf offene Restitutionsverfahren direkt beeinflusst und sein Bedürfnis betont, eine stabile Ordnung aufrechtzuerhalten, die Gerechtigkeit und Moral vermittelt.

Um die Stabilität seines Lebens zu erhalten, betrachtet Jakob Isabelle als ein bloßes Element, das zu seiner Lebensführung beitragen kann – ein »Projekt Isabelle«, wie Bender (2017: 160) formuliert. Für Jakob scheint ihre Beziehung fast funktional zu sein, ein Mittel zum Zweck, und wird infrage gestellt, als er in der Londoner Kanzlei anfängt. Dort entwickelt er für seinen Chef Bentham eine einseitige Faszination, die eine Störung seiner Weltanschauung herbeiführt. Diese Veränderungen unterminieren jedoch auch seine Beziehung zu Isabelle, indem der ohnehin schon oberflächliche Kontakt zwischen beiden immer seltener und flüchtiger wird.

Isabelles und Jakobs Teilnahmslosigkeit ist durch eine Abschottung des Selbst gekennzeichnet. Sie versuchen, ihr Leben vor Ereignissen zu schützen, die ihre Lebensstabilität infragen stellen könnten. Sogar ihre Beziehung dient als sachliche Entscheidung und ist nicht durch starke affektive Bindungen geprägt, sondern ähnelt einer Beziehung der Einfachheit halber: »Es ist so passend, antwortete Isabelle zögernd.« (*DH* 55) Das Verhältnis der beiden entbehrt emotionaler Tiefe, wie sich in verschiedenen Passagen der Erzählung beobachten lässt. Ein Beispiel für diese Distanz zwischen beiden Figuren ist Jakobs Desinteresse, mit Isabelle in London ein neues Leben zu beginnen (*DH* 119-120). Das Londoner Leben erweist sich nicht als Chance, das Leben zu verbessern, sondern verstärkt die Entfremdung zwischen beiden: »Was willst du heute abend essen? fragte Isabelle laut und deutlich, doch Jakob war nach oben gegangen. Sie war unruhiger als in Berlin […]. – Vielleicht brauchen wir doch einen Fernseher, rief sie zu Jakob hoch.« (*DH* 141; auch 267) Selbst die intimsten Momente sind von emotionaler Oberflächlichkeit geprägt. In diesem Sinne stellt Bender (2017: 147) fest, dass ihre Beziehung auf der Ablehnung größerer und stärkerer Gefühle beruht. Die Möglichkeit, länger anhaltende Bindungen zu entwickeln liegt zwar vor, aber weder Isabelle noch Jakob wollen bzw. sind nicht in der Lage, auf solche Gefühle einzugehen:

> Über ihr Gefühl für Jakob spricht Isabelle, indem sie das Verb *mögen*, nicht *lieben* einsetzt, die Wirkung der emotionalen Mattigkeit liegt auf paradigmatischer Ebene in der Auswahl der Verben begründet: »Sie mochte Jakob, sie würde mit ihm glücklich sein« [*DH* 58] Ohne Leidenschaft ist ihr Sexualleben. Isabelle »schlief gerne mit ihm, ohne darüber aufgeregt zu sein.« [*DH* 164] Jakob spricht von gemeinsamen Nächten »ohne Begehren oder Leidenschaft.« [*DH* 178] Mit dem Wort »ohne« werden intensive Gefühle angesprochen und negiert […]. (Bender 2017: 147, Herv. i.O.)

In Anlehnung an Bauman (2003a) ist Jakobs und Isabelles Beziehung durch eine Entfremdung gekennzeichnet, die den Aufbau von länger anhaltenden, emotionalen Bindungen verhindert. Auch die Hochzeit wird als belangloses Ereignis bezeichnet: »Mami, ich heirate doch nur, sagte Isabelle.« (*DH* 78) Obwohl Jakob Isabelle die Tatsache zu verdanken hat, während der Terroranschläge nicht im WTC gewesen zu sein (*DH* 22), scheint ihre Beziehung auf Bequemlichkeit zu beruhen und kann jederzeit aufgelöst werden. Diese Zerbrechlichkeit ihrer Beziehung lässt sich aus anderen Perspektiven betrachten, wie die interne Fokalisierung zeigt (dazu vgl. auch Bender 2017: 148-149). Jim z.B. beobachtet die beiden: »Das Paar aus der Nummer 49 schlenderte die Stra-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ße hinunter, vielleicht auf dem Weg zur U-Bahn. Sie hielten sich nicht an den Händen.« (*DH* 135) Oder Alistair, Jakobs Arbeitskollege, der Jakobs Distanz zu seiner Frau nicht versteht, insbesondere nach einem Raubversuch. Für Alistair, der die Beziehung von Jakob und Isabelle aus einer Außenperspektive betrachtet, ist das Verhalten Jakobs nicht nachvollziehbar. Er beschließt daher, die Grenzen von Jakobs Passivität zu testen, indem er Isabelle küsst:

> Isabelle zog ihre dünne Lederjacke fester um sich und verschränkte die Arme. – Du frierst? fragte Alistair. Jakob kommt gleich runter. Was ist mit dir? Er musterte sie erstaunt und ohne Spott. Dein Gesicht ist ganz anders. Er beugte sich zu ihr und küßte sie auf den Mund, hielt sie an den Schultern und küßte sie weiter, als Jakob in der Tür auftauchte. Dann löste er sich abrupt von ihr, drehte sich zu Jakob um. – Du erlaubst schon, dachte ich mir. Der Spott kehrte in seine Augen zurück, und Isabelle fror bei seinem Anblick, als wisse er alles über sie und Jim und richte über sie. (*DH* 281)

Das Desinteresse ist ein wesentliches Merkmal der Beziehung des jungen Paares. Die Entfernung und die Gleichgültigkeit bestimmen die Ereignisse und ihre entsprechenden Reaktionen. Jakobs und Isabelles Teilnahmslosigkeit ist geprägt von einem selbstbezogenen Impuls, einem Individualismus, der den Anderen auf eine funktionale Rolle in ihrem Leben reduziert. Der Verlust der emotionalen Bindung der Ehe führt in diesem Zusammenhang dazu, dass Isabelle bestimmte widersprüchliche Gefühle für Jim entwickelt, die eigentlich an seinem bedrohenden Charakter liegen. Das Verhältnis zwischen Anziehung und Gewaltabstoßung soll jedoch im nächsten Unterkapitel zur Debatte gebracht werden.

Der häusliche Raum, in dem das Eheleben emotionale Bindungen festigen soll, spiegelt wiederum die Achtlosigkeit des Paares wider, wie z.B. der verlassene Garten (*DH* 226). Obwohl ihr Haus als ein Ort des Zusammenlebens aufzufassen wäre, entsteht dort eine Krise der Subjektivität. Seit Isabelles Ankunft sprechen sie kaum miteinander, und die Momente der Intimität sind von Oberflächlichkeit geprägt. Jakob nimmt Isabelles Ankunft als Pflicht wahr, die erfüllt werden muss: »[…] wie eine kleine Cousine, die man für ein Wochenende eingeladen hatte, aus einer Idee heraus, die schon vergessen war, um gleichgültige Verwandte zu befrieden oder weil man es sich nett vorgestellt hatte, einer so jungen Frau die Stadt zu zeigen.« (*DH* 119-120)

Im Gegensatz dazu lässt sich betonen, dass die Beziehung zwischen Jim und Mae eine scheinbar größere emotionale Bindung aufweist, obwohl sie aufgrund der Gewalt problematisch ist. Dies führt zu Maes Verschwinden und Jims Krise. Für Jim, der unter der Abwesenheit seiner Partnerin leidet, bleiben nur die Pläne für eine Zukunft übrig, die er mit ihr aufbauen möchte. Er träumt von einem bürgerlichen und friedlichen Leben auf dem Land, in dem der gepflegte Garten die Pflege seiner Beziehung darstellen würde. In Wirklichkeit leidet Jim jedoch unter ihrer Abwesenheit:

> Sein Garten, der Garten mit dem Kirschbaum in der Mitte und der Mauer drum herum, wo Mae auf ihn wartete, weil sie leben wollte, weil sie beide auch ein Anrecht hatten auf ihr Leben. Sie lächelte ihm zu, zufrieden, gesund, sie breitete die Arme aus, nur drängte sich immer jemand dazwischen, jemand, der es ihnen nicht gönnte, daß sie

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> lebten, daß sie glücklich waren. Sie hätte ihn nie aus eigenem Antrieb verlassen, und es war richtig, auf sie zu warten, sich nicht in die Irre führen zu lassen […] (*DH* 243-244)

Somit entsprechen Jim und Mae dem Gegenteil von Jakob und Isabelle, aber es ist von großer Bedeutung anzumerken, dass Jim und Mae keine erfolgreiche oder vorbildhafte Beziehung darstellen. Tatsächlich scheint Jims emotionale Beziehung zu Mae nachhaltiger und tiefer zu sein als die des anderen Paares. Jims Figur verkörpert jedoch den Aspekt der drohenden Gefahr, die in plötzlich und zerstörerisch auftretender Form zutage treten kann, wie im nächsten Unterkapitel zur Debatte gebracht werden soll. Laut Sander ist die Beziehung von Isabelle und Jakob durch die Entfernung zwischen den beiden gekennzeichnet: »Das, was die Protagonisten nicht wertschätzen, taucht in Negationen auf, in denen zugleich Möglichkeiten des Glücks anklingen, Möglichkeiten, die durch die Spiegelung Jakobs und Isabelles in Jim und Mae unterstrichen werden.« (Sander 2015: 198)

Jakob und Isabelle haben ein materielles und finanziell abgesichertes Leben, doch die finanzielle Situation reicht nicht aus, um die Stabilität ihrer Beziehung aufrechtzuerhalten. Die Gleichgültigkeit und Teilnahmslosigkeit stellen die Haltbarkeit infrage, indem sie ein Spannungsverhältnis festlegen, das die Entscheidungen und Weltanschauungen der Figuren beeinflusst. Symbolisch für diesen Stabilitätsverlust ist die Bar, in der Jakob und Isabelle sich wiedertreffen, der *Würgeengel*. Sander (2015: 187) stellt dabei einen Hinweis auf Buñuels gleichnamigen Film über den Untergang sozialer Masken fest[7]. Dementsprechend ist es möglich, Andrea Leskovec zuzustimmen, dass *Die Habenichtse* »eine Art gesellschaftliche und soziale Bestandsaufnahme einer oberflächlichen und gleichgültigen Generation [darstellt], die, weit entfernt von gesellschaftlicher Verantwortung, ein allzu glattes Dasein führt.« (Leskovec 2010: 160)

4.2.2 Krisenräume

Während sich das vorherige Unterkapitel hauptsächlich mit der Frage der Passivität und Gleichgültigkeit von Isabelle und Jakob befasst hat, soll das vorliegende Unterkapitel diesen Aspekt in Form von zwei Krisenräumen problematisieren. Diese Krisenräume werden einzeln analysiert, finden aber gleichzeitig im Laufe der narrativen Handlung statt. Der zuerst analysierte Krisenraum bezieht sich auf die zwischenmenschlichen Relationen, wobei Baumans (1993: 357) Klassifikation zwischen Touristen und Vagabunden die unterschiedlichen Auswirkungen des Leidens auf die dargestellten Figuren verdeutlichen soll. Neben dem zwischenmenschlichen Krisenraum inszeniert der Roman zugleich eine kulturhistorische Dimension des (kollektiven) Leidens, indem die Geschichte und die Jüdischkeit zur Sprache gebracht werden.

---

7 Bender (2017: 142-143) stützt sich hier jedoch auf eine religiöse Lesart, in der Jakob »durch die alttestamentarische Geschichte eine jüdische markierte Position ein[nimmt]«. Beide Positionen scheinen sich im Roman zu ergänzen, da sie je nach individuellem Lebenskontext unterschiedliche Rollen spielen. Während sich die von Sander (2015: 187) identifizierte Intertextualität der Krise der sozialen Organisation zuwendet, gibt die Lektüre von Bender Aufschlüsse darüber, wie Jakob mit seinem Chef, Bentham, in Verbindung steht.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4.2.2.1 »Es könnte überall sein«: zwischenmenschliche Krisenräume

Trotz verschiedener Rollen innerhalb der flüchtigen Moderne befinden sich die Figuren der unterschiedlichen Erzählstränge im gleichen ambivalenten Kontext. Während Isabelle und Jakob sich durch Passivität nicht moralisch engagieren, sind Sara und Jim diejenigen, die sich nicht schützen bzw. ihren Realitäten nicht entfliehen können. Aufgrund der Allgegenwärtigkeit der flüchtigen Moderne und ihrer inhärenten Ambivalenz soll im vorliegenden Kapitel aufgezeigt werden, wie Gewalt und Passivität zur Festigung der sozialen Kluft der Individuen beitragen.

Insofern lässt sich nahelegen, dass *DH* die Problematik der Gewalträume untersucht, die grundsätzlich in Bezug auf ihre Ausübung und ihre sozialen Auswirkungen inszeniert und problematisiert werden. Da Gewalt in der flüchtigen Moderne ein Phänomen sowohl der fernen als auch der nahen Ordnung kennzeichnet, werden urbane und häusliche Räume als Dimensionen betrachtet, in denen diese zwischenmenschlichen Konflikte und ihre Auswirkungen auftreten.

Anziehung und Abstoßung

Der urbane Raum besteht, wie oben skizziert, aus einer Vielzahl ständig wechselwirkender individueller und sozialer Fragmente. Im Roman hat die Brutalität der Terroranschläge ein weltweites Trauma verursacht und die Kultur der Angst, die das Stadtleben durchdringt, verstärkt. Gewaltsamkeit wird jedoch auch von bestimmten Personen in ihrem Alltagsleben ausgeübt und erlitten. Im Laufe des Romans fällt auf, dass Gewalt nicht nur in ihren verschiedenen Dimensionen und Ausprägungen dargestellt wird, sondern auch die Reaktionen des Individuums auf diese Situationen unterstrichen werden. Während der Terroranschlag zeitlich-punktuell und global-traumatisch dargestellt wird, sind die Auswirkungen urbaner Gewalt kontinuierlich und individuell betreffend. In Anlehnung an ein von Lefebvre systematisiertes Schema der Urbanität (vgl. Lefebvre 1972c: 92) lassen sich Terroranschläge mit der fernen Gesellschaftsordnung verbinden, während sich alltägliche kriminelle Handlungen auf die nahe Ordnung beziehen. Als prägnantes Beispiel dient der versuchte Raub an Isabelle, Jakob, seinem Arbeitskollegen Alistair und Anthony, nachdem sie eine Aufführung von Shakespeares *König Lear* gesehen haben:

> Drei der Männer, sie hatten Messer, die sie – nicht einmal drohend – zeigten, packten Anthony und Alistair, zwei hielten Jakob, sie bildeten einen dichten Halbkreis um Isabelle, in ihrem Rücken war die Mauer, und sinnlos grübelte sie, was es für eine Mauer war, die sich die ganze Straße entlangstreckte ohne Eingang. Bis auf eine Handbreit trat einer der Männer auf sie zu, sie konnte Atem und Schweiß riechen, konnte die Wärme seines Körpers spüren. […] Isabelle schoß durch den Kopf, daß all das komisch war, ein Überfall, der weniger Schrecken für sie hatte als das Theaterstück, als der Ruf *Never!* – Na, Süße, wie wär's mit uns? […] Und sie sah in seine Augen, suchte etwas, dachte an die letzten Tage, die Ziellosigkeit, suchte, ob bei diesem Mann etwas zu finden war, während Jakob zusammensackte. Dann fing sie an zu lachen, lachte den Mann an und streckte die Hände nach ihm aus; wie ein Kind, sagte Alistair später […]. Wie ein Kind streckte sie die Hände aus und faßte nach seinen Ohren, hielt die warmen Ohrläppchen zwischen ihren Fingern und zog sein Gesicht näher, als wollte sie ihn küssen.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Keiner außer ihr bemerkte, daß sich das Polizeiauto auf acht oder zehn Meter genähert hatte, der Fahrer die Scheibe herunterließ und sich hinausbeugte. Isabelle lachte wieder, dann stieß sie den Mann mit aller Kraft von sich und rannte durch die Lücke auf die Polizisten zu, winkend, gestikulierend, plötzlich erschreckt und verzweifelt. […] Jakob und Alistair stritten sich, ob sie auf die Polizisten warten müßten oder nicht. – Bist du bescheuert, die machen sich an deine Frau ran, und du willst sie nicht einmal ordentlich anzeigen? Das Taxi kam, und sie stiegen ein, bedrückt, beschämt die Männer, Isabelle konzentriert, als müßte sie finden, was sich einen Augenblick lang gezeigt hatte, etwas, das die gelassene Aneinanderreihung der Dinge unterbrach. (*DH* 169-170, Herv. i.O.)

Wenngleich es sich um ein überwältigendes Ereignis handelt, bei dem die körperliche und geistige Unversehrtheit des Einzelnen bedroht wird, sind die Reaktionen des jungen Ehepaares durch eine gewisse Passivität gekennzeichnet. Dies führt dazu, dass Alistair Jakob beschuldigt, nichts unternommen zu haben, um Isabelle vor einer möglichen Vergewaltigung zu schützen. Stattdessen nimmt Jakob lieber ein Taxi und wartet nicht auf die Polizei – als wäre nichts passiert. Jakob konzentriert sich auf seine Abneigung gegen jegliche Gewaltformen: »Wie sehr er Gewalt hasse, sagte er wieder und wieder […], weil er nicht wollte, daß in seiner Welt vorkam, was er verabscheute.« (*DH* 171) Die unmittelbar bevorstehende Gefahr ist durch mangelndes Engagement gekennzeichnet; eine Distanz, um eine Störung der Normalität seines Lebens zu vermeiden. Isabelle hingegen zeigt ein entgegengesetztes Verhalten. Das bedrohende Geschehnis löst in ihr eine Art Rausch, einen Zustand der Euphorie aus, den sie tanzend in einem Club ausdrückt: »Sie tanzte, Isabelle tanzte. Sie versuchte, sich das Gesicht des Mannes zu vergegenwärtigen, seine Augen, eine Handbreit vor ihrem Gesicht, sie verglich es mit Jims Gesicht, war betrunken und aufgekratzt, und als Alistair sie fragte, ob sie keine Angst gehabt habe, verneinte sie.« (*DH* 171)

Monika Shafi (2011) macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass Isabelle die Gewalt zunächst als eine ästhetische Erfahrung wahrnimmt, die sie nicht unmittelbar betrifft: »Images have become so powerful that they displace reality, turning the concrete into an abstraction, the real into a representation.« (ebd.: 440) Genauso wie Isabelle kein Mitgefühl für die Menschen zeigt, die im Terroranschlag ums Leben kamen, distanziert sie sich von der Gefahr der obigen Szene, indem sie das Geschehen nicht als real auffasst. Auch die Nachwirkungen lassen sich nach einer Weile nicht mehr spüren: »Es ist ja schon nicht mehr real, sagte Isabelle, obwohl erst zwei Stunden vergangen waren […].« (*DH* 171) Isabelle versucht somit, sich von dieser Erfahrung zu distanzieren, indem sie ihr keine lebensnahe Bedeutung zuspricht. Der Raub ist für sie eher eine Fernsehsendung, deren Ergebnisse schnell beiseitegelassen und »zur Anekdote wurden« (ebd.).

Diese Verhaltensunterschiede zwischen Jakob und Isabelle deuten in der gesamten Erzählung auf ein Spannungsverhältnis, das die Schwächung der emotionalen Bindungen verstärkt, hin. Ein weiterer wichtiger Aspekt der obigen Angriffsszene ist die Intertextualität mit Shakespeares *König Lear*, deren Auswirkungen von den Protagonisten unterschiedlich wahrgenommen werden:

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Die Morde waren vollbracht, der Schmerz wurde zu einem schrillen, unerträglichen Ton. – Der Narr war der Beste, flüsterte Alistair zu Jakob, und da waren Lears Worte, er heulte, flehte – *And my poor fool is hang'd! No, no, no life! Why should a god, a horse, a rat have life, and thou no breath at all? Thou'lt come no more,* und ein paar Zeilen später stürzten die Wände, lautlos erst, als wäre es nur eine Projektion, dann plötzlich mit Getöse, krachten da hin, wo die ersten Stuhlreihen hätten sein können, zerbarsten, wirbelten Staub auf und hinterließen ein Bild der Zerstörung, auf das beklommene Stille folgte, und dann noch einmal, dünn, die Stimme des toten Lear, *Thou'lt come no more, never, never, never, never, never.* Sie hörte es noch, als sie aufsprang, um vor den anderen hinauszulaufen, da fing sie am Ausgang der Narr ab, ein kleinwüchsiger Mann mit verbissenem Blick, folgte ihr, als sie auf die Straße drängte, und er murmelte, murmelte, dicht hinter ihr stehen, denn sie konnte nicht weg, sie wollte vorausgehen, aber wagte es nicht. Es klang wie ein Fluch. (*DH* 167-168, Herv. i.O.)

Isabelle versucht, sich vom Leid fernzuhalten, das in dem Stück inszeniert wird. Es scheint einen größeren Einfluss zu haben als die nach dem Raubversuch erlebte Realität[8]. Während Jakob behauptet, »nur die Hälfte« (*DH* 167) verstanden zu haben, versucht Isabelle die Emotionen zu verstehen, die durch die Tragödie hervorgerufen wurden: »sie hoffte, von den Gesichtern abzulesen, was ihr entging, zu begreifen, warum die Katastrophe unabwendbar war.« (Ebd.) Isabelles und Jakobs mangelndes Engagement isoliert sie in ihren Welthorizonten und verweigert ihnen zwischenmenschliches Einfühlungsvermögen.

Im Gegensatz zu Jakob scheint sich Isabelle an der Störung ihres Alltags zu ergötzen. Es handelt sich Sander zufolge (2015: 176) um einen »Bruch im Alltäglichen, de[n] Moment des Getroffenseins«. Dies bedeutet also nicht, dass sie *per se* positiv auf Gewalt reagiert, sondern dass sie sich nach dieser Abweichung von Normalität und Sicherheit sehnt. Isabelles Wahrnehmung der drohenden und unmittelbaren Gefahr unterscheidet sich daher von der Reaktion ihres Mannes. Während sich Bedrohung für sie in Form von Anziehung manifestiert, löst Gefahr bei Jakob eine Reaktion der Abscheu aus, die Isabelle nicht nachvollziehen kann: »Warum tut er nie etwas? Dachte sie, warum wehrte er sich nicht?« (*DH* 283) Die Bedrohung stellt für Isabelle einen Anreiz dar, ihrem Leben einen Sinn bzw. eine Orientierung zu verleihen. Deshalb fühlt sie sich von Jim angezogen, der sich durch eine Bedrohung auszeichnet und dem sie sich unterwirft. Schon bei den ersten Begegnungen mit Jim erkennt sie seine dominierende Art und die Reaktion, die in ihr ausgelöst wird:

> Er hatte sich, ohne zu fragen, zu ihr gesetzt und gefragt, wie sie heiße. – Ich wollte nur wissen, wie du heißt, falls wir uns noch einmal treffen, hatte er gesagt und war gleich wieder gegangen. […] Drei Tage später traf sie Jim, als sie auf dem Weg nach Hampstead Heath war. […] Ohne zu fragen, wohin sie ginge, lief er neben ihr her, nahm sogar ihren Arm, kaufte in einem Kiosk eine Flasche Cola. […] Im Park führte er sie in das

8 Meyer (2014: 217) merkt diesbezüglich an: »And as the fool in *Lear* reminds the King of that which he should know but which he wilfully ignores, here the disturbing presence of Hacker's distorted figures serve as a creepy and urgent reminder of a past that is not relieved – obstructing Isabelle's and the other Have-Nots' way into the future.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Wäldchen nahe dem Lady's Pond, nahm ihre Jacke, breitete sie auf einer Bank aus. Die Art, wie er sie ausfragte, war beinahe rüde. Er ließ sie aus der Flasche trinken, trank selbst. Dicht nebeneinander saßen sie, sein Gesicht war ihr zu nahe […]. Dann sprang er auf, zog sie an der Hand mit sich in ein Gebüsch nahe am Teich, schob die Zweige mit den noch zarten Blättern auseinander und zeigte ihr drei etwa fünfzigjährige Frauen, die sich nackt ins noch kalte Wasser vortasteten […]. Er beobachtete Isabelle grinsend; sie konnte den Blick nicht abwenden. Sie spürte, wie er sie musterte. Einen Moment fürchtete sie, er würde ihr befehlen, sich auszuziehen. Es war erregend, und sie hatte Angst. Unwillkürlich trat sie einen Schritt zurück, stolperte, als er loslachte, aber dann drehte er sich um und ging zum Weg zurück, summend, die Hände in den Hosentaschen, ohne ihre Jacke oder die Colaflasche aufzuheben. Dort wartete er, sie fühlte sich, mit der Jacke überm Arm und der Flasche in der Hand, beschämt. […] Sie wußte, daß sie ihn nicht überreden könnte zu bleiben, und er ging wirklich, drehte sich nicht mehr nach ihr um […]. Aber sein Geruch, Jims Geruch, blieb und ließ sich nicht abschütteln. (*DH* 164-166)

Shafi weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Isabelles Subjektivitätskrise durch ein Fehlen von etwas gekennzeichnet ist, nach dem sie sich sehr sehnt: »She is unable to generate meaning from the quotidian of the everyday, and in seeking to fill the emptiness, she is drawn to Jim, who embodies the lure of violence and sexuality.« (Shafi 2011: 439) Die Identitätskrise ist durch einen unruhigen, subjektiven Raum gekennzeichnet, eine Art Vakuum, das gefüllt werden muss, um die Identitätsstabilität zu erreichen.

Die beiläufigen Begegnungen der beiden verstärken ihre gegenseitige Anziehungskraft. Jim denkt, Isabelle ähnele Mae, was möglicherweise sein Interesse an ihr erklärt: »die Frau war Jim aufgefallen, […] ungefähr so groß wie Mae, das hatte ihm einen Stich gegeben. Ungefähr ihre Figur« (*DH* 125)[9]. Ein weiterer Grund liegt womöglich darin begründet, dass Jim entgegen seiner Beziehung zu Mae Kontrolle über die passive Isabelle hat[10]. Im Gegensatz zu Jim entstammt Isabelles Anziehungskraft nicht der Ähnlichkeit mit einer anderen geliebten und vermissten Person, sondern dem Bedürfnis, den Rausch der Störung ihrer Welt zu empfinden. Isabelle fühlt sich Jim unterworfen, und auch in Träumen scheint sie keinen Widerstand zu leisten:

> [S]ie fühlte sich billig, sie wußte, daß sie ihm nachlief, würdelos, aber sie sehnte sich so sehr nach ihm, […], sie wußte, daß sie aufwachen und nackt sein würde, in einem Zimmer, das hell beleuchtet war, sie bedeckte mit den Händen ihre Scham. Als sie aufwachte, fand sie sich aufgerichtet im Bett, ihr Unterhemd schweißnaß. (*DH* 268-269)

---

9 Die physische Ähnlichkeit wird durch Jakobs Perspektive bestätigt, welcher auf ein Vermissten-Poster Maes stößt: »eine junge Frau, jünger als Isabelle, und doch, es berührte ihn [Jakob] merkwürdig, das zu sehen: die Gesichtszüge auf dem Foto ähnelten Isabelles, kein Zweifel.« (*DH* 150)

10 Für Jim spielt die Kontrolle eine tragende Rolle, da er somit sein eigenes Leben selbst steuern möchte. Aus diesem Grund lässt sich vermuten, dass die Ursache seiner Identitätskrise nicht das Verschwinden Maes, sondern der Verlust seiner Kontrollfähigkeit ist. Des Weiteren ist Jim in der Kriminalität gefangen und vom Drogendealer Albert abhängig: Jim ist also nicht imstande, sein Leben zu kontrollieren und daher zu bestimmen.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Da narrative Identitäten situativ und relational konstituiert sind, ist festzustellen, dass die Teilnahmslosigkeit sich auf andere Individuen auswirkt und im Laufe der Erzählung in einer Radikalisierung des Leidens kulminiert. Um diese Eskalation der Gewalt besser zu verstehen, soll zunächst die Rolle der häuslichen Räume näher ausgeführt werden.

Häusliche Räume

Obwohl das Zuhause oftmals eine positive Idee eines individuellen Zufluchtsortes impliziert, unterliegt es einer inneren Dynamik, die sich auch negativ auf die subjektive Entwicklung eines Individuums auswirken kann. Douglas (1991: 288) macht bereits darauf aufmerksam, dass der häusliche Raum sich in erster Linie nicht durch seine Funktionen, sondern durch individuelle und subjektive Verhältnisse und Organisationsweisen auszeichnet:

> Home certainly cannot be defined by any of its functions. Try the idea that home provides the primary care of bodies: if that is what it does best, it is not very efficient; a health farm or hotel could do as well. To say that it provides for the education of the infants hardly covers what it does, and raises the same question about whether specialized school or orphanages would not do it better. […] As to those who claim that the home does something stabilizing or deepening or enriching for the personality, there are many who will claim that it cripples and stifles. (ebd.: 288)

In *Die Habenichtse* wird die anfängliche Vorstellung, dass der häusliche Raum automatisch ein Schutzraum sei, in der gesamten Erzählung durch die verschiedenen Erzählstränge infrage gestellt. Die Protagonisten leben in verschiedenen Häusern auf der Lady Margaret Road, aber die Funktion des Hauses ist durch verschiedene Aspekte ihrer narrativen Identitäten gekennzeichnet. Die geografische Organisation der Straße bzw. des Stadtviertels kann demnach die sozialen Interaktionen nicht ganzheitlich beschreiben und/oder vorschreiben. Diese Grundannahme, die im weiteren Verlauf des Romans diskutiert wird, taucht schon zu Beginn der Erzählung auf. Auf der Lady Margaret Road stand »ein Pfarrer […], der ihnen [Sara und Dave] freundlich winkte. […] – Du wirst schon sehen, sagte Dave abends […] – das ist etwas ganz anderes als Clapham. – Weil die Häuser anders sind? fragte Sara. – Weil die Häuser anders sind und die Leute auch, sagte er.« (*DH* 7-8) Wie man schnell sieht, ist das Leben der Kinder von einer Vernachlässigung ihrer Eltern geprägt. Den häuslichen Raum kennzeichnet ein schwerwiegendes Verhältnis, das bald genauer analysiert wird.

Isabelles und Jakobs Erzählstränge sind von einer Krise der Subjektivität und der Zerbrechlichkeit der emotionalen Bindungen geprägt und bringen Spuren der Gleichgültigkeit mit sich. Jims Erzählstrang hingegen wird von seiner Unfähigkeit, seiner Vergangenheit zu entkommen und ein stabiles Leben mit Mae zu führen beeinflusst. Er versucht, sich vom kriminellen Leben zu distanzieren, indem er ein Jahr lang in der Wohnung eines Freundes auf der Lady Margaret Road lebt und sich dort ein Leben außerhalb der Stadt vorstellt:

> Und nur, wenn Jim neben ihr [Mae] saß, im Halbdunkel des Fernseherlichts, und ihr erzählte, daß sie einen Garten haben würden, eine Mauer, die er selber hochziehen würde, mit seinen eigenen Händen, und daß er wisse, wovon er spreche, weil sein Vater

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Maurer gewesen sei, und wie die Rosen blühen würden, im Sommer, nur dann sah sie ihn an und lächelte. Sie könnten im Garten Tee trinken, unter einem Kirschbaum, einem Nußbaum, unser Leben, wollte er ihr sagen, und daß sie daran denken solle, an den Garten und wie sie Tee trinken würden, unter einem Kirschbaum oder Nußbaum, von der Küche mit dem Tablett direkt in den Garten, der Kirschbaum in voller Blüte. (*DH* 26)

Jim versteht den häuslichen Raum als den Ort, an dem sich ein stabiles Leben erzielen lässt. Der Wunsch nach einem besseren Leben entspricht jedoch der finanziellen Voraussetzung des flüchtigen Lebens: Wo die flüchtige Moderne sich bemerkbarer macht, ist der Wunsch nach Erfolg ein Imperativ; eine Triebkraft, welche die Individuen steuert. Zugleich ist dieser Wunsch mit einer finanziellen Bedingung verbunden. Die Lebensveränderung gilt nur für diejenigen, die sie sich leisten können. Diese finanzielle Voraussetzung wird durch Damians Rückkehr betont, da Jim die Wohnung verlassen muss und deshalb in eine Krise stürzt:

> Es war ein Rausschmiß, nicht mehr und nichts anderes, Jim zerriß den Brief in Schnipsel, trat gegen das Sofa. Das war es. Und er wußte nicht, wohin. Leutselig, ekelhaft. Weil Damian Geld hatte, weil er seine Eltern hatte, die das Geld hatten, und er, Jim, mußte dankbar sein für all die Monate, die er hier gewohnt hatte, ohne einen Cent zu bezahlen. Er schaute sich um, es war ziemlich aufgeräumt, so, wie es Mae gefallen hätte, und eines Tages, hatte er gedacht, würde er sie hierherbringen und sagen, dies ist dein Zuhause. Eine nette kleine Wohnung in einer netten kleinen Straße. Ein Zuhause. Eines Tages, hatte er gedacht, würde er sie finden. (*DH* 240-241)

Jims Krise ist von der Unfähigkeit geprägt, sein Leben zu verändern. Die Stabilität des Lebens bedeutet für ihn die Verräumlichung dauerhafter emotionaler Bindungen und die Distanz vom kriminellen Leben und von seiner Vergangenheit. Seine Pläne hängen direkt von häuslichen und subjektiven Räumen ab, die er nicht zu gestalten vermag. Auf diese Weise versucht Jim ständig, seine Vergangenheit loszuwerden. Die Umstände, die sein Leben beeinflusst haben, können jedoch nicht mehr rückgängig gemacht werden (vgl. Ricoeur 1996: 102). Die Zukunft mit Mae in einem Landhaus ist nichts anderes als eine Idealisierung, ein Traum, der in direktem Gegensatz zu seiner unmittelbaren Realität steht. Auf diese Weise fungiert der häusliche Raum als Fiktionalisierung bzw. Idealisierung seines eigenen Lebens. Ohne ein Zuhause hat er keine strukturelle Basis, um die angestrebte Stabilität seines Lebens zu erreichen. Ebenso, wie er von einer räumlichen Bedingung abhängig ist, um seine Identität zu entwickeln, ist er auch von Mae abhängig, die nicht mehr zurückkehrt. Das Trauma von Jims Messerangriff trägt Mae in ihrem Alltag als Blumenverkäuferin mit sich, ein Zeichen ihrer Vergangenheit und der Gewalt:

> [Isabelle sah] […] eine Blumenverkäuferin, […] sie kam Isabelle seltsam vor, nur war sie dünn, fast mager, und als sie sich aufrichtete und zur Seite drehte, sah Isabelle ihr Gesicht, entstellt von einer Narbe, die von der Schläfe bis zum Kinn reichte, flammendrot, häßlich. Als wäre die Wunde nicht genug gewesen, war sie schlecht verheilt, und das Gesicht war gezeichnet, ein Inbild der Bösartigkeit, die Menschengesichter zerstörte. (*DH* 174)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie Sander (2015: 141) andeutet, ist Jims und Maes Leben von externen Abhängigkeiten geprägt, die ihre Selbstbestimmung behindern. In diesem Sinne kann die Ambivalenz des Freiheitsbegriffs von Bauman (1997: 95) wieder aufgriffen werden. Er versteht den Vagabunden als Individuum mit Bewegungsbedürfnis, das aber zugleich durch seine finanzielle Situation begrenzt ist. Die Ereignisse, die Jims Leben bestimmen werden ihm ebenso aufgezwungen. So z.B. die Arbeit bei Albert, welcher Jim zur Prostitution gezwungen hatte: »Noch immer, wenn er [Jim] sich daran erinnerte, den Geschmack von Blut im Mund, weil er sich auf die Zunge gebissen hatte, während ihm einer von Alberts Freunden die Hose herunterriß, ihn zwang, sich nach vorne zu beugen.« (*DH* 96) Die Unfähigkeit einer selbstbestimmten Entwicklung ist ein Merkmal von Jims Leben und die Grundlage seiner Identitätskrise. Sein Widerstand scheint fruchtlos: Jim wird zum einen aus dem häuslichen Raum vertrieben (und gezwungen, sich zu bewegen, wie Bauman (1997: 94) pointiert), zum anderen mangelt es ihm an emotionalen Bindungen und der Freiheit zur Selbstbestimmung, die er mit Mae erleben möchte.

Daraus lässt sich erkennen, dass die Wohnräume der drei Erzählstränge von unterschiedlichen Arten der Subjektivitätskrise geprägt sind. Diese drei Räume werden jedoch nicht isoliert beschrieben: Während der gesamten Erzählung überlagern sich diese Krisen, indem die Protagonisten miteinander interagieren. Die einzelnen Identitätskrisen häufen sich, bis sie in einem extremen Chaos des Leidens münden. Des Weiteren ist festzustellen, dass die Wechselwirkungen nicht direkt sind, sondern auf Beobachtungen und Geräuschen beruhen. Die Wand stellt einen konkreten Trennungsraum zwischen diesen Individuen dar, der aber nicht filtern kann, was im benachbarten Haus passiert. Jakob und Isabelle sind die Nachbarn von Dave und Sara und hören ab und zu Geräusche, die auf Krisen bzw. Gewalt hindeuten. Obwohl ihnen Saras latente Bedrohung durch ihre Familie bewusst ist, unternimmt das Paar keinen Versuch, diesen Gewaltzyklus zu brechen: »[…] Isabelle ging zur Wand, keiner beobachtete sie, keiner sah, was sie tat. Hinter dem Kamin preßte sie das Ohr an die Wand, […] an die kalte Fläche und […] [es] schien […] eine Stimme, oder nur Ausdruck, flehentlich, an niemanden gerichtet« (*DH* 152)[11]. Daraus lässt sich entnehmen, dass Saras häuslicher Raum nicht automatisch einen Schutzraum bedeutet:

> […] sie [die Eltern] sperrten Sara [im Badezimmer] ein, schoben einen Stuhl unter die Türklinke, machten das Licht aus, den ganzen Tag lang waren sie weg, unter der Tür ein winziger Spalt, durch den sie Klopapier schob, als sie Polly hörte, und Polly durch den winzigen Spalt zu sich hereinzulocken. Sie sah Pollys Pfoten. Dann war es Polly langweilig, und Sara hatte vor der Badewanne auf dem Boden gehockt und die Finger gezählt, bis sie eingeschlafen war, bis schließlich Dave kam und sie herausholen wollte […]. [Er] half […] ihr, den Klodeckel und den Fußboden sauberzumachen. […] Dave

11 »Er [Jakob] erschrak, als hinter der Wand eine Männerstimme laut wurde, nicht verständlich, aber erkennbar zornig, und kurz darauf etwas gegen die Wand schlug, als sollte es hindurchbrechen. Eine zweite Stimme kam dazu, jünger, schien es, vielleicht auch eine Frauenstimme. So unangenehm es Jakob berührte, er konnte sich doch nicht losreißen. Ob das eine Ausnahme war, fragte er sich, oder ob Isabelle das nachbarliche Krakeelen täglich hörte und ihm nichts davon sagte? Und wenn es so war, warum? Er war gänzlich aufgewacht, er fühlte sich wie animiert und schämte sich dafür. Dann knallte eine Tür, und er ging nach oben.« (*DH* 262-263)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> nannte sie little cat. – Weil du dich wie eine kleine Katze hinter dem Sofa versteckst. Schau doch, sogar Polly sitzt auf dem Sofa. Oben drauf. (*DH* 52-53)[12]

Sander (2015) weist ferner darauf hin, dass der Vergleich zwischen Sara und Polly den Verlust eines menschlichen Status symbolisiert. In diesem Sinne spricht sie von »Züge[n] des Animalischen« (ebd.: 139): Sara hat »eine Stimme, die kaum etwas Kindliches hatte, eigentlich auch nichts Menschliches« (*DH* 229). Außerdem scheint Sara an einer Wachstumsstörung zu leiden, die auf sie selbst geschoben wird. Daher sieht sich das Kind nicht als Opfer häuslicher Gewalt, sondern als Ursache seines Leidens:

> Sie sagte es nicht einmal zu Dave, daß sie immer so bleiben würde, dass sie fürchtete, immer ein Kind zu bleiben wie jetzt, da sie nicht wuchs […] und in die Hose machte oder ins Bett. Sie war zurückgeblieben, sagte Dad, und obwohl sie nicht genau verstand, was das bedeutete, wußte sie, daß es sich nicht wiedergutmachen ließ. (*DH* 220-221)

Dies initiiert einen Kreislauf des Leidens, der endlos zu sein scheint. Obwohl Sara am Ende des Romans gerettet wird, ist es nicht möglich zu ermitteln, wie schwerwiegend die Auswirkungen auf ihr Selbstbild sind. Im Verständnis des Kindes geht ihre Erkrankung eng mit einem Schuldgefühl einher, das sie ständig erlebt: »Oder es war keine Krankheit, sondern etwas, das sie getan oder gesagt hatte, und die Kinder wußten es und lachten deshalb, warfen mit Steinchen gegen die Scheibe und zeigten mit dem Finger auf sie, weil sie nichts lernte und nicht wuchs.« (*DH* 221)

In diesem Sinne kann auf Douglas (1991: 305) zurückgegriffen werden, nach dem der häusliche Raum nicht automatisch eine Schutzvorstellung mit sich bringt. Die Unterlassung Saras sozialer Entwicklung macht deutlich, dass Missbrauch kein einmaliges, sondern ein systematisches Ereignis ist und durch die konstante Gleichgültigkeit der Eltern verstärkt wird. Obwohl Sara erwachsen werden und sich nicht länger in dieser Situation befinden will, hat sie keine Hoffnung mehr darauf: »Wir gehen weg, sagte er [Dave] zu Sara, du und ich, sobald ich alt genug bin. Aber Sara wußte, daß es nie geschehen würde.« (*DH* 137)

Da ihr Bruder von zu Hause weggelaufen ist und sie manchmal besuchen kann, ist die Katze Polly Saras einzige Referenz für Zuneigung und Identifikation. Ihre Identitätskrise gipfelt jedoch in einer Ablehnung ihres Selbstbildes, indem sie – Daves *little cat* – sich auf die Katze projiziert und ihr Verletzungen zufügt:

> Es [Polly] war ein Drache. Er lag still da, um sie zu täuschen […], furchtlos lag er da, man mußte das Schwert finden, das ihn besiegte, das seinem Drachenkörper die Wunde zufügte, man mußte furchtlos und kühn sein, – und wenn der Tod kommt, fürchten wir uns nicht, flüsterte Sara. […] – Wir fahren zur Hölle […]. Wir gehen unter und ihr mit uns.

12 Die Gewalt innerhalb des häuslichen Raums wird nicht nur durch Saras Ausgrenzung symbolisiert, sondern ist auch körperlich und psychisch: »[…] [I]hr Vater hieß sie hinknien, und dann befahl er, daß sie den Gürtel, den er gelöst hatte, aus den Schlaufen zog, weil er ihr Vater war. […] sie kniete, wimmerte, als sie die Hand spürte, mit der Dad ihr die Hose runterziehen wollte. Weil sie sich mehr fürchtete, nackt zu sein, als vor den Schlägen, ließ sie sich zur Seite fallen. […] Und Dad ließ sie wieder los, fluchend, drehte den Gürtel um, so daß er das weiche Ende hielt und es nicht darauf ankam, ob sie die Hose anhatte oder nicht, und Mum stand still in der Tür, um sie ins Bett zu schicken, wenn es vorbei war. – Warum machst du ihn wütend? fragte Mum. (*DH* 137-138)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> […] – Aber wir ergeben uns nicht. Der Lohn war die Freiheit, der Lohn war ein goldener Schatz, und jeder Wunsch ging in Erfüllung. […] – Wir müssen es töten, flüsterte sie dem [Spiel-]Pferd zu, […] müssen es töten, mit einem Hieb. […] [D]a lag eine Keule, lag für sie bereit, ein dicker, nicht allzu langer Ast, den Sara aufhob, hoch über den Kopf schwang, in die Luft, mit beiden Händen umklammert, und Pollys Schnurrbarthaare zitterten, sie gab einen kleinen zufriedenen Laut von sich, schlug ihre Augen auf. – Es ist das Untier, flüsterte das Pferd schaudernd, du mußt es erschlagen, um den Zauber zu brechen, siehst du seine Augen, du wirst niemals wachsen und groß werden, wenn sein Blick dich trifft, es schlug die Augen auf, beide Augen, dunkelgrün, schläfrig, wenn du je in die Schule willst wie alle anderen, ein kleiner Laut, als wollte Polly etwas sagen, schläfrig, aber das Pferd beschwor Sara, und so hob sie die Arme, reckte sie hoch in den Himmel, um den Schlag gegen den Feind zu führen, der den Kopf hob, zum Angriff bereit, und Sara reckte sich, weiter hinauf, ein einziger Schritt noch nach vorne, und dann schlug sie zu. (*DH* 223-224)

Diese brutale Attacke unterstreicht die Tatsache, dass die verübte Gewalt vielschichtig ist. Einerseits handelt es sich um körperliche Gewalt, die Sara gegen Polly ausübt, andererseits symbolisiert dieser Angriff Saras Schuldgefühle und Hoffnungslosigkeit: »Her attack on the cat should […] be interpreted as an act of self-harm« (Leal 2011: 176). Saras Leiden deutet auf eine Krise ihrer narrativen Identität, eine Nicht-Akzeptanz ihrer körperlichen Verfassung und die Unmöglichkeit hin, ihr Leben zu verbessern. Das Kind scheint die Empathie Isabelles, die diese Attacke miterlebt, gegenüber der Katze nicht zu verstehen: »Jede zärtliche Bewegung Isabelles übertrug sich wie in einer logischen Umkehrung auf Sara, die immer noch kniete, zitterte, jedesmal zitterte, wenn Isabelles Hand durch Pollys Fell fuhr, als würde sie von elektrischen Stößen getroffen.« (*DH* 229) Sara sehnt sich nach der Zuwendung, die Polly von Isabelle bekommt. Da Sara sich als Erweiterung ihrer Identität in die Katze hineinprojiziert, leidet sie unter der Erkenntnis, dass ihr keine Aufmerksamkeit oder Zuneigung geschenkt werden.

Als Isabelle die Katze zu ihr nach Hause bringt denkt sie, sie hätte sich nicht einmischen sollen (*DH* 230-231). In diesem Sinne impliziert die Handlung eine gewisse Verantwortung, die Isabelle nicht übernehmen möchte. Polly, um die sich Isabelle zunächst kümmert, wird daraufhin wahrgenommen als »a rather too persistent reminder of her failure to respond humanely to another's need« (Leal 2011: 177). Was dazu führt, dass Isabelle die Katze loswird: »Polly sprang auf die Fensterbank und erschreckte sie, Isabelle griff sie sicher mit beiden Händen, hielt sie aus dem Fenster. Die Katze wand sich, versuchte sich zu befreien. Isabelle ließ sie los.« (*DH* 233) Gleichzeitig zeigt der Wechsel der narrativen Perspektive, dass Isabelles Handlung nicht isoliert aufgeführt wird, da Jim Zeuge dieser Handlung ist. Isabelles Versuch, keine Verantwortung dafür zu übernehmen, indem sie Sara jegliche Hilfe verweigert, kennzeichnet eine Abwesenheit moralischen Handelns. Jim wiederum betrachtet Polly nach den Angriffen von Sara und Isabelle und beschließt, sie zu töten, um abzuschließen, was Isabelle nicht getan hat:

> Doch Isabelle griff sie [die Katze] nur, um sie hinunterstoßen zu können, mit beiden Händen, mit einer wütenden, angewiderten Bewegung. Jim grinste, er gönnte beiden, Katze wie Frau, das Mißvergnügen dieser Begegnung. Die Katze knickte ein, fauchte,

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> lief schnurstracks auf das Auto zu, hinter dem er sich verbarg, ging ihm direkt in die Falle, rannte fast gegen seine Beine, und er packte sie, mit beiden Händen, während Isabelle das Fenster heftig herunterzog, sich wegdrehte, als wäre die Sache mit der Katze endgültig erledigt, doch da war die Katze, in seinen Händen, und er stand auf, hielt sie fest, […] ging bis zur Ecke der Asham Street und schleuderte sie mit aller Kraft über die Mauer dort. Er hatte aber zu kurz geworfen. Der Kopf schlug auf der Kante auf, und das Tier fiel diesseits der Mauer wie ein Stein zu Boden, blieb dort liegen, im Lichtkreis einer Straßenlampe. Jim drehte sich um, aber Isabelle war nicht mehr da. Wenn sie ihn beobachtet hatte, würde sie es niemals zugeben, dachte Jim zornig. Sie würde niemals zugeben, daß es sie mit Befriedigung erfüllte, wie die Katze dalag, mit gebrochenem Genick. […] Nein, das Genick war in Ordnung, der Schädel war zerschmettert, Blut sickerte heraus. Vorsichtig berührte er das Fell, drehte die Katze zur Seite, um zu sehen, ob sie noch lebte. […] Nein, sie lebte nicht mehr. […] Aber Isabelle war keinen Deut besser, dachte Jim, sie hatte die Katze von der Fensterbank gestoßen, haßerfüllt, und morgen hatte sie es vergessen, weil es ihr gleichgültig war. (*DH* 252-253)

Das kaltblütige Töten wird am Ende des Romans wieder angesprochen, wenn Jim behauptet, dies sei Isabelles Wunsch gewesen. Diese Szene soll später unter die Lupe genommen werden. In jedem Fall ist die Gewalt in *Die Habenichtse* nicht nur durch ihre skrupellose Ausübung gekennzeichnet, sondern wird auch durch die Passivität ihrer Nachbarn verstärkt. Sie ignorieren die Missbräuche lieber, um die Stabilität ihres Lebens nicht infrage zu stellen (vgl. Shafi 2011: 439). Isabelle versucht, sich vom Geschehen fernzuhalten, indem sie das individuelle Leiden pauschalisiert: »Es könnte überall sein, dachte sie, in Bosnien, in Bagdad, es war immer die Gegenseite ihres eigenen Lebens. Als wäre das Maß Leid festgesetzt, nur die Verteilung offen.« (*DH* 229-230) Isabelle nimmt Saras Leiden als unveränderliche Tatsache wahr, weshalb sie nicht zu intervenieren versucht. Ihr einziges Handeln angesichts dieses nahezu wahnsinnigen Angriffs (vgl. Sander 2015: 138) besteht darin, die Katze zu sich nach Hause zu nehmen und Sara im Garten zu lassen:

> Es wäre ein leichtes, dem Kind heraufzuhelfen, und da war das Mädchen schon, dicht neben ihr, atmend, säuerlich riechend, beide Arme nach oben gereckt. Aber Isabelle hob die Katze auf […]. Mit sprachlosem Entsetzen starrte es [das Mädchen] Isabelle an, alles Kindliche war aus seinem Gesicht verschwunden, es gab nur noch Ausweglosigkeit und Leid darin; Isabelle mußte lachen. Ein paar Wörter würden genügen, Sara zu beschwichtigen, sie könnte ihr die Hand entgegenstrecken und sie ebenfalls hinaufziehen, zu der Katze, die schnurrte, was für ein albernes Schauspiel, dachte Isabelle, wie idiotisch, sich einzumischen. […] Hatte sie dem Mädchen geholfen, wie es ihre Absicht gewesen war? Später würde sie durch die zu dünnen Wände den Geräuschen aus der benachbarten Wohnung lauschen und wissen, was dort geschah, beinahe so, als wäre sie beteiligt. (*DH* 230-231)

Die Tatsache, dass sie dem Kind nicht geholfen hat, bedeutet, dass sie keine Verantwortung für das Geschehen trägt. Moralisches Handeln impliziert für Isabelle Verbindlichkeit, während ihre Passivität nur dazu dient, nichts zu »unterbrechen, was seinen Gang gehen mußte« (*DH* 165). Die Teilnahmslosigkeit Isabelles trägt allerdings dazu

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bei, einen Kreislauf der Gewalt fortzusetzen. Mit anderen Worten, Passivität ist nicht durch mangelndes Handeln gekennzeichnet, sondern fördert indirekt die Ungerechtigkeit und Barbarei, indem kein Widerstand gegen das Unrecht geleistet wird.

Daher wird Sarahs Leiden nicht als vereinzeltes Ereignis wahrgenommen, sondern als schwerwiegendes Problem in der flüchtigen Welt. Isabelles Distanzierung ist deshalb nur möglich, indem sie dem Leid des Kindes den Wirklichkeitsaspekt vorenthält. In diesem Sinne kann man Shafi (2011) zustimmen, dass Isabelle Saras realen Lebenszustand nicht als Teil der Realität wahrnimmt, sondern als ästhetische Repräsentation, die kein individuelles Engagement erfordert. In Isabelles Worten »*Es war wie eine Szene aus einem Ken-Loach-Film*.« (*DH* 199, Herv. i.O.) Dieser Fakt zeigt sich auch in ihrer Arbeit für die Designagentur: Isabelle entwirft eine Zeichnung, die auf dem Mädchen basiert, ignoriert aber die Realität und die Missbräuche, denen Sara ausgesetzt ist:

> Dann fand er [Andras] eine Nachricht von Isabelle […], dabei eine Zeichnung, ein Mädchen rannte in einem roten Mantel, rannte hastig, wie in Panik davon, und er las, *Das Nachbarskind ist das Vorbild, obwohl ich es auf der Straße noch nie gesehen habe, es darf wahrscheinlich nicht aus dem Haus und ist sehr blaß*. (*DH* 197, Herv. i.O.)

Andras Antwort ist von einer sehr wichtigen Intertextualität geprägt. Er vergleicht Isabelles Beschreibung von Sara mit dem Film *Wenn Die Gondeln Trauer Tragen* (*DH* 227). Bender erklärt den intermedialen Bezug des Films wie folgt:

> Diese Assoziation Andras' ist nachvollziehbar und im Kontext des Romans überaus schlüssig, markiert doch der Ortswechsel der Eltern der in einem Teich ertrunkenen Christine (die also sehr wohl das Haus verlassen darf) nach Venedig im Film alles andere als die Möglichkeit, dem Verlust und der Trauer zu entkommen: Nun völlig vom Wasser umgeben, ist die letale Wirkung einer nicht geleisteten Trauerarbeit nur eine Frage der Zeit. (Bender 2017: 163)[13]

Saras Leiden wird demnach nicht als reale Bedrohung erkannt; ihm wird vielmehr ein Fiktionsaspekt beigemessen, welcher Isabelles unempfängliches und abgestumpftes Verhalten kennzeichnet. Sara wird immer als unheimliches Element (*DH* 114) empfunden, das die Lebensordnung des jungen Ehepaares stört. Ein Element, auf dessen Leiden die anderen Protagonisten nicht eingehen wollen. Das Fehlen von Hilfsangeboten führt insofern zur Aufrechterhaltung des Gewaltzyklus. Indem Sara nicht geholfen wird, bleibt sie in den bedauernswerten Umständen und in ihrem Status als »Bucklicht Männlein« (*DH* 114) gefangen. Dieser Verweis lässt sich auf Walter Benjamins Allego-

13 Des Weiteren fügt Bender hinzu: »Der rote Mantel ist aber eben auch durch einen anderen Film besetzt, der *nicht* genannt wird: Ein Mädchen mit einem roten Mantel ist in dem ansonsten in Schwarzweiß gedrehten Film *Schindlers Liste* von Steven Spielberg das durch seine Farbe herausgehobene Symbol für die Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden. Das Mädchen taucht in dem Film auf, als das Krakauer Ghetto von den Nazis brutal geräumt wird, rettet sich in eine Wohnung und versteckt sich dort unter einem Bett. Später im Film sieht man seine Leiche auf einem Leichenkarren liegen, wiederum hervorgehoben durch den roten Mantel.« (Ebd.) Das Verhältnis zwischen Sara und der historischen und moralischen Problematik wird im Kapitel 4.2.2.2.2 ausführlicher analysiert.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rien zurückführen und wird im Kapitel 4.2.2.2 im Rahmen der kulturgeschichtlichen Diskussion über die nationalsozialistische Zeit ausführlicher angesprochen.

Auf diese Weise gipfelt die Zusammenführung der verschiedenen Erzählstränge in der brutalen Schlussszene, in der die Krisen der Subjektivität und die Identitätsräume sich überschneiden: »So a home is not only a space, it also has some structure in time; and because it is for people who are living in that time and space, it has aesthetic and moral dimensions.« (Douglas 1991: 289) In *DH* ist die moralische Dimension stets ein Leitmotiv, das alle Charaktere betrifft. Wie bereits erwähnt, ist die Teilnahmslosigkeit von Isabelle und Jakob durch die Isolation des Individuums gekennzeichnet, das keine Verantwortung für ein Engagement übernehmen will.

Wie bereits skizziert wurde, verdeutlichen die individuellen Krisen in den verschiedenen Erzählsträngen, dass sowohl das Leiden als auch dessen Verarbeitungsprozess sich voneinander in Form und Ausmaß unterscheiden. Die Begegnungen der Figuren führen jedoch dazu, dass diese Krisen zutage treten und sich verschärfen. An dieser Stelle ist anzumerken, dass die Krisen sich unterschiedlich auf die Individuen auswirken, je nachdem, ob sie Touristen oder Vagabunden (vgl. Bauman 1997) sind. Dieser Unterschied ist beispielhaft an Jims Verhalten erkennbar. Als Jim beobachtet, wie Isabelle Polly von ihrem Fenster stößt, erkennt er in Isabelle den Aspekt der Gleichgültigkeit. Jim sieht darin ein Merkmal der zwischen ihnen existierenden Sozialunterschiede:

> Aber Isabelle war keinen Deut besser, dachte Jim, sie hatte die Katze von der Fensterbank gestoßen, haßerfüllt, und morgen hatte sie es vergessen, weil es ihr gleichgültig war. Doch er würde sie finden, morgen, er würde sie daran erinnern, er würde sie morgen oder übermorgen abpassen. Sie war nicht besser als er. (*DH* 253)

Daher ist Jim meines Erachtens nicht von Isabelles physischer Ähnlichkeit mit Mae angezogen, sondern von der Möglichkeit, ihr gleichgültig zu sein und sie dementsprechend zu kontrollieren (vgl. auch Leal 2011: 178).

> Jim hatte feuchte Hände und versuchte sie zu küssen; sie fühlte sich wie ein Teenager. Als sie die Voliere erreichten, brach er in Tränen aus, es war so unangenehm und lächerlich, daß sie sich hilfesuchend umdrehte […]. Aber Jim […] packte sie an den Schultern, lachte sie aus, er zog sie an sich, und sie gehorchte. – Magst du sie nicht, die Schwachen? Er stieß sie ein Stück zurück […]. (*DH* 265-266)

Indem er sich absichtlich verwundbar oder schwach zeigt bemerkt er, dass Isabelle kein Mitleid mit den Leidenden hat. Sie versteht nicht, was er eigentlich damit meint. Der Schauplatz dieses Treffens ist von einer Eskalation der latenten Bedrohung geprägt. Jim zeigt Isabelle Pollys Leiche, die sie nicht zu erkennen scheint. Er zwingt sie, sich der Auswirkungen ihrer Gleichgültigkeit bewusst zu werden:

> Jim ließ sie nicht los, er rieb sich an ihrem Po, während sie hinunterstarrte, wo drei Ratten erschlagen in dem flachen Wasser lagen, die Ratten ebenso schmutzigbraun wie das Wasser, und daneben die Katze, aus deren Bauch die Eingeweide quollen, stinkend, das Fell leuchtete aber vor dem dunklen Hintergrund. Jim trat neben sie, beobachtete ihr Gesicht, dann griff er einen langen Stock, schob ihn unter den Hals der Katze und hob sie ein paar Zentimeter aus dem Wasser, aus dem einen Auge war Blut ge-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> sickert und eingetrocknet, die Ratten hatten am Bauch angefangen zu fressen, doch man konnte deutlich sehen, daß der Schädel eingedrückt war. Jemand mußte sie in die Baugrube geworfen haben, ins flache Wasser. – […] wenn du der Katze ein Gebet sagen willst, dann mußt du's jetzt tun. […] Siehst du den Kopf? Hübsch eingeschlagen. […] Jim schlug mit dem Stock nach ihr, sie riß sich wieder hoch, beinahe senkrecht aufsteigend. Isabelle würgte. (*DH* 271-272)

und weist ihr deshalb die Schuld zu:

> - Es ist deine Schuld, weißt du das? sagte er. Die Katze, das ist deine Schuld. […] Du hast sie von der Fensterbank gestoßen, erinnerst du dich? […] Nachts, und du dachtest, keiner würde dich sehen. […] Klar, du stößt sie runter und machst das Fenster zu. Du mußt nichts begreifen, du mußt nicht begreifen, daß Dinge geschehen sind. Daß es wie eine Narbe brennt, daß wir nichts verzeihen, nie etwas verziehen, weil das nichts ändert, weil wir uns nur abwenden können oder eben nicht. Aber es ist alles aufgelistet, egal, ob einer es weiß oder nicht. Und ich habe dich gesehen. (*DH* 273)

Diese Szene, die den Beginn der Eskalation des Konflikts und der subjektiven Krisen inszeniert, hebt Isabelles körperliche Reaktion – das Würgen – hervor, die mit dem Zustand der Verwahrlosung von Mae (*DH* 25) oder Sara zu vergleichen ist: »Sie [Isabelle] fühlte sich, als wäre der Abstand zwischen ihnen ausgelöscht, als schmeckte sie in ihrem eigenen Mund den bitteren, sauren Geschmack von Erbrochenem, in ihrem Hirn Angst und Schuld.« (*DH* 228)[14] Demnach erkennt Isabel zwar Elemente, die die Krise des Anderen charakterisieren, aber sie sucht immer nach einer Rechtfertigung, um sich von diesen Realitäten zu distanzieren.

Die zwischenmenschliche Krise erreicht ihren Höhepunkt, als Jim Isabelle zu sich nach Hause bringt und Sara, auf der Suche nach einem Zufluchtsort, in die Szene gerät. In einem Wutanfall sieht Jim in Sara ein Beispiel des prekären und verzweifelten Lebens, mit dem er Isabelle konfrontieren will:

> Mit einem Fluch löste er sich von Isabelle, schnellte vor, zwei Schritte, holte aus, die Hand zur Faust geballt, zog Isabelle schon wieder an sich, während Sara noch einen Moment schwankend dastand, bevor sie fiel, blutend. Der kleine Schrei war aus Isabelles Mund gekommen, aber seine Hand preßte sich auf ihren Mund, lockerte sich wieder, streichelte die Lippen, drängte sie sacht auseinander, – nichts passiert, murmelte er in ihr Ohr, komm schon, lockte er, liebkoste sie, bis ihre Lippen sich öffneten, ihre Zunge seinen Finger berührte. Das Kind drehte sich zur Seite, richtete sich auf, es hustete einmal, das Blut lief ungehindert übers Kinn und wurde vom T-Shirt aufgesaugt. […] [D]u wolltest doch, daß sie bestraft wird. (*DH* 299-300)

Jim versucht also Isabelle beizubringen, »wie man etwas nicht vergißt« (*DH* 274), indem er das Leiden sichtbar macht und Isabelle davon abhält, sich zu distanzieren. Laut Jim ist Isabelle »wie ein schwarzes Loch, man kann alles in dich reinschütten, und es

14 Darüber hinaus symbolisiert der Name der Bar, in der sich Isabelle und Jakob treffen, *Würgeengel*, den Zustand von Prekarität und Verlassenheit. Diese Symbolik, die den Verfalls- bzw. Degradierungszustand inszeniert, wird im Rahmen der kulturhistorischen Krisenräume genauer behandelt.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verschwindet spurlos« (*DH* 300). Indem Jim Sara Verletzungen zufügt, drückt er das Leiden derer aus, die nicht in privilegierten Positionen sind – die von Bauman genannten *Vagabunden*. Als Fortsetzung der brutalen Szene befiehlt Jim ferner, dass Isabelle Saras mit Urin drucktränkte Klamotten auszieht, woraufhin Isabelle versucht, sich zu distanzieren und diesen Geschehnissen einen ästhetischen Aspekt beizumessen:

> Das Mädchen stinkt, merkst du das nicht? Er griff ihren Nacken, zwang sie hinunter. – Sie hat sich vollgepinkelt. Ließ sie los, trat zurück. – Sie hat in die Hose gemacht, sagte er ruhig, zieh sie aus. Ich will, daß du sie nackt ausziehst. Nein, dachte sie, nein, aber sie bückte sich, Sara zuckte zurück, versuchte auszuweichen, der Zahn fiel aus ihrer Hand zu Boden. – Mach schon, sagte Jim gleichgültig, schaute sich suchend um, als wüßte er nicht, was er tun sollte, ging in die Küche, kam mit einem Messer wieder. Isabelle gehorchte, folgte der Bewegung ihrer eigenen Hände ungläubig, Hände, die nach dem T-Shirt des Kindes griffen und es über seinen Kopf zogen, nicht grob, nicht vorsichtig, sondern präzise und geschickt, als hätte sie diese Szene hundertfach geprobt. Alexa müßte hier sein, dachte Isabelle, mit ihrer Kamera, sie fing an zu weinen, legte das T-Shirt beiseite, zog den jetzt schlaffen Körper zu sich, nestelte an dem Knoten und streifte Hose und Unterhose zusammen bis zu den Knöcheln herunter, hob das Kind hoch. (*DH* 300-301)

Die Erinnerung an die Erfahrung mit Alexa ist Isabelles Versuch, sich nicht auf die Realität und die Ereignisse zu konzentrieren, die sich vor ihren Augen entfalten. Laut Leal unterstreicht diese Szene zwar die Ähnlichkeit zwischen Isabelle und Sara, aber Isabelle vermag es nicht, eine empathische Verbindung zu Sara herzustellen:

> [S]he lacks the empathetic awareness that there is a sometimes painful reality to the gendered and sexualized identities with which she plays and that her appropriation of them always has the potential to be at the expense of those who perform them less willingly. (Leal 2011: 174-5)

Bevor Jim die Wohnung verlässt beschließt er, mit seinem Messer ein Stück von Isabelles Haar abzuschneiden: »Jetzt kann dein Mann dir wenigstens einmal ansehen, daß du etwas erlebt hast.« (*DH* 302) Das Erlebnis ist also nicht nur durch die Wahrnehmung von Brutalität gegen Sara gekennzeichnet, sondern dient auch als Erinnerung an etwas, das einen Einschnitt in ihrem Leben repräsentiert. Sander weist in diesem Zusammenhang auf die Symbolik dieser Bestrafung hin:

> Im historischen Kontext […] wird das Abschneiden der Haare, seit dem Mittelalter entehrende, weil stigmatisierende Strafe, als Markierung einer Täterin erkennbar. Dass Jims Messer sich nicht – wie bei Mae – durch Isabelles Gesicht zieht, verweigert ihr die Opferrolle und spricht sie schuldig. (Sander 2015: 183)

So tragen sowohl Isabelle als auch Mae das Zeichen der Gewalt mit sich, aber auf unterschiedliche Weise. Wenngleich beiden Wunden beigebracht wurden, sind die Auswirkungen des Leidens unterschiedlich. Isabelles und Maes jeweilige Positionen als Touristin und Vagabundin (vgl. Bauman 1997) bleiben unterschiedlich. Mae muss die Narbe im Gesicht tragen, während Isabelle es schafft, zu verbergen, dass ihre Haare geschnitten wurden: »Sie wagte durch das Halbdunkel einen Blick in den Spiegel und schreckte

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zurück. Aber wenn sie sich kämmen würde, die Haare zusammenbinden, würde keiner merken, daß ein Büschel fehlte.« (*DH* 304) Mae ist dazu verdammt, ihr Trauma bzw. Leiden ständig sichtbar zu machen. Isabelle hingegen hat das Privileg und die Chance, diese Erfahrung nicht mit anderen zu teilen, kurzum: ein Recht auf die Grenzen ihres Selbstbildes. Auf diese Weise spielt die Symbolik dieses Vergleichs eine grundlegende Rolle für das Verständnis der Ambivalenz der flüchtigen Moderne. Das Leiden ist eine Konstante, aber die Art und Weise, wie es das Leben der Menschen sowie ihre Selbst- und Fremdbilder definiert hängt von der Position des Individuums innerhalb der flüchtigen Moderne ab.

Angesichts dieser Brutalität, die Isabelle zunehmend als real und nicht als ästhetisch wahrnimmt, wünscht sie sich, »sie könnte dem eigenen Körper ausweichen« (*DH* 303). Die Flucht aus der Realität ist jedoch schon nicht mehr möglich, da die radikale Erfahrung des Leidens zu einer Infragestellung ihrer Passivität führt. Für Sara hingegen geht das Leiden mit einem Missverständnis ihrer Position in der Welt einher. Hilflos erwartet sie, dass ihr Bruder sie rettet (*DH* 301). Auch nach dem Anschlag weigert sich Isabelle zunächst, dem wehrlosen Kind zu helfen: sie kehrt erst nach Hause zurück, um dann die Polizei zu rufen – eine Aktion, die ihre mangelnde Bereitschaft unterstreicht, am Geschehen direkt teilzunehmen: »[D]a war sie beim Telefon, wählte die drei Ziffern, […] wiederholte die Adresse zweimal, bevor sie in die Frage nach ihrem Namen hinein auflegte.« (*DH* 306)

Sara, Jim und Mae repräsentieren insofern Baumans Vagabunden: die flüchtige Moderne ist für sie keine lebensverändernde Chance, sondern eine Verschärfung ihrer sozialen Verhältnisse und im Kontext der Erzählung eine Aufrechterhaltung des prekären und benachteiligten Lebens. Der Wunsch, das Leben zu verändern bleibt jedoch während des gesamten Romans bestehen. Obwohl keine Informationen vorliegen, was aus Sara wird, nachdem sie von der Polizei gerettet wurde, kann nur spekuliert werden, ob ihr solch eine positive Veränderung jemals gelingen würde.

Der häusliche Raum impliziert zum Abschluss eine moralische Dimension, die wesentlich von Ambivalenz und Subjektivität geprägt ist. Im Roman wird deutlich, dass der häusliche Raum nicht die ursprünglich erwartete Schutzfunktion erfüllt, sondern zu einem Krisenraum wird. Die Gewalt wird als ausgeprägter Aspekt der Urbanität inszeniert, der Orientierungslosigkeits- und Ambivalenzgefühle hervorhebt und eng mit sozialen, kulturellen und lebensgeschichtlichen Gegebenheiten einhergeht.

»Mein Gott, du fährst ja nicht nach Bagdad.« (*DH* 107) Obwohl London während des Irak-Krieges in der Tat nicht Bagdad war, ist die im Roman inszenierte urbane Gewalt auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Graden und Formen vorhanden. Katharina Hacker entlarvt die Allgegenwart der Gewalt als Merkmal flüchtiger Moderne. Gleichzeitig stellt sie die Krisenräume unter kulturhistorischer Perspektive dar, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.

4.2.2.2 »Dinge, wenn nicht zu heilen, so doch zu ordnen«: kulturhistorische Krisenräume

Während die in *Die Habenichtse* inszenierten zwischenmenschlichen Krisenräume die nahe Ordnung der Urbanität problematisieren (vgl. Lefebvre 1972c: 92), wenden sich

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die kulturhistorischen Krisenräume den Auswirkungen zu, die im Rahmen der fernen Ordnung und der Geschichte angesiedelt sind. Der Roman stellt im Hinblick auf die kulturhistorischen Krisenräume die Folgen des Vergessens und die Bedeutung der kritischen geschichtlichen Erinnerung dar. Obwohl ein Großteil der Erzählung in London mitten in der flüchtigen Moderne stattfindet, wird die Debatte über die nationalsozialistische Zeit und deren grausame Folgen durch die Hauptfiguren latent vergegenwärtigt. Die Vergangenheit wird dementsprechend nicht als Gegensatz zur Gegenwart oder als historische Veränderung, sondern in einem zeitlichen Kontinuum inszeniert.

