

6. *Mehr Meer* von Ilma Rakusa: »Ich war ein Unterwegskind«

Als das Kind Kind war,
ging es mit hängenden Armen,
wollte der Bach sei ein Fluß,
der Fluß sei ein Strom,
und diese Pfüte das Meer.¹

6.1 Einleitung: Im Meer der Erinnerungen

Während die vier ersten Fallanalysen dieser Studie Texte behandeln, die sich als »Romane« bezeichnen, so steht bei *Mehr Meer* (2009) von Ilma Rakusa der Begriff »Erinnerungspassagen« als Gattungsbezeichnung auf dem Umschlag. Im Rahmen ihrer Stefan-Zweig-Poetikvorlesung, die sie 2011 in Salzburg hielt, präzisiert die Autorin die Intention des Werks und erinnert sich an ein Gespräch mit Gisela von Wysocki, »eine[r] Freundin«² der Autorin, die auch ein autobiografisches Buch geschrieben hat.³ Rakusa meint, es sei »uns beiden klar [...], dass ihr und mein Buch davon handeln, wie wir zu der Person geworden sind, die wir heute sind.«⁴ Die Selbstsuche ist in *Mehr Meer* Anlass und Inhalt des Schreibens.

Wenn für die anderen Fallbeispiele dieser Studie stets eine strenge Trennung zwischen Erzähler und Autor eingehalten wurde, um einerseits eine Lesart der Migrationsliteratur zu vermeiden, die von der Herkunft des Autors ausgeht, und um andererseits auf die Texte zu fokussieren, so ist in Bezug auf das Werk von Ilma Rakusa die Frage des Umgangs mit der Autorenbiografie offensichtlich neu zu stellen. Im Rahmen dieser Fallstudie hat man es mit einem Text zu tun, der einen Realitätsanspruch erhebt. Dieser Umstand ändert wenig an der Art, wie das

-
- 1 Wenders, Wim u. Handke, Peter: *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 4.
 - 2 Rakusa, Ilma: *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman. Stefan Zweig Poetikvorlesung*. Wien: Sonderzahl 2014, S. 60.
 - 3 Wysocki, Gisela von: *Wir machen Musik. Geschichte einer Suggestion*. Berlin: Suhrkamp 2010.
 - 4 Rakusa: *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman*. 2014, S. 60.

Werk analysiert wird, weil weiterhin, wie auch bei den vier anderen Fallbeispielen, die Narration und die Sprache im Fokus bleiben. Es geht auch hier darum, die Darstellung des literarischen Einblicks in die Migration zu erläutern.

Mehr Meer ist ein Buch über Herkunft im Plural. Es handelt von der Kindheit und der Jugend der Autorin. Drei Bereiche spielen eine wichtige Rolle: die Menschen, mit denen Ilma Rakusa zu tun hat, die Orte, in denen sie lebt oder die sie bereist, und schließlich die Entdeckung und der Umgang mit Kunst, insbesondere mit Musik und Literatur. Außer diesen drei thematischen Bereichen bilden auch die Sprachen, Sprachspiele und Sprachüberlegungen ein Motiv, das sich neben der Thematisierung von Erinnern und Vergessen durch den Text zieht. Die neunundsechzig meist kurzen, stilistisch heterogenen Kapitel oder ›Passagen‹ sind als Momentaufnahmen der Erinnerung zu lesen, als poetisch-essayistische Reflexionen oder Betrachtungen.

Wenn die ersten Kapitel die Herkunft der Eltern darstellen, so lässt sich ab dem sechsten Kapitel ein Fokus auf die Zeit der frühen Kindheit in Budapest und Triest erkennen (MM 34-86). Die Kapitel 19-52, die den größten Teil des Buchs bilden (MM 87-238), handeln von der Kindheit und Adoleszenz der Erzählerin in Zürich. Kleine Reisen nach Österreich, Slowenien, Rom und England werden in diesem Teil auch erzählt. Ab dem Kapitel 53 wird die Erzählerin selbstständiger: Es wird von einem ersten Studienjahr in Paris berichtet. Anschließend spielen fast alle Kapitel in Leningrad, wo die Erzählerin studiert und auch promovieren wird. Die Kapitel 66-68 (MM 304-317) berichten von Reisen weiter östlich und handeln, so ihre Titel, *Vom Vermissen*, *Vom Sammeln*, *Vom Vergessen*. Im letzten Kapitel, *Wind* (MM 318-321), spaziert die Erzählerin auf einer windigen Lagune in der Nähe von Triest.

Forschungsbericht

Mehr Meer ist bereits Gegenstand mehrerer literaturwissenschaftlicher Aufsätze geworden. In den meisten Untersuchungen liegt der Zustand des »Nomadendasein[s]« der Autorin oder Protagonistin im Fokus.⁵ Silke Pasewalck untersucht etwa Rakusas »Poetik der Mehrsprachigkeit« und führt in diesem Zusammenhang den Begriff der ›Mehrsprachlichkeit‹ ein, »ein Konzept, in dem Sprache im Singular und Sprachen im Plural spannungsvoll aufeinander bezogen sind.«⁶ Auch Kat-

5 Vgl. etwa Karlsson Hammarfelt, Linda: *Autobiografisches Schreiben als ›Anthropologische Erdkunde‹*. Ilma Rakusas *Mehr Meer*. Erinnerungspassagen. In: Martin Hellström, Linda Karlsson Hammarfelt u. Edgar Platen (Hg.): *Umwelt – sozial, kulturell, ökologisch. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München: ludicum 2016, S. 236-248, hier S. 236.

6 Pasewalck, Silke: »Als lebte ich in einem no man's land, mit Verlaß nur auf die Sprache«. Zu Ilma Rakusas *Poetik der Mehrsprachigkeit*. In: Till Dembeck u. Georg Mein (Hg.): *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Winter 2014, S. 381-400, hier S. 383.

rin Schneider-Özbeck untersucht den Umgang mit den verschiedenen Sprachen und vergleicht Rakusas Text mit Elias Canettis *Die gerettete Zunge*⁷. Dabei analysiert sie Selbstzuschreibungen. Sie stellt fest, dass der Spracherwerb und der Sprachgebrauch bei beiden Autoren »einen wichtigen Teil der Identitätskonstruktion«⁸ ausmachen. Schneider-Özbek stellt fest, dass bei Canetti »die Sprachen [...] isoliert nebeneinander stehen [bleiben]«⁹; Rakusa jedoch folgt »dem Muster einer translingualen, transkulturellen und mithin postmodernen Erzählweise«.¹⁰

Lena Wetenkamp stellt in ihrer Untersuchung eine gewagte Verbindung zwischen der »Frage nach der europäischen Identität«¹¹ und *Mehr Meer* her. Sie identifiziert dabei die Erzählstrategien, die *Mehr Meer* als Palimpsest darstellen können, und sucht im Text nach einer Ästhetik der Mehrschichtigkeit. Wetenkamp erklärt auch, dass Rakusas Erzählen »eine netzartige Struktur [entwirft], wenn mit scheinbar zufälligen Verknüpfungen geographisch weit entfernte Orte miteinander verbunden werden.«¹² Sie kommentiert zudem die erzählerische Funktion des Inventars, ein Aspekt, der auch Gegenstand des Beitrags von Linda Karlsson Hammarfelt ist. Des Weiteren untersucht Karlsson Hammarfelt ausgehend von Theorien des *ecocriticism* die Darstellung der Beziehungen, die die Protagonistin mit ihren »materiellen Kontexten«¹³ eingeht, und fasst diese Relation unter dem Begriff »Anthropologische Erdkunde« zusammen. *Anthropologische Erdkunde* heißt auch das Gedicht der russischen Lyrikerin Jelena Schwarz, das dem Buch als Motto vorangestellt wird (vgl. MM 5).

Ilma Rakusa ist selbst promovierte¹⁴ Literaturwissenschaftlerin und war lange Zeit Lehrbeauftragte an der Universität Zürich.¹⁵ Ihre Selbstkommentare bilden daher eine Kategorie von Texten, die hier den Status einer besonderen Form

7 Canetti, Elias: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. München: Hanser 1977. *Die gerettete Zunge* ist der erste von drei Bänden, die Canettis Autobiographie bilden.

8 Schneider-Özbek, Katrin: *Sprachreise zum Ich. Mehrsprachigkeit in den Autobiografien von Ilma Rakusa und Elias Canetti*. (2012) In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*. Jg. 3, Heft 2 (Schwerpunktthema: Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur), S. 19–32, hier S. 26.

9 Ebd., S. 27.

10 Ebd., S. 26.

11 Wetenkamp, Lena: *Europa als Palimpsest, Netz, Inventar: Ilma Rakusas Erzählverfahren in Mehr Meer*. In: Tomislav Zelić, Zaneta Smbunjak u. Anita Pavić Pintarić (Hg.): *Europa? Zur Kulturgeschichte einer Idee*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 249–261, hier S. 260.

12 Ebd., S. 256

13 Karlsson Hammarfelt: *Autobiografisches Schreiben als »Anthropologische Erdkunde«*. 2016, S. 248.

14 Die Arbeit an ihrer Dissertation, die 1973 bei Peter Lang erschienen ist, wird auch in *Mehr Meer* thematisiert. Vgl. MM 267–270 u. Rakusa, Ilma: *Studien zum Motiv der Einsamkeit in der russischen Literatur. Dissertation*. Bern et al.: Peter Lang 1973.

15 Vgl. Ruckaberle, Axel: *Ilma Rakusa*. In: *nachschlage.NET/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. URL: www.nachschlage.NET/document/16000000449 (Abgerufen am 5.03.2018).

von Forschungsliteratur haben, da sie den Primärtext kommentieren. Insbesondere ihre Stefan-Zweig-Poetikvorlesung mit dem Titel *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman* besitzt für diese Arbeit einen Erkenntniswert, denn Rakusa bezieht sich allgemein auf das Phänomen der Autobiografie und geht an einigen Stellen spezifisch auf *Mehr Meer* ein.

Thesen und Kapitelaufbau

In dieser Analyse werden drei Aspekte angegangen: die Fiktionalität, die Erzählweise und die Migration. In einem ersten Schritt soll der Status des Textes als Autofiktion diskutiert werden. Inwiefern unterscheidet sich in Bezug auf Fiktionalität dieser literarische Einblick von den vier anderen Fallbeispielen dieser Studie?

Zweitens sollen die Ästhetiken und der erzählerische Aufbau von *Mehr Meer* analysiert werden. Rakusas Text wird dabei auch in Bezug auf Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*¹⁶ gelesen. Es soll gezeigt werden, wie die Narration von *Mehr Meer* funktioniert und was die literarische Sprache des Textes ausmacht.

Im dritten Unterkapitel soll spezifisch der Aspekt der Migration in Kontrast zum Motiv des Reisens und des Unterwegsseins angegangen werden. Dabei wird untersucht, inwiefern der Wechsel von Triest nach Zürich im Alter von fünf Jahren grundlegend für das Bild ist, das Ilma Rakusa in *Mehr Meer* von sich selbst gibt.

6.2 Die mehrschichtige Erinnerungspoetik von *Mehr Meer* als Autofiktion

Nach Philippe Lejeunes Definition ist *Mehr Meer* zunächst als ›Autobiografie‹ zu bezeichnen, denn »die formale Identität von Autor, Erzähler und Hauptfigur besteht.«¹⁷ Ist der Text zudem als ›Autofiktion‹ zu betrachten? Mit dieser Frage wird der Fiktionalitätsstatus des Werks von vornherein umstritten.¹⁸ Als Ausgangspunkt gilt Serge Doubrovskys Charakterisierung von ›Autofiktion‹ als

16 Vgl. Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. [1932-1934 und 1938 Fassung letzter Hand] In: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV, Teil I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 235-304.

17 Martínez u. Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 2016, S. 88. Vgl. Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. [1975] Aus d. Fr. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

18 Vgl. Klauk, Tobias u. Köppe, Tilmann: *Bausteine einer Theorie der Fiktionalität*. In: Dies. (Hg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2014, S. 18.

»Fiktion von strikt realen Ereignissen und Tatsachen«¹⁹, was für *Mehr Meer* zutrifft. Doubrovskys wortspielerische und offene Definition muss aber präzisiert werden. Frank Zipfel hält fest, dass der Begriff »Autofiktion« in der Literaturwissenschaft ungleichartig verwendet wird. Er unterscheidet gattungstheoretisch zwischen drei verschiedenen Konzepten: Man kann »Autofiktion« als »besondere Art autobiografischen Schreibens«²⁰ verstehen, als »besondere Art des fiktionalen Erzählens«²¹ und als »Kombination von autobiografischem Pakt und Fiktionspakt.«²² Ich übernehme Zipfels ersten Vorschlag und verstehe »Autofiktion« als besondere Art autobiografischen Schreibens. Autofiktionen sind demnach Texte, die Lejeunes »autobiografischem Pakt« folgen; der Autor verpflichtet sich, »nach bestem Wissen und Gewissen die Wahrheit über sein Leben zu erzählen«²³. Autofiktionen »ver-

19 Vgl. Doubrovsky, Serge: *Fils*. Paris: Galilée 1977, Klappentext: »Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.« kursiv i. O. »Autobiographie? Nein, dies ist ein Privileg, das den Wichtigen dieser Welt vorbehalten ist, im Abend ihres Lebens und in einem schönen Stil. Fiktion von strikt realen Ereignissen und Fakten; wenn man so will, *Autofiktion*, die Sprache eines Abenteuers dem Abenteuer der Sprache anvertraut zu haben, außerhalb der Weisheit und außerhalb der Syntax des Romans, des traditionellen Romans oder des *Nouveau Roman*. Begegnungen, *Sohn* der Wörter, Alliterationen, Assonanzen, Dissonanzen, das Schreiben vor oder nach der Literatur, die *konkret* ist, wie man es von der Musik sagt. Oder auch Autofriction, geduldig onanistisch, die nun darauf hofft, ihren Genuss teilen zu können.« Übersetzung SM. Man bemerke hier den bildhaften, unsystematischen und mit Mehrdeutigkeit spielenden Charakter dieser merkwürdigen Urdefinition.