Offene Restitutionsverfahren

Die Jüdischkeit, der Holocaust und die deutsche Geschichte sind, wie bereits andere Forschungen zeigen, Themen, die Katharina Hacker in ihren Romanen vielfältig und symbolisch aufgreift (vgl. Gramer 2011; Heuser 2011; Herrmann 2008). In *Die Habenichtse* wird die historische Problematik aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Figuren konstruiert, die bestimmte symbolische Rollen einnehmen. Diese spiegeln die Schrecken des Nationalsozialismus kritisch wider. Der möglicherweise direkteste Zusammenhang mit dieser Problematik besteht im Rahmen von Jakobs Job als Anwalt bei Benthams Kanzlei. Vom Wunsch angetrieben, »Dinge, wenn nicht zu heilen, so doch zu ordnen« (*DH* 116) und der Gerechtigkeit Genüge zu tun, beschäftigt Jakob sich mit offenen Restitutions- und Entschädigungsverfahren, die jedoch für Unbehagen in seiner Familie sorgen:

> Ein Gespräch mit seinem Vater darüber setzte dessen Anrufen ein Ende. An Weihnachten klärte Tante Fini ihn, nicht ohne Häme, darüber auf, daß derlei Vorgänge unangenehme Erinnerungen weckten. In den fünfziger Jahren habe Herr Holbach um seine Firma gebangt, die zu einem sehr anständigen Preis dem jüdischen Partner von Jakobs Großvater abgekauft worden sei. Man wisse nie, so Tante Fini, was die Zukunft bereithielt. Jakob nahm sich vor, dem nachzugehen, das Wort Arisierung aber schreckte ihn zunächst […]. (*DH* 18)

Für Jakob besteht seine Arbeit aus der Wiederherstellung eines Gleichgewichts, einem Umgang mit historischen Fakten, um zu ordnen, was damals in Unordnung gebracht wurde. Zu diesem Zweck nimmt Jakob die Individuen in der ersten Linie nicht als autonome Einheiten wahr, sondern als »Rechtssubjekte […]. Gerechtigkeit, dachte er, gab es nur, wo sie sich materialisieren konnte, in Grundbucheinträgen, Verkaufsverträgen, notariellen Beglaubigungen, ein dünner Faden, den man aufnehmen und verfolgen konnte.« (*DH* 116) Obwohl Jakob anscheinend engagiert ist, wirkt seine Lebensvorstellung tief verwurzelt in einer Objektivität und aufgezeichneten Fakten. Seine Gerechtigkeitsauffassung basiert nicht auf einem subjektiven, zwischenmenschlichen Verständnis der offenen Restitutionsverfahren.

Seine objektive Vorgehensweise wird erneut mit seiner Familiengeschichte in Verbindung gebracht. Als Jakob nach London zieht, gibt er Isabelle eine in Sütterlin verfasste Liste der Möbel seiner Großeltern, deren Reinschrift wichtige historische Informationen einfach ignoriert:

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Jakob händigte ihr eine Liste mit Möbeln aus, die ihm seine Tante Fini zugeschickt hatte, Möbel seiner Großeltern und Großtanten; Isabelle mußte nur ankreuzen, was sie nach London mitnehmen wollte. Die ursprüngliche Liste, in Sütterlin geschrieben, konnte Isabelle nicht entziffern, Jakob fertigte eine Reinschrift für sie an, die allerdings kürzer ausfiel als das Original, denn die Anmerkungen zu Vorbesitzern, Farbe und Zustand der Politur berücksichtigte Jakob nicht. […] – Du mußt dich, sagte Jakob, um nichts kümmern. (*DH* 103)

Ähnlich wie beim Übersetzen gehen gewisse historische Informationen verloren. Bender stellt fest: »Jakob löscht mit seiner Reinschrift gerade die durch Arisierung belastete[] Dimension seiner Familiengeschichte« (Bender 2017: 157). Obwohl auf den ersten Blick das Ins-reine-Schreiben belanglos wirkt, ist diese Praxis von einer gewissen Haltung geprägt. Sie ignoriert die Vergangenheit und reduziert sie auf ein objektivmaterialistisches Anliegen, mit dem Isabelle sich nicht beschäftigen muss. Vor diesem Hintergrund wird dem Vergessen ein moralisch-historischer Gleichgültigkeitsaspekt beigemessen.

Katharina Hacker greift im Roman zwei Allegorien von Walter Benjamins Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte* wieder auf: den Engel der Geschichte und das Bucklicht Männlein. Diese Allegorien basieren auf dialektischen Abbildern, die das Vergänglich-Pünktliche mit dem Beständig-Kontinuierlichen der Geschichte verbinden und die Konfrontation zwischen Gegenwart und Vergangenheit ermöglichen. Wie Benjamin uns lehrt, liegt die Vergänglichkeit der Zeit nicht in einem Verhältnis der Opposition, sondern in der historischen Kontinuität: eine Immanenz der vergangenen Zeit im Prozess der Entfaltung der Geschichte und infolgedessen der individuellen und kollektiven narrativen Identität. »Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.« (Benjamin 1991[1940]: 695)

Das Vergehen der Zeit impliziert einen Übergang, ein Kontinuum, das die Gegenwart mit der Vergangenheit konfrontiert. Obwohl die Barbareien des Nationalsozialismus historisch lokalisiert werden können, lassen sich ihre Auswirkungen nach wie vor nachspüren. Die räumliche Kategorie offenbart sich als die Dimension, in der diese Auswirkungen Gestalt annehmen und vergegenwärtigt werden: »Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.« (ebd.: 701) Die Dimension des Raumes ergibt sich aus einem Konstruktionsprozess, der zwangsläufig von einer historischen Vergangenheit abhängt. Demnach ist es möglich, Bender (2017: 157) zuzustimmen, dass die Erzählung von *Die Habenichtse* die Gegenwart kritisch darstellt: »London wird sich […] nicht als ein von deutscher Geschichte unbelasteter Ort herausstellen, vielmehr wird die Stadt zum Ort, an den der Text die Konfrontation mit der virulenten Vergangenheit verschiebt.«

Dabei lässt sich zudem hervorheben, dass die Raumdimension nicht als Gegensatz zur Zeit verstanden werden kann: Beide Kategorien koexistieren in einer dialektischen Wechselwirkung. Ebenso können sich Individuen nicht von dieser Dialektik lösen, weil sie einerseits Raum produzieren (vgl. 1.4.1), während die Zeit-Raum-Beziehung ihre Subjektivitäten beeinflusst. Mit anderen Worten: Benjamin versteht die Vergangenheit nicht als Verkettung von Ereignissen, die auf Fortschritt abzielen, sondern als Ansamm-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lung von Ruinen. Ein Szenario, in dem sich die Vergangenheit in Form einer permanenten Katastrophe ansammelt:

> Es gibt ein Bild von [Paul] Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümer auf Trümer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm. (Benjamin 1991[1940]: 697-698, Herv. i.O.)

Das Bild des Engels wird auch im Roman in der Bar inszeniert, in der sich Jakob und Isabelle treffen, *Würgeengel*. Wie bereits erwähnt, ist diese Referenz sowohl mit einer religiösen (vgl. Bender 2017: 142) als auch einer sozialkritischen Lesart (vgl. Sander 2015: 187) verbunden. In Bezug auf die letztere ist der Niedergang der Gesellschaft ein gegenwärtiges Motiv dieser Intertextualität, die mit dem Versuch einhergeht, sich von der Vergangenheit zu distanzieren[15]. Laut Bender (2017: 143) ist das Treffen der Protagonisten am Folgetag des Terroranschlags eine Art Überwindung des Todes, eine Möglichkeit der Fortsetzung der Geschichte. Der Trümmerhaufen des eingestürzten World Trade Centers scheint den Protagonisten kein Grund zu sein, ihr Leben anders zu führen: »Um acht Uhr, hatte Jakob gesagt, würde er sie im *Würgeengel* erwarten, und das Problem, dachte Isabelle, waren nicht die Schuhe, sondern wie man sich darin bewegte« (*DH* 12-13, Herv. i.O.):

> Er hatte sie tatsächlich wiedergefunden. […] Nach einem unkonzentrierten Vormittag in der Kanzlei wanderte er in der Mittagspause unruhig Richtung Potsdamer Platz und wieder zurück zur Mauerstraße. Er wollte die Zeitung nicht sehen, die Gesprächsfetzen nicht hören. Vorgestern noch war er dort [in New York] gewesen. Aber er war rechtzeitig abgereist. Er war verschont geblieben, Isabelle, dachte er, hatte ihn gerettet. (*DH* 22)

Benjamins Engel der Geschichte ähnelt entsprechend Isabelle und Jakob: Sie sind Barbarei und Leiden ausgesetzt, die nicht beseitigt werden können, lehnen es jedoch ab, ein empathisches Verhalten zu präsentieren (vgl. auch Sander 2015: 164). Die Zerstörung und der Verfall kennzeichnen laut Benjamin die geschichtlich-gesellschaftliche Realität, welcher die Menschen ausgeliefert sind. In diesem Zusammenhang ist zu bemerken,

15 Das Würgen kann, wie sich unterstreichen lässt, als körperliche Reaktion auf die Zerstörung und die Brutalität verstanden werden: »Da stand Mae […]. [Sie] beugte sich vor, würgte, Schleim tropfte aus ihrem Mund; sie wurde immer dünner.« (*DH* 25; vgl. auch 228) Der Verfall und das Leiden resultieren demzufolge aus menschlichen Handlungen und wirken sich gleichzeitig auf sie aus.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dass Isabelles Anwesenheit Jakobs Fokus auf die Vergangenheit wegnimmt, wie die folgende Passage nahelegt: »Jakob nahm sich vor, dem nachzugehen, das Wort Arisierung aber schreckte ihn zunächst, und im Herbst lernte er Isabelle kennen.« (*DH* 18) Die Angst vor der Auseinandersetzung mit seiner Familiengeschichte lässt Jakob eine Art Zuflucht mit Isabelle in der Gegenwart suchen:

> Die Begegnung mit Isabelle – in einer Vorlesung über Rechtsgeschichte im Jahr 1991 – beendet […] die Auseinandersetzung mit der Familiengeschichte, die noch nicht einmal begonnen hatte. Isabelle ›rettet‹ […] ihn also nicht nur vor den Anschlägen sondern auch vor der Konfrontation mit der Nähe der Verbrechensgeschichte. Dass sich Jakob und Isabelle sofort wieder aus den Augen verlieren, führt keineswegs dazu, in den zehn Jahren bis zu ihrem Wiedersehen am 11. September 2001 dem nachzugehen, was ihn ›schreckte‹. (Bender 2017: 156)

Obwohl Jakob auf offene Restitutionsverfahren spezialisiert ist, beschäftigt er sich nicht mit seiner eigenen Familiengeschichte. Dies macht sein Verhalten zwangsläufig ambivalent: Er wendet sich einerseits den Trümmern der kollektiven Vergangenheit zu, andererseits nicht denjenigen, mit denen seine Familie eng verbunden ist. Eine Verarbeitung dieses verdrängten Traumas findet jedoch erst statt, als Jakob bei Benthams Kanzlei arbeitet.

Sein Chef, Bentham, ist der Einzige innerhalb der Familie dem es gelang, dem NS-Regime zu entkommen. Er engagiert sich seit Jahrzehnten für Restitutionsfälle. Im Gegensatz zu Jakob sieht Bentham aufgrund des erlebten Schreckens keine Möglichkeit in seiner Arbeit, das Gleichgewicht der Gerechtigkeit wiederherzustellen. Das gegenwärtige Gerechtigkeitsgefühl kann die begangenen Gräueltaten nicht ausgleichen oder gar heilen. Ein bemerkenswertes Beispiel ist die Diskussion über den Rückerstattungsprozess eines Kunden, Mr. Miller. Obwohl ihm das beanspruchte Eigentum in der Tat zusteht, begreift Bentham nicht, warum er es überhaupt haben will:

> Natürlich ist es sein Recht. Es ist sein Eigentum, nicht das des deutschen Staates oder der Treuhand oder irgendeines Käufers. […] Natürlich, seine Eltern, da er das Glück hatte, daß sie überlebten, wenn man auch seine Großeltern vergast hat. Sie mißverstehen mich. Ich meine nicht, daß er sich nicht um den Wert bemühen sollte, den Gegenwert dieses Hauses, eine Entschädigung in Geldwert. Natürlich. Mich wundert, daß er das Haus will. Diesen Ort, als wäre es ein noch unberührter Ort, der zu seiner Geschichte gehört. Als wäre das Alter und die Traurigkeit dorthin nicht vorgedrungen. Die Traurigkeit und das Entsetzen, daß es keinen Ort gibt, der unberührt geblieben ist, von der Wahrheit, der Kälte. Als gäbe es eine Geschichte, die sich doch zusammenfügen ließe, über all die Jahrzehnte hinweg. (*DH* 145-146)

Als Jakob fragt, warum sein Chef solche Restitutionsfälle annimmt, wenn der Sinn für Gerechtigkeit niemals vollkommen erreicht wird, unterstreicht Bentham die historische Bedeutung seiner Arbeit: »wir Juristen sind rückwirkend immer Historiker einer als gerecht gedachten Geschichte, einer Rechtlichkeit, die objektiv ist.« (*DH* 146) Dieser Vergleich gibt Aufschlüsse über Jakobs Wunsch nach Ordnung und Gleichgewicht: die juristische Praxis hängt von einer Objektivität ab, um Gerechtigkeit zu erlangen. Die Praxis kommt einem retrospektiven Blick gleich, der Indizien über die Geschichte

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

geben kann: »Aber warum kann es nicht das Gesetz, warum kann es nicht der schiere Gegenwert von etwas sein? Warum auf dem bestehen, was verloren ist, warum darauf, daß etwas geheilt wird? Es wird nichts geheilt.« (*DH* 146)[16]

Die Unheilbarkeit der Vergangenheit bedeutet, dass die Arbeit mit offenen Restitutionsverfahren keine vollständige Gerechtigkeit erreichen kann, da sie auf objektive Elemente der Vergangenheit beschränkt ist. Was den Millionen Opfern geschehen ist, lässt sich niemals rückgängig machen. Die Gegenwart wird als direkte Vergangenheitsbewältigung verstanden und kann niemals von ihr losgelöst sein. Die Wahrnehmung der Zeit ist die treibende Kraft, um die Gegenwart moralisch zu überdenken: Die Vergangenheit ist die untrennbare Basis für die historische narrative Identität der Gegenwart. In diesem Zusammenhang betont Bentham die Ambivalenz der juristischen Arbeit. Die Objektivität der juristischen Arbeit ist von grundlegender Bedeutung für die Beilegung von Rechtsstreitigkeiten – im Sinne einer Entschädigung als »Anerkennung von Leid« (Sander 2015: 165) –, gleichzeitig ein selbstreflexives Denken, welches das Vergangene nicht auslöschen, sondern mit ihm prospektiv leben kann: »Man muß erst lernen, daß man zurückkommt und etwas Neues findet, das ist der Sinn der Zwiesprache mit den Toten, mit dem, was man verloren hat« (*DH* 256). Bentham weist darauf hin, dass Deutschland zwar eine Verpflichtung (*DH* 186) habe, kritisiert aber die Idee der Gerechtigkeit, die niemals endgültig verwirklicht werden könne[17]:

> Als könnte Deutschland uns Juden den Beweis liefern, daß es doch Wahrheit und Gerechtigkeit gäbe, für uns, für die ganze Welt. Wenn man daran nicht mehr glaubt – und wie absurd das jetzt scheint! –, argwöhnt man, ein kleines Maß Auserwähltheit

16 »In den Vermögensfragen verdichten und überlappen sich demnach vielfältige und völlig disparate geschichtliche und politische Unrechts-Zusammenhänge. Deren Rekonstruktion kommt einer archäologischen Arbeit gleich, die erfordert, verschiedene Zeitschichten, die Überlagerungen und Verwerfungen der Geschichte, in den Blick zu nehmen. Die Gegenwart muss jedoch als ein Resultat eben dieser Überlagerungen verstanden werden. In seiner Tätigkeit als Anwalt ist Jakob auf die Zeit des Nationalsozialismus spezialisiert. Wenn er das Anliegen verfolgt, die einzelnen Teile der Geschichte ›in ihre eigentliche Reihenfolge zu bringen‹ (DH 19), dann mangelt es ihm gerade an einem Bewusstsein dafür, dass die Gegenwart als ein solches Resultat von Überlagerungen und Verwerfungen verstanden werden muss.« (Bender 2017: 152)

17 Solch eine Auffassung wird von Andras vertreten, der darauf aufmerksam macht, dass die Entschädigung niemals genug sein wird: »Du hast doch tatsächlich geglaubt, daß du eine Art Gerechtigkeit wiederherstellst. […] Verstehe mich nicht falsch, natürlich bin ich dafür, daß der gestohlene Besitz zurückerstattet wird, meinethalben als Besitz, nicht als Entschädigung. Aber trotzdem verstehe ich, wenn man es bizarr findet. Die Nachkommen der Vertriebenen und Ermordeten bewerben sich um die ausgestrichene Vergangenheit ihrer Vorfahren. […] [D]as, wofür du arbeitest, [ist] allerdings doch eher Entschädigung, meinst du nicht auch? […] Die lächerlichste Entschädigung für die Zerstörung dessen, was einer für sein Leben halten wollte.« (*DH* 188-189) Andras kritisiert darüber hinaus die juristische Vorgehensweise, indem er behauptet, diese Versuche dienen oftmals dazu, das Gesicht zu wahren: »Und die Vergangenheitsgespenster oder ihre Nachkommen, die allerdings Gespenstern ziemlich ähneln, spielen dem Staat den Beweis zu, daß in der Bundesrepublik alles bestens vonstatten gegangen und erledigt ist, daß sich nur die DDR mit ihrer lauten Unschuld vergangen hat. Die Politik spielt vergangenes Recht gegen das Recht der Vergangenheit aus, und das unter dem Decknamen Wahrheit. […] Vielleicht wollen viele gar nicht, daß hier Juden leben, aber das ist der Preis, der zu bezahlen ist, um sich als Rechtsstaat behaupten zu können.« (*DH* 188-189)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> steckte doch darin, das Leid erst, dann das Wiedererrichten der Gerechtigkeit, was ich natürlich sage, ohne boshaft zu sein. (*DH* 185)

Jakob sieht im Laufe seines Kontaktes zu Bentham allmählich die Ambivalenz, auf der die Einräumung der Vergangenheit und die aktuellen Rückerstattungsfälle fußen. Sie kann nicht vollkommen gelöst werden: »Rückerstattung *war* eine Farce, wo es letztlich nicht um Orte, sondern um verlorene Lebens- und Erinnerungszeit ging, um die Erinnerung, die einem vorenthalten oder genommen war.« (*DH* 187, Herv. i.O.) Ferner fasst Bentham diese Ambivalenz zusammen: »Besitz […] ist ein Modus des Verlustes.« (*DH* 217)

> If the novel suggests any kind of even partial solution to the issues it raises, then it implies that it must lie in the ability of individuals to locate themselves ethically in relation to their environment. For this to be possible they must maintain what Bentham calls the ›Zwiesprache mit den Toten‹ […], responding adequately to the present by locating themselves historically, in particular in relation to a sense of loss and the grief that goes with it and which keeps our relationship to the past human rather than abstract. An ethical response to one's environment also demands a recognition that it is impossible to detach oneself from social context, precisely because the self is always defined in relation to an other, even when the relationship is one of denial. (Leal 2011: 180-181)

Die juristische Arbeit ist dementsprechend ein erster Schritt der Vergangenheitsbewältigung, der allerdings den Holocaust-Opfern und Überlebenden niemals vollständig gerecht werden kann. Bentham gibt an, »es wurde kaum angefangen« (*DH* 185). Für ihn »ist es wahrscheinlich auch nicht, das Fazit« (*DH* 257).

Das Bucklicht Männlein

Die kulturhistorische Krise wird im Roman nicht nur durch die Diskussion über Jakobs Arbeit mit offenen Restitutionsverfahren inszeniert, sondern symbolisch auch durch Gewalt gegen Sara. So wird der Gewalt, die zuvor als Phänomen der flüchtigen Urbanität analysiert wurde, auch ein historischer Aspekt zugeschrieben. Er weist auf die Systematisierung von Brutalität und Bösem hin. Eine der unmittelbarsten Relationen zwischen dem Leiden und der Jüdischkeit des Romans liegt im Namen der Kinder, die laut Sander (2015: 144) »auf die Opfer des Nationalsozialismus« verweisen, woraufhin Bender weiter erläutert: »Beide Namen stehen nämlich in enger Beziehung zur antisemitischen Verfolgung während des Nationalsozialismus. Jüdinnen waren ab dem 1. Januar 1939 gezwungen, […] den Namen Sara als weiteren Vornamen zu führen.« (Bender 2017: 162-163)

Aufgrund einer Wachstumsstörung hat Sara Probleme mit ihrer Entwicklung und ist untermenschlichen Lebensbedingungen ausgeliefert. Saras Aussehen wird im Gedankenfluss der anderen Figuren beschrieben: »Er [Jakob] mußte an das kleine Mädchen der Nachbarn, dessen blasses Gesicht ihm unheimlich war, nun nicht mehr denken, der Weg zwischen seinem Zuhause und der Kanzlei war ein anderer geworden, kein Bucklicht Männlein […].« (*DH* 116) Für Jakob bedeutet Saras Unheimlichkeit eine Störung der Normalität seines Lebens, einen Aspekt der Fremdheit, der sein Welt-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bild infrage stellen könnte. Um Sara und ihre Andersartigkeit nicht zu konfrontieren beschließt Jakob, einen anderen Weg einzuschlagen. Isabelle erkennt wiederum Saras Leiden in der letzten Szene an, weigert sich jedoch, sich direkt darauf einzulassen: »alles Kindliche war aus seinem Gesicht [des Mädchens] verschwunden, es gab nur noch Ausweglosigkeit und Leid darin; Isabelle mußte lachen.« (*DH* 230)

Der Vergleich mit dem Bucklicht Männlein ist jedoch nicht auf Saras Wachstumsstörung beschränkt. Erneut in Anlehnung an Benjamins Allegorien greift Katharina Hacker auf das Bucklicht Männlein im Rahmen seiner geschichtsphilosophischen Diskussion zurück. Laut Haider (2003: 15) ist das bucklige Männlein mit »ein[em] Dasein am Rande der Gesellschaft [assoziiert], weil sie einer Normalität nicht entsprechen«, und wird ausgeschlossen und ausgesondert, »wenn nicht sogar […] [umgebracht], wie z.B. durch die Euthanasieprogamme während der NS-Zeit« (ebd.) der Fall war. Das Bucklicht Männlein bringt eine körperliche Entstellung und die Störung der Gewöhnlichkeit mit sich und denunziert das Vergessen der Geschichte. Aus Benjamins geschichtsphilosophischer Perspektive handelt es sich um reale Elemente, welche die Geschichte oft übersieht:

> Das bucklige Männlein ist für Benjamin eine Übergangsphantasie, es ist der »verdrückte Leib«. Dieser Leib drückt das gestörte Körperbild aus. Er repräsentiert ein Selbsterleben, das durch kindliche Empfindungen und Wahrnehmungen des Körperinneren und der Körperoberfläche entstanden ist und durch die elterlichen Vorstellungen über den Körper ihres Kindes geprägt wurde. Das bucklicht Männlein ist die Entstellung des eigenen Leibes und Lebens und das Abschweifen vom Gewöhnlichen zugleich. (Haider 2003: 187)

So fußt die Allegorie des buckligen Männleins auf einem ambivalenten Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv. Seine Anwesenheit drückt den ausgebeuteten Zustand des individuellen Lebens sowie die »Hoffnung auf Erlösung« (ebd.) aus. Sara, die als dieses Bucklicht Männlein wahrgenommen wird, konfrontiert Individuen mit ihrem Selbstbild. Dies wird als Ausdruck dessen verstanden, was historisch verdrängt und unterdrückt ist: »die Ent-Stellung des Subjekts im Moment seiner Konstituierung; die Dimensionen dessen, was das Subjekt konstituiert, was sich aber seinem Bewusstsein entzieht.« (Bender 2017: 170)

Des Weiteren versteht Benjamin den Buckel als Ergebnis des Tragens einer historischen Schuld (vgl. Haider 2003: 160). Saras Unfähigkeit zu wachsen legt daher nahe, dass die kollektive Schuld ein wesentlicher Teil der Geschichte ist: »Das bucklige Männlein ist auch eine kollektive Figur. […] Der Buckel, das war das, was den Individuen aufgeladen worden war, in der individuellen Entwicklung des Kindes, aber auch in der historischen Entwicklung der Gesellschaft.« (Haider 2003: 187-188) Personen, die Sara begegnen, werden wiederum an den Aspekt der Geschichte erinnert, welcher der kollektiven narrativen Identität innewohnt: »Vor diesem Hintergrund markiert Jakobs und Isabelles Konfrontation mit Sara ihr eigenes Leben als nicht gelingendes und zeigt ihre Unfähigkeit zur Selbstsorge und zur Sorge um Andere.« (Sander 2015: 189) In diesem Sinne fungiert das Bucklicht Männlein – im Gegensatz zum Engel – als individuelle Dimension der Geschichte, die sich in seiner Fragilität angesichts der Zerstörung zeigt.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Benjamins Allegorien zeichnen sich durch dialektische Verhältnisse aus, die das Weltverständnis durch die Bewusstmachung der Zerstörung transformieren. Sara vergegenwärtigt die historische Auseinandersetzung mit der Zerstörung und Brutalität, woraufhin die Passivität lediglich zur Fortdauer des Leidens beiträgt. Es handelt sich also um eine zweifache historische Funktion: Sara prangert das historisch-kulturelle Vergessen an, indem sie die Erinnerung an die Vergangenheit ausdrückt und ermöglicht (vgl. auch Bender 2017: 170):

> Das bucklige Männlein verkörpert die negativen Erfahrungen und Erkenntnisse, hält zugleich aber die Hoffnung auf Veränderung aufrecht und die Erinnerung an eine, dem Erwachsenen verborgene, bessere Welt. Anders als der Engel der Geschichte, der den Weltlauf und die Menschheitsgeschichte mit schreckengeweiteten Pupillen und offenem Mund begleiten muss, ist das bucklige Männlein der Begleiter der individuellen Geschichte. Es weiß alles von einem, aber man weiß wenig von ihm; es taucht plötzlich auf, reißt das Subjekt aus seiner Selbstvergessenheit, verschwindet wieder und lässt das Subjekt vor dem Scherbenhaufen der eigenen Geschichte zurück. So gesehen wäre der Engel der Geschichte die Allegorie des kollektiven Gedächtnisses, das bucklige Männlein die des individuellen. Und während der Engel dem Weltlauf Einhalt gebieten will, verhindert der Bucklige das Zurechtfinden des Subjekts in der bürgerlichen Welt. (Haider 2003: 189)

Die unheimliche Sara entspricht also dem historischen Anderssein, von dem sich Isabelle und Jakob zu distanzieren versuchen. Das Leiden wird für das junge Paar als feindseliges Element empfunden, das die Stabilität ihres Lebens und ihrer Subjektivitäten in Unordnung bringt. Die Begegnungen mit Sara dienen vor diesem Hintergrund zur Selbstreflexion im Laufe der Zeit: Isabelle und Jakob werden dazu gebracht, über ihr Leben nachzudenken. Sie erkennen, dass das Leiden kein punktuelles Merkmal, sondern ein fester Bestandteil der Geschichte ist.

Sowohl der Engel der Geschichte als auch das Bucklicht Männlein sind dialektische Allegorien, die eine unvermeidbare Zerstörung mit sich bringen. Sie bieten keinen Schutz, sondern schildern kritisch das Fortschrittsideal, indem sie die historische Realität denunzieren und die Auswirkungen der Brutalität und die Schuld zum Vorschein bringen. Benjamin schlägt mit diesen Figuren einen Anti-Essentialismus vor, der sich der Idee einer autonomen Gegenwart und der Ablösung von der Vergangenheit widersetzt. Benjamins allegorische Sicht auf die Geschichte erlaubt es uns daher, die Realität des menschlichen Schmerzes und Leidens zu verstehen: Einen Ausdruck einer nicht zu heilenden Vergangenheit, deren Zerstörungskraft bis heute zu spüren ist und gegen die ein Widerstand sich als unerlässlich erweist.

Die Gegenwart wird im Roman kritisch inszeniert. Sie löst sich nicht von der Vergangenheit und prangert die Passivität als Begünstigung des Fortbestehens des Leidens und der Gewalt grundsätzlich an. Wie zuvor als zwischenmenschliche Krise analysiert, macht die äußerst bedrohliche Szene am Ende des Romans deutlich, dass Isabelles Passivität nur zur Perpetuierung und Wiederholung des Leidens beiträgt. Die ausgeübte Gewalt drückt gleichzeitig den historischen Zustand des Leidens während der NS-Zeit aus. Isabelles Distanz dient einerseits als Nicht-Konfrontation mit der historischen Erfahrung, die ihre Stabilität verzerrt. Auf der anderen Seite ergreift Isabelle keine Maß-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nahmen, um die Gewalt gegen das Kind zu verhindern. Dies bedeutet an sich keine Enthaltung von Verantwortung: Die »eigennützige[] Kultur des Wegsehens« (Sander 2015: 182) vergegenwärtigt die Systematisierung der Gewalt und der Passivität: »Mit dem Befehl, Sara nackt auszuziehen, macht er [Jim] Isabelle zur aktiven Mittäterin« (ebd.). Meiner Auffassung nach findet die Denunziation schon davor statt, als Isabelle sich weigert, etwas gegen die häusliche Gewalt und Saras Vernachlässigung zu unternehmen. Jakob und sie hören oftmals Geräusche auf der anderen Seite der Wände, welche die Gewaltausübung gegen das Kind suggerieren. Das Fehlen von Maßnahmen angesichts von Ungerechtigkeiten macht den Betrachter genauso schuldig wie den, der direkte Gewalt ausübt: »du [Isabelle] wolltest doch, daß sie [Sara] bestraft wird.« (*DH* 300) Der Mangel an Engagement bedeutet also nicht Verzicht auf Verantwortung, sondern eine direkte Mitbeteiligung an Angst und Gewalt[18].

Isabelle fühlt sich, »als hätte irgend etwas in ihrem Inneren sich gelöst, als zerbreche es, etwas, das man nie aufsammeln und kleben würde, weil man zu müde oder zu ratlos war, weil man wußte, daß ein Stück doch fehlte, daß es sich nie zu dem zusammenfügen würde, was man gewollt hatte« (*DH* 303-304). Isabelle zieht es jedoch vor, eine passive Haltung einzunehmen und das Erleben von Gewalt und die Schuldzuweisung nicht zu offenbaren, indem sie die Stelle ihrer Bestrafung zudeckt (*DH* 304).

Die im Roman inszenierte kulturhistorische Krise beruht jedoch nicht nur auf Vergangenheit und Gegenwart, sondern weist auch auf die Allgegenwart des Leidens hin. In diesem Sinne kann man Bender (2017: 161) zustimmen, dass »London – entgegen der geografischen und politischen Realität – zu einer Stadt wird, in der sich die verdrängten Dimensionen der deutschen Geschichte artikulieren«. Wie der Roman allerdings deutlich macht, sind Leiden und Gewalt ortsunabhängig: »Es könnte überall sein […], in Bosnien, in Bagdad […]. Als wäre das Maß Leid festgesetzt, nur die Verteilung offen.« (*DH* 229-230)

Schließlich schlägt Katharina Hackers Roman eine Dialektik von Krisenräumen vor, die sich über die Zeit erstrecken und allgegenwärtig werden. Der Ausgangspunkt ist der Mangel an moralischem Engagement und das Insichgekehrtsein der Individuen, deren Passivität zur Kontinuität von Gewalt und Leiden beiträgt. Wenngleich diese Krisenräume isoliert analysiert wurden, ist es von großer Bedeutung zu betonen, dass sie narrativ gemeinsam beschrieben und problematisiert werden. Diese Überlappung der kulturhistorischen und zwischenmenschlichen Dimensionen offenbart eine zeitgenössische Welt, die ohne zeitliches Kontinuum nicht verstanden werden kann. Das moralische Handeln und die Entwicklung des Leidens erstrecken sich allgegenwärtig und betreffen die Individuen auf verschiedene Weisen. Wie Benjamin uns lehrt, ist die Geschichte

18 Dabei lässt sich ferner die Ansicht vertreten, dass Isabelles Name im Rahmen der narrativen Handlung nicht beliebig ist und die religiöse Intertextualität befolgt, wie es etwa bei Sara, Dave und Jakob der Fall ist. Diese Hypothese besteht darin, dass der Name *Isabelle* auf die phönizische Prinzessin Isebel verweisen kann, die mit dem König Ahab verheiratet war und in Ahabs Namen die Festnahme und den Tod durch Steinigung von Naboth befahl. Ihr Handeln war moralisch verwerflich, da die Anklage auf zwei falschen Zeugen basierte. Isebels Geschichte betont deshalb den rücksichtslosen und egoistischen Charakter, der jeglichem moralischem Handeln entbehrt. So wie Isabelle wollte Isebel, dass Naboth bestraft würde.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Trümmern geprägt, die sich ohne moralisches Engagement in der Gegenwart nur weiter ansammeln werden.

Das nächste Kapitel setzt sich wiederum mit der Entwicklung narrativer Identitäten auseinander, um aufzuzeigen, wie die Veränderungen im Laufe der Zeit literarisch umgesetzt werden. Die Idee der Selbstbestimmung ist häufig mit einer individuellen und bewussten Auswahl von Ereignissen, Referenzen und Identifikationen verbunden. Die obige Analyse hingegen deutet auf eine Begrenzung dieser Kontrolle hin: Das Individuum sucht zwar nach Referenzen, hat allerdings nicht die vollständige Kontrolle darüber, was ihm geschieht.

4.3 Destabilisierung und Kontrollunfähigkeit

Wie bereits erwähnt, inszeniert *Die Habenichtse* zwischenmenschliche und kulturhistorische Krisenräume. Diese artikulieren sich zeitübergreifend narrativ, indem sie Teilnahmslosigkeit und Distanz als Phänomene problematisieren, die sich über Individuen in der Urbanität auswirken. Das vorliegende Unterkapitel befasst sich mit der Frage, inwiefern diese Krisenräume auf die Identitätsgestaltung Einfluss nehmen. In Anlehnung an Ricoeurs Konzept der narrativen Identität und des Mimesis-Modells ist der Prozess der Selbstgestaltung im gesamten Werk präsent. Auch in jenen Figuren, die Widerstand gegen das Veränderungskonzept, welches das gesamte Werk durchdringt, leisten.

Ricoeur (1987) lehrt uns, dass narrative Identität durch eine strukturelle Ambivalenz gekennzeichnet ist: Die Identität verharrt einerseits in der Zeit und wird andererseits durch die zeitliche Kontinuität und die sich zutragenden Ereignisse und Erfahrungen verändert. Unter dem Begriff des Wandels wird weitgehend das Streben nach Stabilität verstanden (vgl. Bauman 2004a: 82). Es gibt den Individuen ein Gefühl von Komfort und Sicherheit, das dennoch vergänglich ist. Bauman schlägt widersprüchliche Metaphern vor, die meines Erachtens das Konzept der Ambivalenz der flüchtigen Moderne widerspiegeln (vgl. Bauman 1992: 241). Bauman behauptet, Identifikationen würden wie bei einem Buffet zur Verfügung gestellt. Dennoch ähneln die Individuen der flüchtigen Moderne Passagieren in einem Flug ohne Piloten, bei dem keine Kontrolle mehr möglich ist (vgl. Bauman 2003[2000]: 59). Katharina Hacker problematisiert genau diese Vorstellung einer harmonischen Logik, wenn sie Ereignisse erzählt, die Individuen nicht steuern können. So stellt *Die Habenichtse* das unaufhörliche Ringen um Stabilität und Sicherheit in einer Welt dar, in der Kontrolle nur illusorisch ist. Die Verzweiflung der Flugzeugpassagiere von Bauman ähnelt somit den Figuren von Katharina Hacker, welche die Solidarität zugunsten des Individualismus unterminieren.

4.3.1 Die Vagabunden

Wie bereits analysiert, garantiert der im Roman inszenierte Begriff des Wandels nicht zwangsläufig Verbesserungsmöglichkeiten. Die Veränderung ist stattdessen mit dem Unerwarteten verbunden, das sich positiv oder negativ auf das Individuum auswirken kann. Wenngleich die Figuren sagen, »[n]ichts hatte sich verändert« (*DH* 93), ist

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Wandel vor allem in der flüchtigen Moderne konstant. Allgegenwärtig und unvermeidlich abgebildet ist das Leiden, das in unterschiedlichem Maße verteilt zu sein scheint. Der Roman widerlegt insbesondere die »Vorstellung von Subjektivität, die nicht in Autonomie und Souveranität wurzelt.« (Sander 2015: 146) Obwohl das Individuum im Mittelpunkt der flüchtigen Moderne steht, basiert seine Bildung auf einer konstanten Wechselwirkung mit seiner umgebenden Welt, die er nicht zu kontrollieren vermag.

Sara zum Beispiel ist ständig der Gefahr ausgeliefert. Obwohl ihr Bruder Dave zu Beginn des Romans feststellt, dass sich die Menschen in der Lady Margaret Road von denen in Clapham (*DH* 8) unterscheiden wiederholt sich der Kreislauf des Leidens, bis ein Höhepunkt des Missbrauchs erreicht wird. Der Ort ist zwar anders, aber die Bedingungen ihres Lebens bleiben identisch. Das Eingreifen der Behörden nach dem grausamen Treffen mit Jim und Isabelle deutet als einziges Ereignis auf eine Verbesserung von Saras Leben hin. Es kann zu einer positiven Entwicklung seiner narrativen Identität beitragen. Bis dahin ist Saras Leben stark von ständiger Vernachlässigung und Hilfeunterlassung geprägt. Das Trauma der Ereignisse wird jedoch immer ein wesentlicher Bestandteil ihrer Identität bleiben, was die Frage aufwirft, ob sie jemals ein glückliches und stabiles Leben führen kann.

Über die intradiegetische Ebene hinaus steht Sara sinnbildhaft für ein systematisches und globales Leiden: »Sara represents a global (dis)order, a fixed distribution of privilege and power that appears to be guided by anonymous forces beyond anyone's control.« (Shafi 2011: 440) Somit ist Saras Figur kein Einzelfall, sondern ein Spiegelbild des globalen Leidens, »an image of her misery that is known […] through news coverages. Sara is the global child suffering, the victim of the world's division into have and have-nots, but as an abstraction she does not generate any empathy.« (Ebd.) Shafi stellt in dieser Hinsicht die Kritik der Solidarität fest, die im Rahmen der flüchtigen Moderne zunehmend verschärft wird.

So wie Sara Baumans Vagabund (1993: 359) repräsentiert, ist Jims Identitätskonstruktion durch die Unfähigkeit gekennzeichnet, sein Leben zu gestalten. Seine narrative Identität ist von einem Leben am Rande der Gesellschaft geprägt. Die Abhängigkeit von Mae und dem Drogendealer Albert kennzeichnet seine Relationen und ist für die sexuelle Gewalt (*DH* 96) und sein Leben in der kriminellen Welt verantwortlich. Jims Leben ist eine narrative Identität, die von Trauma und mangelnder Autonomie geprägt ist, was seinen brennenden Wunsch nach einer Veränderung des Lebens erklärt. Die Zeit, die Jim vorübergehend bei Damian verbringt, repräsentiert diese Veränderung. Eine vorübergehende Illusion eines Lebens, das er selbst kontrollieren kann: »Sie könnten im Garten Tee trinken, unter einem Kirschbaum, einem Nußbaum, unser Leben, wollte er ihr [Mae] sagen.« (*DH* 26)

Für Jim geht es beim Aufbau seiner Identität nicht nur darum, sein Leben in den Griff zu bekommen, sondern auch dauerhafte emotionale Bindungen aufzubauen. Seine unmittelbare Realität und Vergangenheit beeinflussen jedoch sein gegenwärtiges Handeln. Er verliert wieder die Kontrolle und hat einen Wutausbruch, der Mae aus seinem Leben vertreibt und zu seiner Instabilität beiträgt. Sander (2015: 203) macht in diesem Zusammenhang auf die Rolle Hishams, der auch für Albert arbeitet, aufmerksam. Hisham ist im Gegensatz zu Jim einfühlsam und versteht Jims Leiden: »Zwei Brüder meiner Frau sind verschwunden, kapierst du? Ich weiß, was das heißt, wenn man

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jemanden sucht und nicht einmal weiß, ob er noch lebt.« (*DH* 245) In diesem Sinne identifiziert Sander einen nahezu religiösen Charakter Hishams:

> Er photographiert Maes entstelltes Gesicht und konfrontiert Jim mit diesen Bildern. In seiner Reaktion auf Jims Gewaltausbruch und Kontrollverlust wird Hisham, die gebrochene Figur des Kleinganoven, als Christusfigur gezeichnet: Er verteidigt sich nicht aktiv, schlägt nur die Augen nieder, dreht sich um und bietet […] Jim seinen Hinterkopf dar. Sein Verhalten evoziert die Worte Jesu über die Feindesliebe. (Sander 2015: 203)

Insofern haben die Vagabunden von *Die Habenichtse* keine Kontrolle über ihre Selbstbestimmung. Sie sind den Lebensbedingungen unterworfen, die ihnen aufgezwungen werden. Sie verfügen nicht über die Mittel, ihr Leben autonom zu verändern. Sie befinden sich in direkten Abhängigkeitsverhältnissen und geraten in Anbetracht der Kontrollunfähigkeit in Verzweiflung. Die Vagabunden sind nicht in der Lage, über sich selbst frei zu bestimmen. Sie werden nach dem Teufelskreis und den Umständen, denen sie nicht zu entkommen vermögen, gestaltet.

4.3.2 Die Touristen

Isabelle und Jakob repräsentieren dagegen Baumans Touristen, deren Leben überwiegend selbstgesteuert sind. Während die Identitätskonstruktionen von Jim und Sara notwendigerweise durch äußerliche Einflüsse angetrieben werden, verfügen Jakob und Isabelle über die finanziellen Mittel und die Möglichkeiten, sich zu gestalten. Die Lebensveränderung wird für das deutsche Ehepaar zunächst als positive Veränderung wahrgenommen, als eine Gelegenheit beruflichen Aufstiegs. Isabelles Umzug nach London ist allerdings durch das Unbekannte gekennzeichnet, wie der Schwellenraum der Tür nahelegt:

> Er [Jakob] händigte […] Isabelle die Schlüssel aus und trug die Koffer an die Tür. Das Schloß erwies sich als widerspenstig, Isabelle stocherte unlustig, zog heraus und schob hinein, preßte sich gegen den Türrahmen, drehte sich nach Jakob um. […] [Er] bemerkte nicht einmal, wie lange sie an der Tür hantierte, strich sich durch das rotblonde Haar, das zerzaust war. Er hatte ihr gefehlt, es war kaum etwas Sichtbares und Neues, das sie empfand, und irgendwann würde sie wissen, was es bedeutete. (*DH* 113)

Der Selbstgestaltungsprozess wirkt in den Figuren von Isabelle und Jakob präsenter, weil sie im Gegensatz zu Jim und Sara die Stabilität ihrer Normalität verlieren. Sie werden nach und nach dazu gebracht, über ihre Weltanschauungen nachzudenken. Isabelles Widerstand gegen die Störung der Normalität ihres Lebens scheint jedoch größer zu sein als Jakobs. Dieser findet in Bentham einen nicht bedrohlichen Referenzpunkt. Für Isabelle ist das Bedrohliche mit Gefahr oder Gewalt verbunden und wird als Anziehungskraft empfunden. Jim übernimmt für sie die Rolle des Bedrohlichen, das sich vor sie stellt und sie zu einer Reaktion zwingt. Der Fremde wird zwar als Bedrohung wahrgenommen, er ist aber auch derjenige, der Isabelle zu einem moralischen Handeln veranlasst. Isabelle bleibt jedoch auf Distanz, was zugleich die Verweigerung eines direkten Engagements nahelegt.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Isabelles subjektive Gestaltung ist durch Isolation und Handlungsunfähigkeit gekennzeichnet. Ihre Aktionen sind selbstbezogen und fungieren als Widerstand gegen die Relationalität. Laut Shafi sind Isabelles und Jakobs Handlungen von einem Materialismus geprägt, der diese Veränderung des Lebens widerspiegeln soll, jedoch ohne zwischenmenschliches Engagement:

> In order to symbolically mark their new relationship, for example, Isabelle purchases a very expensive pair of shoes, and Jakob carefully furnishes their new house in London. Yet since the transformation they had hoped never happens, the objects cannot acquire any symbolic power. Isabelle never wears the shoes, and the couple rarely spends time together in their new house, which quickly turns into a site of haunting. (Shafi 2011: 438)

Die Bedeutung des Hauses ist somit ambivalent: Während es für Jim und Sara einen Raum der Illusion eines autonomen und glücklichen Lebens darstellt, ist das Haus von Isabelle und Jakob steril (ebd.: 443), und es mangelt ihm an Subjektivität.

Die Transformation von Isabelles narrativer Identität ergibt erst einen Sinn, als das Bedrohliche ihren Welthorizont erschüttert und infrage stellt. Ihre Reaktionen werden durch Fluchtversuche markiert, wie die Szene nach dem Theaterangriff andeutet. Die letzte Begegnung mit Jim und Sara entzieht ihr jedoch die Chance, zu entkommen, und sie wird mit dem Leiden anderer konfrontiert. Indem Jim ihr als Bestrafung das Haar schneidet, wird ihre Subjektivität stark gestört: Isabelle ist ab diesem Zeitpunkt direkt involviert, ein Ereignis, das sie nicht vergessen wird:

> Aber was ist passiert? fragte sich Jakob, warum trägt sie diese Kleider? Sie roch nach Schweiß, er mußte sich überwinden, sie zu umarmen. Sie schmiegte sich nicht an ihn, ihre Augen waren geschlossen […] – Es wird anders jetzt, sagte er leise. Ihr Gesicht war fremd und traurig […]. – Es wird wieder gut, sagte er, er legte die Blumen auf seinen Koffer und schloß Isabelle in die Arme. Man muß Erbarmen haben, hatte Bentham gesagt […]. (*DH* 308-309)

Während Isabelles Subjektivitätsgestaltung erst in der letzten Szene des Romans vorwiegend intensiv ist, wird Jakobs narrative Identität seit Beginn seiner Arbeit bei Bentham stark beeinflusst. Jakob versucht, eine Ordnung in seinem Leben zu schaffen; ein Wunsch nach Kontrolle über die Umstände, die sein Leben bestimmen: »er mißtraute nur allem, was mysteriös schien, und ermochte keine verborgenen Handlungsmotive, keine Veränderungen, die nicht sichtbar wurden.« (*DH* 19)[19] Aus diesem Grund möchte Jakob, im Gegensatz zu seiner Frau, nicht wissen, wie er auf die Gefahr und die Bedrohung reagieren soll: »[w]ie sehr er Gewalt hasse, sagte er wieder und wieder« (*DH*

19 Diesbezüglich schreibt Sander (2015: 157): »In seinen Wiederholungen scheinen Betroffenheit und Unsicherheit auf, die er aber nicht positiv formuliert. Ängsten, Sorgen und Unwägbarkeiten will Jakob keinen Raum geben. Seine Ausblendungen stehen im Dienst seines Selbstentwurfs als autonomes, identitäres, souveränes Subjekt. Er versucht, eine sichere, fest gefügte Position der Distanz einzunehmen, aus der heraus er sich und seine Welt gestalten, seine eigene Geschichte entwerfen und leben, selbst sein emotionales Leben in Unabhängigkeit bestimmen will.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

171). Sogar den Hinweis auf Gewalt im benachbarten Haus will Jakob nicht wahrnehmen (*DH* 265).

Jakob versucht darüber hinaus, gewisse Ereignisse so zu objektivieren, dass ihre Einordnung möglich ist. So nimmt er z.B. den Tod als einen »Wechsel der Besitzverhältnisse« (*DH* 50) wahr. Für Jakob bedeutet der Tod den vollständigen und unwiderruflichen Verlust der Kontrolle über sich selbst, sei es über sein Eigentum oder seinen Körper:

> [E]r [der Körper] gehört denjenigen, die ihn schminken lassen oder nicht, aufbahren oder nicht, beerdigen oder verbrennen. Und dann nehmen sie in Besitz, was der Tote gedacht und gehofft und erlebt hat, selbst eine Erinnerung gehört bald den Angehörigen, im Namen ihrer Liebe, im Namen ihrer Erinnerung. Mir wäre es am liebsten, daß die Leute mich vergessen, wenn ich tot bin. (*DH* 50-51)

Nach Jakobs Auffassung wird Identität durch eine Umrißlinie gebildet, »um das eigene Leben herum, und daß das genügt – aber ich weiß nicht, was es bedeutet. Die Dinge verändern sich.« (*DH* 190) Diese Umrißlinie entspricht der von Ricoeur (1987) formulierten Idem-Identität, die den Charakter eines Individuums durch Beständigkeit in der Zeit kennzeichnet. Die Veränderung des Lebens wiederum gleicht der Ipse-Identität und der Beliebigkeit von Ereignissen, auf die er keinen Einfluss hat. In diesem Sinne versucht Jakob, sein Leben zu planen, wie z.B. das Wiedersehen mit Isabelle: »Er selbst traf keine Frau, die ihn begeisterte, also wartete er auf Isabelle. Zehn Jahre hatte er sich […] als Frist gesetzt. Wenn er Isabelle nicht bis 2001 wiedergefunden hatte, würde er sie vergessen.« (*DH* 21) Nach Jakobs Auffassung ist Identität ein autonomes Konstrukt, das sich objektiv planen lässt, eine »Vorstellung essentialistischer Ganzheit« (Sander 2015: 157-158).

Das Leben in London und der Kontakt mit Bentham stellen jedoch seine Vision einer völlig selbstgesteuerten Identität infrage: »immer wollte man hin zum Mittelpunkt, doch vielleicht war das die falsche Richtung.« Er erklärt weiter: »Dieser winzige Punkt, nicht einmal stecknadelkopfgroß, um den erbittert stritt, was der Mittelpunkt sein wollte. Isabelle sah ihn fragend an. – Ich dachte, was für ein bizarre Idee das ist: ein Mittelpunkt, wenn der mittelste Mittelpunkt doch keine Ausdehnung haben darf.« (*DH* 265) Für Jakob spielt dieses Zentrum eine unentbehrliche Rolle, denn sonst »konnte es ohne Mittelpunkt keine Umlaufbahn geben« (ebd.). In Anlehnung an Ricoeur (1987: 58) entspricht dieser Mittelpunkt der Idem-Identität, die zwangsläufig auf die Fremdheit angewiesen ist. Sie misst der narrativen Identität einen dynamischen Aspekt bei und entzieht dem Individuum die vollständige Kontrolle über seine Gestaltung. Die Dynamik unterliegt also der Beliebigkeit von Ereignissen, die sich im Laufe des individuellen Lebens zutragen.

Die Zersetzung von Jakobs Welthorizont ist auf seinen Kontakt zu Bentham zurückzuführen. Bentham trägt die Todesschmerzen seiner Familie während der NS-Zeit und seines Gefährten Graham mit sich. Er »formulates his conception of the passage of time, one which allows for the pastness of the past to be acknowledged while keeping alive a connection to it.« (Leal 2011: 171) Diese Denkart bezeichnet Bentham als »Zwiesprache mit den Toten«, einen einfühlsamen Einbezug der kulturhistorischen Vergangenheit

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und der Solidarität, die eng mit dem Leiden und dem Mangel an Kontrolle einhergehen.

Das bereits angeführte Beispiel der in Sütterlin verfassten Möbelliste, deren Reinschrift keine historischen Informationen berücksichtigt, beinhaltet einen Vergleich zwischen Bentham und Jakob. Bentham erzählt Jakob vom Verschwinden seiner Haushälterin: »Sie [die Haushälterin] hatte Zeichen in einen Schrank geritzt, wir haben lange überlegt, ob wir ihn restaurieren lassen. […] Wir haben den Schrank gelassen, wie er war. Die Vergangenheit findet immer Gegenstände, an denen sie sich ablesen läßt.« (*DH* 254) Im Gegensatz zu Jakob erkennt Bentham die Spuren der Vergangenheit und des Leidens, die man nicht auslassen sollte: »Die Vergangenheit findet immer Gegenstände, an denen sie sich ablesen läßt« (*DH* 254):

> Es ist übrigens nicht so der Schmerz, der zerstörerisch ist. Eher die Blindheit, die er mit sich bringt, der Wunsch, die Augen nicht zu öffnen, nichts zu sehen, was einen vom Bild des Geliebten entfernen könnte, und es dauert lange, bis man begreift, was zur Vergangenheit dazugehört, daß sie sich weder berühren noch verändern läßt, egal wie gewaltsam man sich in ihre Nähe drängt. Daß man alles verliert, wenn man nicht hinnimmt, was vergangen ist, aus dieser unbarmherzigen Distanz, die einen vor allem deshalb quält, weil sie die eigene Distanz zu den Dingen ist. (*DH* 256)

Das Erbarmen erweist sich als moralische Handlung des Individuums, um die Unberechenbarkeit des Lebens zu akzeptieren und mit der Vergangenheit (kritisch) zu leben. Laut Leal (2011: 182) fungiert Bentham als »a point of orientation from which to locate himself as an empathetic and thus ethically-minded subject equipped to challenge the overwhelming injustices of the world he inhabits«. Auf diese Weise geht die Arbeit mit Bentham über offene Restitutionsfälle hinaus und durchdringt Jakobs Selbstverständnis, was in ihm eine große Faszination für seinen Chef hervorruft. Ohne Bentham wäre Jakob – und seine Arbeit – auf eine Objektivität vergangener Ereignisse und eine Planung der Gegenwart reduziert, die einer illusorischen logischen Harmonie entsprechen. Schließlich räumt Jakob ein, dass seine Arbeit niemals Gerechtigkeit erlangen wird, denn die Vergangenheit kann nicht ungeschehen gemacht werden und die Grausamkeit wird bis heute nachempfunden (*DH* 187).

Bentham spielt somit eine wichtige Rolle in Jakobs Leben und ruft eine Schüler-Lehrer-Relation hervor (vgl. dazu Sander 2015: 167). Darüber hinaus entwickelt Jakob eine Faszination für seinen Chef/Mentor, die sich als homoerotische Anziehungskraft herausstellt. Dieses Gefühl wird zunächst als Fremdheit empfunden, die im Laufe des Romans Jakobs Welthorizont infrage stellt und durch empathisches Handeln etwas Neues in Jakob hervorruft. Diese Anziehungskraft wird beispielhaft dargestellt, als Jakob einen Spaziergang durch Hampstead Heath unternimmt. Jakob ignoriert an der Ladies Pond das Zeichen »*No men permitted beyond this point*« (*DH* 205), was Sander (2015: 169) als Grenzüberschreitung von Jakobs Identität versteht. In der Position eines Voyeurs betrachtet Jakob den Geschlechtsakt zwischen einem jüngeren und einem älteren Mann, den Jakob für Bentham hält. Für Jakob bezeichnet diese Szene eine Infragestellung der Gewissheiten seines bisherigen Lebens. Dieser Transformationseffekt seiner Identität wird durch den Zweifel zum Ausdruck gebracht:

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> […] schon nach ein paar Metern fing er an zu zweifeln, jeder Schritt Richtung Sportplatz und Schule verstärkte seine Zweifel, daß es wirklich Bentham gewesen sei, und ihm stiegen Tränen in die Augen, so daß er wieder stolperte, aufpassen mußte, da er die Straße erreichte, daß er nicht überfahren würde, und dann machte er einen Umweg, denn so konnte er nicht nach Hause kommen. Aufgelöst. Erregt. Er suchte nach einer Formulierung, die ihn belustigte, die er Isabelle vortragen könnte, um aus etwas eine Anekdote zu machen, das ihn erschütterte. (*DH* 207)

Jakobs Gefühle werden ambivalent wahrgenommen. Einerseits denkt er »an Bentham, an Isabelle und Alistair und auch an Hans, mit einer Zärtlichkeit, die ihm neu war.« (*DH* 209) Jakob stellt andererseits fest, dass er sich in einer Position des Außenseiters befindet (vgl. auch Sander 2015: 170): »Er hatte sich selbst als ein Geschenk gedacht, jetzt stellte er sich den eigenen Körper vor, der im Wasser nicht posieren konnte, ohne lächerlich zu sein. Er wurde nicht gebracht, Bentham war auf seine Umarmung nicht angewiesen.« (*DH* 208) Indem er Bentham nicht als Projekt (wie etwa das *Projekt Isabelle*, vgl. Sander 2015: 160) ansieht, erkennt Jakob, dass er keine Kontrolle über die Gefühle anderer und die Ereignisse hat, die sich vor ihm entfalten. Jakobs Responsivität entspricht meiner Ansicht nach einer empathischen Handlung, einem Versuch, involviert zu sein: »Jakob ging weiter […] und merkte, daß er gekränkt war. Es gab jemanden, der in Benthams Leben die entscheidende Rolle spielte.« (*DH* 193) Seine Gefühle für Bentham scheinen jene für Isabelle zu ersetzen, auf die er nicht einmal eifersüchtig ist: »Jakob betrachtete Isabelle, die sich mit drei Gläsern und einer Flasche Wein näherte, sie lächelte Alistair an. Er hätte, dachte Jakob, eifersüchtig werden können und war es nicht.« (*DH* 184)

Die Zweifel, die Bentham in Jakob hervorbringt drücken die Infragestellung der Referenzen aus, die Jakobs Welt stabilisierten. In Anlehnung an Ricoeur (1991a: 104-105) handelt es sich um eine Transformation der narrativen Identität, die Mimesis II, die sein Vorverständnis der Welt hinterfragt. In diesem Fall steht meiner Auffassung nach nicht Jakobs homoerotische Zuneigung im Mittelpunkt der subjektiven Transformation, sondern die dialogische Relation zu Benthams narrativer Identität. Diese plädiert grundsätzlich für ein moralisches und einfühlsames Handeln und dringt in Jakobs Welthorizont ein (Mimesis III)[20]. Allerdings ist in diesem Zusammenhang zu betonen, dass die Entwicklung von Jakobs moralischem und empathischem Handeln die Kluft zwischen ihm und Isabelle weiter verbreitert.

> Bentham hat mir [Alistair] erzählt, ein Freund von ihm, der im Außenministerium arbeitet, habe Informationen, daß britische Soldaten im Irak foltern. Daß sie Leute erschossen haben, aus Versehen. *Unlawful killings*, nennen sie das. Ein achtjähriges Mädchen. […] Es gab Berichte, sagte Alistair, vielleicht sogar Fotos, und Bentham hat sich darüber fürchterlich aufgeregt. Mein Gott, habe ich zu ihm gesagt, wer glaube schon, daß sie nicht foltern. Die Amerikaner, Engländer. Aber Bentham war entsetzt, er war

20 Sander (2015: 214, Herv. i.O.) nennt in diesem Zusammenhang eine Erklärung für Benthams Namen: »Schon sein Name lenkt die Aufmerksamkeit auf den Philosophen Jeremy Bentham. […] Für Jeremy Bentham besteht das wichtigste Charakteristikum eines lebendigen Wesens in seiner Passivität, seinem Erleiden, seiner Verletzlichkeit […].«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> niedergeschlagen. […] Isabelle sah Jakob an, der in sich zusammengesackt war. Warum tut er nie etwas? dachte sie, warum wehrt er sich nicht? Sie spürte, wie er mit etwas kämpfte […]. – Ich möchte nach Hause gehen, sagte Jakob still. (*DH* 282-283, Herv. i.O.)

Jakob hat immer noch eine Abneigung gegen Gewalt, wie bei dem versuchten Angriff nach dem Theaterstück. Isabelle fragt sich jedoch, warum Jakob nicht direkt reagiert und zutiefst bedrückt ist. Meiner Meinung nach nimmt Jakob das Leiden und das Bedrohliche nicht als Störung seiner individuellen Lebensordnung wahr, sondern als Weltschmerz. Eine empathische und melancholische Weltperspektive, die ihm Bentham vermittelt hat. Jakob »[…] keeps his feelings about Bentham from Isabelle but also chooses not to communicate with her about any facet of his work life. He thus fails to make her aware of the subtle shifts in his relation to reality that the interaction with Bentham is bringing about.« (Leal 2011: 173)[21]

Der Kontakt zu Bentham offenbart Jakob, dass die narrative Identität sich nicht nur auf das bezieht, was das Individuum aktiv tut, sondern auch auf das, was jenseits seiner Kontrolle liegt und ihm passiert. Der Verlust dieser Kontrolle führt dazu, dass Jakob seine vorherige Stabilität genommen wird und zugleich Unsicherheit hervorruft. Dies lässt sich aus dem folgenden Dialog mit Andras erschließen: Jakob fragt sich, »ob es klug war, nach London zu gehen, sagte er. Es kommt mir vor, als würde mir dort etwas entgleiten, ich weiß nur nicht, was.« (*DH* 190)

Andras wiederum ist eine Nebenfigur, deren subjektive Entwicklung eng mit ambivalenten Emotionen verbunden ist. Er ist verliebt in Isabelle, erkennt jedoch, dass das nicht auf Gegenseitigkeit beruht. Er ist Jude und wurde von seinen Eltern, die in Budapest zurückblieben, nach Deutschland geschickt, damit er kein Leben hinter dem Eisernen Vorhang hätte. Leal zufolge (2011: 189) ist Andras' Leben von einem Schwebezustand geprägt, einem ambivalenten, subjektiven Raum, der zwischen seiner ungarisch-jüdischen Herkunft und seinem Leben in Deutschland pendelt. Mit diesem will er sich nicht konfrontieren: »Die Vergangenheit interessierte ihn nicht. Sie war die riesige osteuropäische und jüdische Katze, ungebeten wuchs sie, beanspruchte Platz. Er konnte ihr nur ausweichen, indem er unauffällig an ihr vorbeischlich.« (*DH* 197)

> Und ich lebe hier als Ungar, als Deutscher, wie du willst. Wer weiß schon, daß ich jüdisch bin? Peter weiß es nicht, Isabelle nicht. Keiner fragt, ich reibe es keinem unter die Nase. Warum sollte ich? Ich weiß selbst nicht genau, was es für mich bedeutet. Bin ich Jude? Ja, natürlich. Vor allem aber Exil-Ungar. Eine Exotik läßt die andere verschwinden. Daß es Israel gibt, läßt mich ruhiger leben. (*DH* 188-189)

---

21 Die Empathie als Ergebnis von Jakobs Interaktion mit Bentham wird darüber hinaus in der Begegnung mit Miriam inszeniert, die wie Bentham »no stranger to loss« ist (Leal 2011: 171). Sie hatte ihren Sohn bei einem Autounfall verloren (Bentham verlor Graham bei einem Motorradunfall) und weiß, wie wichtig es ist, sich an die Vergangenheit zu erinnern und die Gegenwart als Grundlage für einfühlsames Handeln wahrzunehmen. Miriam nimmt Jakob mit zu sich nach Hause und wäscht ihm die Füße, ein deutlich religiöses Bild, das Empathie ausdrückt: »Miriam […] erscheint […] als Heilige, ihr hebräischer Name lautet im Lateinischen Maria. Die Mutter Jesu, die insbesondere in der katholischen Marienverehrung das Sinnbild von Demut und Vertrauen verkörpert, rückt sie ebenso in diesen Kontext wie die unwirklich wirkende Szenerie, die an die Fußwaschung im Buch *Johannes* des *Neuen Testaments* erinnert.« (Sander 2015: 200)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Umgang mit seiner Herkunft legt nahe, dass Andras seine Identität nicht in Begriffen präsentiert, die eine eindeutige Klassifizierung erlauben. Die Ambivalenz seines Lebens und die unterschiedlichen Aspekte seiner narrativen Identität unterstreichen die Schwierigkeit, seine Subjektivität und Vergangenheit aufzuarbeiten. Sein Leben ist von Verlusten und Abschieden geprägt, die ihn zutiefst erschüttern, wie beispielsweise Isabelles Umzug nach London:

> Abschiede blieben […] immer beiläufig. Er dachte an die Küsse seiner Budapester Verwandten, an das anschwellende Getöse bei jedem Weggehen, das sich als Abschied auslegen ließ, die unzähligen Personen, die eine Prozession bildeten auf dem Weg zum Flughafen oder zum Bahnhof und sogar zur Haustür, falls er das Haus nur verließ, um mit jemandem zu Abend zu essen. […] Er wollte nicht, daß Isabelle ging. Er wollte, daß sie begriff, was Abschied bedeutete, Abschied von ihm, der vielleicht doch nach Budapest zurückkehren würde. (*DH* 109)

Die Ambivalenz ist ein ausgeprägtes Merkmal seiner narrativen Identität. Wenn er über eine mögliche Rückkehr nach Ungarn nachdenkt, stützt er sich auf binäres Denken: entweder hier oder dort. Als er sich jedoch von Isabelle distanziert und seiner Beziehung zu Magda zuwendet, akzeptiert Andras die Ambivalenz seines Lebens: »Warum soll man nicht an zwei Orten leben? Wozu diese angeblichen Entscheidungen? Vielleicht findet man sich irgendwann in seine eigenen Umrisse hinein und begreift, daß es ausreichend ist, mehr als ausreichend.« (*DH* 190) Wie Bentham, der auch Jude und Ausgewanderter ist, wird Andras als sehr einfühlsame Figur porträtiert. Sein Einfühlungsvermögen ist genau das Element, das ihm erlaubt, die Ambivalenz seines Lebens zu akzeptieren: Er lernt Magda kennen, die nach dem Tod ihres Ehemannes das Gefühl von Verlust und Abschied teilt. Andras erkennt, dass der Abschied von Isabelle eine wesentliche Rolle spielt, um sie zu vergessen und ein Leben mit Magda aufzubauen: »Du ziehst zu Magda? Wirklich? Andras, ich fasse es nicht. Das ist ja großartig. Ich dachte schon, du willst bis an dein Lebensende Isabelle nachweinen.« (*DH* 288)

Seine Empathie wird ebenfalls hervorgehoben, als er einen anonymen Obdachlosen auf seinem Dachboden unterbringt. Er nennt ihn Herr Schmidt. Die Anwesenheit des Fremden wird nicht als Reaktion von Abwehr oder Abneigung wahrgenommen, sondern von Mitgefühl. Andras beschließt, den Mann nicht zu vertreiben und ihm zu helfen, indem er ihm Kochutensilien schenkt: »Ich habe ihm eine elektrische Kochplatte gekauft und einen Topf geschenkt. […] Zwei Teller, fuhr Andras fort, und Besteck hat er selbst, jetzt will er mich zum Essen einladen.« (*DH* 83) Aus Dankbarkeit und einer Form von Gegenseitigkeit macht der Obdachlose sich Sorgen um Andras und gibt ihm einen Rat:

> Es blieb nicht aus, daß Magda und Herr Schmidt sich trafen, und nachdem Herr Schmidt Gelegenheit gehabt hatte, auch einen Blick auf Isabelle zu werfen, klopfte er bei Andras an die Tür, krümmte sich verlegener als je zuvor und teilte Andras mit, daß ihn Unglück erwarte, wenn er die jüngere der beiden Frauen heiraten würde. Es fiel Andras leicht genug, ihn zu beruhigen, aber einen Stich gab es ihm ins Herz. (*DH* 84)

Andras' Figur unterscheidet sich von den anderen Protagonisten dadurch, dass er zu akzeptieren lernt, »daß es keine Lebensordnung für ihn gab« (*DH* 40). Die Unsicherheit, die sich im Rahmen der flüchtigen Moderne verstärkt, ist ein wesentliches Element für

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Entwicklung seiner narrativen Identität. Die Ambivalenz der flüchtigen Moderne setzt eine Anpassungsfähigkeit voraus, um »Normen zu überschreiten und erreichte Standards hinter sich zu lassen« (Bauman 2003[2000]: 95). Diese Fähigkeit ist individuell und nicht vergleichbar: Es ist eine subjektive Erfahrung, die sich im Raum der Individualität manifestiert. In Anbetracht des Mangels an endgültigen Lebensreferenzen bezeichnet die Anpassungsfähigkeit einen fortwährenden Prozess der Selbstgestaltung und -findung.

Wohingegen in *CC* und *NnL* überwiegend die selbstbestimmte Entwicklung der Subjektivität in den Fokus gerückt wird, geht es in *DH* primär um die Auswirkungen der Ambivalenzen, wodurch die Vorstellung, dass Veränderungen *per se* etwas Positives bedeuten, widerlegt wird. Insbesondere unter Zuhilfenahme von Baumans Theorie konnten die zwischenmenschlichen und kulturhistorischen Krisenräume sowie deren Einflüsse auf die Stadt und die Stadtbewohner identifiziert werden. Die Narration veranschaulicht somit die Tatsache, dass der Raum des kollektiven und individuellen Lebens unmittelbar den Ambivalenzen der zwischenmenschlichen Relationen und deren räumlichen Nutzung und Produktion ausgesetzt ist. In dieser Hinsicht macht der Titel des Romans deutlich, dass weder die finanzielle Lage noch die objektiven Besitzverhältnisse eines Individuums sein Leben bestimmen. *Die Habenichtse* sind vielmehr unfähig, dauerhaftere und stärkere Bindungen herzustellen. Das Nicht-Haben entspricht also der Unfähigkeit, der narrativen Identität einen Stabilitätsaspekt zuzusprechen und der Leere, die in den Figuren nicht gefüllt wird. Wer die Unvorhersehbarkeit des Lebens akzeptiert und eine einfühlsamere Position einnimmt, kann zwar nichts haben, gehört aber nicht zu den Habenichtsen.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

5. Flüchtige Stadtfragmente: *Es waren viele Pferde*

Im Jahr 2001 wurde die Welt Zeuge des entsetzlichen Terroranschlags auf die Zwillingstürme des World Trade Centers in New York und dem Anbruch einer neuen geopolitischen und kulturellen Ordnung. Inmitten dieser turbulenten Zeit erschien Luiz Ruffatos Meisterwerk *Es waren viele Pferde* (Original: *Eles eram muitos cavalos*; übersetzt von Michael Kegler), das sich als eine der Hauptreferenzen der brasilianischen Gegenwartsliteratur etablierte und Ruffato zu internationaler Anerkennung verhalf. Er ist Preisträger der Auszeichnung des APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) und des Machado de Assis-Preises. In seinem Werk skizziert er die zahlreichen bruchstückhaften Einsichten und Perspektiven eines einzigen Tages aus Sicht der Anwohner der brasilianischen Großstadt São Paulo. Da sich die im Laufe des literarischen Werkes entworfenen Fragmente nicht explizit auf reale Personen beziehen lassen, werden vielmehr solche Figuren dargestellt, denen durch die Literatur ein lebensechter und wahrhaftiger Gehalt zugeordnet wird und dadurch zustande kommen.

Ruffatos Schilderungen São Paulos konstituieren sich als ein soziokulturelles Gebilde und lassen sich somit aus einer transdisziplinären Perspektive analysieren. Allerdings wird der Frage nachgegangen, inwiefern sich die Individuen auf der narrativen Ebene ausprägen. Obwohl es sich hierbei um flüchtige und zeitlich begrenzte Fragmente handelt, ist es im Laufe der Erzählung dennoch möglich, wiederkehrende Aspekte und Motive auszumachen, die sich auf die Stadt und die Individuen auswirken. Ausgangspunkt der vorliegenden Analyse ist dementsprechend nicht das individuelle Fragment (an sich), sondern vielmehr der thematische Zusammenhang zwischen den einzelnen Fragmenten. Derartige thematische Verflechtungen bilden darüber hinaus die vorhandenen großstädtischen Dynamiken ab, die sich durch eine Komposition gleichzeitiger und flüchtiger Subjektivitäten in ständiger Bewegung auszeichnen.

Die literarische Darstellung der Stadtfragmente entspricht einer multiperspektivischen Schreibstruktur: Jedes Fragment verfügt über eine eigene Stimme, Struktur und Inhalt, die abhängig vom Individuum bzw. Erzähler (wenn vorhanden) bestimmt sind. Während eines Interviews mit Rinaldo Fernandes (2008) erörterte Ruffato, dass sich die Urbanität aufgrund ihrer strukturellen Beschaffenheit als eine alternative Art und Weise verstehen lässt, die die Eigenheit der Dynamik und des Chaos entspricht:

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Seit meinem ersten Buch wollte ich etwas über São Paulo schreiben, eine Art Hommage an die Stadt, die mich willkommen geheißen hat, ohne zu fragen, woher ich kam, wie man oft in [dem Bundesstaat] Minas [Gerais] und in anderen Regionen des Landes macht. Ich dachte, und ich denke immer noch, dass São Paulo nicht zu begreifen ist. Sie wächst ohne jegliche Ordnung und ihre Landschaft ändert sich quasi geradezu über Nacht. Daher konnte ich nicht die üblichen Formen des bürgerlichen Romans benutzen, um zu versuchen, diese Dynamik aufzufassen. Ich suchte nach Alternativen, um die Stadt zu verstehen, und trug die verschiedenen Sprachen, in die die Stadt sich übersetzen lässt, in die Seiten des Buchs ein: die Werbung, der Journalismus, das Theater, das Kino, die Musik, die plastischen Künste, die Beschreibung, die Erzählung, die Poesie… Ich sage nicht, dass *Es waren viele Pferde* ein Roman ist, sondern vielmehr eine »literarische Installation«. (Ruffato im Interview mit Fernandes 2008:1)[1]

Indem Ruffato *EwvP*[2] als eine »literarische Installation« betrachtet, setzt er zugleich einen prozesshaften Aspekt des Schreibens voraus. Dadurch distanziert er sich vom Komplex ästhetischer und sprachlicher Regeln und betont dabei alternative Darstellungsformen des Urbanen. Dieser Paradigmenwechsel ist bezeichnend für die Annäherung an ein neues Darstellungs- und Verzeichnismodell des urbanen Raums und der flüchtigen Identitäten. Demnach spielen sich solche Veränderungen nicht nur auf der inhaltlichen Ebene (*was* erzählt wird), sondern zeitgleich auf der Ebene der Form (*wie* es erzählt wird) ab.

Die Fragmentierung der Textstruktur spiegelt die Vielfalt der Identitäten und der Wahrnehmungsformen des urbanen Raums wider. Um die individuellen Lebensweisen verstehen zu können, wird dem Lesepublikum eine gewisse Anpassungsfähigkeit abverlangt. Da sich nicht an eine lineare, fixierte, solide und regelmäßige Struktur gehalten wird, lässt sich von einer Verflüchtigung von Ruffatos narrativer Konstruktion sprechen. Es handelt sich um eine Schreibweise, die sich ständig verändert und sich an die Individualität jedes Fragments angleicht. Die Flüchtigkeit der Fragmente ist häufig (29 Mal) an den abrupten Unterbrechungen der Handlungen oder dem bewussten Weglassen der Satzzeichen am Ende des Fragments zu erkennen. Folglich kann diese fragmentische Struktur als ein Komplex von Momentaufnahmen verstanden werden.

Dadurch hebt *EwvP* die Bedeutung der sprachlichen und subjektiven Nuancen, die durch die aktive Beteiligung an der urbanen Raumproduktion aufgezeigt werden, hervor. Dabei wird auf das Stilmittel der Bricolage zurückgegriffen, wodurch die Darstellung von scheinbar belanglosen Elementen – Urkunden, Dokumente, Zeitungsaus-

---

1 »Desde meu primeiro livro, queria escrever algo sobre São Paulo, uma espécie de tributo à cidade que me recebeu sem perguntar filho de quem eu era, como em Minas, e acredito que em outras partes do país, é comum. Só que achava, ainda acho, São Paulo uma cidade inapreensível. Ela cresce desordenadamente e a paisagem muda da noite para o dia, literalmente. Não podia então usar as formas convencionais do romance burguês para tentar captar essa dinâmica. Então, busquei maneiras alternativas de compreendê-la, trazendo para as páginas do livro as várias linguagens em que a cidade pode ser traduzida: a publicidade, o jornalismo, o teatro, o cinema, a música, as artes plásticas, a descrição, a narração, a poesia… Eu não nomeio *Eles eram muitos cavalos* como ›romance‹, mas sim como ›instalação literária‹.«

2 Zur besseren Lesbarkeit sollen das brasilianische Original und die deutsche Übersetzung fortan jeweils *EemC* und *EwvP* genannt werden.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schnitte usw. – betont wird, um auf den identitätsstiftenden Aspekt solcher Fragmente aufmerksam zu machen. Hierbei handelt es sich um Überbleibsel, deren Subjektivitäten sich textuell nachempfinden lassen. Diese subjektiven Hinterlassenschaften (vgl. Zamberlan 2015: 13) demonstrieren wiederum die individuelle Nutzung und die Produktion des Raums. Wie bereits erwähnt wurde (vgl. 1.4.1), zeichnet sich der Raum durch eine identitätsstiftende Dimension aus, die den Individuen ihre eigene Lebensproduktion ermöglicht. Die Individuen nehmen syntagmatisch diverse Orte in der Stadt ein und nehmen durch ihre subjektive Positionierung innerhalb der räumlichen Dimension Gestalt an. Ruffatos »Installation« wird dementsprechend ein dynamischer Identitätskomplex mit verschiedenen Zugangsformen, die sich im Laufe der Zeit verändern.

Während in *EwvP* die verworrenen und flüchtigen Beziehungen zwischen den Individuen und dem heterogenen urbanen Raum São Paulos thematisiert werden, kommt dem Lesepublikum automatisch die Rolle eines literarischen Flaneurs zuteil. Das Lesen ist unter dieser Voraussetzung mit dem Akt des Gehens gleichzusetzen (vgl. Certeau 1988: 190) und seine Eindrücke resultieren aus den Interpretationen der flüchtigen Verflechtungen innerhalb der Großstadt. Bei der Wahrnehmung der Stadt und ihrer (realen oder fiktiven) Bewohner versetzt sich das Lesepublikum in diesen Raum hinein und wird selbst Teil des urbanen Raums. Der Leser kann somit die Stadt und ihre Vielfalt beobachten, hören, (nach)empfinden und sogar mit den Erzählern und Figuren Zwiesprache halten.

5.1 Wirklichkeit und Möglichkeit

In Anbetracht dessen, dass die Urbanität ein mosaikartiges Großgebild ist, das sich aus subjektiven Fragmenten zusammensetzt, ist ihre Definition wesentlich auf ihre individuellen Perspektiven beschränkt. Die individuell unterschiedlichen Wahrnehmungen des urbanen Raums fungieren in diesem Sinne als metonymische Bedeutungen für das Raumverständnis. Der von jedem Individuum eingeschlagene Weg – beim Gehen oder beim Lesen – ermöglicht die Begegnung zwischen dem Leser und den verschiedenen Facetten der Großstadt.

Die skizzierten Fragmente sind demnach Möglichkeiten, die verschiedenen Wirklichkeiten (real oder fiktiv) darzustellen. Die dargestellte Wirklichkeit ist nichts anderes als ein erzähltes Spiegelbild von Subjektivitäten, die sich aufgrund ihrer Lebensechtheit und Wahrhaftigkeit zur Geltung kommen. Diese Realitätsnähe lässt sich in den zwei ersten Fragmenten von *EwvP* durch die Verankerung in der räumlich-zeitlichen Wirklichkeit beobachten und gewährt dem Lesepublikum den ersten Zugang zu dem urbanen Raum: »São Paulo, 9 de maio de 2000. Terça-feira.« (*EemC* 13)/»São Paulo, 9. Mai 2000. Dienstag.« (*EwvP* 9); »Hoje, na Capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado. […]« (*EemC* 13)/»Das Hauptstadtwetter ist heute leicht bewölkt bis bewölkt.« (*EwvP* 9). Die Objektivität beider Fragmente ist von grundlegender Bedeutung, da sie den Aspekt der Simultaneität der urbanen Fragmente akzentuiert.

Die Objektivität dient in *EwvP* als Ausgangspunkt und Basis für die Subjektivitäten, die sich dort bilden. Die Stadt und die Phänomene, die alle Bewohner direkt oder indirekt in unterschiedlichem Maße beeinflussen, erzeugen eine objektive Verbindlichkeit

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des Werkes, die wiederum die Entwicklung der subjektiven Dimension steuert. Wie zuvor jedoch bereits erwähnt wurde, ist die Darstellung der Subjektivität nur bedingt möglich, da deren Erschließung im Grunde genommen von der subjektiven Interpretation des wahrnehmenden Individuums abhängt. Den urbanen Raum darzustellen, setzt die Hinnahme dieser rein objektiven Unmöglichkeit und die damit einhergehende Auseinandersetzung mit dem, was real sein *kann*, voraus.

Vor diesem Hintergrund konstituieren sich die Fragmente von *EwvP* auf einer Ebene der Spekulation und nicht auf der der unbestreitbaren Realität. Der ästhetische Schöpfungsprozess von Subjektivitäten bezieht sich demnach auf eine denkbare, lebensechte Wirklichkeit. Das hat zur Folge, dass die vermeintlichen Objektivitäten, die in den Textausschnitten bzw. der Bricolage artikuliert werden, Teile des urbanen Raumes darstellen, die zeitgleich Aspekte der Identität spekulativ widerspiegeln. Die verschiedenen Räume, die in ihrer Gesamtheit ein mosaikartiges Großgebilde des Urbanen begründen, erscheinen in diesem Zusammenhang als Existenzmöglichkeiten, die sich durch ihr aktives und wechselseitiges Verhältnis festigen. Die Fragmente – real oder fiktiv – besitzen einerseits einen unabhängigen Aspekt, da es kein Indiz für direkte Verbindungen zwischen ihnen gibt, verhalten sich jedoch auf der anderen Seite komplementär zueinander und bilden zusammen ein mosaikartiges Stadtbild. Jedes Fragment hat somit eine zweifache Ausrichtung: zum einen ist jedes Fragment ein kurzer Ausschnitt individuellen Lebens. Zum anderen richtet es sich zu dem Ganzen und betont dabei seine Relation mit der Stadt.

Durch die Metonymisierung der Stadt – sprich: das Verständnis ihres Ganzen durch ihre Teile – heben die zahlreichen Darstellungsmöglichkeiten somit das expressive Potenzial der Literatur hervor. Im Folgenden sollen auf die formbezogenen Aspekte von *EwvP*, die den Schöpfungs- und Wahrnehmungsprozess des urbanen Raums beeinflussen, näher eingegangen werden.

5.2 Darstellung und Prekarität

In *EwvP* wird der Versuch unternommen, die an einem Tag gemachten Erlebnisse der Bewohner São Paulos literarisch darzustellen. Aufgrund der Größenordnung und deren subjektiven Inkommensurabilität wird der urbane Raum mithilfe isolierter Fragmente dargestellt, die verschiedene Orte der Stadt erleben und interpretieren sowie unterschiedliche subjektive Räume produzieren. Die Raumproduktion (vgl. 1.4.3) gewinnt durch die Narrativisierung der verschiedenen Lebensweisen an Gestalt und bringt darüber hinaus weitere Aspekte des urbanen Lebens zum Vorschein. Dabei handelt es sich um eigenständige Fragmente, deren Interpretation auf Grundlage fehlender Kommunikation zwischen den einzelnen Fragmenten und narrativer Isolierung erfolgt. Im Rahmen eines Interviews mit der brasilianischen Literaturkritikerin Heloísa Buarque de Hollanda (2017) behauptete Ruffato, São Paulo sei durch eine kommunikative Prekarität gekennzeichnet, welche die ganze Struktur des traditionellen bürgerlichen Romans infrage stellt:

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Ich wollte, dass São Paulos Prekarität der Prekarität des Romans entspricht. […] Zum Beispiel das Beharren auf der Konstruktion von abgedichteten Kapiteln, welche die Prekarität bedeuten würden, das Fehlen an Durchlässigkeit der sozialen Beziehungen. Die Prekarität von den Reden der Personen, die sich nicht mehr kommunizieren können, weil die Kommunikation in São Paulo kurzlebig ist. Die Prekarität der urbanen Architektur, die Prekarität der Architektur des Romans, die Prekarität des urbanen Raums selbst. (Ruffato, im Interview mit Hollanda 2017: 5)[3]

Demnach versucht Ruffato sich durch seine fragmentierte Erzählung von vorherrschenden literarischen Traditionen loszulösen und den urbanen Raum São Paulos aus einer pluralistischen Perspektive zu erschließen. Die Darstellung der Stadt bedeutet in dieser Hinsicht eine Durchlässigkeit, die dem Raum einen vernetzenden und flüchtigen Aspekt zuschreibt. Eine Grundvoraussetzung für die Darstellung des Urbanen ist ein gewisses Wahrnehmungsvermögen, das es dem Lesepublikum ermöglicht, seine Auffassungen nicht zu sehr auf die eine oder andere Perspektive zu beschränken. In Anbetracht der Flüchtigkeit der urbanen Beziehungen verlieren das Gedächtnis und die Ansammlung von Erlebnissen im Laufe der erzählten Zeit an Kraft (dazu vgl. Ricoeur 2000: 98) und werden aufgrund der überwältigenden Eindrücke des urbanen Raums zunehmend kurzlebiger:

> Die Vielfalt der Ereignisse löscht nicht die Intensität der Erzählungen aus, welche durch Gewalt, Einsamkeit, Verzweiflungen, Überfälle und Sehnsucht nach einem besseren Leben gekennzeichnet sind. Der Kapitelablauf verursacht jedoch ein umgehendes Vergessen des vorhin gelesenen Ausschnittes und stellt einen neuen Inhalt und die Entwicklung eines neuen Themas vor. (Zamberlan 2015: 41)[4]

Diese Fragmente entsprechen vor diesem Hintergrund verschiedenen narrativen Einheiten, die innerhalb der eigenen Wahrnehmungshorizonte uneingeschränkt agieren und zugleich das strukturelle Mosaik des urbanen Raums von São Paulo bilden. Damit wird zunächst auf die Art und Weise verwiesen, wie die strukturelle Form des literarischen Textes ästhetisch angelegt ist und inwiefern sie zur Pluralität und Flüchtigkeit der Urbanität beiträgt.

5.2.1 Rhythmus und Form

Die kreative Verwendung verschiedener Textsorten, -gattungen und Reden lässt *EwvP* eine innovative Position bei dem Paradigmenwechsel der Darstellung von São Paulo

---

3 »Eu queria que a precariedade de São Paulo fosse a precariedade da forma do romance. […] Por exemplo, a insistência da construção de capítulos estanques, que significariam a precariedade, a falta de permeabilidade das relações sociais. A precariedade das falas das pessoas, que não conseguem se comunicar, porque a comunicação é efêmera em São Paulo. A precariedade da arquitetura da cidade, a precariedade da arquitetura do romance, a precariedade do próprio espaço urbano.«

4 »A multiplicidade dos acontecimentos não apaga a intensidade dos relatos, marcados pela violência, solidão, desesperos, roubos e anseios de uma vida melhor. No entanto, a passagem de capítulos promove um esquecimento imediato do recorte recém-lido e a revelação de um novo conteúdo baseado no desenvolvimento de um novo tema.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einnehmen. Im Rahmen der flüchtigen Moderne gewinnen die zwischenmenschlichen und sozialen Relationen an Geschwindigkeit und werden dadurch kurzlebiger. Die Vitalität und Flüchtigkeit São Paulos werden in vereinzelten Kapiteln, die exemplarisch als Grundlage für den Mikrokosmos der Subjektivität fungieren, gezielt auf struktureller Ebene abgebildet[5]. Des Weiteren lässt sich die Geschwindigkeit der Stadt auch grafisch zum Ausdruck bringen. Im 4. Fragment, *A caminho* (*Unterwegs*), wird beispielsweise von einem anonymen Individuum erzählt, das Auto schnell durch die Stadt fährt. In Gedanken vertieft, wird der Rhythmus der Stadt durch phonetische Wiederholungen mit dem der Lektüre gleichgesetzt:

> O Neon **v**aga **v**eloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, rego**s**, buraco**s**, **s**aliência**s**, co**s**tela**s**, **s**eixo**s**, **n**egra **n**esga **n**a **n**oite **n**egra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum tum-tum, rege o **tr**onco que **tr**ança, tum-tum tum-tum, **s**en**s**uai**s** a**s** mão**s** de**s**lizam no couro do volante, tum-tum tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abd**uz**em as l**uz**es que l**uz**em à esquerda à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no **d**e**d**o mé**d**io **d**ireito, tum-tum tum-tum, o bólido zune na direção do aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte […] (*EemC* 14, meine Hervorhebungen)
>
> Das Neonlicht gleitet schnell über den unregelmäßigen Asphalt, Vertiefungen, Randsteine, Risse, Schlaglöcher, Spurrillen, Kies, schwarzer Strahl in der schwarzen Nacht, gefangen, die Musik hypnotisch, tum-tum tum-tum, steuert den zuckenden Körper, tum-tum tum-tum, sinnlich streicheln die Hände das lederne Lenkrad, tum-tum tum-tum, den Körper, das Auto, vorwärts, die Lichter links, rechts vorbei, ein Ring aus der Portobello Road, ein Satellit am Mittelfinger der rechten Hand, tum-tum tum-tum, surrt der Bolide in Richtung Flughafen Cumbica, auf der Gegenspur Scheinwerfer der Busse, die von überall her einströmen […] (*EwvP* 10)[6]

Die in dem Zitat hervorgehobenen phonetischen Wiederholungen sowie die Lautmalerei *tum-tum* deuten auf einen dynamischen und nahezu mechanischen Rhythmus, der einem Fahrzeug ähnelt, hin. Der Vergleich zwischen der Stadtgeschwindigkeit und dem Fahrzeug wurde auch in den zwei darauffolgenden Fragmenten verwendet, jedoch in leicht abgewandelter Form. Im 5. Fragment, *De cor* (*Auswendig*), übertrifft das Tempo der Stadt (repräsentiert durch die Busse) das Auffassungsvermögen des abgebildeten Individuums, das vermutlich aufgrund der weit verbreiteten Bildungsarmut in Brasilien Leseprobleme hat. Die Unmöglichkeit, mit der Geschwindigkeit der vorbeifahren-

---

5 Es gilt zu betonen, dass dieser kreative Aspekt von *EwvP* der narrativen Struktur von Ignácio de Loyola Brandãos *Zero. Romance pré-histórico* (dt. *Null. Prähistorischer Roman*) ähnelt. Jedoch besteht nicht die Absicht, eine vergleichende Analyse zwischen den beiden Werken vorzunehmen, sondern vielmehr darauf hinzuweisen, dass dieser Kunstgriff im Laufe der brasilianischen Literaturgeschichte bereits mehrfach verwendet wurde und aus der Tradition des *Concretismo* rührt.

6 Es ist nicht die vorliegende Absicht, die vorhandene Übersetzung zu bewerten. Hervorgehoben wird vielmehr, dass beim Übersetzungsprozess gewisse Besonderheiten des brasilianischen Originals verloren gehen. In dieser Hinsicht ist es von Interesse, den Lesern der vorliegenden Arbeit sowohl Auszüge des Originals als auch ihre entsprechenden Übersetzungen anzubieten, sodass sie diese sprachlichen Nuancen zur Kenntnis gebracht werden können.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den Bussen mitzuhalten, deutet somit auf ein soziales Problem hin, das sich in der Stadt manifestiert: »O conhecido-de-vista então para, vira-se, mira o letreiro do ônibus que passa velozmente, *Merda!*, não consegue ler, *Muito rápido… Merda!*« (*EemC* 16, Herv. i.O.)/»Da bleibt der, den sie nur vom Sehen her kennen, stehen und versucht, das Schild an dem Bus zu entziffern, der gerade vorbeirauscht, *Scheiße!*, er kann es nicht lesen, *Zu schnell… Scheiße!*« (*EwvP* 13, Herv. i.O.) Die erlebte Rede, welche die Überlappung zwischen der Stimme des heterodiegetischen Erzählers und der des wahrnehmenden Individuums umfasst, kennzeichnet das Chaos und die Mehrstimmigkeit des urbanen Raums. Dabei entsteht eine sinnliche Wahrnehmung der räumlichen Umstände, die sich unmittelbar auf die Gestaltung der subjektiven Identitäten auswirkt. Die Fahrzeuge, die an den Individuen vorbeirauschen, sind integrale Bestandteile des Stadtbildes: Sie sind zwar wahrnehmbar, aber trotzdem nur flüchtlig und undeutlich.

Gegenstand des 7. Fragments, *Mãe* (*Mutter*), ist die Geschwindigkeitswahrnehmung einer Mutter, die in einem Bus in Richtung São Paulo sitzt. Es ist eine lange und beschwerliche Reise, weswegen sie ihre baldige Ankunft herbeisehnt, um den Schlaf nachholen und den Druck ihrer physiologischen Bedürfnisse lindern zu können. Zur Ablenkung befasst sie sich indessen mit der vorbeistreifenden Landschaft. Die Beschreibung ist im Wesentlichen sinnlich und hebt dabei die Eindrücke der Stadt und das Verhältnis zu ihrer körperlichen Wahrnehmung hervor:

> **E**
> **o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuuummmm)**
> *nuvens, noite, a noite-noite, a pá, o pé, a poeira, paragens, picadas, pedras pedras pedras, pontes, plantações, ratos, roupas, o sertão, a seca, o sol, o silêncio, o sumo, o sol o sol o sol o sol, anzol, terra seca, urubus, umbus, urubus, as vargens, o verde, o cinza, as cinzas, e o cheiro de*
> **cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado** […] (*EemC* 18, Herv. i.O.)
>
> **Und**
> **der Motor brummt im Gehörgang (zuuuummmm)**
> *wolken, nacht, tiefe nacht, schippe, der fuß, der staub, haltestellen, pfade, steine steine steine, brücken, plantagen, ratten, kleider, sertão, trockenheit, sonne, die stille, der saft, die sonne die sonne die sonne die sonne, die angel, trockene erde, geier, umbubäume, geier, die ebenen, das grün, grau, die asche und der geruch*
> **achtung achtung achtung achtung achtung achtung** […] (*EwvP* 15-16, Herv. i.O.)

Das Tempo und der Zeitverlauf werden durch die Aufzählung der Objekte, die die vorüberziehende Landschaft darlegen, kreativ wahrgenommen, wohingegen die sich im Bus abspielenden Ereignisse auf eine langsame und konzentriertere Art und Weise dargestellt werden. Die Unterscheidung zwischen internem und externem Raum hat einen dementsprechend großen Einfluss auf die Zeitwahrnehmung. Am Ende des Fragments sind Berührungspunkte zwischen dem Bewusstseinsstrom der Mutter und den sich im Laufe der Reise ereigneten Vorkommnissen auszumachen. Außerdem deuten die Stimmen und Textstile auf die Gedanken der Mutter und des Fahrers hin, indem ihre Reden typografisch anders markiert werden.

Um eine praktische und dynamische narrative Struktur zur Wirklichkeitswahrnehmung und Weltauffassung nachzeichnen zu können, bedient sich Ruffato dem stilisti-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Mittel des textuellen Chaos, das sich aus dem Verhältnis zwischen dem Individuum und dem urbanen Raum ergibt. Dieses Chaos ist zum Beispiel im 67. Fragment, *Insônia* (*Schlaflosigkeit*) erkennbar, in dem es zu einem fließenden Bewusstseinsstrom kommt, der durch eine Reihe von ungeordneten Gedanken einer schlaflosen Person ausgelöst wird. Obwohl es auf den ersten Blick keinen direkten bzw. kausalen Zusammenhang zwischen der Großstadt und der Schlaflosigkeit gibt, ist es dennoch interessant zu erwähnen, dass sich die Sprunghaftigkeit der Bewusstseinsvorgänge der erwarteten Ruhe des Schlafens stark widersetzt. Gewissermaßen ähnelt diese Reizüberflutung dem Chaos des urbanen Raums insofern, dass jeder Gedanke einem Fragment des Lebens und des individuellen Alltags entspricht. Während in *Insônia* (*Schlaflosigkeit*) dem Stadtrhythmus durch das turbulente Gedankenkarussell tief in der Nacht Ausdruck verliehen wird, äußert sich das Chaos des urbanen Alltags in einigen Fragmenten in Form von Flucht- bzw. Ablenkungsstrategien.

Diese Vorgehensweise lässt sich anhand zweier Fragmente beispielhaft verdeutlichen. Im 21. Fragment, *ele)* (*er*)), lenken die Bewusstseinsinhalte ein Individuum von der Eintönigkeit seiner Arbeit und des urbanen Raums ab. Die Zeitdehnung lässt hierbei den Raum sinnlich wahrnehmen (Langweile) und beschreibt sein Leben in Form von Abschweifungen. Die Auseinandersetzung mit den Abschweifungen über die eigene Identität narrativisiert eine Gegenreaktion auf den chaotischen Rhythmus der Stadt. Ein weiteres Beispiel lässt sich im 40. Fragment, *Onde estávamos há cem anos?* (*Wo waren wir vor hundert Jahren?*), aufzeigen: Ein Mann, Henrique, steckt mit seinem Auto im alltäglichen Chaos von São Paulo fest, was bildlich beschrieben wird: »[…] lá fora o mundo, calor, poluição, tensão, corre-corre« (*EemC* 71)/»[…] dort draußen die Welt, Hitze, verpestete Luft, Anspannung, Hetze« (*EwvP* 84). Da er sich physisch nicht fortbewegt, wird der Raum vorwiegend als statisch charakterisiert. Dies veranlasst ihn zu einem introspektiven Rückblick in seine eigene Lebensgeschichte, vor allem in die seiner italienischen Großeltern. Die Abschweifung dient zur zeitlichen Überbrückung, bis die Bewegung im gegenwärtigen Raum wieder forgesetzt werden kann:

> Quando se deu conta, o trânsito arrastava-se próximo da avenida Henrique Schaumann, […] vendedores de redes, vendedores de caixas de ferramentas, vendedores de flores, Betty Carter modulava as luzes amarelas que irrompiam do painel eletrônico gigante,
>
> o farol verde (*EemC* 73)

> Als er sich dessen bewusst wurde, quälte sich der Verkehr bereits nahe der Avenida Henrique Schaumann, […] Hängemattenverkäufer, Werkzeugkistenverkäufer, Blumenverkäufer, Betty Carter modulierte die gelben Lichtpunkte auf dem riesigen Display,
>
> die Ampel wird grün (*EwvP* 87)

Vor diesem Hintergrund ermöglicht der kreative Umgang mit der zeitlichen Dimension, der sich durch den Aspekt der Zeitraffung und -dehnung äußert, die Aufmerksamkeit auf die räumlich-sinnliche Dimension zu lenken und dadurch die grundlegenden Aspekte des urbanen Lebens hervorzuheben.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ruffato bedient sich nicht nur unterschiedlicher Zeitmuster, um den urbanen Raum literarisch darzustellen, sondern auch um die Bricolage mit ihren unterschiedlichen Gleichzeitigkeitsverhältnissen auf textueller Ebene widerzugeben. Diese Vielstimmigkeit steht für eine Heterogenität der individuellen Reden, die sich parallel und ungeordnet formieren, sich aber dennoch aus dem Kontext erkennen lassen. Insofern kann eine Überschneidung der Handlungen und Reden zu einem bestimmten Zeitpunkt festgestellt werden. Diese Überschneidung kommt durch die Anordnung der Ereignisse, die sich in diesem fixierten Ausschnitt der Momentaufnahme abspielen, zum Ausdruck. Durch den spielerischen Umgang mit der erzählten Zeit vermittelt Ruffato seiner Leserschaft einen Eindruck dieser narrativen Synchronie und macht sie dadurch spürbar. Die Anordnung der textuellen Elemente kann in diesem Sinne als ein Beschleunigungs- und Entschleunigungsspiel der erzählten Zeit verstanden werden. Ein Beispiel für diese narrative Strategie ist im 45. Fragment, *Vista parcial da cidade* (*Teilansicht der Stadt*), wiederzufinden. Hierin werden die äußeren Handlungen, die parallel zueinander ablaufen und die konkreten Aktionen eines Individuums kreativ und sichtbar rekonstruieren, beschrieben:

> de pé atrás um homem mão enganchada na alça
> mão enganchada na bolsa […] pendula o corpanzil pálpebras semifechadas (semiabertas?) cansado suado contas para pagar prestações atrasadas o corpo
>
> para a frente
>
> e
>
> para trás
>
> […]
> sacolejando pela avenida Rebouças
> o farol abre e fecha
> carros e carros
> mendigos vendedores meninos meninas
> carros e carros
> assaltantes ladrões prostitutas traficantes
> carros e carros
> mais um dia
> terça-feira
> fim de semana longe
> as luzes dos postes dos carros dos painéis eletrônicos dos ônibus
> e tudo tem a cor cansada
> e os corpos mais cansados
> mais cansados (*EemC* 83)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dahinter ein mann klammert die hand um die haltestange
die andere um die tasche […] sein körper schwankt halb geschlossene (offene?) augen
verschwitzt müde offene rechnungen mit der ratenzahlung im rückstand sein körper
hin
und
her

[…]
tütenbehangen die Avenida Rebouças entlang
die ampel wird grün rot
autos und autos
bettler verkäufer mädchen und jungen
autos und autos
verbrecher diebe prostituierte dealer
autos und autos
noch ein tag
Dienstag
das wochenende noch fern
die lichter der straßenlanternen der autos der anzeigetafeln der busse
und alles hat müde farben
und die körper noch müder
noch müder (*EwvP* 100)

Weitere Beispiele dieser typografisch dargestellten Simultaneität können außerdem in den Fragmenten 4, 10, 32, 52, 56 und 62 vorgefunden werden. Aus diesem Blickwinkel kann über den Kunstgriff der *slow motion*, bei der die Zeitdehnung der Ereignisse zu einer Erweiterung der räumlichen Wahrnehmung der Individuen und ihrer Taten und Gedanken führt, reflektiert werden. Um die unterschiedliche Rhythmik der Stadt von dem Wahrnehmungsvemögen des Individuums, wie es z.B. bei den Bewusstseinsströmen der Fall ist, zu unterscheiden, greift Ruffato häufig auf die Verfahren der Zeitraffung und -dehnung zurück.

Während der flexible Umgang mit der Zeit und die daraus resultierende Ausweitung bzw. Eingrenzung des Raumes Kunstgriffe sind, die sich auf der Ebene der Form manifestieren, werden urbane und soziale Themen wiederum aus einer vielschichtigen und multiperspektivischen Sicht auf inhaltlicher Ebene beleuchtet. Im Folgenden sollen die verschiedenen Perspektiven der Stadt thematisiert werden, gefolgt von einem Überblick über die gesellschaftlichen Themen, die den urbanen Raum unmittelbar betreffen: Elend, Gewalt, Kriminalität und Politik.

5.2.2 Verschiedene São Paulos

Die ästhetische Darstellung von *EwvP* kommt weitestgehend einem radikalen Paradigmenwechsel der Perspektive der urbanen Inszenierung gleich. Es sei jedoch zu beachten, Ruffatos Darstellung der Großstadt ist nichts anderes als *ein* Versuch, das Chaos der innerstädtischen Subjektivitäten und Raumdynamiken zu dokumentieren. Ruffato

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

berichtet in einem Interview mit Fernandes (2008), dass sich die mosaikartige Fragmentenerzählung, im Gegensatz zum bürgerlichen Roman, in Form einer Makrostruktur manifestiert, deren Wendigkeit und Flüchtigkeit dem dargestellten Anderen einen kurzlebigen und zugleich schnellen Wahrnehmungsraum zuweisen. Das hat zur Folge, dass dem Werk kein zentraler Kern zugrundeliegt, um den sich die Handlungen kreisen. Die Fragmente sind vielmehr selbstständig und vergänglich und verleihen dem Stadtraum einen grundlegend dynamischen Charakter.

In Anbetracht dessen werden bei der Darstellung sozialer Themen keine bestimmten Gesellschaftsschichten bevorzugt, sondern vielmehr eine Übersicht der Ereignisse, die sich im Alltagsleben der Individuen zutragen. Dementsprechend bilden die Fragmente lebensweltliche Situationen armer und wohlhabender Individuen ab, etwa wie Kriminalität, Unterdrückung und die daraus resultierenden emotionalen Auswirkungen.

5.2.2.1 Stadtperspektiven

Mit über zwölf Millionen Einwohner und als eines der größten Finanzzentren weltweit ist São Paulo von gravierenden sozialen Disparitäten geprägt. Die unterschiedlichen hierarchischen Gesellschaftsschichten führen zu einer soziokulturellen und räumlichen Abgrenzung, die wiederum mit einer unterschiedlichen, sozial bedingten Wahrnehmung des urbanen Raums einhergehen. Ruffato beschreibt die räumlichen Perspektiven der Stadt in einigen Fragmenten visuell. Beispielhaft bummelt im 22. Fragment, *(ela* (*(sie*), eine 16-Jährige durch die Straßen des alten Zentrums von São Paulo und saugt dabei die Eindrücke des sie umgebenden Stadtraumes auf. Mit einer gewissen Leichtigkeit schlendert sie durch die Straßen São Paulos und ist dabei von den unzähligen Sinneseindrücken, aus denen sich der urbane Raum zusammensetzt, überwältigt:

> A música, as músicas, alarida-se, algazarram-se, evolam-se rumo a […] cinzas, fumo de gasolina e diesel de ônibus entocados nas praças da Sé e do Patriarca. […] as pernas, segredadas na calça-uniforme azul-escura, tropeçam nos dó-ré-mis expulsos da caixa-de-som rachada do ambulante, nos fá-sol-lá-sis espremidos da caixa-de-som da loja de departamentos, das claves que o moço-tatuagens liberta de um tosco instrumento, e se fundam dó-ré-mi-fá-sol-lá-sis se confundem na encruzilhada das ruas Conselheiro Crispiniano com a Vinte e Quatro de Maio, despertada a fome, motocicletas longas filas muletas, ônibus enfileiram gentes no largo do Paissandu, pensa comer, no bolso quanto? comida-a-quilo?, vermelho o farol, atravessa a faixa empurrando sombras […] (*EemC* 44)

> Musik plärrt, Musiken plärren durcheinander, auseinander und wehen in Richtung […] Asche, Benzindämpfe und Dieselabgabe der an der Praça da Sé und der Praça do Patriarca kauernden Busse. […] die Beine, voneinander durch dunkelblaue Uniformhosen getrennt, stolpern über die Tonfolgen der quäkenden Lautsprecher des fliegenden Händlers, Tonfolgen aus Lautsprechern des Warenhauses, Töne, die ein tätowierter Typ aus einem abgegriffenen Instrument quetscht, vermischen, verlieren sich an der Kreuzung der Rua Conselheiro Crispiniano und der Vinte e Quatro de Maio, Hunger macht sich bemerkbar, Motorräder in langer Schlage und Krücken, Omnibusse reihen Men-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> schen am Largo do Paissandu auf, sie denkt an Essen, wie viel hat sie in der Tasche? ein Schnellrestaurant?, die Ampel zeigt rot, sie geht, ihren Schatten vor sich her schiebend, auf die andere Seite […] (*EwvP* 49-50)

Während das oben erwähnte Fragment die innewohnende Vielfalt des urbanen Raums betont, hebt das 27. Fragment, *O evangelista* (*Der Evangelist*), die Perspektive einiger anonymer Individuen, die an einem heißen Tag einen Ort im alten Zentrum São Paulos besetzen, hervor. Unsicher und die anderen Individuen beobachtend fragt sich der Evangelist: »*Como falar a corações de pedra?*« (*EemC* 51, Herv. i.O.)/»*Wie spricht man zu versteinerten Herzen?*« (*EwvP* 59, Herv. i.O.). Die Suche nach einer Antwort spiegelt den Kontrast zwischen dem Wort Gottes, das er predigen möchte, und dem Stadtchaos wider; darüber hinaus entzieht die großstädtische Empathielosigkeit den Menschen die warmherzige Lebhaftigkeit. Angesichts dessen setzt der Evangelist mit seiner Predigt an diesem Punkt an:

> »Vejo o sofrimento daqueles desenganados pela vida. Vejo a dor dos que já não veem mais saída para seus problemas. Vejo a desilusão dos que não têm passado… nem presente… nem futuro…« (*EemC* 51)

> »Ich sehe das Leiden der vom Leben Enttäuschten. Sehe den Schmerz derer, die weder ein noch aus wissen vor Sorgen. Sehe die Enttäuschung derer, die keine Vergangenheit haben… keine Gegenwart… keine Zukunft…« (*EwvP* 59).

Um diese Distanz zu überbrücken und sich somit seinen Mitmenschen anzunähern, erzählt der Evangelist über sein Leben, seine vergangenen Erfahrungen und darüber, welchen Stellenwert die Religion in seinem Leben einnimmt. Aufgrund der Hitze und der Unsicherheit, die ihn überkommt, fällt er für ein paar Sekunden in Ohnmacht. Auf dem Boden liegend beobachtet er die Stadt aus geringer Höhe, die durch Unreinheit und niedrigen Wertschätzung gekennzeichnet ist:

> E, súbito, um como que monólito esmaga seu peito
> abafando a sinfonia da tarde
> explodindo-a em blecautes
> alguns segundos? minutos? um par de sapatos um par de tênis solas gastas aproximam-se bitucas folhas copos descartáveis pombos guardanapos palitos papéis de bala poça de mijo »Tudo bem aí?« »Tudo… Tudo bem…« levanta-se espana a calça o paletó o lenço descobre um filamento de sangue na calva capenga rumo ao largo São Francisco arde o estômago lateja a cabeça *Senhor, não sou digno* (*EemC* 53, Herv. i.O.)

> Und plötzlich plötzlich ist ihm, als zerdrückte ein Fels seine Brust
> erstickte die Symphonie des Nachmittags
> sprengte sie bis zum Blackout
> Sekunden? Minuten? ein Paar Schuhe ein Paar Turnschuhe mit abgetretenen Sohlen nähern sich knirschend über Blätter Einwegbecher Tauben Servietten Strohhalme Bonbonpapier Pfütze aus Pisse »Alles in Ordnung?« »Jaja… alles klar…« Er steht auf, klopft den Staub von der Hose, der Jacke, Blut rinnt von der schütteren Glatze auf den Largo

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

de São Francisco, sein Magen knurrt und der Kopf dröhnt *Herr, ich bin unwürdig* (*EwvP* 61-62, Herv. i.O.)

Im 16. Fragment, *assim:* (*so:*), wird São Paulo bei einem Hubschrauberrundflug aus der Vogelperspektive betrachtet. Aufgrund der Gesprächsinhalte lässt sich auf ein wohlhabendes Individuum schließen, welches in radikaler Opposition zu dem oben erwähnten Evangelisten steht. Die ungeordneten Gedanken, die typographisch anders markiert sind, deuten auf eine Unzufriedenheit mit der sozioökonomischen und politischen Entwicklung der Stadt im Laufe der Jahre hin. Der anonymen Figur zufolge sei die Stadt aus seiner Kindheit nicht wiederzuerkennen, da sie ihren Kern, die inhärente Essenz der Räume, verloren habe.

Sowohl auf formaler, als auch inhaltlicher Ebene verschmelzen die Fragmente des chaotischen Dialogaustausches zu einem Diskurs, der vom Erzähler folgendermaßen zusammengefasst wird: »*precisaríamos reinventar uma civilização*« (*EemC* 34, Herv. i.O.)/»*eine ganz neue zivilisation müssten wir schaffen*« (*EwvP* 37, Herv. i.O.). Seine Moralvorstellungen entfernen sich von der alltagspraktischen Realität und umfassen diverse Debatten und Themen, mit denen sich der Erzähler nicht auskennt und somit lediglich eine einseitige und voreingenommene Meinung kundtut.

Die in den drei oben erwähnten Fragmenten dargestellten Perspektiven verdeutlichen, dass es priveligierten Individuen – Touristen nach Bauman (1993: 357) – leichter fällt, Kritik an der Stadt und ihren Einwohnern zu üben. Schwerer fällt es hingegen denjenigen, die sich gewollt oder ungewollt als Passanten entpuppen, ganz zu schweigen von denjenigen, die der Stadt zum Opfer gefallen sind (Vagabunden). Die Thematik der Wirklichkeit ist weit über die verschiedenen Situationen, die die Lebensumstände und die Nutzung und Produktion des urbanen Raumes schildern, verzweigt. Im Folgenden wird eine thematische Klassifizierung sozialer Aspekte, beginnend mit dem Elend und seinen Auswirkungen auf die räumliche Lebens- und Subjektivitätsproduktion, vorgenommen.

5.2.2.2 Elend

Trotz des Aufstiegs zum Weltfinanzzentrum weist São Paulo nach wie vor starke soziale Ungleichheiten und drückende Armut auf, die weit davon entfernt sind, beseitigt zu werden. Ein Großteil der brasilianischen Bevölkerung, der aufgrund ihres niedrigen Sozialstatus häufig unter Hilfs- und Hoffnungslosigkeit leidet, ist von einem ähnlichen Schicksal betroffen.

Im 9. Fragment, *Ratos* (*Ratten*), wird zunächst aus der Perspektive einer Ratte die Lebenssituationen einer Familie in extremem Elend porträtiert. In einer Favela (Slum) verwahrlosend wird die Geschichte der Familie durch das Elend, das den Familienmitgliedern widerfahren ist, gekennzeichnet: Der sexuelle Missbrauch der ältesten Tochter (damals noch minderjährig) durch den eigenen Vater, der daraufhin von der Mutter ermordet wurde. Darüber hinaus werden dem Lesepublikum weitere Informationen über die Situation der anderen Familienmitglieder eröffnet: Die an der Ampel um Geld bettelnde Tochter und die Mutter, die im Augenblick der Erzählung im selben Zimmer, in dem sich auch ihre Kinder und ihr Neugeborenes, das von Ratten angebitten wird, befinden, Geschlechtsverkehr mit einem Unbekannten hat:

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Outro [rato], mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastrado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, refeito, aferra os dentinhos na carne tenra, guincha. Excitado, o bando achega-se, em convulsões. (*EemC* 21)

> Eine andere [Ratte] wagt sich an ein Stück Stoff mit weichem, noch frischem Kot darauf und berührt unversehens etwas Weiches, Warmes, das sich bewegt. Sie erschrickt. Dann schlägt sie ihre Zähnchen in das zarte Fleisch und fiepst. Aufgeregt und in Wellen huscht die ganze Bande heran. (*EwvP* 19)

Der Wohnraum ist für eine Familie dieser Größe unzumutbar, jedoch der einzige Besitz, über den sie verfügen. Die erste Sphäre der Sozialisation (vgl. Ecarius et al. 2011: 75) steht charakteristisch für das Familienmilieu, welches in diesem kurzen Fragment jedoch einem scheinbar unentrinnbaren Teufelskreis ausgeliefert ist.

Das Elend und die Armut manifestieren sich in anderer Form in weiteren Fragmenten. Im 29. Fragment, *O paraíso* (*Das Paradies*) werden die Gedanken eines Jungen, der von einem Deutschen zu Prostitutionszwecken eingesperrt wird, aufgeführt. Das Schicksal des eingekerkerten Jungen wird zu Beginn des Fragments insofern auch als Teufelskreis beschrieben, dass er zwar nicht mehr unter der willkürlichen Polizeigewalt leidet, nun jedoch sexueller Gewalt und systematischem Missbrauch ausgesetzt ist. Im 61. Fragment, *Noite* (*Nacht*), ist von Marina, einer Minderjährigen, die nachts Bonbons durch die Straßen von São Paulo verkauft, die Rede. Aus Mitleid nimmt der Erzähler sie mit in ein Schnellrestaurant, in dem sie ihren großen Hunger stillen kann. Nachdem sich die Figuren voneinander verabschieden, versucht Marina weiterhin Bonbons zu verkaufen und taucht mitten in der Nacht in einem Meer aus Geräuschen, Lichtern und Gerüchen unter. Das Unbehagen des Erzählers bleibt jedoch weiter bestehen:

> [Marina] [a]borda agora um casal […], esmago a ponta do cigarro no chão, aspiro o ar da noite, caminho sob a marquise, mendigos bêbados acobertam-se em caixas de papelão, cachorros magros arrombam sacos de lixo, motoristas de táxi jogam porrinha num ponto improvisado, uma mulher oferece incenso indiano, o bebê dormitando sob a banca, carros passagem, o metrô fechado, ônibus vazios, um carro da polícia sirene disparada, cadê Marina?, não vai passar nunca esse mal-estar, nunca essa sensação de inutilidade, Marina!, Marina!, e sigo sussurrando respirando o hálito sufocante da gasolina. (*EemC* 108)

> Nun heftet sie [Marina] sich an ein Paar […], ich drücke die Zigarette am Boden aus, atme die Abendluft aus, gehe unter den Vordächern der Geschäfte weiter, betrunkene Bettler verkriechen sich in Pappkartons, abgemagerte Hunde wühlen in Müllsäcken, Taxifahrer spielen Stäbchenziehen an einem improvisierten Haltepunkt, eine Frau verkauft Räucherstäbchen, unter dem Tisch schläft das Baby, Autos fahren vorbei, die Metrostation ist geschlossen, leere Busse, ein Polizeiauto mit heulender Sirene, wo ist Marina?, es wird nie verschwinden, dieses Unbehagen, das Gefühl, nichts tun zu können, Marina!, Marina!, murmelnd gehe ich weiter, den erstickenden Benzingeruch einatmend. (*EwvP* 132)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

5.2.2.3 Gewalt und Kriminalität

Das Unbehagen ist jedoch ein Gefühl, das nicht von allen geteilt wird. Im Gegensatz dazu erweist sich die Blasiertheit, die Simmel (1995[1903]) bereits Anfang des 20. Jahrhunderts beschrieben und Bauman (2003a) als Mixophobie weiter erörtert hat, nach wie vor als eine zwischenmenschliche Tendenz der Großstädte. Sie entspringt häufig dem Aufeinandertreffen unterschiedlicher soziokultureller und ethnischer Gruppen und erweist sich als Gleichgültigkeit anderen Mitmenschen gegenüber. Seit der Kolonialzeit ist eine soziale Unverhältnismäßigkeit zwichen Individuen verschiedener Ethnien und Kulturen dermaßen festzustellen, dass der Rassismus und die Xenophobie sich oft auf die alltäglichen und institutionellen Relationen auswirken und sich durch eine sozial bedingte, symbolische und körperliche Gewalt charaktierisieren.

Das 26. Fragment, *Fraldas* (*Windeln*), veranschaulicht dieses Verhältnis zwischen sozialen Strukturen und Rassismus. Es geht nämlich um das Verhör eines verhärmten Schwarzen, der von einem schwarzen Wachmann eines Supermarkts angesprochen und vom Sicherheitschef des Diebstahls von Windeln und anderen Babyprodukten beschuldigt wurde. Der Beschuldigte, der dazu gezwungen wurde, sich auszuziehen, versucht seine Lebensumstände zu erklären und seinen guten Charakter zu unterstreichen, stoßt jedoch auf taube Ohren. Zwei von den drei dargestellten Figuren sind schwarz (der Wachmann und der Beschuldigte), welchen jeweils einen Beinamen zugeschrieben bekommen, die sich im Laufe des Fragments wiederholen: »O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto« [»Der schwarze Wachmann, hünenhaft mit den breiten Schultern, tadellos in seinem schwarzen Anzug«] und »o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto« [»der verhärmte, knochige Schwarze im ausgeleierten weißen T-Shirt, den dreckigen eans und den abgetretenen Turnschuhen«]. Trotz verschiedener sozialer Situationen, welche durch ihre Klamotten zu verifizieren sind, werden beide auf ihre Hautfarbe reduziert und bleiben weiterhin anonym. Der Sicherheitschef, Souza, wird anders beschrieben und seine Rede suggeriert seinen rassistischen Hintergrund:

> *Olha, cara, se tem uma coisa que eu conheço é malandro… vagabundo… Conheço pelo cheiro… Se conheço!* E o negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto, num esgar, pensou, Puta-que-pariu!, o Souza é foda, mesmo!, caralho!, é foda mesmo! (*EemC* 51, Herv. i.O.)

> *Pass auf, wenn es etwas gibt, womit ich mich auskenne, dann sind das Verbrecher… ich erkenne sie am Geruch… Und wie ich sie erkenne!* Und der hünenhafte Schwarze mit den breiten Schultern, tadellos in seinem schwarzen Anzug, dachte mit einem Zucken im Gesicht, Scheiße!, der Souza ist ein echt scharfer Hund, wirklich!, Verdammt!, ein verdammt scharfer Hund! (*EwvP* 58, Herv. i.O.)

Darüber hinaus ist es von großer Bedeutung zu betonen, dass Ruffatos Werk ein Wechselspiel sozialer Positionen veranschaulicht, das die gesellschaftlichen Zustände eines Großteils der schwarzen Bevölkerung widerspiegelt. Die hierarchischen Machtstruktu-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ren bestehen weiterhin und werden stark von ethnischen Aspekten beeinflusst[7]. Obwohl der dunkelhäutige Wachmann einfühlsam für den ebenso dunkelhäufigen Beschuldigten ist, fühlt sich der Wachmann nicht imstande, Widerspruch zu erheben. Seine Gedanken bleiben unausgesprochen.

Das Ausmaß der sozialen Ungleichheiten geht allerdings weit über den alltäglichen Rassismus und das Elend hinaus und schließt hohe Kriminalitätsraten mit ein. Die in *EwvP* umrissene Gewalt wird nicht nur durch die entsetzlichen Taten und ihre Erlebnisse verbildlicht; sie denunziert vielmehr die Gleichgültigkeit der Individuen gegenüber solcher Gewalttaten. Schøllhammer (2009: 101-102) zufolge handelt es sich hierbei um eine Notwendigkeit, dem Darstellungsvermögen einen denunzierenden Aspekt zuzuweisen: In *EwvP* fungieren diese denunzierenden Fragmente als kollektive Zeugnisse der Ängste und entblößen eine unterdrückte und missachtete Realität des urbanen Raums (vgl. Bauman 2006: 56). Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür lässt sich im 11. Fragment, *Chacina nº 41* (*Schießerei Nr. 41*), anführen. Dabei geht es um die Perspektive eines Hundes auf der Suche nach seinem Besitzer, einem der drei Obdachlosen, die aus irgendeinem Grund erschossen wurden. Der Titel lässt auf ein Gemetzel[8], vermutlich das 41. in diesem Jahr, schließen und hebt dadurch das systematische und ausufernde Gewaltproblem der Stadt São Paulo hervor. Bemerkenswert in diesem Fragment ist das Verhältnis zwischen der ausgeübten Gewalt und dem emotionalen Wechselbad des Hundes, welches er in Bezug auf die sinnliche Wahrnehmung des Raumes verspürt:

> O que exalava dos corpos era azedume de suor embaralhado ao doceamargo do medo. Pedaços de chumbo ricochetearam na parede da oficina-mecânica arrancando lascas do enorme Aírton Senna grafitado – mais tarde, a polícia técnica colheria vinte e três cápsulas calibre 380. O sangue borbotava das várias perfurações na pele formando no chão uma mancha vermelho-escura que, espraiando-se pela calçada, descaía na direção da guia, quando reduzia-se a dois débeis fiozinhos que, mal alcançavam a rua descalça, morriam absorvidos pela terra. Concentrado, buscava reconhecer os rostos, dois dos três eram garotos ainda, quando sentiu a pontada na altura do pulmão, quase pôs o pouco que havia comido para fora, recolheu o rabo, baixou as orelhas, disparou, suspendendo-se no breu. Assustado, arregalou os olhos, já se ouviam os barulhos que acompanham o sol, pôs-se de pé, a pata direita traseira coçou a orelha carcinômica, tinha que achar seu dono, que gostava de conversar com ele, acariciar seu corpo despelado, beijar seu focinho, brincar de cócegas, fazê-lo de travesseiro, que dividia os restos de comida com ele. Dia desses, refestelou-se na grama do canteiro central de uma avenida, à tarde, nunca mais o viu. Lá ficou apenas o saco-de-estopa abarrotado de latas-de-alumínio macetadas. (*EemC* 28)

7 Oft werden Statistiken erhoben, die solche sozialen Fakten untermauern: »Negros e pardos ocupam só 10 % dos cargos de chefia, diz pesquisa« [»Laut Studie besetzen Schwarze und Mischlinge nur 10 % der Führungspositionen«] (G1 2017); »Pretos ou pardos são 63,7 % dos desocupados« [»63,7 % der Arbeitslosen sind Schwarze und Mischlinge«] (IBGE 2012).

8 In Widerspruch mit Keglers Übersetzung entspricht eine *chacina* einem geplanten Massenmord, der sich im urbanen Raum zuträgt und sich nicht auf den bloßen Schusswechsel beschränkt.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Was diesen Körpern entströmte, war der beißende Geruch von Schweiß vermischt mit dem süßsauren Aroma der Angst. Bleistückchen waren von der Mauer der Autowerkstatt geprallt und hatten große Löcher in das Ayrton-Senna-Grafitti gerissen – später sollte die Spurensicherung dreiundzwanzig Projektile Kaliber 380 einsammeln. Blut strömte aus den verschiedenen Löchern der Haut zu einer dunkelroten Fläche zusammen, die sich auf dem Pflaster ausbreitete, über den Rinnstein floss und sich zu zwei kleinen Rinnsalen vereinigte, die, kaum, dass sie die unbefestigte Straße erreicht hatten, von der Erde verschluckt wurden. Konzentriert hatte er gerade versucht, die Gesichter zu erkennen, zwei von den drei waren noch Kinder, als er den Tritt in die Lungen verspürt hatte, fast wäre ihm das wenige, das er gegessen hatte, wieder hochgekommen, er hatte den Schwanz eingezogen, die Ohren angelegt und war losgerannt in die Dunkelheit. Erschrocken riss er die Augen auf, die Geräusche, die den Sonnenaufgang begleiten, waren bereits zu vernehmen, er stand auf, kratzte sich mit der rechten Hinterpfote sein krebszerfressenes Ohr, er musste sein Herrchen suchen gehen, das so gern mit ihm redete, sein schütteres Fell streichelte, ihn auf die Schnauze küsste, ihn kitzelte, ihn als Kopfkissen benutzte, ihm seine Essensreste überließ. Eines Tages war er nachmittags auf dem Rasen des Mittelstreifens einer Hauptverkehrsstraße eingeschlafen und hatte ihn nie wieder gesehen. Nur der Sack mit den plattgedrückten Blechdosen war immer noch da. (*EwvP* 28)

Der urbane Raum umfasst Emotionen, die äußeren Faktoren ausgesetzt sind. Die dargestellte sinnliche Dimension macht deutlich, dass die Ereignisse, die sich im urbanen Raum zutragen, zu subjektiven Reaktionen und Wahrnehmungen führen. In diesem Sinne können die Dimensionen der Subjektivität, der Emotionen, sowie der Kriminalität als zusammenwirkende Bestandteile der urbanen Landschaft betrachtet werden.

Nahezu pittoresk wirkt im 13. Fragment, *Natureza-morta* (*Stillleben*), der Moment, in dem Lehrer und kleine Kinder die in der vorherigen Nacht verwüstete und beschädigte Schule vorfinden. Das angerichtete Chaos in den drei Klassenzimmern wird vorwiegend sinnlich beschrieben:

> […] uma lousa no chão vomitada, trabalhinhos rasgados, pincéis embebidos em fezes que riscaram abtrações nas paredes brancas, pichações ininteligíveis, uma garrafa de Coca-Cola cheia de mijo, um cachimbo improvisado de crack […] (*EemC* 29)

> […] eine vollgekotzte Tafel, zerrissene Bastelarbeiten, Pinsel mit Scheiße dran, die abstrakte Zeichnungen an den weißen Wänden hinterlassen haben, nicht zu entziffernde Graffiti, eine Coca-Cola-Flasche voll Pisse, eine improvisierte Crack-Pfeife […] (*EwvP* 29)

Des Weiteren wurde der Gemüsegarten, der sinnbildlich für den Fleiß der Kinder stand, auch mutwillig zerstört und in einen Ort von »grünen Kadavern« (ebd.)[9] verwandelt.

9 Im Original wäre »tote Natur« eine wörtliche Übersetzung des Titels des Fragments, was im wahrsten Sinne des Wortes mit dem Zerstörungsszenario des Gartens übereinstimmt. In dieser Hinsicht wird nicht nur ein Raum pittoresk dargestellt, aber sie bringt auch das Element des Todes und der Bewegungslosigkeit mit sich.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Auflistung zerstörter Gegenstände und Gewaltakte kann Zamberlan (2015) zufolge als Beschreibung eines größeren Gewaltszenarios verstanden werden:

> [Das] Kunstwerk verliert seinen Wert als Einheit und wird nun durch die Gesamtheit der Objekte, die allumfassend einen Begriff bilden, wahrgenommen. Wenn man diese Kunst des Einfügens betrachtet, ähnelt das Kapitel *Stillleben* nicht nur der im Titel aufgeführten Ästhetik, sondern auch einem Werk, das sich aus einer Kunst ergibt, das auf dem Prinzip der Installation basiert, nach dem jedes im Text aufgelistete Objekt sich als Bestandteil der künstlerischen Landschaft verhält. (Ebd.: 75)[10]

In Anlehnung an Zamberlans Überlegungen stellt die Auflistung von Verwüstungsfragmenten eine höhere Gewalt dar, die in eine nahezu künstlerische Ebene emporsteigt. Dieses »urbane Gemälde« verdeutlicht, dass niemand in der Stadt vor Kriminalität und Gewalt sicher ist und sie absolut jeden treffen können. Die kindliche Unschuld steht somit im krassen Kontrast zur Zerstörungswut und verliert durch den ausufernden Gewaltexzess seine Unverdorbenheit. In den beiden aufgeführten Fragmenten werden die Auswirkungen des Gewaltausbruches aus Sicht der Betroffenen beschrieben. Die Darstellung von Kriminalität und Gewalt steht in anderen Auszügen von *EwvP* nicht nur im Zusammenhang mit der ausgeübten Gewalttätigkeit, sondern berücksichtigt auch die Lebenszustände, die zu den Gewalttaten geführt haben.

Im 19. Fragment, *Brabeza*, wird der Bewusstseins- und Gedankenstrom eines Taschendiebes, der sich mit elementaren finanziellen und sozialen Fragen befasst, in erlebter Rede beispielhaft vorgestellt. Da der Dieb seiner Mutter etwas zum Muttertag schenken möchte und deshalb unter Zeitdruck steht, wird sein *Modus operandi* ausführlich erläutert:

> »Lugar para bater carteira é a rua Barão de Itapetininga, os caixas-eletrônicos. O povo agarra o dinheiro, enfia no bolso, na bolsa, desembesta arisco, assustadiço. Mulher, mais melhor […]. Homem, bem mais dificultoso.« (*EemC* 38-39)

> »Ein guter Ort für Brieftaschen ist die Rua Barão de Itapetininga, am Geldautomaten. Die Leute holen sich Geld, stopfen es in ihre Tasche, die Handtasche, und wollen nur weg, haben Abgst. Am besten sind Frauen […]. Männer sind komplizierter.« (*EwvP* 42).

Der Mann beteuert jedoch, dass er sich für sein Verbrecherleben schämt und sich lediglich aufgrund seiner Notlage dazu gezwungen fühlt: »Roubar não dava prazer, pronto!« (*EemC* 39)/»Nein, Klauen machte keinen Spaß, fertig!« (*EwvP* 43). Die Delikte, die an unterschiedlichen Orten im urbanen Raum verübt werden, spiegeln dementsprechend die gesellschaftlichen Ungleichheiten wider.

Die Relation zwischen der Kriminalität und dem sozialen Leben findet ebenso im 47. Fragment, *O »Crânio«* (*Der »Schädel«*), Ausdruck. Der Titel spielt auf den Spitznamen

10 »[A] obra de arte perde seu valor na unicidade e passa a ser observada pelo conjunto dos objetos que formam, na sua totalidade, um conceito. Considerando essa arte das instalações, o capítulo *Natureza-morta* se assemelha não só à estética explicitada do título do fragmento, mas também a uma obra oriunda de arte baseada no princípio da instalação, na qual cada item elencado no texto se comporta como um elemento compositivo da paisagem artística.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eines 16-jährigen dunkelhäutigen Jungen an, der von seinem Bruder, dem Erzähler, verehrt wird. Im Gegensatz zu seinem Brufer pflegt der »Schädel« eine Leidenschaft für die Lektüre und Poesie – deren ästhetische Form sein Bruder aus Bewunderung in seiner Erzählung nachzuahmen versucht – und sträubt sich gegen das kriminelle Leben: Er »raucht nicht und snieft nicht« (*EwvP* 103). Zudem tadelt der »Schädel« seinen Bruder und seine Weggefährten, die dem selben sozialen Umfeld entstammen, indem er verkündet, dass die tatsächliche Kriminalität im Grunde von den Reichen ausgeht:

> ele vai e fica falando que a gente somos otários
> dá a cara pra bater vendendo coca a polícia fungando nas costas
> logo logo vocês dançam ele diz
> e o bacana da mansão do morumbi
> que controla de verdade a muamba
> está lá cada vez mais rico filhos estudando no estrangeiro
> carro importado blindado na porta segurança […]
> e a gente feito mosca pousada na bosta […]
> esperando a hora do coturno […]
> ele só acha certo assalto a banco carro-forte
> sequestro de milionário ocupação de terra e de casa sem dono
> (*EemC* 87-88)

> er kommt mit und sagt wir sind idioten
> die ihren kopf hinhalten und koks verkaufen die polizei im nacken
> irgendwann fliegt ihr auf sagt er
> und der typ in der villa in morumbi
> der die ganze scheiße hier kontrolliert
> wird immer reicher und schickt seine kinder ins ausland
> ausländische gepanzerte wagen vorm haus wachleute […]
> und wir wie die fliegen auf scheiße […]
> warten bis die bullen kommen […]
> gut findet er nur banküberfälle und auf geldtransporter
> entführung von millionären landbesetzung und hausbesetzung
> (*EwvP* 105-106)

In den letzten Zeilen des Fragments offenbart der Erzähler seine Beweggründe, über das Leben seines Bruders zu berichten, die daher rühren, dass der »Schädel« von der Polizei gefoltert und misshandelt wurde. Auch wenn der Gepeinigte nicht mit den Absichten seines Bruders und seiner Freunde einverstanden wäre, sinnen sie auf Rache und wollen die beteiligten Polizisten töten: »porque o crânio não ia concordar com o que a gente vai fazer/porra o crânio este é o mal dele o crânio tem um coração desta-manho« (*EemC* 89)/»weil es dem schädel nicht recht wäre was wir vorhaben/verdammt das ist sein problem der schädel hat ein viel zu großes herz« (*EwvP* 108).

Die Gewaltausübung, die in den Fragmenten dargestellt wird, beschränkt sich nicht nur auf die personale Gewalt, die von dem Individuum ausgeht, sondern umfasst auch die institutionelle, strukturelle Gewalt. Insbesondere im vorliegenden Fragment treten

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fälle von Polizeigewalt in Erscheinung, wobei sie auch in weiteren Fragmenten (z.B. 14, 19, 29 und 47) zu identifizieren ist.

An dieser Stelle ist es wichtig zu betonen, dass sich die Ausübung und Erleben von Kriminalität nicht nur auf die Unterschicht beschränken. Im 28. Fragment, *Negócio* (*Geschäft*), wird die Geschichte eines Vaters erzählt, der seinen Sohn von der Schule abholt, um mit ihm seinen Geburtstag zu feiern. Die Sorgen und Befürchtungen des Vaters, wie sein Sohn reagieren würde, wenn er von seinen kriminellen Machenschaften erführe, konstruieren die Erzählung. Am Ende des Fragments stellt sich heraus, dass es sich bei dem anonymen Vater um einen internationalen Waffenschieber, der sich durch den illegalen Handeln finanziell bereichert hat, handelt. Sein Handel und Leben sind in einen globalisierten Kontext, der Kritikern zufolge (vgl. Aas 2013: 73; Engels 2011: 35) grenzüberschreitende Kriminalität begünstigt, eingebettet. Ohne die zeitlich-räumliche Verortung der ersten zwei Fragmente wäre der Handlungsrahmen des vorliegenden Fragments nicht auszumachen, da es lediglich den Hinweis auf internationale Referenzen (klassische Musik, die *Graduate School* und vor allem Markenartikel wie Armani, Breitling, Mercedes etc.) gibt, die vor allem in der flüchtigen Moderne aufgrund der internationalen Mobilität welweit verbreitet werden (vgl. Lehnen 2007: 92).

Trotz oder gerade wegen der Illegalität seiner zwielichtigen Machenschaften ist zu Beginn des Fragments eine klare Trennung zwischen dem elitären Lebensstil und der urbanen Lebenswelt zu beobachten: »[A] histeria do preâmbulo da tarde« (*EemC* 53)/»[Die] Hysterie des herannahenden Abends« (*EwvP* 62). Während Vater und Sohn Haydn hören und sich von der Außenwelt absondern, steht dieses Szenario sinnbildhaft für die vorherrschende soziale Ungleichheit in den verschiedenen Gesellschaftschichten.

5.2.2.4 Politik

Die Ordnung des urbanen Lebens wird nicht nur durch die sozialen Interaktionen, sondern auch durch die örtlichen politischen Strukturen bestimmt. Die politische Situation in *EwvP* wird nicht im propagandistischen Kontext verstanden, sondern vielmehr vor dem Hintergrund der aktiven Rolle der Abgeordneten und Bürgermeister, sowie deren politischen Einflussnahme auf die Stadt. Jedoch ist die brasilianische Politiklandschaft von systematischer Korruption durchdrungen, was unweigerlich die Skepsis der Bevölkerung gegenüber der politischen Klasse nach sich zieht. In diesem Zusammenhang sind zwei Fragmente, die diese Thematik aus einem sehr kritischen, fast schon sarkastischen Blickwinkel hervorzuheben.

Im 46. Fragment, *O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos* (*Der Bürgermeister mag nicht, dass man ihm in die Augen schaut*), werden die Sichtweisen eines Küchenbediensteten am ersten Arbeitstag der Amszeit des neuen Bürgermeisters beschrieben. Der Berater des Bürgermeisters erklärt dem Personal zunächst »do quê que o prefeito gostava e do que não gostava« (*EemC* 84)/»was dem Bürgermeister gefiel und nicht gefiel« (*EwvP* 101). Der Ratgeber gebraucht für den Bürgermeister lediglich die Anredeform »Er« (groß geschrieben) und suggeriert dadurch, dass der Bürgermeister eine gottähnliche Position einnimmt: »›Ele‹ (quando o doutor Abdala falava ›Ele‹, imediatamente olhava para cima, e nós também, como se o prefeito estivesse observando a gente)« (*EemC* 84)/»›Er‹

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(wenn Doktor Abdala ›Er‹ sagte, blickte er automatisch nach oben und wir auch, als könne der Bürgermeister uns von irgendwo aus beobachten)« (*EwvP* 100).

In dem Fragment wird ein Gespräch zwischen dem Küchenbediensteten und einem Zuhörer, der sich nicht aktiv ins Gespräch miteinbringt, geführt. Nach einer kurzen Beschreibung der kulinarischen Vorlieben des Bürgermeisters äußert sich das Individuum zu den Korruptionsgerüchten, die nahelegen, dass der Bürgermeister nicht dem Ideal seines Beraters entspricht: »›Ele‹ é igual a todos os outros que passaram por aqui« (*EemC* 85)/»Für mich ist ›Er‹ nichts anderes als alle anderen vor ihm« (*EwvP* 102). Der Erzähler zollt jedoch der Frau des Bürgermeisters, die seinem Patensohn einen informellen Job als Unterstützer der Imagekampagne des Bürgermeisters besorgt hat, Anerkennung:

> Agora, está feliz da vida, todo mundo respeita ele: é o encarregado de conduzir o povo pra lá e pra cá pra bater palmas e na hora certa gritar o nome do prefeito e carregar »Ele« nas costas em troca de lanche com refresco e mais uma caixinha, cujo valor depende do dia e da importância do negócio. O Vaguinho, que é assim uma espécie de segurança, já esteve várias vezes perto-pertinho do prefeito e confirmou: é proibidíssimo olhar pros olhos dele. (*EemC* 85)

> Jetzt ist er glücklich, er wird respektiert: Seine Arbeit ist, Leute von einer Stelle zur anderen zu bringen, damit sie im richten Moment klatschen und den Namen des Bürgermeisters rufen und seinen Namen auf dem Rücken herumtragen gegen einen Imbiss mit Erfrischung und ein Entgelt, je nach dem was für ein Tag ist und wie wichtig der Auftrag. Vaguinho ist also so eine Art Security und war schon ganz oft ganz nah beim Bürgermeister und sagt: Ja, es ist absolut verboten, ihm in die Augen zu schauen. (*EwvP* 102)

Auf eine nahezu skurille Art und Weise wird im Laufe der Erzählung deutlich, dass die Korruption tief im politischen System verankert ist und Versprechungen ausnahmslos ins Leere laufen. Ferner wird der gottähnliche Status des Bürgermeisters mit dem Verbot, ihm in die Augen zu schauen, hervorgehoben. Aus symbolpolitischer Sicht wird die geringe Wertschätzung der Stadtbevölkerung dadurch zum Ausdruck gebracht, dass der Bürgermeister auf ein symbolisches Podest gestellt und somit das hierarchische Gefälle größer wird.

Im 51. Fragment, *Política* (*Politik*), wird die Kritik an der politischen Klasse fortgeführt. Wie auch im vorherigen Fragment handelt es sich hierbei um einen homodiegetischen Erzähler, der für einen Abgeordneten arbeitet, dessen Name nicht preisgegeben wird. Nur ein paar Informationen werden vom Erzähler bekannt gegeben, der meint, »a cara dele aparece na televisão, ele é do interior, montado no dinheiro […] o deputado é conhecido […]« (*EemC* 92-93)/»[…] sein Bild ist ständig in der Zeitung, im Fernsehen, er stammt aus dem Landesinneren, hat Geld wie Heu, irgendwas mit Kaffee […] der Abgeordnete ist schließlich bekannt« (*EwvP* 112-113). Weil er den Abgeordneten nicht namentlich nennt, sondern Hinweise auf seine Identität gibt, wird dem Zuhörer nicht klar, um wen es sich tatsächlich handelt. Der Mangel an genaueren Informationen dient hierin als eine Allegorie einer ganzen politischen Klasse, was einer übergeordneten Kritik gleichkommt.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wenngleich die Hinweise auf sein privates Leben für die Identifikation des Abgeordneten nicht ausreichend sind, stehen sie im starken Kontrast zu seinem öffentlichen Auftritt, weswegen der Abgeordnete nur den Erzähler in seine heimlich organisierten Orgien einweiht. Der trügerische Schein des Abgeordneten zeichnet eine unklare Trennlinie zwischen »privat« und »öffentlich« und wirft angesichts der Eskapaden Fragen nach seiner Integrität auf, da die Einstellung von Prostituierten und der Ankauf von Drogen nicht den ethischen Werten des Politikers und der von ihm vertretenen Position entsprechen.

5.3 Der (Stadt-)Raum der Identität

Bisher hat sich die vorliegende Analyse mit den formal-ästhetischen Aspekten von *EwvP* befasst. Das vorliegen Kapitel widmet sich der Perspektive der Identitätsgestaltung, indem die unterschiedlichen Praktiken der Identitätsgestaltung systematisch umrissen werden. Angesichts der Vielzahl an Möglichkeiten von literarisch inszenierten Raumproduktion und Subjektivitäten ist der Prozess der (Selbst-)Narrativisierung von Lebensgeschichten bzw. narrativen Identitäten hervorzuheben.

Im 38. Fragment, *A menina* (*Das Mädchen*), wird ein Einblick in das Leben eines achtjährigen Mädchens, das aus einer einkommensschwachen Familie stammt, geboten. Trotz finanzieller Widrigkeit ist das Leben der Familie von positiven Ereignissen geprägt: Die Geburt ihrer Tochter grenzt an ein Wunder, da der Vater nahezu zeugungsunfähig war. Die Erzählung ihres Lebens umfasst das familiäre Umfeld und beschreibt den städtischen Alltag mit seinen Orten und Ereignissen, ihre Eltern und weitere identitätsstiftende Räume (z.B. Schule und Kirche). Die Gestaltung der externen Rahmenbedingungen, die das Mädchen in das Handlungsgeschehen einbetten, wird von einem allwissenden Erzähler in affektiver Rede beschrieben: »Quando caminha, seu pequeno corpo intuitivamente reconstrói o tempo à sua volta, ciente apossa-se da sua quadra no mundo« (*EemC* 68)/»Wenn sie geht, lässt sie die Zeit um sich herum neu entstehen und nimmt selbstbewusst ihr Kleines Stück Welt in Besitz« (*EwvP* 80).