20 Zipfel, Frank: *Autofiktion*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Körner 2009a, S. 31-36, hier S. 32. Diese erste Definition richtet sich nach Doubrovsky.

21 Ebd., S. 33. Zipfel erklärt, dass die Lesart von »Autofiktion« als besondere Art des fiktionalen Erzählens sich auf Gérard Genette beziehe, welcher unter dem Konzept »fiktionale Texte [verstehe], in denen der Autor unter dem eigenen Namen in das fiktionale Universum seiner Erzählung eintritt. Im fiktionalen Universum einer Erzählung kommt also eine fiktive Figur vor, die den Namen des Autors trägt und möglicherweise ein paar Persönlichkeitsmerkmale mit ihm teilt.« Vgl. Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Paris: Le Seuil 1991, bes. S. 85-88.

22 Vgl. Zipfel: *Autofiktion*. 2009a, S. 33. Das Konzept von »Autofiktion« als »Kombination von autobiografischem Pakt und Fiktionspakt« wird von Marie Darrieussecq vertreten. Demnach sind wirkliche Autofiktionen, so Zipfel, »nur Texte, die den Leser im Unklaren darüber lassen, ob es sich um eine autobiografische oder um eine fiktionale Erzählung handelt.« Vgl. Darrieussecq, Marie: *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine. L'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*. [Diss. als Mikrofiche] Université de Paris Diderot Paris VII, 1997.

23 Vgl. Zipfel: *Autofiktion*. 2009a, S. 32.

wenden dabei jedoch Erzähltechniken, die in der Regel dem fiktionalen Erzählen vorbehalten sind.«²⁴

Der Fiktionalisierungsgrad von *Mehr Meer* variiert im Laufe der Narration. Es mag »dem Leser am Ende nicht gelingen, bis ins Letzte sagen zu können, welche Elemente des Textes auf wirklichem Erleben beruhen und welche als fiktiv anzusehen sind.«²⁵ Einige Passagen weisen stärker als andere strukturelle Merkmale von Fiktionalität auf, es sind erfundene Erinnerungen.²⁶

In Bezug auf die Hauptthese dieser Studie, dass Literatur Einblicke in die Migration ermöglicht und somit zum besseren Verständnis dieses Phänomens beiträgt, spielt die Frage nach der Authentizität der dargestellten Lebensgeschichten eine sehr marginale Rolle. Ilma Rakusas Text eignet sich nicht besser oder schlechter als die vier anderen ausgewählten Texte, um der Frage nachzugehen, wie das Ereignis der Migration das Selbstbild einer Person prägen kann. Doch das Wechselspiel von Faktizität und Fiktionalität gehört zur Ästhetik von *Mehr Meer* als literarischer Einblick in das Phänomen der Migration.

Ein Spaziergang entlang der Grenze zwischen Fiktionalität und Faktizität

Die Handlung beginnt mit einer erwachsenen Protagonistin, die mit dem Todesfall ihres Vaters konfrontiert wird. Die erste Passage bildet eine Art Prolog zum Lebensbericht und bezieht sich chronologisch auf den Zeitpunkt, von dem aus erzählt wird; eine Gegenwart des Erzählens wird angedeutet.

Im Anfangssatz von *Mehr Meer* wird thematisiert, dass der Vater nach seinem Tod »nichts Persönliches [hinterließ]. Keine Briefe, keine handschriftlichen Notizen, nichts.« (MM 7) Weil die Erzählerin ihn darum gebeten hatte, wollte er »einiges aus seinem Leben aufschreiben [...]. Er trug sich so lange mit dem Gedanken, bis es zu spät war« (MM 7). *Mehr Meer* stellt sich also von Anfang an als Gegenpol zu dieser Leere dar, als ein Plädoyer für das Erinnern und das Festschreiben; die *Erinnerungspassagen* sind auch als zeitgeschichtliches Zeugnis lesbar.

In den ersten Seiten wird dargestellt, wie die Erzählerin die Habseligkeiten des verstorbenen Vaters zusammenräumt: »Ich roch an seinen Kleidern. Sie hingen still im Schrank.« (MM 7) Der Satz signalisiert die Suche nach literarischen Effekten,

24 Ebd.

25 Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarizität?* In: Simone Winko, Fotis Jannidis u. Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin u. New York NY: De Gruyter 2009b, S. 285-314, hier S. 306.

26 Erste Überlegungen zu den hier präsentierten Erkenntnissen wurden bereits veröffentlicht. Vgl. Maffli, Stéphane: *Le double Je d'Ilma Rakusa, Analyse des ambiguïtés qui structurent son récit* La Mer encore (2012). In: Régine Battiston und Daniel Annen (Hg.): *Les Littératures suisses entre faits et fiction*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2019, S. 23-33.

das Adverb »still« anthropomorphisiert die Objekte und erzeugt einen Bezug zum verstorbenen Menschen.

Während sie die Kleider betrachtet, erinnert sie sich an ihren Vater und an ein Gespräch, das sie mit ihm während einer Wanderung geführt hatte. Das Setting dieses Dialogs passt zur Thematik der *Erinnerungspassagen*: in der Nähe einer Grenze und unterwegs, gehend. Alena Mrázková Zelená erkennt die zentrale Bedeutung dieser einleitenden Episode und erklärt, dass die »Bewegung des Gehschritts, mit dem Wort, dem Erzählen assoziiert [wird]. Schon in diesem ersten Kapitel wird also die Bewegung zum Ausgangspunkt und Auslösemoment des Erzählens – eine Verbindung, die für die Migrationsliteratur von großer Bedeutung ist.«²⁷ Der Ausflug führt den achtzig Jahre alten Vater und die Erzählerin von Bondo nach Castasegna (MM 8, vgl. auch MM 12). Castasegna liegt in Graubünden an der Grenze zu Italien. Die Wanderung führt zum Land, in dem die Erzählerin während ihrer frühen Kindheit gelebt hat. Der Spaziergang in die Vergangenheit zeigt auch geografisch in Richtung des Ortes, in dem die Erzählerin einen Teil ihrer frühen Kindheit verbracht hat.

Eine Dialoganalyse soll Anzeichen der Fiktionalisierung auf der Ebene der Textstruktur hervorheben. Das Gespräch wird in direkter Rede und ohne Anführungszeichen wiedergegeben; es handelt von der Jugend des Vaters, seiner Herkunft, seiner Ausbildung und seinem Leben während des Zweiten Weltkriegs.

Wir gingen zügig, wir sprachen kein Wort. Auf der Waldwiese blieben wir stehen. Die Berge traten hervor, ein gezackter Horizont in gleißendem Licht. Dann nahm uns der Wald wieder auf. Hier wuchsen hohe Tannen und nur vereinzelt Kastanienbäume, und der Weg stieg an. Noch immer gingen wir zügig, wie durch einen kühlen Tunnel. Es roch nach Harz. Und plötzlich sprach ich ihn an. Erzähl, Vater, von damals. So mitten im Wald, ohne Vorbereitung. Er wirkte nicht überrascht. Im Alltag war die Zeit knapp, und in Gegenwart Dritter wollte ich keine Fragen stellen. Jetzt war es gut, auch wenn unser Atem schnell ging. (MM 8)

Wenn man sich als Ziel setzt, eine (oder seine) Biografie zu erzählen, beginnt man im Normalfall damit, die Eltern vorzustellen, wo sie aufgewachsen sind, was ihre soziale Position war. Diese Informationen zur Familie werden auch hier gegeben, jedoch nur indirekt und innerhalb einer chronologisch komplexen Konstruktion. Die Erzählerin steht den Kleidern ihres verstorbenen Vaters gegenüber und erinnert sich dabei an diese Wanderung und an die Diskussion, die sie damals mit ihm hatte. Am Ende des Abschnitts wird darauf hingewiesen, dass der Ausflug

27 Mrázková Zelená, Alena: *Die Bewegung in der Migrationsliteratur am Beispiel von Ilma Rakusas Erinnerungsbuch Mehr Meer*. In: Bernd Neumann u. Andrey Talarczyk (Hg.): »Nicht von hier und doch nicht fremd«. *Autobiografisches Schreiben über die Herkunft aus einem anderen Land*. Aachen: Shaker 2015, S. 97–113, hier S. 101.

dreieinhalb Jahre vor dem Tod stattfand. Zu diesen zwei temporalen Ebenen, die sich überlagern, kommt noch der Gegenstand des Dialogs hinzu, der skizzierte Lebenslauf des Vaters. Die Erinnerungen sind wie russische Puppen, öffnet man eine erste, bekommt man Zugang zu einer anderen.

Ähnlich wie in einem Roman entfaltet der Text in den ersten Seiten Signale, die Leseerwartungen erzeugen sollen. Dies funktioniert zum Beispiel folgenderweise: Der Vater erzählt, wie er als junger Chemiker in Budapest den Krieg überlebt: »In dieser Zeit fiel auch mein Kontakt zum Serben Jovanović« (MM 9). Die Erzählerin erwidert, dass er den Namen »schon einmal erwähnt« habe (MM 9). Für den Leser allerdings fällt dieser Name zum ersten Mal. Mit diesem Satz bezieht sich die Narration auf Ereignisse und Elemente, die den Protagonisten, aber nicht dem Leser bekannt sind. Etwas unter der Oberfläche des Textes wird suggeriert. Die Frage »Wer war Vater?«, die das Kapitel betitelt, verfolgt auch das Ziel, die Neugier des Lesers zu wecken. Die Informationen über den Vater tragen dazu bei, Rakusas Frage »Wer bin ich?«, die den Anlass für die *Erinnerungspassagen* liefert, weiter zu führen.

Eine andere Stelle im Dialog zwischen Tochter und Vater bezieht sich auf die ersten Lebensjahre der Erzählerin. Der Leser verfügt zu diesem Zeitpunkt der Lektüre noch nicht über alle Verständniselemente, seine Neugier wird dadurch geweckt und er soll weiterlesen. Der Vater redet kurz von einem gewissen Misi, mit dem er ein Unternehmen in Triest gründete, das anschließend nach Zürich verlegt wird. Sie antwortet: »Ich erinnere mich an Misi.« (MM 11) Es erscheint hier sinnvoll, erneut zu erwähnen, dass die Erzählerin sich während des Zusammenräumens der Kleider des Verstorbenen an den Dialog erinnert. Man hat es also mit der Erinnerung an eine Erinnerung zu tun. Der Text inszeniert mehrere Gedächtnisschichten. Die Einschätzung von Lena Wetenkamp, in *Mehr Meer* eine Erzählstruktur zu sehen, die dem Palimpsest ähnlich ist, erweist sich als plausibel.²⁸

Wenn man den Kontext des Dialogs in Betracht zieht, lässt sich auch zeigen, dass man den Text sowohl als fiktional wie auch als nicht-fiktional charakterisieren kann. Man kann annehmen, dass Ilma Rakusa und ihr Vater eine Wanderung am angegebenen Ort gemacht haben und dass sie bei dieser Gelegenheit von seiner Vergangenheit gesprochen haben. Der Ausflug kann sozusagen als historisches Faktum betrachtet werden. Aber wäre es möglich, dass dieser stattgefunden Dialog wortwörtlich dem entspricht, was im Text steht? Nein, und dies aus zwei Gründen: Erstens sind die Sätze zu komplex, um authentisch zu wirken und um ein natürliches Gespräch darzustellen. Zweitens werden die Rahmenbedingungen des Dialogs beschrieben: eine Wanderung in den Alpen. Es wird auch präzisiert, dass die Erzählerin ihren Vater spontan anspricht; dies schließt aus, dass sie Notizen machen konnte oder dass sie das Gespräch aufgenommen hat. Man kann sich an

28 Vgl. Wetenkamp: *Europa als Palimpsest, Netz, Inventar*. 2015.

den Inhalt eines Gesprächs erinnern, aber nicht an das genaue Skript. Die Erinnerung wird mit Erfundenem ergänzt.

Der Dialog, den ich hier zunächst als Tatsache einschätze und nicht als Fabel, wird zur komplexen literarischen Konstruktion. Es soll hier nicht darum gehen, das ›Wahre‹ von dem ›Erdichteten‹ unterscheiden zu wollen, sondern darum, die Fiktionalisierungsprozesse aufzuzeigen, die zu den narrativen Strategien gehören, die der Text ausbreitet. Der Reformulierungs- und Literarisierungsprozess stellt dabei aber die fiktionalisierte Wahrhaftigkeit der nicht-fiktionalen Äußerungen nicht in Frage.

Alte Briefe

Wenn das erste Kapitel Angaben über die Herkunft und den Charakter des Vaters macht, so wird in den nächsten Kapiteln die Familie mütterlicherseits präsentiert. Es geht also weiterhin um die Frage, woher die Erzählerin kommt, als Präliminarien des Lebensberichts. Die Zeitdarstellung ist weiterhin nichtlinear und der Bezug zur Narrationsgegenwart besteht. Die Erzählerin beschreibt einen Aufenthalt in Vilnius, wo sie sich auf die Suche nach ihren Ahnen mütterlicherseits begibt: »Zu einem verwandten Zweig gehört der Dichter Władysław Kondratowicz-Syrokomla, geboren 1823 in Smolhow, gestorben 1862 in Wilna, ein spätromantisch-patriotischer Lyriker, der Polen ein besseres Schicksal erschrieb.« (MM 16)²⁹ Die Erzählerin deutet auf eine Filiation, sie erkennt und bekennt sich als entfernte Anverwandte eines Lyrikers.