Im Unterschied zum obigen Fragment, das die Identitätsgestaltung während der ersten Lebensjahre eines Mädchens in den Vordergrund stellt, widmet sich das 37. Fragment, *Festa* (*Streicheln*), dem melancholischen Moment nach dem Ableben einer unbekannten Frau. Nach einer anfänglichen Beschreibung der augenblicklichen Umstände des Raumes verlagert sich der Fokus der Beschreibung auf die Verlassenheit nach dem Tod:

> No minúsculo cômodo cheirando a doença expõem-se: sobre a mesinha-de-cabeceira um abajur de cúpula azul, o retrato de um bebê holocáustico, um copo-americano vazio, cartelas de remédio; os brancos braços magros de um Cristo de gesso contrastam com a ver descura parede úmida; um frágil guarda-roupa de compensado; um tapete de barbante espichado no chão de tacos banguela. E, sob rústicos lençóis de saco-de-estopa, abandonada, esqueleto espetando a pele cinzenta, rija, ela. (*EemC* 65)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> In der winzigen Kammer, in er es nach Krankheit riecht, sind zu erkennen: eine Lampe mit blauem Schirm auf dem Nachttisch, das Bild eines holocaustischen babys, ein leeres Wasserglas, Medikamentenröhrchen, die weißen, dürren Arme eines Jesus aus Gips an der dunkelgrünen, feuchten Wand, ein Sperrholzschrank, ein abgetretener Flickenteppich auf knarzendem Holzboden. Und unter den groben Laken aus Sackleinen, verlassen und mager bis auf die sich unter grauer Haut abzeichnenden Knochen, starr, sie. (*EwvP* 77)

Ständig eitel im Leben, wollte die nun verstorbene Frau ein letztes Mal geschminkt werden. Ihre Freundin, Idalina, erfüllt ihr den letzten Wunsch und erinnert sich währenddessen, wie sie sich eigentlich kennengelernt haben. Diese Erinnerungsfetzen spiegeln den Aspekt des biografischen Zeugnisses der fragmentarischen Erzählung wider. Im Einvernehmen mit Ricoeur (1991a: 85-86) handelt es sich hierbei um Ereignisse, die im Laufe der Zeit derart narrativisiert wurden, dass sie die Identität einer Person zusammenfassen. Durch die Verbundenheit der beiden Figuren sind die Entwicklungen ihrer narrativen Identität sowohl zeitlich als auch durch die gemeinsam erlebten Momente an unterschiedlichen Orten räumlich geprägt. Idalinas Leben wird als Kontrastbild nachgezeichnet: Während Idalina einen guten Job bekam, rang ihre Freundin um ein bisschen Trinkgeld. Ausschlaggebender Grund für ihren Verfall – bis zu ihrem Tod – ist eine Beziehung: Sie wurde Opfer körperlicher Gewalt, ihr Ehemann hat sie mit HIV infiziert und sie verlor einen Sohn. Diese Ereignisse charakterisierten ihre widerwillige Duldung und ihre narrative Identität und drängten in eine soziale Abschottung, die sich im gegenwärtigen Moment der narrativen Handlung ihren Höhepunkt erreicht hat. Hierbei handelt es sich um eine Retrospektive von Ereignissen, die ihre Ipseität anders gestaltet und sich dadurch von ihren damaligen Wünschen distanziert haben. Ihr Vermächtnis sind die Eitelkeit, dargestellt durch das Schminken, sowie der Wunsch und die Sehnsucht nach einem glücklicheren Leben: »[…] aos poucos a amiga, tão vaidosa, abduz dos doze anos a alegria menina que sonhava casar e ser médica ›para ajudar os semelhantes‹« (*EemC* 68)/»Stück für Stück löst sich die einst so eitle Freundin von der zwölfjährigen Heiterkeit des Mädchens, das einmal davon träumte, zu heiraten und Ärztin zu werden, ›um den Nächsten zu helfen‹« (*EwvP* 80).

Die Darstellung des Verfalls des individuellen Lebens wird im 58. Fragment, *Malabares* (*Spielball*), vergleichend abgebildet. Die homodiegetische Erzählerin ist eine in São Paulo lebende Prostituierte, die mit interner Fokalisierung die Erfahrung mit einem Kunden, der mit ihr sehr respektvoll umgegangen ist und sie darum gebeten hat, ihn als Ehemann zu betrachten, schildert: »faz de conta que você é minha mulher, que você está apaixonada por mim, que eu sou a coisa mais importante de sua vida« (*EemC* 105)/»tu so, als seiest du meine Frau und seiest verliebt in mich und ich sei das Wichtigste in deinem Leben« (*EwvP* 128). Diese Traumwelt, die an jenem Tag in Erfüllung gegangen ist, ist mit Vorstellungen von elitären Räumen (teuren Restaurants und luxuriösen Läden), die der Erzählerin bisher verwehrt waren und an besagtem Tage zugänglich gemacht wurden, durchzogen. Die Raumnutzung entspricht dem Wunsch nach Selbsterweiterung und -befreiung (nach Bauman: von Vagabundin zu Touristin). Diese vergangene Erfahrung ist das Gegenbild ihres Alltagslebens, insbesondere des gegenwärtigen Moments vor ihrer Vergewaltigung durch drei Männer. Dies bringt sie dazu, sich an diese

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vergangene Begegnung zurückzuerinnern, um sich von ihrer unmittelbaren Realität der Gegenwart zu distanzieren:

> Nunca mais vi ele. E sempre que coisas ruins me acontecem, quando me sacaneiam, como agora, por exemplo, que este filho-da-puta me trouxe pra um motel e quer porque quer que eu dê pra ele e pros dois amigos de uma só vez, pinto na boca, pinto na buceta, pinto no cu, pensam que sou, meu deus, o quê?, se eu não fizer o que eles mandam vão me encher de porrada, já estão doidos, cheiraram cocaína e beberam uísque, o sacana me deu um tapa na cara, cortou meu lábio, agora não vai ter mais jeito, vão me currar, e sempre que acontece uma coisa ruim assim eu lembro daquele dia, o Shopping Iguatemi, o bufê em Moema, aquele restaurante na rua Oscar Freire, onde provavelmente esses putos nunca entraram, nunca entraram nem nunca vão entrar, nunca vão entrar… (*EemC* 105-106)

> Ich habe ihn nie wieder gesehen. Immer wenn mir etwas Blödes passiert, wenn man mich schikaniert, so wie jetzt wieder dieses Arschloch, das mich in ein Motel mitgenommen hat und unbedingt will, dass ich es mit ihm und seinen zwei Freunden mache, Schwanz in den Mund, Schwanz in die Möse, Schwanz in den Arsch, was glauben die denn, was ich bin, großer Gott?, wenn ich nicht tue, was sie sagen, schlagen sie mich, sie sind schon total high, haben Kokain genommen und Whisky getrunken, der Drecksack hat mich geohrfeigt, meine Lippe ist aufgesprungen, jetzt geht gar nichts mehr, sie werden mich vergewaltigen, immer, wenn mir so fiese Sachen passieren, muss ich an diesen Tag denken, das Shopping Center Iguatemi, das Buffet in Moema, dieses Restaurant in der Rua Oscar Freire, wo diese Arschlöcher hier wahrscheinlich nie waren, nie waren und nie sein werden, nie sein werden… (*EwvP* 129)

Der Raum fungiert hierin als aktiver Bestandteil zur Identitätsgestaltung. Das Motelzimmer steht symbolisch für die entwürdigende und verzweifelte Lage ihrer Identität, wohingegen die erlebten prunkvollen Räumlichkeiten den Wunsch nach einem besseren Leben und Ausbruch aus der Spirale der Gewalt am Alltagsleben halten.

Die Unabwendbarkeit der Ereignisse hängt jedoch nicht nur von den räumlichen, sondern auch von den zeitlichen Umständen ab. Die Reue, wie sie im 20. Fragment, *Nós poderíamos ter sido grandes amigos* (*Wir hätten gute Freunde sein können*), vorzufinden ist, wird unter Verwendung des Konjunktiv II vom Erzähler angeführt. Der Erzähler, der seinen Nachbarn lediglich vom Sehen her kannte, bereut, ihn nicht besser kennengelernt zu haben. Im weiteren Verlauf des Fragments wird näher auf die Freundschaft, die sich aus den gemeinsamen Erlebnissen und dem gegenseitigen Vertrauen gespeist hätte, als eine emotionale Bindung zweier Menschen eingegangen (vgl. Bauman 2003a): »O tempo solidificaria a relação« (*EemC* 40)/»Mit der Zeit hätte sich das gefestigt« (*EwvP* 45). Der Einsatz der Irrealis-Modi wird am Ende des Fragments begründet und durch den Einschub von einem Adversativsatz im Indikativmodus ersetzt. Der nachstehende Abschnitt spiegelt die unvermeidliche Realität der kurzlebigen und häufig oberflächlichen Alltagsbegegnungen, welche dem Erzähler zufolge an Bedeutung und Intensität hätten gewinnen können:

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mas nós não nos conhecíamos. Nos vimos algumas vezes no elevador de serviço, a caminho da garagem do prédio, uma ou outra vez na piscina, ele lendo a Veja, eu nadando com a Joana e o Afonsinho.
Hoje soube que ele não vai mais voltar para casa.
Ele foi vítima de um sequestro-relâmpago.
Os bandidos pegaram ele, parece, na avenida República do Líbano, roubaram os documentos, cheques, cartões de débito e de crédito.
Depois, numa quebrada escura lá para os lados da represa de Guarapiranga, puseram ele de joelhos, deram um tiro na nuca.
O corpo foi encontrado hoje de manhã.
O carro ainda não. (*EemC* 42)

Aber wir haben uns nie kennengelernt. Haben uns ein paar Mal gesehen im Aufzug zu den Garagen, ein oder zweimal am Schwimmbecken, er hatte die Veja gelesen, ich war mit Joana und Afonsinho im Wasser.
Heute erfuhr ich, dass er nicht mehr nach Hause kommen wird.
Er ist überfallen worden.
Sie haben ihn auf der Avenida República do Líbano erwischt, glaube ich, ihm die Papiere abgenommen, die Schecks, die Kreditkarten, Scheckkarten.
Dann haben sie ihn in an einer finsteren Böschung beim Stausee von Guarapiranga auf die Knie gezwungen und ihm ins Genick geschossen.
Heute Morgen wurde die Leiche gefunden.
Das Auto noch nicht. (*EwvP* 47)

Das Interesse am Leben eines Anderen liegt in diesem Fall in der zeitlichen Aussichtslosigkeit, die eine Bekanntschaft unmöglich macht, begründet und veranlasst das Individuum, über seine eigenen Entscheidungen zu reflektieren. Dem Textauszug kann entnommen werden, dass sich die beiden zwar einen gemeinsamen (Wohn-)Raum geteilt haben, sich ihr Zusammenleben jedoch auf ein flüchtiges »vom Sehen her kennen« beschränkt hat.

Die autobiografische Erzählung und die auf sie einflussnehmenden und aus ihr hervorgehenden Räume, sowie das (Des-)Interesse an anderen Menschen, finden wiederum im 41. Fragment, *Táxi* (*Taxi*), treffenden Ausdruck. Hierin sieht sich die Leserschaft einem unaufhörlichen Redefluss eines Taxifahrers gegenüber, der durch die Stadt fährt und darum bemüht ist, sich mit seinem Fahrgast zu unterhalten. Der Kunde ist an einer Gesprächsteilnahme nicht interessiert; lediglich am Ende der Fahrt schaltet er sich kurz in das Gespräch ein: »Esse menino é danado de inteligente, outro dia… Ah, chegou… Outro dia ganhou um concurso na escola… Não, não, é o que está no taxímetro, nem um centavo a mais…« (*EemC* 78)/»Der Junge ist schlau und intelligent, einmal… Ah, wir sind schon da… Einmal hat er in der Schule einen Wettbewerb gewonnen… Nein, nein, nur was auf dem Taxameter steht, keinen Centavo mehr…« (*EwvP* 93).

Die Teilnahmslosigkeit des Fahrgastes am Gespräch hebt die Unverhältnismäßigkeit der Raumnutzung des Taxis hervor. Obwohl der Standort des Individuums die Identitätsgestaltung maßgeblich beeinflusst – wie das Beispiel des Taxifahrers illustriert –, findet sich der Passagier an einem Nicht-Ort, dem Taxi, wieder. Augé (1994)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zufolge hat der Nicht-Ort keine identitätsstiftende Wirkung; er ist vielmehr als eine Art Übergangsort für den Durchgangsverkehr zu verstehen. Dem Taxi kommen in dieser Hinsicht gleich zwei Funktionen zu: Zum einen die räumlich artikulierte identitätsstiftende Erweiterung des individuellen Lebens (des Fahrers) und zum anderen (für den Fahrgast) eine instrumentelle Funktion, die keine Subjektivität ausdrückt.

Darüber hinaus lassen sich einige Individuen als Beispiel anführen, die gemeinhin als Bestandteil der urbanen Landschaft bekannt sind und deren narrative Identität durch Vorstellungen und Mutmaßungen der anderen skizziert und verbreitet werden. Es erweckt den Anschein, als würde das Individuum seinen Status als scheinbar unabhängige Existenz verlieren und sich dementsprechend zur urbanen Landschaft unterordnen. Dabei handelt es sich um einen erzählten Zerfall des Individuums, der durch die Zeitfarrung beschleunigt wird und zugleich die raschen und flüchtigen Veränderungen und Disparitäten des urbanen Raums aufzeigt.

Im 14. Fragment, *Um índio* (*Ein Indianer*), wird das Schicksal eines Indianers nach dem Tod von Seu Aprígio, einem Kneipenbesitzer aus São Paulo, erzählt. Die unerwartete Ankunft des *índio* wird im Fragment aus retrospektivem Blickwinkel dargestellt und von den Stammgästen als außergewöhnlich wahrgenommen. Da der Indigene entweder des Portugiesischen nicht mächtig oder wortkarg war, konnten keine genaueren Informationen über ihn in Erfahrung gebracht werden. Aufgrund der Streifzüge durch die Gegend, die seiner Obdachlosigkeit geschuldet sind, gewann er unter den Anwohner an Bekanntheit. Da er sich in Bezug auf seine Herkunft und Identität in Schweigen hüllt und zu keinem Zeitpunkt Aufschluss darüber gibt, stellen die Anwohner Spekulationen an. Um seine Identität ranken sich dementsprechend zahlreiche Gerüchte, sodass letzten Endes lediglich ein Fremdbild von ihm verbreitet wird. Mit anderen Worten: der *índio* wird von seinen Mitmenschen als »geheimnisvoller« Teil ihrer kollektiven urbanen Landschaft wahrgenommen:

> Zanzava, reconhecido por todas aquelas bandas, até no Loteamento Olinda, Loteamento Auri-Verde, Jardim Alcântara II, e mesmo no Jardim Marilda: capinava quintal, pajeava criança, dava recado, carregava compra, batia laje, zoava dele a molecada. Às quartas e sábados chafurdava na feijoada, o prato mais cobiçoso. Nos churrascos de domingo, engolindo cerveja e triturando asa de frango apostávamos: uns, que ele era guarani dali de Parelheiros, aldeia Crucutu; outros, que ele era é pankararu, da favela Real Parque, no Morumbi; a maioria, entretanto, que ele havia descido do Amazonas ou do Mato Grosso, de carona, e abandonado ali, de sacanagem, sabe-se lá, e a discussão tornava sempre quando esgotados futebol e mulher. (*EemC* 31).

> Er zog umher und jedermann in der Gegend kannte ihn, bis in die Neubaugebiete Olinda, Auri-Verde, Jardim Alcântara II hinein, selbst im Jardim Marilda: Er mähte Rasen, passte auf Kinder auf, war Kurier, schleppte Einkaufstüten, half auf dem bau und ließ sich von den Kindern veräppeln. Mittwochs und samstags stürzte er sich auf die Feijoada, sein Lieblingsgericht. Wenn sonntags gegrillt wurde, Bier floss und Hähnchenflügel gekauft wurden, wetteten wir: die einen, er sei ein Guaraní aus der Gegend von Parelheiros und sein Dorf heiße Crucutu; die anderen, er sei ein Pankararu aus der Favela Real Parque in Morumbi; die meisten allerdings meinten, er sei vom Amazonas

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> gekommen oder aus dem Bundesstaat Mato Grosso, per Anhalter, und jemand habe ihn hier aus reiner Bosheit ausgesetzt, kann doch sein, hieß es immer, wenn es über Frauen und Fußball nichts mehr zu diskutieren gab. (*EwvP* 32-33)

Darüber hinaus entwickelt sich im Zusammenleben mit Seu Aprígio eine emotionale Bindung, die in der Integration des Indigenen begründet liegt. Die emotionale Bindung und Etablierung des Individuums bleiben bis zum Tod Seu Aprígios, der sich Augenzeugen zufolge stark auf den Indigenen ausgewirkt hat, bestehen. Da es sich lediglich um Augenzeugenberichte handelt, erhalten die Zuhörer bzw. Leser dieses Berichts keine näheren Auskünfte über das wahre Ausmaß der Tragik für den Indigenen: »[…] mas só a manhã surpreendeu o índio esticado sob a marquise de uma loja de material-de-construção na avenida Santo Amaro, abraçado a um casco branco vazio, a tudo alheio, a tudo« (*EemC* 31-32)/»[…] doch erst der Morgen ertappte ihn bäuchlings unter dem Vordach einer Baustoffhandlung in der Avenida Santo Amaro, eine leere weiße Flasche im Arm und allem entrückt, allem« (*EwvP* 33).

Während die Narrativisierungsprozesse im 14. Fragment auf Spekulationen beruhen, steht im 34. Fragment, *Aquela mulher* (*Diese Frau*), eine wahnsinnige Frau, die durch die Straßen des Stadtviertels Morumbi irrt, im Vordergrund. Der häufig wiederholte Beinahme – »aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do Morumbi« (*EemC* 62)/»die frau die als vogelscheuche durch die straßen von Morumbi schlurft« (*EwvP* 73) – steht sinnbildhaft für ihre Rolle im urbanen Alltagsgefüge und unterstreicht ihre Namenlosigkeit. Ihre Lebensgeschichte wird von einem allwissenden Erzähler mit interner Fokalisierung erzählt, dessen/deren Rede sich mit ihrer typografisch anders markierten Verzweiflung, die aus der Angst um ihre verschwundene Tochter resultiert, mischt. Darüber hinaus legt das abrupte und offen gehaltene Ende des Fragments die Vermutung nahe, dass der Handlungsstrang fortgesetzt wird. Die Suche der Mutter nach ihrer verschollenen Tochter treibt sie über den Rand des Wahnsinns hinaus. Obwohl es keine Hinweise auf den Aufenthaltsort der Tochter gibt, stellt der urbane Raum schlussendlich das einzige infrage kommende Suchgebiet dar. Die Suche erweist sich jedoch als erfolglos:

> virou assim um dia, deu horário, a filha de onze anos não chegou da escola, o resto esbaforido na cozinha, mãe!, a noite, a madrugada, a colcha o lençol engomado, dia seguinte também não, nem no outro, nada nada nada e humilhou-se delegacias de polícia hospitais febens pronto-socorros IML perambulou o trajeto casal-escola-escola-casa questionadeira porta em porta pistas indícios intuições
> até
> uma noite
> […] ouviu a voz **Filha? Onde… Onde você está? Filha! Onde?**
> - ouviu vozes – silêncio
> e de joelhos desabou na calçada a palma das mãos coleando o chão de palitos de fósforo e tampinhas de garrafa e escarros e pontas de cigarro e engatinhando perscrutou a voz
> de onde vinha?
> de onde?
> e arrastou-se espantalha por becos e ruas

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> e cerraram janelas e portas de seu barraco
> e em Paraisópolis não apareceu mais nunca
> mais
> nunca
> nem uma
> nem outra (*EemC* 63, Herv. i.O.)

> eines tages wurde sie so, es war spät, die elfjährige tochter kam nicht von der schule zurück, erschöpfung im gesicht in der küche, mutter!, nacht, morgen, die decke, das lacken noch glatt, auch am tag darauf nicht, am nächsten tag auch nicht, nichts nichts nichts, sie erniedrigte sich auf polizeistationen krankenhäusern sozialstationen erste hilfe stationen leichenschauhäusern den ganzen weg wohnung-schule-wohnung immer und immer wieder von tür zu tür nach indizien fragend und spuren ideen
> bis
> es eines nachts
> […] sie hörte die stimme **Kind? Wo… Wo bist du? Kind! Wo?**
> - hörte stimmen – schweigen
> und war auf die knie geschlagen das pflaster die hände den boden abtastend voll streichhölzer kronkorken und auswurf und kippen und suchte auf allen vieren
> die stimme
> woher war sie gekommen?
> woher?
> und schlurfte als vogelscheuche durch die gassen und straßen
> sie verrammelten fenster und türen ihrer baracke
> in paraisópolis wurde sie nie wieder gesehen
> nie
> nie wieder
> weder sie
> noch das Kind (*EwvP* 73-74, Herv. i.O.)

Ein weiteres ähnliches Beispiel lässt sich im 66. Fragment, *Rua* (*Straße*), in dem das Leben eines Obdachlosen erzählt wird, anführen: »[e]stá de novo lá, na esquina da rua Bela Cintra com a alameda Jaú« (*EemC* 117)/»[d]a steht er wieder an der Ecke Rua Bela Cintra/Alameda Jaú« (*EwvP* 145). Der heterodiegetische und allwissende Erzähler nimmt die Gegenwart des Obdachlosen als Baustein des urbanes Alltags wahr. Während die Vergangenheit des Indianers (14) durch das Rätsel der Anonymität bestimmt ist, sind die Vergangenheiten der psychisch kranken Mutter (24) und des Obdachlosen (66) die Ursachen für ihren tiefsitzenden und fortwährenden Schmerz.

> Não gosta de recordações. Anda pelas ruas como em um labirinto. Em toda surpreende-se, é surpreendido. Que adiantam lembranças? Tempos… Espaços… Nada… A memória não reconstrói o passado… reaviva dores apenas… O que fizemos… O que não… A desgraça é que a cabeça… (*EemC* 118)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Er mag die Erinnerung nicht. Er streift wie durch ein Labyrinth durch die Straßen. Ist jedes Mal neu überrascht, wird überrascht. Was nützen Erinnerungen? Zeiten… Räume… Nichts. Die Erinnerung bringt die Vergangenheit nicht zurück… Sie frischt nur den Schmerz auf… Was wir getan haben… Was nicht… Das Elend ist, dass der Kopf… (*EwvP* 148)

Seine Vergangenheit kommt zunächst durch positive Erfahrungen zum Ausdruck: Das Heranwachsen, die Errungenschaften und vor allem der heilige Bund der Ehe, den er mit seiner Frau, die er in der Kirche kennengelernt hat. Seine vergangene Lebenswelt wird im Laufe des Fragments mit ruhigem Tonfall linear beschrieben, sodass der Eindruck von Stabilität erweckt wird. Das stabile Leben gerät jedoch nach dem Tod seiner Frau an einem nicht diagnostizierten Gehirnaneurysma in eine tiefgreifende Krise. Dieser Schicksalsschlag löst einen Verfallsprozess des Betroffenen aus, der zur Folge hat, dass er fortan ein Leben in Einsamkeit ertragen muss, sich von seinem Glauben und der Religion distanziert und eine Alkoholsucht entwickelt: »O Diabo apoderou-se-lhe. […]/Mas, tudo tem fim e o fim chega tão mais rápido quanto mais rápido é o desejo de que se chegue ao fim« (*EemC* 121)/»Der Teufel bemächtigte sich seiner. […]/Doch alles hat ein Ende, und das Ende kommt umso schneller, je schneller der Wunsch ist, zum Ende zu kommen.« (*EwvP* 149). Aufgrund der Alkoholsucht und Isolation gerät am Ende des Fragments immer tiefer in einen Teufelskreis, dem er nicht mehr entkommen kann.

Der kritische Unterton der obigen Fragmente legt nahe, dass der Verfall der Individuen häufig auf die emotionalen Reaktionen zurückzuführen ist. Demnach kann an dieser Stelle die Rolle des Raums und der Subjektivitäten als identitätsstiftende Elemente betont werden, auch wenn die Identitätsgestaltung kein Prozess ist, der den individuellen Erwartungen und Hoffnungen auf ein besseres Leben zwangsläufig gerecht wird. Da die Varianten, die aus dem Raum hervorgehen und sich in ihm manifestieren, arbiträr sind, hat das Individuum keine Kontrolle über sie. Demnach stellt der Raum einen rein willkürlichen Aspekt dar, den die Individuen unmittelbar als Ereignisse und Umstände, die in Form von Erlebnissen und Beziehungen zwischen dem Individuum und dem Raum manifestieren, erlebt werden.

5.3.1 *Flat* Fragmente

Die Fragmente von *EwvP* verdeutlichen die Tatsache, dass die (urbanen) Figuren überwiegend oberflächlich gebildet bzw. charakterisiert werden. In diese Hinsicht kann auf E.M. Forsters (1985[1927]) Einordnung der Figurentypen zurückgegriffen werden. Forsters Zweiteilung kategorisiert die literarischen Figuren je nach Komplexität: *flat* (Dt.: flach; Pt.: *plana*) und *round* (Dt.: rund; Pt.: *circular*). Im Gegensatz zu den *round* Figuren, die sich durch eine komplexe mentale Struktur auszeichnen, charakterisieren sich die *flat* Figuren durch den Mangel an Innenwelt und der daraus resultiereden Oberflächlichkeit. Obwohl Forsters Analyseschema eine aufschlussreiche Übersicht über die Figurenwelt bietet, können die Figuren von *EwvP* dieser Dichotomie nicht gänzlich zugeordnet werden. Diese Abweichungen sind möglicherweise darauf zurückzuführen, dass sich der poststrukturalistische Kontext von Ruffatos Werk von dem theoretischen

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kontext Forsters unterscheidet. Das bedeutet nicht, dass Ruffatos Überlegungen fehlerhaft sind, sondern lediglich aus einer neuen theoretisch-analytischen Sicht betrachtet werden müssen.

Die Anonymität und Allegorisierung der *flat* Figuren in *EwvP* verhindern somit die vollständige Sinnbildung der inszenierten narrativen Identitäten und bilden zugleich das flüchtige, mosaikartige und ent-essentialisierte Stadtbild. Darüber hinaus gelangt Forster (ebd.: 69) zu der Überzeugung, dass die *flat* Figuren aufgrund ihrer Unveränderlichkeit besser zu merken sind. In *EwvP* wird das aufgestellte Postulat aufgrund der fragmentarischen Struktur, der die Kurzlebigkeit der dargestellten Individuen zugrunde liegt, widerlegt. Das narrative *zapping*, das Zamberlan (2015) zufolge auf die fragmentarische Struktur von *EwvP* zurückzuführen ist, gerät aufgrund des flüchtigen Aspektes der Erzählung und der Stadt zusehends in Vergessenheit und steht somit im Widerspruch zur mnemonischen Ablagerung.

Die Transformation der Figuren wirkt sich maßgeblich auf das Erzähltempo aus, das auf die Ebene der Urbanität übertragen werden kann. Aufgrund der Komplexität der narrativen Identität haben die Fragmente nicht die Kapazität, die subjektive Tiefe der Individuen näher zu umreißen. Aus diesem Grund kann zwar in einigen Fragmenten die Tendenz zur Vertiefung der Subjektivitäten beobachtet werden, jedoch wird dieser Prozess aufgrund der Vergänglichkeit der fragmentarischen Struktur und zugunsten einer Darstellung der Beschleunigung der externen Welt unterbrochen.

> Seine [Ruffatos] Erzählung bewegt sich kernlos, sie ist nicht in einem selbstbewussten Erzähler verankert; seine Figuren befinden sich in einem Prozess der Entleerung von Projekten und Persönlichkeiten, in einer nationalen, sozialen und sexuellen Krise, […] in einer gefährlichen Lage der Verletzbarkeit […]. Immer in Bewegung, in einer unsicheren Geografie umherstreifend, […] geht es hier um die Reise in einer stumpfsinnigen Landschaft, in der die Grenzen aufgelöst und die zeitlich-räumlichen Dimensionen von umherirrenden Wegen, die ohne klare Bestimmungen einen Ort durchschneiden, infrage gestellt werden. (Schøllhammer 2009: 32)[11]

Die Konstitution des urbanen Raums manifestiert sich in diesem Zusammenhang nicht nur in der Charakterisierung der physischen Orte, sondern auch auf der relationalen und subjektiven Ebene der Individuen. Aufgrund der fragmentarischen Struktur gewinnt die in *EwvP* dargestellte Beziehung zwischen Individuen und den verschiedenartigen urbanen Räumen an Geschwindigkeit. In dieser Hinsicht ist die Darstellung dieser Räume gleichzusetzen mit einem raschen Einblick in die verschiedenen Lebenswelten und narrativen Identitäten, was zur Folge hat, dass die Individuen in der Kurzlebigkeit der narrativen Handlung nicht an Tiefe gewinnen. Schøllhammer (vgl. 2009: 31)

11 »Sua narrativa se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva […] num arriscado percurso de vulnerabilidade […]. Sempre em movimento, perambulando numa geografia incerta, […] é a viagem numa paisagem obtusa em que fronteiras são abolidas, e dimensões temporais e espaciais são questionadas por trajetos errantes que cruzam um território sem claras definições.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zufolge sieht sich das Individuum einer Verflüchtigung seiner Innenwelt und einer Auflösung seiner Essenz ausgesetzt (vgl. auch Bauman 2003[2000]: 42). Dementsprechend lässt sich daraus schließen, dass die Oberflächlichkeit der Figurenbeschreibungen mit der Flüchtigkeit jedes urbanen Fragments in engem Zusammenhang steht.

Im Laufe von Ruffatos Werk lassen sich hierfür zahlreiche Beispiele, darunter einige, die zuvor bereits in anderen Kontexten erwähnt worden sind, anführen. An dieser Stelle ist es jedoch wichtig zu betonen, dass einige Figuren auf ihre soziale Rolle reduziert werden oder einen gesellschaftlichen Aspekt des urbanen Lebens anprangern, wie z.B. der brutale Umgang mit »Crânio« – *Der »Schädel«* (47) –, einem von der Polizei gefolterten Jungen – oder die Perspektivlosigkeit einer Familie in *De cor* (*Auswendig*) (5) usw. Darüber hinaus kann in einigen Fragmenten beobachtet werden, dass die emotionale Lage einiger Individuen flüchtig in den Vordergrund des Fragments rückt. Um auf die subjektiv und sinnlich wahrgenommenen Umstände, die das Leben eines Individuums beeinflussen, aufmerksam zu machen, werden die narrativen Identitäten oberflächlich beschrieben.

Im 25. Fragment, *Pelo telefone* (*Am Telefon*), werden die auf Band gesprochenen Nachrichten einer Frau an die Liebhaberin ihres Ehemannes in den Mittelpunkt gerückt. Die anfängliche Entrüstung der Ehefrau schwindet nach jedem Anruf und schlägt in einen fragmentarischen Bericht über ihre Unzufriedenheit mit der Ehe um, bis sie die Liebhaberin in der letzten Nachricht vorwarnt: »Então… então você vai descobrir quem é… de verdade… a pessoa que… a pessoa que está dormindo com você…« (*EemC* 49)/»Dann… dann wirst du herausfinden, wer… wer er…. wirklich ist… die Person, die…. die Person, die mit dir schläft…« (*EwvP* 56).

Das 56. Fragment, *Slow motion*, präsentiert wiederum eine minuziöse Schilderung, die die Ereignisse so entschleunigt, dass die empfundenen Gefühle – Ärger, Verzweiflung, Hilflosigkeit und Einsamkeit – hervorgehoben werden und offenbaren, dass sich das Individuum trotz seiner Geselligkeit allein und ausgeliefert fühlt:

> Pecê engatinhou seu medo por entre canelas cabeludas e calças ordinárias tênis chineses sapatos esgarçados havaianas descoloridas até um par de pernas fechar-se à sua passagem e apertar sua cabeça quis gritar mas o Corinthians atacava gritos urros e vários outros pares de pernas aproximaram-se e bufando um sujeito disse qualquer coisa como vamos enfiar um cabo de vassoura no cu dele e Pecê achou que era brincadeira porra não carecia disso também não mas quando o cara falou pela segunda vez ele percebeu que era sério e até perdeu o gosto de ver o fim do jogo mas os fulanos eram fanáticos sentaram para acompanhar o resto da partida e então Pecê ficou tentando lembrar como é mesmo que rezava para pedir a Deus que houvesse prorrogação pênaltis e que um milagre acontecesse um milagre (*EemC* 102)
>
> Pecê verkroch seine Angst zwischen haarigen Beinen billigen Hosen chinesischen Turnschuhen ausgetretenen Latschen verblichenen Flip-Flops bis sich vor ihm zwei Beine aufbauten seine Kopf zwischen sich einklemmten er wollte schreien doch Corinthians war in der Offensive Gebrüll Rufe und dann noch mehr Beinpaare und einer sagte schnaufend so etwas wie Besenstiel in den Arsch und Pecê dachte das sei ein Scherz Scheiße das hätte ich jetzt nicht gebraucht aber als der Typ es noch einmal

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> sagte verstand er dass es kein Scherz war und hatte schlagartig kein Interesse mehr an dem Spiel doch die Typen waren fanatisch und setzten sich hin um das Spiel bis zum Ende zu sehen und da versuchte Pecê sich zu erinnern wie das noch mal ging mit dem Bete um Gott anzuflehen um eine Verlängerung und Elfmeterschießen und dass ein Wunder geschehe oh mein Gott (*EwvP* 124)

Der Mangel an Innenwelt ermöglicht die Gesellschaftkritik, indem die Erzählung sich von Individualismen distanziert und dementsprechend allegorisch auf die soziale Rolle der Individuen verweist. Auf der anderen Seite offenbart die in einigen Fragmenten dargestellte Gefühlswelt die gegenwärtigen Subjektivitäten, die sich wiederum durch die Gefühle in Bezug auf die räumlich artikulierten Erfahrungen manifestieren. Die Oberflächlichkeit fungiert hierbei jedoch nicht nur als eine Form der Kritik oder emotionale Ebene, sondern dient darüber hinaus als Darstellungsform der Fremdheit, die sich durch ihre eigene Unzugänglichkeit und Inkommensurabilität manifestiert und charakterisiert.

In diesem Zusammenhang wird das alltägliche Zusammenleben unterschiedlichster Individuen, die sich sowohl auf der Ebene der Form, als auch auf der des Inhalts manifestieren und auf ihr Äußeres und Handlungen reduziert werden, im 45. Fragment, *Vista parcial da cidade* (*Teilansicht der Stadt*), thematisiert. In diesem konkreten Fall handelt es sich um verschiedene *flat* Figuren in einem Bus: Eine ältere Frau am Fenster, die den alltäglichen Verkehr und den Stadtrhythmus beobachtet; ein junges Mädchen, das in einem Reisebüro angestellt ist und gedenkt, an der Universität zu studieren; und ein stehender, sich im Halbschlaf befindlicher, erschöpfter Mann. Die Darstellung dieser einzelnen Individuen beschränkt sich auf einige oberflächliche Einzelheiten, die in Summe die Pluralität der möglichen Individuen innerhalb des urbanen Raums in ihrem Alltag bildet, der zu Beginn des Fragments folgendermaßen zusammengefasst wird: »(são paulo é o lá-fora? é o aqui-dentro?)« (*EemC* 82)/»(são paulo, ist das da draußen? hier drinnen?)« (*EwvP* 99). Die subjektive Vielfalt ist ein wesentlicher Aspekt des Urbanen: die alltäglichen Begegnungen sind überwiegend flüchtig und oberflächlich und die Menschenmasse bleibt unbekannt und anonym.

Die sich häufig wiederholende Anonymität und unvollständige Namensangabe der involvierten Figuren streifen die reale Welt im Laufe der mosaikartigen Erzählung von *EwvP* nur oberflächlich. Wie bereits ausgeführt wurde, ist im Rahmen der Literatur flüchtiger Identitäten eine zunehmende Auflösung der Grenzen der Fiktion festzustellen. Die fiktive Realität kann demnach als mögliche Erweiterung der empirischen Realität, die subjektive und räumliche Abbilder metafiktiv hervorbringt, dienen. Die Anonymität steht somit für die Willkür der (real und/oder fiktiv) narrativen Identitäten, die die Urbanität mitgestalten.

Ruffatos Werktitel steht exemplarisch für die Anonymität: Er verweist auf das Gedicht *Dos Cavalos da Inconfidência* (keine deutsche Fassung) der brasilianischen Schriftstellerin Cecília Meireles. In diesem Gedicht hebt sie die Bedeutung und die Rolle der Pferde von der brasilianischen Kolonialzeit bis hin zur bürgerlichen Revolution im Bundesstaat Minas Gerais im Jahre 1789 hervor. Die separatistische Bürgerbewegung um den Nationalhelden Tiradentes kämpfte für ihre Loslösung von der portugiesischen Krone. Im Gegensatz zu seinen Heldentaten finden die Pferde keinen Einzug in die

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Geschichtsbücher, sodass ihr Beitrag in Vergessenheit gerät: »Eles eram muitos cavalos,/mas ninguém mais sabe os seus nomes,/sua pelagem, sua origem…« (*EemC* 9, Herv. i.O.)/»Es waren viele Pferde/doch niemand kennt mehr ihre Namen/ihre Fellfarbe, woher sie kamen« (*EwvP* 7, Herv. i.O.). Der Intertextualität zwischen *EwvP* und Meireles' Gedicht verdeutlicht die Notwendigkeit der aktiven Beteiligung der Individuen (hierin: der Pferde) an der Produktion des Raumes und der Geschichte. Auf ähnliche Art und Weise spielen die dargestellten Figuren bei der Gestaltung des urbanen Raums eine tragende Rolle. Durch die vielfältigen Beiträge wird der Großstadtraum São Paulos näher umrissen und betont dabei, dass sich die Stadt nicht als Örtlichkeit, sondern vielmehr die Summe der Individuen, die ihr subjektive Bedeutungen beimessen, definiert (vgl. Lehnert 2011: 7).

Die inszenierten Individuen fungieren als Identifikationsfiguren, die es der Leserschaft erlauben, sowohl sich selbst als auch ihre Umwelt zu verstehen. Somit erweist sich der narrative Fundus an Existenz- und Darstellungsmöglichkeiten als unerschöpfliche Quelle der Subjektivitäten. Im Rahmen des Mimesis-Modells versteht Ricoeur (1991a: 102-104) die Erzählung als eine kreative Ebene des »als ob«, auf der die Leserschaft die eigenen und narrativ vermittelten Bedeutungen entschlüsselt. Hierfür lässt sich die Bricolage textueller Fragmente als Beispiel anführen, aus denen unterschiedliche Aspekte der Subjektivität einzelner Individuen entnommen werden können. Im 18. Fragment, *Na ponta do dedo (1)* (*Mit dem Zeigefinger (1)*), handelt es sich um ein Plakat, das häufig im Zentrum São Paulos ausgehängt wird und auf dem vakante Arbeitsstellen aufgelistet werden. Am Ende des Fragments lässt sich die aktive Anteilnahme eines Individuums beobachten, das auf der Suche nach einer Arbeit ist und dem Plakat deshalb seine Aufmerksamkeit schenkt.

Eine ähnliche Aneinanderreihung, in diesem Fall jedoch von Büchern in einem Regal, die das Interesse von dem Regalbesitzer suggerieren, wird im 24. Fragment, *Uma estante* (*Ein Regal*), dargestellt. Diese Vorgehensweise wird im 32. Fragment, *Uma copa* (*Eine Küche*), durch die Darstellung einer Kücheneinrichtung bestätigt. Die detaillierte Beschreibung der Gegenstände, die sich auf engstem Raum in der Küchenzeile befinden, vermitteln einen Einblick in die subjektiven Aspekte möglicher Individuen, die nicht in der Erzählung vorkommen. Die dargestellten Räume verfügen somit über einen deiktischen Aspekt (vgl. 1.4.3.2), eine interpretatorische Öffnung, deren Allgemeingültigkeit die aktive Beteligung und Bedeutungszuschreibung der Leserschaft zur Folge hat. Im Rahmen ihrer eigenen Wahrnehmungshorizonte rekonstruiert das Lesepublikum diese Fremdheit und schreibt ihr subjektive Bedeutungen zu, um diese interpretatorischen Lücken zu füllen und ihr einen Sinn zu geben.

Darüber hinaus intendiert die Aufführung bestimmter Orte, Ereignisse, Objekte und Marken die Verortung der Individuen in der Gesellschaft. Exemplarisch hierfür lassen sich die Fragmente *A caminho* (*Unterwegs*) (4) und *Negócio* (*Geschäft*) (28) aufführen, in denen Luxusgüter mit wohlhabenden Individuen aus der gesellschaftlichen Oberschicht der Gesellschaft assoziiert werden. Die räumliche Ungleichverteilung, die eine tiefe soziale Spaltung der Gesellschaft impliziert und sich durch aneinandergrenzende Armen- und Reichenviertel äußert, kommt im 15. Fragment, *Fran*, zur Geltung: »Um ano já nesse apartamentinho, Jardim Jussara, quando pedem o endereço diz Morumbi

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[…]« (*EemC* 33)/»Schon ein Jahr in dieser winzigen Wohnung, Jardim Jussara, wenn man sie fragt, ist es Morumbi« (*EwvP* 36).

Obwohl die Beschreibung der Subjektivität der inszenierten Individuen von der Oberflächlichkeit und Anonymität geprägt ist, zeigen die Fragmenten verschiedene, meist negative Emotionen und Gefühle, die das Lesepublikum nachempfinden kann. Ein häufig wiederkehrendes Leitmotiv in *EwvP* ist die Einsamkeit, die oft auf die emotionale Bindungen zu Menschen, die sich nicht in unmittelbarer Nähe des Individuums befinden, und die Aussichtslosigkeit zurückzuführen ist. Dieses Motiv zeigt sich beispielsweise im 30. Fragment, *O velho contínuo* (*Der alte Bürobote*), in dem ein älterer Herr seinen Wunsch nach Aufmerksamkeit und Austausch mit anderen Personen, die sich an demselben physischen Ort aufhalten wie er, artikuliert. Letztendlich scheitert sein Versuch nach Unterhaltung jedoch, sodass ihm lediglich ein unerwiderter Monolog bleibt: »[…] [ele] saiu do banheiro, olhos chão, o rio morto, os carros indiferentes, os prédios futuristas, a cortina escura do horizonte […]« (*EemC* 57)/»[…] [er] ging aus der Toilette, die Augen matt, der tote Fluss, die Autos gleichgültig, futuristische Gebäude, eine dunkle Gardine am Horizont […]« (*EwvP* 67) Ein ähnliches Szenario wird im 42. Fragment, *Na ponta do dedo (2)/Mit dem Zeigefinger (2)*, beschrieben: eine inszenierte Kontaktanzeige, durch die einsame Individuen nach Bekanntschaften und Beziehungen suchen.

In anderen Zusammenhängen rührt die Einsamkeit aus den Überlegungen eines Individuums, das sich Gedanken über seine Umgebung und Erfahrungen macht. In *Era um garoto* (*Es war ein Junge*) (8) beweint eine Mutter den Verlust ihres Sohnes, der allen Indizien nach Suizid begangen hat. Das 15. Fragment, *Fran*, gibt in Form eines inneren Monologs tiefe Einblicke in die emotionale Lage einer Schauspielerin, die sich nach einem vielversprechenden Anruf ihres Agenten einen langersehnten Karrieredurchbruch herbeisehnt. Diese Hoffnung ist zugleich Ausdruck ihrer Unsicherheit: Die Verunsicherung und nagende Ungewissheit gleichen einem verzweifelten Hilferuf nach Orientierung, um ihrem Leben wieder Stabilität zu geben. Eine vergleichbare Situation wird im 48. Fragment, *Minuano*, in dem die glücklichen Kindheitserinnerungen einer erwachsenen Frau im starken Kontrast zu ihrem derzeitigen Seelenschmerz stehen, geschildert:

> a irmã bebezinha estava crescendo logo logo ia poder correr pelo quintal a sua algazarra e seria ouvida lá longe onde três pontos minúsculos eram seu pai e seus irmãos os chapéus em cima da cabeça e sua mãe na cozinha preparava para o outro sobre a carroça desfilava radiante seus olhos azulíssimos pela verde extensão das coxilhas e era plena em sua felicidade a felicidade que temos aos sete anos e que ela agora com o som do microssystem ligado no último volume do décimo terceiro andar de um edifício em cerqueira césar jogada no chão quase bêbada desesperadamente reconhece mas meu deus como deixara escapar aquela felicidade em que momento da vida ela tinha se esfarelado em suas mãos em que lugar fora esquecida quando meu deus quando (*EemC* 90)

> die kleine schwester [wurde] immer größer […] und bald fröhlich im garten würde laufen können und man würde sie schon von weitem hören wo ihr vater und die zwei brüder mit ihren hüten auf dem kopf drei winzige punkte waren und ihre mutter in der küche polenta mit huhn in soße zum mittagessen kochte und sie schaukelte hin und

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> her auf dem wagen und ließ ihre strahlend blauen augen über die grüne weitläufige bergkette streifen und ihr glück war vollkommen das glück das man mit sieben jahren empfindet und dessen sie sich nun zum klang der voll aufgedrehten stereoanlage im dreizehnten stock eines hochhauses in cerqueira césar so gut wie betrunken auf dem boden liegend verzweifelt erinnert mein gott wie war ihr dieses glück aus den händen geglitten in ihren händen zerbröselt an welchem ort hatte man sie vergessen wann mein gott wann (*EwvP* 108-109)

Individuell und durch die verschiedenen Umstände jedes Fragments dargestellt, kennzeichnet sich die emotionale Ebene als eine Reaktion auf die Wahrnehmung des Lebens und des umgebenden Raums. Um eine Lebensorientierung wieder zu erlangen, greifen einige der dargestellten Figuren auf die Religion zurück. Die Religion und der Glaube als seelischer Beistand in schweren Zeiten nehmen in *EwvP* eine tragende Rolle bei der Identitätsgestaltung. In Brasilien spiegelt sich die religiöse Vielfalt in den verschiedenen Glaubensrichtungen wider (Katholizismus, Protestantismus, Judentum und afrikanische Religionen wie Umbanda, Candomblé usw.). Trotz der religiösen Vielfalt ist in den narrativen Fragmenten eine christliche Dominanz, die sich vermutlich auf die überwiegend christiliche Gesellschaft in São Paulo zurückführen lässt, erkennbar (vgl. Ibope 2013).

Die Religion, als weitverbreitete Weltanschauung in Großteilen der Bevölkerung, wird nicht als Doktrinarismus oder durch ihre institutionelle Vermittlung in religiösen Zentren dargestellt. Vielmehr wird sie durch den Glauben der Individuen angesichts ihrer Lebensumstände, die häufig von Bedrängnissen und Herausforderungen geprägt sind, porträtiert. Die Bibelverse, die neben Cecília Mereiles' Gedicht die Handlung einleiten, thematisieren die kollektive Hilfsbedürfigkeit:

> Wie lange wollt ihr unrecht richten und die Person der Gottlosen vorziehen? (Sela.)
> Schaffet Recht dem Armen und dem Waisen und helfet dem Elenden und Dürftigen zum Recht.[…]
> Ich habe wohl gesagt: »Ihr seid Götter und allzumal Kinder des Höchsten«;
> aber ihr werdet sterben wie Menschen und wie ein Tyrann zugrunde gehen. (Ps 82, 2-7)

Im Verlauf des Werkes wird ersichtlich, dass die Religion tief im Alltag der Figuren verwurzelt ist, was sich insbesondere im 27., *O Evangelista* (*Der Evangelist*), und 38. *A menina* (*Das Mädchen*), Fragment bewahrheitet. Wie in zwei weiteren Fragmenten aufgezeigt wird, manifestiert sich der Glaube als Wegweiser und Problembewältigungsstrategie zu Krisenzeiten und gibt den Figuren dadurch ein Gefühl der Zuversicht und Sicherheit.

Wie aus dem Titel des 33. Fragments, *A vida antes da morte* (*Das Leben vor dem Tod*), hervorgeht, beschäftigt sich ein Greis mit zeitlichen und existentiellen Fragen des Lebens. Im Fokus der Erzählung steht ein in die Jahre gekommener Mann, der den Familienproblemen, die auf die beengenden Wohnverhältnisse zurückzuführen sind, überdrüssig geworden ist. Er setzt sich vielmehr mit Fragen zu einem Leben nach dem Tod auseinander, weswegen er sich von seinem Nachbarn, dem homodiegetischen Erzähler, ein Buch ausleihen möchte, das Antworten auf seine existentiellen Fragen liefern könnte.

Das 37. Fragment, *Festa* (*Streicheln*), lässt sich des Weiteren beispielhaft für die Rolle der Glaubensrichtungen aufführen. Während Idalina ihre verstorbene Freundin vor

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ihrer Beerdigung schminkt, erinnert sie sich an die tragischen Todesumstände, unter denen ihre namenlose Freundin ums Leben gekommen ist. Zu den Unglücksfällen zählt unter anderem der positive HIV-Test ihres Sohnes. In der Hoffnung auf Besserung ihres Sohnes sucht sie in verschiedenen Glaubensrichtungen nach Rückhalt. Durch die unterschiedliche typografische Anordnung der Textelemente verleiht Ruffato dem Synkretismus Ausdruck und zeigt dabei, wie der Raum verschiedene Perspektiven gleichzeitig einnehmen kann:

E a todos os santos oficiou
    santo expedito e santa rita de cássia
    santo Antoninho marmo e santa Izildinha
    pílulas do frei Galvão
E a todos os credos abraçou
    igreja universal e brasil para cristo
    assembleia de deus e adventista
    centro-espírita macumba candomblé
E a tudo mais recorreu
    massagens
    búzios
    chá xarope garrafada (*EemC* 67)

Alle Heiligen hatte sie angefleht
    Sankt Expeditius, Santa Rita de Cássia
    Santo Antoninho Marmo, Santa Izildinha
    Pillen von Frei Galvão
Und sich an jeden Glauben geklammert
    Universalkirche des Reiches Gottes, Freikirchliche
    Pfingstgemeinde, Adventisten, Macumba
    Geistheiler, Candomblé
Und alles Mögliche andere
    Massagen
    Muscheln
    Tee Lösung Tinkturen (*EwvP* 79)

In *EwvP* wird die Religion wird als mögliche Lösung eines emotional instabilen Zustandes inszeniert. Einer weiterer dieser von religiösen Inhalten geprägten Momente kann beispielhaft im 31. Fragment, *Fé* (*Glaube*), beobachtet werden. Hierbei handelt es sich um einen religiösen Handzettel, der oft als Dank für die göttliche Wunscherfüllung in der Öffentlichkeit verteilt werden. Interessant sind die am Ende des Flugblattes aufgeführten sachlichen Informationen über das Druckhaus. Diese Hintergrundinformationen geben der Leserschaft des Flyers bzw. des Fragments Aufschluss über die Textsorte und den räumlichen Entstehungskontext:

Se você está com algum problema de difícil solução e precisa de ajuda urgente peça esta ajuda a Santo Expedito. […]
Oração: […]

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Mandei imprimir e distribuí um milheiro destas orações em agradecimento e para propagar os benefícios do grande Santo Expedito. Mande você também imprimir imediatamente após o pedido.
> Impresso na LFRS – Produções
> Telefones: 3368-[…] – R$38,00 o milheiro
> Entrega grátis em sua casa em todo o Brasil (*EemC* 57-58)

> Wenn Du in großen Schwierigkeiten bist und schnell eine Lösung brauchst, erbitte die Hilfe von Sankt Expeditus. […]
> Gebet: […]
> Dieses Gebete habe ich in einer Auflage von tausend Exemplaren drucken und verteilen lassen zum Dank für die Wohltaten des großen Sankt Expeditus und um ihn zu preisen. Lasse auch du unmittelbar nach der Bitte welche drucken.
> Gedruckt bei LFRS
> Telefon 3368-[…] Reais 38,00/tausend Stück
> Lieferung frei Haus in ganz Brasilien (*EwvP* 67-68)

Selbst wenn sich die wenigen Informationen auf anonyme Figuren stützen, können umfangreichere, über den Rahmen der Erzählung hinausgehende Informationen aus dem narrativen Kontext erschlossen werden. Diese narrative Deduktion tritt des Weiteren in den Fragmenten *Hagiologia* (*Heiligenkalender*) (3), *Leia o Salmo 38* (*Lies Pslam 38*) (36) und *Diploma* (*Diplom*) (54) in Erscheinung. Der Glaube bezieht sich dabei in vereinzelten Fragmenten nicht nur auf religiöse Praktiken und Überzeugungen, sondern auch auf kulturell geprägten Aberglaube, der sich in *EwvP* wie folgt äußert: Numerologie (6. Fragment – *66*), Horoskop (12. Fragment – *Touro* (*Stier*)) und *simpatias* (Sympathiezauber) (49. Fragment – *Ritual para a terça-feira, lua em câncer* (*Ritual für Dienstag, Mond im Zeichen des Krebses*); 60. – *Ciúmes* (*Eifersucht*)):

> Um dos grandes problemas que afligem a vida do casal é o ciúme. Para eliminar totalmente esse mal, que provoca brigas inúteis comprometendo a união, deve-se fazer o seguinte: numa quinta-feira, compre um vidro de perfume de sua preferência. Benza-o contra o ciúme, fazendo uma cruz por cima da tampa. Dê o frasco de presente para a pessoa ciumenta, dizendo que gosta do aroma e por isso quer que ela o use. À medida em que o líquido for acabando, vai indo embora também o ciúme. (*EemC* 107)

> Eines der großen Probleme im Leben eines Ehepaars ist die Eifersucht. Gegen dieses Übel, das sinnlosen Streit provoziert und Zwietracht sät, tue Folgendes: Kaufe an einem Donnerstag ein Parfum deiner Wahl. Segne es gegen die Eifersucht, indem du ein Kreuz über dem Verschluss schlägst. Schenke der eifersüchtigen Person denn Flakon mit der Begründung, dir gefiele der Duft und sie solle ihn benutzen. In dem Maß, wie die Flüssigkeit aufgebraucht wird, verschwindet die Eifersucht. (*EwvP* 131)

Auf der einen Seite sind die Religion und der Glaube in Brasilien und im Falle von *EwvP* insbesondere in São Paulo von ihrer Vielfalt und Synkretismus geprägt. Da das Individuum und der urbane Raum im Fokus der Fragmentenerzählung Ruffatos steht,

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist es auf der anderen Seite wichtig über die Religion als Art Zufluchtsort für hilfe- und orientierungssuchende Individuen (vgl. Bauman 2003[2000]: 140) zu reflektieren.

5.3.2 Blasiertheit und Mixophobie

Ein weiteres Merkmal der Großstadt, das in *EwvP* festzustellen ist, ist das fehlende Einfühlungsvermögen. Wie Simmel (1995[1903]: 121) bereits Anfang des 20. Jahrhunderts zutreffend konstatierte, beschreibt die Blasiertheit einen kollektiv-sozialen Zustand, der sich jedoch individuell manifestiert. Simmels soziohistorische Analyse verdeutlicht, dass sich der urbane Kontext und seine Fortschrittsvorrstellungen auf die wirtschaftliche Vorherrschaft der Warenproduktion und Leistungsgesellschaft stützen. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Baumans (2003a: 109-110) Konzept der Mixophobie heranziehen: Diese (spät)kapitalistischen Auswirkungen halten bis zum heutigen Tag an und gehen mit einem zunehmenden materiellen Bedürfnis einher, das wiederum zu einem abnehmenden Zufriedenheitsgrad bei den Individuen führt.

Im 23. Fragment, *Chegasse o cliente* (*Wäre der Gast*), wird der Hergang eines Arbeitsunfalls, bei dem zwei Fensterputzer ums Leben kamen und deren Leichen aufgrund der Sorge um ausbleibende Kundschaft zügig vom Unfallort entfernt wurden, aus retrospektiver Sicht geschildert: »que aconteceu ali? um probleminha doutor mas já resolvido« (*EemC* 45)/»was ist denn hier. passiert? ein kleines problem doktor schon vorbei« (*EwvP* 50). Obwohl sich dieser schreckliche Vorfall unmittelbar vor Ort ereignete, wurde das Geschäft zugunsten der Gewinnerzielungsabsicht nicht geschlossen und der Vorfall als alltäglich und bedeutungslos abgetan.

Ein ähnliches Szenario, das die Gewaltauswirkungen und Brutalität veranschaulicht, trägt sich im 39. Fragment, *Regime* (*Diät*), zu. Ein übergewichtiges 17-jähriges Mädchen, das als Kassierin in einem kleinen Klamottengeschäft arbeitet und gedankenversunken über das Leben und ihre Gesundheit nachdenkt, wird von einem Kriminellen kaltblütig erschossen. Im 52. Fragment, *De branco* (*In Weiß*), nimmt ein Arzt bereitwillig den Verstoß gegen medizinethische Prinzipien in Kauf, um sich an seinem Patienten, der einmal in sein Haus eingebrochen war und seine Familie dadurch in Panik versetzte, zu rächen. Aufgrund der Behandlungsverweigerung, durch die Doktor Fernando sich strafbar macht, stirbt der Patient schließlich auf dem Operationstisch.

Die aussagekräftigste Darstellung der blasierten bzw. mixophoben Haltung wird jedoch in einem unnummerierten Fragment aufgeführt. Nach dem 68. Fragment – einer Speisekarte eines teuren Restaurants – stößt das Lesepublikum auf eine schwarze Seite, eine Art schwarer Leinwand, die von einem Dialog zwischen einem Paar begleitet wird. Die Beiden hören mitten in der Nacht eine stöhnende, sterbende Person vor ihrer Tür und beschließen aus Angst, im Bett zu bleiben und den Sterbenden seinem Schicksal zu überlassen:

- É… Parou mesmo… Vamos lá agora?
- Não!
- Por quê?
- Porque… porque ainda pode ter alguém lá… E aí… Melhor dormir… Vai… vira pro canto…

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vira pro canto e dorme… Amanhã… amanhã a gente vê… Amanhã a gente fica sabendo… Dorme…. vai…. (*EemC* 130)

- Ja… Es hat wirklich aufgehört… Wollen wir nachsehen?
- Nein!
- Warum nicht?
- Weil… weil da immer noch jemand sein könnte… Und dann? Besser schlafen… Mach schon… dreh dich um… dreh dich um und schlaf… Morgen… morgen schauen wir nach… Morgen wissen wir es… Schlaf… mach schon… (*EwvP* 158)

Obwohl eine metaphorische Darstellung der nächtlichen Dunkelheit in der geschilderten Szene auf den ersten Blick naheliegt, versteht Harrison (2007) die schwarze Leinwand als Endsumme der vorherigen Fragmente, sodass eine eindeutige Zuordnung nicht mehr möglich ist. Schøllhammer (2007: 74) wiederum ist der Auffassung, dass es sich hierbei um die Darstellungsmöglichkeit von einem narrativen *Blackout* (Stromausfall) handelt. Aufgrund der nicht linearen, zeitgleichen Handlungszusammenhänge lässt sich die Vielstimmigkeit der unterschiedlichen Fragmente auf einer höheren bzw. übergeordneten Ebene – ähnlich wie Certeaus (1988: 180) Ausblick aus der Spitze des WTC – nicht mehr voneinander unterscheiden.

Die Einteilung von *EwvP* zum Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten ist auf die kreative Inszenierung des urbanen Raums, die weder das eine noch das andere narrative Subjektivitätsfragment priorisiert behandelt, zurückzuführen. Die inszenierten Individuen stellen demnach verschiedenartige Existenzmöglichkeiten in einem vielfältigen und von sozialer Ungleichheit geprägten urbanen Raum dar. Die parallel stattfindenden Fragmente ermöglichen somit einen bruchstückhaften Einblick in das Stadtgebilde und heben gleichzeitig die Widersprüchlichkeiten, denen sie im urbanen Raum ausgesetzt sind, hervor. Indem die Blasiertheit und die Mixophobie kritisch als Ergebnis aus einem Prozess radikalen Individualismus inszeniert werden, proponiert *EwvP* zum Schluss eine Infragestellung der Stadt und ihrer zugrundeliegenden soziokulturellen Aspekte. Was daraus resultiert, ist lediglich eine Konfrontation mit der Stadt und mit sich selbst.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

6. Flüchtige Sprache: *Budapest*

Mit dem bedeutenden Jabuti-Literaturpreis ausgezeichnet, wurde *Budapest* (Original: *Budapeste*) 2003 in Brasilien und 2006 in deutscher Übersetzung (von Karin von Schweder-Schreiner) veröffentlicht. Der Autor, Chico Buarque, ist für seine Bedeutung sowohl als einer der größten brasilianischen Komponisten als auch als einer der Hauptvertreter der *Música Popular Brasileira* (kurz MPB) bekannt, doch seine literarische Produktion gewinnt erst seit den letzten Jahren zunehmend an Bedeutung in der zeitgenössischen Literaturszene. *Budapest* handelt von der subjektiven Entwicklung des brasilianischen Ghostwriters José Costa, die vor allem über seine Interaktion mit der in Budapest artikulierten Fremdheit inszeniert wird. Daraus ergeben sich Dissonanzen und Asymmetrien, welche die Basis für die Aushandlung subjektiver Bedeutungen und die Veränderung seiner narrativen Identität bilden. Aus diesem Grund sollen die Gegensatz- und Spannungsverhältnisse seines Lebens in Rio de Janeiro und in Budapest dargelegt und kategorisch erläutert werden, um anschließend über die subjektivdialektische Transformation des Protagonisten zu reflektieren.

Die Verortung José Costas, der in Budapest zu Zsoze Kósta wird, soll zunächst in Bezug auf seine Anonymität als Ghostwriter angesprochen werden, da dieser anonyme Zustand einen Zusammenhang mit seiner eigenen Identität und den Personen in seinem Leben herstellt: seine brasilianische Ehefrau Vanda und seine ungarische Liebhaberin Kriska; sein Sohn Joaquinzinho und sein »Stiefsohn« Pisti. Die affektiven Bindungen und die Frage der Kommunizierbarkeit sollen im Anschluss weiter herausgearbeitet werden, indem die Beziehung zu seiner Muttersprache (Portugiesisch) mit der Fremdsprache (Ungarisch) unter die Lupe genommen wird. Die sprachliche Problematik schlägt zudem eine Brücke zu stilistischen Fragen, die die Entwicklung des Schreibstils des Protagonisten anbelangen und sich auch metafiktional analysieren und beobachten lassen. Nach der Herausarbeitung der Kontraste und der Widersprüche soll die Rolle der Urbanität erneut in Betracht gezogen werden, die zur Synthese dieser scheinbar entgegengesetzten Elemente beiträgt. Im vierten Unterkapitel soll der Aspekt der Metafiktion untersucht werden, indem die Frage nach dem literarischen Schaffen anhand eines dynamischen Signifikations- und Identitätsspiels reflektiert wird. Dieses Spiel umfasst Subjektivitäten, die sich gegenseitig wechseln, verschmelzen und sich letztendlich auf die Grenzen der literarischen Performanz auswirken.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

6.1 Widersprüchliche Identitäten

Mit einem homodiegetischen Erzähler und fixierter interner Fokalisierung handelt *Budapeste*[1] von der Identitätskrise von José Costa, einem Ghostwriter in Rio de Janeiro. Ohne weitere Informationen über seine Vergangenheit – abgesehen von seinem Studium, während dessen Costa seinen Geschäftspartner Álvaro kennenlernte – wird die Subjektivität von José Costa vorwiegend auf Grundlage seiner gegenwärtigen zwischenmenschlichen Beziehungen und seiner erlebten Identitätskrise erzählt.

Die Unzufriedenheit mit seinem Leben in Rio kommt erst nach seiner Rückkehr aus einem internationalen Kongress von Ghostwritern ans Licht: Er landet zufällig aufgrund einer anonymen Bombenwarnung in Budapest zwischen (*B* 7/6)[2]. Gelangweilt in seinem Hotelzimmer ist Costa zum ersten Mal mit der ungarischen Sprache konfrontiert, die ihn fasziniert und »bösen Zungen zufolge die einzige Sprache der Welt [ist], vor der der Teufel Respekt hat« (*B* 7)[3]. Nach dieser unerwarteten Zwischenlandung in Budapest spürt Costa eine schwerwiegende Störung in seinem Leben in Rio de Janeiro. Seine Beziehungen zu seiner Familie werden noch zerbrechlicher und gleichgültiger, wohingegen seine Arbeit das Einzige ist, das ihm ein gewisses Zufriedenheitsgefühl gibt. Aufgrund der rechtlichen Grauzone, die mit dem Beruf einhergeht, ist es nicht möglich zu sagen, dass Costa Ruhm erntet, obwohl seine Texte ein Talent aufzeigen, das er für sein einziges hält. Der Widerspruch liegt darin, dass das Produkt seines Inneren ihm niemals gehören soll, sondern einem Anderen, einem Auftraggeber:

> Mein Name stand selbstverständlich nicht darunter, mir war seit jeher der Schatten bestimmt, doch dass meine Worte immer berühmteren Namen zugeschrieben wurden, wirkte stimulierend, wie eine qualitative Steigerung des Schattens. […] Es waren Artikel, die ich für den Präsidenten des Industrieverbands, den für das Oberste Bundesgericht zugeständigen Minister, den Erzbischof von Rio de Janeiro geschrieben hatte, kurzum, eine Galerie, die Álvaro jedem, der die Agentur betrat, mit den Worten zeigte: José Costa ist ein Genie. (*B* 18)[4]

Diese »Steigerung des Schattens« spiegelt einen Wunsch nach Anerkennung seiner Tätigkeit wider, deren Leistungen ihm rechtlich allerdings niemals gehörten könnten. Ál-

---

1 Im Laufe der Handlung wird die Frage der Autorschaft metaliterarisch infrage gestellt. Zur besseren Unterscheidung bezieht sich *Budapeste* auf den Roman, der Chico Buarque zugeordnet wird, wobei *Budapest* den Roman, der vom ungarischen Ghostwriter Herrn… geschrieben und Zsoze Kósta zugeordnet wird, bezeichnet.

2 Wenn nicht anders gekennzeichnet, bezieht sich die erste Seitenzahl auf die deutsche Fassung (2006) und die zweite auf das brasilianische Original (2003, 2. Auflage). Des Weiteren soll darauf hingewiesen werden, dass die Auszüge des Originals – anders als bei der Analyse von *Es waren viele Pferde* – keine typografischen Merkmale beinhalten, weshalb sie in Fußnoten zitiert werden.

3 »única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita« (*B* 6)

4 »Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra. […] Eram artigos escritos em nome do presidente da Federação das Indústrias, do ministro do Supremo Tribunal Federal, do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, em suma, era uma galeria que o Álvaro exibia a quem entrasse na agência, dizendo: José Costa é um gênio.« (*B* 16)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

varo, sein Geschäftspartner, rahmt jedoch einige Artikel ein und hängt sie an die Bürowand als Beweis für die Qualität der angebotenen Dienste, obwohl dies gegen die zugrundeliegende Verschwiegenheitspflicht verstößt. Wichtig ist vielmehr die Tatsache, dass sein Talent, anderen Menschen seine eigenen Worte zuzuschreiben, nicht seinem innerlichen Wunsch nach Anerkennung entsprechen, was den Ghostwriter zur Unterwerfung unter ein Marktsystem verdammt. Seine Bücher und Artikel dienen einerseits als Erweiterung und Ausdruck seiner Subjektivität sowie seiner Fähigkeit, anderen Menschen und sich selbst narrative Identitäten zu schaffen. Auf der anderen Seite ist Costa aufgrund der Dienstleistung unmittelbar in die flüchtige Moderne eingebettet, die die Marktprozesse und – verhältnisse intensiviert hat. Dies führt also dazu, dass das Schreiben – Spiegelbild seiner Innerlichkeit – nichts anderes als ein zu vermarktendes Produkt ist. Costa verkauft nicht nur seine Dienste, sondern vergegenständlicht seine Subjektivität zugunsten einer unmöglichen Anerkennung, die seine Identitätskrise verschärft. In diesem Zusammenhang werden seine Texte und seine Subjektivität zugunsten der Befriedigung der wirtschaftlichen Nachfrage weggenommen. Angesichts des Verlusts seiner Einzigartigkeit findet Costa während eines internationalen Ghostwriter-Kongresses heraus, dass er einen Beruf ausübt, der zur Unterdrückung des Subjektiven und zum finanziellen Ausbau beiträgt:

> Wie ich dann erfuhr, schulte Álvaro den jungen Mann schon seit einiger Zeit, nicht in der Art von anderen zu schreiben, sondern in der Art, wie ich für andere schrieb, was mir unrecht vorkam. Denn meine Hand war und blieb meine Hand, alle, die für andere schrieben, waren gleichsam Handschuhe von mir, so wie ein Schauspieler sich in tausend Personen verwandelt, um tausendmal er selbst sein zu können. Einem Lehrling hätte ich mich nicht geweigert, mein Handwerkszeug zu leihen, das heißt, meine Bücher, meine Erfahrung und die eine oder andere Technik, aber Álvaro beabsichtigte, auf ihn zu übertragen, was mein ureigenstes Eigentum war. […] [E]ines Abends, als ich mich allein in der Agentur befand und den Blick über die Wände des Raums schweifen ließ, stieß ich auf einen Zeitungsartikel in einem barocken Rahmen, und die Überschrift A Madame e o Vernáculo kam mir bekannt vor. Ich sah ihn mir näher an, es war ein kürzlich veröffentlichter Text, unterschrieben vom Präsidenten der Academia Brasileira de Letras, für den ich zufällig noch nie gechrieben hatte, es konnte also nur eine Arbeit des jungen Burschen sein. Ich las die erste Zeile, las sie noch einmal und hielt inne, ich musste mich geschlagen geben; ich selbst hätte den Artikel mit keinen anderen als eben diesen Worten einleiten können. Ich schloss die Augen, ich meinte, den folgenden Satz erraten zu können, und da stand er, ganz genau so. […] Es war beängstigend, es war, als hätte ich einen Gesprächspartner, der mir unablässig Wörter aus dem Mund nimmt, es war eine Qual. Es war, als hätte ich einen Plagiator, der mir zuvorkäme, einen Spion im Gehirn, ein Leck in der Phantasie. […] Als ich mich von sieben Redakteuren umringt sah, alle im gestreiften Hemd, so wie ich, mit den gleichen Lesebrillen wie ich, alle mit meiner Frisur, meinen Zigaretten und meinem husten, zog ich in einen kleinen Raum hinter dem Empfang um, der als Abtellraum diente. (*B* 26-28)[5]

5 »[O] Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ohne die Chance, seinen Stil und seine »Schreibidentität« zurückzuerobern, beschließt Costa, sich Autobiografien zu widmen, einem Bereich, an dem Álvaro zufolge »großer, nicht eingestandener Bedarf herrsche« (*B* 28)[6]. Costa distanziert sich von den Texttypen, die er bis dahin verfasst hatte, und wagt es, sich mit einer neuen Textsorte zu befassen. Er schreibt im Namen von Menschen, »die so unbekannt waren wie ich selbst« (*B* 29)[7] und zu denen der deutsche Kaspar Krabbe zählt. In seinem Namen verfasst Costa *Der Frauenschreiber*, eine Autobiografie, die zu einem Verkaufsschlager wurde (*B* 111/93). Anders als die anderen Texte, die Costa verfasst hatte, verrät der Schreibprozess von *Der Frauenschreiber* die Fähigkeit des Erzählers, sich nicht nur auf die aufgenommenen Interviews mit dem Deutschen zu konzentrieren, sondern vor allem sich Krabbes narrative Identität anzueignen und auf diese Weise er zu werden. Der Schreibprozess ähnelt der Aneignung des Anderen und dem Ausdruck seiner eigenen Subjektivität – einer Synthese von Entitäten, die sich aus entgegengesetzten Elementen (Fremdheit und Identität) ergibt und zur Auslöschung der Individualität führt:

> Er [Álvaro] hatte den Deutschen am Apparat und entschuldigte sich in meinem Namen für das verpfändete Wort […]. Er beendete das Gespräch und sagte, wenn es mir nichts ausmache, wolle er das Buch des Deutschen einem Dritten geben, denn er habe gerade einen jungen Mann eingestellt, der ein Genie sei, und ich weiß nicht, ob er bluffte oder ob er mir tatsächlich auf die Füße treten wollte. Jedenfalls […] krempelte [ich] die Ärmel hoch, legte die Finger auf die Tastatur, lichtete in Hamburg die Anker, lief in der Guanabara-Bucht ein und hörte mir gar nicht erst die Bänder des Deutschen an. Ich war ein blonder, gesunder junger Mann, als ich in der Guanabara-Bucht einlief, durch die Straßen von Rio de Janeiro irrte und Teresa kennen lernte. Als ich Teresa singen hörte, verliebte ich mich in ihre Sprache, und nach drei Monaten Schreibhemung spürte ich, dass ich die Geschichte des Deutschen in den Fingerspitzen hatte. Der Text floss spontan aus mir heraus, in einem mir fremden Rhythmus, und die ersten Wörter, die ich in der Landessprache schrieb, schrieb ich auf Teresas Waden. (*B* 45)[8]

---

em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo. A um aprendiz, eu não me negaria a emprestar meus apetrechos, vale dizer meus livros, minha experiência e alguma técnica, mas o Álvaro tinha a pretensão de lhe transmitir o que era mais que propriedade minha. […] [N]uma noite em que eu me encontrava sozinho na agência, vagando os olhos pelas paredes da sala, deparei com um artigo de jornal numa moldura barroca, e o título A Madame e o Vernáculo me pareceu familiar. Fui olhar, e era matéria recente assinada pelo presidente da Academia Brasileira de Letras, para quem por acaso eu nunca escrevera, e só podia ser coisa do rapaz. Li a primeira linha, reli e parei, tive de dar o braço a torcer; eu não saberia introduzir aquele artigo senão com aquelas palavras. Fechei os olhos, achei que poderia adivinhar a frase seguinte, e lá estava ela, tal e qual. […] Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação. […] Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse, me mudei para um quartinho que estava servindo de depósito, atrás da sala de recepção.« (*B* 23-25)

6 »mercadoria com farta demanda reprimida« (*B* 25)

7 »personagens tão obscuros quanto eu mesmo« (*B* 25)

8 »Ele [Álvaro] estava na linha com o alemão e se desculpava em meu nome pela palavra empenhada […]. Desligou e disse que, se eu não me importasse, ele terceirizaria o livro do alemão, pois acabara

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Costas Beschreibung macht deutlich, dass er beim Schreiben seine eigene Biografie beiseitelässt und sich die narrative Identität des Deutschen aneignet. Das Schreiben löst eine Dialektik zwischen Individuen aus, die sich in Form eines Spiels von Selbst- und Fremdbildern sowie Autorschaften aufhebt, indem das sich Sein mittels des Nicht-Seins sprachlich wahrnehmen und artikulieren lässt: »Denn für mich war es nicht so, dass der Betreffende sich des von mir Geschriebenen bemächtigte, sondern so, als hätte ich in sein Heft geschrieben.« (*B* 19)[9] Die Identifikation mit Kaspar Krabbes narrativer Identität ermöglicht Costa die Position, Bedeutungen zuzuschreiben und auszudrücken: Er verleiht dem Anderen die Gelegenheit, aus den Schatten der Anonymität herauszutreten, während er weiterhin unerkannt bleibt.

Für den Protagonisten soll dieser Wunsch nach Anerkennung sich nicht von zu erwirtschaftenden Umsätzen ableiten, sondern von einem subjektiven Bedürfnis, sich als Autor des Textes vorzustellen. Es ist daher kein Wunder, dass Costa während des internationalen Kongresses von Ghostwritern aufgeregt die Texte auflistet, die er für andere verfasst hat. Denn es ist dieses Milieu, das von professioneller Vertraulichkeit geprägt ist, in dem er sich als Autor präsentieren kann, ohne dass er dabei auf die Faustregel seines Berufs verzichten muss:

> Bereits am zweiten Tag traten, je später der Abend wurde, an die Stelle der Fragen von allgemeinem Interesse peinliche persönliche Statements. Die Veranstaltung bekam allmählich Ähnlichkeit mit einem Treffen der anonymen Alkoholiker, nur dass die Teilnehmer nicht am Alkoholismus litten, sondern unter ihrer Anonymität. […] Am dritten Abend hatte ich gerade beschlossen, den Raum zu verlassen, da wurde mir das Mikrophon in die Hand gedrückt, und die Teilnehmer um mich herum verschränkten erwartungsvoll die Arme. […] [Ich] gab […] einen Überblick über meinen Lebenslauf, erwähnte meine Dissertation […]. Anschließend sprach ich über den Kontext der einen oder anderen Arbeit […]. [I]ch fieberte, ich redete und redete, ich hätte bis zum Morgengrauen geredet, wenn sie nicht den Ton abgedreht hätten. […] [I]ch war leicht, ich war schlank, oben angekommen, hatte ich das Gefühl, hohl geworden zu sein. (*B* 22-23)[10]

---

de contratar um rapaz que era gênio, e não sei se estava blefando ou se teve mesmo a intenção de me espezinhar. De qualquer modo naquele instante […] arregacei as mangas, pousei os dedos no teclado, zarpei de Hamburgo, adentrei a baía de Guanabara e preferi nem ouvir as fitas do alemão. Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara, errei pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa. Ao ouvir cantar Teresa, caí de amores pelo seu idioma, e após três meses embatucado, senti que tinha a história do alemão na ponta dos dedos. A escrita me saía espontânea, num ritmo que não era o meu, e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa.« (*B* 38-39)

9 »Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele« (*B* 17-18)

10 »Mas já na segunda jornada, medida que entrávamos pela noite, as questões de interesse comum iam dando lugar a depoimentos pessoais, constrangedores. Aquilo começava a lembrar uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas do anonimato. […] Na terceira noite eu estava mesmo decidido a abandonar a sala, quando o microfone caiu na minha mão e os circunstantes cruzaram os braços a me observar. […] [F]iz um resumo do meu currículo, mencionei minha tese de doutorado, […] expliquei o contexto de um ou outro trabalho, […] daí a pouco estava a desembuchar fragmentos embaralhados de todos os artigos que me vinham à ca-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die beruflich bedingte Instabilität seiner Identität sowie die zugrundeliegenden Marktrahmenbedingungen, denen das Individuum ausgesetzt ist, lösen ein gewisses Unbehagen aus. Die Konzepte, die sich früher lediglich auf die Produkte bezogen, umfassen heutzutage Bauman zufolge (2003[2000]: 98-99) auch die Individuen: Sie sind nicht nur Konsumenten, sondern auch konsumbereite Objekte geworden. Costas Unbehagen liegt jedoch nicht nur in seiner ambivalenten Arbeit, sondern auch in seinen zwischenmenschlichen Beziehungen begründet, die sich maßgeblich auf seine narrative Identität auswirken und auf die im Folgenden paarweise (Brasilien – Ungarn) eingegangen werden.

6.1.1 Vanda und Kriska

Das erste und möglicherweise wichtigste Paar von Widersprüchen, das sich auf das Leben des Erzählers José Costa auswirkt, bezieht sich auf die Liebesbeziehung zu zwei Frauen: seiner brasilianischen Ehefrau Vanda und seiner ungarischen Liebhaberin Kriska. In Rio de Janeiro beschreibt Costa das Leben mit Vanda, einer einigermaßen berühmten Fernsehmoderatorin. Obwohl Vanda und Costa seit Jahren in einer Ehe sind, die eine gewisse Zuneigung zueinander nahelegt, sind die Emotionen zwischen ihnen eigentlich sehr ausgedünnt und zerbrechlich. Wenn sie zusammen Zeit verbringen, ist die Interaktion oft entweder konflikthaft oder rein oberflächlich – ein Beispiel dieser Turbulenz wird mittels der in der Mikrowelle erwärmten Suppe inszeniert. Ihre Beziehung scheint sich auf eine Unkommunizierbarkeit zwischen den beiden zu reduzieren, die sich aufgrund der häufigen Abwesenheit, der verpassten Begegnungen und der ständigen Gleichgültigkeit im Umgang miteinander zeigt (dazu vgl. Bauman 2003a: 67).

Ein paar Szenen vermögen diese apatische Distanziertheit von jeglichen Gefühlen zu veranschaulichen, wie etwa Costas Überstunden im Büro: »Ich verzichtete auf die Suppe, verließ das traute Heim mit dem, was ich am Körper trug, richtete mich in der Agentur ein und schmuste mit meinen Artikeln« (*B* 21)[11], oder seine spontane Reise zum internationalen Kongress von Ghostwritern, die mit Vandas Geburtstag zusammenfallen würde:

> [Ich] dachte […] daran, im Hinblick auf ihren Geburtstag zu Vanda zurückzugehen, da fiel mir die Einladung [zum Kongress] in der Schublade ein. […] [I]ch legte ihr einen Zettel mit der Mitteilung hin, dass ich zum Weltkongress der Schriftsteller reisen würde. (*B* 21-22)[12]

beça. Já era uma compulsão, eu fervia, falava, falava, falava, teria falado até o amanhecer se não desligassem a aparelhagem de som. […] [E]u estava leve, eu estava magro, lá em cima me veio a sensação de ter ficado oco.« (*B* 20-21)

11 »Dispensei a sopa, abandonei o lap com a roupa do corpo e me ajeitei na agência, onde ficava namorando meus artigos até adormecer no sofá« (*B* 19)

12 »[P]ensei em voltar para a Vanda em consideração ao seu aniversário, e foi quando me lembrei do convite [para o congresso] na gaveta. […] Passei em casa para fazer a mala, […] deixei-lhe um bilhete informando que partiria para o congresso mundial de escritores.« (*B* 19)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Intimität des Ehepaars existiert zwar auf physischer, aber nicht zwingend auf emotionaler Ebene, wie das folgende Beispiel verdeutlicht, in dem Costa Vanda vor einem Spiegel umarmt und die beiden ein vorhersehbares und wiederkehrendes »Scheinspiel« treiben:

> In ein weißes Badetuch gewickelt, die Füße schräg gestellt, warf Vanda den Kopf nach vorn, sodass sie fast den Fußboden berührte, wie zu einer Art Bußübung. Sie führte die Bürste über den Nacken, zog die braunen Haare von der Wurzel aus hoch, und ich konnte ihre Beine betrachten, ihre Arme, ihre nackten Schultern, ihre Haut, von der ich wusste, dass sie am ganzen Körper gleichmäßig braun war, bis auf die Brüste und unter dem Slip. Trotzdem, als ich nun Vanda so unvermittelt und so aus der Nähe sah, staunte ich weder einmal; meine erste Überlegung war immer, wenn ich von einer Reise zurückkehrte, ob Vanda in meiner Abwesenheit aufgeblüht war oder ob sie in meinen Gedanken verblasste. Sie hob das rote Gesicht, sah mich im Spiegel und zögerte: Bist du über den Balkon geklommen? Nein, ich habe den Schlüssel gestohlen. Du bist verrückt, mein Mann kann jeden Augenblick nach Hause kommen! Dein Mann ist in Istanbul. Das kann nicht sein, ich erwarte ihn seit gestern! Sein Flugzeug ist abgestürzt. Oh! Ich trat einen Schritt vor und lehnte mich an sie, barfuß reichte sie mir kaum bis übers Kinn, und eine ganze Weile sahen wir uns im Spiegel an, wobei ich ihre Hüften drückte, wie sie es gern hat. Dann, schwach geworden, drehte sie sich um, den Kopf nach rechts geneigt, den Mund halb geöffnet, die Augen geschlossen, die Wimpern zuckend; nach dem Kuss, wenn sie ihre Lippen von meinen löste, würde sie sagen, dass sie schläfrig sei. Sie löste die Lippen von meinen, stützte sich auf das Waschbecken, sah mich mit noch immer geschlossenen Augen an, rieb sich die Augen und sagte: Ich bin todmüde. (*B* 30-32)[13]

Costa gibt zu verstehen, dass Vanda für ihn vorhersehbar ist: Er weiß, was sie sagen wird, ehe sie irgendein Wort ausspricht. Costa kennt sie gut, doch er weiß, dass seine Ehe von einer Dissonanz zwischen ihnen geprägt ist: Costa arbeitet als anonymer Schreiber, der zur Unbekanntheit bestimmt ist, wohingegen Vanda nach Ruhm und öffentlicher Anerkennung strebt. Costa erkennt zwar ihre Berühmtheit an, aber kritisiert

13 »Enrolada numa toalha branca, com os pés apartados, a Vanda atirou a cabeça para a frente, quase tocando o chão, como num tipo de penitência. Passou a escova na nuca, puxando os cabelos castanhos pela raiz, e pude olhar suas pernas, seus braços, seus ombros nus, aquela pele que eu conhecia morena por igual no corpo inteiro, menos nos seios e debaixo da calcinha. Entretanto, olhando a Vanda assim de repente e tão de perto, mais uma vez me admirei; minha primeira dúvida, sempre que vinha de viagem, era se a Vanda ganhara viço na minha ausência, ou se em meus pensamentos ela desbotava. Ergueu a cara vermelha, me viu pelo espelho e vacilou: você entrou pelo terraço? Não, roubei a chave. Você é louco, meu marido pode chegar a qualquer momento! Seu marido está em Istambul. Não pode ser, estou esperando ele desde ontem! O avião dele caiu. Oh! Dei um passo à frente e me encostei nela, que descalça mal passava do meu queixo, e durante um bom tempo nos fitamos no espelho, eu apertando seus quadris como ela gosta. Até que se voltou amolecida, a cabeça pendendo para a direita, a boca entreaberta, os olhos fechados com as pestanas tremelicando; depois do beijo, quando soltasse seus lábios dos meus, ela diria que estava com sono. Soltou seus lábios dos meus, apoiou-se na pia, me encarou com os olhos ainda fechados, esfregou-os e disse: estou morta de sono.« (*B* 26-27)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie deshalb: »[I]m Fernsehen wirke sie wie ein Papagei, weil sie die Nachrichten ablese, ohne zu wissen, wovon sie spreche.« (*B* 21)[14] Costa beanstandet in erster Linie ihre Arbeit, doch seine Kritik erstreckt sich über ihre Persönlichkeit, weil Vanda mit der bloßen Wiedergabe von Informationen nicht die Absicht verfolgt, ein Thema ins Gespräch zu bringen, sondern ihr Image zu verbessern. Ein deutliches Beispiel[15] hierfür ist ihre Teilnahme an einer Lesung des ungarischen Dichters Kocsis Ferenc im ungarischen Konsulat in Rio de Janeiro:

> Während der Fahrt nach Praia do Flamengo übte ich Lobreden auf Kocsis Ferenc, den großen Interpreten der ungarischen Seele, und nannte seine Geheimen Terzette sein bedeutendstes Werk. Diese Terzette hatte ich mir gerade ausgedacht, aber Vanda behauptete sofort, sie kenne sie, sie habe darüber in einer Literaturbeilage gelesen. Außerdem sagte sie, Kocsis' Buch sei mehrfach preisgekrönt und in einem Haufen Länder veröffentlicht worden, sogar ins Chinesische übersetzt, und es war ein Mordsspaß, sie so daherreden zu hören, ich lachte innerlich, ich rächte mich immer dafür, dass ich Vanda mochte. (*B* 40)[16]

Costa macht darauf aufmerksam, dass es Vanda wichtiger ist, ihr Image aufrechtzuerhalten, als das Unwissen einzuräumen. Das Fingieren steht für sie über dem Wissen, eine Art Schein und Sein – ein soziales Phänomen, das Guy Debord (1978) unter dem Konzept des Spektakels versteht. Nach seinem Verständnis beschreibt das Spektakel eine Gesellschaft, die von einem rein quantitativen Verhältnis charakterisiert ist, das im Kontext der flüchtigen Moderne und der Globalisierungsprozesse an Intensität gewonnen hat. Es ist jedoch aufschlussreich, dass Debord auf einen Zustand der Entfremdung hindeutet, der sogar die Persönlichkeit eines Individuums äußerst stark prägt: »Das Spektakel ist das Kapital, das einen solchen Akkumulationsgrad erreicht, daß es zum Bild wird« (ebd.: 6)[17], was mit Vandas Beschreibung übereinstimmt.

Die Dissonanz zwischen den beiden ist dermaßen groß, dass Vanda sich nicht für seine Arbeit interessiert. Diese Gleichgültigkeit wirkt sich auf Costa aus, der versucht, eine Bestätigung seiner Subjektivität von ihr zu bekommen. Wie zuvor angesprochen, löst seine Arbeit als Ghostwriter ein komplexes Verhältnis zwischen Sein und Nicht-Sein aus, bei dem der Verfasser eines Textes sich aus rechtlichen Gründen nicht als sein

---

14 »[E]la parecia uma papagaia, porque lia as notícias sem saber do que falava« (*B* 19)

15 Die Passage ist auffallend, denn nach seinem ersten Kurzaufenthalt in Budapest denkt sich Costa den Titel des Buchs aus, das er letztendlich in Budapest schreibt und dem fiktiven Autor Kocsis Ferenc zuschreiben lässt.

16 »A caminho da praia do Flamengo improvisei elogios a Kocsis Ferenc, o grande intérprete da alma húngara, e citei os Tercetos Secretos como sua obra mais notável. Inventei na hora, esses tercetos, mas sem demora Vanda afirmou conhecê-los, tendo lido a respeito em suplemento literário. Acrescentou que o livro de Kocsis fora muito premiado, lançado num catatau de países, traduzido até em chinês, e era um deleite ouvi-la assim falando à toa, eu ria por dentro, eu sempre me vingava de gostar da Vanda.« (*B* 34)

17 Es ist zudem aufschlussreich, dass Debords Überlegungen im Zeitalter der Globalisierung und der flüchtigen Moderne noch weiter an Bedeutung gewonnen haben. Debord zufolge prägt das Spektakel zwar das Bild der Individuen, aber er vermochte zu seiner Zeit den radikalen Verlust der Stabilität und die massive Transformation dieser Individuen vorwegzunehmen.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schöpfer identifizieren darf und stattdessen eine Position als Nicht-Autor einnehmen muss. Diese Anerkennung ist jedoch nicht als beruflicher Erfolg oder Ruhm aufzufassen, sondern vielmehr als Wiedererkennung des Ausdrucks seiner Subjektivität und als Chance, dauerhaftere Beziehungen zu den sein Leben umkreisenden Personen herzustellen. Insbesondere bezieht sich Costa dabei auf seine Frau, die »gar nicht genau [wusste], was für eine Art von Schreiber ich war« (*B* 17)[18] und sich nicht einmal für seine Texte interessierte:

> Aber seit ich verheiratet war, brauchte ich an den Tagen, an denen ich sicher war, einen stark inspirierten Text geschrieben zu haben, nicht die Meinung der Kneipengäste; dann wünschte ich mir, Vanda würde ihn lesen. Also kaufte ich mehrere Exemplare der Zeitung und legte sie, auf der Seite mit meinem Artikel aufgeschlagen, auf ihrem Weg aus, auf dem Esstisch, dem Telefon, dem Kinderbett, neben dem Badezimmerspiegel. Zu sehen, wie Vandas Blick über meine Buchstaben gleiten, wie sie ein Lächeln andeuten, einen Text von mir genießen würde, ohne zu wissen, was für ein Text es war, das wäre ungefähr so, als würde ich zusehen, wie sie sich auszog, ohne zu wissen, dass ich sie dabei beobachtete. Aber nein, sie nahm die Zeitung in die Hand und blätterte darin, sah sich ein paar Fotos an, las die Bildunterschriften, Vanda hatte nicht die Geduld, längere Sachen zu lesen. (*B* 123-124)[19]

Trotz ihrer Neigung zu oberflächlichen Lektüren liest Vanda *Der Frauenschreiber* dreimal und erkennt ihren Ehemann im Werk nicht wieder. Die siebenjährige Beziehung ist nach Costa nicht ausreichend genug für diese Identifikation mit dem Mann, mit dem sie tagtäglich zusammenlebt und den sie im Prinzip gut kennen müsste. Costas geschriebene Worte sind Spuren seiner Subjektivität und erweisen sich als eine Art Besitz, auf den er »eine Art umgekehrte Eifersucht« (*B* 19)[20] spürte und der in ihm andere widersprüchliche Gefühle und Wahrnehmungen hervorruft, als sie ihm ein Exemplar seines Buchs schenkt: »Wahrscheinlich bin ich rot geworden, ich biss mir auf die Unterlippe, die Augen wurden mir feucht, ich tat mir Leid und war zugleich stolz auf mich, es war, als hätten zwei Wörter von ihr sieben Jahre Missachtung wettgemacht.« (*B* 124)[21] Die Schwächung der Emotionen zwischen den beiden lässt sich jedoch nicht nur auf Vandas Persönlichkeit, sondern auch auf Costas mangelndes Engagement in der Beziehung zurückführen. Er gesteht, die Worte, die er Vanda hätte widmen können, hat er eigentlich für sich selbst behalten, um sie eventuell in seinen Texten zu benutzen:

---

18 »nem sabia direito que espécie de escritor era eu« (*B* 15)

19 »Mas depois de casado, nos dias em que estava seguro de haver escrito um texto com grande inspiração, eu dispensava a opinião dos botequins; meu desejo era o de que a Vanda o lesse. Então comprava vários exemplares do jornal e os deixava com meu artigo à mostra no caminho dela, na mesa de jantar, em cima do telefone, no berço do menino, junto ao espelho do banheiro. Ver a Vanda correr os olhos sobre as minhas letras, esboçar um sorriso, apreciar um texto meu sem saber o que era, seria quase como vê-la se despir sem saber que eu a estava olhando. Mas não, ela pegava o jornal e revirava as páginas, olhava umas fotografias, lia as legendas, a Vanda não tinha paciência para grandes leituras.« (*B* 103)

20 »um tipo de ciúme ao contrário« (*B* 17)

21 »Devo ter enrubescido, mordi meu lábio inferior, meus olhos se encheram de água, tive pena e orgulho de mim, era como se duas palavras dela reparassem sete anos de descaso.« (*B* 103)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Vor lauter Hingabe an mein Handwerk, vor lauter Schreiben und Neuschreiben, Korrigieren und Überarbeiten von Texten, jedes Wort hätschelnd, das ich zu Papier brachte, hatte ich für sie keine schönen Worte mehr übrig. Ihr gegenüber hatte ich keine Lust mehr, mich zu äußern, und wenn ich es tat, redete ich nur dummes Zeug, sagte Gemeinplätze, abgedroschene Sätze, mit Syntaxfehlern und Kakophonien. Und wenn mir einmal nachts, mit ihr im Bett, schwelgerische Wörter auf der Zunge lagen, hielt ich sie zurück, bewahrte sie für künftigen praktischen Gebrauch auf. (*B* 128)[22]

Vandas Begeisterung für *Der Frauenschreiber* ruft in Costa eine Art Eifersucht hervor, zumal er Vandas signiertes Exemplar in seiner Wohnung findet: »Für Wanda [sic!], zur Erinnerung an unser Tête-à-Tête, entzückt, K.K.« (*B* 94)[23] In Anbetracht dieses kuriosen Ereignisses fängt Costa an, sich diese wohl sexuelle Begegnung vorzustellen. Seine Gedanken bringen eine Reue zum Ausdruck, weil Costa auf der Stelle realisiert, dass die emotionale Beziehung zu seiner Frau hätte gestärkt werden können, wenn sie doch nur gewusst hätte, dass Costa der tatsächliche Autor des Buches war. In seinen nahezu halluzinierenden Gedanken versunken legt er seine anonyme Maske ab: »In diesem leeren Augenblick teilte ich ihr mit einer Stimme, die nicht meine war: Das Buch habe ich geschrieben.« (*B* 134)[24] Trotz seines Geständnisses realisiert Costa, dass es nun zu spät ist, die geschwächte Beziehung wiederherzustellen: Beide sind einander fremd geworden und kommen nicht mehr dazu, Gefühle füreinander aufzubauen, und so distanzieren sie sich letztendlich zunehmend voneinander.

Nach seinem ersten und kurzen Aufenthalt in Budapest bemerkt der Protagonist, dass die Distanz zu seiner Frau sich nicht als ein Hemmnis erweist, weshalb er beschließt, wieder nach Budapest zu fliegen, während Vanda ihre Schwester in London besucht:

> [I]n Budapest kannte sie keinen Menschen, gibt es in Budapest Warenhäuser? […] Kommt nicht in Frage! Sie ging ins Reisebüro und tauschte das Ticket um, als ginge sie mal eben schnell in der Boutique vorbei, um ein Geschenk wegen der verkehrten Größe umzutauschen. (*B* 50)[25]

Ihre Entscheidung überrascht Costa allerdings nicht – er ist eigentlich davon ausgegangen, dass sie nicht mit nach Budapest kommen möchte. Während die Reise für sie oberflächliche Gründe hat, beschreibt Costas Reise eine Umgestaltung seines Selbst:

---

22 »De tanto me devotar ao meu ofício, escrevendo e reescrevendo, corrigindo e depurando textos, mimando cada palavra que punha no papel, não me sobravam boas palavras para ela. Diante dela nem tinha mais vontade de me manifestar, e quando o fazia, era para falar bobagens, lugarescomuns, frases desenxabidas, com erros de sintaxe, cacófatos. E se alguma noite, na cama com ela, me viessem à boca palavras adoráveis, eu as continha, eu as economizava para futuro uso prático.« (*B* 106-107)

23 »[P]ara Wanda, lembrança do nosso tête-à-tête, encantado, K.K.« (*B* 80)

24 »Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu.« (*B* 112)

25 »[E]m Budapeste ela não conhecia ninguém, tem loja de departamento em Budapeste? […] nem pensar! Passou na agência e alterou o bilhete, como quem dá um pulo na butique para trocar um presente de tamanho errado.« (*B* 42)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Sie wusste nicht, dass ich sie – vermute ich – nicht nach Budapest eingeladen hätte, wenn ich nicht sicher gewesen wäre, dass ich allein fliegen würde.« (*B* 51)[26]

Im Gegensatz zu der erschöpften Beziehung zu Vanda stellt Costa wiederum mit Krista eine Beziehung her, die anfänglich von kommunikativen Schwierigkeiten gekennzeichnet ist. Diese sprachliche Einschränkung ist jedoch die treibende Kraft des Protagonisten, der in Budapest unter dem Namen Zsoze Kósta bekannt ist. Nach einer zufälligen Begegnung mit Kriska in einer Buchhandlung wird sie zuerst seine Ungarischlehrerin, aber allmählich entsteht daraus eine Beziehung zwischen den beiden. Weit weg von seinem Leben in Rio und von seiner Vergangenheit abgekoppelt, entwickelt sich die Hauptfigur mit ihrer Hilfe zu einer *tabula rasa*, die sich im gegenwärtigen Raum eine neue Konstellation von Bedeutungen aneignet.

Kriska unterscheidet sich in mehrfahcher Hinsicht von Vanda, beginnend mit dem Aussehen: Vanda hat einen dunklen, sonnengebräunten Teint und lockiges Haar, wohingegen Kriska größer ist und eine sehr helle Haut und eine einzigartige Gangart hat: »Ihre Haut war überall so weiß, dass ich nicht wusste, wo ich sie hätte anfassen sollen, wo meine Hände hinlegen. Weiß, weiß, weiß, sagte ich, schön, schön, schön, mein Wortschatz war sehr dürftig.« (*B* 52)[27] Ferner hält Kósta Vanda für physisch schöner: »Sie [Vanda] hatte nasse Haare, sie waren wieder dunkel und lockig, noch nie hatte ich eine Frau so sehr begehrt wie diese […]« (*B* 118)[28]. Diese Begierde ist jedoch im Grunde sexueller Natur und ihr liegen keine weiteren Gefühle zugrunde. Kriskas Schönheit weckt hingegen in ihm gewisse Gefühle, die er auf Vanda nicht überträgt. Seine Beziehung zu Kriska nimmt allerdings Gestalt an, die nicht ganz von seinem Leben in Brasilien abgelöst ist. Denn in gewissen Momenten verrät Kósta, dass er ab und zu noch an Vanda denkt:

> Schon allein der Gedanke an Kriska kam mir am Strand von Ipanema fehl am Platz vor, indessen dachte ich noch ein bisschen an sie. Und musste lachen, weil ich mich erinnerte, dass ich, bevor ich ihren Körper kennen lernte, doch tatsächlich den Verdacht gehabt hatte, irgendetwas sei mit ihm nicht in Ordnung, weil ihre Bewegungen so anders waren als Vandas. Es sei denn, sie lief auf ihren Rollschuhen, denn auf Rädern ist die Federung des Körpers fast neutral, und alle Frauen sind sich ähnlich. Gelegentlich, wenn ich sie beobachtete, wie sie im Wohnzimmer auf und ab ging, während sie mir diktierte oder etwas in der Art, schlug ich vor, die Rollschuhe zu nehmen; das gab mir die Möglichkeit, sie besser zu beurteilen oder mich an Vanda zu erinnern, obwohl Vanda niemals Rollschuh gelaufen ist. […] Und mit der Zeit verliebte ich mich in Kris-

26 »Ignorava que para Budapeste, no fundo, penso que não a convidaria, se não estivesse seguro de que voaria só.« (*B* 43)

27 »Era tão branca toda a sua pele que eu não saberia como pegá-la, onde instalar minhas mãos. Branca, branca, branca, eu dizia, bela, bela, bela, era pobre o meu vocabulário. Depois de contemplá-la um tanto, desejei apenas roçar seus seios, seus pequenos mamilos rosados, mas eu ainda não tinha aprendido a pedir as coisas.« (*B* 45)

28 »[Vanda] [t]inha os cabelos úmidos, novamente escuros e cacheados, eu nunca desejei mulher nenhuma como desejava essa […]« (*B* 99)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> kas natürliche Bewegungen, aber nicht so sehr, dass ich Vanda vergessen hätte […]. (*B* 112-113)[29]

Ein weiteres Beispiel besteht darin, wie Costa/Kósta die Konturen ihrer Körper beobachtet. Während die Kurven von Vandas Körper sich unter dem Badetuch bemerken lassen, zeichnen sich Kriskas Konturen unter dem Betttuch nicht ab. Dieser Unterschied zwischen beiden Frauen bezieht sich nicht auf körperliche Merkmale, sondern vielmehr auf die Vertrautheit des Protagonisten mit ihnen. Obschon Kósta eine Beziehung zu Kriska eingeht, sind seine vertrauten Beziehungserfahrungen auf sein Leben in Rio zurückzuführen. Im Bett seiner Partnerin lässt er sich auf Kriskas Fremdheit ein, stützt sich jedoch auf die jahrelang erlebte Vertrautheit mit Vanda:

> Vanda stellte sich schlafend und wartete darauf, dass ich sie leicht mit der Zunge hinter dem Ohr leckte. Ich wartete absichtlich ein paar Sekunden, weil ich fand, dass das Handtuch einen perfekten Abdruck ihres Körpers abgab; wenn ich es vorsichtig anhob, konnte ich theoretisch neben ihr eine zweite, auf dem Rücken liegende Vanda herstellen. (*B* 32)[30]

> Und sie [Kriska] stand so still da wie ich, vielleicht, weil auch sie füchtete, Wörter auszusprechen, die sie mir noch nicht beigebracht hatte. Schließlich zog sie die Überdecke weg, legte sich aufs Bett, streckte mir die Arme entgegen und sagte: komm. Ich zögerte kurz, weil ich sie in dem Hell-Dunkel nicht richtig sehen konnte, aber sie sagte: komm. Ich legte mich zu Kriska, und um sie besser umarmen zu können, dachte ich an Vanda. (*B* 80-81)[31]

Im Laufe der Zeit mit Kriska wird sie ihm allmählich vertrauter, bis der Abdruck ihres Körpers endlich deutlich erkannt werden kann: »Sie legte sich auf die Seite und lehnte den Kopf an meine Schulter, in dem Bewusstsein, dass ich […] mit Lust betrachtete,

---

29 »Na praia de Ipanema, o simples pensamento em Kriska me parecia deslocado, e entretanto eu ainda pensava um pouquinho nela. E ri de me lembrar que, antes de conhecer seu corpo, chegara a suspeitar de qualquer coisa errada nele, tão diferentes seus movimentos dos da Vanda. A não ser quando ela andava de patins, porque sobre todas o molejo do corpo é quase neutro e todas as mulheres se parecem. Às vezes, observando-a a caminhar na sala, a me passar um ditado ou coisa assim, eu lhe sugeria que os [patins] calçasse; era uma maneira de melhor a apreciar, ou de me recordar da Vanda, embora a Vanda nunca tenha andado de patins. […] E fui com o tempo me enamorando dos movimentos naturais de Kriska, mas não a ponto de esquecer a Vanda […].« (*B* 94)

30 »A Vanda fingia dormir, esperando que eu lhe roçasse a língua atrás da orelha. Demorei uns segundos de propósito, considerando que a toalha era um molde perfeito sobre o corpo dela; se a descolasse do corpo com cuidado, poderia em tese construir ao lado uma outra Vanda de bruços.« (*B* 28)

31 »E ela [Kriska] estava ali defronte quieta como eu, talvez porque também temesse falar palavras que ainda não me havia ensinado. Enfim afastou a coberta da cama, deitou-se, estendeu-me os braços e disse: vem. Vacilei um pouco, por não enxergá-la direito naquele claro-escuro, e ela dizia: vem. De tão branca a sua pele, era quase impossível discernir os contornos do corpo no lençol de linho, e ela dizia: vem. Deitei-me com Kriska, e para melhor abraçá-la me lembrei da Vanda.« (*B* 68)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wie ihre Hüften sich unter dem Nachthemd abzeichneten.« (*B* 207)[32] Diese Vertrautheit entspricht insofern der Identifikation mit Kriska, die seit seinem zweiten Aufenthalt in Budapest Gestalt annimmt.

Während die Beziehung zu Vanda von indirekter Kommunikation (Anrufbeantworter, Zettel usw.) geprägt ist, bezeichnet die Kommunikation mit Kriska eine Wertschätzung der ungarischen Sprache und der sprachlich vermittelten Subjektivitäten. Nicht umsonst befasst sich Vanda einerseits mit der Aufrechterhaltung ihres Images, wohingegen Kriska sich der Zuneigung zur Sprache widmet. Die Sprache wird dermaßen streng und kontrolliert unterrichtet, dass es oft dazu führt, dass Kriska Kósta verspottet oder sogar bestraft. Zu Beginn der Handlung drückt Kósta seine Unzufriedenheit darüber aus, dass Kriska sich über ihn lustig macht: »Es müsste verboten sein, sich über jemanden lustig zu machen, der sich in einer Fremdsprache versucht.« (*B* 5)[33] Kriska erweist sich dementsprechend als eine Figur, die Kósta dazu einlädt und herausfordert, ihre Muttersprache zu erlernen und sie zu einem Bestandteil seiner Identität zu machen – eine Dynamik, an der es in seinem Leben mit Vanda mangelt. Zudem ist es ausschlaggebend, dass die Vertrautheit mit Kriska seine Rolle als Ghostwriter neu gestaltet. Während Costa sich in Rio wünscht, dass Vanda seine Texte liest, ohne zu wissen, dass er deren Autor war, wünscht sich Kósta, nachdem er die ungarische Sprache erlernt hat, dass Kriska seine poetische Sammlung *Geheime Terzette* liest, deren Autorschaft Kósta dem ungarischen Dichter Kocsis Ferenc zugeschrieben hat. Wie bereits erläutert, verweist die Wiedererkennung in erster Linie nicht auf die Autorschaft eines Werks, sondern auf den Ausdruck seiner Subjektivität. Als Kósta Kriska ein paar Gedichte vorliest, sagt sie zu seiner bitteren Enttäuschung, dass das Buch einen fremdartigen Akzent habe (*B* 167-169/140-141), was Kósta dazu bringt, den Teller mit Spaghetti Bolognese gegen die Wand zu werfen[34].

Als seine Autorschaft öffentlich bekannt gemacht wird und Kósta zurück nach Budapest fliegt, erkennt Kriska geschmeichelt an dieser sprachlichen Fremdartigkeit ihren Partner wieder, der die ungarische Sprache direkt von ihr gelernt hat (*B* 205/172). Allerdings wird Kósta als echter Autor von *Geheime Terzette* erst enthüllt, als ihm *Budapest*, das Buch des ungarischen Ghostwriters Herr… – Kriskas Ex-Mann und Pistis Vater –, zugeschrieben wird. Es entsteht ein Paradoxon, da Kriska ihren Partner in einem Buch wiedererkennt, das eigentlich nicht von ihm verfasst wurde. Sie erkennt vielmehr *eine Stimme* von jemandem wieder, der Kósta als Autor von *Geheime Terzette* anerkennt und ihn enthüllt. Allerdings – wie im Folgenden näher untersucht wird – nimmt Kósta diese ihm auferlegte narrative Identität an: Er sieht sich selbst in der Erzählung und eignet sich sie schließlich an, indem er sich von seiner Rolle als Nicht-Autor ablöst, während er Kriska das Buch vorliest: »Und eines Abends im Bett stürzte ich mich auf Kriska,

32 »Deitou-se de lado na cama e recostou a cabeça em meu ombro, ciente de que […] eu sentia prazer em ver suas ancas realçadas sob a camisola. Então moveu de leve uma perna sobre a outra, deixando nítido o desenho de suas coxas debaixo da seda.« (*B* 173-174)

33 »Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira« (*B* 5)

34 Das Essen dient im Laufe der Handlung als ein Motiv für die beiden Städte: Vanda erwärmt oft eine Suppe in der Mikrowelle, während Kriska Spaghetti Bolognese zubereitet. *Dass* die beiden Frauen kochen, ist ein Konvergenzpunkt, aber *was* sie kochen, bezeichnet den Unterschied zwischen ihnen.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

warf das Buch weit weg, packte sie an den Haaren und verharrte keuchend so. Ich habe das Buch nicht geschrieben, wollte ich sagen, doch die Stimme kam nicht aus meinem Mund heraus, doch als sie kam, sagte sie: Ich habe nur dich allein.« (*B* 202)[35] Weil er sich nicht als der Nicht-Autor von *Budapest* zu erkennen gibt, realisiert Kósta, dass er sich trotz der literarischen Manipulation von Herrn… in einer priviligierten Lage befindet: Er bekommt endlich die Anerkennung, die er sich früher in Brasilien wünschte.

Der Vergleich und der Kontrast zwischen Vanda und Kriska setzen demnach eine Infragestellung von Costas Identität in Rio und eine darauffolgende Rekonstruktion einer neuen Identität in Budapest in Gang, wobei Costas Stagnation in Rio sich der in Budapest gewonnenen Dynamik widersetzt. Obschon die Frauen sich physisch, charakteristisch und funktional voneinander unterscheiden, spielen sie eine unerlässliche Rolle zur Etablierung eines dialektischen Verhältnisses, das zu Costas/Kóstas Wahrnehmungen und Interpretationen über sich selbst und seine umgebende Welt beiträgt.

Jedoch ist es bemerkenswert, dass der Erzähler sich keinesfalls für die eine oder die andere Frau entschließt. Die Tatsache, dass er am Ende ein Leben in Budapest mit Kriska führt, legt nicht nahe, dass er seine Beziehung zu Vanda beendet hat. Im Gegenteil: Die Zerbrechlichkeit der Beziehung zwischen Costa und Vanda wirkt sich auf die beiden aus, was eine nahezu blasierte und passive Haltung des Protagonisten gegenüber den sich um ihn herum abspielenden Ereignissen suggeriert. Seine Beziehung zu Kriska scheint wiederum von engeren Gefühlen gekennzeichnet zu sein, die sich auf die Wiedererkennung seiner Identität in seinen Schriften und auf die Stadt zurückführen lassen, deren Fremdheit ihm seine Umgestaltung ermöglicht hat.

6.1.2 Joaquinzinho und Pisti

Genauso wie Vanda und Kriska, ist die Beziehung des Protagonisten zu den Kindern von Ambivalenzen und Widersprüchen geprägt. Das Leben mit seiner Familie in Brasilien legt eine Instabilität nahe, eine Selbstbezogenheit, die seine Rolle als Ehemann und Vater beeinflusst. Als Vandas Ehemann widmet sich Costa seiner Frau auf eine rein oberflächliche und sexuelle Weise. Was jedoch Joaquinzinho betrifft, ist keinerlei affektive Bindung festzustellen, sondern eine starke gleichgültige Haltung dem Kind gegenüber. Bereits bei seiner Zeugung wird klar, dass Costa kein Interesse am Vatersein hat; es handelte sich dabei nämlich um einen Akt der Selbstliebe und der nachgespürten Aufregung, die Costa bei dem Weltkongress anonymer Autoren spürt: »Ich reiste dreißig Stunden mit leerem Kopf, und als ich bat, zu Hause schlafen zu dürfen, stellte Vanda keine Fragen, servierte mir eine Suppe und strich mir die Haare glatt. Und dann, bar jeder Selbstachtung, schwängerte ich Vanda.« (*B* 25)[36] Joaquinzinhos Geburt ergibt

35 »E uma noite, na cama, saltei sobre Kriska, atirei longe o livro, segurei-a pelos cabelos e assim quedei, arfante. O autor do meu livro não sou eu, queria lhe dizer, mas a voz não me saía da boca, e quando saiu foi para falar: é só a ti que tenho.« (*B* 169-170)

36 »Viajei trinta horas com o pensamento em branco, e quando pedi para dormir em casa, a Vanda nada me perguntou, me serviu uma sopa e alinhou meus cabelos. Foi aí que, despojado de amor-próprio, engravidei a Vanda.« (*B* 22)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich also aus einer momentanen Eitelkeit, und nicht aus dem Wunsch nach Festigung der Gefühle zu anderen Menschen.

Bei der Beschreibung seines Lebens in Rio fällt auf, dass Costa selten seinen Sohn beim Namen nennt, was wiederum den distanzierten Umgang mit dem Jungen betont: »Schwankend kam ich nach Hause und fand meinen Platz im Bett von einem dicken Kind besetzt.« (*B* 35)[37] Angesichts der väterlichen Abneigung steht Joaquinzinho seiner Mutter näher und wird von ihr verwöhnt. Der Junge versucht jedoch, mit dem Vater zu kommunizieren, doch es fällt ihm aufgrund einer Sprachstörung schwer – es sind Versuche, die der Vater rücksichtslos abschlägt:

> Der Junge war nicht nur wahnsinnig dick, er wurde bald fünf und sprach nicht, sagte nur Mama, *babá*, Pipi, und Vanda bemerkte, Aristoteles sei bis zum achten Lebensjahr stumm gewesen, keine Ahnung, wo sie das herhatte. Und nachts gewöhnte er sich an, zusammenhangloses Zeug zu brabbeln, dachte sich irritierende Laute aus, zischte durch die Mundwinkel; nicht einmal im eigenen Bett hatte ich Ruhe, er hielt mich fest, biss mich, schließlich platzte ich: Halt den Mund, um Gottes willen! Er verstummte, und Vanda ergriff für ihn Partei: Er macht dich doch nur nach. Was macht er nach? Dich, du redest neuerdings im Schlaf. Ich? Ja, du. Ich? Ja. Seit wann? Seit du von dieser Reise zurück bist. Na prima. In dem Augenblick wurde mir klar, dass ich in meinen Träumen Ungarisch sprach. (*B* 35-36)[38]

In Anbetracht dieser Offenbarung versucht Costa, eine Beziehung zu seinem Sohn zu kultivieren, die sich weniger auf Gewissensbisse, sondern vielmehr auf sein Interesse an der ungarischen Sprache zurückführen lässt: »Und heute wäre dieses Budapest tot und begraben, hätte nicht der Junge es aus meinem Traum ans Tagelicht befördert. Ein Versuch, dem Vater näher zu kommen, wie ich ziemlich bald begriff, den ich mit unerklärlicher Brutalität abgewehrt hatte« (*B* 37)[39]. Die Bezauberung der sprachlichen Fremdheit (im Gegensatz zur in Rio erlebten Entzauberung, wie im Folgenden untersucht wird) steht insofern über dem Interesse am eigenen Sohn, der ihn nicht auf seine Wünsche anspricht, selbst wenn Costa versucht, ihm mehr Aufmerksamkeit zu schenken:

> Einen Monat lang wartete ich darauf, dass er noch einmal die Worte aus meinem Traum sprach, denn nur dann würde ich mich befreit fühlen. Sprich, mein Kind, flehte ich ihn

37 »Trôpego, chegava em casa e encontrava meu lugar na cama ocupado por uma criança gorda.« (*B* 30)

38 »Além de enorme, o menino ia completar cinco anos e não falava nada, falava mamãe, babá, pipi, e a Vanda dizia que Aristóteles era mudo até os oito, não sei de onde ela tirou isso. E pela madrugada ele pegou a mania de balbuciar coisas sem nexo, inventava sons irritantes, uns estalos nos cantos da boca; eu não tinha sossego nem na minha cama, me segurava, me mordia, finalmente estourei: cala a boca, pelo amor de Deus! Calou, e a Vanda saiu em sua defesa: ele está só te imitando. Imitando o quê? Imitando você, que deu para falar dormindo. Eu? Você. Eu? Você. Desde quando? Desde que chegou dessa viagem. Pronto. Descobri naquele instante que em meus sonhos eu falava húngaro.« (*B* 30-31)

39 »E hoje aquela Budapeste estaria morta e sepultada, não fosse o menino levantá-la do meu sonho. Uma tentativa de se aproximar do pai, compreendi logo mais, que eu rechaçara com uma brutalidade inexplicável.« (*B* 31-32)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> nahezu an, fasste ihn an den Handgelenken, doch an diesem Punkt brach er immer in Tränen aus, rief nach Mama, nach der babá, dem Kindermädchen. (*B* 38)[40]

Die obige Passage bringt zum Ausdruck, dass Costas Verhalten seinem Sohn gegenüber nicht im Wunsch begründet liegt, mit seinem Sohn eine affektive Bindung aufzubauen, sondern in seinem Interesse an der ungarischen Sprache. Nach einer Weile verzichtet Costa auf seine Bemühungen, was die Beziehung zu Joaquinzinho zu einer Apathie und Stagnation verdammt. Aus diesem Grund übernimmt Costa keineswegs eine Vaterrolle in Rio – er handelt auf eitle und selbstbezogene Weise, die diese Bindung zum Jungen zunichte macht und nach Jahren der Abwesenheit schließlich zu einer aggressiven Begegnung zwischen den beiden führt:

> Die beiden waren muskulös, mit kahl rasiertem Schädel und reichlich tätowiert, dem einen krochen Reptilien die Arme hinauf, der andere hatte irgendwelche Hieroglyphen auf der nackten Brust. Sie kauten Sandwichs mit offenem Mund und sahen mich verächtlich an, wer weiß, womöglich dachten sie, ich wäre schwul. […] [V]ermutlich gehörten sie zu der Sorte Skinheads, denen es Spaß macht, Schwule zu verprügeln. […] Mit einer Zigarette im Mund kam er auf mich zu und fragte mit einem Fingerschnippen nach Feuer. […] Er war eine Handbreit größer als ich, mein Blick fiel sofort auf seine Brust, und sekundenlang stellte ich mir vor, ich könnte die eintätowierten Hieroglyphen entziffern. Dann sah ich ihm in die Augen, mit denen er mich ansah, und es waren weibliche, sehr schwarze Augen, diese Augen kannte ich, Joaquinzinho. Ja, es war mein Sohn, und um ein Haar hätte ich seinen Namen gesagt; wenn ich ihn angelächelt und die Arme ausgebreitet hätte, hätte er das vielleicht falsch verstanden. Oder er wusste von Anfang an, dass ich sein Vater war, und sah mich deshalb so an, nahm mich deshalb so vor der Wand in die Zange. Und ballte die Faust, wollte zuschlagen, ich glaubte, er würde mich an der Leber treffen, da erklangen Stimmen neben mir. (*B* 186-188)[41]

Es wird allerdings nicht klar, ob Joaquinzinho seinen Vater wiedererkennt, doch es lässt sich vermuten, dass die Abwesenheit seines Vaters und die geografische Distanz zur

---

40 »Durante mais de um mês esperei que ele repetisse as palavras do meu sonho, pois só assim me sentiria redimido. Fala, meu filho, eu quase implorava, segurando seus pulsos, mas nesse ponto ele desatava a chorar, chamava a mamãe, chamava a babá.« (*B* 32)

41 »Eram jovens musculosos, de cabeças raspadas e abundantes tatuagens, um com répteis que lhe subiam pelos braços, o outro com uma espécie de hieróglifos espalhados no peito nu. Mastigavam sanduíches de boca aberta, me olhavam com desprezo, sabe lá, talvez pensassem que eu fosse veado. […] [D]eviam ser desses skinheads que gostam de encher as bichas de porrada. […] Veio andando com um cigarro na boca e me fez um sinal com os dedos, pedindo fogo. […] Era um palmo mais alto que eu, meus olhos batiam no seu peito, e por instantes imaginei que poderia decifrar os hieróglifos ali tatuados. Depois olhei os olhos com que me fitava, e eram olhos femininos, muito negros, eu conhecia aqueles olhos, Joaquinzinho. Sim, era meu filho, e por pouco não pronunciei seu nome; se eu lhe sorrisse e abrisse os braços, se lhe desse um abraço paternal, talvez ele não entendesse. Ou talvez soubesse desde o início que eu era seu pai, e por isso me olhava daquele jeito, por isso me encurralava no muro. E fechou o punho, armou o golpe, acho que ia me acertar o fígado, quando umas vozes surgiram ao meu lado.« (*B* 155-157)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mutter, die in São Paulo als Fernsehmoderatorin arbeitete, seine kindliche und jugendliche Entwicklung zutiefst negativ beeinflusst haben. Die Gleichgültigkeit, mit der Costa mit seinem Sohn umgeht, mündet somit in eine hoffnungslose Relation, die von der Abweisung unwiderruflich geprägt ist (vgl. Miller 2009: 134).

In seinem Leben in Budapest wird Kósta allerdings zu einem Familienmitglied und entwickelt eine affektive Beziehung zu Kriskas Sohn, Pisti. Trotz der ersten sprachlichen Schwierigkeiten versucht Kósta, mit Pisti zu interagieren, indem sie zusammen Fußball spielen – eine Sache, die Costa niemals mit Joaquinzinho gemacht hatte. Ähnlich wie das Verhältnis mit Vanda und Kriska, ist seine Kommunikationsunfähigkeit ein wesentlicher Aspekt für den Protagonisten, denn er ist sich dessen bewusst, dass die Gefühle und seine Identität aufgrund der Sprache an Bedeutung gewinnen.

Die Beziehung zu Pisti weist auf Gemeinsamkeiten mit der zu Joaquizinho hin, nämlich in dem Sinne, dass das Interesse an der ungarischen Sprache diktiert, wie Costa/Kósta mit seiner umgebenden Welt umgeht. Während Joaquinzinho ihm diesen Zugang zur Sprache nicht gewähren kann, bringt Pisti hingegen allmählich einen Kommunikationskanal zustande:

> Pisti war so alt wie mein Sohn, allerdings kleiner, und hatte von der Mutter das breite Gesicht mit den hohen Wangenknochen, die schmalen Lippen, das glatte, wenn auch schwarze Haar und den bestimmten Ton. Während Kriska das Abendessen zubereitete, schleppte er mich zum Fußballspielen hinter das Haus, auf einen fast dunklen Platz. Er stellte mich als Torwart auf, schoss eine ganze Serie von Elfmetern und freute sich, wenn ich mich auf den steinigen und matschigen Boden warf. Nachdem ich mit meinem dreckbespritzten Gesicht sein Vertrauen gewonnen hatte, glaubte ich, mit ihm etwas reden zu können. Runder Ball, sagte ich, oder tolle Schuhe oder müder Kósta, aber er machte nicht mit, er sah mich mit leblosem Blick an. (*B* 78)[42]

Als Kóstas Sprachkenntnisse besser werden, wird seine Beziehung zu Pisti immer stärker. Kósta zufolge ist Pisti ein fröhliches Kind, das nicht unter der Abwesenheit einer Vaterfigur leidet, ganz im Gegenteil: Er besucht seinen Vater, Kriskas Ex-Mann (den rätselhaften Ghostwriter Herrn…), und rechnet außerdem mit Kóstas Anwesenheit in seinem Alltag. Für Pisti, der sich zunächst »darüber [amüsierte], dass ein erwachsener Mann sich Figuren in bunten Alben ansah, dass ein stotternder Mann lernte, Regenschirm, Käfig, Ohr, Fahrrad zu sagen« (*B* 75)[43], übernimmt Kósta eine Vaterrolle:

---

42 »Pisti regulava com meu filho, apesar de miúdo, e puxara à mãe no rosto largo com as maçãs saltadas, nos lábios finos, nos cabelos escorridos porém negros, no tom imperativo. Enquanto Kriska preparava o jantar, ele me arrastava para jogar futebol no fundo da vila, num quintal quase às escuras. Escalava-me como goleiro, batia uma saraivada de pênatis e apreciava que eu me atirasse no terreno pedregoso e encharcado. Depois de conquistar sua confiança, com a cara respingada de lama, eu acreditava que podia contar com ele para um bate-papo. Redonda bola, eu falava, ou magnífico sapato, ou cansado Kósta, mas ele não colaborava, me olhava com um olhar mortiço.« (*B* 65-66)

43 »Divertia-se […] ao ver um homem grande olhando figuras em álbuns coloridos, um homem gago aprendendo a falar guarda-chuva, gaiola, orelha, bicicleta« (*B* 63)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Auch mit Pisti gab es peinliche Momente, obwohl ich fest entschlossen war, ihm Respekt einzuflößen, nachdem er nun mehr oder weniger mein Stiefsohn war; ich ließ mir seine Schulnoten zeigen, sah seine Aufsätze nach, fand es unglaublich, dass Schüle der Mittelstufe den Gebrauch des persönlichen Infinitivs nicht beherrschten. (*B* 153-154)[44]

Selbst in Situationen, in denen die beiden heftig diskutieren, nimmt Kósta den Streit anders wahr: »[D]ennoch waren es für mich lustige Abende, wenn Pisti ins Haus kam.« (*B* 137)[45] Das Gelingen ihrer Beziehung lässt sich schließlich feststellen, als Kósta als der echte Autor von *Geheime Terzette* und der (scheinbare) Autor seiner Autobiografie *Budapest* identifiziert wird. Bei seiner Rückkehr nach Budapest empfängt ihn Pisti, »der nie lachte« (*B* 199)[46], begeistert, was die emotionale Beziehung zueinander bestätigt und im Gegensatz zu Joaquinhos Feindseligkeit steht.

Bemerkenswert ist zudem am Ende des Romans die Tatsache, dass ein drittes Kind in wenigen Worten auftritt: der Sohn von Kósta und Kriska, dessen Namen nicht erwähnt wird. Obschon Kósta sich in Budapest niedergelassen und in Kriskas Familie eingegliedert hat, scheint sich der Zyklus, den er einst in Rio erlebte, zu wiederholen. Kósta bezieht sich auf seinen Sohn ähnlich wie auf Joaquinzinho: Er nennt ihn lediglich »Kind« und scheint keine direkte Interaktion mit ihm zu haben. »[D]as Kind auf der Entbindungsstation, die Geburt hätte ich filmen sollen, aber mir war schlecht geworden, und ich war hinausgegangen.« (*B* 201)[47] Selbst in intimem Momenten mit Kriska scheint die Mutter, ähnlich wie Vanda, sich aus seinem Versuch herauszuwinden. Hierfür lassen sich folgende vergleichende Beispiele anführen:

> Schließlich kniete ich mich auf den Fußboden und leckte sie [Vanda] leicht mit der Zunge hinter dem Ohr, das nach Seife roch. Plötzlich sprang sie vom Bett auf, ich dachte, sie wollte den Jux mit ihrem Mann anfangen, aber nein. Es war ihr Mutterinstinkt, der den Jungen unten auf dem Playground oder in der Garage des Hochhauses ahnte, denn Minuten später drang schon sein Weinen in die Wohnung. Vanda, inzwischen in Bluse und Jeans, stand in der Schlafzimmertür, was ist los? (B 32)[48]

> Und eines Abends im Bett stützte ich mich auf Kriska, warf das Buch weit weg, packte sie an den Haaren und verharrte keuchend so. […] Und Kriska säuselte: Heute nicht; das

---

44 »Com Pisti eu também passava por embaraços, malgrado minha determinação de lhe impor respeito, agora que o tinha mais ou menos como enteado; exigia ver suas notas na escola, conferia suas redações, achava um absurdo estudantes do ensino médio não saberem empregar o infinitivo pessoal.« (*B* 128)

45 »[P]ara mim eram alegres as noites em que Pisti vinha para casa« (*B* 115)

46 »que nunca sorria« (*B* 167)

47 »[T]inha a criança no berçário, o parto era para eu ter filmado, mas na hora me senti mal e saí da sala (*B* 168).

48 »Afinal me ajoelhei no chão e rocei a língua atrás da sua orelha, que cheirava a sabonete. Súbito saltou da cama, pensei que [Vanda] fosse recomeçar a brincadeira do marido, mas não. Era faro de mãe pressentindo o menino lá embaixo, no playground ou na garagem do edifício, pois só minutos mais tarde o choro dele entrou no apartamento. A Vanda já estava de blusa e jeans na porta do quarto, o que aconteceu?« (*B* 28)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Kind schlief gleich nebenan […], denn es musste alle halbe Stunde die Brust bekommen. (B 202)[49]

Obwohl dieser Fakt nur eine Vermutung nahelegt, die nicht bestätigt werden kann, ist es möglich zu schlussfolgern, dass Costa/Kósta sich nicht für eines der Kinder entscheidet. Vandas und Kriskas Schwangerschaften waren nicht geplant und die Bezeichnung der leiblichen Söhne reduziert sich oftmals auf vage Begriffe, die eine Gleichgültigkeit suggerieren. Insofern gibt es im Kontext seines Babys mit Kriska lediglich die Anspielung auf einen Zyklus, der eventuell in der Zukunft zustande kommen wird.

6.1.3 Portugiesisch und Ungarisch

Costas aufgesplitterte Identität offenbart ein neues Spektrum an Subjektivitäten, die seine Weltwahrnehmung umgestalten. Die Entwicklung seiner Identität als Zsoze Kósta bildet dementsprechend eine neue familiäre Konstellation, zu der er Gefühle aufbauen kann, die den Widersprüchen in den Figuren von Vanda/Kriska und Joaquinzinho/Pisti unterliegen. Insofern erweist sich die Fremdheit als Grundlage dieser Entwicklung und wird mithilfe der Sprache artikuliert. Das heißt, die Vertrautheit mit seiner Muttersprache, Portugiesisch, widersetzt sich der Fremdheit der ungarischen Sprache, die er sich anzueignen beschließt und mit deren Hilfe der Hauptfigur ein neues subjektives Lebensparadigma zu bilden versucht.

Die erste Begegnung mit der ungarischen Sprache war durchaus zufällig: Ein technisches Problem in seinem Flugzeug, das sich als eine anonyme Warnung über eine Bombe an Bord herausstellte. Deshalb wurde er vorübergehend in einem Hotel in Budapest untergebracht, wo José Costa versuchte, beim Fernsehen die Worte der unbekannten Sprache zu entziffern. Die Begegnung mit den eigenartigen Wörtern erweist sich als eine Orientierungslosigkeit gegenüber einem ihm völlig fremden sprachlichen System – kurzum: der Fremdheit schlechthin. Die ungarische Sprache unterscheidet sich für Costa nicht nur aufgrund der philologischen Aspekte, sondern vielmehr, weil sie ihm nicht transitorisch und flüchtig ist, also anders als die anderen »Sprachsouvenirs« aus vergangenen kurzlebigen Fremderfahrungen:

> […] [Es] klingelte […], zil, ich wusste noch, dass Klingel auf Türkisch zil heißt. […] [D]as zil blieb mir im Kopf, ein schönes Wort, zil, viel schöner als das portugiesische campainha. Ich sollte es bald vergessen, so wie ich die in Japan gelernten Haikus vergessen habe, die arabischen Sprichwörter, das Otschi Tschiornije, das ich auf Russisch singen konnte, aus jedem Land bringe ich etwas Hübsches mit, vergängliche Souvenirs. Ich habe so ein Kindergehör, das mit Leichtigkeit eine Sprache aufnimmt und wieder fallen lässt, würde ich mich dahinter klemmen, könnte ich Griechisch, Koreanisch, ja selbst Baskisch lernen. Aber Ungarisch lernen, daran hatte ich im Traum nicht gedacht. (*B* 7-8)[50]

---

49 »E uma noite, na cama, saltei sobre Kriska, atirei longe o livro, segurei-a pelos cabelos e assim quedei, arfante. […] E Kriska sussurrou: hoje não; o menino dormia logo ali, […], porque tinha de mamar de meia em meia hora.« (*B* 169-170)

50 »zil, tocaram a campainha, eu ainda me lembrava que campainha em turco é zil. […] [F]iquei com o zil na cabeça, é uma boa palavra, zil, muito melhor que campainha. Eu logo a esqueceria, como esquecera os haicais decorados no Japão, os provérbios árabes, o Otchi Tchiornie que cantava em

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wird jede *Fremd*sprache mit einer Konstellation verglichen, die eine kulturelle Fremdheit mit sich bringt, entspricht also das Erlernen einer Sprache der Annäherung an diese Fremdheit, indem ihre innewohnenden sprachlichen Strukturen entdeckt und sich angeeignet werden. Ungarisch zu lernen, bildet Costas Versuch ab, den Kurs seines Lebens zu ändern und sich dieser »Fremdheitskonstellation« zu öffnen. Die Entschlüsselung der sprachlichen Fremdheit führt demnach dazu, dass er seiner Subjektivität eine neuartige Stimme und Ausdrucksform hinzufügen kann. Diese Einflussnahme der Sprache auf die Identität des Protagonisten ist bereits am Beispiel seines Namens zu erkennen, wobei José Costa aufgrund des phonologischen Systems des Ungarischen zu Zsoze Kósta wird:

> Sie [Kriska] sagte Zsoze Kósta… […], als wäre mein Name eine unpassende Bekleidung. Ich ließ sie Zsoze Kósta sagen, bis sie sich daran gewöhnt hatte, und korrigierte nicht ihre Aussprache, erst recht verspottete ich Kriska nicht, vielmehr gab ich ihr Recht und nannte mich fortan in Budapest Zsoze Kósta. (*B* 74)[51]

Mit Kriska fängt Kósta an, die ungarische Sprache zu erlernen. Bei seiner zufälligen Begegnung mit ihr in einer Buchhandlung versteht Kósta, dass Ungarisch eine Sprache ist, die von Lebhaftigkeit geprägt ist, die sich aus Büchern nicht verstehen lässt, weil sie oft auf einen komischen und überhaupt nicht pragmatischen Aspekt reduziert werden:

> Hungarian in 100 Lessons. Beim Durchblättern las ich mit einem Auge ein paar Konversationsübungen: Geht dieser Zug nach Bulgarien? Meine Frau ist Vegetarierin. Wie hoch ist der alte Obelisk? Ich muss billige Leuchter kaufen. Wo wohnt der Soldat? Da bemerkte ich die hoch gewachsene junge Frau mit einem Rucksack auf dem Rücken, die auf das Buch in meiner Hand blickte und den Kopf schüttelte. […] Ich reichte ihr sofort das Buch, sie packte es und warf es achtlos nach hinten in ein Regal. […] Und als sie sagte, die Sprache der Magyaren lerne man nicht aus Büchern, warn ich verblüfft, denn dieser Satz klang für mich vollkommen verständlich. Ich überlegte noch, ob sie sich vielleicht auf Portugiesisch oder Englisch oder gar Rumänisch ausgedrückt hatte, aber es war so ungarisch, dass ich kein einziges Wort erkennen konnte. Und dennoch stand für mich außer Frage: Sie hatte festgestellt, dass man die Sprache der Magyaren nicht aus Büchern lernt. (*B* 70)[52]

---

russo, de cada país eu levo uma graça, um suvenir volátil. Tenho esse ouvido infantil que pega e larga as línguas com facilidade, se perseverasse poderia aprender o grego, o coreano, até o vasconço. Mas o húngaro, nunca sonhara aprender.« (*B* 7)

51 »Ela [Kriska] falou Zsoze Kósta […], como se meu nome fosse um traje inadequado. Deixei que falasse Zsoze Kósta até se habituar e não corrigi sua pronúncia, muito menos caçoei de Kriska, antes, dei-lhe razão e passei a me conhecer por Zsoze Kósta em Budapeste.« (*B* 62-63)

52 »Hungarian in 100 Lessons. Numa folha entrevi alguns exercícios de conversação: este trem vai para a Bulgária? minha esposa é vegetariana; quanto mede o velho obelisco?; preciso comprar candelabros baratos; onde mora aquele soldado? Então percebi a moça alta com uma mochila nas costas que olhava o livro em minhas mãos e abanava a cabeça. […] De pronto lhe estendi o livro que ela agadanhou e jogou de qualquer jeito no fundo de uma prateleira. […] E quando ela afirmou que a língua magiar não se aprende nos livros, fiquei pasmo, porque a sentença me soou perfeitamente inteligível. Ainda me perguntei se ela teria se expressado em português, ou em inglês, ou mesmo em romeno, mas tanto era em húngaro que não distingui uma só palavra. E

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In den ersten Unterrichtsstunden hat sich das Erlernen als eine mühsame Aufgabe herausgestellt: Kriska ist eine strenge Lehrerin, die versucht, ihm die Welt – darunter auch die Stadt – unter der Perspektive der ungarischen Sprache vorzustellen. Die falsche Aussprache eines Wortes sowie die unpassende Konstruktion eines Satzes haben eine unmittelbare Auswirkung auf Kósta, der deshalb bestraft wird:

> In den ersten Stunden ließ sie mich dürsten, weil ich Wasser, Wasser, Wasser, Wasser sagte, aber nicht den richtigen Tonfall traf. Die Kürbisbrötchen, eines Tages brachte sie eine ganze Ofenladung davon ins Wohnzimmer, hielt sie mir dampfend unter die Nase und warf alles weg, weil ich nicht sagen konnte, wie sie heißen. (*B* 52)[53]

Trotz ihrer eisernen Disziplin will der Protagonist nach der Unterrichtsstunde nicht zurück zum Hotel gehen, sondern mehr Zeit bei ihr zu Hause zu verbringen, was letztendlich zum Beginn ihrer Beziehung führt:

> Doch bevor man sich die Wörter einer Sprache merkt und sie richtig ausspricht, kann man sie natürlich schon auseinander halten und erfasst ihre Bedeutung: Tisch, Kaffee, Telefon, abgelenkt, gelb, seufzen, Spaghetti Bolognese, Fenster, Nasenpopel, Freude, eins, zwei, drei, neun, zehn, Musik, Wein, Baumwollkleid, Kitzel, verrückt, und eines Tages fand ich heraus, dass Kriska es gern hatte, wenn ich sie im Nacken küsste. (*B* 53)[54]

Die Gestaltung seines neuen Lebens in Budapest und folglich seiner Subjektivität beginnt also mit der Sprache. Angesichts seiner Unzufriedenheit mit dem Leben in Rio, von dem er sich zu distanzieren versucht, fungiert das Ungarisch als die Gelegenheit, seine Identitätskrise zu überwinden. Um diese radikale Dekonstruktion seines vergangenen Lebens vorzunehmen, ist Kósta entschlossen, sich die ungarische Sprache mit Beständigkeit anzueignen. Nach ein paar Jahren verfügt er selbst über notorische Kenntnisse, die ihn letztendlich mit der lyrischen Anthologie *Geheime Terzette* zum Status eines großen Dichters der ungarischen Literatur weihen. Miller macht diesbezüglich auf Costas nahezu kriegerische Haltung gegenüber der Sprache aufmerksam:

> The martial terminology José uses underlines his sense of mission. Watching television in his room, he is more concerned with unravelling the mysterious Magyar language than in hearing news of his interrupted flight home. In speaking of his linguistic undertaking, he employs terms of high intrigue: »Lufthansa«, a »clandestine« German word that »infiltrates« the [»die Mauer aus ungarischen Wörtern«] »parede de palavras húngaras «, becomes his first key to unravelling the secrets of Hungarian ([*B* 9/]8). He portrays the possibility of even hearing a language other than Hungarian as a serious

---

contudo não me restava dúvida, ela afirmara que a língua magiar não se aprende nos livros.« (*B* 59-60)

53 »Nas primeiras aulas me fazia passar sede, porque eu falava água, água, água, água, sem acertar a prosódia. Os pães de abóbora, um dia trouxe à sala uma fornada deles, passou-os fumegantes sob o meu nariz e jogou tudo fora, porque eu não soube denomina-los.« (*B* 45)

54 »Mas antes de fixar e de pronunciar direito as palavras de um idioma, é claro que a gente já começa a distingui-las, capta seu sentido: mesa, café, telefone, distraída, amarelo, suspirar, espaguete à bolonhesa, janela, peteca, alegria, um, dois, três, nove, dez, música, vinho, vestido de algodão, cócegas, maluco, e um dia descobri que Kriska gostava de ser beijada no cangote.« (*B* 45-46)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> threat to his delicate and vital task ([»Da erschien ein junges Mädchen auf dem Bildschirm mit rotem Tuch und schwarzem Knoten und drohte, Spanisch zu sprechen, vor Schreck zappte ich weiter.«] »Aí entrou na tela uma moça de xale vermelho e coque negro, ameaçou falar espanhol, zappeei no susto« [[*B* 10/]9]). His appetite for the language is in fact stronger than his hunger for food; in the restaurant he would rather taste the sound of the work »pumpkin bread« than eat the bread itself ([*B* 11/]10). Its language a tantalizing puzzle, Hungary in all its insularity contrasts pointedly with the [»Land ohne jede Sprache, Heimat von Zahlen, Ikonen und Markenlogos«] »país de língua nenhuma, patria de algarismos, ícones e logomarcas« [*B* 12/10] that is the international airport. (Miller 2009: 133-134)

Das Erlernen des Ungarischen entspricht vor diesem Hintergrund der Aneignung und Erfahrung der Fremdheit, mit der sich Kósta allmählich vertraut macht. In verschiedenen Passagen versucht er, sich auszudrücken, doch sein mangelnder Wortschatz schränkt oft seine Gedanken ein. Ein nennenswertes Beispiel lässt sich diesbezüglich anführen, wenn er zum dritten Mal nach Budapest zurückkehrt:

> Ich sprudelte los, erzählte von meiner Notlage, meinem Obdachlosdasein in Budapest, sagte, ich würde in meinem politisch verfolgt, und mehrmals hörte ich sie seufzen. Aber es war mein Ungarisch, so schnell schlechter geworden, das ihr Mitleid weckte. Und sie brachte mich zum Schweigen, zu Recht gekränkt, denn die verlernte Sprache musste für sie wie ihre weiße Haut sein, die ich so schnell vergessen hatte. (*B* 146)[55]

Es wird deutlich, dass Kriskas Identität stark von ihrer Beziehung zu ihrer Muttersprache geprägt ist: Je besser Kóstas Ungarischkenntnisse sind, umso stärker wird die Beziehung zwischen den beiden. Für Kósta repräsentiert die ungarische Sprache den Gegensatz zu dem, was ihm in seinem Leben in Brasilien vertraut war. Um sich in Budapest selbstbestimmt zu gestalten, wird eine Art »sprachliche Auswanderung« (Cury 2007: 14)[56] vorausgesetzt: Der Protagonist muss in dieser Hinsicht auf seine unmittelbare vertraute Wirklichkeit in Rio und seine Muttersprache verzichten, um sich die Fremdheit aneignen zu können.