Sie beschreibt anschließend ihr Reiseerlebnis in Vilnius: »Eines der teuersten Hotels der Stadt prangt im Ghettoviertel. Ich spreche vom Jahr 2004 [das wäre die Gegenwart des Erzählens]. Beim Schabbat-Gottesdienst in der einzigen »tätigen« Synagoge höre ich fast nur Russisch; der Rabbiner, ein Amerikaner, spricht es mit starkem Akzent.« (MM 17) Man erkennt hier eine Überlagerung mehrerer Schichten, die zugleich auf Zeit, urbanen Raum und Sprachen verweisen. Mit der kurzen Erwähnung ihres ersten Besuchs in Vilnius »Ende der sechziger Jahre« kommt noch eine zusätzliche Schicht hinzu (MM 17). Die Inhalte werden nicht kausal miteinander verbunden, sondern assoziativ. Die Art und Weise, wie die Gefühle und Beschreibungen miteinander artikuliert werden, die Erzählweise, spiegelt die leichte Verwirrtheit der Erzählerin bei der Suche nach ihren Vorfahren wider. Es ist ein

29 Den Dichter Władysław Syrokomla, eigentlich Ludwik Władysław Franciszek Kondratowicz, gab es tatsächlich. Vgl. Królikiewicz, Grażyna: *Literatur der Romantik*. In: Waław Walecki (Hg.): *Polnische Literatur. Annäherungen. Eine illustrierte Literaturgeschichte in Epochen*. Aus d. Pol. v. Marlis Lami u. Jolanta Krzysztoforska-Doschek. Oldenburg: Igel u. Krakau: Polnische Akademie der Wissenschaften 1999, S. 113-144, hier S. 142.

literarisches Verfahren, das auch bei Melinda Nadj Abonjis *Tauben fliegen auf* zu erkennen ist, ein Trick, der für ein fiktionales Erzählen spricht (vgl. TFA 278-301 und S. 195 dieser Arbeit).

Wenn, wie gesagt, die Erzählung *grosso modo* chronologisch den Lebensetappen der Kindheit, der Adoleszenz und der Jugend der Erzählerin folgt, so ist man immer wieder im Laufe der Lektüre mit Reflexionen oder Episoden konfrontiert, die sich auf die Gegenwart des Erzählens beziehen. Der Erinnerungsakt einer erwachsenen Erzählinstanz wird dargestellt. Mit dem Untertitel *Erinnerungspassagen* wird von vornherein die Bedeutung des Gedächtnisses unterstrichen. Dieser Fokus wird in einem Abschnitt noch verdeutlicht, in dem die Erzählerin ihre Großmutter erwähnt:

Ich erinnere: ein melancholisches, über der markanten Nase etwas zu eng liegendes, mausbraunes Augenpaar.

Ich erinnere: den über eine Näharbeit oder ein winziges Gebetbuch gebeugten Kopf.

Ich erinnere: [...] (MM 19)

Es folgen sieben Sätze mit einer analogen Struktur. Durch die Wiederholung des Anfangs »Ich erinnere« wird der rückblickende Gestus des Textes hervorgehoben. An die Großmutter wird ansonsten in *Mehr Meer* nicht weiter erinnert. Der Erinnerungsprozess steht hier mit dem, was in Vergessenheit gerät, *ex negativo* in Zusammenhang. Es entsteht der Eindruck, dass die aufgelisteten Erinnerungen die einzigen sind, die die Erzählerin von der Großmutter hat.

Der ständige Verweis darauf, dass der Leser es mit Erinnerungsdarstellungen zu tun hat, trägt dazu bei, den Text zu entfiktionalisieren. Der rückblickende Ich-Erzähler eines Romans hat selten Gedächtnisprobleme. Jemand, der sein Leben erzählt, wird dagegen damit konfrontiert, dass er sich nicht an alle Details erinnern kann. Die Thematisierung der Erinnerung auf der Metaebene unterstreicht auch den Faktizitätsanspruch des Textes.

Eine weitere Passage, die zeigt, inwiefern der Text sich in seiner Struktur auch als nicht-fiktional zu geben sucht, wird in der Darstellung einer merkwürdigen Freundschaft thematisiert. Gegen Ende ihres Studiums und während ihrer Promotion lebt die Erzählerin für eine Zeit in Leningrad. Sie besucht regelmäßig klassische Konzerte und fällt dabei während der Pausen einem gewissen Alexej auf, der sie anspricht; er habe sie »schon mehrere Male gesehen« (MM 272), er lädt sie ins Restaurant ein und es beginnt eine »musikalische Freundschaft« (MM 272), in der es auch um Literatur geht. Kulturelle und politische Unterschiede zwischen der UdSSR und der Schweiz werden leidenschaftlich besprochen. Nach ihrer Heimkehr entsteht mit ihm eine Korrespondenz, die über zehn Jahre dauern wird:

Sie war unausgeglichen: Alexej schrieb regelmäßig und ausführlich, ich in lockeren Abständen und kurz. Mein Leben veränderte sich durch Heirat und Kind, seines schien keine neue Wendung genommen zu haben. Ich sah ihn vor mir: noch gnomenhafter, noch kauziger, auf der Suche nach einem Glück, das er vergeblich herbeiredete.

Und dann, plötzlich, von einem Tag auf den andern, nichts. Unser Briefwechsel ebte nicht ab, sondern brach ab. Ohne Vorankündigung, ohne Grund. Und machte mich ratlos. Er antwortete nicht mehr. Umzüge hatte es viele gegeben, aber er hatte mir seine Adressen immer mitgeteilt. Ich schrieb ins Ungewisse. Zweimal, dreimal, dann gab ich es auf.

War er tot? Hatte er sich das Leben genommen? Oder ein neues angefangen, an einem mir unbekannten Ort?

Der gekappte Redestrom hinterließ eine schmerzliche Leere. Und das Gefühl, nicht nur von Alexej, sondern von seinem Land abgeschnitten zu sein.

Verschwunden die Sprachnabelschnur.

In einer Schachtel lagern hundertdreiundzwanzig Briefe, wie ein Vermächtnis. (MM 275f.)

Besonders der Hinweis auf die Schachtel ist bezüglich der Fiktionalitätsfrage relevant. Indem darauf verwiesen wird, wo die Briefe lagern, deutet der Text auf das außerliterarische Material, auf den Beweis, dass Alexej keine literarische Figur ist. »Und dort liegen sie heute noch!« soll der Leser denken; man geht von der Authentizität dieser Briefe, dieses Vermächtnisses, aus. Dass das Verb »lagern« im Kontrast zu den anderen im Präsens steht, verdeutlicht den Bezug auf die Gegenwart. Die exakte Anzahl der Briefe liefert hier eine zusätzliche Präzisierung, die einen Realitätseffekt erzeugt.

Zudem findet sich in diesem Abschnitt einer der wenigen Hinweise auf das Leben der Erzählerin nach ihrer Promotion. Zur zentralen Lebensfrage der Beziehung zur Person, die sie heiratet, erfährt der Leser nichts. *Mehr Meer* ist als Autobiografie unvollständig. Es entsteht der Eindruck, dass Ilma Rakusa ihre Privatsphäre, die ihres Mannes und ihres Sohns, der auch kurz erwähnt wird, beschützen möchte. Sie inszeniert sich selbst als literarische Figur, jedoch öffnet sie sich nicht ganz. Die Tatsache, dass andere Personen bzw. Protagonisten nur mit einem Buchstaben bezeichnet werden, trägt auch dazu bei, den Text mit Faktizitätssignalen auszustatten. Wie die Erzählerin ist auch Andrej eine literarische Konstruktion, die zugleich eine reale Person ist, deren Anonymität aber geschützt wird, indem sein Nachname verschwiegen wird.

Viele Figuren treten einzig mit einem Buchstaben auf, wie P. (MM 135-136), N. und E. im Kapitel 47 (vgl. MM 215-219) oder M., ein Organist, den die Erzählerin

in Paris kennenlernt und mit dem sie eine Liebesbeziehung führt.³⁰ Der Leser soll denken, dass die Autorin diese (realen) Personen nicht beim Namen nennen will oder kann. Die Situation ist analog zur Medienberichterstattung. Dem Pressekodex nach soll etwa der mutmaßliche Täter einer Straftat nicht identifizierbar sein, damit seine Persönlichkeitsrechte geschützt bleiben. Das Recht auf Privatsphäre gilt selbstverständlich auch für literarische Texte.³¹ Ein solches Verfahren fördert das Faktizitätsgefühl beim Lesen.

Fotografische Beweise?

In den Kapiteln, die von der Kindheit in Triest handeln, ist die Narration der Erinnerungen erstaunlich genau (vgl. MM 34-86). Die typische Programmabfolge eines Tages (MM 53-54) oder die Episode, in der die Kinderfrau der Erzählerin einen Skorpion vom Kissen entfernt, werden mit stupender Genauigkeit dargestellt: »Kurzentschlossen zog sie ihren rechten Schuh aus, fegte den Skorpion auf den Boden und schlug ihn mit der Sohle tot.« (MM 55) Man erinnert sich an die Zeit, als man vier oder fünf war, nur sehr vage oder überhaupt nicht mehr.³² Der Text gibt hier jedoch sehr konkrete Details, zum Beispiel dass die Kinderfrau ihren *rechten* Schuh auszieht.

Die kleine Heldin entgeht hier knapp einem möglichen Tod. Die Ereignisse sollen den Leser bewegen, die Darstellung soll Spannung erzeugen. Die narrativen Strategien zielen mehr darauf ab, den Leser in die Handlung einzubeziehen, als ihm Zugang zu einer faktualen Information zu geben. Es geht darum, ihn in die Diegese einzuschließen.

Eine Episode ruft in Bezug auf die Fiktionalität und die Faktizitätsfrage einen besonderen Effekt hervor, den ich als Schlussbemerkung zu dieser Analyse von *Mehr Meer* als Autofiktion beschreiben möchte. Im Kapitel *Am Meer* stößt man auf folgende Passage: »Ich wollte ans Meer, immer ans Meer. Fotos zeigen mich

30 Vgl. auch die kurzen nacheinander gestellten Aussagen von L., P., A. und D. über das Kennzeichnende der Erinnerung als Prozess (MM 111) sowie das Kapitel über den Lehrer der Erzählerin, Herrn S. (MM 153-156) und das Gespräch mit D. (MM 185).

31 2003 wurde zum Beispiel der Roman *Esra* von Maxim Biller verboten, weil er die Persönlichkeitsrechte seiner Ex-Freundin verletzt hatte.

32 Die ersten bewussten Kindheitserinnerungen können sich frühestens auf das vierte Lebensjahr beziehen. Es werden damit Erinnerungen aus dem episodischen Gedächtnis gemeint, das persönliche Erlebnisse als solche beinhaltet. Das episodische Gedächtnis steht in Opposition zum semantischen Gedächtnis, welches Wissen über Fakten und generelle Aspekte der Welt erinnert. Dass der Mensch sich an seine drei ersten Lebensjahre nicht erinnern kann, bezeichnet die Psychologie mit dem Begriff der infantilen Amnesie (*Childhood amnesia*). Vgl. Greenberg, Daniel; Deasy, Lauren; Zasadski, Amelia: *Autobiographical Memory*. In: James D. Wright (Hg.): *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. 2. Aufl. Amsterdam: Elsevier 2015, S. 282-288, hier S. 284.

im knöchellangen ungarischen Lammfellmantel, mit Wollmütze, auf der Mole von Barcola. Es muß kalt und windig gewesen sein, ich runzle die Stirn.« (MM 52)

Wenn der Leser hier seine Lektüre unterbricht und einen Blick auf das Autorenbild wirft, das auf der Rückenklappe des Schutzumschlags abgebildet ist, wird er erstaunt sein, neben einem Bild der erwachsenen Ilma Rakusa eben dieses hier beschriebene Bild zu sehen. Das Bild mit dem Lammfellmantel steht links von dem klassisch-professionellen Autorenbild mit dem Bücherschrank im Hintergrund. In ihrer Anordnung suggerieren die zwei Schwarz-Weiß-Bilder eine Entwicklung; die Chronologie entspricht der Schreibrichtung von links (das Kinderbild) nach rechts (das Autorenbild). Die fotografische Gegenwart, die zur Materialität des Buches gehört, bietet einen nicht-fiktionalen Beweis für die fiktionalisierte Erzählung.

Der Text verfolgt mit diesen Bildern eine Beglaubigungsstrategie. Roland Barthes nennt das, »was photographiert wird [...] *Spectrum* der Photographie.«³³ Dasselbe *Spectrum*, Ilma Rakusa, wird hier zwei Mal repräsentiert, in zwei verschiedenen Momenten des Lebens. Diese zwei Bilder ermöglichen einige Bemerkungen zur Dualität von Fiktionalität und Faktizität in Bezug auf *Mehr Meer* als Autofiktion:

Die drei Instanzen von Lejeune – der Autor, der Erzähler und die Figur – finden sich in diesen zwei Bildern wieder. Das Foto des Mädchens entspricht der Figur, dem erlebenden Ich, das Autorenfoto steht für die Erzählerinstanz, für das erinnernde Ich. Beide Bilder zusammen stellen die Autorin dar, ihr Leben, das, was sie war, und das, was sie ist.

Obwohl diese drei verschiedenen Instanzen für dieselbe natürliche Person stehen, ermöglicht eine konzeptuelle Trennung eine präzisere Analyse der literarischen Effekte, anhand deren der Leser unter anderem Zugang zur Migrationserfahrung erhält.

Diese Zusammenführung von Text und Bild hat zwei Auswirkungen. Zum einen verwirrt sie den Leser, welcher plötzlich mit einem unwiderlegbaren Beweis konfrontiert wird. Mit dem Begriff »Referent der Photographie« benennt Barthes

nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe. Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können »Chimären« sein. Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen* ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit.³⁴

33 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. [1980] Aus d. Fr. v. Dietrich Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 17. »Je [Barthes] nomme *Spectrum* de la photographie [...] celui ou cela qui est photographié, [...] la cible, le référent.«

34 Ebd., S. 17. »J'appelle *référent photographique*, non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant

Dieses kleine Mädchen auf dem Bild, das ist die Autorin! Das Foto muss aus ihrem Familienalbum stammen; der Leser denkt dann: »Es ist also wahr ...«

Der zweite Effekt dieser intermedialen Zusammenführung ist interessanter: Der Bezugsgegenstand ist nicht mehr der Text, sondern das Bild. Das Mädchen auf dem Bild, das die Stirn runzelt, wird für den Leser lebendig, weil er es im Laufe der Lektüre bereits kennengelernt hat. Insofern kann man *Mehr Meer* auch als Bildtext zu diesen zwei Fotografien lesen. Ihre Gegenwart auf dem Buchumschlag drückt die Idee eines doppelten Ichs aus, das den Text strukturiert: das Kind und die Dichterin.