Das Erlernen der ungarischen Sprache kann in Anlehnung an Ricoeur (1991a) mit dem Moment der Mimesis II verglichen werden, bei dem sein vertrautes Welt- und Selbstverständnis infrage gestellt und neu ausgehandelt werden. Diese Transformation lässt sich beispielhaft daran erkennen, dass Costa sich in Rio ausschließlich seinen Texten widmet und dabei seine Familie vernachlässigt, wohingegen der Affekt in Budapest mittels seines Verhältnisses zu Kriska und Pisti zum Ausdruck kommt. Es handelt sich vor diesem Hintergrund um eine Umkehrung seiner Bedürfnisse und Prioritäten, die es ihm ermöglichen, zuerst dauerhaftere zwischenmenschliche Beziehungen aufzubauen und nach ein paar Jahren als Ghostwriter ungarischer Texte zu arbeiten. Darüber

---

55 »Desatei a falar da minha penúria, da minha condição de sem-teto em Budapeste, me disse perseguido político em meu país e repetidas vezes a ouvi suspirar. Mas era por causa do meu húngaro, tão precocemente deteriorado, que ela se condoía. E me fez calar, magoada com razão, porque o idioma assim desaprendido, para ela, devia ser como a branca pele dela que eu teria esquecido tão depressa.« (*B* 122-123)

56 »expatriação da língua«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hinaus lässt sich anmerken, dass das Portugiesisch in Budapest seinen vertrauten Aspekt verliert und so zu einer Fremdheit wird. Insofern entspricht das Leben in Budapest einer Selbstfremdheit seines vergangenen Selbst:

> Ich brauchte eine Weile, bis ich auf dem Laufenden war, und schon am ersten Abend in Rio war ich losgezogen, hatte Gespräche auf der Straße belauscht, aber nicht verstanden, worum es ging, und war schließlich in einer Saftbar voll junger Leute hängen geblieben. Dort hatte ich sekundenlang das Gefühl, in ein Land mit mir nicht bekannter Sprache geraten zu sein, was für immer ein schönes Gefühl bedeutete, es war dann so, als begänne das Leben bei null. Schnell erkannte ich die brasilianischen Wörter, trotzdem war es fast eine neue Sprache, die ich da hörte, nicht wegen ein paar neuer Slangausdrücke, Verballhornungen, grammatikalischem Durcheinander. Was meine Aufmerksamkeit erregte, war ein richtig neuer Klang, es gab einen Metabolismus in der gesprochenen Sprache, den vielleicht nur ein entwöhntes Ohr wahrnehmen konnte. Wie eine besondere Melodie, die einem Reisenden nach langer Abwesenheit unerwartet entgegenklingt, wenn er die Tür zu einem Zimmer öffnet. Und ich unternahm in der Saftbar die längste meiner Reisen, denn zwischen meiner Sprache, wie ich sie in Erinnerung hatte, und der, der ich nun halb erschrocken, halb verzückt lauschte, lagen Jahre und Jahre. (*B* 185-186)[57]

Die Rückkehr nach Rio de Janeiro, bevor Kósta als berühmter Autor der ungarischen Literatur anerkannt wird, ist von grundlegender Bedeutung. Denn wegen dieses erneuten Zusammentreffens mit seinem vorherigen Leben realisiert Kósta, dass sein Leben einen anderen Kurs eingeschlagen hat. Seine Identität ist von den Referenzen seines einstigen Lebens abgelöst, das nun als eine Fremdheit wahrgenommen wird. Selbst wenn er sich von seiner Muttersprache nicht abkoppeln kann, identifiziert er sich nicht mehr als Costa, denn Costa ist in Budapest die Fremdheit von Kósta geworden. Die Unfähigkeit, sich mit seinem Leben in Rio zu identifizieren, geht demnach mit dem allmählichen Verlust an Intimität mit seiner Muttersprache einher, die er zwar in sich mitbringt, aber dennoch eine zeitlich und räumlich entfernte subjektive Lebenskonstellation darstellt.

Es ist deshalb wichtig zu betonen, dass die narrative Identität eines Individuums dialektisch von einer Selbstfremdheit auf der Ipseitätsebene geprägt ist. Vor diesem

---

57 »Eu precisava de um tempo para me inteirar dos assuntos, e já na primeira noite no Rio saíra à escuta de conversas de rua sem entender do que tratavam, me detendo afinal numa casa de sucos cheia de gente jovem. Ali, por uns segundos tive a sensação de haver desembarcado em país de língua desconhecida, o que para mim era sempre uma sensação boa, era como se a vida fosse partir do zero. Logo reconheci as palavras brasileiras, mas ainda assim era quase um idioma novo que eu ouvia, não por uma ou outra gíria mais recente, corruptelas, confusões gramaticais. O que me prendia a atenção era mesmo uma nova sonoridade, havia um metabolismo na língua falada que talvez somente ouvidos desacostumados percebessem. Como uma música diferente que um viajante, depois de prolongada ausência, ao subitamente abrir a porta de um quarto pudesse surpreender. E dentro da loja de sucos eu fazia a mais extensa das minhas viagens, pois havia anos e anos de distância entre a minha língua, como a recordava, e aquele que agora ouvia, entre aflito e embevecido.« (*B* 154-155)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hintergrund lässt sich hervorheben, dass seine Identität Ricoeur (1987) zufolge ein narratives Konstrukt ist, das in untrennbarem Zusammenhang mit der Zeit steht. Insofern kann sich Kósta nicht von seinem Leben als Costa trennen und trägt trotz der zeitlichen Entfernung die Spuren der Vergangenheit mit sich. Diese unausführbare Ablösung von der Zeit lässt sich beispielhaft mithilfe des Akzents veranschaulichen. Obwohl es Kósta gelingt, die ungarische Sprache zu beherrschen und sich fließend auszudrücken, hat er nach wie vor einen leichten Akzent, den er oft nicht als solchen wahrnimmt. In einem Dialog mit Pisti über die Schulnoten stellt Kósta fest, dass er zwar über großartige Sprachkenntnisse verfügt, die jedoch seinen Akzent durchscheinen lassen:

> Ich wiederholte: középiskola, so heißt die Sekundarstufe. Pisti: Ich habe nicht verstanden. Und ich: középiskola. Er: Noch einmal. Ich: középiskola, heißt es nicht so? Nein, du Idiot, es heißt középiskola, und das Schlimmste war, dass ich keinen Unterschied merkte. (*B* 154)[58]

Der Akzent bringt somit eine vorherige Identität mit sich, eine Interferenz von Elementen anderer Sprachen, die für Kósta Spuren eines vergangenen Lebens offenbaren, das er systematisch abwehren möchte. Für den Protagonisten

> kann sein Akzent eine Rache sein, eine Möglichkeit, die Sprache, die ihn einengt, zu misshandeln. […] Doch für jemanden, der eine neue Sprache angenommen hat, als hätte er sich eine Mutter ausgesucht, für jemanden, der alle ihre Wörter gesucht und lieben gelernt hat, für den ist ein noch vorhandener Akzent eine ungerechte Strafe. (*B* 153)[59]

Der Wunsch, seinen Akzent loszuwerden, bedeutet für Kósta die vollständige Distanz von einer Vergangenheit, die er zwar im Gedächtnis mit sich trägt, deren Überbleibsel in ihm ein Unbehagen hervorruft:

> Heute jedoch kann ich sagen, dass ich Ungarisch perfekt spreche, oder fast. Wenn ich abends vor mich hin murmele, quält mich die Sorge, hier und da wäre ein Hauch von Akzent zu hören. In den Kreisen, in denen ich verkehre und mich laut zu nationalen Themen äußere, dabei seltene Verben benutze und gebildete Menschen korrigiere, wäre ein plötzlicher fremder Akzent eine Katastrophe. Und die fixe Idee loszuwerden, bleibt mir nur Kriska als Hilfe, aber selbst auf sie kann ich mich nicht ganz verlassen; damit ich ihr auch weiterhin aus der Hand fresse, wie sie es sich vielleicht wünscht, wird sie mir immer den letzten Krümel verweigern. Trotzdem frage ich sie hin und wieder im Vertrauen: Habe ich meinen Akzent abgelegt? Hartnäckig antwortet sie:

58 »Eu repetia: középiskola, que é como se chama o curso secundário. E Pisti: não entendi. E eu: középiskola. Ele: de novo. Eu: középiskola, não é assim que se diz? Não, idiota, é középiskola, e o pior é que eu não percebia a diferença.« (*B* 128-129)

59 »o sotaque pode ser uma desforra, um modo de maltratar a língua que o constrange. […] Mas para quem adotou uma nova língua, como a uma mãe que se selecionasse, para quem procurou e amou todas as suas palavras, a persistência de um sotaque era um castigo injusto.« (*B* 128)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> stückchenweise, erst die Nase, dann ein Ohr… Und sie lacht sich tot, dann tut es ihr Leid, sie streichelt mir den Hals und so weiter. (*B* 6)[60]

Als Ungarischmuttersprachlerin und seine Lehrerin übt Kriska dementsprechend einen großen Einfluss auf Kósta aus, da sie diejenige ist, an die er appelliert, um seine Sprach- und Identitätsentwicklung zu bestätigen. Wie zuvor angesprochen wurde, ist diese Bestätigung nichts anderes als die Anerkennung seines Selbst. Kriska ist die einzige Person, die ihm diese Anerkennung bieten kann, was dazu führt, dass dabei ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis zustande kommt. Sie ist sich zugleich ihrer Rolle in seinem Leben bewusst und hat daher Angst, dass er sie eines Tages nicht mehr braucht:

> Als sie [einen transkribierten Text]zu Ende gelesen hatte, senkte sie das Gesicht und sagte: feddhetetlen, das heißt tadellos. Sie sagte das Wort mit bebender Stimme, und ich sah, dass ihr die Augen feucht geworden waren. Mit wurde klar, dass Kriska mich wieder gern hatte. Und vermutlich stellte sie sich vor, ich würde ihr den Rücken kehren, sobald ich die letzten Geheimnisse der ungarischen Sprache enträtselt hatte. Da legte ich ihr meine Hand auf die Hand und sagte: Ich werde für immer dein bescheidener und dankbarer Schüler sein. Während ihr noch eine Träne über die Wange lief, lächelte sie und sagte: Sprich weiter, um Gottes willen. Und ich: Die schönsten Wörter, die ich kenne, stammen von dir, sie verdanken ihre Kraft und ihre Schönheit dir. Und sie: Nur noch einmal, ich flehe dich an. Und ich: Jedes Wort von mir wird einzig dir gehören, meine Tage und meine Nächte will ich dir widmen. (*B* 152-153)[61]

Aus der obigen Passage lässt sich entnehmen, dass Kósta sich nach Kriskas Anerkennung seiner Kenntnisse sehnt, während sie das Bedürfnis spürt, ihm diese Anerkennung bieten zu können. Diese gegenseitige Symbiose intensiviert sich, wenn sie endlich erfährt, dass Kósta anonym *Geheime Terzette* für den Schritsteller Kocsis Ferenc geschrieben hat. Genauso wie Vanda ihren Ehemann bei der Lektüre von *Der Frauenschreiber* nicht wiedererkennt, erkennt Kriska ihren Partner nicht als der tatsächliche Autor von

---

60 »Hoje porém posso dizer que falo o húngaro com perfeição, ou quase. Quando de noite começo a murmurar sozinho, a suspeita de um ligeiríssimo sotaque aqui e ali muito me aflige. Nos ambientes que freqüento, onde discorro em voz alta sobre temas nacionais, emprego verbos raros e corrijo pessoas cultas, um súbito acento estranho seria desastroso. Para tirar a cisma, só posso recorrer a Kriska, que tampouco é confiável; a fim de me segurar ali comendo em sua mão, como talvez deseje, sempre me negará a última migalha. Ainda assim, volta e meia lhe pergunto em segredo: perdi o sotaque? Tinhosa, ela responde: pouco a pouco, primeiro o nariz, depois uma orelha… E morre de rir, depois se arrepende, passa as mãos no meu pescoço e por aí vai.« (*B* 6)

61 »Ao terminar a leitura [de um texto transcrito], abaixou o rosto e disse: feddhetetlen, ou seja, irrepreensível. Disse a palavra com um tremor na voz, e percebi que seus olhos marejavam. Percebi que Kriska tornara a me querer bem. E provavelmente imaginava que eu lhe viraria as costas, tão longo desvendasse o idioma húngaro por completo. Então cobri sua mão com a minha e lhe disse: serei para sempre teu discípulo humilde e grato. Ainda com uma lágrima a lhe descer na face, ela sorriu e disse: fala mais, por Deus. E eu: as melhores palavras que sei emanaram de ti, devem a ti seu vigor e sua beleza. E ela: só mais uma vez, suplico-te. E eu: será somente teu o meu verbo, dedicar-te-ei meus dias e minhas noites.« (*B* 127-128)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Geheime Terzette wieder. Dies führt wiederum zu Kóstas Unzufriedenheit, denn trotz seiner Beherrschung der Sprache lässt sich ein »schriftlicher Akzent« wahrnehmen, den Kriska für exotisch bzw. fremdartig hält und seinen Versuch unterminiert, sich von seiner Vergangenheit in Brasilien abzulösen:

> Ich schlug das Buch zu […] und fragte Kriska: Wie findest du es? So lala, sagte sie. […] Wie, so lala? […] Schön und gut, Kósta, manche mögen eben das Fremdartige, sagte Kriska. Das Fremdartige? Wieso fremdartig? Das Gedicht klingt nämlich nicht ungarisch, Kósta. […] Es klingt, als wäre es mit ausländischem Akzent geschrieben, Kósta. Diesen Satz gab sie fast singend von sich und da verlor ich die Geduld. Ich griff nach meinem Spaghettiteller und schleuderte ihn gegen die Wand. (*B* 167-169)[62]

Obwohl Kósta als Ghostwriter ein Buch schreibt, das ihn zum berühmten Schriftsteller der ungarischen Literatur aufsteigen lässt, schafft er es nicht, sich von gewissen Spuren seiner brasilianischen Ursprungsidentität zu befreien. Jedoch ist es eben diese Fremdartigkeit das Element, das ihn und sein Werk als einzigartig kennzeichnet. Das heißt, er hat sich auf eine individuelle Art und Weise ausgedrückt, die keiner hätte nachmachen können, und erlangt damit endlich seine ersehnte Anerkennung. Insofern ist Julia Kristeva zuzustimmen, derzufolge das Individuum sich in verschiedene Selbstfremdheiten entfaltet, die die Identität eines Individuums dialogisch, selbstreflexiv ergänzen:

> Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: Er ist die vergorgene Seite unserer Identität […] [und] entsteht […], wenn in mir das Bewußtsein meiner Differenz auftaucht, und er hört auf zu bestehen, wenn wir uns alle als Fremde erkennen, widerspenstig gegen Bindungen und Gemeinschaften. (Kristeva 1994: 11)

Der Akzent bzw. die Fremdartigkeit seiner Schrift offenbaren somit einerseits Kóstas Meisterschaft und Geschicklichkeit im Umgang mit der Sprache und andererseits seine untrennbare Vergangenheit. Im folgenden Unterkapitel soll das Verhältnis des Protagonisten zur Sprache erforscht werden, jedoch mit einem Fokus auf seine Textproduktion, die sich dann über eine theoretische Diskussion erstreckt und die sich dialektisch mittels der Urbanität und mithilfe des Schreibaktes artikulieren lässt.

6.1.4 Prosa und Lyrik

In Rio lebte Costa in einer entzauberten Wirklichkeit, in der seine Arbeit als anonymer Autor einem intensiven Marktverhältnis zugrunde liegt. Im Gegensatz dazu offenbart sich das Leben in Budapest als eine Zwanglosigkeit seines vorherigen Lebens, mit dem Kósta sich nicht mehr identifiziert. Seine Beziehung zu Kriska basiert auf der Affinität und Intimität zur ungarischen Sprache, die ihm eine neue Lebensorientierung und eine

62 »Fechei o livro […] e perguntei a Kriska: o que achaste? Assim-assim, ela disse. […] Assim-assim, como? […] Pois bem, Kósta, há quem aprecie o exótico, disse Kriska. Exótico? Como, exótico? É que o poema não parece húngaro, Kósta. O que dizes? Parece que não é húngaro o poema, Kósta. […] É como se fosse escrito com acento estrangeiro, Kósta. Esta sentença ela emitiu quase a cantar, e foi o que me fez perder a cabeça. Peguei meu prato de espaguete e o atirei em cheio na parede.« (*B* 140-142)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Umkehrung seines Verhältnisses mit der Welt ermöglicht. In Rio kultivierte Costa eine Affäre mit seinen Texten und drängte dabei die Kommunikation und die Beziehungen zu seiner Familie in den Hintergrund. Hingegen zielt das Erlernen der Fremdsprache in Budapest in erster Linie darauf ab, feste emotionale Bindungen zu Kriska und Pisti herzustellen. Erst als Kósta der ungarischen Sprache mächtig ist, beschließt er, sich dem Schreiben zuzuwenden: Er transkribiert zunächst die Diskussionen und Protokolle des Literaturklubs, bis er seinen ursprünglichen Beruf wieder aufnimmt:

> Und ich richtete mich im Büro des alten Puskás ein, fest davon überzeugt, dass er nichts dagegen hätte, mir seinen Drehstuhl zu leihen. Dort nahm ich Anrufe entgegen, las Romane, Essays, las die Zeitungen, die politischen Lokalnachrichten, die Feuilletons, die Sportseiten, sogar die Anzeigen. Und eines Tages hatte ich den Einfall, eine Anzeige aufzugeben, in der ich meine Dienste anbot, im Literaturklub Monographien, wissenschaftliche Arbeiten, Reden und belletristische Texte zu verfassen. Ich weiß nicht, ob es ethisch sehr korrekt war, die Anschrift des Klubs zu persönlichen Zwecken zu benutzen oder auch, in seinen Räumen einem Nebenjob nachzugehen. Doch schien es mir unwahrscheinlich, dass die Klubmitglieder, Leser anspruchsvoller Bücher, sich dazu herablassen würden, Anzeigen zu lesen; für alle Fälle unterschrieb ich die Anzeige, um Schwierigkeiten zu vermeiden, mit Puskás Sandor, Schreiber. Und ich ließ das Wort bizalomgerjesztö, das heißt, Vertraulichkeit, fett drucken. (*B* 156)[63]

Die Vertrautheit mit der ungarischen Sprache ermöglicht ihm die ersten Schritte in seinen Beruf, doch der Ausdruck seiner Subjektivität schlägt letztendlich einen anderen Kurs ein: In Rio war Costa der tatsächliche Autor der Autobiografie *Der Frauenschreiber*, wobei er in Budapest der tatsächliche Autor der poetischen Anthologie *Geheime Terzette* ist. Die Prosa ist die Textsorte, in der Costa sich geschickt bewegen kann, wohingegen das Leben in Budapest ihn dazu befähigt, sich auf die Lyrik einzustellen. Es ist auffallend, dass Kósta nach der Inseratauftgabe die Anfrage einer Frau für ein Gedicht bekommt und unverzüglich ablehnt: »Diese [Frau] schloss ich gleich aus, denn sie wollte von mir ein Gedicht, und Gedichte hatte ich noch nie geschrieben« (*B* 156)[64]. Stattdessen nimmt er den Auftrag eines Studierenden an, sich über einen ungarischen Dialekt zu verbreiten, stößt dabei jedoch auf eine Schreibblockade. Um sie zu beseitigen, versucht Kósta, sich vom Auftrag abzulenken und eine Schreibübung zu machen:

> Ich rauchte und rauchte, versuchte, über etwas anderes zu schreiben, einen Gegenstand in meiner Reichweite, die Zigarettenschachtel, zum Beispiel. Ich entwarf ein paar

63 »E me instalei no gabinete do velho Puskás, certo de que ele não se incomodaria de me emprestar sua cadeira giratória. Ali eu atendia a alguns telefonemas, lia romances, ensaios, lia os jornais, as notícias de política local, os cadernos culturais, as páginas de esporte, até os classificados. E um dia tive a idéia de publicar um anúncio, me oferecendo para redigir monografias, teses, discursos e peças de ficção, no Clube das Belas-Letras. Não sei se era muito ético divulgar o endereço do clube com objetivos pessoais, ou mesmo dar expediente extra em suas dependências. Porém me parecia improvável que os membros do clube, homens de sofisticadas leituras, se dessem a ler classificados; em todo caso, para evitar problemas assinei o anúncio com o nome de Puskás Sándor, escrivão. E fiz imprimir em negrito a palavra bizalomgerjesztó, isto é, confidenciabilidade.« (*B* 130)

64 »Esta [mulher], logo descartei porque me solicitava uma poesia, coisa que nunca escrevi« (*B* 131)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Zeilen über meine Zigarettenschachtel, kam in Schwung, schrieb weiter. Es machte mir sogar Spaß, die ungewohnte Form meines Textes amüsierte mich. Die Sätze stammten von mir, aber es waren keine Sätze. Die Wörter stammten von mir, aber sie hatten ein anderes Gewicht. Ich schrieb, als bewegte ich mich zu Hause, allerdings durch Wasser. Es war, als nähme mein Prosatext Gedichtform an. Ich wusste nicht, wie man Gedichte schreibt, aber ich schrieb ein Gedicht über Schwalben. Ich weiß, dass es ein Gedicht war, weil unübersetzbar, höchstens in den Székely-Dialekt, wo in dem Wort für Schwalbe, facskë, auch das Flügelschlagen von fecske mitklingt. Ich schrieb das Gedicht zu Ende und las es verblüfft immer und immer wieder leise vom Bildschirm ab. Und als ich durch den Rauchschleier Kriskas Gestalt erkannte, sagte ich zu ihr, ich sei ein glücklicher Mann und käme jetzt gleich ins Bett. Kriska antwortete mir, draußen scheine die Sonne und ich sähe aus, als wäre ich durchgedreht. Aber nein, ich biss mir auf die Zunge, denn ich durfte ihr nicht verraten, dass ich in meiner Muttersprache ein Schriftsteller gewesen war. Noch weniger hätte sie mir geglaubt, wenn ich ihr gesagt hätte, dass ich in der ungarischen Sprache ganz einfach Dichter geworden war. (*B* 159-160)[65]

Die obige Passage macht deutlich, dass seine Ausdrucksform zu einer Identität erblüht ist, der sich der Protagonist bis dato unbewusst war. Die poetische Arbeit unterscheidet sich von der Prosa aufgrund ihrer Unübersetzbarkeit, eine Trennung von der portugiesischen Sprache, die die Genauigkeit der poetischen Nuancen des ungarischen Gedichts nicht ausdrücken könnte. Seine narrative Identität ist demnach dermaßen anders geworden, dass er sich nun jenseits der Horizonte seines vergangenen Lebens befindet: »Zwischen Prosa und Lyrik, zwischen [Prosa]schreiber und Dichter erfolgt ein Übergang, […] der einen Versuch zur Neuerfindung offenlegt.« (Barreto 2011: 200)[66] Kóstas subjektive Entwicklung kulminiert demzufolge in einer Neugestaltung seiner Selbstinszenierung: Die Koexistenz zwischen seiner vergangenen und seiner aktuellen Subjektivität impliziert eine interne und selbstreflexive Dynamik, die sich selbst infrage stellt, um sich im Rahmen eines neuen subjektiven Paradigmas zu rekonstruieren. Diesbezüglich macht der brasilianische Literaturkritiker José Wisnik darauf aufmerksam, dass »der Schriftsteller […] das Double schlechthin und per definitionem von sich selbst, derjenige [ist], der als Anderer das eigene Werk erfindet und es als Anderer

65 »Fumei, fumei, ensaiei escrever sobre outra coisa, um objeto à minha mão, o maço de cigarros, por exemplo. Esbocei algumas linhas inspiradas no meu maço de cigarros, ganhei alento, fui em frente. Até comecei a me divertir, a achar graça na inusitada feição de minha própria escrita. As frases eram minhas, mas não eram frases. As palavras eram as minhas, mas com outro peso. Eu escrevia como se andasse em minha casa, porém dentro d'água. Era como se meu texto em prosa tomasse forma de poesia. Eu não sabia escrever poesia, e todavia estava escrevendo um poema sobre andorinhas. Sei que era poesia, porque intraduzível, a não ser para o dialeto székely, onde na palavra andorinha, facskë, também soa esse bater de asas, fecske. Concluí o poema e muitas vezes o reli na tela, em voz baixa, embasbacado. E ao divisar através da fumaça o vulto de Kriska, lhe disse que eu era um homem feliz e que iria já, já para a cama. Kriska me respondeu que lá fora fazia sol e que eu estava com cara de doido. Mas não, eu estava era mordendo a língua, porque não podia lhe revelar que fora um escritor, em minha língua nativa. Nem ela iria acreditar se eu lhe dissesse que na língua húngara me tornei poeta, simplesmente.« (*B* 133-134)

66 »Entre prosa e poesia, entre escritor e poeta, se processa uma passagem […] que denuncia uma tentativa de reinvenção.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schreibt.« (Wisnik 2003: o.S.)[67] Julia Kristeva versteht an dieser Stelle die radikale Verwandlung des Individuums als einen Akt des Überschreitens gewisser subjektiver und sprachlicher Grenzen:

> Der Zügel der Muttersprache beraubt, ist der Fremde, der eine neue Sprache lernt, in ihr zu den unvorhersehbarsten Kühnheiten fähig: intellektueller wie obszöner Art. Diese Person, die in der Öffentlichkeit kaum zu sprechen wagte und sich in ihrer Muttersprache nur verlegen und wirr äußerte, entpuppt sich in der neu angeeigneten Sprache als unerschockener Gesprächspartner. (Kristeva 1994: 41)

Es ist bemerkenswert, dass der Protagonist, anders als bei *Der Frauenschreiber*, letztendlich als der wirkliche Autor von *Geheime Terzette* anerkannt wird. In Rio verlieh Costa einem Individuum eine narrative Identität und anschließend Ruhm, während er selbst unbekannt und unerkannt blieb. In Budapest wird Kósta aufgrund der vom ungarischen Ghostwriter Herrn… geschriebenen Autobiografie als der tatsächliche Autor von *Geheime Terzette* enthüllt, was ihn ins Rampenlicht drängt und ihm dabei seine Anonymität entzieht. Es handelt sich hierbei nicht nur um eine Umkehrung seiner Ausdrucksform, sondern auch um die Entlarvung seiner Identität: Kósta kann dadurch, auch wenn widerwillig, so (wieder)erkannt werden, wie er wirklich ist.

Weil er seine Rolle als Ghostwriter verliert und dabei die Autorschaft der Gedichte übernimmt, realisiert Kósta, dass er von Herrn… manipuliert wurde, der als tatsächlicher Autor seiner Autobiografie *Budapest* im Schatten bleibt. Dies ähnelt Álvaros Versuch, dass andere Ghostwriter Costas Stil nachahmen. Die Besitzergreifung von Kóstas Biografie führt dazu, dass seine Identität nicht mehr ausschließlich ihm gehört und sich daraus ein Zyklus ergibt, der nicht im Rahmen der narrativen Handlung gelöst bzw. abgeschlossen wird: »*Budapeste*, genau an seinem Ende, verwandelt sich in Poesie. Der Roman verbirgt seine eigene heimliche Version und lässt sich als stärkster blitzartiger Höhepunkt enträtseln, genauso wie bei einer sprachlichen Musik, die auf einmal ganz abgespielt wird.« (Wisnik 2003: o.S.)[68]

6.2 Großstädte als Dialektik des Selbst

Die oben skizzierten Überlegungen legen nahe, dass die Identitätsproblematik sich von einer festen und stabilen Einheit distanzieren und sich vielmehr als ein von der Fremdheit artikuliertes dynamisches Konstrukt entwickelt. Zu keinem Zeitpunkt interagieren die Personen in Costas Leben mit denen aus Budapest. Dennoch sind die Sprachen und die literarischen Produktionen des Erzählers eng miteinander verbunden und rekonstruieren seine Selbst- und Raumwahrnehmungen.

---

67 »o escritor é o duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que inventa como outro e que escreve, por outro, a própria obra.«

68 »*Budapeste*, no exato momento em que termina, transforma-se em poesia. O romance esconde a versão oculta de si mesmo, e se soletra todo, num flash extremo, como uma língua-música, que se desse de uma vez, por inteiro«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In Anlehnung an Lefebvre (1972c: 92-93) entwickelt sich die Urbanität als eine Mesoebene, welche die ferne und die nahe Gesellschaftsordnung dialektisch synthetisiert, wobei die räumliche Praxis des Individuums eine tragende Rolle spielt. Es wird daher die Ansicht vertreten, die hier dargestellten Urbanitäten sind nicht auf eine rein geografische Inszenierung von Rio de Janeiro und Budapest zu reduzieren. Sie stellen vielmehr die Entstehung und Entfaltung einer Synthese beider Städte dar, die dialektisch einen dritten, subjektiven Raum des Protagonisten zustande bringen. Beide Städte konstituieren eine anfänglich gegensätzliche Raumdimension, die sich im Laufe der Handlung transformiert, indem die neuen, vom Raum artikulierten Wahrnehmungen des Protagonisten seine vorgegebene Weltanschauung infrage stellen und neue subjektive Bedeutungen schaffen.

Die Infragestellung vorheriger Raumwahrnehmungen lässt sich anhand der Struktur der narrativen Handlung ermitteln. Der Roman besteht aus sieben Kapiteln, die sich abwechselnd in jeder Stadt abspielen. Diese Oszillation zwischen Rio de Janeiro und Budapest liegt darin begründet; jedes Kapitel inszeniert Selbst- und Raumwahrnehmungen, die sich im Laufe der Zeit akkumulieren und über die Einflüsse jeder Stadt die Identitätskonstruktion reflektieren.

Die räumliche Praxis (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 33) wird somit nach subjektiven Ausprägungen ausgelegt; diesbezüglich ist hervorzuheben, dass das Individuum nicht die vollständige Kontrolle über seine Wahrnehmungen hat, da sich viele Ereignisse unerwartet zutragen, wie etwa sein erster Aufenthalt in der ungarischen Hauptstadt: »Nach Budapest bin ich dank einer ungeplanten Zwischenlandung geraten, als ich von Istanbul nach Frankfurt flog und von dort weiter nach Rio wollte« (*B* 6)[69]. Obwohl Costa ein stabiles Leben in Rio de Janeiro führte, entsprachen seine Wahrnehmungen nicht dem typischen Bild einer »cidade maravilhosa« (wunderschönen Stadt), wie etwa der Lobgesang der Stadt proklamiert. Costas Beschreibungen von Rio legen zwar einen Optimismus nahe, doch sie sind nicht idealistisch, wie das Epitheton der Stadt zu verstehen gibt.

Anders als viele brasilianische Werke (hierzu vgl. Schøllhammer 2009: 109-110; Carvalho 2009: 68) distanziert sich *Budapeste* von einem gesellschaftskritischen Aspekt und widmet sich vorwiegend der Introspektion. Auf diese Weise beschränkt sich die Raumdarstellung auf eine individuelle Dimension, bei der die alltäglichen Stadtwahrnehmungen eine unerlässliche Rolle spielen. Es ist in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam zu machen, dass die Bescheibung von Rio im Sinne der Naturschönheit sehr optimistisch ist:

> Es gab eine Zeit, da hätte ich, wenn ich zwischen zweierlei Arten von Blindheit hätte wählen müssen, mich dafür entschieden, blind für die Schönheit des Meeres, für die Berge, den Sonnenuntergang in Rio de Janeiro zu sein, um lesen zu können, was es an Schönem in schwarzen Lettern auf weißem Grund gibt. (*B* 114-115)[70]

69 »Fui dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio« (*B* 6)

70 »Houve um tempo em que, se tivesse de optar entre duas cegueiras, escolheria ser cego ao esplendor do mar, às montanhas, ao pôr-do-sol do Rio de Janeiro, para ter olhos de ler o que há de belo, em letras negras sobre fundo branco.« (*B* 96)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rio erweist sich somit als eine dem Protagonisten vertrauten Welt, die ihm eine gewisse Stabilität verleiht, doch mit der er sich nicht identifizieren und zu der er keine starken Gefühle herstellen kann. Die Abwesenheit einer Identifikation mit der Stadt reduziert sie trotz des scheinbaren Optimismus auf eine Oberflächlichkeit:

> [I]ch duschte, aß Bananen, fuhr langsam den Strand entlang, neben dem Fahrradweg, Mädchen auf Fahrrädern, Mädchen auf Rollerblades, Herbstsonne, ich parkte den Wagen in Ipanema. An der Strandbude herrschte Ruhe, ich ließ mir eine Kokosnuss aufschneiden, stützte die Arme auf der Theke auf, legte den Kopf in die Hände, hörte die Menschen hinter mir vorübergehen: Hast du sein Gesicht gesehen, der Schweinehund wird noch heute blass… Sie zog ihren Slip weg, und da kam der Furunkel zum Vorschein… Nur Erste-Welt-Ausstattung, mit allen Schikanen… Hinterher wollte sie sagen, es wäre für einen Schwarzen… Da habe ich zu ihm gesagt, ich hätte gerade meine Tage… Das hätte einen Haufen Geld eingebracht… Der Vizepräsident hat mir am Telefon erzählt… Für mich ist es eigentlich genau das… Ich dachte daran, die Schuhe auszuziehen, und mit den Füßen ins Wasser zu gehen, aber das Meer war weit weg, und ich hatte keine Lust, über den Strand zu laufen. Ich musste zur Agentur fahren, ich stieg ins Auto, hatte aber gar keine Lust. (*B* 15-16)[71]

Die Ruhe der obigen Passage steht anscheinend im Gegensatz zu seiner Identitätskrise, doch Costas Leben ist von seiner Beziehungsunfähigkeit zu Vanda und Joaquinzinho sowie von seiner Arbeit geprägt. Die Darstellung Rios konstituiert demzufolge einen Bezugsrahmen, der über die Landschaft der Stadt hinausgeht und sich auf seine zwischenmenschlichen Beziehungen auswirkt. Obwohl Costa gern als Ghostwriter arbeitet, ist er mit seinem Arbeitsplatz unzufrieden, da er einer Realität ausgesetzt ist, die ihm sein individuelles Ausdrucksvermögen wegnimmt und ihn zu Marktzwecken ausbeutet. Angesichts dieser Krise beschließt Costa, nach Budapest zurückzukehren:

> Ich druckte das Buch aus, blätterte es ein letztes Mal durch, und weil ich das Gefühl hatte, es sei mein allerletztes Buch, wollte ich es nun für kein Geld der Welt verkaufen. Ich ging so weit, dass ich das Original in die Schublade steckte und abschloss, dann dachte ich an Álvaros Gesicht und schloss wieder auf. […] Ohne anzuklopfen betrat ich Álvaros Zimmer und warf ihm den Umschlag mit den zweihundert Seiten des Buchs auf den Schreibtisch, aber er telefonierte gerade und schenkte ihm keine besondere Beachtung. Ich ging hinunter zur Avenida Atlântica, es nieselte, der Strand war menschenleer, das Wasser dunkel und aufgewühlt. Ich stellte mich bei einer Strandbude unter und fragte mich, ob ich jemals fern vom Meer würde leben können, in einer Stadt,

71 »[F]iz uma ducha, comi bananas, fui pela praia devagar, rente à ciclovia, meninas pedalando, meninas de patins, sol de outono, parei o carro em Ipanema. O quiosque estava tranqüilo, pedi um coco e dobrei os braços no balcão, recostei a cabeça nos braços, as pessoas cruzando pelas minhas costas: você viu a cara dele, o escroto ainda fica pálido… ela afastou a calcinha e veio aquele furúnculo… só equipamento de primeiro mundo, cheio de frisas… depois iam falar que era para um crioulo… aí eu disse para ele que estava menstruada… mas ia dar uma grana considerável… o vicepresidente me contou no telefone… para mim de repente é isso mesmo… Pensei em tirar os sapatos e ir molhar os pés, mas o mar estava longe e me deu preguiça de andar na areia. Tinha de seguir para a agência, entrei no carro, a preguiça era muita.« (*B* 14)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> die ich nicht so abrupt aufhörte, sondern in alle Richtungen erstarb. Nachdem ich eine Zeit lang auf die Brandung und die auf dem Strand vorrückende Wasserlinie geschaut hatte, hatte ich das Gefühl, mein Körper neige sich leicht nach vorn; es war, als stiege nicht die Flut, sondern das Festland bekäme Schlagseite. Ich verdrückte mich ins Viertel, betrat hastig eine Apotheke, grüßte die Bedienung hinterm Tresen, ging aber wieder ohne zu wissen, warum ich hereingekommen war. In der Kneipe an der Ecke bestellte ich ein Bier, sah direkt gegenüber ein Reisebüro, ließ das Bier stehen, ging über die Straße und kaufe zwei Tickets nach Budapest. (*B* 48-49)[72]

Indem Costa über die Möglichkeit nachdenkt, ein Leben weit entfernt vom Meer führen zu können, kann geschlossen werden, dass das Meer eine Schwelle seines Lebens in Rio bezeichnet. Trotz vieler Auslandsreisen hatten sie alle eine Frist, eine Rückkehr nach Brasilien. Die Überschreitung dieser Schwelle lässt sich dementsprechend als die Trennung von dem auffassen, was ihm vertraut war, also ein Wunsch, diese Krise zu überwinden.

Während seines ersten Aufenthaltes in der ungarischen Hauptstadt, der das Bedürfnis nach der Umgestaltung seiner Identität auslöst, wird der Erzähler von einer Stadt beeindruckt, die seinen Erwartungen nicht entsprechen: »[I]ch selbst habe schon so viele Städte oberflächlich gesehen, dass sie heute alle durcheinander bringen würde« (*B* 54)[73]. Budapest überrascht ihn also, weil es eine gelbe Stadt ist:

> Ich drückte das Gesicht ans Fenster, alles war bewölkt, die Tablette wirkte. Als zwischen den Wolken ein Loch aufriss, war mir, als flögen wir über Budapest hinweg, geteilt von einem Fluss. Die Donau, dachte ich, es war die Donau, aber sie war nicht blau, sie war gelb, die ganze Stadt war gelb, die Dächer, der Asphalt, die Grünanlagen, merkwürdig, eine gelbe Stadt, ich hatte gedacht, Budapest wäre grau, aber Budapest war gelb. (*B* 13)[74]

Genauso wie Costa ist Budapest gespalten: Buda im Westen, und Pest im Osten – und dazwischen die Donau, die symbolisch Rio ähnelt. Am Anfang lassen die Verfremdung

---

72 »Imprimi o livro, folheei-o pela última vez, e por ter a sensação de que era meu livro derradeiro, já não o queria vender por dinheiro algum. Cheguei a guardar os originais na gaveta, tranquei-a, depois pensie na cara do Álvaro, abri a gaveta. […] Entrei sem bater na sala do Álvaro e atirei na sua mesa o envelope com o livro de duzentas páginas, mas ele estava ao telefone e não prestou muita atenção. Desci à avenida Atlântica, chuviscava, a praia estava deserta, as águas escuras e crespas. Busquei abrigo num quiosque, e me perguntei se algum dia saberia viver longe do mar, em cidade que não terminasse assim num acidente, mas agonizando para todos os lados. Depois de um tempo fitando a arrebentação das ondas e a linha da água a progredir na areia, senti o corpo descair de leve para a frente; era como se em vez de subir a maré, o continente adernasse. Enfiei-me no bairro, entrei às pressas numa farmácia e cumprimentei a balconista, mas fui-me embora sem saber por que tinha entrado. Pedi um chope no bar da esquina, vi uma agência de viagens logo em frente, larguei o chope, cruzei a rua e comprei duas passagens para Budapeste.« (*B* 41)

73 »eu mesmo já vi por alto tantas cidades que hoje sou capaz de confundi-las todas« (*B* 47)

74 »Cheguei o rosto à janela, estava tudo nublado, a pílula fazia efeito. Quando se abriu um buraco nas nuvens, me pareceu que sobrevoávamos Budapeste, cortada por um rio. O Danúbio, pensei, era o Danúbio mas não era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela, os telhados, o asfalto, os parques, engraçado isso, uma cidade amarela, eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela.« (*B* 11)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und die Neugier den Erzähler durch die Straßen Budapests flanieren – ein Gegensatz zu seiner Tendenz zur Abschottung in Rio: »Es hat gedauert, bis ich gelernt habe, dass man, um eine Stadt kennen zu lernen, statt eine Tour im Doppeldeckerbus zu machen, sich besser in einem Raum in der Stadt einschließt. Das ist nicht einfach, und ich wusste, dass es nicht einfach werden würde, in Budapest Fuß zu fassen« (*B* 54)[75]. Das Flanieren manifestiert sich als ein Akt des räumlichen Wahrnehmens: Die Urbanität projiziert sich auf das Individuum und befähigt ihn, sich in sie einzubetten und ihre Bedeutungen zu entnehmen. Costa sucht nach der Lebhaftigkeit der Stadt in seinem Alltag, ohne sich unbedingt an einer »Logik« festzuhalten, die die Stadt definieren könnte:

> Aber ich war nicht auf Erklärungen aus, ich wollte die Augen in Ruhe über dieses Stadtbild wandern lassen. Und im Laufe des Tages erforschte ich die Straßen und Gassen von Buda, spazierte wie selbstverständlich auf seiner Stadtmauer, trat durch die Mauern der mittelalterlichen Burg. Es wurde mir nicht langweilig, so auf einem Stadtplan umherzuspazieren, vielleicht, weil ich seit jeher das vage Gefühl gehabt hatte, dass auch ich der Wegeplan einer Person sei. (*B* 65-66)[76]

Die Stadt verbindet sich mit dem Individuum und bietet ihm neue Perspektiven, indem es die Stadt weiterentdeckt. Es ist allerdings wichtig zu betonen, dass diese Wahrnehmungsübung sich nicht auf die bloße Beobachtung der Architektur und der Geschichte reduziert, sondern sich vielmehr einer alltäglichen Dimension zuwendet, die im Zeitalter fortgeschrittener Globalisierung von weltweiten Einflüssen durchdrungen ist:

> Ich sah ein paar Minuten die Donau vorbeifließen, moosgrün und um einiges breiter, als sie auf der Karte aussah. Im Joggingrhythmus überquerte ich die Hängebrücke, geriet auf einen großen Platz mit einer Statue in der Mitte, bewunderte kurz die neoklassizistischen Fassaden, die Art Nouveau-Balkone, die byzantinischen Bögen, an der dritten Ecke roch ich Rauch, Schokolade, Zwiebeln, ich bog nach rechts ab, ging vorbei an Kodak, an Benetton, an C&A, kürzte den Weg durch eine Passage ab, ging nach links, Lufthansa, American Airlines, Alitalia, das Büro der Air France hatte noch nicht geöfffnet. […] Ich versuchte, meinen Weg umgekehrt zurückzugehen, wurde aber von den Lichtern der Kneipen, Diskotheken, Pizzerien verwirrt, die auf dem Hinweg noch nicht geleuchtet hatten. Es fing an zu regnen, Taxis fuhren besetzt vorbei; ich fand eine Buchhandlung, die geöffnet war, und ging hinein; falls ich am nächsten Tag das Land verlassen sollte, ohne zwei zusammenhängende Wörter sprechen zu können, wollte ich als Souvenir ein Wörterbuch mitnehmen. (*B* 68-69)[77]

---

75 »Custei a aprender que para conhecer uma cidade, melhor que percorrê-la em ônibus de dois andares é se fechar num aposento dentro dela. Não é fácil, e eu sabia que entrar em Budapeste não seria fácil.« (*B* 47)

76 »Mas eu não buscava explicações, pretendia passear os olhos com calma naquele urbanismo. E ao longo do dia, esquadrinhei ruas e becos de Buda, andei com desenvoltura por cima de sua muralha, entrei pelas paredes do castelo medieval. Não me aborrecia caminhar assim num mapa, talvez porque sempre tive a vaga sensação de ser eu também o mapa de uma pessoa.« (*B* 56)

77 »Vi passarem alguns minutos de Danúbio, verde-musgo e bem mais largo do que aparentava no mapa. Atravessei a ponte pênsil em ritmo de jogging, dei numa praça grande com uma estátua no meio, admirei rapidamente as fachadas neoclássicas, os balcões art nouveau, os arcos bizanti-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zufälligerweise hatte Costa in dieser Buchhandlung seine erste Begegnung mit Kriska, zu der er eine Liebesbeziehung eingeht. Der Aufbau dieser Beziehung lässt ihn die Stadt nicht mehr als ein architektonisches Gebilde auffassen, sondern es kommt dem Raum eine neue, subjektive Bedeutung zu; mit Kriska fängt Costa an, sich allmählich mit der Stadt und sich seinem neuen Leben zu identifizieren. Budapest stellt sich dementsprechend als eine fremde Stadt heraus, die sich der Hauptfigur dynamisch und dialektisch eröffnet und sich von dem Status eines Ortes distanziert, an dem Costa sich vorübergehend aufhalten würde. In diesem Sinne übernimmt Kriska die Orientierungsrolle für Kósta in der Stadt: Ohne sie würde der Protagonist der urbanen Überlastung erliegen und er könnte sich selbst nicht mehr finden: »Ein Monat in Budapest bedeutete genau genommen einen Monat mit Kriska, denn ohne sie wagte ich mich möglichst nicht in die Stadt; ich fürchtete, im Stimmengewirr der Stadt den Faden einer Sprache zu verlieren, den ich allein durch ihre Stimme erahnte.« (*B* 76)[78]

Die Sprache spielt hierbei erneut eine tragende Rolle bei der Stadtwahrnehmung. Während Kósta Gefühle zu Kriska und ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis aufbaut, stützt er sich ab und an auf ihm vertraute Elemente. Kósta fängt also damit an, die Stadt so wahrzunehmen, dass sie für ihn eine Grundlage seiner Selbstgestaltung und der darauffolgenden Herstellung von Beziehungen fungiert:

> Ich stellte mich neben sie, und da ich nicht wusste, wie ich mich bemerkbar machen sollte, zog ich wie beiläufig den Stadtplan aus der Tasche und murmelte Hotel Plaza. Sie riss mir den Plan aus der Hand, ich dachte, sie würde ihn in den nächsten Gully werfen, weil man auch Budapest nicht aus einem Stadtplan kennen lerne. Doch sie faltete ihn auseinander, sah ihn an: Plaza… Plaza… Plaza… Plaza… joh. Und auf dem Weg zum Hotel erhielt ich meine erste peripatetische Ungarischstunde, und die bestand darin, dass sie die Dinge benannte, auf die ich wies: Straße, Rollschuhe, Wassertropfen, Pfütze, Abend, Pizzeria, Diskothek, Kneipe, Passage, Schaufenster, Kleidung, Fotografie, Ecke, Markt, Bonbon, Tabakladen, byzantinischer Bogen, Art Nouveau-Balkon, neoklassizistische Fassade, Statue, Platz, Hängebrücke, Fluss, moosgrün, steile Straße, Rezeption, Hotelhalle, Cafeteria, Mineralwasser und Kriska. (*B* 71)[79]

---

nos, na terceira esquina respirei tabaco, chocolate, cebola, virei à direita, passei pela Kodak, pela Benetton, pela C&A, cortei caminho por uma galeria, virei à esquerda, Lufthansa, American Airlines, Alitalia, a agência da Air France ainda estava fechada. […] Tentei refazer meu itinerário a contrapelo, mas me confundi com as luzes de bares, discotecas, pizzarias que na minha vinda não estavam ali. Começou a chover, táxis passavam lotados, encontrei uma livraria aberta, entrei; se amanhã deixasse o país sem conseguir juntar duas palavras, levaria um dicionário como suvenir.« (*B* 58-59)

78 »Um mês em Budapeste, na verdade, significava um mês com Kriska, porque sem ela eu evitava me aventurar na cidade; receava perder, no vozerio da cidade, o fio de um idioma que vislumbrava apenas pela sua voz.« (*B* 64-65)

79 »Pus-me a seu lado e, sem saber como me manifestar, tirei casualmente o mapa do bolso e murmurei: Hotel Plaza. Arrancou-o da minha mão, e pensei que o fosse atirar num bueiro, pois Budapeste tampouco se aprenderia nos mapas. Mas ela o desdobrou, analisou: Plaza… Plaza… Plaza… Plaza… iô. E a caminho do hotel tive minha primeira e peripatética aula de húngaro, que consistiu em ela dar nome às coisas que eu apontava: rua, patins, gota d'água, poça, noite, pizzaria, discoteca, bar, galeria, vitrine, roupa, fotografia, esquina, mercado, bombom, tabacaria, arco bizantino, balcão

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dementsprechend lässt sich Budapest als eine Dimension der Fremdheit auffassen, die sich die Hauptfigur allmählich mithilfe der Sprache und die zwischenmenschlichen Beziehungen aneignet und den Anstoß für eine Dialektik des Selbst gibt. Oftmals versucht Kósta, diese Fremdheit mithilfe dessen, was ihm bereits bekannt ist, zu verstehen. Jedoch verhindert Kriska seine Rückgriffe auf seine vertraute Vergangenheit und betont dabei die Notwendigkeit, sich in der Gegenwart zu befinden:

> Außerhalb von Ungarn gibt es kein Leben, sagt das Sprichwort, und da Kriska dies wörtlich nahm, hat es sie nie interessiert zu erfahren, wer ich früher gewesen war, was ich getan hatte, woher ich kam. Eine Stadt namens Rio de Janeiro, ihre Tunnel, Viadukte, Papphütten, die Gesichter ihrer Bewohner, die dort gesprochene Sprache, die Aasgeier und die Drachenflieger, die Farben der Kleider und die Gischt in der Luft, für sie war das alles überhaupt nichts, nur Stoff meiner Träume. Mitten im Unterricht konnte es mir passieren, dass ich, sagen wir, an den Zuckerhut dachte oder an einen glatzköpfigen Jungen, der Marihuana rauchte, oder an Vanda, die von einer Reise zurückkam, an Vanda, die nach mir fragte, an Vanda, in ein weißes Badetuch gewickelt, aber wenn Kriska mich dabei ertappte, dass ich unaufmerksam war, klatschte sie in die Hände und sagte: Die Wirklichkeit, Kósta, komm zurück in die Wirklichkeit. (*B* 81)[80]

Der Protagonist oszilliert zwischen beiden Städten, ohne sie vollständig zu begreifen. Sein Leben in Budapest basiert zwar vorwiegend auf einem Fokus auf die Gegenwart, doch es kann von seiner Vergangenheit in Rio nicht getrennt werden. Aus diesem Grund ist es möglich zu argumentieren, dass beide Städte verschiedene Funktionen bzw. Positionen auf einer Skala besetzen, inmitten derer sich Kósta befindet. Während seine Wahrnehmung von Rio de Janeiro zum einen eine unwiderrufliche Vergangenheit repräsentiert, ist Budapest zum anderen mit einer Fremdheit gekennzeichnet, die Kósta sich niemals vollständig aneignen kann. In anderen Worten wird Kóstas Budapest niemals wie Kriskas Budapest sein, weil er trotz seiner Bemühungen geradezu auf seine Vergangenheit, seine brasilianische Identität bzw. seinen »fremdartigen Akzent« niemals verzichten kann. Dennoch gelingt es ihm, in Budapest die Grundlage seiner Umgestaltung zu schaffen.

Mithin inszeniert die Handlung aus dem Sichtpunkt der Hauptfigur zwei verschiedene »Budapests«: einen als Stadt der radikalen Fremdheit und den anderen als Stadt seiner neuen Vertrautheit. Obschon die ungarische Hauptstadt sich in erster Linie als Rios Gegenbild erweist, werden den in Budapest erlebten Widersprüchen (Familie, Sprache und literarischer Ausdrucksform) erst eine Form beigemessen, wenn

---

art nouveau, fachada neoclássica, estátua, praça, ponte pênsil, rio, verde-musgo, ladeira, portaria, lobby, cafeteria, água mineral e Kriska.« (*B* 60)

80 »Fora da Hungria não há vida, diz o provérbio, e por toma-lo ao pé da letra Kriska nunca se interessou em saber quem tinha sido eu, o que fazia, de onde vinha. Uma cidade chamada Rio de Janeiro, seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes, a língua ali falada, os urubus e as asas-delta, as cores dos vestidos e a maresia, para ela tudo isso era coisa nenhuma, era matéria dos meus sonhos. No meio de uma aula podia me acontecer de pensar no Pão de Açúcar, digamos, ou num menino careca fumando maconha, ou na Vanda chegando de viagem, a Vanda perguntando por mim, a Vanda enrolada numa toalha branca, mas se Kriska me surpreendesse desatento, batia palmas e dizia: a realidade, Kósta, volta à realidade.« (*B* 68-69)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ihre Bedeutungen *nur* im umgekehrten Verhältnis zu seiner ursprünglichen Identität stehen. Die literarische Darstellung der Stadt bildet somit keinen Kern, um den herum die narrative Identität an Substanz gewinnt. Budapest spiegelt insofern eine Dialektik zwischen Vertrautheit und Fremdheit wider und ermöglicht dem Protagonisten seine Selbstgestaltung. Es ist jedoch zu betonen, dass es sich bei dem dialektischen Prozess um die vollständige Zerstörung der Identität handelt, da sie nach wie vor ein narratives Konstrukt ist und notwendigerweise der Zeit inhärent ist (vgl. 1.4.2). Eine Ablösung von der Vergangenheit ist demnach nicht möglich, selbst wenn keine Identifikationen zum früheren Selbst mehr vorliegen.

Die Dialektik fungiert somit als ein zugrundeliegender Prozess, der die komplette Handlung steuert. Beide Städte interagieren auf subjektiver Ebene miteinander, wobei Gegenwart und Vergangenheit sich gegenseitig beeinflussen. Die Stadtdarstellung steht demnach mit der Subjektivität in engem Zusammenhang, da sowohl Stadt und Individuum im Laufe des Romans transformiert werden. Der Widerspruch, der als Leitmotiv des Werkes gilt, führt dazu, dass die Grenzen der Fiktion überschritten bzw. aufgelöst werden, wie im Folgenden näher erläutert wird.

6.3 Metafiktion und Subjektivität(en)

Wie bereits angesprochen, spielt die Entgegensetzung eine wesentliche Rolle zur Umgestaltung der Identität des Protagonisten, der in Budapest zu Zsoze Kósta wird und dort Fuß fasst. Diese Entwicklung seiner narrativen Identität entspricht einem dialektischen Prozess, der seine Wahrnehmungen sowohl in Rio de Janeiro als auch in Budapest umfasst. Die daraus resultierende Dynamik entfaltet sich darüber hinaus auf metafiktionale Weise, indem das Reale mithilfe eines umstrittenen Spiels von Autorenidentitäten umgedacht wird. Laut dem portugiesischen Schriftsteller und Nobelpreisträger José Saramago geht diese narrative Entfaltung über die narrativen Grenzen bis hin zur Welt der Leserschaft hinaus und lässt sich darstellen als

> ein Prozess aufeinanderfolgender Wiederholungen, die, wenn sie die Universen und die Literaturen nicht modifizieren, zweifelsohne Autoren und Büchern entspringen. Das Unruhigste ist allerdings das unausgesetzte Schwindelgefühl, das den Leser überfällt, welcher in jedem Augenblick wissen wird, wo er »war«, doch in jedem Augenblick auch nicht weiß, wo er »ist«. Ohne dies offensichtlich zu beabsichtigen, drückt jede Seite des Romans eine »philosophische« Interpellation und eine »ontologische« Provokation aus: Was ist schließlich die Realität? Was und wer bin ich schließlich in dem, was mir als Realität vorgegaukelt wurde? Ein Buch existiert, wird aufhören zu existieren, und wird erneut existieren. Eine Person schrieb, eine andere unterschrieb, wenn das Buch verschwunden ist, dann sind diese Personen auch verschwunden? Und wenn beide verschwunden sind, dann vollständig oder teilweise? Wenn jemand überlebt hat, hat er in diesem oder in anderem Universum überlebt? Wer werde ich denn

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> sein, wenn ich aufgrund meines Überlebens nicht mehr bin, wer ich war? (Saramago 2003: o.S.)[81]

Die Kritik des renommierten Schriftstellers legt nahe, dass die Selbstgestaltung des Protagonisten sich nicht nach dem letzten Kapitel abschließt, sondern die Handlung offenlässt, indem die Grenzen der Fiktion infrage gestellt werden. Die Sprache steht demnach im Mittelpunkt der Handlung und beherrscht sie, wenn sie über die Grenzen der Wirklichkeit und der Literatur nachdenkt. Diese Selbstreflexion der Literatur führt zu einer Umdeutung der Handlung, deren Abschluss zugleich nicht mehr als solcher betrachtet wird und das inszenierte Identitätsspiel noch weiter fragmentiert.

Es handelt sich in diesem Sinne um ein Spiel von subjektiven Bedeutungen, Spiegelbildern und Simulakren, die die literarische Performanz transformieren und die Selbst- und Fremdwahrnehmungen destabilisieren. Der brasilianische Schriftsteller Luís Fernando Veríssimo betont in seiner Rezension, dass die empirische Wirklichkeit in den Hintergrund gedrängt wird und die Literatur ihre eigenen Gesetze befolgt:

> *Ghostwriter* ist derjenige, der die Bücher der Anderen schreibt, doch jeder Schriftsteller ist ein Gespenst. Er hat die Fähigkeit, durch Wände zu gehen, sogar die des Schädels, und ins Leben einzudringen und jedermanns Gedanken zu offenbaren, wenn er möchte. Genau wie ein Gespenst, hängt der Schriftsteller nicht von der Wirklichkeit ab. Er flaniert durch die Realität und ignoriert ihre Regeln. Statt vom Sauerstoff lebt er von den Worten. Mit ihnen kann er die Zeit mit den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und der Logik der Lebenden kontrollieren. Die Sprache ist seine einzige Realität, das Ektoplasma, in dem er seine Realität konstruiert. (Veríssimo 2003: o.S., Herv. i.O.)[82]

Weil er in den Schatten lebt, ist Costa/Kósta gewohnt, seinen Kunden einen Ausdruck ihrer persönlichen Erzählungen zu verleihen, indem er sich ihre Identitäten aneignet und sie im Rahmen seiner eigenen Subjektivität zum Ausdruck bringt. Da die Anonymität die unerlässliche Bedingung seines Berufs ist, kritisiert die Hauptfigur »diese[] neue[] Klasse von renommierten Ghostwritern, die Zeitschriften brachten sogar Fotos

---

81 »um processo de repetições sucessivas que, se não chegam a ser de universos nem de literaturas, sem dúvida o serão, inquietantemente, de autores e de livros. O mais desassossegador, porém, é a sensação de vertigem contínua que se apoderará do leitor, que em cada momento saberá onde ›estava‹, mas que em cada momento não sabe onde ›está‹. Sem parecer pretendê-lo, cada página do romance expressa uma interpelação ›filosófica‹ e uma provocação ›ontológica‹: que é, afinal, a realidade? O que e quem sou eu, afinal, nisso que me ensinaram a chamar realidade? um livro existe, deixará de existir, existirá outra vez. Uma pessoa escreveu, outra assinou, se o livro desapareceu, também desapareceram ambas? E se desapareceram, desapareceram de todo ou em parte? Se alguém sobreviveu, sobreviveu neste ou noutro universo? Quem serei eu, se tendo sobrevivido não sou já quem era?«

82 »*Ghost-writer* é quem escreve os livros dos outros, mas todo escritor é fantasma. Ele tem o poder de atravessar paredes, inclusive as do crânio, e invadir a vida e revelar os pensamentos de quem quiser, quando quiser. Como um fantasma, o escritor não depende da realidade. Flana pela realidade, ignorando todos os seus limites. Em vez de oxigênio, vive de palavras. Com elas pode mexer com o tempo, com as leis da probabilidade e com a lógica dos vivos. A linguagem é sua única realidade, ou o ectoplasma em que constrói a sua realidade.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von ihnen, Arm in Arm mit großen Frauen.« (*B* 125)[83] Insofern steht es ihm außer Frage, im Rampenlicht zu stehen, doch aufgrund der Veröffentlichung des (ungarischen) Romans *Budapest*, der von Kriskas Ex-Mann, dem geheimnisvollen ungarischen Ghostwriter Herrn… geschrieben wurde, werden die Scheinwerfer auf Kósta gerichtet. Die Rollen werden dementsprechend getauscht: Kósta, der für die anderen schrieb und sich als wirklicher Autor identifizierte, ist nun der Autor eines Buches, das er in der Tat nicht geschrieben hat.

> Der schillernde Einband, ich verstand nicht die Farbe des Einbands, der Titel Budapest, ich verstand den aufgedruckten Namen Zsoze Kósta nicht, ich hatte dieses Buch nicht geschrieben. Ich wusste nicht, was da vor sich ging, die Leute um mich herum, ich hatte damit nichts zu tun. Ich wollte das Buch zurückgeben, wusste aber nicht, wem, ich hatte es von Lantos, Lorant & Budai erhalten, und dann wurde ich blind. Die Scheinwerfer blendeten mich, es war die Duna Televízió, ich verstand diese Duna Televízió nicht, ich musste da raus, die Türen des Zolls hatten sich hinter mir geschlossen. Ich blickte auf die Schilder des Flughafens, und hinter der Glasscheibe sahen Leute zu mir, winkten mir mit Büchern in schillerndem Einband. (*B* 199)[84]

Anders als Kaspar Krabbe, der Costa beauftragte, *Der Frauenschreiber* zu verfassen, wird Kósta die Autorschaft von *Budapest* ungewollt zugeordnet. In diesem Augenblick kommt eine weitere Identitätskrise zum Vorschein. Herr… zwingt Kósta, auf seine Anonymität bei der Veröffentlichung seiner Autobiografie zu verzichten. Obwohl der Ghostwriter Herr… akkurat und nahezu gottähnlich (vgl. Miller 2009: 135) Costas/Kóstas Selbstbestimmung erzählt, erhält das Buch den Status einer *Auto*biografie erst, wenn Kósta sich mit der Handlung und der inszenierten Entwicklung identifiziert. In dieser Hinsicht identifiziert sich Kósta nicht mit der Darstellung seines Selbstbildes, sondern mit der seines Fremdbildes. Infolgedessen bezeichnet das Verhältnis zwischen Selbst- und Fremdinszenierung den letzten und ungelösten Widerspruch: Die Darstellung seines Fremdbildes wird mit *Budapest* manipulativ zu einem ihm auferlegten Scheinbild, das zum Status seines Selbstbildes proklamiert wird. Laut Nitrini (2008: 198) wird so ein metafiktionaler Prozess ins Leben gerufen, »eine Umkehrung, die gemeinhin beim Spiegelbild der klassischen Prozedur der *mise en abyme* operiert: statt, dass der reale Roman den fiktionalen Roman umfasst, umfasst der fiktionale Roman das Reale.«[85]

---

83 »nova classe de ghost-writers renomados, [que] saíam até em fotos nas revistas, de braços com mulheres altas« (*B* 104)

84 »A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro. Eu não sabia o que estava acontecendo, aquela gente à minha volta, eu não tinha nada a ver com aquilo. Eu queria devolver o livro, mas não sabia a quem, eu o recebera de Lantos, Lorant & Budai e fiquei cego. Os refletores me ofuscaram, era a Duna Televízió, eu não entendia aquela Duna Televízió, eu precisava sair dali, atrás de mim as portas da alfândega se fecharam. Eu olhava os letreiros do aeroporto, e através do vidro umas pessoas me olhavam, me acenavam com livros de capa furta-cor.« (*B* 167)

85 »um movimento inverso ao que se opera comumente na relação especular própria do procedimento clássico da *mise-en-abîme* [sic!]: em vez de o romance real conter o romance fictício, o romance fictício contém o real.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Insofern verschränken sich das Reale und das Fiktionale und stellen die Grenzen der Performanz und Kóstas umgestalte Identität in Budapest infrage. Wie bereits erwähnt, stützt sich das Identifikationsverhältnis des Erzählers auf Vandas und Kriskas Wiedererkennung: Die erste erkennt ihren Ehemann nicht als den Autor von *Der Frauenschreiber*, wobei die zweite ihn erst nach Kocsis Ferenz Eingeständnis, nicht der echte Autor von *Geheime Terzette* zu sein, (fälschlicherweise) wiedererkennt:

> In diesem leeren Augenblick teilte ich ihr mit einer Stimme mit, die nicht meine war: Das Buch [*Der Frauenschreiber*] habe ich geschrieben. (*B* 134)[86]

> Ich habe das Buch [*Budapest*] nicht geschrieben, wollte ich sagen, doch die Stimme kam nicht aus meinem Mund heraus […]. (*B* 202)[87]

Während Costa im brasilianischen Kontext Vanda verrät, er habe Krabbes Identität einen Ausdruck zugeschrieben, ist Kósta derjenige, dessen Identität von der Arbeit eines anderen Ghostwriters zum Ausdruck gebracht wird. Weil Kósta nun im Mittelpunkt steht und keinen Zuflucht in den Schatten seines Berufs mehr finden kann, nimmt er wahr, dass seine Identität zur Entstehung verschiedener Fremdbilder führt, die nicht mehr seiner eigenen Selbstwahrnehmung, sondern den Erwartungen und den Wahnehmungen der Anderen über ihn entsprechen:

> Ich habe mein Buch nicht selbst geschrieben, korrigierte ich ihn, woraufhin die Menge vor Lachen brüllte. Es war kein Witz, doch als solcher wurde der Satz am nächsten Tag mit Foto auf dem Titelblatt des Magyar Hírlap veröffentlicht, und Lantos, Lorant & Budai riefen an, um mir mitzuteilen, die Buchhandlungen hätten die erste Auflage restlos verkauft. Einfache Bürger hielten mich auf der Straße an, um sich ihr Exemplar signieren zu lassen, und ich schrieb mit halb tauber Hand für mich fremde Widmungen. In der Presse erschienen fast täglich fremde Artikel mit meinem Namen. Ich wurde im Parlament empfangen, speiste im Palast des Erzbischofs zu Abend, die Universität von Pécs verlieh mir einen Doktortitel, für den ich mich mit einer schwülstigen Rede bedankte, die auf mir unerklärliche Weise in meine Tasche geraten war. Meine Schritte wurden gemächlich, ich ging, wohin man mich führte, ich wusste schon, was mich erwartete, es war, als würde mein Buch weitergeschrieben. Bei Vorträgen versuchte ich noch, aus dem Stegreif zu sprechen, hin und wieder hatte ich einen Geistesblitz, aber meine Leser kannten sie schon alle. Ich ersann absonderliche Wörter, sprach Sätze von hinten nach vorn, flocht unvermittelt ein verdammt noch mal ein, doch kaum hatte ich den Mund aufgemacht, kam mir im Publikum schon irgendein Exhibistionist zuvor. Es war zum Auswaschen, richtig traurig, ich hätte mitten in der Stadt de Hosen herunterlassen können, kein Mensch wäre überrascht gewesen. (*B* 203-204)[88]

---

86 »Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu.« (*B* 112)

87 »O autor do meu livro não sou eu, queria lhe dizer, mas a voz não me saía da boca […]« (*B* 170)

88 »O autor do meu livro não sou eu, emendei, levando a multidão às gargalhadas. Não era uma piada, mas como tal foi publicado o dito no dia seguinte, com foto na capa do Magyar Hírlap, e Lantos, Lorant & Budai me telefonaram para dizer que a primeira edição se esgotara nas livrarias. Populares me paravam na rua, me solicitavam o autógrafo em seus exemplares, e com mão dormente

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Genau so wie Álvaro, Costas Geschäftspartner, jüngere Autoren angestellt hatte, um Costas Stil zu reproduzieren, befindet sich Kósta in einem Kontext, in dem seine Worte wieder einmal zugunsten des Marktes reproduziert werden. Obschon Costa/Kósta die Anonymität als Zuflucht für die zwanglose Entwicklung seiner Subjektivität präferiert, steht er nun im Mittelpunkt der Gesellschaft des Spektakels (vgl. Debord 1978), in der Vanda und Kaspar Krabbe sich befinden wollten. Außerdem ist es zu unterstreichen, dass die Differenzen zwischen Krabbe und Kósta sich in Gemeinsamkeiten verwandeln, die letztendlich zum metafiktionalen Schwindelgefühl des Romans beitragen.

Kósta übernimmt also die Position, die Krabbe einst übernahm, als der Deutsche die Exemplare von *Der Frauenschreiber* signierte: »Er revanchierte sich mit einem Exemplar seines, um nicht zu sagen meines Buchs, und signierte es sogleich mit riesigen, steifen Lettern: Für Sr. José Costa diese anspruchslosen Seiten, herzlich, K.K.« (*B* 110)[89] Darüber hinaus lässt die Veröffentlichung von *Der Frauenschreiber* Costa erfahren, dass Vanda indirekt sein großes Schreibtalent anerkennt, aber ihn nicht wiedererkennt. Diese Situation verschärft sich, als Costa den Verdacht hatte, der Deutsche hätte eine sexuelle Begegnung mit seiner Frau gehabt, die fast der Beziehung ähnelt, die Kósta mit der Ex-Frau seines ungarischen Ghostwriters Herrn… aufgebaut hatte. Zudem lässt sich noch eine Gemeinsamkeit zwischen Krabbe und Kósta ermitteln, und zwar in Hinsicht auf den Inhalt beider Werke: Während Krabbe Hamburg verließ, in Brasilien Fuß fasste und die Sprache durch Teresa erlernte, verlässt Costa Brasilien und begibt sich nach Budapest, wo Kriska ihm Ungarisch beibringt. Das Ende von *Der Frauenschreiber* ähnelt fast[90] einem Plagiat[91] und schlägt somit eine Brücke zwischen beiden Werken und den Autoren von »ein[em] Buch mit weichem senfgelben Einband« (*B* 93)[92]: Krabbe, der Nicht-Autor von *Der Frauenschreiber*, und Kósta, der Nicht-Autor von *Budapest*. Ein Vergleich zwischen beiden Büchern verdeutlicht dies:

---

eu escrevia dedicatórias que me pareciam estranhas. Estranhos artigos com meu nome apareciam na imprensa quase todo dia. Fui recebido no Parlamento, jantei no Palácio do Arcebispo, na Universidade de Pécs me concederam um título de doutor, que agradeci com um discurso empolado, surgido em meu bolso não sei como. Meus passos se tornavam vagarosos, eu ia aonde me conduziam, eu já sabia o que me esperava, era como se meu livro continuasse a ser escrito. Em palestras, ainda tentava falar de improviso, tinha um ou outro lampejo de espírito, mas meus leitores já os conheciam todos. Eu ideava palavras estrambóticas, frases de trás para diante, um puta que o pariu sem mais nem menos, mas nem bem abria a boca, e na plateia algum exibicionista se me antecipava. Era um enfado, era muito triste, eu poderia baixar as calças no centro da cidade, ninguém se surpreenderia.« (*B* 170-171)

89 »Retribuiu-me com um exemplar de seu, para não dizer meu livro, que autografou no ato, com letras garrafais e firmes: ao Sr. José Costa, estes despretensiosos escritos, cordialmente, K.K.« (*B* 92)

90 Im brasilianischen Original gibt es eine kleine Veränderung bei der Verwendung von Konjunktionen (»de quem«/»cujo«), wohingegen beide Passagen der deutschen Übersetzung vollständig gleich sind.

91 91Siehe dazu im Vergleich Bacchinis (2016) Analyse zur Thematik des Plagiats, die sich nicht auf die Ebene der Erzählung beschränkt, sondern auch im Wechselspiel zwischen Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen *Budapest* und Italo Calvinos *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* zum Ausdruck kommt.

92 »um livro de capa-mole, cor de mostarda« (*B* 79)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Also sprach Kaspar Krabbe: Und die geliebte Frau, deren Milch ich schon gesaugt hatte, ließ mich von dem Wasser trinken, in dem sie ihre Bluse gewaschen hatte. Er schlug das Buch zu. Und verstummte, wohl wissend, dass ein einziges überflüssiges Wort, von seinem unsensiblen Geist hervorgebracht, Josés Ehefrau erstarren und sich verhärten lassen konnte, so wie sie vielleicht auch die Berührung seiner glatten Haut als eklig empfinden würde. Wie von Sinnen stürzte sich Kaspar Krabbe, ohne sich zu entkleiden, auf die Frau, legte sie L-förmig auf das L-förmige Sofa und besaß sie in dieser Form. (*B* 103-104)[93]

> Liebe Kriska, fragte ich, weißt du, dass ich einzig für dich nächtelang an diesem Buch gearbeitet habe, das nun endet? Ich weiß nicht, was sie dachte, denn sie schloss die Augen, aber mit dem Kopf antwortete sie ja. Und die gebliebte Frau, deren Milch ich schon gesaugt hatte, ließ mich von dem Wasser trinken, in dem sie ihre Bluse gewaschen hatte. (*B* 207)[94]

Die letzte obige Passage porträtiert Kósta und Kriska im Bett: Er liest ihr den Roman *Budapest* vor, der genau wie der Roman, den das Lesepublikum in den Händen hat, anfängt: »Es müsste verboten sein, sich über jemanden lustig zu machen, der sich in einer Fremdsprache versucht.« (*B* 5)[95] Diese Lektüre initiiert sich erneut am Ende des Romans und bildet somit einen unabschließbaren Zyklus der *mise en abyme*, die zur Verschmelzung der Fiktion mit der Realität führt:

> Und [Kriska] bat mich, ihr das Buch vorzulesen. Wie bitte? Das Buch. Ich hatte nicht die Absicht, ein Buch vorzulesen, das nicht von mir stammte, solch eine Demütigung wollte ich mir nicht antun. […] Sie legte mir bloß das Buch auf den Schoß und blieb stocksteif liegen. Ich nahm es in die Hand, die Seiten fielen schon heraus, ich verstand nicht, warum ich ein Geschwätz vorlesen sollte, das sie schon über dreihundertmal gelesen hatte. In einem literarischen Werk muss es doch Nuancen geben, sagte Kriska, die nur in der Stimme des Autors erkennbar werden. Ungewollt gab sie mir das Stichwort, um ihr nachdrücklich klar zu machen, dass ich nicht der Verfasser eines Buches sein konnte, auf dessen Einband mein name stand. […] Für sie war es sehr schmeichelhaft, dass ein derart mit Preisen überhäuftere Autor, den der hoch verehrte Buzanszky Zoltán als den letzten Puristen der ungarischen Literatur bezeichnete, der unkultivierte Typ war, dem sie die Anfänge der Sprache beigebracht hatte. Also setzte ich die Brille auf, öffnete das Buch und begann: Es müsste verboten sein, sich über jemanden lustig zu machen, der sich… Langsam, Kósta, langsamer, und die ersten Seiten brachte ich nur mühsam hinter mich. Ich verhedderte mich in den Satzzeichen, geriet mitten im

93 »Então Kaspar Krabbe falou: e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa. E fechou o livro. E silenciou, ciente de que qualquer palavra a mais, oriunda de sua mente bruta, poderia gelar e endurecer a esposa de José, como talvez repugnasse a ela o contato de sua pele escorregadia. Possesso, Kaspar Krabbe saltou sobre a mulher sem se despir, deitou-a em L no sofá em L e dessa forma a possuiu.« (*B* 87)

94 »Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa.« (*B* 174)

95 »Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira.« (*B* 5)

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Satz außer Atem, es war, als läse ich einen Text, den ich selbst geschrieben hatte, doch mit verstellten Wörtern. Als läse ich aus einem Parallelleben zu meinem vor, und für eine Person, parallel zu mir, in der ersten Person zu sprechen hatte zur Folge, dass ich stotterte. Aber nachdem ich gelernt hatte, zu dem Ich des Buchs auf Distanz zu gehen, las ich fließend. (*B* 205-206)[96]

In Anbetracht der Nicht-Anerkennung von Kósta als der Nicht-Autor von *Budapest* wird seine Identitätskrise hervorgehoben, die erst überwunden wird, wenn der Leser Kósta sich von der Erzählerfigur Kósta distanziert. Ähnlich wie ein Doppelgänger spaltet sich seine Identität in zwei und weist auf die sprachlichen Gemeinsamkeiten hin. Doch eine Verschmelzung der entzweiten Identität ist nicht ganz erfolgreich, denn die Identifikation, die er mit dieser Trennung beabsichtigt, ist nichts anderes als seine Art und Weise, Kriska nicht zu verraten, er sei nicht der echte Autor von *Budapest*, damit seine Beziehung zu ihr nicht in die Brüche so geht, wie es mit Vanda passiert ist. Insofern fingiert der Leser Kósta zugunsten seiner Beziehung zu Kriska, sich selbst mit der Erzählerfigur zu identifizieren, was fast ironischerweise zur Bestätigung führt, dass seine wahrgenommene Identität niemals ein Spiegelbild von sich selbst sein wird, sondern eine fremde Selbstdarstellung.

Die *mise en abyme* stellt die Grenzen der literarischen Performanz infrage und trägt zu einem Schwindelgefühl bei, das das Lesepublikum, das an der Handlung unmittelbar mittels des Identifikationsspiels teilnimmt, zu spüren bekommt. Indem Kósta als der Autor eines Buches, das er nicht geschrieben hat, identifiziert wird, steht er dem ungarischen Buch *Budapest* gegenüber, das anscheinend dasselbe Buch des extrafiktionalen Lesepublikums ist. Dennoch trägt *Budapeste* nicht nur den Status einer Übersetzung, sondern vor allem die Autorschaft von Chico Buarque, dessen Namen auf dem Einband vorzufinden ist. Seine Einbettung in dieses Identitäts- und Simulakrenspiel ist allerdings kurios, da Chico Buarque damit zum entgegengesetzten Element von Zsoze Kósta wird. Auf der vierten Umschlagseite des brasilianischen Romans[97], die einem

96 »E [Kriska] me pediu que lesse o livro. Como? O livro. Eu não leria um livro que não era meu, não me sujeitaria a tamanha humilhação. […] Apenas pousou o livro em meu colo e se deixou ficar inerte na cama. Tomei-o, suas folhas se soltavam em minhas mãos, eu não entendia porque precisaria ler um palavrório que ela já lera mais de trezentas vezes. Porém numa obra literária deve haver nuances, disse Kriska, que só se percebem pela voz do autor. Sem querer ela me dava a deixa para lhe comunicar, de modo peremptório, que não poderia ser eu o autor de um livro que trouxesse meu nome na capa. […] Era para ela muito lisonjeiro que um autor tão premiado, tido pelo venerando Buzanszky Zoltán como o último purista das letras húngaras, fosse este tipo selvagem que ela iniciara no idioma. Então coloquei meus óculos, abri o livro e comecei: Devia ser proibido debochar de quem se aventura… Devagar, Kósta, mais devagar, e as primeiras páginas foram duras de vencer. Eu me atrapalhava com a pontuação, perdia o fôlego no meio das frases, era como ler um texto que eu tivesse mesmo escrito, porém com as palavras deslocadas. Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluiu.« (*B* 172-173)

97 Die deutsche Ausgabe verwendet wiederum diese grafische Strategie des brasilianischen Originals nicht, sondern stellt stattdessen einen grafischen Vergleich an, indem auf dem Einband ein Foto von Rio de Janeiro (samt dem Buchtitel *Budapest*) mit einem von Budapest auf der vierten Umschlagseite kontrastiert wird.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Spiegelbild ähnelt, wird Kósta die Autorschaft zugeschrieben und der Titel ins Ungarische übersetzt. Darüber hinaus handelt es sich anscheinend um das Buch »mit weichem senfgelben Einband« (*B* 93), das vom Ghostwriter Herrn… geschrieben wurde:

Abb. 2: Einband des brasilianischen Originals »Budapeste«

Quelle: Companhia das Letras

Damit intensiviert sich das Identitätsspiel: Ist Chico Buarque der wirkliche Autor von Zsoze Kóstas Buch oder ist Kósta der Autor von Chico Buarques[98] Buch? Oder Herr…? Es ist zu unterstreichen, dass es nicht klar ist, ob dieser paratextuelle Rückgriff sich aus Chico Buarques kreativem Schreibprozess oder aus einem Eingriff seitens des Verlags ergab. Trotzdem ist die Tatsache von großer Bedeutung, denn das Element leistet zu einer noch höheren Fragmentierung der betroffenen Identitäten einen erheblichen Beitrag und ermöglicht darüber hinaus die Einbettung der Leserschaft, die bei der Lektüre die Rolle von »Komplizen, Schauspielern und/oder Akteuren der realfiktionalen Ereignisse, die uns von allen Seiten umschließen« (Zonin 2012: 4)[99]. Diana

98 Ein aufschlussreicher und bemerkswerter Aspekt ist die gleichnamige Verfilmung des Romans (Regie: Walter Carvalho, 2009). Es handelt sich um die Szene am Flughafen, wo Chico Buarque auftritt und auf Ungarisch Kósta um ein Autogramm bittet. Diese Verflechtung zwischen Autoren und Performanzen führt damit zur Intensivierung der metafiktionalen Problematik. Allerdings soll die Filmproduktion nicht angesprochen werden, da das vorliegende Kapitel sich lediglich auf das literarische Werk eingrenzt, aber weitere komparatistische Forschungen zwischen dem Roman und dem Film sollen gefördert werden, da sie die Diskussion rund um die Identitätsdarstellung und -gestaltung weiterhin entfachen können.

99 »cúmplices, atores e/ou agentes, dos episódios reais-ficcionais que nos cercam por todos os lados«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Klinger stellt wiederum fest, die Autofiktion bezeichnet einen Subjektivierungsprozess und die Herausbildung einer individuellen Performanz:

> Die Autofiktion ist eine Maschine, die Autorenmythen produziert und berichtet, sowohl in den Passagen über die Erlebnisse des Erzählers als auch in den narrativen Augenblicken, in denen der Autor einen Bezug zum Schreiben selbst herstellt, d.h. die Frage nach dem Sprechzeitraum (Was bedeutet Autor sein? Wie verläuft der Schreibprozess? Wer sagt ich?). Anzuerkennen, dass der Inhalt der Autofiktion nicht die Biografie selbst, sondern der Mythos des Autors ist, ermöglicht mir die Annäherung an eine Definition, die für meine Argumentation relevant ist. Was ist der Zusammenhang zwischen dem Mythos mit der Autofiktion? […] Die Autofiktion beteiligt sich an der Herausbildung des Autorenmythos, einer Figur, die sich in der Schnittstelle zwischen »Lüge« und »Geständnis« befindet. Die Vorstellung des Berichts als Gestaltung der Subjektivität ermöglicht aus einer offenkundigen Ambivalenz bezüglich einer dem Text vorangegangenen Wahrheit […], die Autofiktion als eine Performanz des Autors aufzufassen. (Klinger 2007: 51)[100]

Diese Infragestellung der Autorschaft und das Identitätsspiel auf der metafiktionalen Ebene entsprechen Barthes Überlegungen über den Tod des Autors als Instanz, die für das Werk spricht und als Herr der unbestreitbaren Wahrheit eines in sich geschlossenen Systems fungiert (vgl. Barthes 2006). Wie bereits in der Analyse von *Nachtzug nach Lissabon* dargelegt wurde, entspricht der Tod des Autors einer Emanzipation des literarischen Werkes, dessen Bedeutung nicht von einer einzigen Interpretation festgeschrieben ist (vgl. ebd.: 62). Die Interpretation des literarischen Werkes erfolgt vielmehr mittels der Lektüre, bei der der Leser dem Werk seine eigenen subjektiven Bedeutungen zuschreibt und es auf individuelle Weise interpretiert. So versteht Barthes den Tod des Autors als eine Zäsur des literarischen Werkes.

In diesem Zusammenhang veranschaulicht *Budapeste* beispielhaft die Auflösung des vorherigen Paradigmas, denn das Spiegellabyrinth begünstigt die Entfaltung dialektischer Verhältnisse und löst eine unabhängige symbolische Selbstordnung aus. Der Tod des Autors verkündet die Emanzipation des literarischen Werkes (vgl. ebd.: 60-61): Indem dem Werk die Vorstellung einer einzig wahren, monolithischen Interpretation entzogen wird, wird das literarische Werk polyvalent und dynamisch. Daraus ergibt sich eine Vielfalt von individuellen Interpretationen, die die Dynamik der inszenierten Identitätsspiele betont, wie sich beispielhaft in *Budapeste* zeigt. Der Schreibprozess von *Der Frauenschreiber* und *Geheime Terzette* untermauern diese Tatsache, denn beim ersten

100 »A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar de fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor, me permite chegar próximo da definição que interessa para minha argumentação. Qual a relação do mito com a autoficção? […] A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a ›mentira‹ e a ›confissão‹. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar […] a autoficção como uma performance do autor.«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Buch entsteht die Handlung erst, wenn Costa sich Kaspar Krabbes narrative Identität aneignet. Aus diesem Grund lässt sich feststellen, dass *Der Frauenschreiber* nicht die Autobiografie des Deutschen ist, sondern vielmehr die Subjektivität des Ghostwriters, der sich den Anderen einverleibt. Was *Geheime Terzette*, Kóstas poetisches Werk, angeht, erfolgt der Schreibprozess lediglich über die Beherrschung der ungarischen Sprache und die radikale Verarbeitung der Fremdheit, mit der er in Budapest konfrontiert war.

Die (Re-)Produktion von Selbst- und Fremdbildern bezeichnet insofern eine Dynamik, die sich Barthes zufolge ausschließlich mithilfe der Teilnahme der Leserschaft verwirklicht, die die Bedeutungen des Werks zu entziffern versucht. Gewissermaßen lässt sich unterstreichen, dass diese Trennung zwischen dem literarischen Werk und dem Autor einen leeren und wesentlich deiktischen Raum ins Leben ruft, auf den die Leser ihre eigenen Bedeutungen und Interpretationen projizieren. In Anbetracht dessen entspricht das Schreiben zum einen dem Ausdruck der Subjektivität des Autors, aber zum anderen ermöglicht es zugleich die Emanzipation des Werkes. Das Schreiben entzieht dem Autor die Herrschaft über das Werk und verwirklicht sich auf der Ebene der Adressaten. Als Beispiel hierfür lässt sich die Distanzierung von Kósta als die Übernahme einer Leserrolle anführen: Kósta kann (selbst wenn er der tatsächliche Autor von *Budapest* wäre) Kriskas Neugier auf die textuellen Nuancen nicht befriedigen, weil er selbst dem Text seine individuellen Bedeutungen zuweist. Schließlich handelt es sich hierbei um eine Maskierung, denn »[s]prachlich gesehen ist der Autor nie mehr als derjenige, der schreibt« (ebd.: 59), sondern ein Leser, der die Handlung interpretiert und dabei den Autor zum Tod verurteilt.

Des Weiteren befasst sich Foucault (2001[1969]) auch mit der Frage der Autorschaft, jedoch aus einer diskursiven Perspektive. Ihm zufolge ist der Autor nichts anderes als der Ausgangspunkt für den Ausdruck eines Werkes, das einer nahezu auratischen Konzeption des literarischen Werkes ähnelt. In *Budapest* ist dieser auratische Ausdruck mit Costas/Kóstas Subjektivität gleichzusetzen, die er auf seine Texte projiziert und aufgrund derer er sich nach An- bzw. Wiedererkennung wünscht. In Anlehnung an Benjamin (1991[1935]) ist die Aura eines Kunstwerks einzigartig und ihre Reproduktion führt lediglich zu ihrem Verschwinden. Diese Reproduktion wird wiederum mithilfe der Sprache vermittelt, was zur Trennung des literarischen Werkes von dem Autor führt. Die Sprache schafft eine narrative Struktur, deren Interpretation notwendigerweise den subjektiven Praktiken des Lesepublikums zugrundeliegt (vgl. Foucault 2001[1969]: 1009-1010). Also ist die Beziehung zwischen dem Autor und dem literarischen Werk Foucault zufolge durch eine im Wesentlichen subjektive Beziehung gekennzeichnet.

Ein von Foucault angesprochener diskursiver Aspekt ist der Name des Autors, der auf eine vorgegebene Existenz zurückgreift und einem Sprachzeichen in struktureller Hinsicht gleichkommt. Die namentliche Autorschaft impliziert dementsprechend ein diskursives Element, das über die Grenzen des literarischen Werks hinausgeht: Der Name des Autors ermöglicht die diskursive Klassifizierung und mithin ihre Kontrolle, Abgrenzung, Selektion und auch Verurteilung (vgl. Foucault 2001[1969]: 1021). Foucault zufolge ist die Autorschaft die Ursache zu ihrer Implosion und Dekonstruktion. Insofern ist der Ausdruck aufgrund der Unfähigkeit, unveränderbar, universal und solide zu bleiben, inhärent mit seiner Überwindung verbunden: »[D]ie Autor-Funktion [wird]

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht bei allen Diskursen auf eine universelle und konstante Weise ausgeübt« (ebd.: 1016). Costas/Kóstas Individualität wird dementsprechend durch das Schreiben aufgehoben und die textuelle Reproduktion seiner Subjektivität führt zum Verlust der Essenz seiner Individualität: »Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. Denken Sie an Flaubert, Proust, Kafka.« (ebd.: 1009) Jeder Fortgang seines Werks repräsentiert somit eine Fragmentierung seiner Subjektivität, weil der Fokus nicht mehr auf sein Selbstbild, sondern auf seine Fremdbilder gerichtet ist:

> Zunächst lässt sich sagen, dass das Schreiben sich heute vom Thema des Ausdrucks befreit hat: Es ist nur auf sich selbst bezogen und doch ist es nicht in der Form der Innerlichkeit gefangen: Es fällt mit seiner entfalteten Äußerlichkeit zusammen. Dies bedeutet, dass Schreiben [»*écriture*«] ein Spiel von Zeichen ist, das sich weniger am bedeuteten Inhalt [»*signifié*«] als an der Natur des Bedeutenden [»*signifiant*«] ausrichtet. Dies besagt aber ebenso, dass die Regelhaftigkeit des Schreibens immer wieder von ihren Grenzen her auf die Probe gestellt wird; es überschreitet immer wieder diese Regeln, die es akzeptiert und mit denen es spielt, und kehrt sie um. Das Schreiben entwickelt sich wie ein Spiel, das zwangsläufig seine Regeln übersschreitet und so über sie hinaustritt. Im Schreiben geht es nicht um den Ausdruck oder um die Verherrlichung der Geste des Schreibens, es geht nicht darum, ein Sujet einer Sprache anzuheften, es geht um die Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwindet. (ebd.: 1008, Hervorhebung des Übersetzers)

Foucault problematisiert das Konzept eines Werkes, aber er liefert keine endgültigen Antworten. Seine Überlegungen fungieren vielmehr als Grundlage für eine philosophische Berücksichtigung der beteiligten Akteure bei dem literarischen Schaffen. Sosehr die Rolle des Autors noch in der öffentlichen Vorstellung als der Inhaber des Schlüssels zu den inszenierten Rätseln fungiert, ist es von grundlegender Bedeutung zu betonen, dass die Rolle des Autors eine interne Architektur des Romans gestaltet, die mittels selbstreferentieller Mechanismen implodiert und dazu beiträgt, dass Budapest »ein Spiegellabyrinth [wird], dessen Lösung nicht in der Handlung liegt, sondern in den Worten, wie etwa bei der Lyrik« (Veloso 2013: o.S.)[101].

Selbst in Budapest mit der Anerkennung als wirklicher Autor von *Geheime Terzette* impliziert Kóstas Ist-Zustand keinen Abschluss seiner Selbstbestimmung, sondern vielmehr eine Aufsplitterung seiner Identität aufgrund der unwiderruflichen fremden Bedeutungszuschreibungen. In dieser Hinsicht hört der Autor nie auf zu verschwinden, da die Stimmen, die sich diskursiv im Laufe der Handlung anhäufen und überlagern, die Pluralisierung von Interpretationen darstellen. Daher ist eine vollkommene Umgestaltung der Subjektivität auszuschließen, weil das Individuum – wie Ricoeur (1992: 49) dargelegt hat – seine Vergangenheit nicht auslöschen und seine Fremdbilder nicht kontrollieren kann:

> [D]ie [Post-]Moderne ruft einen existenziellen Konflikt ins Leben, eine Konfrontation zwischen Individuum und Gesellschaft, eine oszillierende Konstante zwischen dem

101 »um labirinto de espelhos que afinal se resolve, não na trama, mas nas palavras, como os poemas«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Sein in einem Raum-Zeit-Kontext, und dem Nicht-Sein, wenn diese Kontexte sich als überlegen herausstellen und zum Verschwinden des Selbst führen. (Zonin 2012: 2)[102]

Die Analyse des Romans legt das Beziehungsgeflecht zwischen Stadtraum, Identität und Narration offen und kann somit dem dieser Arbeit zugrundeliegenden Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten zugeordnet werden. Im Laufe der Erzählung wandelt sich die Identität von José Costa/Zsoze Kósta sukzessive und zwischen den Standorten Rio de Janeiro und Budapest oszillierend auf kontinuierlich intensivierende Art und Weise. Aus diesem Grund ist Nitrini abschließend zuzustimmen, dass *Budapeste* »ein höchst sättigender, selbstreflexiver Roman« ist (Nitrini 2008: 198)[103], der den Prozess der subjektiven Gestaltung dermaßen radikal vorantreibt, dass die individuelle Performanz eine Ebene jenseits der fiktionalen Welt mit solch einer Ausdruckskraft erreicht, die die Selbstverständlichkeit der empirischen Wirklichkeit und der eigenen Existenz infrage stellt.

102 »Assim, a [pós-]modernidade instala um conflito existencial e um enfrentamento entre indivíduo e sociedade numa constante que oscila entre ser, numa esfera de espaço e tempo, e não-ser, isto quando estas esferas se revelam superiores e tendem ao apagamento do eu.«

103 »um romance saturadamente auto-reflexivo«

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

7. Schlussbemerkungen

Neben dem Lebensort von Millionen von Menschen ist die Metropole auch ein Ort zahlloser Fragen und Möglichkeiten. Ihre Darstellung in der Literatur stammt aus einer Tradition, die in der Moderne an Impuls gewonnen hat und bis heute in einer ästhetischen Produktion wirksam ist, die im menschlichen Leben und in der Welt zu Veränderungen führt. In Anlehnung an die literarischen Zitate, die die vorliegende Arbeit einleiten, ist darauf aufmerksam zu machen, dass die Großstadt im Wesentlichen höchst divers ist. Am Beispiel der deutschsprachigen Literatur zeigt Robert Musil beispielhaft in »Der Mann ohne Eigenschaften« die Gemeinsamkeiten der modernen Großstädte und ihre Unterschiede als unregelmäßig, polyvalent, vielstimmig und ambivalent. In der brasilianischen Moderne verkündete Carlos Drummond de Andrade in »Die Blume und der Ekel« die Problematik der Ästhetik und der Individualität als Widerstand gegen die Einebnung der Subjektivität und die Regelmäßigkeit und Objektivität, die mit der modernen Großstadt verbunden sind.

Da die Postmoderne und die flüchtige Moderne als Fortsetzung der (harten) Moderne verstanden werden, bezog sich die vorliegende Studie darauf, die literarischen Formen der Großstadtdarstellung und die Selbstgestaltung in einem Kontext zu untersuchen, in dem es tendenziell zu einer Steigerung der Bedeutung des Individualismus gekommen ist. Dabei wurden drei zentrale Aspekte betrachtet, nämlich der größere Kontext des sozialen Lebens (ferne Ordnung) und der kleinere Kontext des individuellen Lebens (nahe Ordnung), die zusammen in einem dialektischen Prozess zur Herausbildung der Urbanität als einer dazwischenliegenden Ebene führen. Die theoretischen Grundlagen wurden also in einer vertikalen Anordnung von der Makro- über die Meso- bis zur Mikro-Ebene dargestellt und anhand verschiedener poststrukturalistischer Theoretiker erläutert. An dieser Stelle soll erneut auf die theoretische Einschränkung der vorliegenden Arbeit hingewiesen werden. Die dargelegten theoretischen Grundlagen beziehen sich auf eine Auswahl von Reflexionen, die für das hier behandelte Thema der Literatur flüchtiger Identitäten relevant sind. Darüber hinaus können sie auch ein möglicher Ausgangspunkt für zukünftige Forschungen sein, die sich mit anderen gesellschafts-, raum- sowie identitätstheoretischen Ansätzen und Untersuchungsgegenständen beschäftigen.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Um die Konfiguration globaler Gesellschaften und die Auswirkungen von Globalisierungsprozessen zu kontextualisieren, wurde Zygmunt Baumans Konzept der flüchtigen Moderne herangezogen. Globale Gesellschaften sind nach Bauman gekennzeichnet durch den zunehmenden Verlust von fest fixierten »konkreten« Bezugspunkten und die ständige Produktion von kurzlebigen Referenzen und Identifikationen, die sich die Individuen in der flüchtigen Moderne aneignen können. Diese permanente Ersetzung von Referenzen führt jedoch auch zu ambivalenten Beziehungen, wobei die Befreiung von festen Bezugspunkten auch mit einer allgemeinen Orientierungslosigkeit einhergeht. Dies führt dazu, dass die Zukunft weniger planbar ist und die Gegenwart zum Momentum der unaufhörlichen und überlastenden Veränderungen verdammt wird. Damit das individuelle und soziale Leben mit der Transformation der flüchtigen Moderne Schritt halten kann, müssen die Individuen flexibel und anpassungsfähig sein. Die Bewegung ist somit im Rahmen der flüchtigen Moderne das Gebot der individuellen Flexibilität. In kritischer Perspektive weist Bauman allerdings darauf hin, dass diese Anpassungsfähigkeit zwangsläufig von finanziellen Bedingungen abhängt, weshalb er die Individuen vorwiegend in Touristen und Vagabunden unterteilt (vgl. Bauman 1993). Die Touristen sind diejenigen, die ihre Freiheit zur Selbstbestimmung käuflich erwerben können, während die Vagabunden zu der sozialen Randlage eines Außenstehenden verurteilt sind. Diese Kluft zwischen Touristen und Vagabunden führt nach Bauman zu einem Spannungsverhältnis, das sich in den zwischenmenschlichen Beziehungen in der Form von Mixophobie oder Mixophilie zeigt. Mixophobie bezieht sich auf soziale Abwehrreaktionen und ein Verständnis von Fremdheit als Bedrohung, weil sie die Stabilität des individuellen Lebens stört. Die Mixophilie ist hingegen mit soziokultureller Toleranz, Akzeptanz und Solidarität verbunden und darauf ausgerichtet, die soziokulturelle Vielfalt angesichts der Fremdheit der anderen als Selbstbereicherung wahrzunehmen. Demnach sind die Individuen der flüchtigen Moderne mit einer massiven Vielfalt von Identifikationen und Referenzen konfrontiert, die ihnen eine endgültige Selbstfindung versprechen, aber sie eigentlich in einen Kontext einbetten, in dem die Individuen zur ständigen Selbstgestaltung gedrängt werden. In diesem Zusammenhang bezieht sich die vorliegende Arbeit auf einen grundsätzlich ambivalenten Zusammenhang, der sich auf die räumliche Dimension des sozialen und individuellen Lebens auswirkt.

Deshalb spielt die Raumtheorie eine überaus wichtige Rolle. Um diese Einflüsse der flüchtigen Moderne auf das individuelle und soziale Leben verstehen zu können, wurden zwei französische Raumtheoretiker herangezogen, nämlich Henri Lefebvre und Michel de Certeau. Es gibt zwar einige konzeptionelle Unterschiede zwischen ihren Ansätzen, aber beide versuchen die Subjektivität als einen Bestandteil für eine Definition und die Produktion des individuellen Raums und dabei insbesondere der Urbanität zu verstehen. Der Ausgangspunkt für das vorliegende Raumverständnis war Lefebvre, der das Urbane als Ergebnis der Dialektik zwischen der fernen und der nahen Ordnung der Gesellschaft konzipierte. Das Urbane erweist sich dann als eine dazwischenliegende Ebene und als ein wesentlich heterogener Komplex, dessen Definition individuell variiert. Das Urbane bringt Spuren von Subjektivitäten mit sich, die vor allem im Alltagsleben artikuliert werden, das Lefebvre als die Grundvoraussetzung für die Produktion des Stadtraums versteht (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 138; auch 1972b: 49). Für Lefebvre ist das Stadtverständnis eng mit subjektiven Praktiken verbunden, die dem Raum den

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Status einer reinen Abstraktion entziehen und ihm Bedeutungen verleihen (vgl. Schmid 2005: 97-98). Lefebvre versteht die Produktion des (urbanen) Raums als einen dialektischen oder sogar trialektischen Prozess, der wahrgenommene Räume (*espace perçu*), konzipierte Räume (*espace conçu*) und erlebte Räume (*espace vécu*) einbezieht. Die wahrgenommenen Räume entsprechen der räumlichen Praxis der Individuen, die der Stadt ihre eigenen Bedeutungen zusprechen. Die Raumwahrnehmung ist für Lefebvre mit einer sinnlich-körperlichen Praxis verknüpft, die sich auf die unmittelbare und praktische Raumerfahrung des Individuums bezieht. Die konzipierten Räume bezeichnen wiederum die Repräsentation des Raumes, die durch abstraktes, objektiv-orientiertes und technisches Wissen gekennzeichnet ist. Es handelt sich dabei um eine geplante Raumdimension, die großen Einfluss auf das kollektive Leben in der Gesellschaft ausübt, indem sie es zu strukturieren und zu hierarchisieren versucht. Die erlebten Räume verweisen schließlich auf die Räume der Repräsentation, die mit sozialen Bedeutungen verbunden sind und sich auf symbolische Netzwerke beziehen. Die erlebten Räume werden demnach als das soziale Feld der Stadt verstanden und umfassen dann auch die Literatur als eine ästhetische Form der Raumdarstellung. Das Zusammenspiel und die Durchdringung dieser Raumdimensionen führen für Lefebvre unablässig zu neuen Erkenntnissen und tragen zudem zur Herausbildung von zahllosen Fragmenten bei, die die Urbanität zunehmend heterogener machen.

Während für Lefebvre der urbane Raum aus einem dialektischen Prozess entsteht, ist diese Produktion für Certeau im Wesentlichen eine poetische und performative Praxis. Wie Lefebvre befasst sich auch Certeau mit dem Alltag als einer Analysekategorie, die das Urbane erzeugt, weshalb die Stadt nicht als ein homogenes und rein objektives Großgebilde aufzufassen ist. Das Alltagsleben ist die Dimension des individuellen Lebens, die subjektive und soziale Bedeutungen ständig reaktualisiert und dem Spannungsverhältnis zwischen der Ebene der Gesellschaft (Strategien) und der Ebene des Individuums (Taktiken) zugrunde liegt. Nach Certeaus Verständnis handelt es sich dabei jedoch nicht um ein Oppositionsverhältnis, weil die Taktiken innerhalb der Strategien entstehen. Dieses Verhältnis ist vielmehr als Widerstand zu verstehen, durch den das Individuum sein eigenes Leben gestaltet, indem es dem Raum subjektive Bedeutungen zuspricht. Die Raumproduktion ist also für Certeau ein kreativer Prozess, der eng mit der Entzifferung der sozial übergeordneten Bedeutungen der Strategien und ihren taktischen Abweichungen verbunden ist. Hinsichtlich der Stadt entspricht der Panoramablick dem strategischen Diskurs, der das Sozialleben hierarchisch und strukturell vorschreibt. Der Panoramablick auf die Stadt als strategischer Komplex ist jedoch unvollständig, da sich ihr Wesen und ihre Dynamik aus den Individuen und ihren taktischen Operationen ergeben. Trotz begrifflicher Unterschiede zwischen Lefebvre und Certeau konnte die vorliegende Studie die beiden Theorierahmen affirmativ verarbeiten und raumphilosophisch als komplementär zueinander deuten, was sich als hilfreich für die Analyse der literarischen Werke erwies.

Im raumtheoretischen Kontext betonen sowohl Lefebvre als auch Certeau die Bedeutung der Subjektivität bei der Produktion der Urbanität. Bauman macht wiederum darauf aufmerksam, dass die Individuen im Rahmen der flüchtigen Moderne permanent kurzlebigen Referenzen ausgesetzt sind, wodurch sie zu einem unabschließbaren Projekt werden. Um das Verhältnis zwischen der Individualität und dem urbanen Raum

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der flüchtigen Moderne erschließen zu können, wurde Paul Ricoeurs Identitätsbegriff herangezogen. Ricoeur versteht Identität als ein narratives Konstrukt, dem eine begriffliche Ambivalenz zugrunde liegt. Zum einen wird die narrative Identität als eine *Idem*-Identität verstanden, eine Einzigkeit (Charakter), die im Laufe der Zeit beständig bleibt. Zum anderen verändert sich diese Identität im Laufe der Lebenszeit als *Ipse*-Identität, die die Welt in der Form von Wahrnehmungen kumulativ erfasst und ständig interpretiert. Für Ricoeur führt die Interpretation der Welt zur Selbstreflexion und zur Reaktualisierung subjektiver Bedeutungen. Diese Selbstgestaltung systematisiert Ricoeur anhand des Mimesis-Modells: Im ersten Stadium geht es um das gegenwärtige Welt- und Selbstverständnis des Individuums, das im zweiten Momentum durch den Kontakt mit dem Fremden gestört wird. Diese Relation entspricht der Wahrnehmung des Anderen und seiner Aneignung (Identifikation) oder Ablehnung (Nicht-Identifikation). Ungeachtet dessen, ob eine Identifikation vollzogen wird oder nicht, ist die Mimesis II das Aushandlungsfeld von subjektiven Bedeutungen und ermöglicht daher die Selbstgestaltung. Demnach besteht die narrative Identität nicht nur aus dem, womit sich das Individuum identifiziert – also wer es ist –, sondern auch aus dem, wer es nicht ist. Die Mimesis II ist somit die Dimension der Selbstreflexion und Selektivität der subjektiven Bedeutungen. Wenn diese Aushandlung ausgeführt wird und dem Selbst neue Bedeutungen angegliedert werden, dann tritt die dritte Phase des Mimesis-Prozesses ein, bei der die Relation des vorherigen Momentums im Gedächtnis gespeichert wird und somit auch die (Nicht-)Identifikationen zu einem Bestandteil der narrativen Identität werden.

Nach der Definition und theoretischen Kontextualisierung der Makro-, Meso- und Mikroebene der Urbanität widmete sich das Kapitel 1.4 der Vereinigung dieser theoretischen Überlegungen durch den Entwurf des Konzepts der »Literatur flüchtiger Identitäten«. Da die Urbanität aus einem komplexen Prozess der Produktion und Reproduktion von Bedeutungen hervorgeht, bezieht sich das hier herausgearbeitete Konzept auf drei verschiedene Dimensionen (Identität, Narration und Stadtraum), die in enger und dynamischer Wechselbeziehung stehen. Zuerst wurde die Relation zwischen der Identität und dem Stadtraum unter die Lupe genommen. Anhand der raumphilosophischen Konzepte von Lefebvre und Certeau wurde ersichtlich, dass der Stadtraum nicht auf eine rein geografische und objektive Beschreibung beschränkt werden kann. Die Produktion des Urbanen hängt zwangsläufig vom Subjektiven ab, das dem Raum einen hohen Grad an Pluralität und Vielfalt verleiht. In Anlehnung an Lefebvre entspricht der subjektive Aspekt des Individuums hauptsächlich seiner räumlichen Praxis, die durch den Körper artikuliert wird und den Raum wahrnimmt, in dem sich das Individuum befindet. Diese räumliche Praxis entspricht weitgehend Certeaus Taktikkonzept, insbesondere hinsichtlich der Bedeutung des Alltags. Während allerdings der Alltag bei Lefebvre als eine dialektische Raumpraxis definiert wird, spricht Certeau von einer schöpferischen Raumpraxis des Individuums. Beide Perspektiven ergänzen sich darin, dass die untersuchten literarischen Erzählungen Selbstgestaltungsprozesse inszenieren, deren Taten, Entscheidungen und (Nicht-)Identifikationen auf kreatives Handeln zurückzuführen sind. Weil sich diese kreativen Prozesse über die Zeit erstrecken, kann man beobachten, dass sich nicht nur die Identität weiterentwickelt, sondern auch die Raumwahrnehmung dialektisch verändert wird. Die Identität kann in diesem Sinne

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als eine raumstiftende Praxis verstanden werden, wobei die subjektiven Bedeutungen in die Raumkategorie eingebettet sind und maßgeblich zu ihrer Fragmentierung und Heterogenität beitragen.

Zwischen der Identität und dem Stadtraum besteht allerdings eine Wechselbeziehung, sodass der Raum als eine identitätsstiftende Praxis verstanden werden kann. Im Kontext der flüchtigen Moderne ist der Stadtraum daher durch die Flüchtigkeit der bedeutungstragenden Referenzen bestimmt. Das unaufhörliche und beschleunigte Tempo der sozialen Transformationen in der flüchtigen Moderne basiert auf einer Logik der Individualität und des Konsums, die sich wiederum auf die Individuen auswirkt. Einerseits ist eine zunehmende Befreiung von festen und zentralisierten Referenzen wie Gemeinschaft, Staat, Institutionen usw. festzustellen, was auch zu einer größeren Freiheit bei der Selbstbestimmung führt. Andererseits löst diese Verflüchtigung bzw. Flexibilität der Referenzen und Identifikationen Gefühle des Unbehagens und der Unsicherheit aus. Der urbane Raum der flüchtigen Moderne führt daher auch zu einem Verlust der Vorstellung von einer totalen Kontrolle über das Leben. Die Großstädte werden im Rahmen der Literatur flüchtiger Identitäten als Komplexe dargestellt, die die Individuen mit der Notwendigkeit der Selbstgestaltung und der Anpassungsfähigkeit konfrontieren. Bauman zufolge ist das Individuum ein Konsument dieser neuen und kurzlebigen Referenzen, wobei der Konsum nur für die Touristen infrage kommt, also für diejenigen, die sich diese Aneignung von Identifikationen leisten können. Im Gegensatz dazu sind die Vagabunden diejenigen, die nicht mit dem raschen Rhythmus der flüchtigen Moderne mithalten können und deshalb in eine Randposition in der Gesellschaft gedrängt werden. Der urbane Raum, ob fiktiv oder nicht, wird hier als Raum der Ambivalenzen verstanden, der einer ständigen Erneuerung und Entwicklung unterliegt und hinsichtlich der Kontrolle oftmals über die individuelle Einflussnahme hinausgeht.

Eine zweite Wechselbeziehung ergab sich zwischen der Identitätsproblematik und der Narration. Ausgehend von Ricoeurs Ansatz, dass Identität eine narrative Konstruktion des Selbst ist, wurde versucht, das Verhältnis zwischen dem Selbst, der Zeit und der Fremdheit zu bestimmen. Dafür wurde zunächst auf die narrative Identitätskonstruktion eingegangen, die sich in ihrer komplexen Beschaffenheit über die Zeit erstreckt. Dabei wurde festgestellt, dass innerhalb von Ricoeurs Theorie die räumliche Dimension ignoriert wird, die hier im Rahmen der Literatur flüchtiger Identitäten diskutiert wird. Die Identität hängt notwendigerweise von der räumlichen Kategorie ab und bezieht sich auf sie, um ihre subjektiven Bedeutungen ausdrücken und neu verhandeln zu können. In dieser Hinsicht konnten Konzepte wie die Introspektion und die Selbstwahrnehmung aus der Perspektive von Mimesis-Modellen untersucht werden, die den Prozess der Selbstgestaltung als eine Dialektik des Selbst verstehen. Im Anschluss an Ricoeurs Postulat, dass die Identität eine narrative Konstruktion ist, wurde der Aspekt der Fremdheit diskutiert, indem die Raumdimension vor allem des Alltagslebens miteinbezogen wurde. Die Ausdrucksform der Identität ist im Blick auf die Fremdheit eine Vermittlung von subjektiven Bedeutungen, die relational verhandelt werden. Dabei geht es um eine dialektische Konfrontation zwischen der Vertrautheit und der Fremdheit, die zu einer Infragestellung des Individuums und des Raums führt und eine Aufhebung der anfänglich gegensätzlichen Zustände und deren Reaktualisierung bewirkt. Bauman weist jedoch darauf hin, dass der Raum der flüchtigen Moderne weit-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gehend von Ambivalenz geprägt ist, weshalb die Selbstentwicklung eines Individuums nicht unbedingt seiner erwünschten (Selbst-)Vorstellung entspricht, sondern sogar zu einer Identitätskrise führen kann. Die Narration eröffnet daher ein höchst produktives Feld von Existenzmöglichkeiten und (Selbst-)Inszenierungen, das werkintern wie werkextern zu einem Ausgangspunkt für ein Welt- und Selbstverständnis dienen kann.

Die dritte Wechselbeziehung, die sich aus dem Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten ergibt, bezieht sich auf den Stadtraum und die Narration. Unter Urbanität wird zunächst eine kollektive und narrative Konstruktion verstanden, die auf der Interaktion zwischen Individuen, Gesellschaft und Organisation basiert und das Spannungsverhältnis zwischen der lokalen Ebene des sozialen und individuellen Lebens und der globalen Ebene der flüchtigen Moderne widerspiegelt. Dies hat zur Folge, dass der urbane Raum grundsätzlich ambivalent und fragmentiert ist, weshalb seine Definition nicht auf objektive oder rein quantitative Kriterien reduziert werden kann. Daher wird jedes analysierte Werk als ein bedeutungstragendes Fragment der Urbanität betrachtet und als eine Möglichkeit, ihre Komplexität und ihre ambivalenten und oft unkontrollierbaren Einflüsse auf die Individualität zu verstehen. Vor allem beim Bezug auf die Literatur zeigte sich, dass Intertextualität ein häufig verwendeter Kunstgriff ist, um Bedeutungen und subjektive Beziehungen auszudrücken. Eine solche Artikulation löst jedoch oft durch die Metafiktion die Grenzen der fiktiven Welt auf und bettet die fiktive Welt in die empirische Realität ein. Die Erzählung ermöglicht somit die Eröffnung des Feldes der Existenzmöglichkeiten und verleiht den unterschiedlichsten Selbst- und Weltverständnissen wahrzunehmende Formen. Außerdem kann die literarische Erzählung den Räumen der Repräsentation zugeordnet werden (vgl. Lefebvre 1992 [1974]: 39-40). Nach Lefebvres Ansatz ist die Literatur ein erlebter Raum, der eng mit dem sozialen Feld verknüpft ist. Deshalb stellt jedes hier untersuchte Werk ein Fragment des Urbanen dar, das sich nicht auf einen passiven Repräsentationscharakter reduzieren lässt, weil es auch aktiv an der Produktion des Stadtraums beteiligt ist. Demnach wird die Fiktion hier also nicht als Gegensatz zur Realität verstanden, sondern als ihre Ergänzung, weil das Fiktive das Reale mitgestaltet, transformiert und in Erfüllung bringt. Dieser grenzüberschreitende Aspekt der Literatur tritt, wie bereits zuvor erwähnt wurde, hauptsächlich durch die Metafiktion und die Introspektion hinsichtlich des urbanen Raums auf. Die Literatur offenbart in diesem Zusammenhang ein äußerst großes Potenzial für die Darstellung von Möglichkeiten und damit auch zur Produktion des urbanen Raums. Dieses Potenzial kann wiederum durch die Leser in der Form einer narrativen Deixis wahrgenommen und legitimiert werden. Die narrative Deixis erweist sich demnach als eine individuelle Art und Weise, die werkinterne und – externe Realität zu verstehen, indem die individuellen und subjektiven Bedeutungen auf die narrative Handlung projiziert werden. Die Einflussnahme des Raumes auf die Narration macht daher deutlich, dass der Raum in der Literatur ein wesentlich differentieller Raum ist, der den urbanen Raum permanent produziert.

Anhand der Denkansätze von Zygmunt Bauman, Henri Lefebvre, Michel de Certeau und Paul Ricoeur war es möglich, den Begriff der Literatur flüchtiger Identitäten zu konzipieren und die ihm zugrundeliegenden Aspekte der Identität, des Stadtraums und der Narration zu erläutern, die sich auf die ferne, nahe und dazwischenliegende Ordnung des Urbanen auswirken. Durch die literarischen Analysen konnten verschie-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dene Formen der Darstellung und Produktion des urbanen Raums verifiziert werden, die die kreativen und dialektischen Prozesse der Selbstgestaltung widerspiegeln.

Yade Karas *Cafe Cyprus* präsentiert mit der Inszenierung der Großstadt ein komplexes literarisches Projekt, das der Leserschaft einerseits ermöglicht, die soliden Relationen und dabei vor allem diejenigen, die sich auf die einheimischen Engländer und die zypriotischen Gäste des Cafés beziehen, kritisch zu beobachten. Andererseits werden die flüchtigen Verhältnisse unterstrichen, die in der Figur Hasans und in seinen Taktiken gegenüber der kulturellen und individuellen Fremdheit zum Ausdruck kommen. Der Vergleich zwischen flüchtiger und solider Moderne bildet hier den Hintergrund für eine Aushandlung und eine Infragestellung einseitiger Paradigmen, die sich in der Form und im Grad voneinander unterscheiden, wodurch eine Art von Widerstand gegen vorgegebene Muster inszeniert wird. Während die solide Moderne als ein überholtes Paradigma gezeigt wird, wird zugleich verdeutlicht, dass sie oft zur soziokulturellen Abschottung und Exklusion führt. Die flüchtige Moderne wird hingegen nach ihren Mechanismen subjektiver Verflechtung und Selbsterweiterung und in ihrer Relevanz für eine gesellschaftliche und kulturelle Bereicherung inszeniert. Ein Problem kann man darin sehen, dass die Identitätsentwicklungen von Hasan vorwiegend positiv dargestellt werden. Der Roman wirkt insofern als ein Plädoyer für die Andersartigkeit und die Vielfalt zwischenmenschlicher und kultureller Verhältnisse (Mixophilie). Allerdings sollte man bedenken, dass die flüchtige Moderne Ambivalenzen hervorbringt und Referenzen sowie Identifikationen produziert, die darauf abzielen, die Abschließbarkeit von Identitätsprojekten zu unterbinden. Das Konzept der flüchtigen Moderne repräsentiert allerdings eine Denkströmung, die programmatisch ein großes soziokulturelles und zwischenmenschliches Potenzial aufweist. Der Stadtraum Londons ist im Grunde genommen durch eine kulturelle Vielfalt gekennzeichnet, die als unterschiedlich und ambivalent wahrgenommen wird. Die Koexistenz von Einwelt- und Mehrwelt-Menschen führt zu Konflikten, die im Rahmen der narrativen Handlung als (Nicht-)Identifikationen inszeniert werden. Der Kontakt des Protagonisten mit den Einwelt-Menschen bildet insofern eine Basis für seine Selbstbestimmung, weil Hasan sich nicht mit dieser Gruppe identifiziert und sich dadurch bewusst wird, wer er nicht ist. Der Vergleich von Erfahrungen aus verschiedenen Raumdimensionen begünstigt also die Interaktion zwischen Individuen und Kulturräumen. Darum muss man sich aber selbst bemühen und bereit sein, die Fremdheit zu erkunden und auch sich selbst erkunden zu lassen. Ein Vergleich ohne Interaktion entspricht daher einer Selbstbegrenzung und trägt zur Festigung eindimensionaler Denkweisen bei. Die Akte des Gehens und auch des Kochens bestätigten somit den Wunsch, sich die Großstadt zu erschließen und ihr symbolisches Netzwerk und die ihr innewohnende Pluralität weiter zu entdecken. Die Umgestaltung der narrativen Identität des Protagonisten spiegelt sich in seinem Wunsch nach Selbstbestimmung und Selbsterweiterung wider und wird nicht zu einem endgültigen Abschluss gebracht, sondern konstituiert vielmehr im Sinne Ricoeurs (1991a: 115-116) aufs Neue einen neuen Anfang.

Der Roman *Nachtzug nach Lissabon* ist durch eine starke philosophische Ausrichtung bestimmt und bezieht sich sowohl auf die Identitätsproblematik als auch auf ihre räumlichen Auswirkungen. Nach einem kuriosen Vorfall auf dem Weg zur Arbeit und dem Kontakt mit dem Buch eines portugiesischen Arztes wird das alltägliche und kontrol-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lierte Leben von Raimund Gregorius destabilisiert und er beginnt, die Vertrautheit seines Lebens zu hinterfragen. Der Roman inszeniert die verschiedenen Konfrontationen mit der Fremdheit, die in Lissabon und Bern zu seiner Selbstreflexion und Selbstgestaltung beitragen. Das erste Element, das eine wichtige Rolle dabei spielt, ist die Fremdsprache, in der Amadeu de Prados Identität zum Ausdruck kommt. Von dem Wunsch bewegt, bestimmte Antworten auf seine existenziellen Fragen zu erhalten, reist Gregorius nach Lissabon, wo er anhand Amadeus Schriften und der Zeugnisse von Menschen, die ihn damals kannten, die subjektiven Fragmente der narrativen Identität des Portugiesen rekonstruiert. Um Gregorius' Selbstbestimmung verstehen zu können, war es notwendig, die Binnenerzählung des portugiesischen Arztes zu analysieren. Dabei hat sich gezeigt, dass Amadeus Identität stark von Ambivalenzen und der ständigen Suche nach sich selbst geprägt war. Ein wichtiger Aspekt, der aus der Analyse hervorgegangen ist, bezieht sich auf die Rolle der Intertextualität, die anhand von Daten und Uhrzeiten, der Namen der Figuren und der Ortsbezeichnungen Lissabons identifiziert werden konnte. Außerdem wurde eine Analyse der Rolle der Literatur hinsichtlich eines literaturtheoretischen Gesichtspunkts durchgeführt, wobei Autoren wie Barthes (2006) und Foucault (2001[1969]) herangezogen wurden, die sich mit der Rolle der Autorschaft und des Kunstwerkes bei der Artikulation von Subjektivitäten beschäftigt haben. Diese Diskussion konnte anschließend mit der Frage der Sterblichkeit verbunden werden, die im Roman von zentraler Bedeutung für Amadeu und Gregorius ist. Schließlich konnten die Bedeutung und die Transformation des Verhältnisses zwischen dem Individuum und dem urbanen Raum erschlossen werden, indem Amadeus Lissabon ausführlich beschrieben und als Grundlage für Gregorius' neue Erlebnisse, Selbst- und Raumwahrnehmungen verwendet wurde. Gregorius' Verhältnis zum Stadtraum Lissabons und Berns macht zum Schluss deutlich, dass die subjektive Entwicklung maßgeblich aus der Konfrontation zwischen Selbst- und Fremdbildern hervorgeht, welche die Stabilität und Vertrautheit eines Individuums infrage stellen und zugleich neue Perspektiven eröffnen können.

Bei der Untersuchung des letzten deutschsprachigen Romans *Die Habenichtse* steht eine Auseinandersetzung mit der Identitätskrise und der Orientierungslosigkeit im Rahmen der flüchtigen Moderne im Zentrum. Der Roman ist im Kontext der Zeit nach den Terroranschlägen von 9/11 angesiedelt und inszeniert die Angstkultur (vgl. Bauman 2006) und ihre Auswirkungen auf das Leben des deutschen Ehepaars Isabelle und Jakob, das aus beruflichen Gründen nach London auswandert; des englischen Dealers Jim, der versucht, seinem kriminellen Leben zu entkommen, und des von ihren Eltern vernachlässigten Kindes Sara. Obwohl die Figuren sich erst 2003 – wenn auch nur flüchtig – begegnen und miteinander interagieren, bietet uns die narrative Handlung einen Einblick in ihre narrativen Identitäten. Mithilfe eines allwissenden Erzählers und verschiedener Analepsen war es zudem möglich, im Laufe der Handlung verschiedene Krisen zu identifizieren, die die Umgestaltung der Subjektivitäten der Figuren erheblich beeinflussen. Wie der Roman deutlich macht, ergeben sich diese Krisenräume aus den Ambivalenzen des mit der flüchtigen Moderne einhergehenden Individualismus, sie kommen aber ebenso auf einer zwischenmenschlichen und einer kulturhistorischen Ebene zum Ausdruck. Bei den zwischenmenschlichen Krisenräumen war zu erkennen, dass die Blasiertheit zu einer Art von Blindheit gegenüber dem Leidens des Nächsten

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

führt. Es handelt sich um eine Passivität, die darauf abzielt, die stabile Lebensordnung des Individuums nicht zu stören, was etwa in den häuslichen Räumen festzustellen war. Dieser Versuch, die Vorhersehbarkeit und Stabilität der narrativen Identität beizubehalten, erweist sich jedoch als eine vergebliche Bemühung, da die passiven Figuren dazu gezwungen werden, sich mit der Fremdheit und ihrem Leiden zu konfrontieren. Diese Passivität geht jedoch über die zwischenmenschlichen Beziehungen hinaus und dringt in eine kulturhistorische Ebene ein. Daraus ergibt sich ein paralleler Krisenraum, der die offenen Restitutionsverfahren als einen Versuch problematisiert, den Opfern des Holocaust gerecht zu werden. Jakobs Chef, Bentham, dessen Leben stark von Leid und Verlust geprägt ist, nimmt neben Andras eine zentrale Stellung in dieser Debatte ein. Er sieht in seiner beruflichen Tätigkeit die Möglichkeit, eine Zwiesprache mit den Toten zu führen, damit sich die fatalen Fehler und Grausamkeiten der Vergangenheit in der Gegenwart und Zukunft nicht wiederholen. Der Roman kritisiert jedoch diesen Versuch und macht deutlich, dass Leiden immer noch vorhanden und viel näher ist als man denkt. Die konstante symbolische, körperliche und emotionale Gewalt gegen Sara stellt hierfür ein eindringliches Beispiel dar, weil sie permanent bedrohlichen Situationen ausgeliefert ist und ihr jegliche Hilfe verweigert wird. Sie wird als ein Bucklicht Männlein wahrgenommen, eine Bezugnahme auf Walter Benjamins (1991[1940]) geschichtsphilosophische Allegorie, die auf das ambivalente Spannungsverhältnis zwischen dem Selbst und dem kollektiv Anderen verweist und die Zerstörung und das Vergessen vehement anprangert. Dabei sollte beachtet werden, dass die Krisenräume gleichzeitig und ineinandergreifend inszeniert werden und kritisch die Vergangenheit vergegenwärtigen, indem das Leiden nicht auf punktuelle Art und Weise, sondern als ein schwerwiegendes und zeitübergreifendes Phänomen aufgefasst wird. Die Gewalt und Teilnahmslosigkeit erweisen sich somit als bedeutungstragende Ereignisse, die sich räumlich auf zwischenmenschliche und kulturhistorische Weise manifestieren und unablässig kritisch zu hinterfragen sind. Diese Krisenräume haben daher einen großen Einfluss auf die Figuren: Einerseits sind Jim und Sara – die Vagabunden (vgl. Bauman 1997) – diejenigen, die in einem Teufelskreis des Leidens gefangen sind. Andererseits versuchen Jakob und Isabelle (Touristen), an der Stabilität ihres Lebens festzuhalten und sich nicht dem Leiden der anderen zu stellen. Daraus lässt sich schließen, dass der Roman *Die Habenichtse* Identitätskrisen und die erzwungenen Transformationen des Selbst inszeniert und zudem harsche Kritik an der Passivität und dem Mangel an zwischenmenschlicher Solidarität übt.

Neben den drei deutschsprachigen Romanen wurden auch zwei Werke der brasilianischen Gegenwartsliteratur unter die Lupe genommen. Wie bereits erwähnt wurde, war eines der Kriterien für die Auswahl der Romane, dass eine deutsche Übersetzung vorliegt. Infolgedessen wurden die Werke *Es waren viele Pferde* von Luiz Ruffato und *Budapest* von Chico Buarque ausgewählt.

Die Analyse der verschiedenen Aspekte, die die narrative Struktur von *EwvP* konstituieren, hat das Zusammenspiel zwischen Identität, Narration und Stadtraum betont. Die Erzählung, die im Raum verankert ist und in der Zeit kontinuiert wird, bringt die verschiedenartigsten narrativen Identitäten anonymer Stadtbewohner zum Ausdruck. Es handelt sich dabei um kurzlebige Zustände ihrer Subjektivitäten, die auf die Erzählzeit beschränkt werden. Die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Fragmente bildet somit

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

exemplarisch ein wahrhaftiges und realitätsnahes Bild der Urbanität, indem verschiedene Themen und Problematiken aufgeworfen und debattiert werden. Daher verhalten sich die Individuen von *EwvP* – ungeachtet dessen, ob sie Bauman zufolge Touristen oder Vagabunden sind – als Mitgestalter des urbanen Raums. Diese Aufgabe urbaner Beobachtung wird wiederum auf die Ebene der Lektüre übertragen und die Leserschaft übernimmt dabei die Rolle von Flaneuren, die auf die Straßen der Stadt laufen, indem sie sie lesen. Die Großstadt nimmt aus den Verhältnissen zu und zwischen den Individuen ihre eigene Gestalt an. Angesichts des Entzugs der subjektiven Tiefe werden die Figuren oberflächlich dargestellt und oft durch die Objektivität und Materialität des urbanen Raums nur angedeutet. Des Weiteren führt die Mischung von oberflächlichen Individualitäten in *EwvP* zur Entstehung sozialer Probleme, wie z.B. Gewalt, Kriminalität, Elend, und einer kollektiven Identitätskrise. Diese Ergebnisse spitzen sich wiederum in einem narrativen Chaos zu, das sich in der Form einer Stille ereignet, die am Ende durch die schwarze Leinwand visuell nachgezeichnet wird. Insofern beschränkt sich Ruffatos Darstellung von São Paulo nicht auf den Zustand bloßer Landschaft; sie erweist sich vielmehr als eine Infragestellung der *conditio urbana* durch die Zerlegung ihrer zugrundeliegenden Einzelbestandteile. Dies erfolgt vor allem durch die metanarrative Struktur, die sowohl auf der Ebene der Form als auch auf der Ebene des Inhalts fragmentiert wird und keiner übergeordneten Logik folgt. Abschließend wird auf die einleitende Frage des 45. Fragments zurückgegriffen: *Vista parcial da cidade* (*Teilansicht der Stadt*). Es bezieht sich auf das alltägliche Zusammenleben von Identitäten und Fremdheiten innerhalb des Raums (hier: eines Busses): »(são paulo é o lá-fora? é o aqui-dentro?)« (*Eemc* 82)/»(são paulo, ist das da draußen? hier drinnen?)« (*EwvP* 99). Wenn man São Paulo aus der Perspektive von *EwvP* verstehen will, dann muss man sich mit den Relationen zwischen dem Selbst, dem Anderen und dem Raum auseinandersetzen. Die aufgeworfenen Fragen führen zunächst zu einer Unterscheidung und verlangen indirekt eine Auswahl. Obwohl die Fragestellung binär erscheint, kann die Antwort auf sie es nicht sein. Sowohl das »da draußen« als auch das »hier drinnen« stehen in einer inhaltlich flüchtigen Harmonie zueinander, deren Vergänglichkeit immer neue Horizonte innerhalb des Raums und der Subjektivitäten eröffnet. Letztendlich: São Paulo ist da draußen *und zugleich* hier drinnen.

Die Untersuchung von *Budapest* widmete sich wiederum der Bedeutung der Fremdheit als Basis für die individuelle Selbstfindung. Der untersuchte Roman porträtiert das Leben der Hauptfigur in Rio de Janeiro und Budapest und betont dabei die ambivalenten Auswirkungen der flüchtigen Moderne auf die subjektive Dimension der Urbanität. In Anbetracht dessen war es möglich, die Identitätskrise des Protagonisten zu erörtern, die auf die Destabilisierung seiner vertrauten Welt in Rio de Janeiro zurückzuführen ist. Diese Transformation zeigte sich an der Ersetzung bestimmter Referenzen, welche die subjektiven und emotionalen Beziehungen der Hauptfigur zu seiner umgebenden Welt beeinflussen. Die vom Protagonisten erlebte Identitätskrise spitzt sich beispielsweise durch sein berufliches Talent zu, weil die Einzigartigkeit seiner Arbeit als Ghostwriter auf den bloßen Status eines objektiven Produktes reduziert wird und seine Texte nicht als Ausdruck und Erweiterung seines Selbst wahrgenommen werden. Der Mangel an An- und Wiedererkennung führt insofern dazu, dass die affektiven Bindungen in Rio de Janeiro zu seiner Frau Vanda und seinem Sohn Joaquinzinho zunehmend schwä-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

cher werden und eine verkündete Gleichgültigkeit tangieren. Dadurch wurde deutlich, dass die ökonomische und berufliche Stabilität oftmals über dem Subjektiven steht, das infolgedessen zusehends fragmentiert wird. In Budapest wird José Costa hingegen zu Zsoze Kósta und er lernt dort die ungarische Sprache. Das Erlernen einer Sprache bezeichnet im Laufe der Handlung nicht nur einen Pragmatismus für die alltägliche Kommunikation, es lässt sich vielmehr auf eine symbolische Ebene übertragen. Kósta versucht, sich durch die ungarische Sprache von seinem Leben in Rio de Janeiro zu trennen. Seine prekären Sprachkenntnisse machen die Störung seiner Wahrnehmungen deutlich, weil er keine sprachliche Freiheit hat und deshalb von seiner Lehrerin und Liebhaberin Kriska abhängig wird. Während sein Leben in Brasilien von einer egoistischen und individualistischen Haltung geprägt ist, wird das Leben in Budapest als eine Veränderung seiner Weltanschauung aufgefasst. Die symbolisch-räumliche Deplatzierung des Individuums löst dementsprechend eine dialektische Negation aus, eine Art Verfremdung des Selbst und eine Aufsplitterung seiner Subjektivität in eine Myriade von Selbstbildern durch seine sinnlich-räumliche Praxis. José Costa redefiniert seine Existenz anhand eines transitorischen und selbstfragmentierten Konstrukts und verhandelt in der ungarischen Hauptstadt seine subjektiven Bedeutungen neu, was sich etwa durch die Interpolation jedes Kapitels veranschaulichen lässt. Er erkennt sich selbst in der ungarischen Fremdheit wieder und stellt zugleich die Vertrautheit bzw. die turbulente Selbstverständlichkeit infrage, die er damals in Rio de Janeiro empfand. Die untersuchten Widerspruchspaare haben gezeigt, dass die binäre Entgegensetzung zwischen Rio und Budapest nicht zwingend den Sieg einer Stadt oder Identität über die andere impliziert; sie setzen vielmehr eine Dialektik des Selbst in Gang. Die Umgestaltungsprozesse haben jedoch deutlich gemacht, dass der Protagonist trotz seiner Bemühungen niemals dazu kommen wird, sich von seiner Vergangenheit zu trennen, da sie ein inhärenter Bestandteil seiner narrativen Identität ist. In dieser Hinsicht erweist sich die radikale Aneignung der Fremdheit als ein unerreichbares Projekt (vgl. Bauman 2005: 13-14). Die narrative Handlung beschreibt dementsprechend keine stabile Identitätskonstruktion, sondern offenbart sowohl die Identifikations- als auch die Nicht-Identifikations-Elemente, die sich auf die individuelle Konstruktion bzw. die Essenz einer narrativen Identität auswirken. Der Transformationsprozess wird durch die nahezu radikale Fragmentierung dieses Individuums erreicht, die durch die räumlichen, symbolischen und sinnlichen Erfahrungen vorangetrieben wird, die dem Protagonisten in Budapest vorgestellt und auferlegt werden. Dieses Resignifikationsspiel beschränkt sich allerdings nicht auf die Intradiegese, sondern erstreckt sich über eine metafiktionale Ebene, die über die Grenzen der Selbstperformanz und der literarischen Darstellung reflektiert. Der Schreibprozess von *Der Frauenschreiber, Geheime Terzette, Budapest* (werkintern) und *Budapeste* (werkextern) stellt die Rolle der Performanz des Autors in den Mittelpunkt und fördert das kontinuierliche Verhältnis zwischen realen und fiktionalen Identitäten, indem ein Spektrum an (Selbst-)Simulakren herausgebildet wird. Zur Erläuterung der Grenzüberschreitung der literarischen Performanz wurden die Reflexionen von Barthes (2006) und Foucault (2001[1969]) herangezogen. Dabei entsteht eine Art Spiegel- und Simulakrenspiel, das die Rolle des Autors mystifiziert und die Identitäten durch fremde Bedeutungszuschreibungen manipuliert. Das heißt: Kóstas Identität gestaltet sich nicht nur nach seinen eigenen Regeln und Wahrnehmun-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gen, sondern wird auch von der Leserschaft weiterhin gestaltet. Insofern wird deutlich, dass der narrative Prozess von *Budapeste* über die Grenzen der Performanz hinausgeht, indem das Lesepublikum in die fiktive Welt eingebettet wird und als wesentlicher Bestandteil zu Kóstas Selbstbestimmung beiträgt.

Angesichts der vorliegenden Ergebnisse können die zu Beginn aufgestellten Thesen und Fragestellungen erneut aufgegriffen werden:

These 1: Zygmunt Baumans Begriff der »flüchtigen Moderne« bezieht sich auf ein fortgeschrittenes und beschleunigtes Stadium der Postmoderne, das wesentlich von ambivalenten Verhältnissen geprägt ist. Diese Ambivalenzen wirken sich wiederum sowohl auf die Individuen als auch auf den urbanen Raum aus und erzeugen dabei eine individuelle und soziale Orientierungslosigkeit und zugleich einen höheren Freiheitsgrad für die Entstehung neuer Formen der Welt- und Selbstwahrnehmung, die sich literarisch inszenieren lassen. Vor dem Hintergrund der Komplexität der flüchtigen Moderne, der Urbanität und der Rollen des Individuums stellt sich die Frage, wie man die Prozesse der Identitätsgestaltung und Raumproduktion narrativ darstellen kann, dass sie auf literarische Werke bezogen werden können.

Die vorliegende Studie hat gezeigt, dass die Raum- und Identitätsbegriffe auf eine theoretische Komplexität hinweisen, die die Berücksichtigung von verschiedenen Ansätzen erfordert. Das hier herausgearbeitete Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten verfolgte also einen transdisziplinären Ansatz, der das Zusammenspiel zwischen Identität, Stadtraum und Narration erklären konnte und anhand literarischer Analysen zu veranschaulichen war. Durch das Verfolgen eines transdisziplinären Ansatzes war es möglich, die Komplexität und Vielschichtigkeit der flüchtigen Moderne und ihrer Einflüsse zu verdeutlichen und einen neuen Beitrag zur Erweiterung des literaturtheoretischen Erkenntnisfeldes zu leisten.

Der Begriff der Literatur flüchtiger Identitäten ergibt sich aus der Auseinandersetzung mit mehreren theoretischen Perspektiven, deren Auswirkungen kontextualisiert, identifiziert und vor allem analytisch auf die Literatur angewandt werden können. Der Begriff wird hier jedoch nicht als eine literarische Gattung verstanden, da sich die Merkmale jedes Werkes sowie die behandelten Themen sehr deutlich voneinander unterscheiden. Der Begriff bezieht sich vielmehr auf ein vielschichtiges Phänomen und manifestiert sich auf individuell unterschiedliche Weise. Er ermöglicht daher die Beobachtung und Analyse der Beziehungen zwischen dem Individuum und der flüchtigen Welt sowie die Reflexion der Rolle der Literatur hinsichtlich ihrer Ausdruckskraft. Auf diese Weise zeigt sich die Literatur flüchtiger Identitäten als Ausdruck mentaler Karten und Perspektiven in ständiger Modifikation, die die Urbanität erleben, wahrnehmen und produzieren.

Das Lesen eines literarischen Textes über die Großstadt ist also nichts anderes als eine Art und Weise, die fiktiv erzeugten Existenzmöglichkeiten, die sich dort entwickeln, zu entschlüsseln und zu verstehen. Jeder analysierte Roman ist somit eine poetische Einheit der Urbanität, die die Individualität und ihre Position in einer entfesselten flüchtigen Welt zum Ausdruck bringt. Insofern ist von der Vorstellung einer homogenen bzw. totalen Stadt kritisch Abstand zu halten. Der Stadtraum setzt sich aus einer Pluralität individueller Fragmente zusammen, die in einem konstanten (Spannungs-)Verhältnis zueinanderstehen. Von unerlässlicher Bedeutung ist hierbei die die individuelle Praxis, da sie maßgeblich zur Raumproduktion beiträgt und Spuren der Subjektivität

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hinterlässt. Das Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten bezieht sich nicht darauf, einen pauschalisierenden Blick auf die Großstadt zu werfen, sondern vielmehr ihre Durchgängigkeit hervorzuheben.

Hinsichtlich der ersten Fragestellung lässt sich feststellen, dass sich die flüchtige Moderne und ihre Auswirkungen in literarischen Texten deutlich zeigen. Aufgrund der Komplexität des behandelten Themas war ein transdisziplinärer Ansatz erforderlich. Baumans soziologischer Denkansatz wurde für eine Kontextualisierung der globalen Phänomene herangezogen, die sich maßgeblich auf die Beziehungen zwischen Individuum und Welt auswirken. Da die poststrukturalistischen Raumtheorien von Lefebvre und Certeau im Rahmen der flüchtigen Moderne beschrieben wurden, war für das Verständnis der dialektischen und kreativen Produktion des urbanen Raums eine Neuinterpretation nötig. Ricoeurs hermeneutischer Ansatz wurde verwendet, um die Bedeutung der Subjektivität für die Raumproduktion und die subjektive Entwicklung des Selbst erfassen zu können. Diese theoretischen Konzepte wurden bei den literarischen Analysen durch literaturtheoretische und kulturwissenschaftliche Überlegungen ergänzt. Der transdisziplinäre Ansatz erwies sich also als produktive Grundlage, um die Beziehung zwischen Stadtraum, Individuum und Literatur zu verstehen.

These 2: Eine wichtige Voraussetzung für die Erstellung dieses Konzeptes, das diese Wechselbeziehungen erklären soll, besteht darin, dass die literarischen Werke nicht nur die Auswirkungen der flüchtigen Moderne auf die räumlichen und subjektiven Konstellationen reproduzieren, *sondern auch kreativ* produzieren. *Dabei wird den folgenden Fragen nachgegangen: Ist es möglich, die Literatur als Erprobungsraum aufzufassen, in dem Subjektivitäten und Raumwahrnehmungen narrativ produziert werden? In welchem Zusammenhang stehen dann Fiktion und außerliterarische Realität?*

Der urbane Raum ist im Kontext der flüchtigen Moderne durch Ambivalenzen bestimmt, die in den Beziehungen zwischen Individuum und Welt wirksam sind und durch die Narration ausgedrückt werden können. Die Darstellung des Urbanen erzeugt literarisch individuelle Wahrnehmungsräume, die die Identitätsgestaltung problematisieren. Das Ziel der Analyse der literarischen Texte bezog sich daher darauf, die ambivalente Konstruktion von Stadtraum und Subjektivität durch die narrative Handlung zu zeigen. Die inszenierten Ambivalenzen konnten verdeutlichen, dass die Identität direkt vom Raum beeinflusst wird, den sie zugleich auch produziert. Diese Einflussnahme erfolgt jedoch nicht homogen, sondern ist mit der räumlich-sozialen Position des Individuums verbunden.

Die Verflüchtigung von fixierten Referenzen und Identifikationen führt zu einer Befreiung der Individuen, entzieht ihnen aber auch ihre Orientierung. Die Selbstgestaltung wird hier also nicht als eine subjektive Entwicklung verstanden, die vollständig kontrolliert werden kann. Obwohl die Individuen ständig nach Stabilität suchen, um ihr Leben zu kontrollieren, sind sie in einen stark relationalen Kontext eingebettet, dessen Bedeutung immer wieder erneuert wird. Bei den Analysen der literarischen Texte zeigte sich, dass die Entwicklung der narrativen Identität durch eine Spannung zwischen der Unvorhersehbarkeit des Urbanen und dem individuellen, kreativ-dialektischen Widerstand angesichts des Strebens nach Kontrolle und Stabilität bestimmt wird. Während einige Figuren scheinbar die von ihnen gewünschte Entwicklung erreichen (Hasan [*CC*], Gregorius [*NnL*], Zsoze Kósta [*B*]), verlieren andere hingegen ihre stabilen Referenzen

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Jakob, Isabelle [*DH*]) oder sind sogar in ihren Lebensumständen gefangen (Jim, Sara [*DH*], die Besucher des Café Cyprus [*CC*] und die anonymen Individuen von *EwvP*).

Die Literatur flüchtiger Identitäten inszeniert jedoch nicht nur Räume und Identitäten, sondern produziert sie auch. Aus der Wechselbeziehung zwischen Narration-Identität und Narration-Stadtraum konnte abgeleitet werden, dass die Erzählung selbst einen Raum der Repräsentation produziert (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 39), der durch einen differenziellen und experimentellen Aspekt gekennzeichnet ist. Die Stadt besteht aus einzelnen Fragmenten in ständigem Wandel, weshalb die Vorstellung einer Stadttotalität explizit zurückzuweisen ist. Außerdem führt die Berücksichtigung des Subjektiven zur Problematik der Inkommensurabilität der narrativen Identität. Die Identität ist durch ein Spannungsverhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen bestimmt, das zu einer höchst differenzierten Vielfalt von Selbst- und Fremdbildern führt. Deshalb repräsentiert jede literarische Erzählung eine Möglichkeit, die Stadt und das Individuum durch die ästhetische Praxis zu verstehen.