Mehr Meer ist das klassische Beispiel einer Autofiktion und daher gleichzeitig als fiktional und als nicht-fiktional zu betrachten. Die Erzählweise enthält fiktionale Elemente, aber die dargestellten Ereignisse werden als nicht-fiktional kenntlich gemacht. Dieser Erzählraum der Selbstreflexivität ermöglicht einen besonderen literarischen Einblick in die Migration. Der psychologische Prozess, sich mit dem Unterwegssein als Lebenshaltung abfinden zu müssen, wird dargestellt.

In der bereits erwähnten Stefan-Zweig-Poetikvorlesung zitiert Ilma Rakusa einen Essay von Herta Müller, in dem die Autorin das Verhältnis von Fiktionalität und Faktizität für ihre Texte thematisiert. Müller notiert:

Es ist seltsam mit der Erinnerung. Am seltsamsten mit der eigenen. Sie versucht, was gewesen ist, so genau wie nur möglich zu rekonstruieren, aber mit der Genauigkeit der Tatsachen hat dies nichts zu tun. Die Wahrheit der geschriebenen Erinnerung muß erfunden werden, schreibt Jorge Semprun.³⁵

An anderer Stelle, so notiert Rakusa, schreibt Müller: »Es ist Wahrnehmung, erfundene Wahrnehmung, die sich im Rückblick wahr nimmt.«³⁶ Und: »Das Gelebte als Vorgang pfeift aufs Schreiben, ist mit Worten nicht kompatibel. Wirklich Geschehenes läßt sich niemals eins zu eins mit Worten fangen. Um es zu beschreiben, muß es auf Worte zugeschnitten und gänzlich neu erfunden werden.«³⁷

Die Dichotomie von Wahrheit und Dichtung entschärft sich hier: Die Erinnerungen, besonders die Erinnerungen an Gefühle, sind »eins zu eins« einfach nicht

l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des ›chimères‹. Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*.« Alle Kursivierungen i. O.

35 Müller, Herta: *In der Falle*. Göttingen: Wallstein 1996, S. 21, zit.n. Rakusa: *Autobiografisches Schreiben als Bildungsroman*. 2014, S. 10. Vgl. auch Semprun, Jorge: *L'Écriture ou la Vie*. Paris: Gallimard 1994.

36 Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*. Berlin: Rotbuch 1991, S. 38, zit.n. Rakusa, Ilma: *Autobiografisches Schreiben als Bildungsroman*. 2014, S. 10.

37 Müller, Herta: *Der König verneigt sich und tötet*. München: Hanser 2003, S. 86, zit.n. Rakusa: *Autobiografisches Schreiben als Bildungsroman*. 2014, S. 10.

darstellbar. Eine eindringliche Darstellung erfolgt demnach gerade im Fiktionalisierungsprozess. In dieser Studie wurde diese Behauptung zur Fähigkeit der Literatur, gesellschaftliche Phänomene und individuelle Schicksale zu beschreiben für alle fünf Fallanalysen ernst genommen.

6.3 Narration und Sprache

Die zeitliche Struktur von *Mehr Meer* ist zugleich einfach und komplex, denn obwohl im Ganzen die Kapitel die Entwicklung der Erzählerin und Autorin chronologisch abbilden, werden assoziationsartig organisierte Verweise auf eine Gegenwart des Erzählens eingebaut, sodass das Dargestellte besonders stark als Erinnerung der Erzählerin inszeniert wird. Da diese Verbindung zwischen den zwei Ebenen oft erhalten bleibt, hat man es auf der Mikroebene mit recht komplexen Zeitdarstellungsstrategien zu tun.

Aufgrund der starken stilistischen Variationen zwischen den Kapiteln wird in einigen Aufsätzen auf den Vergleich mit einem Mosaikbild zurückgegriffen, um den Stil von *Mehr Meer* zu charakterisieren.³⁸ Diese Metapher ist deshalb inadäquat, weil in einem Mosaik die einzelnen Steinchen einfarbig sind und zusammen ein Gesamtbild darstellen. Zwischen den einzelnen »Erinnerungspassagen« findet man jedoch starke Unterschiede oder Abweichungen in der Erzählweise, etwa einen Wechsel von der erzählenden Prosa zum Gedicht oder zum dramatischen Dialog. Manche Kapitel besitzen zudem keine stilistische »Einheit« (vgl. etwa die Kapitel *Was es mit Koffern auf sich hat*, MM 34-37 oder *Wind*, MM 318-321). Zum anderen ergibt sich aus dem ganzen Buch noch kein Gesamtbild vom Leben der Erzählerin; Brüche und Lücken werden signalisiert, wichtige Lebensetappen ausgeblendet. Ein überaus komplexer Lakonismus ist diesem Text eigen. Als Verbildlichung der Erzählstruktur schlage ich daher eher den Vergleich mit einem unvollständigen Puzzle vor, das keine Totalität darstellt und wobei einzig einige Details eines größeren und unvollständigen Bildes sichtbar werden.

38 Vgl. etwa Schneider-Özbek: *Sprachreise zum Ich*. 2012, S. 30. Vgl. auch Finnan, Carmel: *Cartographies of Self. Ilma Rakusa's Autobiographical Narrative* Mehr Meer. Erinnerungspassagen. In: Valerie Heffernan and Gillian Pye (Hg.): *Transitions. Emerging Woman Writers in German-language Literature*. New York NY u. Amsterdam: Rodopi 2013, S. 209-223, hier S. 210.

Die wiedergefundene Kindheit: Bezüge zu Benjamin und Baudelaire

Der Untertitel *Erinnerungspassagen* verweist auf Walter Benjamins *Passagenwerk*³⁹. In seiner Fragmentarität und mit einem Fokus auf die Kindheit ist Rakusas Text zudem mit Benjamins autobiografischen Skizzen *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*⁴⁰ zu verbinden. Ausgewählte Momente des Lebens, die das Gedächtnis selektiv und intuitiv gespeichert hat, werden poetisiert und gedeutet. Sowohl bei Walter Benjamin als auch bei Ilma Rakusa entäußert sich im scheinbar Banalen das Wesentliche: Es werden kleine Anekdoten erzählt, Eindrücke und Überlegungen; die Erinnerung an jemanden aus dem persönlichen Umfeld des Autors. Weder das Buch von Benjamin noch jenes von Rakusa wird durch einen klar identifizierbaren Plot strukturiert.

Anja Lemkes Beobachtungen zur *Berliner Kindheit* gelten somit auch für *Mehr Meer*: Neben der erwähnten formal ähnlichen Ausgestaltung einer Sammlung von einzelnen Denkbildern tritt in beiden Texten der Raum »an die Stelle zeitlicher Erstreckung und fungiert gleichsam als Schwelle zwischen den individuellen Erinnerungen und deren soziokulturellen Prägungen.«⁴¹ Weiter erläutert Lemke, dass »die Konzentration auf den Aspekt des Räumlichen und die Isolierung der einzelnen Erinnerungssequenzen nicht nur als atemporäres Ordnungsschema für die Erlebnisse aus der Kindheit zu verstehen [ist], sondern auch als poetologischer Hinweis auf die sprachliche Gestalt des Erinnerns selbst.«⁴² Rakusa folgt dieser Raumpoetik des Erinnerns. Eine »topografische Gedächtnisstruktur«⁴³, die der *Berliner Kindheit* eigen ist, sieht auch Carmel Finnan in *Mehr Meer*: »One of the central impulses in Rakusa's text is visiting and revisiting personal and ancestral places of origin in Central and Eastern Europe, thereby creating a map of self through the narrative process.«⁴⁴ In beiden Texten ist also die Verbindung des Erzählers zu seinem räumlichen Umfeld von Bedeutung. Bei Rakusa ist allerdings der Verweis auf die Gegenwart des Erzählens viel ausgeprägter und ihr Text ist auch stilistisch heterogener.

39 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. [1927-1929 u. 1934-1940] In: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. V, Teil I u. Teil II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982. Auf die Verbindung zwischen dem *Passagen-Werk* und den *Erinnerungspassagen* verweist auch Alena Mrázková Zelená. Vgl. Mrázková Zelená: *Die Bewegung in der Migrationsliteratur am Beispiel von Ilma Rakusas Erinnerungsbuch* Mehr Meer. 2015, S. 107.

40 Vgl. Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. 1972.

41 Lemke, Anja: »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«. In: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2006, S. 653-662, hier S. 653.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 661.

44 Finnan: *Cartographies of Self*. 2013, S. 212.

Auch wenn Benjamins Texte nicht von Migration handeln, so wurden sie verfasst, als der Autor sich im Exil befand. Nicht nur die Kindheit war vorbei, auch Benjamins Berlin existierte so nicht mehr, weil es zur Hauptstadt des Faschismus geworden war. Durch den Entstehungskontext ist die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* von der Nostalgie der Migrations- und Exilerfahrung geprägt; die Nähe zum Text von Rakusa macht dies deutlich.

Ilma Rakusa verfolgt wie Benjamin eine Idee der ästhetischen Umsetzung von Kindheitserinnerungen, die in einem bekannten Satz von Charles Baudelaire Ausdruck findet. In *Le Peintre de la vie moderne* erklärt er, dass »das Genie nichts anderes [ist] als die [nach Belieben] *wiedergefundene Kindheit*, die jetzt, wenn sie sich ausdrücken will, mit männlichen Organen und einem analytischen Geist ausgestattet ist, der sie befähigt, all das viele unwillkürlich angehäuften Material zu ordnen.«⁴⁵

Diese Kombination zwischen der künstlerischen Reife und dem Geist der Kindheit ist in *Mehr Meer* präsent. Der vielleicht etwas befremdliche Verweis bei Baudelaire auf Virilität und sexuelle Potenz ist als Metapher für literarisches Können zu interpretieren. Die Bedingung für das, was er *le génie* nennt, ist der Blick des Kindes, vereint mit den analytischen und schriftstellerischen Mitteln des Erwachsenen.

Wie bei Benjamin ist man in *Mehr Meer* nicht mit einer fingierten Kindersprache konfrontiert, sondern mit der Sprache eines Dichters mit Kinderblick. Eine Überblendung im baudelaireischen Sinne von Kind und Dichter findet statt. Da Migration sich auf Herkunft bezieht und Herkunft wiederum mit Kindheit zu verbinden ist, hat die Deutung der Migration auch mit Kindheit und Erinnerung zu tun. Dieser Gedanke, der bei Baudelaire Ausdruck findet, ist für die Analyse der Ästhetik von *Mehr Meer* zentral. Obgleich nur im ersten Drittel des Werks die Protagonistin als Kind dargestellt wird, bezieht sich die Erzählerin im Laufe der Narration immer wieder auf ihre Kindheit, zum Beispiel in der Schilderung ihrer ersten einsamen Reise nach Österreich zum Neusiedlersee (vom Flugzeug aus): »Unter mir erinnerte alles an den Geographieatlas meiner Kindheit.« (MM 214, vgl. auch etwa MM 263) An dieser Stelle erkennt man die besondere topografische Raumästhetik des Werks wieder, die im Titel und im Untertitel angekündigt wurde.

45 Baudelaire, Charles: *Der Maler des modernen Lebens*. [1863] In: *Sämtliche Werke/Briefe*. Bd. 5, *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. Aus d. Fr. v. Friedhelm Kemp u. Bruno Streiff. München u. Wien: Hanser 1989, S. 221. »Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée.«

Das Unterwegskind

Die sprachlichen Eigenschaften des Werks sollen nun an einer Schlüsselpassage zum Motiv des Unterwegsseins gedeutet werden, die sich im Kapitel *Grenze* (MM 74-76) befindet; das Kapitel thematisiert die Erinnerungen an die häufigen Grenzüberquerungen im Triestiner Umland Ende der 1940er Jahre. In diesem Kontext stellt die Erzählerin Folgendes für sich fest:

Ich war ein Unterwegskind.
 In der Zugluft des Fahrens entdeckte ich die Welt, und wie sie verweht.
 Entdeckte das Jetzt, und wie es sich auflöst.
 Ich fuhr weg, um anzukommen, und kam an, um wegzufahren.
 Ich hatte einen Pelzhandschuh. Den hatte ich.
 Vater und Mutter hatte ich.
 Ein Kinderzimmer hatte ich nicht.
 Aber drei Sprachen, drei Sprachen hatte ich.
 Um überzusetzen, von hier nach dort. (MM 76)

Die Passage konzentriert zentrale Eigenschaften und Aussagen des Werks, setzt einen ästhetischen Grundton. Zugleich wird eine erste Antwort auf die Frage »Wer bin ich?« oder »Wer war ich?« gegeben, nämlich »ein Unterwegskind«. In diesem Zitat ist eine starke Ästhetisierung der Sprache erkennbar, die für *Mehr Meer* als Erzählprinzip gilt: Die Kindheit wird nicht als nüchterner Bericht erzählt, vielmehr konzipiert der Text literarische Wortspiele, Effekte und Anspielungen, sodass er hier als Gedicht gelesen werden kann. Das kindliche Ich wird zum lyrischen Ich.

Zu diesem Zeitpunkt der Erzählung ist die Erzählerin vielleicht vier Jahre alt, weil das Kapitel auf die Zeit vor dem Umzug nach Zürich verweist. Das Präteritum deutet auf ein rückblickendes und kein erlebendes Erzählen.

In dieser Auflistung der Sachen, die das Kind hat und nicht hat, geht es primär um ihre Herkunft: die Eltern, und die Sprachen, mit denen sie aufwächst: das Slowenische des Vaters, das Ungarische der Mutter und das Italienische von Triest. Diese Liste bildet die Grundlage des Ichs, ein Identitätskapital. *Mehr Meer* ist die literarisierte Schilderung dieses Lebens unterwegs, im Dazwischen. Es ist ein Leben in einer Welt, die verweht, in einer Zeit, die sich auflöst; ungreifbar wie ein flüchtiger Eindruck, aber sprachlich haltbar geworden.

Auch wenn der Abschnitt nicht wie andere Stellen (vgl. MM 51, 84, 102) typografisch als Gedicht markiert wird, enthält er lyrische Effekte und Konstruktionen. Die akustischen Repetitionen zu Beginn mit den sanften W-Lauten im Ausdruck »die Welt, und wie sie verweht« stehen in Kontrast zu den zischenden Lauten in »Zugluft«, »Jetzt« und »auflöst«. Die Wiederholung von »hatte ich«, »hatte ich« kann das Geräusch eines Fahrzeugs suggerieren, aus dem die Erzählerin als lyrisches Ich die verwehende Welt entdeckt. Auch die Rhythmisierung des Textes

durch die regelmäßigen, kurzen Sätze trägt dazu bei, dieses Gefühl des Fahrens mitdarzustellen.

Eine besondere Finesse bietet das Wortspiel mit dem Homograf »übersetzen«. Mit einer Betonung auf dem zweiten e bezeichnet man ja bekanntlich das Übersetzen von Sprachen; betont man jedoch den Anfangsbuchstaben, heißt es ans andere Ufer fahren. »Um überzusetzen« kann sich jedoch nur auf diese zweite Bedeutung des Übersetzens im Schiff beziehen, denn das andere Verb wird anders konjugiert (man sagt, »um einen Text zu übersetzen« und nicht »überzusetzen«).

Das physische Übersetzen wird hier in Bezug auf das sprachliche Übersetzen zurück metaphorisiert. Die Wanderung von einer Sprache in die andere steht nicht für eine Übertragung der Sprachen, sondern für eine Reise von der einen Sprache zur anderen. Die drei Sprachen, die die Erzählerin erwähnt, bilden somit drei imaginäre Inseln, zwischen denen sie sich bewegt. Ihr Festland, die deutsche Sprache, erreicht und erkundigt das Unterwegskind erst später. Diese Allegorie eines Meeres mit »Sprachinseln« und »Sprachufern« bezieht sich auf den ganzen Text; dieses Meer der Sprachen stellt letztlich den inneren Ort dar, in dem die Erzählerin zu Hause ist. Man kann diese Idee eines ständigen Unterwegsseins mit Arthur Rimbauds Gedicht *Das trunkene Schiff* in Verbindung bringen, in dem ein triftiges Boot als lyrisches Ich fungiert, etwa in der sechsten Strophe, hier in der Übertragung von Paul Celan:

Des Meers Gedicht! Jetzt konnt ich mich frei darin ergehen,
Grünhimmel trank ich, Sterne, taucht ein in milchigen Strahl
und konnt die Wasserleichen zur Tiefe gehen sehen:
ein Treibgut, das versonnen und selig war und fahl.⁴⁶

Auch auf dieser symbolischen Ebene sind die *Erinnerungspassagen* zu verstehen: als Reisen über die Meere der Erinnerung und der Literatur.

Handschuhe und Strümpfe

Im Zentrum des Gedichts des Unterwegsseins steht der Pelzhandschuh, eine Art Schmusetuch und Kuscheltier. Er ist ein Gegenstand, der dem Unterwegskind einen Halt bietet: Auch hier eröffnet sich eine Vergleichsmöglichkeit mit der *Berliner Kindheit* von Walter Benjamin, und zwar in Bezug auf den Text *Der Strumpf*. Der Benjamin-Erzähler erinnert sich, wie er als Kind in seinem Kleiderschrank wühlte und nach den Socken griff. Die Strümpfe, die dort »in althergebrachter Art gerollt

46 Rimbaud, Arthur: *Le bateau ivre. Das trunkene Schiff*. Aus d. Fr. v. Paul Celan, hg. v. Joachim Seng. Frankfurt a.M. u. Leipzig: Insel 2008, S. 9. »Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème/De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,/Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême/Et ravie, un noyé pensif parfois descend[.]« Das Gedicht wurde 1871 verfasst.

und eingeschlagen ruhten«⁴⁷, werden zu einer »Zentralmetapher des autobiografischen Erinnerns.«⁴⁸ Benjamin beschreibt den Vorgang so: »Jedes Paar hatte das Aussehen einer kleinen Tasche. Nichts ging mir über das Vergnügen, die Hand so tief wie möglich in ihr Inneres zu versenken.« Bereits hier erkennt man auf einer zweiten Bedeutungsebene einen Verweis auf die Selbstbeobachtung, die die Innenperspektive in den Fokus rückt.

Das merkwürdige Spiel besteht darin, mit der Hand in die Tiefe eines zusammenge-rollten Sockenpaares zu greifen und es umzukrempeln, »Das Mitgebrachte« zu entrollen:

Wenn ich es mit der Faust umspannt und mich nach Kräften in dem Besitz der weichen, wollenen Masse bestätigt hatte, begann der zweite Teil des Spieles, der die Enthüllung brachte. Denn nun machte ich mich daran, »Das Mitgebrachte« aus seiner wollenen Tasche auszuwickeln [sic!]. Ich zog es immer näher an mich heran, bis das Bestürzende sich ereignete: ich hatte »Das Mitgebrachte« herausgeholt, aber »Die Tasche«, in der es gelegen hatte, war nicht mehr da. Nicht oft genug konnte ich die Probe auf diesen Vorgang machen. Er lehrte mich, daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes dasselbe sind. Er leitete mich an, die Wahrheit so behutsam aus der Dichtung hervorzuziehen wie die Kinderhand den Strumpf aus »Der Tasche« holte.⁴⁹

Die Zusammengehörigkeit von Inhalt und Form lässt sich in Bezug auf das erzählerische Konzept von *Mehr Meer* deuten: Dem ›Inhalt‹ entspricht im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit die Erfahrung der Migration eines Protagonisten, und die ›Form‹ ist die Art, wie diese Migration dargestellt wird, die Ästhetik des Textes.

Um aufzuzeigen, wie der literarische Einblick in die Migration erfolgt und inwiefern er zu einem besseren Verständnis der Migration als soziales Phänomen beitragen kann, ist die Analyse der Narration und der Sprache von der Analyse der dargestellten Handlungen nicht zu trennen. Der Mehrwert der Migrationsliteratur für das Verständnis des Phänomens im Vergleich zu nicht-literarischen Texten

47 Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. 1989, S. 416.

48 Lemke: »*Berliner Kindheit um neunzehnhundert*« 2006, S. 661.

49 Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. 1989. Zunächst gehörte das Zitat zu einem längeren Text mit dem Titel *Schränke*. In der Fassung letzter Hand wurde von Benjamin von diesem Text nur die Handlung mit dem Strumpf konserviert. Der Titel wurde geändert und heißt in der neuen Version *Der Strumpf*. Mit seiner kürzeren Fassung fokussiert der Text auf die Verbildlichung der Identität von Inhalt und Form. Vgl. das editorische Postskriptum von Rolf Tiedemann in der Taschenbuchausgabe der *Berliner Kindheit*. Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um 1900. Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen*. Mit e. Nachwort v. Theodor Adorno u. e. ed. Postskriptum v. Rolf Tiedemann. [1987] Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016, S. 116–117.

erklärt sich gerade in dieser analytischen Unzertrennbarkeit von Inhalt und Form, von ›Verhülltem‹ und ›Hülle‹. Die Darstellung der Migration ist genauso wichtig wie die erzählte Handlung.

Dank der evozierten Bilder entfaltet der Text seine ästhetischen Potenziale. Das sieht man auch am Begriff ›Unterwegskind‹, der für das soziale Profil von Kindern, die oft umziehen, steht. Das Wort verweist durch seinen Aufbau auf ähnliche Wortbildungen: ›Waisenkind‹, ›Schulkind‹ oder ›Enkelkind‹. Unterwegssein als Lebensweise definiert die Erzählerin als Grundbestandteil ihrer Identität. Sie ist ein Kind des ›Unterwegs‹. Im Gegensatz zu Sterchis spanischem Ambrosio, Supinos italienischem Ich-Erzähler und Ildikó, die aus der Vojvodina kommt, lässt sich für die Erzählerin von *Mehr Meer* keine klar festlegbare ›Herkunft‹ erkennen. Die zahlreichen Orte, an denen die ersten Kapitel spielen (vgl. MM 7-54), belegen es. Man erkennt dagegen einige Ähnlichkeiten zwischen dem Unterwegskind von Ilma Rakusa und dem Zirkuskind von Aglaja Veteranyi, das in der frühen Kindheit auch keinen festen Wohnsitz hat.

Welche Gattung hat das Meer?

Im selben Kapitel, in dem die Erzählerin ihr Unterwegssein poetisiert, fällt auch der Satz: »Grenzen sind dazu da, überschritten zu werden.« (MM 74) Diesem Lebensprinzip bleibt die Erzählerin treu. Doch die Aussage kann auch in Bezug auf den Text selbst verstanden werden, denn in *Mehr Meer* werden die Grenzen zwischen den literarischen Gattungen verwischt und überschritten. Der Text zeigt den Prozess einer ›Gattungshybridisierung‹ auf, ein Phänomen, das für Roy Sommer die Entwicklung der Gegenwartsliteraturen immer stärker zu prägen scheint.⁵⁰

Mehr Meer weist eine Pluralität der Erzählformen auf. Insofern ist die Situation analog zu der von *Warum das Kind in der Polenta kocht*: Man stößt auf einen Text, der sich mehrfach zuordnen lässt. Wenn Aglaja Veteranyis Text jedoch noch formal als Roman gekennzeichnet wurde, so ist diese Bezeichnung im Paratext von *Mehr Meer* erstaunlicherweise abwesend, obgleich der Text einem breit gefassten Konzept der Gattung Roman eher entsprechen würde.⁵¹

50 Vgl. Sommer, Roy: *Erzählliteratur der Gegenwart (ab 1930)*. In: Matías Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler 2011, S. 272-284, hier S. 283. Sommer unterstreicht, dass wegen der mangelnden zeitlichen Distanz zwischen dem unübersichtlichen Forschungsgegenstand und der Forschung die formulierte Aussage als Vermutung stehen bleiben muss.

51 Die gängigen Definitionen geben als Kriterien für den Roman die Prosaform, eine gewisse Länge und das Schildern vom Schicksal eines oder mehrerer Protagonisten an. ›Roman‹ auf Duden online: »Literarische Gattung erzählender Prosa, in der [in weit ausgedehnten Zusammenhängen] das Schicksal eines Einzelnen oder einer Gruppe von Menschen (in der Auseinandersetzung mit der Umwelt) geschildert wird.« URL: <https://www.duden.de/rechtsc>

Mehr Meer bildet als ›Roman‹ einen Grenzfall. Erstens entwickeln die einzelnen Passagen (oder Kapitel), wie bereits erwähnt, eine eigenständige Struktur, eine eigene Dynamik, die stark variieren kann. Der Stil von *Mehr Meer* wird durch eben diese Vielfalt charakterisiert. Dies soll nun kurz ausgeführt werden. Neben der zitierten Textpassage, in der der Begriff des ›Unterwegskindes‹ fällt, sind auch weitere Stellen als Gedichte lesbar (vgl. MM 51, 84, 102). Gedichte, die im Text erscheinen, werden in der Regel grafisch als solche markiert. Dabei handelt es sich sowohl um lyrische Texte anderer Autoren als auch um eigene Gedichte. Die zitierten oder im Text eingegliederten Verse werden wie bei literaturwissenschaftlichen Studien entweder durch einen größeren Abstand vom Seitenrand markiert oder im Fließtext mit Anführungszeichen eingefügt (die Zeilenbrüche werden dann mit Schrägstrichen signalisiert).

Andererseits bilden weitere Abschnitte oder gar ganze Kapitel Gespräche ab. Diese werden so dargestellt, dass sie typografisch der dramatischen Form entsprechen (vgl. etwa MM 135-136, 215-219). Die Passagen geben also den Eindruck, es seien Theatertexte, weil die Namen der Sprecher vor die Aussagen gesetzt werden.

Einzelne Auszüge sind zudem besonders essayistisch, so etwa das Kapitel *Schatten* (MM 81-84), in dem die faschistische Vergangenheit Italiens in Bezug auf Triest thematisiert wird. Diese historischen Betrachtungen über die Geschichte der Hafenstadt während des Zweiten Weltkriegs enden überraschend mit einem Gedicht (vgl. MM 84).

Auch eine Ästhetik der Mehrstimmigkeit gehört zu *Mehr Meer*. Zusätzlich zur eigenen Stimme der Erzählerin, zu den Stimmen der dargestellten Figuren oder der Autoren, die sie zitiert, sind in *Mehr Meer* noch weitere Instanzen hörbar. So beginnt das Kapitel *Helle Parenthese* (MM 77-80) mit der erstaunlichen Forderung: »Jetzt erzähl mal das andere. Das mit dem gebratenen Ferkel. Die Ausflüge konnten doch auch fröhlich sein./Das stimmt. Wenn es Familienfeste gab.« (MM 77) So kommt ein Gesprächspartner der Erzählerin zu Wort, eine Instanz, die ihr zuhört und auch die Erzählung steuert. Mit dieser Instanz wird der Erinnerungsgestus potenziert. Als – wie von dieser ›Stimme‹ gefordert – das Familienfest mit dem gegrillten Ferkel geschildert wird, fragt die andere Stimme noch nach: »Was war das Besondere?« (MM 77) Der Text stellt hier selbst die Fragen, die der Leser stellen könnte. Dieser wird in eine Position gesetzt, in der er dem Dialog zwischen der Erzählerin und ihrem neugierigen Gesprächspartner lauscht. Vertrautheit wird hergestellt.

hreibung/Roman (Abgerufen am 24.05.2018) Eckige Klammern im Original. ›Roman‹ Edition en ligne du Grand Robert v. 4.1, 2017: »Œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures.« Die Fiktionalitätsfrage wird in diesen zwei Definitionen nicht gestellt. *Mehr Meer* entspricht diesen Definitionen.

›Meer‹Sprachigkeit

Wie es die Beiträge von Katrin Schneider-Özbek und Silke Pasewalck bereits betonen, bildet die Mehrsprachigkeit ein weiteres Merkmal des Textes.⁵² Die zitierte Passage, in der das Wort ›Unterwegskind‹ vorkommt, weist schon darauf hin, dass das Leben zwischen den Sprachen als wichtiger Aspekt der Persönlichkeit der Erzählerin zu erkennen ist. Neben der Thematisierung des Redens in anderen Sprachen werden auch fremdsprachige Begriffe im Text verwendet. Anders als bei *Musica Leggera*, wo fast alle fremdsprachigen Stellen auf Italienisch (bzw. im neapolitanischen Dialekt) vorkommen, tauchen in *Mehr Meer* viele unterschiedliche Sprachen auf. Die Multilingualität ist bereits im doppelten Motto präsent, es besteht aus einem aus dem Russischen übersetzten Gedicht von Jelena Schwarz und einem enigmatischen Zitat auf Französisch von Jacques Roubaud: »*La vie est unique, mais les paroles d'avant la mémoire font ce qu'on en dit*«⁵³ (vgl. MM 5).

Im Kapitel *Vom Vermissen* stellt die Erzählerin fest, dass ihr nach ihrer Rückkehr aus Russland die Freundin Lena und die Stadt Leningrad lange fehlten: »Ich vermisste Bekanntes, ich sehne mich nach Unbekanntem (auf russisch *skutschaju* und *toskuju*).« (MM 304) Rakusa greift hier auf die russische Sprache zurück, um ihre Gedanken zu präzisieren. Sie nennt zwei Verben, *скучать* (*skutschat*, Langeweile haben, auch jemanden vermissen) und *тосковать* (*taskavat*, Sehnsucht haben). Besonders *тосковать* und das dazugehörige Substantiv *тоска* (*taska*, ungefähr Sehnsucht, Spleen) bilden Begriffe, die im Deutschen kein Äquivalent haben. So wie es im Französischen für das Wort ›Heimat‹ kein Äquivalent gibt, so stehen *тоска* (und das Verb *тосковать*) für eine Idee, für die es in den germanischen und romanischen Sprachen keinen Begriff gibt. Die Übersetzungswissenschaft spricht in diesem Fall von einer Eins-zu-Null-Entsprechung. Es handelt sich dabei »um echte Lücken im lexikalischen System der ZS [Zielsprache].«⁵⁴ Solche Lücken gibt es »insbesondere bei *Realia*-Bezeichnungen (so genannte *landeskonventionellen*, in einem weiteren Sinne: *kulturspezifischen* Elementen), d.h. bei Ausdrücken und Namen für Sachverhalte politischer, institutioneller, sozio-kultureller, geografischer Art, die spezifisch sind für bestimmte Länder.«⁵⁵ Da es im Deutschen ähnliche Begriffe wie *taska* gibt, wie etwa ›Spleen‹, könnte man auch von einer Eins-zu-Teil-Entsprechung reden. *Taska* wird aber in der Einführung von Koller sogar ne-

52 Vgl. Schneider-Özbek: *Sprachreise zum Ich*. 2012. Pasewalck: »Als lebte ich in einem no man's land, mit Verlaß nur auf die Sprache« Zu Ilma Rakusas Poetik der Mehrsprachigkeit. 2014.

53 »Das Leben ist einmalig, aber die Worte vor dem Gedächtnis machen das, was man dazu sagt.« Übersetzung SM, kursiv i. O. Vgl. Roubaud, Jacques: *Autobiographie, chapitre dix*. Paris: Gallimard 1977. Das Zitat stammt aus dem Klappentext des Lyrikbandes.

54 Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. [1979] 8. Aufl. Tübingen u. Basel: Franke 2011, S. 234. kursiv i. O.

55 Ebd., kursiv i. O.

ben dem deutschen ›Geist‹ als Beispiel genannt für »sogenannte unübersetzbare Wörter«⁵⁶; er gibt als mögliche deutsche Übersetzungen davon: »*Sehnsucht, Sorge, Melancholie, Trauer, Niedergeschlagenheit, Langweile*«⁵⁷. Die Bedeutung der Sprachen für die Erzählerin wird auch im Kapitel *Wind* thematisiert. Sie reflektiert darüber, dass »*Wind, vent, veter, szél* im Grunde [...] einsilbig sein« (MM 318) muss.

Die oft scheinbar assoziative Artikulierung der *Erinnerungspassagen* miteinander deutet auf ein Erzählmuster, das mehr darauf abzielt, das Leben als Erinnerung zu inszenieren, als eine durchstrukturierte und chronologisch exakte Biografie darzustellen. Der literarische Einblick der Migration entpuppt sich als Erinnerungsspaziergang, bei dem das Geschehen stark poetisiert wird. Die Biografie fokussiert auf einzelne Eindrücke oder Gefühle und nicht nur auf Handlungen. Dadurch wird der Text besonders lyrisch und sprachbewusst. Der Vergleich mit Benjamin, der Hinweis auf die Überlegungen von Baudelaire zum künstlerischen Genie als wiedergefundener Kindheit und der Kommentar zum ›Unterwegskind‹ zeugen davon. Verschiedene Verfahren werden dabei eingesetzt: Der Text arbeitet mit Sprachbildern, einzelne Passagen oder Kapitel sind zudem als Gedichte erkennbar. Zum anderen sprechen die zahlreichen Verweise auf andere Autoren für eine Positionierung von *Mehr Meer* in einen Dialog mit anderen literarischen Werken. Diese intertextuellen Verweise finden sich sowohl im Fließtext als auch in den Mottos, die einzelnen Kapiteln vorangestellt sind. Sie deuten auf die Literarizität des Textes.

6.4 Darstellungen der Migration

Die Suche nach der passenden Form und der Entscheid, sich auf keine spezifische Gattung festzulegen, sind auch mit Hinblick auf die Selbstsuche der Erzählerin zu betrachten. Man ist mit einer Erzählweise der Bewegung konfrontiert, die sich nicht fassen lassen will. Diese Multiplizität kennzeichnet das Ich, das spricht.

Linda Karlsson Hammarfelt definiert dieses Ich in Rakusas *Erinnerungspassagen* als »ein Nomadisches.«⁵⁸ Dieser Zustand der Erzählerin im Unterwegssein ist wohlgemerkt nicht als Migration zu verstehen. Migration und Unterwegssein sind zwei verschiedene Sachen. Das Unterwegssein der Erzählerin, ihre »zügige Existenz« (MM 318), ist das dominante Motiv im Text; vom ersten Kapitel, in dem der Spaziergang mit ihrem Vater geschildert wird, bis zum letzten Kapitel, wo die Erzählerin bei einer Lagune in der Nähe von Triest im Gehen über den Wind reflektiert, ist es präsent. Die Migration ist auch ein wichtiges Thema, jedoch weniger als

56 Ebd., S. 239.

57 Ebd., kursiv i. O.

58 Karlsson Hammarfelt: *Autobiografisches Schreiben als ›Anthropologische Erdkunde‹*. 2016, S. 240.

das Unterwegssein. Die 1946 geborene Erzählerin erlebt in ihrer frühen Kindheit, als ihre Eltern im Januar 1951 von Triest nach Zürich ziehen, einen Wechsel des Lebensmittelpunkts. Wegen der Bedeutung dieses Ereignisses gehört *Mehr Meer* zur Migrationsliteratur. Die ersten Etappen der »Migration« von ihrem Geburtsort nach Budapest und von dort weiter nach Triest kann die Erzählerin bzw. das Unterwegskind wegen des geringen Alters kaum wahrnehmen. Diese Etappen werden dennoch erwähnt. Im zweiten Teil des Buchs wird der Aspekt der Migration allerdings kaum mehr direkt thematisiert.

Dass innerhalb Zürichs auch umgezogen wird, hat zwar, wie sich im Laufe der Analyse zeigen wird, mit der Situation der Familie als Ausländer zu tun, diese Umzüge zählen jedoch nicht als Migration, weil es keinen Wechsel von einer Kultur in die andere gibt. Auch die Studienaufenthalte in Paris und Leningrad sind als freiwillige kürzere Exil- und nicht als Migrationserfahrungen zu betrachten, denn sie gehen von einer Rückkehr nach Zürich aus.

Im Folgenden will ich mich auf den einen Moment der Einwanderung in die Schweiz konzentrieren: Wie wird er dargestellt? Welche Unterschiede zwischen Zürich und Triest werden thematisiert? Auf welche Aspekte der Integration der Familie fokussiert der Text?

Der Hafen Zürich

Die Beziehung der Erzählerin zur Stadt Zürich, in der sie lebt, wird im Kapitel *Mehr Risse, bitte* thematisiert. Sie geht dabei von der Erinnerung an eine Reise aus, die sie mit einer Gruppe von Katechumenen nach Rom unternommen hatte. Als Jugendliche machte die ewige Stadt ihr »fast schlagartig bewußt, was [sie] in Zürich so vermißte: die Poesie des Verfalls, das lebensvolle Chaos, die Risse im Gebälk.« (MM 220) Die Triestiner Kindheit wird auch erwähnt: »Noch erinnerte ich mich ja lebhaft an Triest, seine Soldaten, seine kaputten Fassaden. An die Melancholie der Vielvölkerstadt, die bei Bora und Scirocco um ihre Identität rang. An Trubel, Aufregung und die plötzliche Stille der Siestastunden.« (MM 220-221) An diesem Zitat sieht man, wie intensiv der Erinnerungsakt als solcher thematisiert wird; aus der Perspektive einer Erwachsenen berichtet die Erzählerin von einem Zeitpunkt ihres Lebens, der Adoleszenz, und bemerkt, dass sie zu diesem Zeitpunkt sich wohl besser an Triest erinnere als im Jetzt der Narration. Immer wieder wird in einer selbstbezogenen Neugier diese Frage reflektiert, etwa im Kapitel *Seltsam*: »Ich ging energisch neben meiner Mutter, das Strandtuch in der Linken, den Korkgürtel in der Rechten, sah interessiert auf die amerikanischen Soldaten. Hatte ich Angst? Kaum. Aber ich sah sehr genau hin. Und beobachtete mich beim Hinsehen.« (MM 143)

Zürich sei im Gegensatz zu Rom und Triest »wie auf Berührungsangst getrimmt.« (MM 220) »Keine Katzen streunten durch die Gassen, keine neugierigen Frauen lehnten sich aus den Fenstern, keine Wäsche flatterte im Wind. Aufgeräumt

die ganze Stadt [...]« (MM 220) Selten sind die Momente, in denen es der Erzählerin gelingt, »einen Blick in beleuchtete Stuben zu werfen, obwohl [sie] solche Blicke liebte. Tisch, Lampe, ein Paar, das ißt, während Radiomusik auf die Straße sickert. Und schon spinnt der Kopf die Geschichte weiter.« (MM 221)

Die Verbindung zum Lebensort wird nur kurz thematisiert: Zürich verlange von der Erzählerin »Askese, einen Rückzug in [sich] selbst. Nie streckte es die Hand nach [ihr] aus; [die Stadt] ließ [sie] einfach in Ruhe.« (MM 221) Und bot ihren »Kopfgeburten Schutz« (MM 221). Zürich ist ein Ort, der Geborgenheit bietet; dort kann die Erzählerin ihrer schriftstellerischen Tätigkeit nachgehen, ihren »Kopfgeburten«. Auch wegen des Titels *Mehr Meer* kann man die Stadt Zürich als den »Heimathafen« der Erzählerin bezeichnen. Die erwachsene Erzählerin ist streng genommen eine Züricherin und keine Nomadin, sie ist aber viel und gern unterwegs.

Kindereien

Die Familie der 1946 geborenen Erzählerin zieht im Januar 1951 in die Schweiz. Dass es bei der Fahrt »mit Sommerreifen« (MM 87) rutschig wurde und dass das Auto mit der »ganze[n] Habe« (MM 87) der Familie auf dem Gotthard-Pass in eine Schneewand »schlittert[]« (MM 87), verbildlicht das Risiko dieser Migration. Der Vater wollte »in ein demokratisches Land« (MM 87) ziehen, er wollte »stabile Verhältnisse für sich und seine Familie« (MM 87) und war »von der Richtigkeit seines Entschlusses überzeugt, doch Garantien gab es keine.« (MM 87) Die Familie zählte »nicht zu den politischen Flüchtlingen, und so hing es von der Gunst der schweizerischen Behörden ab, ob sie [ihnen] eine Aufenthaltsbewilligung geben würden.« (MM 87) Erneut wird auf die Metaphorik des uferbezogenen Übersetzens wie auch des Lebens als Seefahrt zurückgegriffen: »Vater, der unser Boot durch alle Fährnisse lenkte.« (MM 87) Die Ankunft in einer möblierten »Mietwohnung, die zuletzt der chinesische Schriftsteller Lin Yuatang bewohnt hatte« (MM 88), zeugt bereits für eine Ankunft an einem Ort des mehrsprachigen literarischen Schaffens.

Bei der Schilderung der Erinnerungen an die ersten Begegnungen mit Gleichaltrigen wechselt die Perspektive in die dritte Person:

Das Kind lernte Hochdeutsch und zugleich den Dialekt, den hier alle sprachen. Eine doppelte Anstrengung. Sagte der eine *schauen*, sagte der andere *luege* [...]. Das Kind gab sich Mühe, erntete aber viele Lacher. Die Nachbarskinder fanden es komisch, wie es radebrechte, daß es an kalten Tagen einen langen Lammfellmantel trug, daß es immer ein bißchen abseits stand. Einmal riefen sie: Deine Mutter hat rote Fingernägel, pfui! Ein andermal riefen sie: Du bist katholisch, pfui! (MM 89, kursiv i. O.)

In den ersten Kontakten mit Schweizern erfährt die Erzählerin Zurückweisung. Dass es sich um Äußerungen von Kindern handelt, wird aus dem Text explizit.

Kinder haben weniger soziale Hemmungen, die Verstellung der Erwachsenen ist ihnen noch fremd. Man kann hier aber annehmen, dass die Kleinen die Aussagen ihrer Eltern übernehmen, wenn diese am Küchentisch über die neuen Nachbarn reden. Trotzdem findet die Erzählerin rasch Zugang zu den Indianerspielen der Kinder. Indem die Erzählerin von sich selbst als »das Kind« spricht und nicht wie sonst üblich »Ich« sagt, findet sowohl eine Objektivierung als auch eine Distanzierung statt; eine Selbstentfremdung wird dargestellt. Man erkennt den reflektierten Erzählgestus von Benjamins *Berliner Kindheit* wieder, weil aus der Perspektive des Kindes, aber mit dem Wortschatz, dem Wissen und der Ausdrucksfähigkeit des Erwachsenen berichtet wird.

Die Haltung der einheimischen Kinder ist zunächst kränkend. Dass sie typisch schweizerische Namen tragen (Vroneli, Meieli, Urseli, Ruedi, Päuli), verdeutlicht ihre Zugehörigkeit; durch die Auflistung treten sie auch als geschlossene Gruppe auf. Der Leser soll diese Haltung als typisch schweizerisch dekodieren. Die Kritik der Kinder am Nagellack der Mutter und die Verspottung der katholischen Religion der Erzählerin tragen auch dazu bei, ein Bild eines protestantischen und pruden Zürichs der 1950er Jahre zu entwerfen, in dem roter Nagellack bei einer Mutter schon als suspekt und verwerflich gilt.

Bücher lügen nicht

Das Fremdsein wird im Kapitel *Fassung. Fassade* (MM 108) thematisiert. Dort erklärt die Erzählerin, wie sie sich während ihrer Schulzeit die Lektüre als Ort des Rückzugs gestaltet. Das Eintauchen in die Bücher ist eine Flucht vor den von ihren Eltern »vorgeschriebenen Rollen« (MM 108): In den Büchern ist sie »nicht die besorgte Schwester [ihr Bruder litt an einer seltenen Krankheit], nicht die gehorsame Tochter, nicht die angepasste kleine Ausländerin, nicht die versöhnliche Freundin« (MM 108). Dank der Lektüre lebte sie »in Petersburg und Bagdad und Lappland und Schanghai« (MM 108). Indem das Geografische in den Lektüren unterstrichen wird, verdeutlicht sich das Bild des literarischen Textes als Fluchttort. Die Titel der Bücher, die die Erzählerin verschlingt, werden im Text nicht genannt.

Weiter heißt es: »Das wirkliche Leben war eng. Oder wir ließen es uns eng machen. Emigranten, Ausländer, das haftete an uns.« (MM 108) Die Beengung der neuen Wohnlage wird auch mit der Horizontlosigkeit der Wohnungsaussicht in Verbindung gebracht: »Ich stand auf dem schmalen Balkon und sah den gegenüberliegenden Block. Statt des Meers diesen gelbbraunen Block, rechts, die dunkle Wand des Walds. Ein begrenzter Horizont.« (MM 108) Mehrere Elemente vermitteln Oppressionsgefühle: Die Kleinheit des Balkons wird erwähnt, der Begriff »Block«, der einen Akzent auf Brutalität, Kanten und Härte setzt, wird anstelle von »Haus« oder »Gebäude« gleich zweimal verwendet. Der Wald, eigentlich ein Ort der Natur, der durchaus positiv konnotiert sein kann, stellt eine »Wand« dar.

Die Erzählerin deutet auch das Verhalten ihrer Eltern, welche sich »einen Tort antaten mit ihrer ängstlichen Überanpassung.« (MM 109) Ab »zehn Uhr abends war ›Lärm‹, das heißt auch Musik, verboten [...]. Meine Eltern hielten sich strikte daran, als müssten sie ihre Schweiz Eignung beweisen.« (MM 108) Auch im Umgang mit den Nachbarn urteilt die Erzählerin: »Wir waren die ›Fremden‹, streng beobachtet und skeptisch gemustert. An einen lockeren Umgang war nicht zu denken, noch nicht.« (MM 109) ›Migrant‹ wird man offenbar durch die Haltung der Einheimischen. Das höchste Ziel der Mutter war es, »Fassung zu bewahren, den äußeren Schein zu retten./Fassung. Fassade. Das gehörte zusammen.« (MM 110) Die beklemmende und kleinstädtische Atmosphäre der gegenseitigen Beobachtung wird dargestellt.

Man erkennt hier ein Verhaltensmuster, das auch in *Tauben fliegen auf* präsent ist. Es fällt auf, dass sich die erste Einwanderungsgeneration durch eine Überanpassung auszeichnet. Daraus resultieren potenziell Generationskonflikte. Man sieht hier, dass die Eltern mit Problemen in Bezug auf die Einwanderung der Familie konfrontiert werden; die Erzählerin nur indirekt.

Im Rückblick stellt die Erzählerin fest, dass sie sich »entzog« (MM 110). Wovon genau, bleibt unklar. Es könnte sein, dass sie sich eben diesem Konflikt entzieht, den Ildikó in *Tauben fliegen auf* nicht scheut (vgl. TFA 289-301). Man kann aber auch annehmen, dass die Erzählerin sich abschirmt, dass sie gesellschaftliche Kontakte allgemein meidet. Sie schildert sich, ohne es zunächst explizit so zu bezeichnen, als introvertiertes Kind:

In meinem Versteck konnte es mir egal sein, was *sie* von mir dachten.

Was dachte meine Umgebung, wenn mich die Migräne packte? Ich war so hilflos und ausgesetzt, daß alle Regeln der Welt sich in Nichts auflösten. Ich war ein Häufchen Elend. Unangepaßter konnte man nicht sein. Unfreiwilliger unangepaßt.

Damit hatte ich zu leben. Wie mit den freiwilligen Entscheidungen auch. Als ich in der Lage war, sie bewußt zu treffen, sagte ich zu meinem Fremdsein »ja«. Lieber fremd als Fassung und Fassade. Denn fremd ist vieles. (MM 110, kursiv i. O.)

Als Begründung des Status des ›Fremdseins‹ verweist die Erzählerin auf die Behauptung einer Authentizität des eigenen Ichs, das sich selbstbewusst im Kontrast zu den Eltern, insbesondere der Mutter, herausbildet. Ihre Mutter »fügte sich schweigend dieser Macht, der Macht einer Mehrheit, der sie als Einzelne nichts entgegenzusetzen wagte.« (MM 109)

Der Rückzug führt, wie gesagt, in die Literatur. Die Bedeutung einer Authentizität wird diesbezüglich nochmals thematisiert: »Meine Bücherwelten logen nicht. Ebensowenig log ich, wenn ich in ihnen Zuflucht suchte.« (MM 110) Dass Bücher nicht lügen, ist auf den ersten Blick eine paradoxe Formulierung, weil davon auszugehen ist, dass die Protagonistin fiktionale Texte liest. Wenn man jedoch in die

Lektüre eintaucht, wenn man Teil ihrer Welt wird, Teil der Diegese, lügen Bücher nicht. Sie eröffnen eine Parallelwelt.

Die angebliche Wahrheit der Bücherwelt steht in diesem Abschnitt in Kontrast zu der Fassadenexistenz der Eltern. Zu Hause hieß die »Frage [...] immer: Was gehört sich? Und: Was denken sie über uns? Sie, das waren die anderen, die, die bestimmten und richteten.« (MM 109) Bei dieser Integration zählt der äußere Schein. Die Erzählerin nimmt sich und ihre Familie nicht als authentisch wahr. Das soziale Umfeld, in dem sich die Erzählerin bewegt, erscheint ihr als unecht und steht damit im Gegensatz zur Welt der Bücher.

In Bezug auf die Gymnasialzeit, also auf das Alter zwischen ca. dreizehn und siebzehn Jahren, urteilt die Erzählerin: »In der Schule galt ich als introvertiert, zu Späßen und Blödeleien nicht aufgelegt.« (MM 236) Ihre Freundschaft mit einer Magi zeugt davon, dass sie sich jedoch nicht als Außenseiterin sah. Der Bezug zur Gegenwart des Erzählens bleibt erhalten: »Neulich schickte [Magi] mir ein Foto, das uns schlafend im Zug zeigt. Ein Bild, entstanden auf der Fahrt nach Siena, wohin wir unsere Abiturreise machten.« (MM 237) Dass ihre Eltern aus Slowenien und Ungarn kommen, scheint in dieser Zeit keine wichtige Rolle mehr zu spielen; der Aspekt der Migration wird nicht mehr thematisiert, die Erzählerin sieht sich nicht mehr als Ausländerin. Im Laufe ihrer Jugend wird die Familie auch eingebürgert, sodass die Erzählerin nach Slowenien zu ihren Großeltern reisen kann. Dies war zuvor nicht möglich, da die Familie nur einen Staatenlosenpass hatte.

Umzüge

Zweimal zieht die Familie innerhalb Zürichs um. Ein erstes Mal in ein Mehrfamilienhaus, weil die erste möblierte Wohnung mit dem schmalen Balkon zu klein geworden war (vgl. MM 147). Die Erzählerin freut sich über ihren eigenen kleinen Schreibtisch, über die feinen Familienmöbel und bemerkt: »Zum ersten Mal ein wenig seßhaft geworden.« (MM 149) Sie freundet sich mit den Kindern aus der Nachbarschaft an, fährt mit einer Vera Rollschuh und spielt mit ihr »leidenschaftlich Monopoly« (MM 149). Der zweite Umzug in ein eigenes Haus hat andere Gründe. Er findet 1960 statt, fast zehn Jahre nachdem die Familie in der Schweiz angekommen war.

Vater sagte: Es ist nicht mehr auszuhalten. Kurzmeyer, dieser alte Nazi, hat uns angezeigt.

Wie, warum?

Vater: Er hält uns für eine Kommunistenbande. Rief die Polizei an, wir hätten suspekte Kontakte. Nannte uns undurchsichtiges Ausländerpack.

Und jetzt?

Vater: Die Fremdenpolizei weiß, wer wir sind. Da gibt es keine Probleme. Aber ich

will hier weg. Solche Nachbarn sind Gift.

So bitter hatte ich meinen Vater selten erlebt. Die Ungerechtigkeit und Perfidie der Beschuldigung grämten ihn zutiefst. (MM 202)

Dass der besagte Kurzmeyer, wie andernorts präzisiert wird, Deutscher und kein Schweizer ist, scheint relevant zu sein: »Mutter sagte: Zeigt ein Ausländer einen Ausländer an, lenkt er von sich selber ab. Kurzmeyer hat Dreck am Stecken. Schämten sollte er sich, mit seiner Vergangenheit.« (MM 202) Die Erzählerin deutet darauf hin, dass es »die Angst vor lästigen Nachbarn gewesen [ist], die [den Vater dazu] ermutigt hatte« (MM 203), das Haus bei Kilchberg zu kaufen. Der zur Zeit des Umzugs vierzehnjährigen Erzählerin kommt der Wechsel ungelegen: »Hier hatte ich doch gerade Wurzeln geschlagen, mit Vera, Janusz, der Marienkirche.« (MM 202) Und noch: »Mein Bruder und ich sind nicht gefragt worden.« (MM 203)

Diese Episode ist für *Mehr Meer* wichtig. Dass sie im Laufe des Textes zwei Mal erzählt wird, zeugt davon. Auf den ersten Seiten des Textes, wo die Wanderung der erwachsenen Erzählerin mit ihrem Vater dargestellt ist, wird sie bereits wie folgt erwähnt:

Aus dem Nichts kam ein Anruf. Vater sagte nur: Wir wurden verleumdet. Dieser Kurzmeyer, dieser alte Nazi unter uns, hat der Polizei gemeldet, wir seien verdächtig. Bekämen Besuch von irgendwelchen Jugoslawen. Eine kommunistische Unterwanderung usw. Nie habe ich meinen Vater so wütend gesehen. Da findet man mit Mühe und Not ein Plätzchen in der demokratischen Schweiz, schafft es auf den Zürichberg, und dann das. In einem Mehrfamilienhaus, 1960. Aus Empörung kaufte er kurzentschlossen ein kleines Einfamilienhaus, obwohl das weit über unsere Verhältnisse ging. Um Ruhe zu haben vor verleumderischen Nachbarn. Um in Würde leben zu können. (MM 14)

Zu diesem Zeitpunkt der Lektüre weiß der Leser noch zu wenig über die Erzählerin und ihre Geschichte, um diese Episode ganz zu verstehen. Es wird jedoch angekündigt, dass Migration und Fremdenfeindlichkeitsprozesse für das Buch von Bedeutung sind. Entsprechende Leseerwartungen werden geweckt.

Heimatlosigkeit oder unterwegs zu Hause

Bei der Erinnerung an die Freundschaft zu einer Diplomatenfamilie mit drei Töchtern im Alter der Erzählerin wird der Zustand des Unterwegsseins thematisiert. Die Erzählerin sah, dass die Töchter »sich fremd vorkamen in diesem schweizerischen Provisorium [...]. Sie würden, früher oder später, weiterziehen. Fuß fassen wollten sie nicht. Während ich versuchte, mich meiner Umgebung zugehörig zu fühlen. Oder zumindest anzunähern.« (MM 189-190) Die Erinnerung an den Willen, heimisch zu werden, wird formuliert. Gleichzeitig stellt die Erzählerin fest:

»Wir alle [d.h. die Erzählerin und die Kinder der Diplomatenfamilie] kamen von *dort* und waren *hier*, vorübergehend oder für immer.« (MM 190, kursiv i. O.) Dass sie nicht »von hier« kommt, beschäftigt sie also. Weiter stellt sie verbittert fest: »Nie würde ich wissen, wo ich wirklich hingehöre.« (MM 190) Für das beschriebene Gefühl passt kein anderer Begriff als Heimatlosigkeit, der jedoch nicht explizit verwendet wird. Das hat narrative Gründe: Indem der Effekt beschrieben wird, ohne dass der Gegenstand oder der Begriff selbst fällt, der ja auch einen pathetischen Beiklang hat, wird der Leser aufgefordert, selbst das Gefühl zu benennen.

Im Kapitel *Ticks* (MM 183-185) erwähnt die Erzählerin psychomotorische Störungen, unter denen sie in der frühen Adoleszenz leiden musste. Diese manifestieren sich dadurch, dass sie manisch die Möbel in der Wohnung zurechtrückt: »Keine Ritzen und Spalten, bitte, nur gerade, glatte Oberflächen. [...] Warum [sie] das tat, wußte keiner. Nicht einmal [sie] selbst. Es geschah von alleine. Es war stärker als [sie].« (MM 184) Bei der Erwägung der Ursache für diesen »paradoxen Mechanismus, [der sie] gefangen [hielt]«, (MM 184) fragt sich die rückblickende Erzählerin, ob diese Ticks ein »Gegengift gegen die Nomadenhaftigkeit [ihrer] Kindheit, mit ihren Ortswechseln, Umzügen, Unsicherheiten« (MM 184) seien. »Die Ticks hörten irgendwann auf.« (MM 185) Dass die Erzählerin die Migration als mögliche Ursache für diese psychische Störung erwägt, zeigt, dass die Migrationserfahrung als langfristiger Stressfaktor eingeschätzt wird. Das Buch legt jedoch nahe, dass es übertrieben wäre, die Migration der Erzählerin als eine traumatische zu betrachten.

Im Folgenden soll erläutert werden, wie die Erzählerin mit der Migrationserfahrung umgeht. Dabei soll auch zwischen den zwei Konzepten des »Nomadendaseins« und der »Migration« unterschieden werden. Als erste Reaktion versucht sie, sich »an das kleine Glück [zu halten].« (MM 190) Sie gibt sich selbst konkrete Tipps, um dem »Strudel der Verlorenheit« (MM 191) standzuhalten: »Rette dich in ein freundliches Café. Misch dich ins bunte Markttreiben. Triff Gleichgesinnte. Beobachte die Kinder auf einem Kinderspielplatz. Sei ganz gegenwärtig.« (MM 191) Die kindliche Protagonistin und die erwachsene Erzählerin sind in diesem Abschnitt nicht voneinander zu trennen. Eine narrative Überblendung zwischen den zwei Instanzen findet statt. Das Gefühl, nie zu wissen, »wo [sie] wirklich hingehöre« (MM 190), beschäftigt die Erzählerin lebenslanglich.

Erleichterung und Mut findet sie als Jugendliche in ihrem katholischen Glauben. Das gute Verhältnis zu ihrem Priester Janusz wird in einem Kapitel thematisiert, das ihm gewidmet ist (vgl. MM 175-178). Bis zu seinem Tod 1994 bleibt die Erzählerin mit ihm in Kontakt. Zu den Erinnerungen an den Religionsunterricht notiert sie: »Langsam setzte sich etwas zusammen. Das Eigene und jenes Andere, aus biblischen Vorzeiten. Wir lasen im Alten Testament, das voll war von Fluchten, Vertreibungen, Kämpfen, aber auch von göttlichen Fügungen. Vertraue, ER ist da.« (MM 177) Die Suche nach einem Halt wird mit ihrer Situation der Migration und

ihren Heimatlosigkeitsgefühlen in Verbindung gebracht. Indem auf biblische Texte verwiesen wird, die Flucht und Vertreibung thematisieren, wird dieser Zusammenhang zwischen der Zuwendung zur Religion und der Situation der Erzählerin, nirgends zugehörig zu sein, hergestellt.

Ein zweites Ereignis verdeutlicht die Bedeutung der Kirche für die Erzählerin. Sie nimmt an der Osternachtsfeier teil, trifft dort auf »viele Gesichter, [die ihr] vertraut [sind]. Wir nicken uns zu. Schulfreundinnen. Kollegen vom Religionsunterricht.« (MM 193) Die Erzählerin gerät während des Gottesdienstes in einen Zustand religiöser Ekstase, es »trägt sie fort.« (MM 194) Das Motiv des Reisens, des Unterwegsseins, ist somit auch hier präsent, und zwar als etwas Positives. Ihr war, »als gehörte [sie] zum ersten Mal richtig dazu. Kopf, Herz, Beine. Und staunend.« (MM 195) Anschließend erinnert sie sich an eine orthodoxe Osternacht, zehn Jahre später, im sowjetischen Leningrad (MM 197–201). Wenn in der Darstellung des Gottesdienstes in Zürich auf Lateinisch zitiert wird, so werden die Aussagen des Priesters und der Teilnehmenden in Leningrad auf Russisch wiedergegeben. Die religiöse Zugehörigkeit der Erzählerin ist also nicht an einen Ort, eine Zeit, eine Religion oder eine Sprache gebunden. Um vier Uhr morgens, am Ende des Ostergottesdienstes in Leningrad, »fuhr keine U-Bahn, kein Bus, keine Tram.« (MM 200) Also folgt die Erzählerin den Menschen, die in die »Unterkirche« (MM 200) hinabstiegen:

Ich schloß mich ihnen an. Es waren viele. Sie lagerten auf dem Boden, machten es sich auf Mänteln und Taschen bequem. Manche packten Eier und Kuchen aus, fingen zu essen an. Unterhielten sich leise. Andere schliefen schon, in den seltsamsten Stellungen, als hätte die Erschöpfung jäh zugeschlagen und sie niedergemäht. Ein Haufen Gestrandeter, ging mir durch den Kopf. Gorkijs Nachtasyl. Aber auch: das Volk unterwegs ins Gelobte Land. Gehörte ich zu ihnen? Wozu die Frage. Ich war ja hier, das besagte alles. Eine Frau bot mir lächelnd Osterkuchen an. Dewuschka, wosmite! Ich streckte dankend die Hand aus. Aß mit. (MM 200)

Ihr Glauben bietet ihr auch in der fremden Sowjetunion Halt, Gesellschaft und Geborgenheit.

Neben der Einstellung, sich an die kleinen Glücksmomente des Lebens zu halten und Zuflucht in der Religion zu finden, entwickelt die Erzählerin eine dritte Verhaltensweise, um das Los, sich nirgends zugehörig zu fühlen, zu überwinden: Sie reist. Ihre Begeisterung dafür entwickelt sich bereits während der Kindheit. Anfangs sind es Kopfreisen in Romanen oder mit dem Atlas: »Mein Finger fährt übers Blau wie ein rasendes Schiff: von Kalkutta nach Aden.« (MM 120) »Mehr Meer« ist insofern als eine Forderung zu verstehen, ein Lebensmotto, das mit einem Ausrufezeichen ergänzt werden könnte, »Mehr Meer!«.

Die Vorfreude auf den ersten Familienurlaub in Grado, ein Ferienort unweit von Triest, wird erzählt, und auch das Vergnügen, endlich wieder am Meer zu sein, zu

beobachten, wie »das Wasser [die] Spuren verwischte. Eine eben noch scharfe Kontur wurde weich, immer weicher, bis sie verschwamm.« (MM 133) Dieses Motiv der Fußspuren im Sand, die im Meerschäum verschwinden, kann allegorisch gelesen werden. Als Bild für die Vergänglichkeit der Erinnerung, als Bild des spurenlosen Unterwegsseins und auch als Gegenmotiv des literarischen Schaffens. Was von einem Autor bleibt, seine Spur, ist sein Werk.

Das Reisen bleibt auch in den letzten Kapiteln das dominante Thema. Im Iran oder der Mongolei schildert die Erzählerin ihre Gefühle: »Fremd, und mit einem Mal: Vertraut.« (MM 309) Sie sieht die Gesichter der Männer in Isfahan (Iran) und denkt, dass ihr Vater hier »nicht aufgefallen [wäre].« (MM 309) Das allerletzte Kapitel mit dem Titel *Wind* führt die erwachsene Erzählerin zurück in den Golf von Triest, nach Grado; es poetisiert nochmals die Thematiken Migration und Unterwegssein:

Nicht zu fassen: Da, und wieder weg, und hinterläßt doch Spuren, wenn er will. Der Wind, das himmlische unhimmlische Kind. Bergwind, Talwind, Landwind, Seewind, Höhenwind, Fallwind, Wirbelwind, Sturmwind, Nordwind, Südwind, Ostwind, Westwind, Brise, Lüftchen, Meerwind, Wüstenwind, Föhn, Scirocco, Tramontano, Maestrale, Bora, Mistral. Es sage mir keiner, die Winde seien austauschbar, ein Wind, der heute in Triest weht, wehe morgen in Berlin. Weshalb es sich nicht lohne auszuwandern. Die Winde sind Wesen, haben ihre Gebiete, Namen und Wirkungsweisen. Und bin ich im indischen Sinne winddurchlässig (Vata), heißt das nur, daß ich es in meiner zugigen Existenz mit verschiedenen Winden aufnehmen muß, ohne mich umblasen zu lassen. Je mehr Wanderung und Auswanderung, desto größer die Zahl der Windbegegnungen. Bei jeder streift mich die Ahnung, daß Ruhe ein Ausnahmezustand ist. (MM 318)

Der Wind ist hier ein Symbolbild für das Leben. Der Satz von Yoko Tawada: »Das Gesicht des Windes ist das, was er in Bewegung setzt« (MM 318) steht als Motto vor dem Schlusskapitel und bietet erste Deutungsansätze. Der Wind als Naturphänomen und in seiner lüftigen Vergänglichkeit bietet der Erzählerin eine Allegorie: Indem sie den Wind zum Schlüsselbild ihrer selbst erklärt – und das suggeriert das Kapitel –, inszeniert die Erzählerin die Bewegung als zentrales Motiv ihrer Persönlichkeit. Damit wird auch der Unerklärbarkeit des Lebens und der Unmöglichkeit, sein Leben gänzlich darzustellen, Ausdruck gegeben. »Der Wind hat keine Farbe, aber er tönt: singt, pfeift, stöhnt und tobt sich aus« (MM 319), heißt es ein bisschen später. Diese *Melodie* des Windes ist der literarische Text. Der Text stellt nicht »das Leben« dar, sondern das, was durch dieses Leben in Bewegung gesetzt wird.

6.5 Fazit: Unterwegssein als Lebenshaltung

Grundsätzlich wird die Migrationserfahrung der Protagonistin von *Mehr Meer* als wenig traumatisch dargestellt. Zum einen verfolgt die Erzählerin während ihrer Kindheit im Umgang mit dem Status als Ausländerin die Strategie einer Rückkehr zu sich selbst. Generationskonflikte werden kaum dargestellt. Als Gegenbewegung dazu, dass sie sich der Umwelt gegenüber verschließt, öffnet sie sich der Literatur. Somit kann man mit der lexikalisierten Metapher »in die Lektüre eintauchen« auch einen Bezug auf den Titel des Werks sehen und das Meer als unbegrenzten Textkorpus dekodieren, den die Erzählerin, welche »Weltforscherin werden [wollte], nichts weniger als das« (MM 120), bereist. Mit den eigenen Texten, dem eigenen literarischen Schaffen, trägt die Erzählerin auch dazu bei, dieses Meer der Literatur zu gestalten.

Zum anderen scheint auch die Sehnsucht nach dem konkreten Reisen für die Erzählerin einen Grund zur Begeisterung zu bilden. Unterwegs ist sie glücklich. Auch auf dieses Verlangen nach Entdeckungen verweist der Titel. Nur weg von Zürich, einer Stadt, die sie kalt lässt, mit dem schmalen See, »dieses Nicht-Meer zwischen einstigen Gletschermoränen« (MM 204). Die Migration erzeugt eine Sehnsucht, die sowohl geografisch wie auch temporal zu verstehen ist. »Triest«, so heisst wohl auch die Vorstellung einer sorglosen und glücklichen Kindheit.

In den vier anderen Werken wird die Erfahrung der Migration von den Protagonisten als Problem empfunden. Am deutlichsten ist dies in *Blösch* und *Warum das Kind in der Polenta kocht* zu erkennen. Bei Beat Sterchi wird angedeutet, dass Ambrosio am Ende des Romans verbittert nach Spanien zurückkehrt. Aglaja Veteranyis Roman erzählt von einer Kindheit, die durch Missbrauch und materielle Not traumatisiert wurde. Die Situation als politische Flüchtlinge hat dazu beigetragen, die Familie zu trennen, die Protagonistin zu isolieren und somit den sexuellen Missbrauch zu ermöglichen.

Die Romane *Musica Leggera* und *Tauben fliegen auf* handeln von einer Migrationserfahrung, die deutlich weniger traumatisch ausfällt. Beide Texte inszenieren einen Generationsunterschied in Bezug auf die Sozialisierung: Die Eltern integrieren sich wenig in der neuen »Heimat«, während die zwei Ich-Erzähler in der Schweiz sozialisiert werden. Dieser Unterschied ist durch die Migration entstanden und erzeugt innerfamiliäre Spannungen.

Die Situation wird in Ilma Rakusas *Mehr Meer* anders dargestellt. Die Migration wird positiv gewertet, sie bildet den Impuls für die Reiselust der Erzählerin; im Unterwegssein fühlt sie sich zu Hause und glücklich, so ein Gesamteindruck der Lektüre. Besonders in den letzten Zeilen, als die Erzählerin auf der Lagune bei Triest spaziert, bestätigt sich diese Einschätzung. »Staune und vertraue«, sagt sie am Ende des Buchs »dem Kind« und reicht ihm »die Windrose« (MM 321). »Das Kind« symbolisiert hier das Bild, das die Erzählerin von sich selbst hat, es steht für ein in-

neres Ich. Diese zwei Aspekte des Staunens, der Begeisterung und Sensibilität für die Umwelt, und des Vertrauens, das ein Gefühl der Geborgenheit suggeriert, sprechen dafür, dass die Erzählerin sich rückblickend als glücklichen Menschen sieht. Das topografische Element der Windrose wird poetisiert: Wie ein Objekt vertraut die Erzählerin sie dem Kind an. Die Windrose in ihrer Bildlichkeit wird somit zum inneren Kompass des Ich. An dem kann sich die Erzählerin beim Segeln im Meer ihrer Erinnerungen orientieren.