Somit kann die Literatur flüchtiger Identitäten als ein Erprobungsraum für unterschiedliche Existenzformen verstanden werden. Subjektivitäten und urbane Räume werden narrativ so gebildet, dass die Fiktion als Ergänzung und Verständnismodell der Realität fungiert, wobei die Introspektion und metanarrative Kunstgriffe eine tragende Rolle spielen. Bei der literarischen Erzählung handelt es sich demnach um alternative Denk- und Handlungsweisen, die das Anderssein als einen einflussreichen Bestandteil für das individuelle Selbst- und Weltverständnis zeigen.

Die analysierten Werke konnten insofern verdeutlichen, wer das Individuum ist und wer nicht. Die Entwicklung der Identitäten bezieht sich auf narrative Prozesse, die ständig subjektive Bedeutungen verhandeln, das Verhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen dialektisch synthetisieren und die individuellen Raumwahrnehmungen transformieren. Die Ambivalenz und der Widerspruch inszenieren somit eine Vielfalt von Fremdheiten und dienen als Ausgangspunkt für die Selbstreflexion, die sowohl auf werkinterner als auch werkexterner Ebene ausgedrückt wird. Die narrative Identität wird insofern als ein komplexes Wechselspiel zwischen Identifikationen und Nicht-Identifikationen verstanden, welches das literarische Werk bestimmt und die Grenzen der fiktiven Welt durchbricht. Die narrative Welt wird in diesem Sinne nicht als Gegensatz zur Realität verstanden, sondern als ihre Ergänzung und als eine alternative Art, die empirische Realität kritisch zu erfassen. Die Fiktion der Literatur flüchtiger Identitäten eröffnet somit ein heterogenes Feld von Existenzmöglichkeiten, die erst vollzogen werden können, wenn auch die Rolle des Lesepublikums berücksichtigt wird. Hinsichtlich der narrativen Deixis konnte verdeutlicht werden, dass die narrativen Handlungen semantische Leerstellen hinterlassen, die mit subjektiven Bedeutungen der Leserschaft gefüllt werden können. Die Literatur flüchtiger Identitäten ist daher durch ein Zusammenspiel von subjektiven Bedeutungen gekennzeichnet, das sowohl in den werkinternen Reflexionen als auch in ihren werkexternen Auswirkungen wirksam ist.

Die Narration zeigt sich insofern nicht nur als Darstellung von Inhalten, sondern auch als Produktion von Realitäten, Subjektivitäten und (urbanen) Räumen. Außerdem erscheint es als wichtig, dass die Literatur hinsichtlich ihrer differentiellen Verfassung den Räumen der Repräsentationen des Urbanen zugeordnet werden kann. Die Literatur wird damit zu einem Bestandteil des urbanen Raums, indem sie auf eine dialektische

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und kreative Weise die empirische Realität inszeniert und alternativ gestaltet. Da der Raum vor allem eine relationale Analysekategorie ist, ist auch der literarische Raum eine Dimension, innerhalb derer Fiktion und Realität dialektisch und kreativ synthetisiert werden. Die Kraft der Literatur liegt also in ihrem Potenzial, aus kurzlebigen Momenten des Urbanen und des individuellen Lebens neue Sichtweisen zu erschaffen.

These 3: Da die flüchtige Moderne einen fortgeschrittenen Zustand der heutigen Gesellschaften beschreibt, zeigen sich in den analysierten deutschsprachigen und brasilianischen Werken Gemeinsamkeiten. Dennoch handelt es sich bei der Literatur flüchtiger Identitäten nicht um ein verallgemeinerndes Konzept, sondern vielmehr um ein offenes Feld, das nicht nur auf Gemeinsamkeiten hinweist, sondern auch einen Zugang zu kulturraumspezifischen Differenzen gewährt. Leitende Fragen für diese These sind: Welche Gemeinsamkeiten und Differenzen lassen sich ermitteln? Handelt es sich um zwei verschiedene Strömungen dieses Konzeptes oder eher um eine kulturübergreifende und »grenzauflösende« Ausrichtung?

Die Relation zwischen Identität, Stadtraum und Narration zeigte sich allen analysierten Werken, weshalb sie sich dem hier entworfenen Konzept zuordnen lassen. Auch wenn jedes Werk seine eigenen thematischen Besonderheiten vorführt, liefern sie doch alle wichtige Aufschlüsse über die Heterogenität des Urbanen und die ihm zugrundeliegenden subjektiven Relationen. In keinem der Werke ging es darum, das Urbane auf unumstrittene Weise darzustellen. Es wurden vielmehr die vielseitigen Wechselbeziehungen zwischen Individuen und urbanen Räumen narrativ kontextualisiert und problematisiert. Das Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten ist daher als offenes Feld zu verstehen, das sich stets erweitert und auch andere Werke und Theorien einbeziehen kann.

Das Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten ist insofern durch eine kulturübergreifende und globale Ausrichtung bestimmt, die die Darstellung einer Vielfalt von Themen und Fragestellungen ermöglicht und die Auswirkungen der flüchtigen Moderne kritisch vor Augen führt. Die der Literatur flüchtiger Identitäten zugeordneten Werke können daher als Beispiele eines globalen Gesellschaftsphänomens verstanden werden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die kulturraumspezifischen Produktionen zu verallgemeinern sind. Laut Bauman (1997) steht die flüchtige Moderne für eine globale Ausrichtung, die *nicht* von den lokalen Produktionskontexten zu trennen ist. Die deutschsprachigen und brasilianischen Werke überlappen sich insofern, weil sich alle auf die Triade Identität-Stadtraum-Narration beziehen und die Ambivalenzen des flüchtigen Lebens kritisch inszenieren. Jedoch zehren die literarischen Erzählungen auch von kulturraumspezifischen Besonderheiten, die auf ihre lokalen Entstehungskontexte zurückzuführen sind.

Die deutschsprachigen Werke sind durch eine starke inter- und transkulturelle Ausprägung bestimmt, was sich vor allem bei erinnerungskulturellen und geschichtlichen Themen zeigt. *Cafe Cyprus* entfacht eine Debatte rund um die kulturelle Identität und plädiert für Toleranz und Akzeptanz gegenüber kulturellen Unterschieden. In einem postkolonialen Kontext wird London als Metropole verschiedener Kulturen inszeniert, in der die kulturelle Fremdheit hauptsächlich als ein mögliches Mittel zur Erweiterung des individuellen Horizonts verstanden wird. Die in der narrativen Handlung inszenierten Konflikte machen jedoch deutlich, dass die kulturelle Vielfalt nicht immer po-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sitiv wahrgenommen wird, sondern auch Konflikte herbeiführen kann, wie es beispielhaft an den konservativen Figuren und ihren Handlungen deutlich wird.

Das kulturhistorische Element zeigt sich auch im Roman *Nachtzug nach Lissabon*, aber es spielt hier eher eine sekundäre Rolle. Obwohl die Vergangenheit von Amadeu de Prado durch seine Aufzeichnungen und die Zeugnisse von Freunden und Familie nacherzählt wird, bezieht sich der Schwerpunkt der narrativen Handlung auf die Frage der Identität und Selbstbestimmung. Im Roman werden die kulturhistorischen Ereignisse individualisiert, wodurch subjektive Bedeutungen zum Ausdruck kommen, die zu Gregorius' Selbstgestaltung und -bestimmung beitragen. Der Roman besitzt eine starke philosophische Ausprägung, die die Selbst- und Fremdbilder in einer dialektischen Beziehung inszeniert und zur Transformation der narrativen Identitäten und der Raumwahrnehmungen führt.

Der Roman *Die Habenichtse* ist in einem turbulenten Kontext der flüchtigen Moderne angesiedelt, in dem die Angst nach den Terroranschlägen vom 11. September die Stadt und die Menschen maßgeblich beeinflusst. In Katharina Hackers Roman wird die Identitätsentwicklung durch die oberflächlichen und oftmals gleichgültigen Beziehungen zwischen den Figuren und den Verlust von Stabilität und Kontrolle problematisiert. In diesem Sinne war es möglich, zwei Krisenräume festzustellen, die die Figuren sowohl auf zwischenmenschlicher als auch auf kulturhistorischer Ebene beeinflussen. Diese gleichzeitigen Krisenräume prangern die Teilnahmslosigkeit und Gleichgültigkeit als Ursachen für das Leiden und die Ambivalenzen der flüchtigen Moderne an.

Bei den brasilianischen Werken zeigte sich wiederum eine zunehmende Abkehr von der traditionellen regionalistischen und nationalen Ausprägung. Die narrativen Handlungen gehen von (entfremdten) Individuen aus, die sich von dem Anspruch befreien, ein Sinnbild für eine oder andere Sozialklasse zu sein. Das Individuum bezieht sich dabei im Kontext seines eigenen Lebens, seiner Erfahrungen und seiner Selbstkonflikte auf ein ambivalentes Verhältnis zu sich selbst und seiner umgebenden Welt.

Während die individuelle und kollektive Vergangenheit einen großen Einfluss auf die analysierten deutschsprachigen Werke hat, spielt die Vergangenheit in den untersuchten brasilianischen Werken keine zentrale Rolle. Das wichtigste Beispiel dafür ist das Werk *Es waren viele Pferde* (*Eles eram muitos cavalos*), dessen fragmentierte Struktur und anonyme Figuren ein flüchtiges und mosaikartiges Bild von São Paulo an einem einzigen Tag entwerfen. Insofern handelt es sich um ein zeitlich punktuelles Stadtbild, das die Ambivalenzen und die Pluralität des Stadtraums zeigt. Darüber hinaus ist die Darstellung der Stadt nicht nur durch den Inhalt, sondern auch durch die Form jedes Fragments bestimmt. Durch typografische Kunstgriffe werden die Vielstimmigkeit und der Stadtrhythmus in vielen Fragmenten unterschiedlich inszeniert, bis die Anhäufung der gleichzeitigen Fragmente zu einer Überlastung der Stadt und der Erzählung selbst führt.

Bei der Analyse von *Budapest* war es möglich, einige Vergleiche mit *Nachtzug nach Lissabon* anzustellen und zwar vor allem hinsichtlich der Fremdheit bei der Selbstgestaltung und der Rolle der Literatur. Auch wenn es nur wenige Informationen über die Vergangenheit der Hauptfigur gibt, zeigt sich doch die Selbstgestaltung von José Costa als eine Störung seiner vertrauten Welt in Rio de Janeiro und als eine Konfrontation mit der Fremdheit in Budapest. Durch eine vergleichende Analyse der Referenzen aus

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

diesen beiden Großstädten, die seine narrative Identität maßgeblich prägen, konnte veranschaulicht werden, dass die Oszillation zwischen Rio und Budapest in starkem Maße zu seiner Selbstbestimmung beiträgt. Angetrieben von dem Wunsch nach Stabilität und Selbstbestimmung erkennt der Protagonist, dass seine narrative Identität niemals derjenigen entsprechen wird, die er sich erhofft hat, da er sich nicht von seiner brasilianischen Vergangenheit trennen kann. Ähnlich wie in *NnL* spielt auch *Budapest* mit der narrativen Ebene, indem die Autorschaft und die literarischen Werke sich in einem Labyrinth von Subjektivitäten vermischen und so die Grenzen der Fiktion aufgelöst werden.

Die Analyse von deutschsprachigen und brasilianischen Werken zeigt, dass das Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten ein global ausgerichtetes Phänomen bezeichnet, das sich nicht vollständig von den jeweiligen kulturraumspezifischen Traditionen ablöst. Insofern lässt sich ein Vergleich mit der Globalisierungsmaxime »*think globally, act locally*« anstellen, wobei die Annäherung bzw. die Verflechtung der unterschiedlichen Strömungen ein größeres Feld eröffnet, das den Individuen alternative Selbst- und Weltreflexionen ermöglicht. Wenngleich dieses Feld offen ist und auf Ähnlichkeiten hinweist, ist es nicht auf verallgemeinernde Weise zu erfassen. Die Konvergenzpunkte der einzelnen Strömungen dienen vielmehr als ein Zugang zu ihren Spezifizitäten, wodurch sie unmittelbar zur Erweiterung des Selbst- und Weltwissens beitragen können. Als eine Ganzheit in beständiger Ausdehnung bringt jedes Werk ein höchst umfangreiches Potenzial mit sich, die Realität kritisch aufzufassen und durch die Fiktion neu zu interpretieren.

Die vorliegende Studie hat sich ausschließlich mit einigen Werken der deutschsprachigen und brasilianischen Gegenwartsliteratur beschäftigt. Das Konzept der Literatur flüchtiger Identitäten bezeichnet daher ein sich entwickelndes Feld, das nicht mit den hier vorgestellten Überlegungen abgeschlossen wird. Zukünftige Forschungen können demnach zu weiteren theoretischen und analytischen Erträgen führen und so die hier gewonnenen Erkenntnisse durch neue Perspektiven erweitern.

Die Urbanität, die hier als flüchtiges Ergebnis dialektischer und kreativer Praktiken verstanden wurde, geht über ihre architektonische Gestaltung hinaus und etabliert sich als ein ambivalenter Ort des sozialen und individuellen Lebens. Ihre Bestandteile beziehen sich auf eine inkommensurable Vielfalt von Geschichten und Bedeutungen, wobei viele von ihnen allerdings weitgehend unbemerkt und unbekannt bleiben. Eine Stadt zu verstehen heißt insofern, sie in ihrer Komplexität, ihren Details und ihrer Dynamik zu beobachten, wie es etwa das die vorliegende Arbeit einleitende Graffito unter einer Brücke im Norden meiner Heimatstadt, São Paulo, auf den Punkt bringt: *Ver a cidade, Veracidade*.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Literaturhinweise

Primärliteratur

BUARQUE, Chico (2003): Budapeste. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

_____ (2006): Budapest. Übersetzt von Karin von Schweder-Schreiner. Frankfurt a.M.: Fischer.

HACKER, Katharina (2006): Die Habenichtse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

KARA, Yadé (2008): Cafe Cyprus. Zürich: Diogenes.

MERCIER, Pascal (2013): Nachtzug nach Lissabon. München: btb.

RUFFATO, Luiz (2012): Eles eram muitos cavalos. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2013): Es waren viele Pferde. Übersetzt von Michael Kegler. Berlin: Assoziation A.

Sekundärliteratur

AAS, Katja Franko (2013): *Globalization and Crime.* New York: Sage.

ABEL, Olivier/PORÉE, Jerôme (2007): *Le vocabulaire de Paul Ricoeur*. Paris: Ellipses.

ADORNO, Theodor W. (1958): Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Ders.: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 41-47.

AHEARNE, Jeremy (1995): *Michel de Certeau: Interpretation and its other*. Stanford: University Press.

ALFREDO, Anselmo (2006): O mundo moderno e o espaço: apreciações sobre a contribuição de Henri Lefebvre. In: *GEOUSP – Tempo e espaço*, 19, S. 53-79.

AMANN, Wilhelm/MEIN, Georg/PARR, Rose (2010): Gegenwartsliteratur und Globalisierung. Vorüberlegungen zu einem komplexen Beziehungsverhältnis. In: Ders. (Hg.), *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen, Konzepte, Perspektiven*. Heidelberg: Synchron, S. 7-14.

AMANN, Wilhelm (2010): »Global flows – Local culture«? Katharina Hacker: *Die Habenichtse*. In: Wilhelm Amann/Georg Mein/Rose Parr (Hg.), *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen, Konzepte, Perspektiven*. Heidelberg: Synchron, S. 209-222.

AMIN, Ash/THRIFT, Nigel (2002): *Cities. Reimagining the Urban*. Cambridge: Polity.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ANDRADE, Oswald de (1990): *A utopia antropofágica: A antropofagia ao alcance de todos*. Rio de Janeiro: Globo Livros.

ASSMANN, Aleida (1980): *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichten der literarischen Kommunikation*. München: Fink.

_____(2008): *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt.

_____ (2010): »Geschichte findet Stadt«. In: Michael Jaumann, Klaus Schenk (Hg.), *Erinnerungsmetropole Riga – Deutschsprachige Literatur- und Kulturvielfalt im Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 33-43.

AUGÉ, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Fischer.

BACCHINI, Luca (2016): Se Chico Buarque numa noite de inverno... Apologia do plágio em *Budapeste*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 63, S. 17-41.

BACHMANN-MEDICK, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.

BACHTIN, Michail (1971): *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übersetzt von Adelheid Schramm. München: Hanser.

_____ (2008): *Chronotopos*. Übersetzt von Michael Dewey. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

BARBOSA, Livia (1992): *O jeitinho brasileiro: a arte de ser mais igual que os outros*. Rio de Janeiro: Elsevier.

BARGETZ, Brigitte (2016): *Ambivalenzen des Alltags. Neuorientierungen für eine Theorie des Politischen*. Bielefeld: transcript.

BARRETO, Ana Caroline (2011): O ›Eu‹ em ruínas: identidade e feminino nos romances *Estorvo, Benjamin* e *Budapeste* de Chico Buarque. In: *ContraPonto*, 1(1), S. 187-203.

BARTHES, Roland (1988): *Das semiologische Abenteuer.* Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

_____ (2006[1967]): *Das Rauschen der Sprache*. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

BAUMAN, Zygmunt (1992): *Moderne und Ambivalenz: Das Ende der Eindeutigkeit.* Übersetzt von Martin Suhr. Hamburg: Hamburger Edition.

_____ (1993): *Postmoderne Ethik*. Übersetzt von Ulrich Bielefeld und Edith Boxberger. Hamburg: Hamburger Edition.

_____ (1995): *Ansichten der Postmoderne*. Übersetzt von Nora Räthzel. Hamburg: Argument.

_____ (1997): *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Übersetzt von Martin Suhr. Hamburg: Hamburger Edition.

_____ (1998): *Globalization: The Human Consequences*. New York: Columbia University Press.

_____ (1999): *Unbehagen in der Postmoderne*. Übersetzt von Wiebke Schmaltz. Hamburg: Hamburger Edition.

_____ (2002): *Society under Siege*. Cambridge: Polity.

_____ (2003[2000]): *Flüchtige Moderne*. Übersetzt von Reinhard Kreissl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

_____ (2003a): *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge: Polity.

_____ (2003b): *City of fears, city of hopes*. London: Goldsmith's College.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

_____ (2004a): *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*. Cambridge: Polity.
_____ (2004b): Liquid Sociality. In: Nicholas Gane (Hg.), *The Future of Social Theory*. London/New York: Continuum, S. 17-46.
_____ (2005): *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*. Übersetzt von Werner Roller. Bonn: Bildungszentrale für politische Bildung.
_____ (2006): *Liquid Fear*. Cambridge: Polity.
_____ (2007): *Leben in der flüchtigen Moderne*. Übersetzt von Frank Jakubzik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
_____ (2008): *Wir Lebenskünstler*. Übersetzt von Frank Jakubzik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
_____ (2009a): *Confiança e medo na cidade*. Übersetzt von Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar.
_____ (2009b): *Gemeinschaften. Auf der Suche nach Sicherheit in einer bedrohlichen Welt*. Übersetzt von Frank Jakubzik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
_____ (2010): Conclusion: the triple challenge. In: Mark Davis/Keith Tester (Hg.), *Bauman's Challenge. Sociological issues for the 21st century.* London: Palgrave, S. 200-205.
_____ (2013): *Daten, Drohnen, Disziplin – Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*. Übersetzt von Frank Jakubzik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
_____ (2015): *Europa: ein unvollendetes Abenteuer*. Übersetzt von Martin Suhr. Hamburg: CEP Europäische Verlaganstalt.
_____ (2016): *Die Angst vor den anderen. Ein Essay über Migration und Panikmache*. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
BAZZANELLA, Sandro Luiz (2012): O conceito de ambivalência em Zygmunt Bauman. In: *Cadernos Zygmunt Bauman*, 2(4), S. 59-82.
BECK, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine neue Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
BECKER, Sabrina (2007): *Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien*. Hamburg: Rowohlt.
BEILHARZ, Peter (2000): *Zygmunt Bauman. Dialectic of Modernity*. London: Sage.
_____ (2014): Baumans Moderne. In: Matthias Junge/Thomas Kron (Hg.), *Zygmunt Bauman – Soziologie zwischen Postmoderne und Ethik*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 215-230.
BELL, Leonie (2017): *The »Other« in 9/11 Literature*. Berlin: Springer.
BELTRÃO, Kaizô Iwakami/NOVELLINO, Maria Salet (2002): *Alfabetização por raça e sexo no Brasil: evolução no período 1940-2000*. Rio de Janeiro: IBGE.
BENDER, Jesko (2017): Zur Poetik der Verdrängung in Katharina Hackers *Die Habenichtse*. In: Ders., *9/11 erzählen. Terror als Diskurs- und Textphänomen*. Bielefeld: transcript, S. 137-188.
BENJAMIN, Walter (1991[1933]): Erfahrung und Armut. In: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band II.1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 213-219.
_____ (1991[1935]): Das Kunstwerk im Zeltalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 431-508.
_____ (1991[1940]): Über den Begriff der Geschichte. In: Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Werke*, Band I/2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 690-708.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

BERLIN, Isaiah (1969): *Four Essays on Liberty*. Oxford: University Press.

BHABHA, Homi (2012): *The location of culture*. London: Routledge.

BLACKSHAW, Tony (2005): *Zygmunt Bauman*. London: Routledge.

BLÄSER, Stefanie (2015): *Erzählte Zeit als erzähltes Selbst: Zu Paul Ricoeurs Begriff der narrativen Identität*. Berlin: Pro Universitate Verlag im BWV.

BOND, Lucy (2014): Types of transculturality: Narrative frameworks and the Commemoration of 9/11. In: Lucy Bond/Jessica Rapson (Hg.), *The Transcultural Turn: Interrogating Memory Between and Beyond Borders*. Berlin: Gruyter, S. 61-81.

BONNER, Withold (2011): Vom Cafe Cyprus zu Mitropa und Volksbühne: Räume bei Yadé Kara und Emine Sevgi Özdamar. In: Ernest W. B. Hess-Lüttich/Nilüfer Kuruyazici/Seyda Ozil/Mahmut Karakuş (Hg.), *Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation: Interkulturelle Perspektiven auf den urbanen Raum als Sujet in Literatur und Film*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 257-272.

BONOMO, Daniel Reinzinger (2007): *Colocutores em trânsito – os tontos movimentos dos romances Grande Sertão: Veredas e Berlin Alexanderplatz*. Masterarbeit. São Paulo: Universidade de São Paulo.

BOUDREAU, Julie-Anne (2010): Reflections on Urbanity as an Object of Study and a Critical Epistemology. In: Jonathan S. Davis/David L. Imbroscio (Hg.), *Critical urban studies: new directions*. New York: University Press, S. 55-72.

BREITLING, Andris (2010): »Undarstellbar? Ricoeur und Lyotard über die Grenzen der Repräsentation historischer Ereignisse«. In: Burkhard Liebsch (Hg.), *Bezeugte Vergangenheit oder Versöhnendes Vergessen*. Berlin: Gruyter, S. 133-150.

BRENNER, Neil (2018): *New Urban Spaces. Urban Theory and the Scale Question*. Oxford: University Press.

BRÜCKNER, Uli (2008): Transatlantische Beziehungen nach 9/11 und dem Krieg im Irak. In: *Integration*, 31(2), S. 191-195.

BRUNER, Jerome (1991): The narrative construction of reality. In: *Critical inquiry*, 18(1), S. 1-21.

BUCHANAN, Ian (2000): *Michel de Certeau. Cultural Theorist*. London: Sage.

BUDHYARTO, Mitha (2011): A Sense of (Non) Place: Rethinking the ›Generic City‹ in terms of the Habit-body. In: *MELINTAS*, *27*(2), S. 147-160.

CAIMI, Claudia (2004): Literatura e história: a mimese como mediação. In: *Itinerários – Revista de Literatura*, 22, S. 59-68.

CARDOSO, Isabel Cristina da Costa (2011): O Espaço Urbano e a Re-Produção das Relações Sociais no Pensamento de Henri Lefebvre: contribuições à teoria social crítica. In: *Libertas*, 11(2), S. 1-23.

CARP, Jana (2008): »Ground-Truthing« Representations of Social Space. Using Lefebvre's Conceptual Triad. In: *Journal of Planning Education and Research*, 28(2), S. 129-142.

CARVALHO, Vivian Cristina Alves de (2009): *O romance de Chico Buarque: Uma leitura de Estorvo, Benjamin e Budapeste.* Masterarbeit. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CASTRO, Rodrigo Campos de Paiva (2012): *Alencar e Kleist. Til e Toni: crise(s) da identidade na servidão e na escravidão modernas*. Doktorarbeit. São Paulo: Universidade de São Paulo.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

CERTEAU, Michel de (1988): *Kunst des Handelns.* Übersetzt von Ronald Vouillé. Berlin: Merve.

CHEN, Linhua (1991): *Autobiographie als Lebenserfahrung und Fiktion: Untersuchungen zu den Erinnerungen an die Kindheit im Faschismus von Christa Wolf, Nicolaus Sombat und Eva Zeller*. Bern: Peter Lang.

COHEN-PFISTER, Laurel (2009): Kriegstrauma und die deutsche Familie. Identitätssuche im deutschen Gegenwartsroman. In: Thomas Martinec/Claudia Nitschke (Hg.), *Familie und Identität in der deutschen Literatur*. München: Peter Lang, S. 243-257.

COLLINGTON, Tara (2001): Space, Time and Narrative: Bakhtin and Ricoeur. In: *Space and Culture*, 4(7-9), S. 221-231.

CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika (2003): *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Darmstadt: wgb.

COUTRIM, Erica de Cassia Modesto (2008): *Memórias Póstumas de Brás Cubas e Confissões do Impostor Felix Krull: autobiografias ficcionais sobre o fracasso da vida burguesa*. Masterarbeit. São Paulo: USP.

CRANG, Mike (2000): Relics, places and unwritten geographies in the work of Michel de Certeau (1925-86): In: Mike Crang/Nigel Thrift (Hg.), *Thinking Space*. London: Routledge, S. 136-153.

CURY, Maria Zilda Ferreira (2007): Novas geografias narrativas. In: *Letras de Hoje*, 42(4), S. 7-17.

DAUS, Ronald (1992): Die Faszination aussereuropäischer Grossstädte. In: Ders. (Hg.), *Großstadtliteratur. La literatura de las grandes ciudades*. Frankfurt a.M.: Vervuert, S. 9-16.

DAVIS, Mark (2008): Bauman on Globalization – The Human Consequence of a Liquid World. In: Michael Hviid Jacobsen/Paul Poder (Hg.), *The Sociology of Zygmunt Bauman*. Aldershot: Ashgate, S. 137-154.

DEBORD, Guy (1978): *Die Gesellschaft des Spektakels.* Übersetzt von Wolfgang Kukulies und Jean J. Raspaud. Hamburg: Edition Nautilus.

DE LA BARRE, Jorge (2015): A inversão dialética do cotidiano. Situando *Capturados pela cidade* na temática urbana contemporânea. In: *Revista Antropolítica*, 38(1), S. 69-86.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1992): *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie.* Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve.

DELGADO, Mirian Estides (2014): Entrevista com Luiz Ruffato. In: *Alter – Revista de Estudos Psicanalíticos*, 32(1), S. 77-87.

DENNERLEIN, Kathrin (2009): *Narratologie des Raumes*. Berlin: Gruyter.

DOSSE, François (1996): *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens, 1945-1966*. Übersetzt von Stefan Barmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

_____ (1997): *Geschichte des Strukturalismus. Band 2: Die Zeichen der Zeit, 1967-1991*. Übersetzt von Stefan Barmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

DOUGLAS, Mary (1991): The Idea of a Home: A Kind of Space. In: Arlen Mack (Hg.), *Home*. New York: New York University, S. 287-307.

DRUXES, Helga (2015): The Indictment of Neoliberalism and Communism in the Novels of Katharina Hacker, Nikola Richter, Judith Schalansky, and Julia Schoch. In: Hester Baer/Alexandra Hill/Alexandra Merley (Hg.), *German Women's Writing in the Twenty-first Century*. Rochester/New York: Camden, S. 154-174.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

DÜNNE, Jörg; GÜNZEL, Stephan (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

DURÃES, Fani Schiffer (1996): *Riobaldo und Faust: Untersuchung zum Faust-Mythos bei João Guimarães Rosa*. Bonn: Romanistischer Verlag.

EAGLETON, Terry (2003): *After Theory*. London: Penguin.

ECARIUS, Jutta; KÖBEL, Nils; WAHL, Kathrin (2011): *Familie, Erziehung und Sozialisation*. Wiesbaden: Springer.

EGGENSPERGER, Klaus (2009): Ideias napoleônicas e o grande inquisidor: sobre a militância comunista de Anna Seghers e Jorge Amado. In: *Contingentia*, 4(2). Porto Alegre, S. 1-10.

_____ (2010): Gretchen e Gabriela – Do destino da protagonista no Fausto de Goethe e no romance Gabriel, cravo e canela de Jorge Amado. In: Helmut Galle, Marcus Mazzari (Hg.), *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, S. 363-378.

EICKELPASCH, Rolf/RADEMACHER, Claudia (2004): *Identität*. Bielefeld: transcript.

ELDEN, Stuart (2004): *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the Possible*. London/New York: Continuum.

EL HISSY, Maha (2011): Kaffeehausgeschichten. Politik der Gastronomie in Yadé Karas ›Cafe Cyprus‹. In: *Colloquia Germanica*, 44(4), S. 408-421.

ELLIOTT, Anthony (Hg.) (2007): *The Contemporary Bauman*. London/New York: Routledge.

ENGELS, Anita (2011): Phänomene der Globalisierung. In: Andreas Niederberger/Philipp Schink (Hg.), *Globalisierung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 58-63.

ERDI-LELANDAIS, Gülçin (2014): Lefebvre's Legacy: Understanding the City in the Globalisation Process. In: Ders. (Hg.), *Understanding the City: Henri Lefebvre and Urban Studies*. Cambrdige: Scholars Publishing, S. 1-16.

ETTE, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos.

_____ (2011): Urbanität und Literatur. Städte als transareale Bewegungsräume bei Assia Djebar, Emine Sevgi Özdamar und Cécile Wajsbrot. In: Markus Messling/Dieter Läpple/Jürgen Trabant (Hg.), *Stadt und Urbanität – Transdisziplinäre Perspektiven*. Berlin: Kadmos, S. 221-246.

_____ (2012): *TransArea: Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin: Gruyter.

_____ (2014): Vom Leben der Literaturen der Welt. In: Gesine Müller (Hg.), *Verlag Macht Weltliteratur*. Berlin: Walter Frey.

_____ (2017): *WeltFraktale: Wege durch die Literaturen der Welt*. Berlin: Springer.

FALLEIROS, Marcos Falchero (2010): Fausto, O manifesto comunista e S. Bernardo. In: Helmut Galle, Marcus Mazzari (Hg.), *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, S. 353-362.

FEATHERSTONE, Mike (1993): Global Culture: An Introduction. In: Ders. (Hg.), *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London: Sage Publications.

FISCHER, Robert; BAUER, Jenny (2018): Introducing Lefebvre. In: Ders. (Hg.), *Perspectives on Henri Lefebvre: Theory, Practices and (Re) Readings*. Berlin: Gruyter, S. 1-14.

FORSTER, E. M. (1985[1927]): *Aspects of the novel*. San Diego: Harcourt.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

FOUCAULT, Michel (1977): *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

_____ (1992[1984]): *Andere Räume.* Übersetzt von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, S. 34-46.

_____ (2001[1969]): Was ist ein Autor? In: Ders.: *Schriften in vier Bänden*, Band I, übersetzt von Hermann Kocyba. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 1003-1041.

FRASER, Benjamin (2015): *Toward an Urban Cultural Studies. Henri Lefebvre and the Humanities*. New York: Palgrave Macmillan.

FREHSE, Fraya (2018): On Regressive-Progressive Rhythmanalysis. In: Jenny Bauer/Robert Fischer (Hg.), *Perspectives on Henri Lefebvre: Theory, Practices and (Re) Readings*. Berlin: Gruyter, S. 95- 117.

FRITZ, Susanne (2005): *Die Entstehung des »Prager Textes«. Prager deutschsprachige Literatur von 1895 bis 1934*. Dresden: Thelem.

FÜSSEL, Marian (2013): Tote Orte und gelebte Räume: zur Raumtheorie von Michel de Certeau. In: *Historical Social Research*, 38(3), S. 22-39.

_____ (2017): *Zur Aktualität von Michel de Certeau. Einführung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer.

GAMA, José (1996): Hermenêutica da cultura e ontologia em Paul Ricoeur. In: *Revista Portuguesa de Filosofia*, 52.1, S. 381-392.

GARRETT, Paul Michael (2011): From ›solid modernity‹ to ›liquid modernity‹? Zygmunt Bauman and social work. In: *British Journal of Social Work*, 42(4), S. 634-651.

GENETTE, Gérard (1992): *Fiktion und Diktion*. Übersetzt von Heinz Jatho. München: Fink.

GIDDENS, Anthony (1990): *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford University Press.

_____ (2000): *Runaway world: How Globalization is Reshaping Our Lives*. London: Routledge.

GOJNY, Tanja/KÜRZINGER, Kathrin S./SCHWARZ, Susanne (Hg.) (2016): *Selfie – I like it: Anthropologische und ethische Implikationen der Selbstinszenierung*. Stuttgart: Kohlhammer.

GOONEWARDENA, Kanishka (2008): Marxism and everyday life: on Henri Lefebvre, Guy Debord, and some others. In: Kanishka Goonewardena/Stefan Kipfer/Richard Milgrom/Christian Schmid (Hg.), *Space, Difference, Everyday Life*. London/New York: Routledge, S. 117-133.

GRAF, Marga (2012): Fazer a História – Geschichte und Literatur im Fadenkreuz des romance proletário und des romance de aprendizagem am Beispiel von Jorge Amado, Pepetela und Alfred Döblin. In: Claudius Armbruster (Hg.), *Grenzüberschreitungen in der Lusophonie: Intermediales, Intertextuelles, Interkulturelles*. Hamburg: Dr. Kovač, S. 93-116.

GRAMER, Mareike (2011). »Wie erzählt man als Deutsche meiner Generation eine jüdische Biografie?«: Zur »virtuellen« Symbiose in Katharina Hackers Roman »Eine Art Liebe«. In: *Triangulum*, 17, S. 33-49.

GUELF, Fernand Mathias (2010): *Die urbane Revolution – Henri Lefebvres Philosophie der globalen Verstädterung*. Bielefeld: transcript.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

_____ (2018): Die Illusion des Fortschritts. Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Walter Benjamin und Henri Lefebvre. In: Jenny Bayer/Robert Fischer (Hg.), *Perspectives on Henri Lefebvre: Theory, Practices and (Re) Readings*. Berlin: Gruyter, S. 36-54.

GUIMARÃES, Hélio de Seixa (2010): Machado de Assis, leitor do Fausto. In: Helmut Galle/Marcus Mazzari (Hg.), *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, S. 339-352.

GÜNZEL, Stephan (2017): *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld: transcript.

_____ (2018): Poetik des Raumes – Bachelard und Lefebvre. In: Jenny Bauer/Robert Fischer (Hg.), *Perspectives on Henri Lefebvre: Theory, Practices and (Re) Readings*. Berlin: Gruyter, S. 17-35.

HAIDER, Frithjof (2003): *Verkörperung des Selbst. Das bucklige Männlein als Übergangsphänomen bei Clemens Brentano, Thomas Mann und Walter Benjamin*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

HALL, Rachel (2015): *The Transparent Traveler: The Performance and Culture of Airport Security*. Durham: Duke University Press.

HALL, Stuart (1994a): Kulturelle Identität und Diaspora. In: Ders., *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Übersetzt von Joachim Gutsche und Dominique John. Hamburg: Argument Verlag, S. 26-43.

_____ (1994b): Die Frage der kulturellen Identität. In: Ders., *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Übersetzt von Matthias Oberg. Hamburg: Argument Verlag, S. 180-222.

HALLET, Wolfgang (2009): *Fictions of space*: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution. In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur – Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Berlin: Gruyter, S. 81-114.

HARBERS, Henk/BARTELS, Jeroen (2010): Philosophische Literatur oder literarische Philosophie? Zu Peter Bieris »Das Handwerk der Freiheit« und Pascal Merciers »Nachtzug nach Lissabon«. In: *Literatur für Leser*, *33*(3), S. 127-145.

HAUSER, Susanne (2002): Ökonomien der Aufmerksamkeit – Zur Sichtbarkeit der Städte. In: Lydia Bauer, Gereon Sievernich (Hg.), *Reden über die Stadt*. Berlin: Dreieck, S. 203-221.

HARRISON, Marguerite Itamar (2007): *Uma cidade em camadas.* Vinhedo: Horizonte.

HENDERSON, Heike (2015): Kebab in London: Transnational Experiences and the Role of Food in Yadé Kara's »Cafe Cyprus«. In: *The Rocky Mountain Review*, 69(2), S. 182-199.

HERRMANN, Meike (2008). Erinnerungsliteratur ohne sich erinnernde Subjekte oder: Wie die Zeitgeschichte in den Roman kommt. Zu Erzähltexten von Katharina Hacker, Thomas Lehr, Tanja Dückers und Marcel Beyer. In: Wolfgang Hardtwig/Erhard Schütz (Hg.), *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 251-265.

HEUSER, Andrea (2011): *Vom Anderen zum Gegenüber. »Jüdischkeit« in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln: Böhlau.

HIGHMORE, Ben (2002): *Everyday Life and Cultural Theory*. London/New York: Routledge.

_____ (2006): *Michel de Certeau. Analysing Culture*. New York: Continuum.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

HUNTINGTON, Samuel (1996): *The clash of civilizations and the remaking of world order.* New York: Simon & Schuster.

ILLIGENS, Sebastian (2017): Henri Lefebvre: Entfremdung und das Recht auf die Stadt. In: *Soziologiemagazin: publizieren statt archivieren*, 10(2), S. 37-53.

ISER, Wolfgang (1983): Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? In: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*. München: Wilhelm Fink, S. 121-151.

JAECKEL, Volker (2012): Die literarische Gestaltung der Großstadtwahrnehmung im Werk von Mário de Andrade und Georg Heym. In: Claudius Armbruster (Hg.), *Grenzüberschreitungen in der Lusophonie: Intermediales, Intertextuelles, Interkulturelles*. Hamburg: Dr. Kovač, S. 117-134.

JANZEN, Henrique Evaldo (2005): *O Ateneu e Jakob von Gunten: um diálogo intercultural possível*. Doktorarbeit. São Paulo: Universidade de São Paulo.

JEßING, Benedikt/KÖHNEN, Ralph (2015): *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaften*. Stuttgart: J.B. Metzler.

JUNGE, Matthias (2006): *Zygmunt Bauman: Soziologie zwischen Moderne und flüchtiger Moderne*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

_____ (2014): Ambivalenz: eine Schlüsselkategorie der Soziologie von Zygmunt Bauman. In: Matthias Junge/Thomas Kron (Hg.), *Zygmunt Bauman – Soziologie zwischen Postmoderne und Ethik*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 69-88.

JUNGE, Matthias; KRON, Thomas (2014): Zur Einleitung: Zygmunt Bauman im Kontext soziologischer Diskurse. In: Matthias Junge/Thomas Kron (Hg.). *Zygmunt Bauman – Soziologie zwischen Postmoderne und Ethik*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 1-18.

JÜTTNER, Siegfried (1982): Großstadtmythen. Paris-Bilder des 18. Jahrhuderts. Eine Skizze. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 55(2), S. 173-203.

KARA, Yadé (2003): *Selam Berlin*. Zürich: Diogenes.

KAYAOĞLU, Ersel (2008). Perspektivenwechsel als Erzählprinzip in Katharina Hackers Roman Die Habenichtse. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (20), S. 129-140.

KELEŞ, Alper. (2011): Yadé Karas Romane Selam Berlin und Café Cyprus unter dem Aspekt der Rolle der Gesellschaft bei der Identitätskonstitution. In:*Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 2(26), S. 41-48.

KILMINSTER, Richard/VARCOE, Ian (Hg.) (1996): *Culture, Modernity and Revolution. Essays in Honour of Zygmunt Bauman*. London/New York: Routledge.

KLINGER, Diana (2007): *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santigo*. Rio de Janeiro: 7Letras.

_____ (2008): Escrita de si como performance. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 10(12), S. 11- 30.

KOHLHEIM, Rosa/KOHLHEIM, Volker (2016): *Lexikon der Vornamen: Herkunft, Bedeutung und Gebrauch von über 8000 Vornamen*. Berlin: Bibliographisches Institut GmbH.

KÖPPE, Tillmann/WINKO, Simone (2008): *Neuere Literaturtheorien: eine Einführung*. Berlin: Springer.

KOZEL, Salete (2018): *Mapas mentais: Dialogismo e representações*. Curitiba: Appris.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

KRAUß, Gunvor (2014): Vom Schreiben und Lesen von Städten. Textualität und performative Praxis im urbanen Raum. In: Christian Baier/Nina Benkert/Hans-Joachim Schott (Hg.), *Die Textualität der Kultur. Gegenstände, Methoden, Probleme der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung*. Bamberg: University of Bamberg Press.

KRISTEVA, Julia (1994): *Fremde sind wir uns selbst*. Übersetzt von Xenia Rajewsky. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

KRON, Thomas (2001): *Moralische Individualität. Eine Kritik der postmodernen Ethik von Zygmunt Bauman und ihrer soziologischen Implikationen für eine soziale Ordnung durch Individualisierung*. Opladen: Leske + Budrich.

_____ (2014): Individualisierung und Entfremdung: Hoffnung oder Verhängnis für ethisches Handeln? In: Matthias Junge/Thomas Kron (Hg.). *Zygmunt Bauman – Soziologie zwischen Postmoderne und Ethik*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 297-326.

KRON, Thomas/REDDIG, Melanie (2006): Zygmunt Bauman: Die ambivalente Verfassung moderner und postmoderner Kultur. In: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 363-380.

KUCHARZEWSKI, Jan; SCHOWALTER, Lutz (2008): »Reengagements with the World's Living Concepts«: Fiktion und Referenzialität im amerikanischen Gegenwartskonzept. In: Sebastian Domsch (Hg.). *Amerikanisches Erzählen nach 2000. Eine Bestandsaufnahme*. München: text+kritik, S. 21-38.

KUHN, Thomas (1962): *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University Press.

KUNZ, Karl-Ludwig. (2008): *Die wissenschaftliche Zugänglichkeit von Kriminalität*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

LEAL, Joanne (2011): The Interpersonal is Political: Locating the Ethical Subject in Katharina Hacker's Die Habenichtse. In: *Angermion*, 4, S. 165-182.

LEDANFF, Susanne (2009): *Hauptstadtphantasien: Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008*. Berlin: Aisthesis.

LEE, Raymond L. (2006): Reinventing modernity: Reflexive modernization vs liquid modernity vs multiple modernities. In: *European Journal of Social Theory*, 9(3), S. 355-368.

LEFEBVRE, Henri (1966): *Der dialektische Materialismus*. Übersetzt von Alfred Schmidt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

_____ (1972a): *Soziologie nach Marx*. Übersetzt von Beate Rehschuh und Peter Anton von Arnim. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

_____ (1972b): *Das Alltagsleben in der modernen Welt.* Übersetzt von Annegret Dumasy. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

_____ (1972c): *Die Revolution der Städte*. Übersetzt von Ulrike Roeckl. München: Paul List.

_____ (1974): *Die Zukunft des Kapitalismus*. Übersetzt von Bernd Lächler. München: Paul List.

_____ (1975a): *Metaphilosophie. Prolegomena*. Übersetzt von Burkhart Kroeber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

_____ (1975b): *Kritk des Alltagslebens.* Band 1. Übersetzt von Karl Held. München: Carl Hanser.

_____ (1975c): *Kritik des Alltagslebens*. Band 2. Übersetzt von Burkhart Kroeber. München: Carl Hanser.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

_____ (1975d): *Kritik des Alltagslebens*. Band 3. Übersetzt von Burkhart Kroeber. München: Carl Hanser.

_____ (1980): *La présence de l'absence. Contribution à la theorie des répresentations*. Paris: Casterman.

_____ (1981): *Logique formelle, logique dialectique*. Paris: Éditions sociales.

_____ (1986): *Le retour de la dialectique: 12 mots clef pour le monde moderne*. Paris: Éditions sociales.

_____ (1992[1974]): *The Production of Space*. Übersetzt von Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.

_____ (1996): *Writing on Cities*. Übersetzt von Eleonore Kofman und Elizabeth Lebas. Oxford: Blackwell.

_____ (2016[1968]): *Das Recht auf Stadt*. Übersetzt von Birgit Althaler. Hamburg: Nautilus.

LEHNEN, Leila (2007): Os não-espaços da metrópole: espaço urbano e violência social em *Eles eram muitos cavalos*, de Luíz Ruffato. In: Marguerite Itamar Harrison (Hg.), *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, S. 77-91.

LEHNERT, Gertrud (2011): Space and Emotion in Modern Literature. In: Gertrud Lehnert/Stephanie Siewert (Hg.), *Space of Desire – Spaces of Transition. Space and Emotions in Modern Literature*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 7-10.

LESKOVEC, Andrea (2010): Katharina Hackers Die Habenichtse: Ein Roman über Gewalt? In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 40(3), S. 160-172.

LIEBSCH, Burkhard (2012): Paul Ricoeur: Das leibliche Selbst begegnet dem Widerstand des Anderen. In: Emmanuel Alloa/Thomas Bedorf/Christian Grüny/Tobias N. Klass (Hg.), *Leiblichkeit*. Stuttgart: utb, S. 273-287.

LIMA, Luiz Costa (2006): *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.

LIMONAD, Ester/LIMA, Ivaldo Gonçalves de (2003): Entre a ordem próxima e a ordem distante: contribuições a partir da obra de Henri Lefebvre. In: *X Encontro Anual da ANPUR*. Belo Horizonte/Niterói: UFF/GECEL, S. 15-33.

LISBOA, Marcos José Alves (2013): O conceito de identidade narrativa e a alteridade na obra de Paul Ricoeur: aproximações. In: *Impulso*, 23(56), S. 99-112.

LOTMAN, Jurij (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Übersetzt von Rainer Grübel, Walter Kroll und Hans-Eberhard Seidel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

LUKÁCS, Georg (1971[1916]): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt: Hermann Luchterhand.

LYNCH, Kevin (2014): *Das Bild der Stadt*. Basel: Birkhäuser.

LYONS, John (1977): Deixis, space and time. In: *Semantics*, 2, S. 636-724.

LYOTARD, Jean-François (1979): *The postmodern condition: A report on knowledge*. Übersetzt von Brian Massumi und Geoff Bennington. Manchester: University Press.

MAGATTI, Mauro (2009): Bauman e o destino das cidades globais. Übersetzt von Eliana Aguiar. In: Zygmunt Bauman, *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar, S. 7-12.

MARTHA, Diana Junkes Bueno (2013): Babel subjetiva ou a mais completa tradução: Algumas considerações sobre *Budapeste* de Chico Buarque. In: *Moara*, 39, S. 69-87.

MATHIESEN, Thomas (1997): The Viewer Society: Michel Foucault's ›Panopticon‹ Revisited. In: *Theoretical criminology*, 1(2), S. 215-234.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

MATTA, Roberto da (1990): *Carnivals, rogues and heroes: An interpretation of a Brazilian dilemma*. Paris: University of Notre Dame Press.

MAYER, Gerhart (1992): *Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart.* Stuttgart: Metzler.

MEDER, Norbert (1987): *Der Sprachspieler. Der postmoderne Mensch oder das Bildungsideal im Zeitalter der neuen Technologien*. Köln: Königshausen & Neumann.

MEISTER, Abraham (1991): *Biblisches Namen-Lexikon*. Pfäffikon: Mittenachtsruf.

MERRIFIELD, Andy (2006): *Henri Lefebvre. A critical introduction*. New York/London: Routledge.

MEUTER, Norbert (1995): *Narrative Identität: Das Problem der personalen Identität im Anschluss an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung.

MEYER, Franzista (2014): German writers remember 9/11: Katharina Hacker's *The Have-Nots*. In: Lucy Bond/Jessica Rapson (Hg.), *The Transcultural Turn: Interrogating Memory Between and Beyond Borders*. Berlin: Gruyter, S. 209-224.

MEYER-CLASON, Curt (1996): Der Dichter und die Stadt: Carlos Drummond de Andrade. In: *Brasilien im Umbruch: Akten des Berliner Brasilien-Kolloquiums vom 20.-22. September 1995*, S. 221-228.

MILES, Malcolm/HALL, Tim/BORDEN, Iain (2004): *The City Cultures Reader*. New York: Routledge.

MILLER, Martha LaFollette (2009): Writing One's Life: Budapeste by Chico Buarque. In: *Eutomia – Revista Online de Literatura e Linguística*, 2(1), S. 130-142.

MONTE-MÓR, Roberto Luís (2007): O que é o Urbano, no mundo contemporâneo. In: *Revista Paranaense de Desenvolvimento,* 111, S. 9-18.

MÜLLER, Lothar (1988). Die Großstadt als Ort der Moderne. In: Klaus Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg: rowohlt, S. 14-36

MÜLLER-FUNK, Wolfgang (2016): *Theorie des Fremden*. Tübingen: A. Francke.

MULLIS, Daniel (2017): Henri Lefebvre: Das Recht auf Stadt. In: Frank Eckhardt (Hg.), *Schlüsselwerke der Stadtforschung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 351-366.

MUSIL, Robert (2016[1930]): *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch*. Salzburg: Jung und Jung.

NÁJERA, Elena (2006): La hermeneutica del sí de Paul Ricoeur. Entre Descartes y Nietzsche. In: *Quaderns de Filosofia i Ciència*, 36, S. 73-83.

NELVA, Daniela (2008): Erinnerung und Identität. Die deutsche Autobiographie nach der Wende. In: Fabrizio Cambi (Hg.), *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Köln: Königshausen & Neumann, S. 31-44.

NETO, Joachin Azevedo (2014): A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. In: *Floema*, 4(10), S. 153- 164.

NIES, Martin (2006): »Stimme und Identität«: Das Verschwinden der Geschichte in Knut Hamsuns *Pan*, Johannes V. Jensens *Skovene*, Joseph Conrads *Hearts of Darkness* und Robert Müllers *Tropen*. In: Andreas Blödorn/Daniela Langer/Michael Scheffel (Hg.), *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: Gruyter, S. 267-295.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

NIGG, Marie-Louise (2017): *Gehen: Raumpraktiken in Literatur und Kunst*. Kulturverlag Kadmos Berlin.

NITRINI, Sandra (2008): Paralelo despretensioso: Budapeste, de Chico Buarque, e Avalovara, de Osmar Lins. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, 31, S. 191-200.

NEUMANN-BRAUN, Klaus (2017): *Selfies. Oder: kein fotografisches Selbstporträt ohne den Anderen*. In: Thomas S. Eberle (Hg.), *Fotografie und Gesellschaft. phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven*. Bielefeld: transcript, S. 343-348.

ORMEROD, Katherine (2018): *Why Social Media is Ruining Your Life*. London: Cassell.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia (2004): Entrevista com Zygmunt Bauman. In: *Tempo Social*, 16(1), S. 301-325.

PALLEY, Claire (2005): *An International relations debacle: the UN secretary-general's mission of good offices in Cyprus 1999-2004*. Oxford: Hart Pub Limited.

PEREZ, Tania Mattos (2015): *Budapeste*: A encenação da escrita e o duplo alegórico. In: *V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras*. Rio de Janeiro, S. 252-263.

PETERS, Laura (2011): Zwischen Berlin-Mitte und Kreuzberg. Szenarien der Identitätsverhandlung in literarischen Texten der Postmigration nach 1989 (Carmen-Francesca Banciu, Yadé Kara und Wladimir Kaminer). In: *Zeitschrift für Germanistik*, 21(3), S. 501-521.

PIATTI, Barbara (2008): *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein.

PINDER, David (2005): Arts of urban exploration. In: *Cultural Geographies*, 12, S. 383-411.

_____ (2015): Reconstituting the Possible: Lefebvre, Utopia and the Urban Question. In: *International Journal of Urban and Regional Research*, 39(1), S. 28-45.

PODER, Poul (2008): Bauman on Freedom – Consumer Freedom as the Integration Mechanism of Liquid Society. In: Michael Hviid Jacobsen/Paul Poder (Hg.), *The Sociology of Zygmunt Bauman*. Aldershot: Ashgate, S. 97-114.

RECKWITZ, Andreas (2005): *Das hybride Subjekt*. Weilerswist-Metternich: Velbrück Wissenschaft.

REDDIG, Melanie/KRON, Thomas (2014): Die Kultur der Gegenwart bei Zygmunt Bauman. In: Matthias Junge/Thomas Kron (Hg.), *Zygmunt Bauman – Soziologie zwischen Postmoderne und Ethik*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 379-402.

RÉE, Jonathan (2002): Narrative and philosophical experience. In: David Wood (Hg.), *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London/New York: Routledge, S. 74-83.

REHM, Stefan (2015): *Stadt/Land: eine Raumkonfiguration in Literatur und Film der Weimarer Republik*. Würzburg: Ergon.

REINHÄCKEL, Heide (2009): Literarische Schauplätze deutscher 9/11-Romane. In: Sandra Poppe/Thorsten Schüller/Sascha Seiler (Hg.), *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*. Berlin: Gruyter, S. 121-138.

REIS, Mírian Sumica Carneiro (2011): Autoria e identidade em conexão no entre-lugar literário: uma leitura de *Budapeste*. In: *Revista Garrafa*, 9(27), S. 1-10.

RENTFROW, Peter (2014): *Geographical psychology: Exploring the interaction of environment and behaviour*. Washington D.C.: American Psychological Association.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

RIBEIRO, Helano (2012): Ana em Veneza: a intertextualidade no diálogo pós-moderno entre culturas. In: Claudius Armbruster (Hg.), *Grenzüberschreitungen in der Lusophonie: Intermediales, Intertextuelles, Interkulturelles*. Hamburg: Dr. Kovač, S. 183-188.

RICHTER, Arnd (1999): *Die Jagd nach Identität: Ideen zu einer postmodernen Bildungsphilosophie auf der Grundlage einer Kritik an humanistischen identitätsgeprägten Bildungsvorstellungen der Moderne*. Oldenburg: BIS Verlag.

RICOEUR, Paul (1967): La structure, le mot, l'événement. In: *Esprit*, 360(5), S. 801-821.

_____ (1973): *Hermeneutik und Stukturalismus. Der Konflikt der Interpretationen I*. Übersetzt von Johannes Rütsche. München: Kösel.

_____ (1974): *Hermeneutik und Psychoanalyse. Der Konflikt der Interpretationen II*. Übersetzt von Johannes Rütsche. München: Kösel.

_____ (1987): Narrative Identität. Übersetzt von Robert Kremer. In: Christian Amstutz et al. (Hg.), *Heidelberger Jahrbücher XXXI*. Heidelberg: Springer, S. 57-67.

_____ (1988): Narrative Funktion und menschliche Zeiterfahrung. In: Volker Bohn (Hg.), *Romantik. Literatur und Philosophie*. Übersetzt von: Iris Radisch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 45-79.

_____ (1991a): *Zeit und Erzählung. Band I*. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München: Fink.

_____ (1991b): *Zeit und Erzählung. Band II*. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München: Fink.

_____ (1991c): *Zeit und Erzählung. Band III*. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München: Fink.

_____ (1992): *From Text to Action*. Übersetzt von Kathleen Blamey und John B. Thompson. London: Athlone Press.

_____ (1994): Entretien. In: Jean-Christophe Aeschlimann (Hg.), *Étique et responsabilité*. Genf: Éditions La Baconnière, S. 11-33.

_____ (1996): *Das Selbtst als ein Anderer*. Übersetzt von Jean Greisch. Münschen: Fink.

_____ (2000): *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. Übersetzt von Heinz-Dieter Gondeck, Heinz Jatho und Markus Sedlaczek. München: Funk.

_____ (2005[1984]): »Die erzählte Zeit«. Übersetzt von Peter Welsen. In: Peter Welsen (Hg.), *Paul Ricoeur. Vom Text zur Person – Hermeneutische Aufsätze (1970-1999)*. Hamburg: Felix Meiner, S. 183-207.

RITZER, Georg/MURPHY, James (2014): Festes in einer Welt des Flusses: Die Beständigkeit der Moderne in einer zunehmend postmodernen Welt. In: Matthias Junge/Thomas Kron (Hg.), *Zygmunt Bauman – Soziologie zwischen Postmoderne und Ethik*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 45-68.

RONNEBERGER, Klaus (2008): Henri Lefebvre and urban everyday life: in search of the possible. In: Kanishka Goonewardena/Stefan Kipfer/Richard Milgrom/Christian Schmid (Hg.), *Space, Difference, Everyday Life*. London/New York: Routledge, S. 134-146.

RÖSCH, Heidi (1992): *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext: eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami*. Frankfurt a.M.: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

ROY, Kate (2011a): Yadé Kara, Cafe Cyprus: New Territory? In: Lyn Marven/Stuart Taberner (Hg.), *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*. Rochester: Camden House, S. 195-213.

_____ (2011b). Die U-Bahn als »unterirdisches Babel« im London von Yadé Karas Cafe Cyprus sowie im Paris von Leïla Sebbars Métro: Instantanés. In: Ernest W. B. Hess-

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lüttich/Nilüfer Kuruyazici/Seyda Ozil/Mahmut Karakuş (Hg.), *Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 473-489.

RUSTEMEYER, Dirk (2010): Oszillierende Gegenwart. In: Burkhard Liebsch (Hg.), *Bezeugte Vergangenheit oder Versöhnendes Vergessen*. Berlin: Degruyter, S. 111-132.

SANDER, Julia C. (2015): »Aber was hast Du am Ende gehabt?« – Selbst- und Weltverhältnisse zwischen Abwehr und Affizierbarkeit in Katharina Hackers Die Habenichtse. In: Ders., *Zuschauer des Lebens: Subjektivitätsentwürfe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript, S. 137-216.

SCHARFENBERG, Stefan (2011): *Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit: zu Paul Ricoeurs »Zeit und Erzählung«*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

SCHERPE, Klaus (1988): Zur Einführung – Die Großstadt aktuell und historisch. In: Ders. (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hamburg: rowohlt, S. 7-13.

SCHUMACHER, Heinz (1965): *Die Namen der Bibel und ihre Bedeutungen im Deutschen*. Stuttgart: Paulus-Verlag Karl Geyer.

SCHLOWSKI, Wiktor (1971): Kunst als Verfahren. Übersetzt von Jurij Striedter. In: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, S. 3-35.

SCHMID, Christian (2005): *Stadt, Raum und Gesellschaft: Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

_____ (2008): Henri Lefebvre's theory of the production of space: towards a three-dimensional dialectic. In: Kanishka Goonewardena/Stefan Kipfer/Richard Milgrom/Christian Schmid (Hg.), *Space, Difference, Everyday Life*. London/New York: Routledge, S. 27-45.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik (2007): Fragmentos do real e o real do fragmento. In: Marguerite Itamar Harrison (Hg.), *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, S. 68-76.

_____ (2009): *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SERPA, Angelo (2014): Teoria das representações em Henri Lefebvre: por uma abordagem cultural e multidimensional da geografia. In: *GEOUSP – Espaço e Tempo*, São Paulo, 18(3), S. 487-495.

SHAFI, Monica (2011). »New concept–new life«: Bodies and Buildings in Katharina Hacker's novel *Die Habenichtse*. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 47(4), S. 434-446.

SILVA, Sofia; ROCHA, Marcelo (2011): Comunicação e Literatura: a representação da identidade em Budapeste. In: *Intercom Sul – XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*, S. 1-7.

SIMMEL, Georg (1971): *On Individuality and Social Forms*. Übersetzt von Donald Levine. Chicago: University Press.

_____ (1995[1903]): Die Großstädte und das Geistesleben. In: Ders., *Gesamtausgabe – Band 7 – Aufsätze und Abhandlungen (1901-1908)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 116-131.

SIMMS, Karl (2003): *Paul Ricoeur*. London: Taylor & Francis.

SMITH, Dennis (1999): *Zygmunt Bauman: Prophet of Postmodernity*. Cambridge: Polity Press.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

_____ (2014): Die modernen Wurzeln von Baumans Postmoderne. In: Matthias Junge/Thomas Kron (Hg.), *Zygmunt Bauman – Soziologie zwischen Postmoderne und Ethik*. Wiesbaden: Springer, S. 231-254.

SOJA, Edward (1996): *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. New Jersey: Blackwell.

SOMMER, Katrin (2010): *Raumproduktion im frühen 20. Jahrhundert. Zwei architektonische Diskurs-Positionen im Lichte der Raumtheorie Henri Lefebvres*. Doktorarbeit. Köln: Universität zu Köln.

SOSTER, Demétrio (2016): O quarto narrador como um problema de circulação. In: Demétrio Soster/Fabiana Piccinin (Hg.), *Narrativas do ver, do ouvir e do pensar*. Santa Cruz do Sul: Catarse, S. 50-64.

SOTO, William Gómez (2013): O pensamento crítico de Henri Lefebvre. In: *Revista Espaço Acadêmico*, 12(140), S. 22-28.

SPERLING, Katrin (2011): *Nur der Kannibalismus eint uns: Die globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung: Brasilianische Kunst auf der documenta*. Bielefeld: transcript.

STANEK, Lukasz (2008): Space as concrete abstraction: Hegel, Marx, and modern urbanism in Henri Lefebvre. In: Kanishka Goonewardena/Stefan Kipfer/Richard Milgrom/Christian Schmid (Hg.), *Space, Difference, Everyday Life*. London/New York: Routledge, S. 62-79.

STEINBERG, Philip E. (2011): Liquid urbanity: Re-engineering the city in a post-terrestrial world. In: BRUNN, Stanley D. (Hg.). *Engineering Earth*. Dordrecht: Springer, S. 2113-2122.

STREIB, Heinz (1994): Erzählte Zeit als Ermöglichung von Identität. Paul Ricoeurs Begriff der narrativen Identität und seine Implikationen für die religionspädagogische Rede von Identität und Bildung. In: Dieter Georgi/Hans-Günter Heimbrock (Hg.), *Religion und die Gestaltung der Zeit*. Weinheim: Kok, S. 181-201.

STROHMAIER, Alexandra (2013): Annäherungen an eine kulturwissenschaftliche Narratologie des Raumes am Beispiel von Goethes *Novelle*. In: Fabrizio Cambi/Wolfgang Hackl (Hg.), *Topographie und Raum in der deutschen Sprache und Literatur*. Wien: Praesens, S. 40-59.

SÜSSEKIND, Flora (2002): Deterritorialization and literary form: Brazilian contemporary literature and urban experience. In: *Centre for Brazilian Studies*. Oxford: University Press, S. 2-27.

TESTER, Keith (2004): *The Social Thought of Zygmunt Bauman*. New York: Palgrave.

THIES, Christian (1997): *Die Krise des Individuums: zur Kritik der Moderne bei Adorno und Gehlen*. Hamburg: Rowohlt.

THOLEN, Toni (2009): Heillose Subjektivität. Zur Dialektik von Selbstkonstitution und Auslöschung in Familienerzählungen der Gegenwart. In: Thomas Martinec/Claudia Nitschke (Hg.), *Familie und Identität in der deutschen Literatur*. München: Peter Lang, S. 35-54.

TILL, Karen E./McARDLE, Rachel (2016): The Improvisional City: Valuing urbanity beyond the chimera of permanence. In: *Irish Geography*, *48*(1), S. 37-68.

TODOROV, Tzvetan (1992): *Einführung in die phantastische Literatur*. Übersetzt von Karin Kersten, Senta Metz, Caroline Neubaur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

TOMASIK, Timothy (2001): Certeau à la carte: Translating Discursive *Terroir* in *The Practice of Everyday Life: Living and Cooking*. In: *South Atlantic Quarterly*, 100(2), S. 519-542.

TÜCK, Jan-Heiner (2008). Rebellion gegen Gott. Glauben, nicht mehr glauben zu können. In: *Stimmen der Zeit*, 1, S. 26-36.

TÜRSCHMANN, Jörg (2007): Die Metalepse. In: *Montage Av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 16(2), S. 105-112.

VLASTA, Sandra (2009): Das Ende des ›Dazwischen‹–Ausbildung von Identitäten in Texten von Imran Ayata, Yadé Kara und Feridun Zaimoğlu. In: Helmut Schmitz (Hg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur*. Amsterdam: Rodopi, S. 99-116.

WEBER, Julia (2010): *Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker*. München: Wilhelm Fink.

WEIGEL, Sigrid (1995): Zur Weiblichkeit imaginärer Städte. In: *FZG-Freiburger Zeitschrift für Geschlechter Studien*, 1(2), S. 1-8.

WELSCH, Wolfgang (2010): Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Lucyna Darowka/Thomas Lüttemberg/Claudia Machold (Hg.), *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zur Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Bielefeld: transcript, S. 39-67.

WHITE, Hayden (2002): The metaphysics of narrativity: time and symbol in Ricoeur's philosophy of history. In: David Wood (Hg.), *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London/New York: Routledge, S. 140-159.

WISCHKE, Mirko (2010): Asymmetrien der Erinnerung: Ricoeur über die Zeitlichkeit des Verstehens. In: Burkhard Liebsch (Hg.), *Bezeugte Vergangenheit oder Versöhnendes Vergessen*. Berlin: Gruyter, S. 77-90.

WOOD, David (2002): Introduction: interpreting narrative. In: Ders. (Hg.), *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London/New York: Routledge, S. 1-19.

WUCHERPFENNIG, Wolf (2006): Autobiographie und Identitätsarbeit: Ein Werkstattbericht. In: Ulrich Breuer/Beatrice Sandberg (Hg.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicum, S. 172-185.

ZAMBERLAN, Lucas da Cunha (2015): *Velocidade e simultaneidade na São Paulo de ›Eles eram muitos cavalos‹*. São Paulo: Paco Editorial.

ZEYFUSS, Maja (2003): Forget September 11. In: *Third World Quarterly*, 24(3), S. 513-528.

ZONIN, Carina Dartora (2009): A inversão do humano num mundo às avessas em *Budapeste*, de Chico Buarque de Holanda. In: *IX Semana de Letras; FALE/PUCRS*. Porto Alegre: EDIPUCRS, S. 202-221.

_____ (2012): Na fluidez da modernidade, identidades à deriva: ›eu‹ e ›outro‹ em *Budapeste*, de Chico Buarque. In: *Nau Literária*, 8(1), Porto Alegre: UFRGS, S. 1-17.

ZMY, Manfred (2014): *Orte des Eigenen–Räume des Anderen. Zugänge zum Werk von Michel de Certeau aus raumtheoretischer Perspektive.* Göttingen: Cuvillier.

Bibel

Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1984 – Nachdruck 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Elektronische Quellen

ANSARI, Pouyeh (2008): In vielen Welten zu Hause. In: *Qantara.de*, https://de.qantara.de/inhalt/interview-mit-yade-kara-in-vielen-welten-zu-hause [31.1.2022].

APEL, Friedmar (2006): Nichts wird gut. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung Online*, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/romanatlas/katharina-hacker-die-habenichtse-nichts-wird-gut-1383827.html [31.1.2022].

DUDENREDAKTION (Hg.) (o.J.): Subjektivität. In: *Duden online*, https://www.duden.de/rechtschreibung/Subjektivitaet [25.1.2022].

_____ (o.J.): Café. In : *Duden online*, https://www.duden.de/rechtschreibung/Cafe [25.1.2022]

FERNANDES, Rinaldo de (2008): Entrevista com Luiz Ruffato. In: *UOL*, http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/arch2008-04-27_2008-05-03.html [26.8.2018].

G1 (2017): *Negros e pardos ocupam só 10 % dos cargos de chefia, diz pesquisa*. In: *G1*, http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/11/negros-e-pardos-ocupam-so-10-dos-cargos-de-chefia-diz-pesquisa.html [15.1.2022].

IBGE (2012): *Pretos ou pardos são 63,7 % dos desocupados*. In: *IBGE*, https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18013-pretos-ou-pardos-sao-63-7-dos-desocupados [15.1.2022].

_____(2018): *As cores da desigualdade*. In: *IBGE*, https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/17eac9b7a875c68c1b2d1a98c80414c9.pdf [15.1.2022].

IBOPE (2013): *60 % da população da capital paulista é católica*. In: *IBOPE*, www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/60-da-populacao-da-capital-paulista-e-catolica.aspx [20.8.2018].

HEINRICH-BOLL-STIFTUNG (2010): *Es geht um einen neuen Typus von Europäer*. In: *HEINRICH-BOLL-STIFTUNG*, https://heimatkunde.boell.de/2010/01/18/es-geht-um-den-neuen-typus-von-europaeer [15.1.2019].

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (2017): Entrevista com Luiz Ruffato. In: *HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA*, https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-luiz-rufato/ [20.8.2018].

KÁROLYI, Regina (2008): *Interview mit Yadé Kara über ihren neuen Roman »Cafe Cyprus«*. In: *Media Mania*, www.media-mania.de/index.php?action=interview&id=54 [15.1.2019].

McINTOSH, Neil (2005): Bomb blasts plunge London into chaos. In: *The Guardian*. https://www.theguardian.com/news/blog/2005/jul/07/explosionsplun [12.5.2020].

PACI, Francesca (2016): Bauman: ›La paura e l'odio si nutrono dello stesso cibo‹. In: *La Stampa*, https://www.lastampa.it/2016/07/11/esteri/bauman-la-paura-e-lodio-si-nutrono-dello-stesso-cibo-lobby-delle-armi-divisa-sugli-omicidi-dei-neri-uG4FeOyJcQwAGnlQk5MoyM/pagina.html [1.2.2022].

SARAMAGO, José (2003): Autor cruza abismo e chega ao outro lado. In: *Folha de S. Paulo*, www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_folha2.htm [6.5.2020].

THE GUARDIAN (2009): *Timeline: The Milly Dowler investigation*. In: *The Guardian*, https://www.theguardian.com/global/2009/aug/20/milly-dowler-murder-case-timeline [1.2.2022].

TRANSPORT FOR LONDON (2021): *What we do*. In: *TfL*, https://tfl.gov.uk/corporate/about-tfl/what-we-do [2.2.2022].

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

VALOR (2018): *Na Grande São Paulo, pobreza extrema cresce 35 % em um ano*. In: *Valor*, https://www.valor.com.br/brasil/5480737/na-grande-sp-pobreza-extrema-cresce-35-em-um-ano [2.8.2018]

VELOSO, Caetano (2003): Budapeste é aqui. In: *O Globo*, www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_globo2.htm [6.5.2020].

VERISSIMO, Luís Fernando (2003): Escritor-fantasma. In: *O Globo,* www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_globo1.htm [6.5.2020].

WISNIK, José Miguel (2003): Novo romance de Chico Buarque. In: *Chico Buarque,* www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_wisnik.htm [6.5.2020].

Video

BUDAPESTE. Regie: Walter Carvalho. Brasilien, 2009.

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

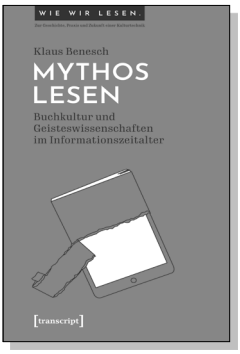
Literaturwissenschaft

Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

September 2021, 128 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8
E-Book:
PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

Buchkultur und Geisteswissenschaften im Informationszeitalter

März 2021, 96 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8
E-Book:
PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2

Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

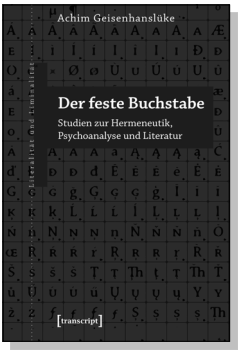
Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart.,
Dispersionsbindung, 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7
E-Book:
PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Literaturwissenschaft

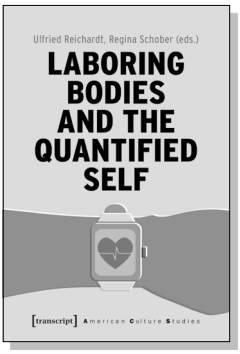


Achim Geisenhanslüke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.
38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3
E-Book:
PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)

Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.
40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9

Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

12. Jahrgang, 2021, Heft 1

Juni 2021, 226 S., kart., Dispersionsbindung, 4 SW-Abbildungen
12,80 € (DE), 978-3-8376-5395-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5395-7

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839462577 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY