

8. Über Migration hinausschreiben: Anna Kim

Anna Kim kann mit ihrem Schreiben nur begrenzt auf das aufbauen, was im literarischen Feld bereits von Vladimir Vertlib, Dimitré Dinev und Julya Rabinowich erreicht wurde. Dass sich viele literarische Institutionen für Immigrant*innen und deren Nachkommen geöffnet haben, kommt zwar auch ihr zugute. Mit sprachlicher Ausgrenzung sieht sie sich auf ihrem Weg in die Literatur nicht mehr konfrontiert. Dennoch ist ihre Ausgangssituation eine andere: Sie kann das »Stigma«, wie Didier Eribon es nennt, anders als alle bisher diskutierten Autor*innen nicht verbergen, um sich der Ausgrenzung zu entziehen (vgl. Abschnitt 5.1). Kim beschrieb sich im Interview mit mir als »sichtbare Asiatin«.¹ Sie wurde 1977 in Daejeon in Südkorea geboren und migrierte 1979 mit ihrer Familie nach Braunschweig, wo ihr Vater eine Gastprofessur an der Kunsthochschule annahm (Schwaiger, 2016d, 119). Anschließend zog die Familie nach Gießen und 1984 nach Wien, wo Kim Philosophie studierte und, nach mehreren Jahren in Berlin, inzwischen auch wieder lebt. Als Person of Colour ist Kim tagtäglich damit konfrontiert, als Fremde wahrgenommen zu werden. Das mag erklären, warum sie diese Grenzziehung in ihren

1 Das Gespräch mit der Autorin fand am 12. Januar 2016 in Wien statt und wurde in Ausschnitten veröffentlicht (Sievers, 2017a). Jene Passagen, die nicht in die Veröffentlichung aufgenommen wurden, werden im Folgenden unter dem Kürzel »Interview« im Text zitiert. Erst vor kurzem begann Kim den Begriff »People of Colour« für sich zu verwenden, um gegen die Unsichtbarkeit von Autor*innen of Colour im deutschen Literaturbetrieb zu protestieren (Kim, 2021b; dies., 2024, 109–117). Sie beschreibt in dem Text aber auch ihr Unbehagen mit einem Terminus, der sie fest schreibt, wie das bereits viele andere Bezeichnungen zuvor taten. Der Begriff »sichtbare Minderheit« ist zwar problematisch, weil er Weiße zur Norm erklärt, von der sich People of Colour abheben. Doch im Zusammenhang mit Kims Werk ist dieser dennoch wichtig, weil sie diese Sichtbarkeit zum Ausgangspunkt mehrerer Werke macht. In diesen entlarvt sie Sichtbarkeit als ein Konstrukt, das auf sprachlichen Grenzziehungen basiert, die sich auf den Blick übertragen. Selbst in ihrer Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung mit dem Titel *Zwischen Fakt und Fiktion* spricht sie noch von der »Last der Sichtbarkeit« (ebd., 72), verwendet aber auch zum ersten Mal den Begriff Rassismus, den sie lange vermeidet, weil er nur einen Ausweg zuzulassen scheint, nämlich die Flucht in ein besseres Land, das jedoch nicht existiert (ebd., 34). Ausführlich diskutiert sie die Frage, wie man über Rassismus schreiben kann am Beispiel ihres Romans *Geschichte eines Kindes* (2022) (Kim, 2024, 94–108).

Werken sprachlich, literarisch und thematisch noch radikaler in Frage stellt als ihre Vorgänger*innen. Sie macht Migration bewusst nicht zum Thema. Vielmehr lassen sich ihre Texte als ein Versuch lesen, nicht nur Immigrant*innen und spezifisch People of Colour, sondern die Literatur insgesamt über Migration hinauszuschreiben. Sie geht also noch einen Schritt weiter als Julia Rabinowich: Sie will die Grenze auflösen, die Menschen wie sie zu Anderen macht, sowohl im tagtäglichen Leben als auch in der Literatur. Das geschieht in Texten, die sich mit Ungleichheit befassen, sowohl auf nationaler als auch auf globaler Ebene.

In einem ersten Schritt widmet sich die Autorin der Befreiung aus dem Status der Immigrantin, der von außen an sie herangetragen wird, wie sie in mehreren Essays ausführt. In dieser Phase schreibt Kim sich in die österreichische sprachexperimentelle Tradition ein, die ihr erlaubt, ihre Biografie und ihre Verortung als Schriftstellerin über die Migration hinauszudenken. Zu diesem Zweck schließt sie an die autobiografische Prosa Friederike Mayröckers an. Genau wie Mayröcker besteht Kim auf Biografieflosigkeit. Sie widersetzt sich den Fragen nach ihrer Biografie, mit denen sie sich konfrontiert sieht. Zugleich schafft sie sich insbesondere in ihrem Debüt *Die Bilderspur* (2004) eine Familie von Wahlverwandten aus Autor*innen und Künstler*innen und damit eine künstlerische Biografie. Schließlich nimmt sie sich Mayröckers Ästhetik einer Öffnung zum Anderen zum Ausgangspunkt, um eine Sprache zu entwerfen, in der ein ostasiatisches Äußeres und eine Zugehörigkeit zum deutschsprachigen Raum nicht als Widerspruch gelten. Sie sieht den Ursprung dafür, dass People of Colour automatisch für Fremde gehalten werden, nicht in ihrem Aussehen, sondern darin, dass die Sprache sie zu Fremden macht. Es bedarf also einer Sprachveränderung, so die logische Folge, damit auch diese Menschen als zugehörig begriffen werden können. Genau das ist Kims Anliegen in ihrem Debüt.

Die Distanz zum Thema Migration zeigt sich auch in Kims Verortung im literarischen Feld. Kim wurde zwar genau wie Dimitré Dinev und Julia Rabinowich mit dem Preis »schreiben zwischen den kulturen« ausgezeichnet. Sie erhielt im Jahr 2000 den ersten Preis für ihre Erzählung »irritationen«. Doch sie ging nicht nur zu dieser Auszeichnung auf Distanz, sondern zu allen Anfragen, die sie mit den Themen Migration bzw. Interkulturalität in Verbindung gebracht hätten (Schwaiger, 2016d, 119f.). Zugang zum literarischen Feld fand sie ihrem literarischen Ansatz gemäß über Institutionen, die der experimentellen Tradition zugerechnet werden. Doch all diesen Versuchen zum Trotz wurde sie im Feld als Fremde wahrgenommen. Dass sich Kim mit ihrem Debüt genau gegen diese Wahrnehmung zur Wehr setzt, wurde weder von ihrem Verlag noch von der Kritik oder ihren Leser*innen erkannt (Pokrywka, 2019).

Mit diesem allgemeinen Unverständnis für ihr frühes Schreiben lässt sich die thematische und literarische Neuorientierung erklären, die Kim in der nachfolgenden Romantrilogie – *Die gefrorene Zeit* (2008), *Anatomie einer Nacht* (2012) und *Die große Heimkehr* (2017) – vollzog. In einem Interview mit mir im Januar 2016 konstatierte sie: »Ich wollte nicht nur Wortgeräusche erzeugen, ich wollte etwas sagen« (Kim in Sievers, 2017a, 83). Mit ihrer Trilogie wendet sich die Autorin dem erzählenden Schreiben zu und verortet sich explizit politisch. Zu diesem Zweck schließt sie an Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Zyklus an. Anders als Bachmann geht es ihr jedoch nicht darum, dem Nachwirken des Nationalsozialismus und des Holocaust in Österreich nachzuspüren. Sie konzentriert sich vielmehr darauf, im deutschsprachigen Raum sichtbar zu machen, dass weltweit

Menschen Opfer von Genoziden, Kolonialismus und Krieg werden: In *Die gefrorene Zeit* beschäftigt sie sich mit dem Krieg und dem Völkermord in Jugoslawien, in *Anatomie einer Nacht* erzählt sie von den Folgen der Kolonisation in Grönland und in *Die große Heimkehr* widmet sie sich dem Kalten Krieg in Korea. Mit diesen drei Werken setzt sie ihr Projekt, sich aus der Migration hinauszuschreiben, fort, indem sie Ungleichheit im globalen Kontext zum Thema macht. Sie kritisiert die thematische Fokussierung auf die Nation und stellt die Idee der Nationalliteratur in Frage, die der Migration überhaupt erst eine Bedeutung in der Literatur verleiht. In diesem Projekt nimmt Kim die Rolle einer Autorin aus dem Westen ein, verfestigt also ihre Position als Nicht-Migrantin über den globalen Bezug. Gleichzeitig reflektiert sie diese Position in den literarischen Texten, um nicht einem Neoimperialismus zu verfallen.

Doch die Hinwendung zum Erzählen heißt nicht, dass Kim das sprachliche Experiment aufgibt. Auch für die drei Romane entwickelt sie ein je spezifisches literaturästhetisches Konzept. Darüber hinaus schreibt die Autorin weiterhin experimentelle Literatur. Seit 2004 erschienen vier Bände, drei davon in Zusammenarbeit mit Künstler*innen, in denen das sprachliche Experiment bzw. das fantastische Erzählen überwiegen: ein Lyrikband mit der Künstlerin Ef Ablinger (*das sinken ein bückflug*, 2006), ein Prosa-Band mit der Künstlerin Anna Stangl (*Hunde ziehen vorbei/Stray dogs drifting*, 2005) sowie zwei Bände mit phantastischen Erzählungen, *Figure du souvenir/Die Form der Erinnerung* (2011) und *Fingerpflanzen* (2017), der zweite in Zusammenarbeit mit dem Künstler Kristian Evju. Kim bleibt also der Nähe zur Malerei, die ihr erstes Buch auszeichnet, in ausgewählten Werken treu, die im Feld allerdings kaum Aufmerksamkeit finden.

Im Folgenden konzentriere ich mich auf Kims frühe Verortung im literarischen Feld und ihre Hinwendung zum politischen Schreiben mit Blick auf internationale Ungleichheit. Zu diesem Zweck werde ich zunächst auf ihr essayistisches Schreiben eingehen, in dem sie sich mit den Projektionen auseinandersetzt, die von ihrer Umgebung an sie herangetragen werden. Im Zentrum steht dabei ihre Wahrnehmung als Fremde, die zur Folge hat, dass ihr das Recht auf eine deutschsprachige Stimme und Identität abgesprochen wird. Anschließend werde ich analysieren, wie Kim sich diesen Projektionen mit ihrem an Friederike Mayröcker angelehnten Schreiben zu entziehen versucht. Mayröckers autobiografische Prosa ist dabei von besonderer Bedeutung für Kims Projekt, sich selbst über die Migration hinauszuschreiben. Die anschließende Analyse ihres ersten Buches *Die Bilderspur* wird zeigen, wie Kim auf Basis dieser Tradition über das Fremde reflektiert. Doch die Wahrnehmung Kims als Fremde setzte sich auch im Literaturbetrieb fort. Vor diesem Hintergrund wendet Kim sich vom experimentellen Schreiben ab und einem erzählenden Schreiben zu, das den Stimmen von Gewaltopfern weltweit in der Literatur und darüber hinaus Sichtbarkeit verschafft. Dabei ist ein zentrales Ziel ihres Schreibens, diesen Stimmen die Fremdheit zu nehmen, die ihnen zugeschrieben wird, wie beispielhaft an der Analyse ihres Romans *Die gefrorene Zeit* dargestellt werden soll. Die kulturellen Grenzziehungen, mit denen der Genozid im ehemaligen Jugoslawien als nicht österreichisch bzw. nicht europäisch abgewiesen wird, werden in ihrem Werk aufgehoben. Der radikale Bruch, den das bedeutet, wird aber bisher erst in Ansätzen wahrgenommen, wie im letzten Abschnitt dieses Kapitels erläutert wird. Noch ist es Kim, genau wie Julia Rabinowich (vgl. Abschnitt 7.5), nur ansatzweise gelungen, sich den nationalen Grenz-

ziehungen zu widersetzen, die sie zur Fremden machen. Dabei geht es ihr genau darum, die Welt über diese nationalen Grenzziehungen hinaus zu denken.

8.1 Wider biografische Projektionen: Kims Kampf um Anerkennung als Österreicherin

Endlich habe ich die Gelegenheit, meine Biografie, meine *Biologie* zu ignorieren, und ich bringe sie selbst ins Spiel – es ist wie verhext. Ich habe es aufgegeben, mich dagegen zu wehren, zu glauben, ich könnte die Bedingungen meines Lebens ignorieren, mich so weit aus meinem Kopf und Körper begeben, dass ich den Teil meiner Biografie, der mich (zugegeben) stark bestimmt, aus meinen Texten verbannen könnte. (Kim, 2017c, 13f., Hervorhebung im Original)

Mit diesem Worten aus ihrer Innsbrucker Poetik-Vorlesung *Über die Dringlichkeit* beschreibt Anna Kim eine Auseinandersetzung, die ihr Leben und Schreiben bis heute bestimmt. Diese Auseinandersetzung betraf weniger ihre Biografie an sich als die Projektionen, mit denen sie angesichts ihres Äußeren konfrontiert war. Sie selbst sieht keinen Widerspruch zwischen ihrer koreanischen Herkunft und ihrer Zugehörigkeit zu Österreich: »Tatsächlich geht die Identifikation mit meinem Ich jenseits meiner Oberfläche so weit, dass ich lange gar keinen Unterschied zwischen mir und der Mehrheit der *weißen* Bevölkerung wahrnahm« (Kim, 2015, 101, Hervorhebung im Original). Doch dieser Mehrheit gilt sie aufgrund ihres asiatischen Aussehens als Fremde, was bei ihr schon in der Kindheit tiefe Spuren hinterlässt: »die Hilflosigkeit, die ich empfand, als ich entdeckte, wie anders ich war, wie *grundlegend* anders, [...] was für ein unübersehbarer, unverzeihlicher Makel mein Anderssein war, der mich in den Augen der Mehrheit herabsetzte, somit auch aus der Gemeinschaft ausschloss« (Kim, 2012b, 65f., Hervorhebung im Original). Diese Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung erforscht Kim in mehreren Essays (Kim, 2004d; dies., 2005b; dies., 2012b; dies., 2015; vgl. dazu Drynda, 2019a, 115–118). Im Wesentlichen erklärt sie darin, wie ihr von Seiten der Mehrheit die Zugehörigkeit abgesprochen wird, während gleichzeitig ihre Eltern von ihr ein Bekenntnis zum Koreanischen einfordern. Ihr wird auferlegt, sich den Diskursen einer fixen nationalen Identität zu beugen. Dass dies ihrem Selbstverständnis nicht entspricht, wird von beiden Seiten ignoriert. Wie sich im Folgenden zeigen wird, ist Sprache als Zeichen nationaler Identifikation in diesem Prozess von zentraler Bedeutung.

In ihrem Essay *Der sichtbare Feind* beschreibt Kim ausführlich, wie sich ihre Erstsprache, das Koreanische, im Verlauf ihrer Kindheit und Jugend langsam zur Zweitsprache entwickelte. Kim sprach schon Koreanisch, als sie im Alter von zwei Jahren mit ihren Eltern nach Deutschland kam, wo sie Deutsch lernte: »Deutsch habe ich mit zwei Jahren im Kindergarten gelernt – nach einem Monat Schweigsamkeit, plötzlich flüssig Deutsch« (Kim in Stippinger, 2000a, 15). Das Deutsche wurde damit ihre öffentliche, das Koreanische ihre private Sprache. Und je mehr sie am öffentlichen Leben teilnahm, desto mehr entwickelte sich das Koreanische zur Schattensprache, die nur in der Familie gesprochen wird und deswegen auch weniger ausgebildet ist: »Die private Sprache, die Sprache der

Familie und des Schattens, wurde eine unterentwickelte, unterprivilegierte Sprache, sie wurde zur Sprache des Alltags und der Banalitäten, sie wurde eine, die nur in Ergänzung existieren konnte« (Kim, 2015, 94). Ihre Eltern reagierten auf diese Entwicklung mit einer Forcierung des Koreanischen in ihrem Leben. Sie kämpften über die Sprache darum, ihr Kind nicht an die öffentliche Sphäre zu verlieren, die ihnen selbst fremd war:

[R]ückblickend scheint mir, als schwelte meine gesamte Volksschulzeit hindurch bis weit in die gymnasiale Oberstufe ein Kampf der Identitäten, der sich in erster Linie sprachlich ausdrückte. Allerdings meine ich damit nicht, dass *in* mir ein Identitätskampf stattfand, nein, der Kampf ging von meinen Eltern aus, die beobachteten, dass ihre Kinder immer mehr zu Verbündeten der öffentlichen Sphäre wurden, einer Sphäre, die ihnen sprachlich und kulturell fremd war. (Kim, 2015, 98, Hervorhebung im Original)

Die Eltern nötigten der Tochter ihren eigenen Identitätskampf auf, indem sie ihr eine koreanische Identität zu oktroyieren versuchten. Zugleich betrachteten sie die deutsche Sprache ihrer Tochter allein als Mittel ihrer eigenen Kommunikation mit der öffentlichen Sphäre, in der sie ohne diese Sprachkompetenz verloren waren. Sie wurde »ihr Sprachrohr, ihre Sprechprothese, *verborgte Sprache*«: »Sobald sie meine Sprache brauchten, musste ich sie hergeben. Die Sprache gehörte mir nicht, ich borgte sie her« (ebd., 93, Hervorhebung im Original). In ihrem ersten Essay zu diesem Thema mit dem Titel »Verborgte Sprache« aus dem Jahr 2004 fasste Kim diese Situation folgendermaßen zusammen: »Vielleicht verhält es sich auch so, daß ich keine Stimme habe, daß sehr wohl Mutter und Vater eine Stimme besitzen, ich aber stets nur über eine gesplante, keine eigene Stimme verfüge« (Kim, 2004d, 36). In der ausführlicheren Auseinandersetzung mit ihrer Mehrsprachigkeit in *Der sichtbare Feind* aus dem Jahr 2015 wiederholt Kim diesen Satz beinahe wörtlich, allerdings im Präteritum (Kim, 2015, 93). Dass sie im Besitz einer deutschsprachigen Stimme ist, steht für sie also nach ihrem schriftstellerischen Erfolg nicht mehr in Frage.

Doch nicht nur von ihren Eltern wurde Kim lange das Recht auf eine deutschsprachige Stimme und Identität abgesprochen. Vielmehr sah sie sich gleichzeitig damit konfrontiert, in der deutschsprachigen Öffentlichkeit als Fremde wahrgenommen zu werden. Wie sehr es das Aussehen ist, dass zu ihrer Ausgrenzung führt, zeigt sich im autobiografischen Text »Penzing, Wien«, in dem Kim davon berichtet, wie sie in ihrer Jugend einen Nebenjob bei einem alten, blinden Mann übernahm, der ihr nach einiger Zeit erzählte, dass er Nazi gewesen sei und die FPÖ wähle. Lange wundert sie sich, warum er sich ausgerechnet ihr anvertraute, wo sie doch »zum freiheitlichen Feindbild gehörte«. Erst viel später wurde ihr bewusst, dass er sie sich ganz anders vorstellte: »Er hatte mich nur als Stimme kennengelernt, in seiner Welt besaß ich eine Gestalt, die zu meiner Sprache passte, ihretwegen hatte er mich als Gehilfin eingestellt, ihres deutschen Akzents wegen« (Kim, 2014b). Er nimmt sie aufgrund ihres deutschen Akzents als Kind einer deutschnationalen Familie wahr und geht deswegen davon aus, dass sie seinen Nationalismus und Rassismus teilt.

Doch diejenigen, die sie sehen können, nehmen ihre Sprachkompetenz anders wahr. In dem bereits erwähnten Essay »Verborgte Sprache« berichtet sie von den vielen Begeg-

nungen mit Menschen, die ihr ausgezeichnetes Deutsch loben und ihr damit das selbstverständliche Recht auf die deutsche Sprache, das Muttersprachler*innen vorbehalten ist, absprechen. Dabei geht es nicht nur um die theoretische Frage, wem eine Sprache gehört. Vielmehr haben diese Gesten der Mehrheit auch konkrete Auswirkungen auf das jeweilige Gegenüber, das sich in seiner Selbstwahrnehmung erschüttert sieht und sich unwillkürlich dem Bild der anderen anpasst. Sie sprechen also plötzlich tatsächlich schlecht Deutsch, so wie es von ihnen erwartet wird. Die Autorin illustriert diesen Effekt in einer Szene, in der eine Galeristin sich nicht davon abbringen lässt, mit ihr in betont langsamem Deutsch zu sprechen, selbst, nachdem Kim versichert hat, des Deutschen mächtig zu sein. Sie erklärt, wie der fremde Blick an ihrem Selbstbewusstsein »knirscht«. Diese Verunsicherung drückt sich dann wiederum in sprachlicher Anpassung an die Erwartungen des Gegenübers aus:

Bald antworte ich auf solch gedehnt verzerrtes Deutsch mit eindeutigem Stottern und angedichtetem Akzent, bald glaube ich, die falsche Position zu vertreten, ihnen, jenen, recht geben zu müssen – doch nicht, nie berechtigt gewesen zu sein, sicheres, perfektes Deutsch sprechen zu können, wie auch, *sieht* nicht alles dagegen? Mein Stammeln bestätigt ihr Sehen; sie fahren fort idiotisch zu reden, ich fahre fort, mich diebisch zu fühlen, benutze unberechtigt diese Sprache, unerlaubterweise perfekt. (Kim, 2004d, 36, Hervorhebung im Original)

Auch wenn sie sich selbst als Österreicherin wahrnahm, blieb sie in der öffentlichen Meinung Koreanerin. Als sie im Rahmen ihres Studiums ein Bewusstsein für diese Ausgrenzung ihrer Person aus der deutschen Sprache zu entwickeln begann, kam es zu »fast kriegerischen« Auseinandersetzungen, so die Autorin, in denen ihr vorgeworfen wurde, sie »würde das Ausmaß [ihres] Fremdseins verleugnen«. Kim schließt diese Darstellung mit den Worten: »[O]ffenbar wussten viele besser als ich, wer ich war...« (Kim, 2015, 100).

Die Autorin führt die Projektionen, denen sie ausgesetzt sieht, auf die Tatsache zurück, dass sich die deutschsprachigen Gesellschaften zwar gern multikulturell geben, aber immer noch die Homogenität zur Norm erheben (ebd., 103f.; vgl. dazu Drynda, 2019b, 188). Erst diese Norm macht sie zur Fremden: »[W]ir sind keinesfalls ursprünglich, *natürlich* sichtbar« (Kim, 2015, 109, Hervorhebung im Original). Dieses Festhalten an der Norm zeigt sich auch darin, dass Immigrant*innen und deren Nachfahren der ständigen Durchleuchtung ausgesetzt sind. Ihr ganzes Leben von der Geburt über den Schulerfolg, die Berufswahl, die Anzahl der Kinder bis hin zum Tod wird in unzähligen Studien untersucht. Ihr Privatleben wird damit zur öffentlichen Angelegenheit: »Wenn es um uns geht, ist Überwachung und das Recht auf Überwachung kein Thema, die Frage ist bloß, in welchem Ausmaß« (ebd., 108f.). Das Recht auf Privatheit, das in liberalen Gesellschaften als selbstverständliches Gut gilt, bleibt Zugewanderten und deren Nachfahren also verwehrt. Sie sehen sich ständig »Invasionen des Privaten« ausgesetzt, wie Kim dieses Eindringen in die Privatsphäre in einem anderen Essay nennt (Kim, 2012b). Auch in tagtäglichen Begegnungen würden sich ihr fremde Menschen ihr gegenüber nicht verpflichtet fühlen, die Privatsphäre einzuhalten, sondern diese Grenzen regelmäßig überschreiten, so Kim in einem Interview (Schwens-Harrant, 2014c, 129). Bei Lesungen werde sie regelrecht überrollt von Fragen nach ihrer Biografie (Kim, 2017c, 31): »Oft spreche

ich mehr über mein Leben, das heißt, eigentlich über die Entscheidung meiner Eltern auszuwandern, als über meine Arbeit« (Kim in Sievers, 2017a, 101).

Kim gibt jedoch in Interviews und Essays insbesondere in den ersten Jahren ihrer schriftstellerischen Laufbahn nur sehr wenige biografische Details bekannt. So erwähnt sie in einem Text zur Entstehung von *Die Bildersprache* mit keinem Wort, dass es in dem Werk auch um die Erinnerung an ihren früh verstorbenen Vater geht (Kim, 2004b). Dass ihr Vater tot ist, wird in den *Invasionen des Privaten* am Rande erwähnt (Kim, 2012b, 47). Explizit kommt sein früher Tod in den Interviews zum Roman *Die große Heimkehr* zur Sprache. Da dieser Roman in Korea angesiedelt ist, zeigt sich in seiner Rezeption eine besonders ausgeprägte »Sucht nach der Autobiografie« (Kim, 2017c, 32). In der österreichischen Rezeption dieses Buches wird dann die verpasste Chance nachgeholt, schon das erste Buch der Autorin mit ihrem Vater in Verbindung zu bringen: »Einer der Organisatoren der Schülerproteste im Roman heißt Kim, er studiert später Malerei und wandert in den Westen aus. Wir kennen ihn wohl aus Anna Kims Debüt *Die Bilderspur*: Es ist ihr Vater« (Strigl, 2017).

Doch Kim besteht weiterhin auf einer gewissen Biografiefilosofie, wie sie in ihrer Innsbrucker Poetik-Vorlesung betont: »[S]chließlich möchte ich meine Privatsphäre schützen, sie nicht zu einem Absatz in einem Zeitungsartikel degradieren« (Kim, 2017c, 31). Sie begründet dieses Bestehen auf Privatheit mit dem Recht auf Autonomie, das von entscheidender Bedeutung für die Ausbildung einer Identität ist. Ihrer Meinung nach werden Zugewanderte genau dieses Rechts beraubt: »Ich stelle somit die Behauptung auf, dass wir, alle, die von der Mehrheit als Sichtbare gezeichnet sind, in unserer Autonomie, damit letztlich in unserer Freiheit, auch in unserer Freiheit entscheiden zu dürfen, wer wir sind, eingeschränkt sind« (Kim, 2015, 109). Kim erkämpft sich diese Autonomie im Schreiben, indem sie versucht, sich von ihrer Biografie zu befreien, oder um auf das Eingangszitat zu diesem Abschnitt zurückzukommen, sich aus ihrem »Kopf und Körper [zu] begeben«. Als Inspiration für dieses Projekt dient ihr Friederike Mayröckers Schreiben.

8.2 Die Wahlverwandte Friederike Mayröcker: Kims Verortung in der Sprachkritik

»Die Autorin, die mich damals am allermeisten beeinflusst hat, war Friederike Mayröcker. Wenn ich jetzt in der *Bilderspur* lese, merke ich, da gibt es eine sehr große Nähe. Fast schon zu groß« (Kim in Sievers, 2017a, 85). Anna Kim bezieht sich in dieser Aussage zwar explizit auf ihr Werk *Die Bilderspur* und betont dessen konkrete Inspiration durch Friederike Mayröckers *Die Abschiede*. Doch in diesem Fall geht es um weit mehr als um den Einfluss eines Werks auf ein anderes. Kim baut in ihrem Debüt auf Mayröckers Literaturverständnis auf, um sich über die Migration hinauszuschreiben. Wer Mayröckers Werk kennt, weiß, wie schwer sich dieses erschließt. Dasselbe gilt für Kims Debüt. Doch zu Mayröckers Werken liegen, anders als zu Kims *Die Bilderspur*, inzwischen Studien vor, die umfassenden Einblick in das Literaturverständnis der Autorin geben. Diese erleichtern die Interpretation von Kims Debüt. Wenn im Folgenden also ausführlich auf Mayröckers Werk eingegangen wird, dient das als Hintergrund für die anschließende Analyse

von *Die Bilderspur* (Abschnitt 8.3). Mayröckers Literaturverständnis erweist sich als ideal für Kims Versuch, sich von der Biografie zu befreien, auf die sie von allen reduziert wird, denn Mayröcker setzt dem Verlangen ihrer Leser*innen nach autobiografischen Details eine ästhetische Existenz entgegen (Abschnitt 8.2.1). Diese ästhetische Existenz zeichnet sich wiederum durch eine Offenheit für das Andere aus (Abschnitt 8.2.2), die Kim in *Die Bilderspur* mit Bezug auf Immigration weiterentwickelt. Schließlich behandelt Mayröcker in *Die Abschiede* das Erlernen einer neuen Sprache (Abschnitt 8.2.3), das sich in modifizierter Form auch in Kims Debüt wiederfindet.

8.2.1 Biografielosigkeit und ästhetische Existenz als Vorbild für Kims autobiografisches Schreiben

Frauen sehen sich wie Immigrant*innen im Literaturbetrieb oft auf ihre Biografie reduziert, was ihnen die Anerkennung als Autorinnen erschwert (Weigel, 1990, 240) – dieses gemeinsame Schicksal von Frauen und Immigrant*innen betont auch Anna Kim (Sievers, 2017a, 99f.). Mayröcker eröffnet mit ihrer Prosa seit den 1970er Jahren eine Möglichkeit, sich dieser Reduzierung auf die Biografie zu widersetzen, an die Kim in *Die Bilderspur* anknüpft. Mayröcker besteht auf ihre Biografielosigkeit, bezeichnet diese sogar als eine Lebenshaltung. An rein biografischen Daten ist über ihr Leben nur relativ wenig bekannt (Arteel, 2012a, 9). Zugleich entwickelt sie in ihren Prosaarbeiten eine neue Form des autobiografischen Schreibens, mit der nicht Lebensgeschichte erzählt oder Selbstentblößung betrieben wird. Vielmehr handelt es sich um eine »Form der autobiographischen Ich-Erfindung« (Koepp, 1989, 595). Damit stellt sie dem Verlangen nach biografischen Daten eine ästhetische Existenz gegenüber, und zwar nicht nur in ihren Werken, sondern in ihrem gesamten Leben. So beantwortet sie Fragen zu ihren Werken nicht mit biografischen Erklärungen, sondern mit Zitaten aus ihrem Werk, wobei sie nicht nur das jeweilige Ich, sondern auch andere Figuren zur Sprache kommen lässt. Selbst ein Blick in ihre Wohnung erlaubt nicht, wie erhofft, Einblick in ein Leben hinter den Werken. Vielmehr ist auch die Wohnung mit den überbordenden Stapeln an Büchern und Papier Teil der ästhetischen Existenz der Autorin (Arteel, 2007, 19f.). Mayröckers Leben ist ihr Werk (Arteel, 2012a, 9):

Statt also das schreibende Ich mit Mayröcker gleichzusetzen, wäre es wohl angebrachter, Friederike Mayröcker mit dem schreibenden Ich zu identifizieren, eine Umkehrung, die der ästhetischen Existenz – die übrigens nicht unreal ist, sie wird ja tatsächlich so gelebt – das Primat verleiht. (Arteel, 2007, 20)

In dieser ästhetischen Existenz wird die Autorin nicht in eine bestimmte Familie, Klasse oder Nation geboren, die ihren Lebensweg vorgeben. Vielmehr verbindet sie mit ihrem Geburtsjahr eine künstlerische Tradition, die ihr Schreiben prägen soll: »1924, mein Geburtsjahr. Kafka stirbt, das Erste Manifest des Surrealismus wird veröffentlicht« (Mayröcker, 2001, 126). Mit ihren vielen Verweisen auf Autor*innen und Künstler*innen schafft sich Mayröcker in ihrer Prosa »eine künstlerische Familie von Wahlverwandten« und präsentiert damit ihr eigenes Leben als ein Dichterinnenleben (Arteel, 2012a, 12). Auch die biologischen Verwandten erhalten in dieser Biografie primär eine ästhetische Funktion.

Die Vater-Figur ist der »Augenmensch«: »In ihm personifiziert sich die Wahrnehmung der Welt über das Auge, die Aneignung der Welt im Sehsinn« (ebd., 13). Die Mutter dagegen steht für märchenhafte Imagination und kreative Schöpfungskraft (ebd., 15). Diese Form der Autobiografie, wie sie Mayröcker betreibt, erwies sich als ideal für Kims Projekt:

im grunde [...] wollte ich nicht über mich schreiben, dies war nur ein gebiet, auf dem ich mich auskannte, deswegen hatte ich es ausgewählt, weil ich jedoch nicht über mich schreiben wollte, sondern *schreiben. punkt.*, suchte ich nach einer möglichkeit zu schreiben, ohne etwas preiszugeben. (Kim, 2014a, Hervorhebung im Original)²

Mayröckers ästhetische Existenz ist zudem von einer besonderen Ästhetik der Öffnung zum Anderen geprägt, die Anna Kim sich für ihr Werk *Die Bilderspur* aneignet.

8.2.2 Ästhetik der Öffnung zum Anderen als Voraussetzung für Kims Auseinandersetzung mit Immigration

Mayröckers Vorstellung des autobiografischen Schreibens basiert auf einem post-strukturalistischen Subjektverständnis. Das Subjekt wird dabei nicht als der Sprache vorgängig, sondern als in der Sprache konstruiert verstanden. Damit wird nicht die Existenz des Subjekts an sich in Frage gestellt. Vielmehr wird der Prozess sichtbar gemacht, in dem sich dieses Subjekt Identität und Selbstbewusstsein anzueignen versucht. Genau diesen Prozess der Subjektkonstitution reflektiert Mayröcker in ihren autobiografischen Werken:

What emerges is a portrait of an artist, that is, a view of the creative process itself. In that [Mayröcker's] oeuvre takes the self as the subject, it may be regarded as a type of ›autobiography‹; but, the centrality of the writing process leads one to view it as creating the self it portrays, for this type of literature is as formative as it is reproductive. (Bjorklund, 1997, 63)

In Mayröckers Werken begegnen wir einem Ich, das immer in der Schwebe bleibt, also nie wirklich eine Identität erhält. Dieses Ich zeichnet sich einerseits durch »einen manipulativen ästhetischen Willen« aus, in dem sich ein Versuch der Aneignung von Identität ausdrückt. Andererseits wird dieses Ich durch die Umwelt permanent »affiziert, abgewandelt und enteignet« bis hin zur »Gefahr des Scheiterns, ja des Verschwindens des Ich« (Arteel, 2007, 296). Damit schafft die Autorin eine Form der Autobiografie, in der das Andere, das im Prozess der Subjektwerdung traditionell unterdrückt wird, wahrnehmbar bleibt. Über die Mehrstimmigkeit ihrer Werke werden die anderen Menschen hörbar, die zur Konstruktion des Subjekts beitragen. Über die sinnlichen Wahrnehmungen dieser Menschen fließen Tiere, Pflanzen und auch unbelebte Gegenstände ein. Mayröcker schafft damit ein Subjekt, das sich nicht zum Herrscher seiner Selbst und seiner Umwelt

2 Kim verwendet in ihren Texten teilweise durchgehend Kleinschreibung, die hier beibehalten wird. Auf diese Dimension ihres Schreibens wird in Abschnitt 8.3.1 eingegangen.

aufwirft, sondern seine Deutungshoheit zugunsten einer Offenheit gegenüber dem Anderen aufgibt: »Die marginale Perspektive erlaubt die Unterminierung von Machthierarchien, das Aufbrechen der symbolischen Ordnung und eine empathische Erweiterung der menschlichen Subjektivität« (ebd., 297). Damit wird das Subjekt jedoch nicht idealisiert, denn auch die Gewalt und die Gefahr, die mit der Öffnung zum Anderen einhergehen, werden im Text sichtbar gemacht.

Mayröcker erreicht diesen Effekt einer Öffnung zum Anderen, indem sie auf allen Textebenen bewusst mit Mehrdeutigkeiten arbeitet, die eine Fixierung ihrer Texte auf eine bestimmte Bedeutung unmöglich machen und damit auch die Figuren sowie ihre Beziehung zueinander und zu ihrer Umwelt in einer Unbestimmtheit belassen. Nachdem Kim dieses Spiel mit Mehrdeutigkeit für ihr Debüt übernimmt, soll im Folgenden kurz erklärt werden, mit welchen Mitteln Mayröcker diesbezüglich arbeitet. Auf der Wortebene verwendet sie Neuschöpfungen und Zusammensetzungen, die eine Pluralität von Bedeutungen zulassen. Diese Worte werden dann über Wiederholungen und Assoziationsketten im Text miteinander verbunden. Das führt zu einer »Potenzierung der Möglichkeiten von Sinnerzeugung«, die noch dadurch erweitert wird, dass diese Assoziationsgewebe nicht nur einen, sondern mehrere Texte in Mayröckers Werk umspannen. Das Ergebnis ist ein »entgrenzter Text« (Riess-Beger, 1995, 79). Zu dieser Entgrenzung des Textes innerhalb des Werks der Autorin kommen noch die intertextuellen und intermedialen Anspielungen auf andere Werke der Literatur, Philosophie und Kunst, die weitere Deutungsmöglichkeiten zulassen. Zudem arbeitet Mayröcker mit wechselnden Erzählperspektiven, so dass nie eindeutig bestimmt werden kann, wer gerade spricht. Schließlich verwendet sie in vielen Textpassagen den Konjunktiv, der die Grenze zwischen Realität und Imagination verschwimmen lässt (ebd., 139). Insbesondere die Wiederholungen im Text und die Anspielungen auf andere Texte bieten dabei Möglichkeiten zur Sinngebung. Diese wird jedoch im Verlauf der Lektüre immer wieder in Frage gestellt. Den Texten ist also auch eine Öffnung zu ihren Leser*innen inhärent, denn nur sie können das Subjekt im Text lebendig werden lassen. Jede Lesart ist damit eine individuelle, die auch einen Blick auf sich selbst eröffnet: »Aus der Aktivierung des Selbstporträts des Subjekts schaut den Leser auch das eigene Bildnis an« (Arteel, 2007, 78).

Viele der Techniken, die Mayröcker zu diesem Zweck verwendet, sind von der Malerei inspiriert (Neuner, 2004). Auch das findet sich in Kims Debüt wieder. Vor allem Surrealismus und Kubismus üben großen Einfluss auf Mayröckers Schreiben aus. Aus André Bretons »Manifest des Surrealismus« aus dem Jahr 1924 übernimmt die Autorin die Idee, dass sich in Bildern Vorstellungen vereinen lassen, die in der Realität als gegensätzlich gelten. Diese Idee vom Bild, die in Breton eine neue Kreativität auslöst, führt er auf eine Aussage des Dichters Pierre Reverdy in der Avantgarde-Zeitschrift *Nord-Sud* zurück:

Das Bild ist eine reine Schöpfung des Geistes. Es kann nicht aus einem Vergleich entstehen, vielmehr aus der Annäherung von zwei mehr oder weniger voneinander entfernten Wirklichkeiten. Je entfernter und je genauer die Beziehungen der einander angehörenden Wirklichkeiten sind, um so stärker ist das Bild – um so mehr emotionale Wirkung und poetische Realität besitzt es. (Reverdy zitiert in Breton, 1968, 22f.)

Das Bild dient in diesem Verständnis also nicht als Abbildung der Wirklichkeit, sondern als »künstlerische Vereinigung gegensätzlicher Wirklichkeitsbereiche« (Neuner, 2004, 24f.). Dieses Ziel treibt auch das Schreiben Mayröckers an: »Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst« (Mayröcker, 1987, 18). Der Kubismus dagegen dient Mayröcker als Quelle der Inspiration für ihr polyperspektivisches und fragmentiertes Erzählen durch Wiederholung, Zitate und Assoziationsketten (Neuner, 2004, 62–86). Die zentrale Stellung der Malerei in ihrem Schreiben zeigt sich darüber hinaus in den vielen Anspielungen auf Kunstwerke und Künstler*innen.

Schon in Mayröckers Schreiben findet sich also eine Bilderspur, wie Kim sie dann in *Die Bilderspur* beschreibt. Dass Mayröckers Prosatext *Die Abschiede* dabei so eine besondere Bedeutung für Kim erhält, hat damit zu tun, dass eines der zentralen Themen ihres Debüts der Abschied vom verstorbenen Vater ist. Der Text setzt sich mit der Frage auseinander, was der Hauptfigur von ihm bleibt. Diese Auseinandersetzung wird als eine Serie von Begegnungen mit und Abschieden vom Vater inszeniert, wie sie sich auch in Mayröckers Buch findet, allerdings in einer Liebesbeziehung. Beide Texte beschreiben die Beziehung zwischen den Hauptfiguren zudem als einen Lernprozess, in dem ein Ich von seinem Gegenüber eine neue Art der Wahrnehmung der Welt erlernt. Für das Ich bedeutet dieser Prozess in beiden Fällen den Weg zu einer eigenen Stimme, wobei der Kontext unterschiedlich ist: Bei Mayröcker ist es 1980 eine Frau, die zu einer eigenen Stimme findet, bei Kim gut 25 Jahre später eine Immigrantin. Nachdem diese Dimension für die Interpretation von Kims *Die Bilderspur* zentral ist, soll im Folgenden für ein besseres Verständnis kurz erläutert werden, wie Mayröcker diese in *Die Abschiede* gestaltet.

8.2.3 Mayröckers *Die Abschiede* als Inspiration für Kims *Die Bilderspur*

Die Abschiede versucht eine Vereinigung des Disparaten in Bezug auf den Gegensatz zwischen Frau und Mann. Oberflächlich betrachtet erzählt der Prosatext von der Liebe zwischen der Ich-Erzählerin und Valerian, die mit ihrer Trennung endet. Damit schließt er an das Genre der Liebes- und Trennungsgeschichten an, wie sie in den 1970er Jahren zuhauf entstanden und unter dem Namen Neue Subjektivität zusammengefasst wurden (Riess-Beger, 1995, 125–135). Doch während in dieser Literatur die Trennung vom Partner zum Anlass für die Konstitution weiblicher Subjektivität wird, ist es in Mayröckers Text die Begegnung mit dem Geliebten, die der Ich-Erzählerin ermöglicht, sich als Subjekt zu konstituieren. Das Subjekt entsteht also nicht aus der Trennung vom Partner, sondern in der Begegnung mit ihm, und zwar in jeder Begegnung neu. Deswegen ist der Text als eine Serie von Begegnungen und Abschieden zwischen den beiden Hauptfiguren imaginiert, »ein Durch-Imitieren, ein Wandern durch ein Motiv«, wie im Text zehnmal wiederholt wird (Mayröcker, 1980, 56, 74, 80, 84, 123, 140, 159, 164, 217, 234). Beschrieben werden diese Begegnungen von Mayröcker als Prozesse der immer wieder neuen körperlichen, aber vor allem auch geistigen Annäherung, die meist in Dialogform wiedergegeben wird. Gegen Ende des Textes wird die endgültige Trennung der beiden Figuren angedeutet: »SIE SIND JETZT SCHON ETWAS ANDERES: Sie haben sich abgelöst, von mir so habe ich mich abgelöst, von Ihnen: und vielleicht sei jeder von uns, vielleicht sei wahrhaftig je-

der von uns im Begriff in eine neue Bewußtseinsphase zu treten –« (ebd., 258).³ Liest man diesen Satz unter Missachtung der außergewöhnlichen Kommasetzung, so würde es hier tatsächlich im traditionellen Sinn der Trennungsgeschichte um eine Ablösung der beiden Figuren voneinander gehen. Doch die Kommasetzung deutet an, dass sich das Ich auch von sich selbst gelöst hat, sich also durch die Begegnung mit Valerian verändert hat. Damit bleibt dieser selbst nach der Trennung Teil des neuen Ichs. Die Figuren bedingen sich also gegenseitig. Sie entwickeln aus ihrer Beziehung das, was als ihre Identität gilt, eine Konstellation, die für Mayröckers Prosa charakteristisch ist, wie Hannes Schweiger festgestellt hat: »For Mayröcker, imagining others is a means of temporarily establishing one's self, which is only possible through a detour through the other« (Schweiger, 2004b, 151). Kim nimmt diese Idee auf, um die Identität einer Immigrantin, die traditionell auf ihre Herkunft verwiesen wird, in der Beziehung zu ihrem Vater neu zu denken.

Dabei ist Mayröckers *Die Abschiede* für Kim auch insofern wichtig, weil die Liebesgeschichte zudem die Geschichte einer Autorinnenwerdung ist, in der der Geliebte als Quelle der Inspiration dient. Mayröcker macht also den Mann zur Muse einer Autorin und widersetzt sich damit einer langen Geschichte, in der die Frau dem Mann als Muse diente, dann jedoch im Akt seiner Schöpfung nur noch als schöne Tote vorkam (Bronfen, 1996). Diese Geschichte wird in der Figur Beatrices aufgerufen, die auf Dantes Muse und damit das Inbild der weiblichen Muse verweist. In *Die Abschiede* wird eine frühere Liebesgeschichte zwischen Beatrice und Valerian angedeutet. Das Ich empfindet Beatrice als eine Bedrohung: »SAGEN SIE ES MIR LIEBER GLEICH, rufe ich flüsternd zu Ihnen, wollen Sie mit Beatrice allein bleiben?« (Mayröcker, 1980, 198). Doch das Verhältnis zwischen Beatrice und Valerian hat sich verändert. Die Muse hat sich mit der Emanzipation der Frauen gegen ihn gewandt. Das Ich erinnert an eine Szene, in der Valerian Beatrice vorfindet, wie sie ein Küchenmesser wetzt. Die beiden Liebenden scheinen erschrocken von dieser Entwicklung. Ausdruck findet das in Beatrices Ausruf: »WIE ANTIPODEN SIND WIR, ALS WÜRDEN WIR PLÖTZLICH ENTGEGENWOHNEN!« (ebd., 209).

In *Die Abschiede* stellt Mayröcker dieser Beziehungsgeschichte zwischen Mann und Frau/Muse eine Alternative entgegen, in der die Frau eine Stimme erlangen kann, ohne dass dafür im Gegenzug der Mann getötet werden muss. Ganz im Gegenteil: Die Erzählerin macht explizit zum Thema, wie Valerian zur Quelle der Inspiration für ihr eigenes Schreiben wird. Er lehrt sie nicht nur, die Welt auf eine neue Weise wahrzunehmen. Von ihm lernt sie zudem eine neue Sprache, in der Gegensätze wie in der surrealistischen Malerei nicht aufgehoben werden, sondern sichtbar bleiben, eine Art Zungenrede, die zugleich Reflex und geschliffen, zugleich Trieb (im doppelten Sinn) und Knospe ist: »[A]uch wollte es mir vorkommen, sage ich, einer vergessenen oder nie erlernten Sprache mächtig geworden zu sein, geschabte geschliffene Töne Zungenrede Reflexe Triebe und Knospen« (Mayröcker, 1980, 40). Die Paradoxie ist in diese Sprache eingeschrieben: »[D]iese Schwankungen des Gemüts, rufe ich, diese extremen Schwankungen der Sprache! diese unscharfen Bilder, gleich darauf diese treuen wie kupfergestochenen Bilder! diese

3 Mayröcker verwendet in ihren Texten eine eigene Zeichensetzung sowie Groß- und Kleinschreibung und setzt auch Leerzeichen sehr bewusst ein. Diese Eigenheiten werden originalgetreu übernommen.

paradoxen und fieberhaften Umgarnungen, Aufzeigungen, Blickwinkel, Geschehensformen .« (ebd., 116, Hervorhebung im Original). Das Erlernen dieser Sprache wird dabei so ausgedrückt, dass der Prozess sowohl auf das Malen als auch auf das Schreiben verweist: »Sie führten mir oftmals die Hand« (ebd., 240). Das Ich erlernt also genau wie Kims Ich in *Die Bilderspur* in gewissem Sinne eine »Bildersprache«, wie Kim diese in ihrem Werk nennt. In dieser Sprache lässt sich Disparates zusammendenken, auch das übernimmt Kim für *Die Bilderspur*. Mayröckers *Die Abschiede* klingt dabei in Kims Werk zudem in vielen konkreten Bildern an. Kim schreibt die Inspirationsgeschichte, wie sie in *Die Abschiede* beschrieben wird, weiter. War der Künstler Valerian Inspiration für das Ich, so avanciert Mayröckers Werk wiederum zur zentralen Inspiration für *Die Bilderspur*.

8.3 *Die Bilderspur*: Befreiung aus dem Status der Immigrantin

Mit *Die Bilderspur* schreibt Anna Kim Autobiografie im Sinne Mayröckers (vgl. Abschnitt 8.2.1). Sie stellt den biografischen Projektionen, denen sie ausgesetzt ist, eine ästhetische Existenz gegenüber, die ihr erlaubt, sich aus dem Status der Migrantin zu befreien. Zu diesem Zweck begibt sie sich auf die Suche nach einer Sprache, in der der Gegensatz von fremd und eigen und damit auch die Wahrnehmung ihrer Person als Fremde überwunden wird. Im Zentrum des Werks stehen ein Mädchen bzw. eine junge Frau und ihr Vater fernöstlicher Herkunft, wie es im Text heißt, die in einem deutschsprachigen Land leben. Im ersten Teil mit dem Titel »Suchen« lernt das Mädchen von seinem Vater, der Künstler ist, über die Malerei eine Art, die Welt wahrzunehmen, in der Gegensätzliches zusammengedacht werden kann. Die beiden entwickeln daraus eine Bildersprache, in der sie miteinander kommunizieren. Doch der Vater kehrt zunächst in die Heimat zurück, dann erkrankt er schwer und der Text entwickelt sich zu einer Serie von Abschieden vom Vater, bei der das Mädchen vergeblich an der gemeinsamen Sprache und Welt festzuhalten versucht. Im zweiten Teil des Buches mit dem Titel »Finden« begibt sich die weibliche Hauptfigur auf eine imaginäre Suche nach den Bildern ihres Vaters, erhält jedoch stattdessen Geschichten, die auf seinen Bildern basieren und die Beziehung zwischen Vater und Tochter aus der Perspektive von Bekannten reflektieren. Damit wird die spezifische Art, Gegensätzliches wahrzunehmen, wie sie sich in den Bildern manifestiert, in die Sprache übertragen. In dieser Sprache ist der gesamte Text geschrieben. Im dritten Teil »Verlieren« verborgt die Hauptfigur ihre Stimme über einen Erzähler an ihren Vater. Die Geschichte von Vater und Tochter wird daraufhin aus seiner Perspektive noch einmal erzählt. Der Text endet mit dem finalen Abschied vom Vater bei einem imaginierten Ahnengedenken. Insgesamt kann *Die Bilderspur* also als ein Triptychon betrachtet werden, in dem die Geschichte von Vater und Tochter aus drei unterschiedlichen Perspektiven erzählt wird. Der zweite Teil, also das Finden der neuen Sprache ist dabei zentral. Aber der Text schließt bewusst nicht mit diesem Finden, sondern mit dem Verlieren der Sprache. Damit wird Sprache als ein Instrument dargestellt, das immer wieder erneut gefunden werden muss, um eine konsequente Infragestellung der Welt zu ermöglichen.

Nachdem Vater und Tochter ursprünglich aus einem fernöstlichen Land stammen und sich der Text explizit dem Thema Sprache widmet, wird *Die Bilderspur* oft als Zeugnis für Mehrsprachigkeit im Kontext von Migration gelesen (Vlasta, 2007; Horváth, 2012;

Kehl, 2013; Catone, 2016). In diesen Interpretationen wird die Bildersprache, die in diesem Text entworfen wird, vor allem als Mittel der Kommunikation zwischen den beiden Figuren in der Fremde verstanden. Sie gehen dementsprechend davon aus, dass die Bildersprache scheitert:

Die Sprache der Protagonistin hat also schließlich doch keinen Bestand und zieht sich wieder zurück auf die Situation am Anfang des Textes: Die Bildersprache wird wiederum zur Sprache des Vaters, die Erzählerin bleibt, zur intimen Kommunikation mit dem Vater nicht mehr fähig, in den beiden Sprachen ihrer alten und ihrer neuen Heimat verhaftet. (Vlasta, 2007, 42)

Dabei bleibt allerdings unklar, warum die Sprache dennoch auf der Textebene Anwendung findet. Anna Kehl, die sich Sandra Vlasta bezüglich des Scheiterns der Bildersprache anschließt, erklärt das in ihrer Interpretation damit, dass die Kommunikation über Bilder mit dem Vater für die Protagonistin eine Art Heimat darstellt. Als diese mit dem Tod des Vaters verloren geht, bleibt ihr nur noch ihre textuelle Bildersprache als Erinnerung an diese Heimat, die sie mit ihrem Vater teilte (Kehl, 2013, 50–52). Diese Interpretationen übersehen jedoch, dass die Bildersprache im zweiten Teil des Textes in die deutsche Sprache übersetzt wird. Genau dieser Prozess der Hinterfragung und Neugestaltung der deutschen Sprache ist zentral für den Text, wie die Autorin betont: »Da ist Deutsch schon eine großartige Sprache, also diese Biegsamkeit des Deutschen, auch in der Grammatik. Sich ihr so sehr zu nähern, gleichzeitig aber sich so sehr von ihr zu entfernen, dass es gerade noch richtig ist, aber falsch klingt, das hat mich interessiert« (Kim in Sievers, 2017a, 83). Im Zentrum des Textes steht also weniger die Mehrsprachigkeit im Sinne einer Beherrschung mehrerer Sprachen, wie sie sich im Kontext von Migration manifestiert, als vielmehr die Mehrsprachigkeit innerhalb einer Sprache. Diese Dimension des Textes ist bisher nur in Ansätzen erforscht. Silke Schwaiger verweist auf Kims Nähe zur experimentellen österreichischen Literatur (Schwaiger, 2016d, 203f.). Hannes Schweiger stellt fest, dass Kim mit der Bildersprache »eine Vervielfältigung von Identität« produziert, mit der einer Fixierung auf Herkunft eine Absage erteilt wird (Schweiger, 2012a, 159). In diesem Sinne wird *Die Bilderspur* im Folgenden als ein Text verstanden, der den Gegensatz zwischen fremd und eigen in einer neuen Sprache aufhebt. Diese erlaubt dem autobiografischen Ich, sich aus »Kopf und Körper«, wie Kim das in ihrer Poetik nennt, und damit aus der Position der wahrgenommenen Fremden zu befreien. Die neue Sprache schreibt das Ich nicht auf die Herkunft ihres Vaters fest, noch beinhaltet sie die Grenzen, die die Hauptfigur aus dem Deutschen ausschließen. Vielmehr vereint sie diese Sprachen und Welten, die für das Ich keine Gegensätze darstellen, und ermöglicht der Hauptfigur damit einen kurzen Moment der Selbstkonstitution, ohne sie jedoch auf dieses Selbst, also eine Art postmigrantische Identität, festzuschreiben.

Auf der formalen Ebene greift Kim auf Mittel der textuellen Gestaltung zurück, die sich schon bei Mayröcker finden: Bildersprache, Wiederholung, Multiperspektivität und Entgrenzung des Textes (vgl. Abschnitt 8.2.2). Zentrales narratives Gestaltungselement ist dabei die Bildersprache, die deswegen auch im ersten Teil der folgenden Analyse ausführlich erläutert wird (Abschnitt 8.3.1). Dabei wird vor allem auf Kims Frühwerk ein-

gegangen, das parallel zu *Die Bilderspur* entstand – Kim begann mit der Arbeit an ihrem Debut im Jahr 2000 (Kim, 2004b). Diese frühen Texte gewähren einen Einblick in die Entstehung der Bildersprache. Im Anschluss wird untersucht, wie mit dieser Sprache in *Die Bilderspur* der Gegensatz zwischen fremd und eigen auf der textuellen Ebene von Beginn an aufgehoben wird (Abschnitt 8.3.2). Auf der Handlungsebene dagegen muss sich das Ich diese neue Sprache erst erschließen. Sie ist lange in der Einsprachigkeit gefangen, die ihr eine Welt vorgibt, in der Sprachen, Identitäten und Nationen über die Vorstellung der Muttersprache eng miteinander verflochten sind (Abschnitt 8.3.3). Erst die Flucht in eine fantastische Welt erlaubt, diese engen Grenzen zu überwinden und eine andere Sprache zu entdecken, in der Herkunft neu gedacht wird (Abschnitt 8.3.4). In dieser Sprache ist sie nicht mehr die ausgegrenzte Immigrantin, die ihr Stigma nicht verbergen kann, sondern wird als zugehörig zum deutschsprachigen Raum wahrnehmbar. Kim erschreibt sich also mit dieser Autobiografie das Recht, in der deutschen Sprache kreativ zu werden, indem sie die Grenzziehungen in der Sprache aufhebt, auf deren Basis ihr dieses Recht abgesprochen wird. Doch die neue Sprache gewährt dieses Recht nicht nur ihr, sondern allen, die vom nationalsprachlichen Narrativ ausgeschlossen sind.

8.3.1 Grundlagen der Bildersprache: Sprachliches Konzept und frühe Gedichte

»Für die ›Bilderspur‹ hatte ich ein theoretisches Konzept, das aber im Gegensatz zur ›Gefrorenen Zeit‹ und zur ›Anatomie einer Nacht‹ hauptsächlich ein sprachliches war – wobei meine Konzepte immer auch sprachliche sind« (Kim in Schwens-Harrant, 2014c, 150). Im Zentrum des Werks *Die Bilderspur* steht also die Sprache. Das bestätigt auch das Motto, das dem Buch vorangestellt ist, ein Zitat aus Ludwig Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* (Wittgenstein, 1999, § 115):

Ein Bild hielt uns gefangen.
Und heraus konnten wir nicht,
denn es lag in unserer Sprache,
und sie schien es uns nur
unerbittlich zu wiederholen. (Wittgenstein in Kim, 2004a, 5)

Das Motto beschreibt eine Gefangenschaft in der Sprache, die in der Philosophie Wittgensteins eine entscheidende Rolle spielt. Mit Bezug auf die Philosophiegeschichte lässt sich dieser Satz als Kritik an philosophischen Werken lesen, die sich mit der Suche nach dem Wesen von Wörtern wie »Ich« oder »Sein« befassen. Diese wird von Wittgenstein als nicht sinnvoll erachtet, weil sie in einem abstrakten Sprachgebrauch wurzelt und in diesem gefangen ist (Kellerwessel, 2009, 158). Wittgenstein versucht also philosophische »Luftgebäude« zu zerstören (ebd., 160). Diese lassen sich seiner Meinung nach vermeiden, wenn man sich an der tatsächlichen Verwendung der Sprache orientiert. Im Kontext von Anna Kims Buch ist das Zitat jedoch anders zu verstehen. Sie sieht die Menschen gerade in der Alltagssprache in Bildern vom Fremden und Eigenen gefangen, die sie in ihrer Wahrnehmung der Welt reproduzieren. Die Vorstellungen, die mit diesen Wörtern verbunden werden, sitzen »gleichsam als Brille auf unserer Nase«, um wieder mit Wittgenstein zu sprechen, »und was wir ansehen, sehen wir durch sie. Wir kommen gar nicht

auf den Gedanken, sie abzunehmen« (Wittgenstein, 1999, § 103).⁴ Damit kann Sehen zu einem Akt der Gewalt werden. Das illustriert Anna Kim in ihrem ersten veröffentlichten Text, einem Gedicht, das im Rahmen einer Schreibwerkstatt der Akademie Graz mit dem experimentellen Autor Julian Schutting entstand:

FENSTER: mein atem benetzt ein gesicht, das
die augen verschlossen hält:
dann bringe ich unzählige wimpern
zum schlagen. (Kim, 1999)

In dem Gedicht, das durch seine konsequente Kleinschreibung auf seine Verwurzelung in der experimentellen Literatur verweist, wird die Vorstellung in Frage gestellt, dass die Augen Fenster zur Welt sind. Zunächst wird über den Atem eine Verbindung zwischen Mund und Augen und damit zwischen Sprechen und Sehen hergestellt. Das Öffnen der Augen wird aufgrund dieser Verbindung zum »schlagen« unzähliger Wimpern, also zu einem Akt der Gewalt, mit dem die Konstruktion der Welt, die durch die Sprache vorgegeben ist, auf diese übertragen wird. Sehen bedeutet in diesem Gedicht also nicht wahrnehmen, sondern eine Fixierung des Gegenübers auf ein bereits existierendes Bild.

Wie solche Bilder entstehen, damit befasst sich Kim im Text »irritationen«, für den sie 2000 den ersten Preis im Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« erhielt.⁵ In diesem Text erforscht die Hauptfigur, deren Familie aus Asien stammt, sich selbst als Fremde. Sie wählt dafür eine Form, die nicht zufällig an die Methoden der Rassenforschung erinnert, also das Vermessen von Schädeln zum Beispiel, wie sie in den Kolonien und im nationalsozialistischen Deutschland betrieben wurden. So macht sie eine Fotokopie von ihrem Gesicht, Fotos in einem Automaten, Video- und Tonaufnahmen und wählt schließlich die Methode der Beobachtung, um zu studieren, wie andere ihr begegnen. Im Text wird zunächst jeweils der Forschungsaufbau beschrieben, dann folgt eine detaillierte Analyse der Forschungsergebnisse in einer Sprache, die sich durch eine distanzierte Haltung auszeichnet.⁶ Die Hauptfigur geht also auf Distanz zu sich selbst. Ihr Körper wird ihr zum »Studienobjekt«, wie Silke Schwaiger es formuliert (Schwaiger, 2016d, 162). Das zeigt zum Beispiel die Beschreibung ihres kopierten Gesichts:

-
- 4 Mit diesem Bild Wittgensteins erklärt sich die Bedeutung der Brillen in *Die Bilderspur*, auf die noch eingegangen wird (vgl. Abschnitt 8.3.2).
 - 5 Im Titel dieser Erzählung steckt ein weiterer Verweis auf Mayröcker. Sie veröffentlichte 1968 einen Text mit dem Titel »IRRITATIONEN« in der Zeitschrift *manuskripte*, der später in ihre Sammlung *Augen wie Schaljapin bevor er starb* aufgenommen wurde (Mayröcker, 1974, 8–12). Darin geht es unter anderem auch um die Abhängigkeit der Hauptfigur von der Wahrnehmung anderer: »[I]ch dämpfe die seltsame Bilderwelt im Hütteldorfer Erker, Pedalmixtur & Spiegelbild wo ich – (IST DAS DEIN ERNST?) ich wusste aber keine Antwort weil: meinte sie ES oder IHN; erst viel später wusste ich sie: weil ich eben nur DAMIT & DADURCH existiere« (Mayröcker, 1968, 19).
 - 6 Diese Aufteilung zeigt sich im Originalmanuskript, das mir die Autorin freundlicherweise zur Verfügung stellte, auch optisch. Die Forschungsanalysen stehen in dieser Version eingerückt unter der Beschreibung der Forschungsaufbauten. Im Druck ging diese optische Dimension des Textes verloren.

die frontalansicht: zwei schnitte oberhalb der wangenknochen; zwei leuchtende, mit schwarzen tupfen besprenkelte weißflächen auf dem grauschwarz: lichtflecken; zwei zierborten: die borsten im gänsemarsch runden das hautgewelle unterhalb der Stirn schlecht ab. (Kim, 2000a, 9)

In dieser Form manifestiert sich, wie die Distanz in sprachlichen Grenzziehungen Ausdruck findet. Die Sprache, die hier verwendet wird, macht das Gegenüber zum Objekt, das keine menschlichen Züge mehr trägt. Das menschliche Gesicht wird mit Wörtern wie »naseninsel« oder »festlandgesicht« der leblosen Landschaft gleichgestellt oder über Beschreibungen wie »das gesicht: giraffengestreckt« den Tieren angenähert. Die Hauptfigur macht damit die Grenzziehungen gegenüber sich selbst für sich sichtbar. Gleichzeitig steigert sie diese grenzziehende Sprache über Neologismen wie »festlandgesicht« oder die Phrase »borsten im gänsemarsch« ins Groteske und stellt diese damit in Frage, allerdings ohne sie aufzuheben. Denn die Gewalt der Sprache hat sich schon lange in den Blick anderer Personen eingeschrieben, so einer Frau vor der Universität, die Unterschriften sammelt: »da sich ihr blick in meinem verfängt, überlegt sie, unschlüssig, welche sprache sie wählen soll, ob sie mich ansprechen darf« (ebd., 13). Die Frau sieht also die Fremde, die durch die Praktiken und Sprache der kolonialen Rassenforschung zur Fremden gemacht wurde. Doch die Erforschung des Inneren der Hauptfigur zeigt, dass die fremde Herkunft, die auf sie projiziert wird, ihr fremd ist: Sie kennt die Familienmitglieder im Herkunftsland nicht, sie versagt bei der Ausführung der Rituale und versteht auch die Sprache nur in Ansätzen (ebd., 11). Der Text endet mit einer Flucht ins Fantastische, in der der Hauptfigur eine neue Haut wächst, die dem Inneren der Person entspricht, aus Samenkeimlingen, die sie »heimatlicher erde entnahm«. Der letzte Satz des Textes, eine Frage, lässt allerdings offen, ob damit die Irritation gebannt werden kann: »und das spiegelbild: irritiert nicht mehr?« (ebd., 14; vgl. Schwaiger, 2016d, 266). Denn nicht die Erzählerin muss sich ändern, sondern die Sprache, in der die Grenzen ihr gegenüber festgeschrieben sind.

Das Gedicht »exile«, das im Jahr 2002 in der Zeitschrift *Zwischenwelt* erschien, befasst sich mit der Frage, wie die beschriebenen Grenzen in der Sprache überwunden werden können. Zunächst wird in Betracht gezogen, ob der Sprachwechsel, wie er im Zuge von Migration stattfindet, als Mittel einer solchen Grenzüberschreitung dienen könnte. Kim beschreibt den Sprachwechsel als »grenzgang« und spielt damit auf die Vorstellung an, dass Mehrsprachigkeit erlaubt, die nationalen Grenzen der Sprache zu überwinden. Diese findet sich schon bei Elias Canetti und prägt die Forschung zu Migration und Literatur bis in die Gegenwart (Sievers, 2016a; Yildiz, 2012). Doch bei Kim ist dieser »grenzgang« nur ein vorübergehender. Er bleibt auf die kurze Zeit des Übergangs beschränkt, in der die bisherige Alltagssprache durch eine neue ersetzt wird. Zudem wird dieser Prozess vom lyrischen Ich nicht als befreiend, sondern als ein Akt der Gewalt empfunden, in dem sich die neue Sprache in Kopf und Körper einfrisst. Dieser Akt eliminiert Wörter und damit Gedanken, die sich in der neuen Sprache nicht fassen lassen: »rasiert ein nadelwort«. Zurück bleiben »stummeln die verstümmelt bleiben«, »spuren«, die keinen Sinn mehr ergeben, »gebleicht führen sie in die irre« (Kim, 2002b). Sobald der Sprachwechsel vollzogen ist und sich das lyrische Ich an die neue Sprache gewöhnt hat, stellt sich jedoch wieder eine Vertrautheit mit der Sprache ein:

ist endlich der tausch vollzogen
 der den grenzgang erlaubt
 finde bald das vertraute wieder
 beendet scheint das angemessene
 frage mich, die antwort gewiß
 ich bewege dich im kreis
 mich fest an der hand (Kim, 2002b)

Mit der Gewöhnung an die neue Sprache wird diese als Abbild der Realität akzeptiert, und die Grenzen der Sprache beginnen erneut zu wirken. Damit geht einher, dass das Ich sich selbst nicht mehr in Frage stellt, sondern mit der Sprache auch seine Welt beherrscht. Fragen dienen nur mehr der Selbstvergewisserung: »frage mich, die antwort gewiß«. Das lyrische Ich hat die Gewalt über seine Welt wiedererlangt: »ich bewege dich im kreis/mich fest an der hand«. Es steht wieder auf dem sicheren Boden einer Sprache. Der Sprachwechsel reicht also nicht aus, um die Grenzen der Sprache und damit der Welt permanent in Frage zu stellen.

Eine Überwindung der sprachlichen Grenzen bedarf vielmehr einer kontinuierlichen Infragestellung der Sprache. Diese findet das lyrische Ich in der Imaginationskraft der Kunst, die es vom Vater erlernt:

staatenlos vertanze auf einem seil
 die dich umgrenzenden vatersprachen
 im seilbärkostüm im seilbärtraum (Kim, 2002b)

Als Seiltanz beschrieb schon Franz Kafka in einem Brief an Max Brod im Juni 1921 die besondere Situation der jüdischen deutschsprachigen Literatur in Prag (Brod und Kafka, 1989, 360). Deleuze und Guattari übertrugen Kafkas Beschreibung dieser »kleinen Literatur« auf die Literatur im Kontext von Migration und Mehrsprachigkeit (Deleuze und Guattari, 1976, 28f.). Seitdem findet dieses Bild in diesem Zusammenhang immer wieder Anwendung (Weigel, 1992, 228f.). Auch bei Anna Kim wurde es so verstanden (Vlasta, 2007, 35). Doch genau darauf bezieht sich das lyrische Ich nicht. Weder Migration noch Sprachwechsel haben in diesem Gedicht automatisch eine Infragestellung der Welt zur Folge. Die Grenze der einen Sprache zu überwinden, bedeutet hier nicht, mehrere Sprachen zu beherrschen, sondern vielmehr die Kraft der Imagination (»im seilbärkostüm im seilbärtraum«) zu nutzen, um den sicheren Boden der Sprache zu verlassen und damit das Selbstverständliche in Frage zu stellen. Diesem Zweck dienen die »vatersprachen«. Dabei handelt es sich um die Werkzeuge, mit denen der Vater sich bei der Arbeit an seiner Kunst umgibt. Diesen Raum zu erobern, bedeutet für das Kind eine Grenze zu überschreiten und sich auf unsicheren Boden zu begeben oder mit ihren Worten, staatenlos auf einem Seil zu tanzen. Das bestätigt eine Szene in *Die Bilderspur*, in der dieser Prozess ausführlicher dargestellt wird:

Stumm träumen teppichweit Tuben, Pinsel, Skizzen, begonnene, vergangene, dicht verwoben, auf dem Rain zwischen Betthort und Staffelei; ich tanze Seil auf Zehenrücken und Fersen im farbenfreien Raum, wackle meinen Füßen Platz, bis Vater Tuben,

Pinsel, Skizzen, begonnene, vergangene, dicht verwoben, vom Rain zwischen Betthort und Staffelei weghäuft, mir ein Teppichnest frei fegt. (Kim, 2004a, 11)

Die Tochter muss sich also in beiden Texten den Weg zum Vater bahnen, der als Maler die Kunst der Grenzüberschreitung beherrscht: »nur vater/verschwimmt alle viere gestreckt« (Kim, 2002b). Er lehrt seine Tochter diese Kunst, indem er gemeinsam mit ihr den Bleistift führt – ähnlich wie Valerian und die Ich-Erzählerin in Mayröckers *Abschiede* (vgl. Abschnitt 8.2.3) –, und macht sie damit selbst zur Künstlerin:

im bleistiftmeer paddelt pfote neben pfote artig getaucht ins
bleistiftmeer krault mein mund hinterher

staatenlos trippelt auf einem seil auf umgrenzenden
vatersprachen
meine zunge: fügt sich ein im bleistiftkleid, klebt
an die augen das himmelsgeschenk (Kim, 2002b)

Das grenzüberschreitende Denken schreibt sich in den Körper des lyrischen Ichs ein. Der Mund nimmt es gierig auf, die Zunge »fügt sich ein im bleistiftkleid«. Auch dieser Akt wird als Seiltanz beschrieben, als Weg in die Staatenlosigkeit. Über die Zunge und damit die Sprache findet das neue Denken dann genau wie im ersten Gedicht seinen Weg zu den Augen. Die körperliche Inkorporation einer neuen Art des Wahrnehmens hat also einen neuen Blick auf die Welt zur Folge. Das lyrische Ich beschreibt diese als »himmels-geschenk«. Gemeint ist damit eine Erweiterung des Horizonts, aber nicht nur im Sinne einer Öffnung für den Anderen, sondern vor allem im Sinne einer Infragestellung des Ichs:

mit ohrentrichtern größer als mein radiuskopf
schlucke ich wörter und spucke das eigene aus (Kim, 2002b)

Die Inkorporation der neuen Wahrnehmung beinhaltet letztendlich eine Infragestellung des Eigenen: »spucke das eigene aus«. Dieser Veränderungsprozess, in dem das Ich den Boden unter den Füßen wieder verliert, wird umrahmt von der folgenden Aussage: »die zunge mein tragbarer himmel« (ebd.). Unter diesem Bild ist nicht zu verstehen, dass die Sprache automatisch einen weiten Horizont mit sich bringt. Vielmehr reicht der Horizont des jeweiligen Ich nur so weit, wie die Sprache es erlaubt. Um diesen Horizont zu erweitern, bedarf es einer Infragestellung des Ichs.⁷ Das Gedicht unterscheidet also explizit zwischen dem Exil, das sich darin ausdrückt, dass man seine Heimat verlassen und die Sprache wechseln muss. Dieses wird hier als ein nur vorübergehendes Exil wahrgenommen. Demgegenüber steht das Exil, in dem man sich selbst und auch die Welt

7 In diesem Sinne findet sich das Bild dann auch in *Die Bilderspur* wieder, wo die Sprache zu einem Raum wird, in dem die beiden Figuren sich einsperren, statt sie zur Kommunikation zu verwenden: »Das Abschiedsreden unterbleibt. Wir fasten Wörter. Geborgen in Schalen hören wir Echo, die Zunge mein tragbarer Himmel« (Kim, 2004a, 23).

grundsätzlich als fremd wahrnimmt. Erst diese Form des Exils ermöglicht, dass »Einbein zweibeinig« wird, wie es am Schluss des Gedichts heißt (ebd.).

8.3.2 Die Bilderspur: Zur Aufhebung des Gegensatzes zwischen eigen und fremd

Die Entwicklung einer solchen Sprache, wie sie im Gedicht »exile« angedacht ist, steht im Zentrum von *Die Bilderspur*. In diesem Buch unternimmt Kim den Versuch, die Sprache so zu verändern, dass sich das Eigene und das Fremde nicht mehr als Gegensätze, sondern als verbunden denken lassen. Zu diesem Zweck überträgt sie die Wahrnehmung der Welt aus der surrealistischen Malerei in Sprache.⁸ So dienen Beschreibungen von Personen in diesem Buch nicht dazu, einen Eindruck von ihrem Äußeren zu vermitteln. Vielmehr sollen diese die Geschichte, Wünsche und Gefühle der jeweiligen Person sichtbar machen. Dieser Blick hat die Verfremdung des Selbstverständlichen zur Folge. Deutschsprachigen Leser*innen tritt die Welt, die sie zu kennen glauben, als fremde Welt entgegen. Damit verwischt die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem. Diese Verfremdung findet auch Ausdruck in der Sprache, deren Grenzen der Text verschiebt: Aus Nomina werden Verben (»ich hänsle und gretle durch einen langen Korridor« (Kim, 2004a, 42)), aus Verben Nomina (»Ihre Hände heißen Greifzu.« (Kim, 2004a, 9)) und aus passiven Objekten aktiv Handelnde (»der Rasen mäht grün« (Kim, 2004a, 40)) (vgl. Vlasta, 2007, 36f.). Zudem werden völlig selbstverständliche Wörter in Bilder übersetzt. So wird »klopfen« zu »mit den Knöcheln klingeln« (Kim, 2004a, 49) oder die Stadt Gießen zu »Heimischer Regen, vertraut, tropft größer« (ebd., 45). Der surrealistische Blick auf die Welt wird also in eine neue Sprache übertragen, die das Vertraute verfremdet. Ziel ist es, das Fremdsein als ein allgemeines Grundgefühl zu etablieren, das jede Person sich selbst und damit auch der Welt gegenüber haben sollte, um nichts als selbstverständlich anzunehmen und die eigene Wahrnehmung immer wieder in Frage zu stellen. In diesem Sinne lautet ein zentraler und deshalb auch kursiv gedruckter Satz im Buch: »Aus dem Gefühl des Fremdseins zum Ich entspringt das Gefühl des Fremdseins zur Welt« (ebd., 22).

Die Bilderspur beschreibt die Suche nach einer Sprache, in der sich diese Form der Fremdheit ausdrückt. Im ersten Teil »Suchen« erlernt die Protagonistin von ihrem Vater die Wahrnehmung der Welt über surrealistische Malerei. Im zweiten Teil »Finden« werden die Bilder ihres Vaters von Bekannten in Geschichten übersetzt. Beide Teile werden als »Ich«-Erzählung im Präsens wiedergegeben. Es wird also Gleichzeitigkeit von Erleben und Erzählen fingiert. Doch der Text ist durchgehend in der neuen Sprache verfasst, die in ihm erst gefunden wird. Kim erklärt das in ihrer Poetik damit, dass ihre Texte vom Ende her gedacht werden müssen: »Dazu muss ich sagen, dass meine Bücher ausnahmslos so aufgebaut sind, dass ihr Ende die Gedanken und Fragen, die ich in ihnen aufgeworfen habe, zusammenführt und mit einer Conclusio abschließt« (Kim, 2017c, 47). Diese Conclusio dient gleichzeitig als »Formspender« für den gesamten Text (ebd., 47). Die Form des Textes enthält also bereits die Conclusio, zu der er kommt. Im Fall von *Die Bilderspur* handelt es sich dabei um die Erkenntnis der Hauptfigur, dass etwas »vertraut

8 Kim erläutert diesen Prozess des Übersetzens bzw. Umsetzens von Bildern in Sprache in einer Unterrichtsreihe für fortgeschrittene Deutschlernende bzw. Schüler*innen im Deutschunterricht (Kim, 2009).

und doch fremd« sein kann (Kim, 2004a, 85). Genau dieses Erkenntnis ist in die Sprache des Textes eingeschrieben. Das hat ein Paradox zur Folge: Während die Hauptfigur sich in ihrer deutschsprachigen Umgebung fremd fühlt und sich mit allen Mitteln zunächst in der Vatersprache und dann in der deutschen Sprache zu beheimaten versucht, wird genau dieser Gegensatz von Beginn an als Konstrukt entlarvt.

Schon mit den ersten Worten wird aufgedeckt, dass die Protagonistin nicht fremd ist, sondern von ihrer neuen Umgebung zur Fremden gemacht wird: »Ihre Hände heißen Greifzu. Sie zwicken in meine Arme und Wangen, winken, flüstern, wie alt ist ihr Mädchen? vier oder fünf?, klopfen auf meine Schultern und Haare« (ebd., 9).⁹ Im ersten Satz wird aus dem Verb zugreifen das Nomen Greifzu. Dieses Wort wiederum wird zum Namen der Hände, die den Nachbarn des Mädchens, Otto und Rosa Einbein, gehören. Damit werden die Hände vermenschlicht. Gleichzeitig entmenslichen diese Hände das Mädchen, dem sie ungefragt ins Gesicht und in die Haare fassen, wie Kim, die dieses Verhalten in ihrer Kindheit am eigenen Leib erfuhr, in ihrem Essay *Der sichtbare Feind* erklärt: »[D]ie Entindividualisierung, die ich in diesem Moment in den Augen der Betrachter durchmachte, fühlte sich an wie eine Entmenslichung« (Kim, 2015, 88). Das Zugreifen beinhaltet zudem ein Fixieren des Gegenübers auf seine wahrgenommene Fremdheit, wie sich in den sprachlichen Äußerungen bestätigt. So fragt Rosa Einbein, als sie dem Kind zum Einzug einen kleinen Widder als Spielzeug schenkt, »ob ich aus dem Morgenland Abendlandtiere erkenne?« (Kim, 2004a, 9).

Der Text macht jedoch nicht nur sichtbar, wie die Protagonistin zur Fremden gemacht wird. Er stellt gleichzeitig die Aufnahmegesellschaft, die sich in Abgrenzung von den Fremden als Norm definiert, in ihrer Selbstverständlichkeit in Frage. Die surrealistischen Beschreibungen der Figuren illustrieren die tiefen Spuren, die die Geschichte des Nationalsozialismus und des Holocaust in der Gesellschaft hinterlassen haben. Dabei werden auch Differenzen innerhalb der Gesellschaft offenbar, einerseits zwischen Mann und Frau, andererseits zwischen jenen, deren Erlebnisse in das offizielle Geschichtsbild einfließen, und jenen, deren Erfahrungen in diesem unsichtbar bleiben. Otto Einbein verkörpert in diesem Zusammenhang in jeglicher Hinsicht die dominante Weltsicht. Das manifestiert sich schon in seinem Namen: Er ist kein Zweibein, sondern ein Einbein, der für eine Wahrnehmung der Welt steht, die keine Infragestellung des Selbst zulässt, wie sich im Gedicht »exile« gezeigt hat (vgl. Abschnitt 8.3.1). Gleichzeitig verweist der Name auf seine Kriegsverletzung, die er tagtäglich öffentlich zur Schau stellt: »Otto Einbein, der jeden Morgen in Zylinder, Unterhemd und kurzer Hose Unkraut im Garten jätet, den Stumpf gerade noch durch sein Beinkleid verborgen bei mancher ruckartigen Bewegung entblößt« (Kim, 2004a, 9). In diesem Bild drückt sich einerseits der Stolz auf seine Kriegsteilnahme aus. Andererseits beinhaltet seine kleinbürgerliche Pedanterie eine Nostalgie für die nationalsozialistische Ideologie. Der Zylinder steht demgegenüber für die Maske der Zivilisation, mit der er seiner Umgebung begegnet.

Einbeins Frau Rosa wird in dieser ersten Passage nur ihrem Namen nach bekannt, der sie als Frau charakterisiert. Sie bleibt in der immer noch patriarchal geprägten Ge-

9 Genau wie Mayröcker verwendet Kim in *Die Bilderspur* eine eigene Zeichensetzung sowie Groß- und Kleinschreibung. Diese Eigenheiten werden originalgetreu übernommen.

sellschaft unsichtbar. Doch Vater und Tochter geben der Frau in einem ihrer ersten Bilder eine eigene Geschichte:

[D]ie Frau scheint nur mit Vögeln zu sprechen, hält sich Vogelluft und Hände. Sie spricht mit Zeigefinger und Daumen, den Mund zu Schnabel gespitzt, die Haare zu Flügeln frisiert: Wären sie frei, würden sie fliegen. (Kim, 2004a, 11)

In dem surrealistischen Bild, in dem Rosa den Vögeln angenähert wird, offenbart sich ihr unterdrückter Wunsch, dieser Ordnung zu entfliehen. Ihre Nähe zu Vögeln zeigt sich auch an einem Geschenk. Rosa überrascht das Mädchen mit einem Kanarienvogel, den es gemeinsam mit seinem Vater freilässt (ebd., 15). Im zweiten Teil heißt es dann in Bezug auf Rosa: »Schnäbelt atemfroh« (ebd., 50). In dieser Passage findet die Sehnsucht Rosas nach einer anderen Welt dann auch Eingang in ihre Selbstcharakterisierung: »Sie sagt, sie kenne keinen anderen Ort als diesen, sie sei hier geboren und aufgewachsen. Sie habe noch nie Flugzeuge oder Hubschrauber gesehen. Der Himmel gehe nur kurz westwärts weiter. Hier sei das Ende der Welt, habe sie als Kind gefragt« (ebd., 50f.). Rosa zeigt sich als völlig an einem Ort verankert, und doch drückt jedes ihrer Worte eine Sehnsucht nach einer anderen Welt aus. Sie spricht von den anderen Orten, die sie nicht kennt, von den Flugzeugen und Hubschraubern, die sie wegbringen könnten, und von der Möglichkeit, dass hinter den Grenzen des Ortes, in dem sie ihr ganzes Leben verbracht hat, eine andere Welt existiert. Genau diese Sehnsucht findet auch im Bild von Vater und Tochter Ausdruck. Es zeigt, dass eine anscheinend in ihrer Umgebung tief verwurzelte Frau, die als Inbild der Nation gelten kann, in der sie lebt, sich nichts sehnlicher wünscht, als aus dieser zu entkommen.

Wie Rosa steht auch Edith im Gegensatz zu Otto Einbein, allerdings nicht nur aufgrund der Tatsache, dass sie eine Frau ist. Sie repräsentiert die Geschichte, die keine offizielle Anerkennung findet, sondern nur als Gerücht hinter vorgehaltener Hand erzählt wird und deswegen im Text im Konjunktiv wiedergegeben wird: »Man sagt, sie sei jüdischer Abstammung, munkelt, sie sei in einem Konzentrationslager gewesen« (ebd., 9). Ganz im Sinne ihrer gesellschaftlichen Marginalität nimmt Edith auch körperlich wenig Raum ein: »Länglich ist ihre Gestalt, nicht nur Nase und Mund« (ebd., 9). Gleichzeitig erlegt sie sich selbst körperlich strenge Grenzen auf: »die Haare eng an den Kopf frisiert, die Brille der Käfig der langen Augen, dunkel und weich« (ebd., 9). Die Brille wird hier im Sinne Wittgensteins zum Käfig der Augen (vgl. Abschnitt 8.3.1). Doch Edith wagt immer wieder den Blick über die Brille, sie »lässt ihre Augen bis an den Rand ihrer Brille fallen und wieder zurück, ping pong« (Kim, 2004a, 9). Sie stellt also vorgefasste Bilder in Frage. Zudem ist ihre Freundlichkeit nicht aufgesetzt, wie bei Otto Einbein, sondern sie nimmt das Mädchen mit ihrem offenen Lächeln für sich ein: »[D]as Lächeln jedoch ist weit, als es mich fängt« (ebd., 9).

Edith begegnet dem Mädchen anders als die Einbeins auf Augenhöhe. Zwar nimmt auch sie das Mädchen als Fremde wahr, schreibt sie jedoch nicht fest, sondern formuliert ihre Beobachtung in einem Satz, der unvollendet bleibt und zudem im Konjunktiv wiedergegeben wird: »Unsere Gesichter sehe sie zum ersten Mal ...« (ebd., 9). Damit gibt sie ihrem Gegenüber Raum für eine Selbstdarstellung, die prompt in Form eines Gedichts folgt: »[W]ir kämen von weit, weit her, von der anderen Seite vom Meer, fuhren bei Nebel

und Rauch, schwammen im Flugzeugbauch« (ebd., 9). Die Kunst wird anschließend zum verbindenden Element zwischen den beiden Figuren, denn als Edith erfährt, dass der Vater des Mädchens Künstler ist, zeigt sie dem Kind ihren Antiquitätenladen. Das Hinterzimmer dieses Geschäfts kann als ein Raum gelten, in den Ediths eigene Geschichte eingeschrieben ist. Hier bewahrt sie Unmengen von Gegenständen vor einer Vernichtung, wie sie sie selbst überlebt hat. Dass sie für die Vernichtung vorgesehen waren, zeigt sich in der Beschreibung des Stapels als »Scheiterhaufen«. In Ediths Wahrnehmung jedoch erhalten diese Gegenstände wieder Bedeutung. So bemüht sie bei einer Spieluhr, der das Gehäuse fehlt, die Kraft der Imagination, um dem Mädchen zu beschreiben, wie die Spieluhr, die das Lied »Weißt du wieviel Sternlein stehen?« spielt, einmal ausgesehen haben mag: »Stell dir vor, sagt Edith, ein Gehäuse aus blauem Holz, auf der Drehscheibe der Hirte bemüht mit Vollmond und Stern, ihm zu Füßen eine blonde Schar Schafe und Engel mit gerupften Flügeln« (ebd., 10). In dieser Idylle verwundern die gerupften Flügel der Engel. Mit ihnen wird auf die Einschränkung im Denken verwiesen, in der für das Fantastische, das Fliegen und Träumen wenig Raum ist. Das zeigt sich auch an einem Satz, den Edith bezüglich des Antiquitätenhandels äußert: »Sie habe den Blick längst verloren« (ebd., 9). Auch sie steht damit für die Grenzen der Sprache und Gemeinschaft, die es zu überwinden gilt.

Die Bildersprache offenbart also die Risse innerhalb der deutschsprachigen Gesellschaft, in die Vater und Tochter eingewandert sind. Diese kann nicht als eine geschlossene Einheit verstanden werden, die dem Fremden gegenübersteht. Vielmehr ziehen sich durch diese Gesellschaft die Gegensätze zwischen Mann und Frau bzw. zwischen den Anhängern und den Opfern der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik. Bei den meisten Figuren kann nicht die Rede davon sein, dass sie an diesem Ort zu Hause sind. Rosa würde diesem gern entkommen, Edith ist nie wirklich an diesem angekommen. Fremd und eigen liegen einander also im Text von Beginn an sehr nahe, ja finden sich in ein- und derselben Person wieder. Und doch bleiben sie für die Hauptfigur lange Gegensätze, die sich nicht vereinen lassen. Das zeigt sich daran, dass sie versucht, sich in einer Sprache und damit einer Identität zu verorten, wie es die selbstverständliche Aufteilung der Welt in Sprachen, Nationen und Identitäten ihr vorgibt.

8.3.3 Gefangen in der Einsprachigkeit: Zwischen Vatersprache und Stiefmuttersprache

Während auf der sprachlichen Ebene des Textes von Beginn an deutlich wird, dass sich fremd und eigen nicht als Gegensätze denken lassen, gelangt die Hauptfigur erst am Ende des Textes zu dieser Einsicht. Sie versucht zunächst in der Vatersprache eine Heimat zu finden, dann im zweiten Teil in der deutschen Sprache, bevor sie am Ende des dritten Teiles erkennt, dass sich diese beiden Sprachen zu einer vereinen lassen, in der fremd und vertraut keine Gegensätze darstellen, aus der sie folglich nicht ausgeschlossen ist und in der sie kreativ werden kann. Die Vatersprache, in der sie zunächst heimisch wird, ist dabei die Bildersprache. Auch wenn darin ein Verweis auf seine asiatische Herkunftssprache enthalten ist, so handelt es sich im Text von Beginn an um die Sprache der Kunst. Der Vater vermittelt seiner Tochter über die surrealistische Malerei seine Art des Sehens. Doch das geschieht nicht selbstlos. Vielmehr schafft er sich mit ihr eine eigene Sprache,

weil er die deutschsprachige Welt, in der sie leben, als fremd empfindet. Das zeigt sich im dritten Teil des Buches, in dem die Geschichte aus seiner Perspektive erzählt wird (Kim, 2004a, 73–75; vgl. Horváth, 2012, 72). Er verliert im fremden Land seine Kreativität. Die Tochter wird ihm in dieser Situation zum Anker. Er lehrt sie die Bildersprache, damit er in dieser Welt nicht allein ist: »[S]ie spricht bald wie ich« (Kim, 2004a, 73). Damit schafft er sich eine Heimat, die er in dem neuen Land nicht finden kann.

Vater und Tochter kommunizieren fortan über Bilder: »Nachts erzählen wir uns Bildergeschichten, er zeichnet, ich zeichne, er liest wie auch ich, und in der Stille ist nur das Atmen zu hören sowie das Lächeln der Münder« (ebd., 12). Das Mädchen vertraut so sehr auf seine Kraft der Imagination, dass sie hofft, in der Gegenwart des Vaters schwimmen zu können. Diese Hoffnung wird allerdings enttäuscht: »[S]chließlich ermahnt uns der Bademeister, den Nichtschwimmerbereich auf keinen Fall zu verlassen, beizeiten einen Kurs zu besuchen; unsere Blicke begegnen den Zehen am Grund« (ebd., 13). Das Buch spricht damit auf humorvolle Art auch die realen Grenzen der Imaginationskraft an. Gleichzeitig verweist es auf die Abhängigkeit, in die die Tochter vom Vater gerät. Die Welt, die sie mit ihm teilt, existiert ohne ihn nicht. Deswegen verkraftet sie das Alleinsein nicht und beginnt zu schlafwandeln. Dabei erwacht sie an einem Punkt völlig verwirrt aus einem Alptraum, in dem sie die Hand des Vaters in einer Menschenmenge verliert, sich also plötzlich auf sich allein gestellt sieht (ebd., 13).

Der Vater versucht ihr mit einem Bild die Angst vor dem Alleinsein zu nehmen und ihr Vertrauen in sich selbst und ihre Fantasie zu geben:

Drei Farben auf der Palette, Gelb, Rot und Blau, sowie Weiß und Schwarz; kariert die Leinwand mit wenigen Strichen, skizziert die Spaziergängerin, die auf Sonnenlicht geht, indem sie dem Schatten des eigenen Körpers folgt, Zehen an Ferse, Finger an Rücken genäht. Ihr Schatten sei leicht, malt Vater, er breite sich aus, halte selbst den Hund zu ihren Füßen. Die Haare habe sie hinter sich ausgebreitet, sie seien ihre Ruder. (Kim, 2004a, 13f.)

Die Tochter wird in diesem Bild zur Spaziergängerin auf Sonnenlicht, die sich nicht von einem simplen Schwarz-Weiß-Denken einschränken lässt, sondern diese Grenzen überschreitet. Weil sie auf Sonnenlicht geht, wirft sie keinen Schatten, sondern folgt ihrem Schatten. Liest man den Schatten als Spiegelbild der Seele, dann bedeutet dies auch, dass sie ihren eigenen Ideen folgen und sich dabei selbst Halt geben kann. Doch noch ist ihr das nicht möglich. Noch ist es der Vater, der ihren Weg vorgibt. Noch ist sie nicht aus seinem Schatten getreten und erinnert damit an Diana in Julia Rabinowichs *Die Erdfresserin* (vgl. Abschnitt 7.3.1). Das zeigt sich, als der Vater sich entschließt, in seine Heimat zurückzukehren, allerdings ohne seine Tochter, die er im deutschsprachigen Land beheimatet glaubt und bei Edith zurücklässt.

Ab diesem Moment ist die Tochter völlig allein mit der Vatersprache. Mit dem Vater kann sie bei seinen Besuchen nicht mehr an die gemeinsame Sprache anknüpfen. Sie erhofft sich vergeblich Bilder von ihm: »Durchsuche seine Tasche: Manuskripte, Bücher, Kalender, keine Zeichnungen« (Kim, 2004a, 23). Dennoch versucht sie mit allen Mitteln, an der verlorenen Welt festzuhalten, diese zu fixieren – und zerstört damit unbewusst das, was diese Sprache ausmacht, ihre Offenheit. Für diesen Prozess wird nicht

zufällig eine Formulierung aufgegriffen, die zu Beginn für die Einbeins verwendet wurde und die eine Fixierung der Welt beinhaltet: »Meine Hände heißen Greifzu. Wühle nach Verbliebenem, Zeichnungen, Bildern, in Schubladen, Kästen und Taschen« (ebd., 23). Als der Vater nach einigen Jahren der Ankünfte und Abschiede im Land der Tochter einen Gehirnschlag erleidet, beginnt sie, ihn seine Bildersprache zu lehren: »Meine Hände heißen Greifzu. Klaue Vaterbilder, beginne Buchstabiersalat: Zeigefingerwandern über Form und Farbe, Vaters spitzer Finger neben meinem über Berg und Tal, ist Zeit uferloser Fluss« (ebd., 29). Doch alle Versuche, die Bildersprache wieder zu einer Sprache der gemeinsamen Kommunikation zu machen, misslingen.

Auch mit Edith kann das Mädchen in der Vatersprache nicht kommunizieren. Edith entwickelt sich im Verlauf der Erzählung zu einer Art Stiefmutter. Diese Rolle hat auch eine sprachliche Dimension. Das Mädchen wächst in dieser Darstellung nicht mit einer Muttersprache auf – die Mutter findet erst im dritten Teil des Textes und nur kurz Erwähnung (ebd., 72) –, sondern mit einer Vatersprache, also der Bildersprache, und einer Stiefmuttersprache, also der deutschen Sprache. Dabei bietet ihr die Bildersprache im ersten Teil ein Zuhause, das sie in der Stiefmuttersprache zunächst nicht findet. Der Begriff »Stiefmuttersprache« beinhaltet damit nicht primär, dass das Mädchen nicht in die Sprache geboren ist. Vielmehr geht es darum, dass sie von dieser Sprache zur Fremden gemacht wird. Sie begibt sich, wie die Hauptfigur in der Erzählung »irritationen«, auf die Suche nach der Fremden, die die anderen in ihr sehen: »Verbringe heimliche Stunden vor dem Spiegelgesicht, studiere die Augen herab« (ebd., 22). Diese Aneignung der Fremdwahrnehmung hat eine tiefe Spaltung zur Folge: »Ein Fehler scheint unterlaufen: Innen und Außen unversöhnlich« (ebd., 22). Edith widerspricht zwar: »Stört Edith: Ich wäre eine von ihnen, so könne sie mir Vater und Mutter sein, innen verwandt« (ebd., 22). Doch auch sie sieht nur die innere Verwandtschaft, nimmt also die äußere Fremdheit als gegeben und unüberwindbar hin.

Ganz in diesem Sinne und getreu dem traditionellen Bild der Stiefmutter bleibt zwischen den beiden Figuren immer eine gewisse Distanz, in der sich die sprachliche Exklusion der Hauptfigur spiegelt. Diese zeigt sich vor allem darin, dass Edith die Wahrnehmung des Mädchens, das von Anfang an Gegensätze verbindet, nicht nachvollziehen kann: »Vor dem Fenster wringt es Wolken, in die Lachen fallen Flammen, Edith bessert mich aus, Tropfen, ich widerspreche: Als würden Flammen im Loch ertrinken; ich zeichne sie auf, Edith versteht nicht« (ebd., 10). Edith setzt der besonderen Wahrnehmung des Mädchens, in der sich Gegensätze wie Feuer und Wasser verbinden lassen, sprachliche Korrektheit entgegen. Sie nimmt die Kreativität als Fehler wahr. Sie legt die Fantasie des Mädchens in Ketten genauso wie sie ihrem Schlafwandeln damit zu begegnen versucht, dass sie sie einsperrt und mit einem Sicherheitsgurt ans Bett bindet. Damit steht Edith für ein Sprachverständnis, das allein Muttersprachler*innen ein Recht auf kreativen Sprachgebrauch zuspricht und dem fremden Kind Kreativität als Fehler ankreidet. Das Mädchen versucht zwar, Edith die Bildersprache zu lehren, als der Vater sie verlässt, um weiterhin in dieser Sprache kommunizieren zu können: »Selten habe ich Meer wüsten gesehen, lebe ich Edith das Vatersversprechen vor, deute auf Bildelemente, die es gilt zu entziffern« (ebd., 21). Doch Edith bleibt die Sprache trotz der beiderseitigen Bemühungen verschlossen: »Edith schüttelt bekümmert den Kopf, sie verstehe mich nicht, so sehr ich erkläre, sie sähe es nicht: Über das Tischtuch gebeugt fletschen wir Na-

sen, rütteln an Armen und Beinen, fast scheint es, als wären wir blind auf den Zungen, wie konnten wir Wörter verlieren« (ebd., 21).

Im zweiten Teil des Textes wird klar, dass das Mädchen diesen Kampf mit Edith irgendwann aufgibt. Ausgangspunkt des zweiten Teils ist der Tod Ediths, deren Pflegerin die Hauptfigur zum Dank für die lange Betreuung Blumen schenken will. Ort der Handlung ist ein Heim, in dem sie nach »Mutters Schwester« sucht (ebd., 37). Die junge Frau nimmt Edith also nun als »Mutter« wahr und verortet sich damit vollständig im deutschsprachigen Kontext und der deutschen Sprache. Der Vater dagegen ist der Fremde. Immer wieder behauptet die Hauptfigur, sie sei nicht die Tochter des Malers, und fragt sogar an einer Stelle eine andere Figur, ob er die Tochter des Malers kenne (ebd., 47). Damit verleugnet sie gleichzeitig die Vatersprache, also die Sprache der Malerei, die sie in diesem Abschnitt des Textes über die Erzählungen der anderen neu erlernt. Nun ist es die Hauptfigur, die den Blick verloren hat, die die Fremdheit des Selbst und damit die Fremdheit der Welt nicht mehr wahrnimmt. Deswegen ist es auch nicht sie, die die Bildersprache in Sprache übersetzt. Vielmehr übernehmen Andere diese Übersetzung für sie.

8.3.4 Die Sprache der Anderen: Finden der neuen Sprache

Im zweiten Teil des Textes begibt sich die Ich-Erzählerin auf eine imaginäre Reise, um nach den Bildern ihres Vaters zu suchen. Doch statt der Bilder erhält sie Geschichten, die die Bildsprache in die deutsche Sprache übersetzen. Der erste Abschnitt markiert diese Reise als eine Art Traum, inspiriert durch mythische und fantastische Vorbilder, in denen das Unmögliche zur Möglichkeit wird. Er kennzeichnet den Übergang der Ich-Erzählerin in eine fantastische Welt, eine Zukunft, in der die gesellschaftlichen Normen außer Kraft gesetzt sind und damit ein Denken über sprachliche Grenzen hinaus möglich wird. Den Weg in diese fantastische Welt weisen der jungen Frau »zwei alte Verrückte, Adèle und Iris« (Kim, 2004a, 37). Die beiden Figuren erinnern an die Künstler*innen EVA & ADELE, die genauso wie Mayröcker Kunst und Leben als untrennbar miteinander verbunden verstehen. Ihr Motto lautet: »WO WIR SIND IST MUSEUM«. Zu ihrer Biografie vor ihrem Auftreten als EVA & ADELE gibt es keine Informationen, aber sie behaupten, sie »KOMMEN AUS DER ZUKUNFT«, verweisen also mit ihrer Kunst auf eine Welt, die es erst noch zu erschaffen gilt: »They literally personify a new social reality, decidedly more tolerant than the one in which we live« (Piekarska, 2012, 87). Sie repräsentieren eine Welt, in der der Gegensatz zwischen Mann und Frau in einem neuen Denken aufgehoben ist. Dass Eva bei Kim zu Iris mutiert, erklärt sich damit, dass die Iris ein Teil des Auges ist. Der Name verweist also darauf, dass die beiden Figuren, die sie in Anlehnung an EVA & ADELE hier schafft, nicht für eine neue Wahrnehmung des Geschlechts stehen, sondern für eine neue Art des Sehens. Sie sind diejenigen, von denen die Hauptfigur letztendlich lernt, fremd und eigen nicht als Gegensatz wahrzunehmen, wie sie im dritten Teil des Textes erklärt, der personal erzählt wird: »Eine eigenartige Geschichte, sagt sie [die Hauptfigur], beim Besuch im Pflegeheim treffe sie zwei alte Verrückte, Iris und Adèle, und auf ein Bild, ihr vertraut und doch fremd in der Art, in ihm reisen zu können, auch durch die Nacht. Sie sagt das Bild sei Heimat« (Kim, 2004a, 85; vgl. dazu ebd., 41).

Iris und Adèle ziehen die junge Frau zu Beginn des zweiten Teils in ein abgeschlossenes Zimmer, laden sie zum Kaffee ein und beginnen Geschichten zu erzählen. Dabei stellen sie die Erzählungen der jeweils anderen konsequent in Frage. Die ganze Situation erinnert an die »Mad Tea Party« in Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* (Carroll, 1990, 74–84). Damit wird ein Werk zitiert, in dem die Grenzen der Welt im Fantastischen überschritten werden. Auch in einem kürzlich erschienen Text verweist Kim auf *Alice in Wonderland*, um ihrer These Ausdruck zu verleihen, dass ein anderer Blick auf die Welt möglich und notwendig ist: »[T]he one thing that I took away from studying Philosophy is, that one has an obligation to follow the rabbit into the rabbit hole, because the world needs to be looked at from many different angles« (Kim, 2021a). Doch der Perspektivwechsel wird im zweiten Teil von *Die Bilderspur* nicht nur über den Verweis auf Carroll eingeleitet. Iris und Adèle werden zudem explizit mit dem biblischen Mythos von Jona verbunden: »Sie sehen, sprechen sie Kanongesang, Jona im Wal-Mosaik, Jona aufrecht neben Jona lebendig verschluckt« (Kim, 2004a, 37). Auch die Geschichte von Jona im Wal fungiert als Mythos des Übergangs in einen neuen Geisteszustand, in dem Gegensätze zusammengedacht werden können. Das bestätigt die Formulierung: »Jona im Wal-Mosaik, Jona aufrecht neben Jona lebendig verschluckt«.

Die Geschichte von Jona wurde in der Literatur schon vielfach als Übergangsmythos aufgegriffen. Als besonders aufschlussreich erweist sich für diesen Kontext eine Erzählung von Albert Camus – einem der wenigen Autoren, dessen Werke Kim genauso regelmäßig zur Hand nimmt wie Mayröckers: »Einen Camus habe ich auch immer auf meinem Schreibtisch liegen« (Kim in Sievers, 2017a, 87). Camus erzählt in »Jonas oder der Künstler bei der Arbeit« (1957) von einem berühmten Künstler, der im Trubel, den seine Berühmtheit mit sich bringt, nicht mehr arbeiten kann, und sich deswegen in einen Verschlag zurückzieht, um an einem Kunstwerk zu arbeiten. Doch als er wieder in die Welt zurückkehrt, findet sich auf der Leinwand lediglich ein einziges Wort. Dieses ist so klein geschrieben, dass nicht auszumachen ist, ob es sich um das Wort »solidaire« (gemeinsam) oder »solitaire« (einsam) handelt (Camus, 2010, 229). In diesem Werk sind also die Möglichkeiten der Malerei, Gegensätzliches sichtbar zu machen, in Sprache übersetzt (Sheaffer-Jones, 2001). Aus dieser Perspektive beinhaltet der Verweis auf Jona schon das Ziel des Kapitels »Finden«.

Das Finden der Sprache wird in *Die Bilderspur* bewusst so konstruiert, dass nicht das Ich damit beginnt, diese Sprache zu sprechen. Die Hauptfigur lernt die Sprache von anderen. Sie begibt sich auf die Suche nach den Bildern ihres Vaters, erhält aber nicht die Bilder selbst. Vielmehr erzählen ihr unterschiedliche Figuren, von denen die meisten auch schon im ersten Teil vorkommen, auf Basis dieser Bilder Geschichten über sich selbst und ihren Vater. Diese Geschichten können als Übersetzung der Bildersprache in die Sprache verstanden werden. Die neue Sprache ist also nicht die Sprache der Hauptfigur, sondern ganz im Sinne Jacques Derridas immer schon die Sprache der anderen: »[D]ie Sprache ist vom anderen, kommt vom anderen, ist *das* Kommen des anderen« (Derrida, 2003, 131, Hervorhebung im Original). Sprache wird damit bewusst nicht als Besitz imaginiert. Die Hauptfigur gibt allerdings an einer Stelle explizit zu verstehen, dass es ihr genau darum gegangen sei, »eines dieser Bilder zu besitzen, *Heimat*, Heimat haben« (Kim, 2004a, 54, Hervorhebung im Original). Sie verbindet also den Besitz eines solchen Bildes, und damit der Vatersprache, mit dem Gefühl von Heimat. Sie will an der

Bildersprache genauso festhalten, wie sie an der deutschen Sprache festhält, die sie nun als ihre Muttersprache sieht. Mit anderen Worten, sie ruft damit eine Vorstellung von Sprache auf, wie sie mit der Herausbildung der Nation zur Normalität wurde. Doch die Sprache, die sie über die Übersetzung der Bilder erhält, stellt genau diese Sprachvorstellung und das damit einhergehende Gefühl von Heimat in Frage.

Das erste Bild, das Iris für die Protagonistin in Sprache übersetzt, wird wie folgt beschrieben: »Flora umrankt hausen Häuser auf weißen Steinen (die Farbe vom Papier ausgetrunken). Ein Bündel zu Füßen blickt Schatten zurück« (Kim, 2004a, 41). In dem Bild finden sich Ankunft und Abschied, die eigentlich als Gegensatz gelten, in einer Darstellung vereint. Iris deutet das Bild zwar als Abschied, formuliert ihre Interpretation jedoch als Frage: »Ankunft oder Abschied, fragt Iris, wartet er auf das Dunkel, wartet im Dämmerlicht, bis Nacht Heimat verschluckt, er gehen kann, ohne Abschied nehmen zu müssen? Ich antworte, ich wüsste es nicht. Iris sagt, sie wüsste es auch nicht« (ebd., 41). Es wird also bewusst offengelassen, wie das Bild zu lesen ist, um die spezifische Kraft der Bildersprache zu illustrieren, in der sich Gegensätze vereinen lassen.

In den folgenden Bildergeschichten wird das Innere der Tochter, ihre Zugehörigkeit zum deutschsprachigen Raum, auch äußerlich sichtbar. Ihre Existenz wird in die deutsche Sprache eingeschrieben, die damit zu einer neuen Sprache wird. Eine dieser Geschichten wird von Hermine erzählt, die einst die Bilder des Vaters ausstellen wollte. Sie beschreibt Vater und Tochter als zwei Figuren, die rein äußerlich keine Ähnlichkeiten haben: »Titus, der Mann rechts, sagt Hermine, schwächling von Statur, kapert das Mädchen Blum, ihm unähnlich riesenhaft. Ährenhaare, Wiesenaugen, weiter blauer Mantel. Reist in Blums Manteltasche, da ihre Schritte Wälder waren« (ebd., 43). Die Tochter erhält in diesem Bild durch ihre Größe, die blonden Haare und die hellen Augen ein Äußeres, das ihrem Inneren entspricht. Damit wird auch äußerlich sichtbar, wie sehr sie sich von ihrem Vater unterscheidet, weil sie in dem Land aufgewachsen ist, das er als Fremde empfindet. Die selbstverständliche Vorstellung, dass die eigene Identität eng mit den Eltern in Zusammenhang steht, wird damit in Frage gestellt. Diese Infragestellung des Selbstverständlichen wird aus dem Bild in Sprache übersetzt. Doch das surrealistische Bild und die darauf basierende Erzählung schreiben Vater und Tochter auch Gemeinsamkeiten zu, die in der Reduzierung auf ihr Äußeres übersehen werden. Was die beiden vereint, ist nicht ihre Herkunft, sondern ihr subversiver Blick auf die Welt. Sie widersetzen sich den vorgegebenen Normen: »Sie rauben Greißlereien aus, klauen Dinge mit Taschenpassform, alles winzig Kleine« (ebd., 43). Ihr Interesse gilt dem Kleinen, das leicht übersehen wird. Dabei betont Hermine in der Geschichte der beiden den starken Einfluss des Vaters auf die Tochter: »Blum trabt, wohin er sie schickt. Der Mantel wird zweite Haut, Titus gestattet nicht, ihn abzulegen« (ebd., 43). Deswegen flüchtet sie vor ihm, so die Erzählung weiter. Zurück bleibt Titus, dem bewusst wird, dass sie nicht zu ihm zurückkehren kann: »Sie deutet auf den rotgelben Hintergrund, das Häuschen im Abendgrauen, hier warte Titus. Hier dämmert ihm, dass sie seine Adresse nicht, nie be- saß« (ebd., 44).

Hermine's Sohn Hansjong dagegen erzählt von der Abhängigkeit des Vaters von seiner Tochter. In seiner Übersetzung eines Bildes in Sprache scheint der Vater in der Welt verloren, und die Tochter kommt ihm zur Hilfe: »Sein Drache fliegt über Flüsse und Fä- le, verfängt sich im Astbau, fesselt Blattwerk. Die Schnur hebt ihn von der Erde in die

Zweige; er zappelt am Haken, spuckt Laub aus den Augen, spricht durch die Blume um Hilfe. Sie breitet ein Tuch aus« (ebd., 46). Sie fängt ihn auf in der fremden Welt, in der er sich nicht verorten kann. Auch in dieser Geschichte werden die beiden Figuren als einander unähnlich gezeichnet. Was sie verbindet, ist also auch hier nicht die Herkunft: »Er sei sehr klein, sagt sie, sie werde ihn um Köpfe überragen, er dürfe sich nicht fürchten, nicht flüchten« (ebd., 46). In diesem Fall besteht die Verbindung darin, dass die Tochter ihn unterstützt, in der Welt, die ihm fremd ist, anzukommen. Sie übersetzt für ihn, wenn er sich nicht zurechtfindet, wie im ersten Teil des Buches ausgeführt wird: »Kein Fuß vor die Tür ohne K. wie Kind begleite ich Vater als Schattenspion, Heimlich-Übersetzer, Wanderstab; verteidige ihn vor den Fluten des Fremdseins, die Kopfbänke bespülen« (ebd., 10). Doch das Bild zeigt in der Interpretation von Hansjong auch die Angst des Vaters vor dieser Welt und ihre Enttäuschung, dass sie ihm nicht helfen kann, diese zu überwinden: »Ihr Gesicht springt von den Schultern in den Himmel ohne Trampolin, auf zwei Beinen nur. Er versteckt sich im Gras. Über ihn fällt die Weste aus Brot mit Ärmeln aus Wurst. Sie sagt, sie habe sich geirrt, sie sei nicht erwünscht« (ebd., 46).

In beiden Bildern und den Geschichten, die darauf basieren, kommt also deutlich zum Ausdruck, dass gemeinsame Abstammung nicht unbedingt ein Gefühl von Gemeinschaft erzeugen muss. Vielmehr besteht zwischen Vater und Tochter zwar zunächst eine Nähe über die Bildersprache, aber gleichzeitig eine unüberbrückbare Distanz, die am Ende dieses zweiten Teils des Buches auch in einer weiteren Abschiedsszene Ausdruck findet, in diesem Fall im Rahmen eines koreanischen Ahnengedenkens. Das zeigt sich am »Arrangement der Speisen« und an anderen »Requisiten«, wie einem Bild des Vaters, davor »Kerzenhalter und Rauchgefäße« (ebd., 53). Damit wird ein Abschied inszeniert, der den beiden im ersten Teil nicht möglich war. Der Vater versucht die Tochter an ihre gemeinsame Zeit zu erinnern. Doch sie betont durchwegs, dass sie ihn nicht kenne. Schließlich gibt er auf: »Dreht mein Gesicht zum Licht, lässt es fallen. Ich sei nicht seine Tochter. Dreht sich zur Wand, er entschuldige sich, steckt den Kopf unter die Decke, das Fremde blende ihn« (ebd., 61). Erst am Ende des Buches erkennt sie bei einem weiteren Abschied und einem Blick auf das Porträt ihres Vaters, dass beides möglich ist: Er kann ihr Vater sein, und sie kann sich trotzdem dem deutschsprachigen Raum und Österreich zugehörig fühlen. Fixieren lassen will sie sich darauf allerdings nicht. So verlässt sie das Ahnengedenken, bevor ihr jemand weitere Fragen stellen kann (ebd., 86).

Für diese Erkenntnis der Hauptfigur am Ende des Textes bedarf es des dritten Teils, der vor Augen führt, dass auch der Vater nicht per se ein Fremder ist. Dieser Blick auf den Vater wird erst durch die neue Sprache möglich, die im zweiten Teil gefunden wurde und im dritten Teil zum Ausgangspunkt eines Erzählens der Anderen wird, das schon Dimitré Dinev und Julya Rabinowich beschäftigte (vgl. Kapitel 6 und 7) und das auf Kims Romantrilogie vorausweist (vgl. Abschnitt 8.5). Kim lässt mit dem Vater der Hauptfigur einen Toten zu Wort kommen, ermöglicht das aber anders als Dinev und Rabinowich über den Umweg einer Sprache, in der das kein Widerspruch in sich ist. Neben der Sprache ermöglicht auch die Figur des Erzählers, an den die Ich-Erzählerin im dritten Teil die Aufgabe des Erzählens übergibt, dass der Vater nicht als Fremder markiert wird. Diese Figur, Keyser, leidet unter einer Sehschwäche: »Im Sonnenlicht würden Dinge, Menschen verschwinden, in der Ferne seien Freunde gesichtslos. Nachts habe der Himmel eine Landschaft, Menschen Gesichter, die Welt verliere keine Konturen. Lächelt und sagt,

er sei farbenblind« (Kim, 2004a, 65). Seine Farbenblindheit beinhaltet, dass er die Menschen nicht nach ihrem Aussehen beurteilt. Er achtet nicht auf das Äußere wie es im Sonnenlicht sichtbar wird, sondern auf die Gesichter der Menschen, wie sie sich in der Nacht zeigen. Damit erweist sich seine Sehschwäche als ideale Voraussetzung für eine Auseinandersetzung mit dem Fremden, die über das rein Äußere hinausgeht.

Diese Perspektive auf die Figur des Vaters macht sichtbar, wie fremd er sich in der neuen Welt fühlt, in die er mit der Tochter eingewandert ist, und wie sehr sich dieses Fremdheitsgefühl verfestigt, je mehr er versucht diesem mit einem Festhalten an einer vermeintlichen Heimat zu begegnen. Sein Rückzug in diese Heimat ist ein Rückzug in eine Traumwelt, die ihn vor der Realität schützt: »Ein Gefühl umgibt seine Schultern, wärmt in Lieblingsfarben, er glaubt sich ständig in einem Traum« (ebd., 74). Für die Welt, die ihn in der Realität umgibt, entwickelt er dagegen keinen Blick: »Er geht spazieren, sieht seinen Fußstapfen nach, stapft anfangs Kopf erhoben durch Unbekanntes, Fremdes es scheint ihm, als seien ihm ungebrauchte Augen gewachsen« (ebd., 74). Doch der Gehirnschlag hat zur Folge, dass er alles vergisst, und nach seiner Genesung plötzlich Zugang zu der Sprache und Welt findet, die ihm so fremd erschienen: »Sie [Edith] lehrt ihn die Sprache der Fremde, nun nicht mehr fremd, hat er vieles vergessen, ist ihm vieles vollkommen unbekannt« (ebd., 79). Nachdem ihm aufgrund seiner Amnesie alles fremd ist, ordnet sich die Welt noch einmal komplett neu. Die erste Sprache, die er nach dem Vergessen lernt, ist die deutsche. Sie und die Welt, die sich mit ihr verbindet, sind ihm nun vertraut. Die Traumwelt einer Heimat, in die er sich geflüchtet hatte, wird ihm dagegen fremd. Auch in Bezug auf den Vater wird der Gegensatz zwischen fremd und eigen damit neu gedacht.

Kims Debüt *Die Bilderspur* kann also als radikale Infragestellung eines Narrativs verstanden werden, das Sprache, Identität und Nation im Begriff der Muttersprache fest miteinander verbindet. Sie zeigt, dass Menschen, die nach dieser Definition als Einheimische gelten, wie Rosa, sich nicht unbedingt in dieser Welt zu Hause fühlen müssen, genauso wie Menschen, die automatisch als Fremde wahrgenommen werden, wie die Hauptfigur selbst oder ihr Vater, durchaus Zugehörigkeit empfinden können. Als entscheidend erweist sich dabei für alle Figuren, den Blick für die Grenzen der Sprache und damit der Welt, in der sie gefangen sind, nicht zu verlieren, und diese immer wieder in Frage zu stellen. Genau das wird mit der Sprache des Textes versucht, mit dem die Autorin unter Beweis stellt, dass es sehr wohl möglich ist, in einer Sprache kreativ zu werden, die im herkömmlichen Verständnis dieses Wortes nicht die Muttersprache ist. Sie schreibt sich mit dem Text nicht nur in die deutsche Sprache, sondern über ihren Bezug auf Mayröcker in die Literatur Österreichs ein. Doch Kims radikale Infragestellung von Sprache, Heimat, Fremde und Identität stößt im literarischen Feld auf Unverständnis, obwohl sie sprachlich dezidiert an eine österreichische Tradition anschließt.

8.4 Verortung als Österreicherin vs. wahrgenommene Fremde im literarischen Feld

In der bisherigen Analyse hat sich deutlich gezeigt, dass Anna Kim ihre »literarische Heimat«, wie sie diese selbst in einem Interview nennt, zunächst in der österreichischen

Avantgarde sah (Schwens-Harrant, 2014c, 141). Dementsprechend verortete sie sich auch im literarischen Feld. Ihr erster Kontakt war die schule für dichtung, die 1991 in Wien gegründet wurde und stark der experimentellen Literatur verpflichtet ist. Dort lernte sie die Lyrikerin Christine Huber kennen, die zu den Gründungsmitgliedern der schule für dichtung zählt (Georgeva, 2009, 22). Sie wiederum ebnete Kim den Weg in die Alte Schmiede, die damals noch das »Zentrum für abstrakte Poesie« und damit der Zugang zur »Szene« war, wie Kim im Gespräch mit mir erläuterte (Interview). Kurt Neumann, der bis 2018 Leiter der Alten Schmiede war, zählte lange zu einem der wichtigsten Kontakte Kims im literarischen Feld. Er hat sie auf ihrem Weg in die Literatur enorm unterstützt (ebd.). Über eine Schreibwerkstatt mit Julian Schutting, der auch der experimentellen Dichtung zuzurechnen ist, konnte Kim 1999 ein erstes Gedicht mit dem Titel »Fenster« in der Zeitschrift *Lichtungen* veröffentlichen (ebd.). Im Jahr 2000 entstand über die Alte Schmiede die Verbindung zur experimentellen Zeitschrift *perspektive* (ebd.). Im selben Jahr veröffentlichte die Autorin in dieser Zeitschrift die Erzählung »mär« (Kim, 2000b), die auch in *Die Bilderspur* Aufnahme findet (Kim, 2004a, 16f.).

Mit einer ersten Version ihres Debüts *Die Bilderspur* wandte sich Kim dann 2002 an den Grazer Verlag Droschl. Droschl wurde 1978 von Max Droschl gegründet, der als Maschinenbau- und Wirtschaftsingenieur tätig war (Jöbstl, 2009, 8). Schon 1974 hatte Droschl eine Galerie eröffnet, in der er auch Literatur aus dem Umfeld des Forums Stadtpark verkaufte (ebd., 8; vgl. zum Forum Stadtpark Abschnitt 4.6). Die Verbindung von Kunst und Literatur stand dann auch am Beginn des Verlagsprogramms, in dem zunächst Kataloge zu Droschls Ausstellungen erschienen, die mit Texten von Autor*innen versehen waren (Jöbstl, 2009, 8f.). Großen Wert legte der Verleger dabei auf die Gestaltung der Bücher. Mit Unterstützung von Rainer Götz, der 1979 als Lektor zum Verlag stieß, wurde 1980 das erste literarische Werk verlegt, das Drama *Pfnacht. Komödie in drei Akten* von Wolfgang Bauer, einem Autor, der zur Grazer Gruppe gezählt wird und der 1968 mit seinem Stück *Magic Afternoon* Bekanntheit im deutschsprachigen Raum erlangte (ebd., 11). Schon in dieser ersten Veröffentlichung zeigt sich die programmatische Ausrichtung des Verlags am literarischen Experiment, für das Graz in dieser Zeit insbesondere über die Zeitschrift *manuskripte* bekannt war (vgl. dazu Abschnitt 4.6). Die Zusammenarbeit mit dieser Zeitschrift, die in der Reihe »manuskripte edition« Ausdruck fand und über die Mitarbeit von Rainer Götz bei beiden Institutionen auch eine persönliche Komponente hatte, war für Droschls Erfolg entscheidend (Jöbstl, 2009, 15f.). Viele der Autor*innen, die in der Zeitschrift veröffentlichten, haben später auch bei Droschl publiziert (ebd., 7).

Für Anna Kim stellte Droschl dementsprechend den Inbegriff der Tradition dar, in der sie sich mit ihrem Schreiben verorten wollte: »Ich wollte damals unbedingt bei Droschl das Buch machen und bei keinem anderen Verlag, weil Droschl für mich diese Literatur repräsentiert hat« (Kim in Schwens-Harrant, 2014c, 140f.). Dabei ging es jedoch nicht nur um Zugehörigkeit zu einer Tradition, sondern auch darum, als Teil der österreichischen Literatur wahrgenommen zu werden, die sie gleichzeitig mit ihrem Schreiben in Frage stellt. So erzählte sie im Gespräch mit mir, dass sie besonders das damalige Motto des Verlags »Österreichische Autoren sind unser Herzblut« angezogen habe (Interview). Rainer Götz nahm *Die Bilderspur* schon in ihrer ersten Form im Jahr 2002 zur Veröffentlichung an. Doch Kim entschied sich, das Manuskript noch einmal grundlegend zu überarbeiten. So erschien zunächst nur der Teil, der jetzt, in leicht überarbeiteter Form, der

erste Teil von *Die Bilderspur* ist, unter dem Titel »Bilderspuren« in der Zeitschrift *manuskripte* (Kim, 2002a; Sievers, 2017a).¹⁰ Kim veröffentlichte in der Zeitschrift später noch zwei weitere Erzählungen: 2003 »Das unbedingte Berühren« und 2005 »Glück«. Schon 2004 erschien die finale Version von *Die Bilderspur* im Droschl Verlag, in der Kim nicht nur den Handlungsverlauf, sondern auch den Schluss verändert hatte.¹¹ Der Lektor Rainer Götz war also entscheidend für Kims Weg in die Literatur, der sie über ihn zur Zeitschrift *manuskripte* und zum Verlag Droschl führte. Sie bezeichnete ihn mir gegenüber als einen der besten Lektoren, mit denen sie je zusammengearbeitet hat, und betont, sie habe viel von ihm gelernt, was das literarische Handwerk betrifft. Zudem setzte er sich im literarischen Feld sehr für ihr Werk ein und organisierte viele Lesungen für sie (Interview).

Daneben stand Kim auch in Kontakt mit Institutionen, die sich explizit für Zugewanderte und deren Nachfahren einsetzen, wie die *edition exil* oder die Zeitschrift *Zwischenwelt*. Doch diese hatten für ihre schriftstellerische Laufbahn bei weitem nicht die Bedeutung wie die Institutionen der Avantgarde. Sie gewann zwar im Jahr 2000 mit ihrem Prosatext »irritationen« den ersten Preis im Literaturwettbewerb »schreiben zwischen den kulturen«. Dieser Preis sollte jedoch erst nach Dinevs Erfolg mit seinem Roman *Engelszungen* im Jahr 2003 die Bedeutung im literarischen Feld erlangen, von der Julia Rabinowich profitierte (vgl. Kapitel 7) – auch Dinev gewann den Preis genau wie Kim erst im Jahr 2000 (vgl. Abschnitt 6.1). Zudem hielt Kim nach der Publikation ihres Textes in der Anthologie *fremdland* bewusst Distanz zu Christa Stippinger und dem *verein exil* (Schwaiger, 2016d, 119–122). Auch in der Zeitschrift *Zwischenwelt*, die sich seit der Veröffentlichung von Vertlibs Texten für Literatur von Immigrant*innen interessierte (vgl. die Abschnitte 4.11 und 5.4.1), publizierte sie nur zwei ihrer Werke: das Gedicht »exile« und den Essay »Verborgte Sprache« (Kim, 2004d; dies., 2002b). Doch das alles hat sie nicht davor bewahrt, im Literaturbetrieb als Fremde wahrgenommen zu werden.

Unangenehm aufgefallen war Kim diese Zuschreibung schon bei der *edition exil*, zu der sie aus diesem Grund auch Distanz hielt. Für die Teilnahme am Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« war zum damaligen Zeitpunkt Voraussetzung, dass Deutsch nicht die Muttersprache ist. Als Kim bei Christa Stippinger nachfragte, wie diese Bedingung denn zu verstehen sei, erhielt sie die Antwort, dass sie als Person, die nicht in Österreich geboren sei, diese erfüllen würde. Kim erklärt im Gespräch mit mir: »Damit hat sie nichts gemacht, was außergewöhnlich gewesen wäre zu der Zeit. Aber für mich war dieses begrenzte Verständnis von Muttersprache problematisch, denn für mich ist Deutsch meine Muttersprache« (Kim in Sievers, 2017a, 100). Auch das Interview, das in

10 Der Text veränderte sich nicht grundlegend, aber doch im Detail. So wurde zum Beispiel gleich zu Beginn der Satz »Ihre Hände heißen Greifzu« sowie die Beschreibung von Otto Einbein, die oben zitiert wurde, hinzugefügt (vgl. Abschnitt 8.3.2).

11 In ihrem Text »Ein Making Of« erzählt Kim, wie lange und intensiv sie an *Die Bilderspur* arbeitete und wie sehr sich der Text in diesem Prozess veränderte: »Es existieren zwei Versionen der *Bilderspur* mit jeweils zwei verschiedenen Handlungsverläufen und Schlüssen. Sie wurde neun Mal völlig umgeschrieben, drei von insgesamt vierzehn handelnden Figuren wurden gänzlich herausgestrichen, an der ersten Seite habe ich sechs Tage geschrieben, an der letzten nur eine Stunde« (Kim, 2004b).

dem Band zum Preis veröffentlicht wurde, zeugt von ihrem frühen Bewusstsein für die Grenzen, die ihr den Zugang zum literarischen Feld erschweren:

Schreiben wollte ich, seit ich mein erstes Buch gelesen hatte. Zwischen Wollen und Tun gibt es aber eine gewisse Übergangsphase. Ich war immer der Meinung, mich würde ein, wie ich es nenne, »Geburtsrecht« von meinem »Wunschberuf« trennen. Generell ist man der Auffassung, daß ein Mensch die Sprache des Landes beherrschen müsse, in dem er geboren wurde; daß er also aufgrund seiner Geburt die Befähigung besitzt, die sich Fremde niemals aneignen können. Ich besaß und besitze dieses Recht nicht, daher habe ich das Gefühl, unerlaubterweise in fremdes Gebiet einzudringen. (Kim in Stippinger, 2000a, 17)

Im Gespräch mit Brigitte Schwens-Harrant vermutet sie sogar, dass diese Grenzziehung einer der Gründe für ihr Interesse an der experimentellen Tradition war: »Vielleicht weil ich genau das machen wollte, was jemand machen würde, der einen österreichisch-österreichischen Lebenslauf hat?« (Kim in Schwens-Harrant, 2014c, 140). Dazu passt auch, dass sie im Gespräch mit mir auf meine Frage, welcher Preis für ihre literarische Laufbahn besonders wichtig war, als erstes den Förderungspreis für Literatur der Republik Österreich nannte, den sie im Jahr 2009 erhielt. Sie beschrieb diesen als »ein Zeichen von Österreich, dass ich tatsächlich auch als einer der ihren anerkannt werde« (Interview). Als zweites kam sie auf den Literaturpreis der Europäischen Union zu sprechen, den sie 2012 für ihr zweites Buch *Die gefrorene Zeit* erhielt. Dieser Preis wird jedes Jahr an zwölf Schriftsteller*innen vergeben, wobei die Nominierung durch ein Team von Juror*innen aus dem jeweiligen Land erfolgt. Der Preis selbst war dabei für Kims literarische Laufbahn irrelevant, so die Autorin im Gespräch. Aber die Tatsache, dass sie für den Preis ausgewählt wurde, fiel ihr damals positiv auf, denn die meisten Länder hatten sich zumindest vom Aussehen her für »richtige Nationalliteraten« entschieden, so ihr Eindruck (ebd.).

Anders war das bei Droschl, ihrem Wunschverlag, wo sie wie im Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« als Fremde wahrgenommen wird. Der Verlag beschreibt ihr Debüt *Die Bilderspur* auf dem Schutzumschlag als ein Buch über das »Fremdsein in einer Kultur, in einer Sprache«, erkennt also nicht, dass es darum geht, genau diese Kategorisierung in Frage zu stellen. Zudem verortete er den Text mit den Worten »eine Künstlernovelle (mit einer spannenden Variante des ostasiatischen Motivs des in seinem Bild verschwindenden Künstlers)« in einer koreanischen und nicht in einer österreichischen Tradition. Die Autorin hat diese Grenzziehung ihr gegenüber von Beginn an bemerkt und dagegen Stellung bezogen, wie sie mir im Interview erzählte, konnte sich jedoch gegen den Verlag nicht durchsetzen, was letztendlich einer der Gründe war, warum sie mit ihrer dritten selbständigen Publikation, *Anatomie einer Nacht*, zu Suhrkamp wechselte (Interview).

Auch bei Lesungen sah sich Kim oft auf ihre koreanische Herkunft zurückgeworfen, wie sie in einem Text für die Zeitschrift *Ausblicke* ausführt. Immer wieder glaubten Zuhörer*innen bei Lesungen aus ihrem ersten Buch *Die Bilderspur* Übersetzungen von Redewendungen aus dem Koreanischen zu entdecken und ließen sich von dieser These auch dann nicht abbringen, wenn sie versicherte, diese Sprache nicht zu sprechen: »[U]nd

doch, warf man ein, und doch könnte man glauben, ich hätte Sinnsprüche, Redewendungen der Elternsprache verwendet, sie übersetzt, um diese eigenartige Bildlichkeit zu erreichen« (Kim, 2005b, 34). Kim betont in einer Fußnote zu ihrem Text, dass sie eine solche »Vorgehensweise« ablehnt, nicht nur, weil sie die koreanische Sprache nicht in dem Maße beherrscht, um auf diese Weise arbeiten zu können, sondern auch, »weil es mir wie ein Abschreiben vorkäme, ganze Redewendungen zu übersetzen und zu verwenden, nur um einen Effekt zu erzielen« (ebd., 35). Für sie persönlich ist diese Vorgehensweise also kein kreativer Umgang mit der Sprache.

In den Medien findet *Die Bilderspur* nur geringe Aufmerksamkeit. Aber auch in den wenigen Rezensionen wird die Autorin zur Fremden gemacht, und zwar insbesondere über die Auseinandersetzung mit ihrer Sprache. So geht Eleonore Frey in ihrer Kritik für die *Neue Zürcher Zeitung* davon aus, dass die außergewöhnliche Verwendung der Sprache im Text sich damit erklärt, dass »das frisch aus Korea angereiste Mädchen« sich mit einem »akustischen Chaos« konfrontiert sieht, weil sie die Sprache nicht versteht: »So übersetzt das in einen anderen Sprachbereich versetzte Kind nicht aus einer Sprache in die andere, sondern es gibt den Lauten, Rhythmen, die es rundum bedrängen, Sinn« (Frey, 2005). Dass das Kind der deutschen Sprache mächtig ist, ja sogar für den Vater übersetzt, wird dabei völlig übersehen. Frey macht das Kind und damit auch Kim also zu einer Barbarin. Nicole Katja Streitler zeigt sich in ihrer Rezension für das Literaturhaus Wien zumindest überrascht über die Sprache der Autorin: »Erstaunlich ist die Stilsicherheit, mit der sie ihre Sätze drechselt« (Streitler, 2004). In dieser Aussage schwingt unterschwellig die Annahme mit, dass die Herkunft der Autorin eine solche Beherrschung der Sprache eigentlich ausschließt, weil diese eben nur jenen gegeben ist, die in die Sprache geboren sind. Sabine E. Dengscherz schließlich schreibt in der Wochenzeitung *Die Furchen*: »Wie viele andere vor ihr (man denke nur an Vladimir Vertlib, Dimitri [sic!] Dinev oder Wladimir Kaminer) hat sie statt ihrer Muttersprache das Deutsche zur Sprache ihrer Literatur erkoren« (Dengscherz, 2005). Dass genau diese Vorstellung von Muttersprache im Text in Frage gestellt wird, erkennt sie nicht.

Doch die Kreativität in der Sprache spricht Dengscherz der Autorin nicht ab. Ganz im Gegenteil, wie viele andere zeigt sie sich begeistert von ihrer kreativen Sprachverwendung: »Dabei ist die Autorin in der Sprache so sehr zu Hause, dass sie sich schon wieder leisten kann, sich an ihren Umbau zu machen, sich nach ihren Vorstellungen darin einzurichten – und sie gerade dadurch zu verfremden« (ebd.). Damit bringe »Anna Kim die deutsche Sprache zum Klingen wie ein exotisches Instrument«, so Dengscherz weiter. Andere Kritiker*innen sehen das ähnlich. So bezeichnet Streitler den Text als »ein beachtliches Sprachkunstwerk« (Streitler, 2004). Martin Amanshauser, selbst Autor, nennt ihn in seiner Rezension für die Tageszeitung *Der Standard* »ein fulminantes Sprachgebilde« (Amanshauser, 2004). Das Ziel des sprachlichen Experiments bleibt in den Kritiken allerdings völlig unklar. Es fällt zwar mehrmals der Hinweis, dass es um eine Auseinandersetzung mit Fremdheit geht. Doch dabei kommt es wiederum zu Festschreibungen der Fremden im Text, wenn es bei Streitler, zum Beispiel, heißt: »Die primäre Thematik, um die der Text kreist, ist die des Fremd-Seins, des Emigranten, der nur schwer in die ihn umgebende Gesellschaft integrierbar ist« (Streitler, 2004). Dasselbe gilt für die folgende Beobachtung von Dengscherz: »[D]ie Fremdheit in einer Kultur wird in Anna Kims ›Bilderspur‹ zu einem poetischen Zusammenspiel von Inhalt und Form« (Dengscherz,

2005). Andere retten sich vor einer Interpretation, indem sie darauf verweisen, dass der Text sich nicht auf eine Deutung festlegen lässt: »Anna Kims Schreiben entzieht sich einer eindeutigen Klassifizierung, sie bringt den Leser zum Straucheln« (Stift, 2004). Das ist sicher ganz im Sinne der Autorin. Aber das Straucheln sollte der erste Schritt sein, um die Welt anders zu sehen. Mit ihrem Debüt konnte Kim das nicht erreichen. Selbst bei der Rezeption ihres Folgewerks, *Die gefrorene Zeit*, zeigt sich noch, dass ihr Debüt poetologisch geschätzt, aber nicht verstanden wird (Bichler, 2008). Genau dieses Unverständnis ist der Grund für Kims Neuorientierung.¹²

8.5 Kims Todesarten-Trilogie: Infragestellung der Nation aus globaler Perspektive

Mit ihrer Trilogie, die aus den Romanen *Die gefrorene Zeit*, *Anatomie einer Nacht* und *Die große Heimkehr* besteht, setzt Kim ihr Projekt, sich über die Migration hinauszuschreiben, auf eine andere Art fort. Statt die Nation von innen heraus in Frage zu stellen, wie das in *Die Bilderspur* der Fall ist, überschreitet sie mit ihrem Nachfolgeprojekt die Grenzen der Nation, indem sie den Blick auf Ungleichheit im globalen Kontext richtet. Sie schreibt deutschsprachige Weltliteratur und wendet sich damit gegen eine thematische Fokussierung auf die Nation, wie sie im Zuge der Nationalisierung Einzug in die Literatur hielt (vgl. die Abschnitte 3.3 und 4.3). Diese thematische Begrenzung sei noch immer wirksam, so die Autorin im Gespräch mit mir: »Die Frage, wem gehört ein Thema, betrifft uns alle. Wenn Josef Winkler über Indien schreibt, wird das auch oft negativ gesehen. Es ist interessant, dass sich Menschen gerne in so kleine Käfige begeben« (Kim in Sievers, 2017a, 101). Anders als *Die Bilderspur*, in der Ort und Zeit der Handlung, wenn eine solche denn überhaupt existiert, nie konkret benannt werden, sind die drei Romane, wie bereits erwähnt, in spezifischen Kontexten zu verorten. Sie befassen sich mit Krieg und Genozid im ehemaligen Jugoslawien, der Kolonisierung in Grönland und dem Kalten Krieg in Korea.¹³ Sie sind zudem expliziter politisch als ihr Debüt. So umreißt Kim den Themenbereich, in dem sich diese drei Romane bewegen, in ihrer Innsbrucker Poetik-Vorlesung mit den Begriffen »Individuum, Politik und Gesellschaft« (Kim, 2017c, 28, Hervorhebung im Original). Im Zentrum steht eine Form der Zeug*innenschaft, wie sie vor allem im Gefolge der Verfolgung und Vernichtung der Juden*Jüdinnen im Holocaust bekannt wird. In ihrer Poetik-Vorlesung stellt Kim sich diesbezüglich in die Nachfolge von Stefan Zweig, der im Vorwort zu seiner Autobiografie *Die Welt von Gestern* (1942) schrieb: »Wider meinen Willen bin ich Zeuge geworden der furchtbarsten Niederlage der Vernunft und des wildesten Triumphes der Brutalität innerhalb der Chronik der Zeiten« (Zweig,

12 Kim kehrt aber mit ihrem Roman *Geschichte eines Kindes* (2022) zum Thema ihres Debüts zurück. Im Zentrum des Romans steht zwar die Geschichte eines Schwarzen, der in einer vorwiegend weißen Gesellschaft aufwächst. Doch die Erzählerin ist eine in Österreich aufgewachsene Koreanerin, die in der Erzählung auch ihre eigene Geschichte erkennt (vgl. dazu auch die Diskussion in Kim, 2024, 94–108). Die Malerei, die Sprache und das Sehen spielen dabei genauso eine wichtige Rolle wie in *Die Bilderspur*.

13 Auf diese Veränderung in der Verortung ihrer Texte weist auch Silke Schwaiger in einem Aufsatz zu *Die gefrorene Zeit* und *Anatomie einer Nacht* hin (Schwaiger, 2018, 209–211).

2020, 10; vgl. Kim, 2017c, 14). Kim selbst versteht Zeug*innenschaft jedoch umfassender. Auch wenn sie vom Krieg im ehemaligen Jugoslawien nicht direkt betroffen ist, sieht sie sich dennoch als Zeugin: »[W]enn das Thema so umfassend, so gewaltig ist wie der Krieg im ehemaligen Jugoslawien, erscheint es mir unausweichlich. Davor die Augen zu verschließen, empfinde ich als unmöglich, es fühlt sich fahrlässig an, mich vom Rest der Welt abzuschließen« (Kim, 2017c, 60).

Solchen Grenzziehungen gegenüber der Gewalt im Rest der Welt, wie sie unter anderem in europäischer und insbesondere in österreichischer Migrationspolitik zur Anwendung kommen, entgegenzuwirken, ist eines der zentralen Anliegen ihrer Trilogie.¹⁴ Deswegen wird in den drei Romanen auf unterschiedliche Art versucht, kulturelle Grenzen zu überwinden und Nähe zu den Menschen herzustellen, die Opfer gesellschaftlicher Gewalt werden. Bevor im Detail analysiert wird, wie dies im ersten der drei Werke, *Die gefrorene Zeit*, geschieht, werde ich im Folgenden kurz erklären, inwiefern die Trilogie als Fortsetzung von Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Zyklus auf globaler Ebene betrachtet werden kann.

8.5.1 Kims Übertragung von Bachmanns *Todesarten*-Projekt auf die globale Ebene

Es gibt viele Arten zu töten. Man kann einem ein Messer in den Bauch stechen, einem das Brot entziehen, einen von einer Krankheit nicht heilen, einen in eine schlechte Wohnung stecken, einen durch Arbeit zu Tode schinden, einen zum Suizid treiben, einen in den Krieg führen usw. Nur wenig davon ist in unserem Staat verboten. (Brecht, 1965, 59)

Dieses Zitat aus Bertolt Brechts posthum erschienenem Band *Me-ti: Buch der Wendungen* gilt als Ideengeber für den Titel *Todesarten*, mit dem Ingeborg Bachmann ein mehrbändiges Romanprojekt bezeichnete, von dem zu Lebzeiten der Autorin nur der erste Band *Malina* im Jahr 1971 veröffentlicht wurde (Bartsch, 1982, 121, 124, Fußnote 123). 1972 tätigte Bachmann in Bezug auf ihren zu der Zeit erschienen Erzählband *Simultan* die folgende Aussage, die seitdem als Programm für diesen Zyklus gelesen wird: »Zu sagen, was neben uns jeden Tag passiert, wie Menschen, auf welche Weise sie ermordet werden von den andern, das muß man zuerst einmal beschreiben, damit man überhaupt versteht, warum es zu den großen Morden kommen kann« (Bachmann, 1983, 116; vgl. Albrecht, 1998, 33).¹⁵ Bachmann sah die österreichische Gesellschaft der 1950er Jahre als immer noch zutiefst geprägt von einem Denken und Handeln, das in den nationalsozialistischen Verbrechen

14 Wie sehr Kim die Grenzziehungen im Bereich von Flucht und Migration ablehnt, zeigt sich an einem ihrer wenigen journalistischen Texte, der tagespolitisch motiviert ist. In einem Beitrag für die Wochenzeitung *Die Zeit* mit dem Titel »Die Inseln der Unseligen« reagiert sie mit einer Dystopie auf den Vorschlag des damaligen österreichischen Außenministers Sebastian Kurz, Europa solle wie Australien Asylzentren außerhalb Europas schaffen (Kim, 2016).

15 Der Erzählband *Simultan* war zwar nicht Teil des von Bachmann geplanten *Todesarten*-Zyklus. Er wird aber zum »Todesarten-Projekt« gezählt. Unter diesem Begriff fasst die Forschung all jene Texte zusammen, die textgenetisch, thematisch oder motivisch mit dem Zyklus in Zusammenhang stehen (Albrecht und Götsche, 2020, 128f.).

Ausdruck fand. Dieses sei, so ihre Annahme, nicht mit dem Kriegsende aus der Gesellschaft verschwunden, sondern lebte »in der Demokratie« nach, wie Theodor W. Adorno es in seinem 1959 erschienenen Essay »Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit« formulierte (Adorno, 1996, 556, Hervorhebung im Original; vgl. Lennox, 2006, 311f.). Die Autorin illustrierte in ihrem Roman *Malina*, wie diese Gewalt in den Beziehungen zwischen Männern und Frauen in ihrer Zeit fortwirkte. Sie verwies zudem insbesondere in *Das Buch Franza* darauf, wie eng die männliche Herrschaft, wie sie sich in diesen Beziehungen manifestiert, mit Rassismus und Neo-Kolonialismus verbunden ist (Uerlings, 2006, 116–191).

Anna Kims Interesse am *Todesarten*-Projekt offenbarte sich zum ersten Mal in der Erzählung »Glück«, die 2005 in der Zeitschrift *manuskripte* erschien. Mit dieser schließt sie noch direkt an Bachmanns ursprüngliche Idee und insbesondere an *Malina* an. Das gilt auch für das Fortwirken des Nationalsozialismus in der Gegenwart. Gleichzeitig finden sich darin Formulierungen, die wortwörtlich in ihrem Roman *Die gefrorene Zeit* einfließen. In »Glück« ist es Elsa, die zu Tode kommt, »achtundachtzig, verwitwet, die einzige Tochter bei einem Unfall getötet, ein Neffe, keine Haustiere, senil« (Kim, 2005c, 66). Sie stirbt an der Gier und der emotionalen Kälte der wenigen Menschen, die sie in den letzten Jahren noch umgeben: ihr Neffe, der kaum Zeit für sie hat, und der Pfleger Max, der zwar alle notwendigen Aufgaben, wie »waschen, putzen, einkaufen gehen« (ebd., 67), übernimmt, sie aber nicht mehr als Menschen wahrnimmt – »Elsa unterhalten nicht auf der Liste« (ebd., 67) – und es letztendlich nur auf ihre Wohnungen und ihr Vermögen abgesehen hat (ebd., 70). Die Erzählung endet, wie Bachmanns Roman mit einem Anruf. Während sich in *Malina* Ivan, der Geliebte der Ich-Erzählerin, nach ihr erkundigt und mit den Worten »hier war nie jemand dieses Namens« abgespeist wird (Bachmann, 1980, 355), ist es in Kims Erzählung der Neffe, der nach dem Befinden seiner Tante fragt, nur um von Max zu hören, »sie sei tot« (Kim, 2005c, 70).

Diese Situation in der Gegenwart wird mit der nationalsozialistischen Vergangenheit überblendet, in der Elsa verfolgt wurde und fliehen musste. An konkrete Details erinnert sie sich nicht mehr, doch das Gefühl, verbunden mit einigen Bildern, taucht in hellen Momenten wieder vor ihr auf:

Elsa seufzt, es wachsen alte über neue Augen, sie wachsen in dem Moment, als sie bemerkt, dass sie sieht, tatsächlich sieht, kein Huschen, eiliges Schieben von Bildern, sondern ein Tasten; die Verzögerung der Wahrnehmung stört Elsa nicht, es verwundert sie, doch ist ihr das Gefühl vertraut, es ist verborgen in vergangenen Bildern, sie erinnert sich ungern, die Erinnerung selbst vernarbt. (Kim, 2005c, 68)¹⁶

Sie fühlt sich weiterhin verfolgt, derzeit von ihrem Nachbarn Schmidt, der ihr angeboten habe, ihr die Wohnung abzukaufen, allerdings zu einem viel zu niedrigen Preis, so Elsa zu ihrem Pfleger Max – diese Angst erinnert an die Arisierungen im Nationalsozialismus. Elsa hört den Nachbarn klopfen, so wie damals die Nazis an die Tür klopfen – nicht ohne Grund verwendet sie später den Begriff »Schergen«, der explizit auf diese Zeit

16 Das ist einer der Sätze, der sich leicht abgewandelt auch in *Die gefrorene Zeit* findet (Kim, 2008, 48; vgl. Abschnitt 8.5.2).

verweist, wenn sie behauptet, Schmidts »Schergen hätten gegen die Tür geklopft, nein, gehämmert, sie hätten mit Fäusten und Füßen gehämmert« (ebd., 70). Die Gier der Nazis wirkt also in der Gegenwart weiter. Elsa flieht – eine Wendung, die im Text mehrmals fällt –, wie sie schon damals geflohen ist, denn auch die Flucht hat sich wie die Angst tief in ihren Körper eingeschrieben: »Und Elsa flieht, tatsächlich kann Max beobachten, wie sich der Gedanke an Flucht in Elsas Beinen zu formen beginnt« (ebd., 67). Doch sie kann der Gewalt nicht entkommen, sondern hat diese in der Figur ihres Pflegers letztendlich selbst in ihr Haus aufgenommen, weil sie sich mit ihm vor der Gefahr sicher glaubt.

Das Fortwirken der Vergangenheit in der Gegenwart, wie die Autorin sie in dieser Erzählung zum ersten Mal erprobt, wird charakteristisch für Kims Trilogie. In den drei Romanen geht es jedoch nicht mehr um das Nachwirken der nationalsozialistischen Gewalt in Österreich. Vielmehr überträgt Kim Bachmanns Ansatz auf die globale Ebene. Es reicht nicht aus, so der Ausgangspunkt ihrer Trilogie, diese Gewalt in Österreich in Worte zu fassen und ihr damit gleichzeitig entgegenzuwirken. Wir sind Teil einer Welt, in der Menschen immer noch auf grausamste Art zu Tode kommen.¹⁷ Bachmann behauptet zwar in dem bereits zitierten Interview zu ihrem Erzählband *Simultan* im Jahr 1972: »Das bedarf keiner großen Kunst, zu sagen, es ist furchtbar, was in Pakistan geschieht, es ist furchtbar, was dort und da geschieht« (Bachmann, 1983, 116). Kims Trilogie dagegen zeigt, dass es sehr wohl großer Kunst bedarf, damit diese Realität im deutschsprachigen Raum nicht einfach als fremde abgewiesen, sondern als Teil der eigenen Welt, für die es Verantwortung zu übernehmen gilt, wahrgenommen wird.

Trotz dieser thematischen Refokussierung übernimmt Kim für alle drei Romane das Fortwirken der Vergangenheit in der Gegenwart von Bachmann, wenn auch auf unterschiedliche Art. In *Die gefrorene Zeit* verweist schon der Titel auf diese Komponente des Werks, die dementsprechend auch die Sekundärliteratur beschäftigt (Horváth, 2017, 357f.; Previšić, 2014, 350f.; Rahofer, 2011, 174f.; Schwaiger, 2018, 218). Im Roman erzählt Nora die Geschichte Luans, dessen Frau im Krieg verschwunden ist. Dabei setzt sie sich intensiv damit auseinander, dass sein Leben in diesem Moment stehengeblieben zu sein scheint. Für ihn kann es keine Gegenwart und schon gar nicht eine Zukunft geben, sondern nur die Suche nach ihr: »[D]ein Leben eingefroren in dem Moment, als du Fahries Verschwinden entdecktest, ach nein, es ist nicht dein Leben, das eingefroren ist, sondern deine Zeit, gefrorene Zeit« (Kim, 2008, 32–35). Auch wenn die beiden folgenden Romane diese zeitliche Dimension nicht so explizit diskutieren, so spielt sie doch auch in diesen eine Rolle. *Anatomie einer Nacht* scheint zwar oberflächlich vom Vergehen der Zeit geprägt: Jedes Kapitel beschreibt eine Stunde von zehn Uhr abends bis drei Uhr morgens in einer Nacht, in der in dem fiktiven Ort Amarâq auf Grönland elf Personen Selbstmord begehen. Doch in Wahrheit steht auch in diesem Text die Zeit still, denn in der Gegenwart der elf Personen wirkt die Vergangenheit des dänischen Kolonialismus fort. Er prägt nicht nur die städtische Umgebung, in der sie leben, sondern hat sich in

17 Caroline Rupprecht spricht in Bezug auf *Anatomie einer Nacht* und *Die große Heimkehr* davon, dass die Romane als Reise ins Reich der Toten gelesen werden können. Sie führt diese Dimension von Kims Schreiben aber auf den Schamanismus zurück, wie er in Grönland und Korea praktiziert wird (Rupprecht, 2020, 184). Damit verortet auch sie die Autorin in einem koreanischen Kontext, verweist sie also auf ihre angebliche Herkunft.

ihre Körper eingeschrieben. Sie fühlen sich so entwurzelt, dass ein erschütterndes Ereignis, wie der Tod eines Bekannten oder Freundes, sie völlig destabilisiert. Der Roman *Die große Heimkehr* schließlich erzählt die Geschichte Koreas von der Kolonialisierung durch Japan, über die alliierte Besetzung und Teilung sowie den Koreakrieg bis hin zu den verschiedenen gewalttätigen Regimen in beiden Teilen des Landes. Doch auch für Yunho Kang, der der Erzählerin des Romans diese Geschichte erzählt, ist die Zeit in den Jahren 1959/60 stehengeblieben – die Zeit, in der er seine große Liebe fand und verlor und in der in Südkorea kurzzeitig die Hoffnung auf eine demokratische Befreiung aufkeimte und wieder unterdrückt wurde. Für die drei Hauptfiguren geht diese Wendung mit der Flucht nach Japan einher. Waren die Figuren immer schon heimatlos, zerrieben zwischen regionalen und globalen Großmächten, so kristallisiert sich dieses Gefühl in diesem Moment der Flucht.

Kim befasst sich mit der internationalen Geschichte der Gewalt, um dieser entgegenzuwirken. Dabei beruft sie sich auf Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen: »Hätten wir das Wort, hätten wir Sprache, wir bräuchten die Waffen nicht« (Bachmann, 1995, 9; vgl. Kim, 2017c, 28). Kim hält also die Sprache weiterhin für entscheidend, um Veränderung hervorzubringen, geht jedoch neue Wege. Schon 2004 setzte sich die Autorin in einem theoretischen Text mit der Frage auseinander, ob man mit experimentellen Verfahren über das Thema Krieg schreiben darf: »Ist es [...] möglich über eine Erfahrung von dieser *Konsequenz* zu experimentieren? Ist es möglich, über den Tod, das Sterben zu experimentieren? Gibt es da Grenzen, Grenzen des Geschmacks, des Respekts, die man nicht überschreiten sollte?« Kim verneint diese Fragen und fährt fort: »**Es ist gerade für unaussprechbare sowie unausgesprochene Inhalte notwendig, eine eigene Sprache zu finden**« (Kim, 2004c, 3, Hervorhebung im Original). Gleichzeitig spricht sie sich gegen eine Form der experimentellen Literatur aus, die fast eine »Gattung« ist, wie sie es nennt, und allein als »Randzone aktueller Schreibweisen« und somit als »Minderheitenprogramm« existiert: »[E]s sollte möglich sein, einen Inhalt in der Weise literarisch aufzubereiten, dass ihn wahrscheinlich nicht alle, aber doch viele verstehen« (ebd., 3). Sie löst sich also sprachlich-stilistisch von der experimentellen ersten Phase ihres Schreibens, wie sie für ihr Debüt *Die Bilderspur* beschrieben wurde, bleibt aber dem Experiment treu. Auch für die drei Romane ihrer Trilogie findet sie eine je spezifische experimentelle sprachliche und erzählerische Umsetzung, wie in Bezug auf *Die gefrorene Zeit* noch im Detail ausgeführt wird (vgl. Abschnitt 8.5.2). Gleichzeitig schließt sie an Formen der Trivialliteratur an, die die Texte für einen großen Leser*innenkreis anschlussfähig machen sollen. *Die gefrorene Zeit* experimentiert, wie *Malina*, mit dem Genre Liebesroman. *Anatomie einer Nacht* ist als ein Anti-Heimatroman konzipiert.¹⁸ Für *Die große Heimkehr* schließlich wählt sie mit dem Spionageroman ein Genre, das als Inbegriff des Kalten Kriegs gelten kann.¹⁹

18 Anna Kim beschreibt *Anatomie einer Nacht* in einem Interview selbst als einen »Heimatroman der anderen Art« (Schwens-Harrant, 2014c, 154).

19 Rupprecht befasst sich intensiv mit der Figur der weiblichen Spionin Eve Moon, die zunächst für die Amerikaner, dann für die Russen spioniert und dabei immer wieder ihre Identität anpasst (Rupprecht, 2020, 208f.). Sie beschreibt *Die große Heimkehr* jedoch nicht explizit als Spionageroman.

Ein zentrales Anliegen dieses Vorgehens ist, den jeweiligen Kontext nicht als fremd, sondern ganz im Gegenteil als verbunden mit dem deutschsprachigen Raum darzustellen. Der Text will eine Nähe zu den Figuren herstellen, die es unmöglich macht, sich von ihrem Leid abzugrenzen. Deswegen werden, wie in *Die Bilderspur*, wenn auch formal anders umgesetzt, die Grenzen zwischen fremd und eigen aufgehoben. Das geschieht nicht nur über das Genre, sondern auch über die Verortung der Texte und die Erzählerinnen. *Anatomie einer Nacht* spielt bewusst mit den »Verheißungen des Nordens«, wie Claudia Gremler diese nennt. Mit diesen Worten beschreibt sie die mythische Überhöhung des skandinavischen Raums zum Ideal einer Heimat, wie man sie sich im deutschsprachigen Raum herbeisehnt (Gremler, 2020, 15–37). Kim verortet ihren Roman in Grönland und beschwört damit diese Projektionen in ihren Leser*innen herauf, nur um sie zu enttäuschen. Ihre Geschichte spielt nicht in der zur idealen Heimat überhöhten ländlichen Einsamkeit Grönlands, sondern in einer Stadt. Und die Nacht steckt darin nicht voller »Verheißungen«, sondern bringt den Tod: »As an imaginary geographic fixation, *Heimat* becomes central to *Anatomie einer Nacht*: the characters in this novel have no way out of an imaginary city« (Rupprecht, 2020, 185). Silke Schwaiger beschreibt den fiktiven Ort, an dem dieser Roman spielt, dementsprechend als »unheimlich« im mehrdeutigen Sinne Freuds, der das Unheimliche als eng mit der Heimat verbunden sieht. Für die meisten Figuren erweist sich der Ort mit seiner Stille und Einsamkeit, die für das mythische Bild des Nordens zu den zentralen Charakteristika zählen und damit das Idealbild der Heimat darstellen, gerade nicht als Heimat (Schwaiger, 2018, 223). Im Roman *Die große Heimkehr* wird die Nähe zur fernen Welt über das Genre des Spionageromans erzeugt, der auch im deutschsprachigen Raum im Kalten Krieg Hochkonjunktur hatte. In diesem Fall dient ihr zudem eine deutschsprachige Erzählerin als Vermittlerin: Hannah ist eine Deutsche, die in Korea geboren und als Baby von einer deutschen Familie adoptiert wurde. Als Erwachsene begibt sie sich auf die Suche nach ihrer Mutter und damit auch nach der Geschichte ihrer Herkunft. *Die gefrorene Zeit* wiederum wird nicht nur von einer Österreicherin, Nora, erzählt, sondern setzt sogar in Wien ein, denn auch Luan, den Nora bei der Suche nach seiner Frau unterstützt, arbeitet seit Jahren in der österreichischen Hauptstadt.

Im Folgenden werde ich anhand des Romans *Die gefrorene Zeit* analysieren, welche Mittel Kim darüber hinaus verwendet, um die Grenze zwischen fremd und eigen aufzuheben. Die mediale Darstellung des Kriegs in Jugoslawien erlaubte, die Gewalt als fremde zu kategorisieren und damit von sich fernzuhalten. Kim versucht genau dieser Grenzziehung mit ihrem Schreiben entgegenzuwirken.

8.5.2 Grenzen gegenüber der Gewalt in der Welt aufheben: *Die gefrorene Zeit*

Als in den 1990er Jahren in Jugoslawien Krieg ausbrach, fand sich in der deutschsprachigen politischen und medialen Auseinandersetzung mit diesen Ereignissen die Tendenz, zu diesen Entwicklungen auf Distanz zu gehen, indem man sie als typisch für den Balkan erklärte. Damit wurde ein Mythos wiederbelebt, der sich spätestens mit den Balkankriegen in den Jahren 1912/13 etablierte (Previšić, 2014, 49). In diesen Kriegen befreite sich die Region, die erst dadurch zum Balkan wurde, von der Herrschaft der Osmanen. Damit veränderte sich auch die Wahrnehmung dieser Region im Rest Europas. Sie galt

nun, anders als der Orient, nicht mehr als das absolut Fremde, gegen das man das europäische Selbst abgrenzen konnte (Said, 1978). Vielmehr wurde sie als halborientalistisch wahrgenommen (Previšić, 2014, 59). Doch darin sah man nicht im positiven Sinne die Verbindung zweier Welten, sondern ganz im Gegenteil ausgehend von einem homogenen Nationenverständnis eine problematische »ethnische Gemengelage«, auf deren Basis die Region zum »Pulverfass« erklärt wurde (ebd., 49, 58). Im Kalten Krieg verlor dieser Mythos gegenüber der Idee von Osteuropa an Bedeutung (vgl. dazu Abschnitt 6.6). Doch in den 1990er Jahren hatte dann der Balkanismus wieder Hochkonjunktur, denn er erlaubte den Krieg in Jugoslawien als ein Phänomen zu erklären, das so auf europäischem Boden nur noch in dieser Region vorkommen könne und im Rest Europas längst überwunden sei. Der Balkan avancierte zur »Antithese der westeuropäischen Zivilisation innerhalb Europas«, wie Judith Veichtlbauer schreibt (Veichtlbauer, 2001, 125). Damit wurde nicht nur ignoriert, wie lange und eng verbunden insbesondere Deutschland und Österreich mit dieser Region sind (Previšić, 2014, 23–26). Man übersah zudem, dass auch im Rest Europas die politische Instrumentalisierung ethnischer Identität nicht der Vergangenheit angehört.

Wie viele andere deutschsprachige literarische Texte, die sich mit dem Krieg in Jugoslawien befassen, lässt sich auch Kims Text als Positionierung in dieser Auseinandersetzung lesen. Die Autorin wendet sich mit ihrem Roman *Die gefrorene Zeit* gegen solche Grenzziehungen. Darauf verweist bereits Boris Previšić in seiner Analyse des Romans, den er als »Vorzeigebeispiel interkultureller Vermittlung« beschreibt (ebd., 349f.). Grundlage für dieses Urteil ist vor allem eine Analyse der narratologischen Gestaltung des Textes. Die Geschichte von Luans Suche nach seiner Frau wird von der Ich-Erzählerin Nora erzählt. Allerdings verwendet sie für Luan nicht die unpersönliche dritte, sondern die persönliche zweite Person. Sie spricht also nicht über ihn, degradiert ihn nicht zum Objekt, sondern adressiert ihn mit einem »du« durchwegs als gleichwertiges Gegenüber (Arteel, 2012b, 198). Sie als Erzählerin hat deswegen nicht weniger die Macht über das Erzählte, macht jedoch über die Erzählperspektive gleichzeitig ihre Abhängigkeit von Luan sichtbar. Doch der Text ist nicht nur eine »Du-Anrede an einen Toten«, wie Antonia Rahofer schreibt (Rahofer, 2011, 178), sondern vielmehr ein Gespräch mit ihm, »an attempt to speak with the dead« (Arteel, 2012b, 198), wie die ersten Worte des Textes andeuten: »Deine Stimme, schwächlig, fällt dicht an mein Ohr, als stündest du neben mir und flüsterst« (Kim, 2008, 9). Obwohl sich dieses Bild als Erinnerung an den Tag erweist, als Luan ihr erzählte, dass die Leiche seiner Frau gefunden wurde, so wird damit doch gleich zu Beginn seine Präsenz als Einflüsterer in ihrem Text aufgerufen. Zum Teil spricht Luan auch in der ersten Person über sich. Der Tote kommt also selbst zu Wort.

Doch diese außergewöhnliche Erzählperspektive ist nur eins der erzählerischen Mittel, mit denen im Roman Nähe zum Fremden in der Person Luans aufgebaut wird. Der Text beschreibt zudem den Prozess der langsamen Annäherung zwischen ihm und der Erzählerin, die ihn zunächst in ihrer Funktion als Wissenschaftlerin auf Distanz zu halten versucht. Trotzdem tritt uns Luan vom ersten Satz an als »du« entgegen, denn der Text wird genau wie *Die Bilderspur* vom Ende her erzählt, wie gleich eingangs betont wird: »Unmöglich, dies vorher zu beschreiben, nachher, nach dem Rückzug zeigt sich der Sinn« (ebd., 9). Erst am Ende wird deutlich, dass Luan für Nora die Bedeutung hat, die Fahrie für ihn hatte. Das letzte Kapitel umfasst nur einen Absatz, in dem Nora zu-

nächst erzählt, dass Luan nach dem Begräbnis seiner Frau Selbstmord beging. Dann berichtet sie von einem Stück Papier, das sie nach seinem Tod in ihrer Hosentasche fand, eine Karte, die er ihr gezeichnet hatte, weil sie sich häufig verlor: »[D]u hast es dir angewöhnt, Karten zu zeichnen, nur für mich, die Wege extrabreit, die Namen extragroß und ein Punkt für meinen Standort, als wüsstest du immer, wo du mich finden kannst. Diese Sicherheit, bewundernswert« (ebd., 147). Nora hat ihr Gegenüber verloren, das ihr die Sicherheit gegeben hat, die sie sich selbst nicht geben kann, weil die eigene Identität immer nur in Abhängigkeit von anderen entsteht. Seine Liebe zu verlieren, bedeutet für sie, sich selbst zu verlieren. In diesem Sinne definiert Anna Kim dann auch die Liebe in einem Text zum Bild »band ohne ende« von M.C. Escher:

[D]as vergessen seiner selbst im anderen nämlich (definition der liebe) ein scheinbar uneigennütziger, selbstloser akt, durch den aber erst der liebende zu sich selbst findet, da er nicht mehr für sich selbst existiert, sein dasein nun im anderen wurzelt, und im anderen ganz *sich selbst genießt*. (Kim, 2007, 34, Hervorhebung im Original)

Dieser Andere ist im Fall von Nora Luan. Allerdings erhält er diese Rolle des Geliebten erst im Verlauf des Romans. Er wird zunächst bewusst als Fremder eingeführt, zu dem die Erzählerin und damit auch die Lesenden langsam emotionale Nähe aufbauen. Mit ihrer emotionalen Annäherung verändert sich der Blick Noras auf Luan. Erst damit wird der Fremde, den sie professionell auf Distanz halten will, zum Mann, in den sie sich verliebt. Über diese langsame Annäherung zwischen den Figuren, die das Genre des Liebesromans aufruft, werden auch die Lesenden langsam an Luan herangeführt. Die Liebe zwischen den beiden Figuren erzeugt also die emotionale Nähe, über die die Lesenden dazu verführt werden, sich nicht vom Schicksal Luans abzugrenzen. Sie werden über die Liebe Noras emotional in seine Geschichte involviert genauso, wie er sie und uns über seine Liebe zu Fahrie in ihre Geschichte involviert.

Das erste Kapitel des Romans illustriert die Distanz, die zunächst zwischen den beiden Figuren herrscht. In diesem Kapitel liegt zwischen Nora und Luan ein Fragebogen, mit dem sie Ante Mortem Data (AMD) zu seiner Frau aufnimmt – diese Daten dienen dazu, die vielen Leichen, die im ehemaligen Jugoslawien gefunden wurden, zu identifizieren. Diese Situation zeichnet sich durch eine Distanz aus, die auch Nora gegenüber Luan zu wahren versucht. Ihr Ziel ist, jegliches Gefühl außenvorzuhalten, auch wenn ihr das nicht leichtfällt. Sie muss sich vielmehr bewusst dazu zwingen, sich nicht emotional zu involvieren: »[I]gnoriere das Gefühl, in dein Tagebuch eingedrungen zu sein, in jene Seiten, die ich überblättern würde, hätte ich die Wahl« (Kim, 2008, 9). Gleichzeitig muss sie sich in Erinnerung rufen, dass sie auch bei ihm keine Emotionen wecken darf, wenn sie ihre Aufgabe angemessen erfüllen will: »[I]n meinem Kopf die Anweisung *den Schmerz umschiffen* – nicht ansprechen, niemals ansprechen. Gefühle vermeiden, nach Fakten suchen: Namen, Zahlen, Orte« (ebd., 9, Hervorhebung im Original).

Doch Nora notiert nicht nur die Antworten Luans auf ihre Fragen. Sie interessiert sich insbesondere für die »Ohnmacht der Sprache« (ebd., 9) angesichts der Gewalt, wie sie der Frau Luans und damit auch ihm widerfahren ist. So registriert sie im Gespräch mit ihm jede seiner Regungen, die auf diese Ohnmacht verweisen, nimmt also sehr wohl seine Gefühle wahr: »Wieder wandert dein Blick von mir zur Tür, Räuspern, Streicheln

über die Tischplatte. Kneifst die Augen zusammen, missglücktes Lächeln« (ebd., 13). Dabei fällt ihr insbesondere Luans Seufzen auf, das sie im Verlauf des Gesprächs zu deuten versucht. Sie interpretiert es als »Vorstufe zu Tränen« (ebd., 20) bzw. als »Gleichnis für Trauer, Gleichnis für Handlung Weinen« (ebd., 21), dann wieder als »ein Laut«, der sich der Sprache widersetzt: »Ein eigener, unvertretbarer körperlicher Ausdruck, unvertretbar im Sinne von unbeantwortbar, oder was könnte die richtige Antwort auf Seufzen sein?« (ebd., 20). Sie liest das Seufzen als Verweis »auf die ehemals vorhandenen, nun verlorenen Antworten« (ebd., 22) oder aber als Ausdruck eines Bruchs in seiner Identität, den das Verschwinden Fahries hinterlassen hat: »Oder es leben in dir zwei Zungen, eine vergangene und eine gegenwärtige, sie nähren sich von zweierlei Gedächtnissen, Identitäten. Das zwiegespaltene artikuliert sich in Sprachbrüchen, Hybridsätzen: im Seufzen« (ebd., 21).

In diesem Versuch der Erzählerin, der Bedeutung von Luans Seufzen auf die Spur zu kommen, zeigt sich die große Zahl der Interpretationsmöglichkeiten für ein einziges menschliches Geräusch. Man mag die menschlichen Überreste einer Person anhand von Fragen, wie sie im AMD-Fragebogen vorgegeben sind, identifizieren können. Aber um zu erfassen, was der Mensch, der einem gegenüber sitzt, denkt oder fühlt, während er diese Fragen beantwortet, ist die wissenschaftliche Methode, mit der Nora sich in diesem Moment Luan nähert, unbrauchbar. Sie ergeht sich in Mutmaßungen und kommt zu keinem wirklichen Schluss, wie sein Seufzen zu deuten ist. Schon an dieser Stelle zeigt sich zwar ihr Ringen um eine Sprache für das Unaussprechliche. Doch noch muss sie aufgrund der Distanz, die sie zu ihm hält, scheitern. Sie betrachtet ihn als Kranken – »ihr, die ihr krank seid« (ebd., 11) –, den es zu analysieren gilt, als Studienobjekt, dessen Reaktionen auf sein Inneres schließen lassen. Sein Innerstes erschließt sich ihr jedoch erst, als sie die Grenzen ihm gegenüber abbaut, als sie selbst »verwundbar« wird (ebd., 9).

Genau das passiert im zweiten Kapitel, in dem Nora von ihrer ersten privaten Begegnung mit Luan berichtet. Bei dieser erzählt er ihr, wie sein Leben seit dem Verschwinden seiner Frau nur noch um diesen einen Moment kreist. Zu Beginn dieser Begegnung steht Nora Luan noch mit Distanz gegenüber. Sie glaubt, dass er nur deswegen Interesse an ihr zeigt, weil er ihre Hilfe benötigt: »[D]u weißt, dass du allein Fahrie nicht finden wirst, du auf Hilfe angewiesen bist, du weißt auch, dass du zuerst mein Mitgefühl wecken musst, denn bezahlen kannst du mich nicht« (ebd., 32). Am Ende des Kapitels aber verändert sich ihr Blick auf ihn: »Bei der zweiten Begegnung wachsen alte über neue Augen, sie wachsen in dem Moment, als ich bemerke, dass ich sehe, tatsächlich sehe, kein Huschen, eiliges Schieben von Bildern, sondern ein Tasten, sanftes Befühlen« (ebd., 48). Ab diesem Moment ist Luan nicht mehr der Fremde, den sie zu verstehen versucht. Sie hat sich in ihn verliebt. War es am Ende des ersten Kapitels noch er, der zaghaft fragt: »[W]ann kann ich Sie wiedersehen?« (ebd., 29), so kommt diese Frage jetzt von ihr: »[W]ann werde ich dich wiedersehen« (ebd., 49). Damit geht auch der Wechsel vom »Sie« zum du« einher. Durch ihre Liebe wird Luan zum gleichberechtigten Gegenüber. Zusammen haben die beiden sich eine Welt erschaffen, in der Liebe herrscht und das Leid zumindest vorübergehend überwunden werden kann:

[W]ir sind im Park Runden gegangen, haben über die Welt gesprochen, Allgemeinplätze von uns gegeben und zugesehen, wie aus den Plätzen Orte wurden, aus den Orten

Städte und aus den Städten Länder, wir haben den Ländern Namen gegeben und eine Welt gegründet, eine Welt, in der es wenig gibt, vor allem aber uns selbst, wie leicht ist es doch, haben wir gesagt. (Kim, 2008, 48)

Dieser Veränderungsprozess wird erst dadurch möglich, dass Nora Luan die Möglichkeit gibt, über sich zu erzählen. Sie versucht nicht mehr, von seinem Seufzen auf sein Gefühlsleben zu schließen, sondern erfährt von ihm selbst, wie er sich fühlt, seit seine Frau verschwunden ist. Ganz im Gegenteil zum ersten faktenbasierten Kapitel ist das zweite dann auch ein wahres Bad der Gefühle: Luan spricht von allgegenwärtiger Angst (ebd., 32); er wird als besessen vom Finden beschrieben (ebd., 35), hin und her gerissen zwischen Verzweiflung (ebd., 35) und Hoffnung (ebd., 36). Er liest Berichte über den Genozid in Jugoslawien, um sich seiner Frau »nahe zu fühlen« (ebd., 38), arbeitet sich durch Berge von Papier mit »Wut, ja Wut, denn deine Verzweiflung wird von einer Kraft begleitet, eigenartige Energie, die dich Nächte durchsitzen lässt« (ebd., 38). Sein Motor ist die Hoffnung und »diese Gefühlsmischung im Bauch, das *Potpourri* aus Aufregung, Erwartung, Angst, Wissbegierde und Neugier« (ebd., 39, Hervorhebung im Original). Angesichts der vielen Berichte, in denen das Ausmaß der Morde in Jugoslawien offensichtlich wird, empfindet er dann Scham, dass er sein eigenes Leid so in den Mittelpunkt stellt (ebd., 40). Es folgt Hass auf Fahrie, weil sie sich mit ihrem Widerstand gegen den Krieg selbst in Gefahr gebracht hat (ebd., 44f.). Er flieht sich in Fantasiemärchen, malt sich aus, wie sie überlebt haben könnte, wird jedoch gleich darauf wieder von der Angst überfallen, sie könnte tot sein. Diese Gefühle übernehmen sein Leben so sehr, dass er sich seiner Umgebung nicht mehr bewusst ist, wie aus der Zeit gefallen scheint: »[U]nd dich überkommt ein *unpassender*, öffentlicher Schmerz im Kaffeehaus, im Supermarkt an der Ecke, während der Arbeit, am Imbissstand, du heulst, schon wieder, oder noch immer?« (ebd., 47f., Hervorhebung im Original).

Niemand kann erfassen, was ein Massenmord bedeutet, wenn er die Massen von Toten betrachtet, auch Luan nicht, obwohl er ein betroffener Angehöriger ist.²⁰ Selbst er nimmt die Berichte, die er liest, anders wahr, wenn er weiß, dass darin nicht vom Schicksal seiner Frau die Rede sein kann:

Du schwankst zwischen Gleichgültigkeit, Neugierde und Sensationslust, fast scheint es dir, all dies sei nicht real, niemals passiert, eine Lektüre, sonst nichts, du verlierst dich im Inhalt, Betroffenheit, ja, betroffen bist du anfangs, dann aber fast schon gelangweilt, *schon wieder*, diese Worte schleichen sich ein, *schon wieder*, und knips bist du weg. (Kim, 2008, 36, Hervorhebung im Original)

20 Diese Gegenüberstellung von den Massen an Toten und der individuellen Geschichte, die das Geschehen erst verständlich macht, findet sich auch in vielen fiktiven Texten über den Holocaust. Antonia Rahofer befindet zwar, dass »die deutsch-österreichische ›Erbschuld‹ der nationalsozialistischen Vergangenheit weniger Kims ›Geschichte‹ zu sein scheint« und begründet das mit ihrer Herkunft aus Korea (Rahofer, 2011, 165, Fußnote 162). Auch sie schreibt die Autorin damit auf eine Herkunft in Korea fest. Doch die vorliegende Analyse hat zur Genüge gezeigt, wie intensiv Kim sich mit der Geschichte der nationalsozialistischen Vernichtung und deren Niederschlag in der Literatur befasst hat (vgl. die Abschnitte 8.3.2 und 8.5.1).

Auch für Luan erhalten diese Berichte erst Bedeutung, wenn er glaubt, seine Frau könnte betroffen sein, wenn er also selbst emotional involviert ist. Genau diese emotionale Involviertheit will der Roman auch in den Leser*innen erzeugen, damit sie sich nicht als Unbeteiligte distanzieren können, sondern mit Luan den Verlust empfinden, den er erlitten hat. Doch der Roman geht noch einen Schritt weiter. Er macht deutlich, dass niemand davor gefeit ist, selbst in Luans Rolle zu geraten, auch wenn er oder sie selbst keine Geliebten oder Verwandten in diesem Krieg verloren hat.

Das wiederum zeigt die Figur Nora, die in den bisherigen Analysen meist nur als Erzählerin wahrgenommen wird, aber auch selbst von den Folgen des Kriegs betroffen ist. Sie lebt im Erzählen in der Erinnerung an Luan, genauso wie er in der Erinnerung an seine Frau gelebt hat. Der jeweils andere gibt dem Selbst erst die Bedeutung, die sie bzw. er für die eigene Existenz braucht. Doch die Liebe, die dafür notwendig ist, ist durch den Krieg unmöglich geworden. Die Gewalt wirkt in der Beziehung fort. Dadurch wird auch die Österreicherin Nora, die den Krieg nicht erlebt hat, zum Opfer dieses Kriegs. Das zeigt sich schon in ihrer Beziehung zu Sam, die der Begegnung mit Luan vorausgeht. Sam, den Nora als Volontärin im Kosovo kennenlernt, exhumierte und identifiziert Leichen. Er erklärt ihr, dass es für diese Arbeit »Distanz« braucht, »weil wir sonst mit den Opfern mitfühlen müssten« (Kim, 2008, 116). Doch auch ihm gelingt es nicht, diese Distanz zu halten. Die Toten dringen in sein Leben ein, haben »sein Schlafzimmer verseucht, im Traumland, Totenreich, begegnen ihm manchmal Fälle, *seine* Fälle, Verstorbene oder auch nur Verstorbenenenteile« (ebd., 121, Hervorhebung im Original). Langsam entwickelt er sich selbst zum lebenden Toten, zieht sich aus dem Leben zurück, verliert die Sprache und drängt Gefühle der Trauer, die sich manchmal doch einschleichen, mit aller Kraft zurück. Im Text werden sie beschrieben als »*Krankheit* Trauer: Unmöglich, nun weiterzuarbeiten, der Tote nicht länger das Objekt der Analyse, sondern ein Mensch« (ebd., 119, Hervorhebung im Original). Nach einer kurzen Beziehung mit Sam wird Nora bewusst, dass er für sie nicht die Gefühle hegt, die er vorgab. Sein Abwenden hinterlässt in ihr das Gefühl, selbst eine lebende Tote, eine Verschwundene zu sein: »Noch vor Tagen sichtbar, bin ich nun mit einem Mal unsichtbar, ich existiere nicht mehr, obwohl es mich in Form eines Körpers gibt; ich existiere weder als Gedanke noch als Gefühl, bin kaum noch Gegenwart: heute bin ich nicht einmal Luft, lediglich Stimme« (ebd., 122). Sie versucht, seine Aufmerksamkeit zu erregen, indem sie verschwindet, doch der Plan misslingt.²¹

Als Nora sich in Luan verliebt, tauchen diese Bilder wieder vor ihr auf: »[D]och ist mir das Gefühl vertraut, es ist verborgen in vergangenen Bildern, ich erinnere mich ungern, die Erinnerung selbst vernarbt« (ebd., 48). Dennoch lässt sie sich erneut auf die

21 In Kims Erzählung »Das Versteck«, die 2005 in einem Band der Schweizer Literaturzeitschrift *entwürfe* zum Thema Gewalt erschien, entwirft die Hauptfigur Chloe einen ähnlichen Plan, um ihren Freund Max wieder an sich zu binden. Sie versteckt sich in einem Raum in der Wand – auch das erinnert an Bachmanns *Malina* –, um Max bewusst zu machen, wie wichtig sie für ihn ist. Auch sie scheitert und bleibt allein zurück. Einige der Sätze, die in diesem Text stehen, finden sich bereits in der Erzählung »Glück« und werden dann im Roman *Die gefrorene Zeit* wieder verwendet (Kim, 2005a).

Liebe ein, nur um wieder dieselbe Erfahrung zu machen. Denn das »wir«, in dem überkulturelle Solidarität Ausdruck findet, wie Previšić schreibt (Previšić, 2014, 357), existiert im Text nur vorübergehend als Utopie. Die Erzählerin muss nicht nur schnell erkennen, dass neben Fahrie kein Platz für sie ist. Sie bleibt am Ende auch allein und verletzt zurück, ohne die Person, die ihr als Versicherung ihres Selbst dient. Sie verschwindet in Beziehungen mit Männern, die sich an sie klammern, um sich im Leben zu verankern und nicht ins Reich der Toten abzugleiten, in dem sie schon mit einem Fuß stehen bzw. in das sie sich verabschieden.

8.6 Die gefrorene Zeit in den Medien: Begrenztes Hinausschreiben über die Migration

Der Roman *Die gefrorene Zeit* findet sehr viel mehr mediale Aufmerksamkeit als Kims Debüt *Die Bilderspur*. Selbst die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* druckte eine Kurzrezension (kito, 2008), die wie alle anderen Kritiken positiv ausfällt. Das Buch wurde zudem im Jahr 2010 für die Aktion »Innsbruck liest« ausgewählt. Diese beinhaltete nicht nur, dass 10.000 Exemplare des Buches gratis in der Stadt an Interessierte verteilt wurden. Sie ging auch mit mehreren Workshops und Lesungen der Autorin einher (Plank, 2010). Das große Interesse verdankt der Roman sicher nicht zuletzt seinem Thema, denn der Krieg und der Genozid in Jugoslawien waren im deutschsprachigen Raum medial sehr präsent und fanden auch in der Literatur umfassend Niederschlag (Previšić, 2014). Hinzu kommt, dass *Die gefrorene Zeit* bewusst so gestaltet ist, dass der Text ein größeres Publikum anspricht. Dennoch ändert sich die Rezeption von Kims Werken mit ihrem Neuanfang nach ihrem Debüt nicht vollständig. Nur selten geht es in den Rezensionen um die politische Dimension des Romans, und selbst dann wird ignoriert, dass ihre thematische Neuorientierung auch als Kritik an nationalliterarischen Grenzen zu lesen ist. Im Vordergrund steht weiterhin die außergewöhnliche Sprache der Autorin. Das mag allerdings dem Klappentext des Buches geschuldet sein, in dem betont wird, dass Kim nicht nur die Zeitgeschichte interessiert, »sondern die sprachliche Abbildbarkeit eines unverständlichen Schreckens, die Frage nach den richtigen Wörtern und Sätzen für das »ganz Andere« (Kim, 2008). Darüber hinaus findet sich schon in einer der frühen Rezensionen in der Tageszeitung *Der Standard* eine Aussage der Autorin, in der sie selbst diese sprachliche Dimension in den Vordergrund stellt. Sie habe in Gesprächen mit Menschen aus dem Kosovo »die Grenze kennengelernt, »wo man nicht weiter fragen, weiter sprechen kann.« Diese Grenze zu überwinden, zum nächsten Satz vorzudringen sei die wesentliche Erfahrung beim Schreiben gewesen – »eine gewisse Spracharmut zu überwinden« (Kim in Hager, 2008).

Die außergewöhnliche Sprache wird schon in der ersten Kurzrezension von *Die gefrorene Zeit*, die am 4. September 2008 in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* erscheint, betont: »Ganz sanft, ja geradezu behutsam vermag es Kim, die Sprache des Unaussprechlichen, des Todes in diese Gedankenwelt einzuflechten« (kito, 2008). Solch ein Lob der Sprache findet sich in fast allen Kritiken. Manchmal fällt dieses sehr knapp aus. So schreibt Paul Jandl für die *Neue Zürcher Zeitung* über den Roman: »[K]ühl seine Sprache, und doch ist ein heiliges Feuer darin« (Jandl, 2008). Ähnlich kurz kommt eine anonyme Kritik in der

Zeitung *Echo* zu dem Schluss: »Kunstreich geschrieben und sehr berührend« (ra, 2008). Nicole Streitler im *Falter* spricht das Lob der Sprache nur implizit aus, und zwar über den Umweg der Verbindung zu Ingeborg Bachmann. Auf die Nähe des Romans zu Bachmanns Werk macht zum ersten Mal Thomas Rothschild in der Tageszeitung *Die Presse* aufmerksam, wobei er noch fragt, ob der Anklang des Romantitels an Bachmanns Lyrikband *Die gestundete Zeit* »Absicht oder Koinzidenz« sei (Rothschild, 2008). Für Streitler dagegen steht dann bereits fest, diese Anspielung »wird der Autorin kaum zufällig unterlaufen sein«. Die Kritikerin begründet das unter anderem mit der sprachlichen Nähe zu Bachmanns Werk: »Auch ein dezidierter Hang zur Poetisierung der Sprache verbindet Kim mit Bachmann« (Streitler, 2008). Andere Kritiker*innen schließlich stellen die außergewöhnliche Sprache des Romans deutlich in den Vordergrund. Thomas Rothschild bescheinigt der Autorin »eine zarte, fast lyrische Sprache, die Zwischentöne zulässt und mehr beschwört, als sie benennt« (Rothschild, 2008). Daniela Strigl schreibt in der Wochenzeitung *Die Furchen*: »Die Autorin hat sich für eine nüchterne und dabei diskret metaphorische Sprache entschieden, knapp und befremdlich, und mit der Sicherheit einer Schlafwandlerin trifft sie den richtigen Ton« (Strigl, 2008). Auch Markus Bundi spricht von einer »Ästhetik der Nüchternheit, die doch Verbindlichkeit schafft, auch oder weil beim Lesen das Atmen zuweilen schwer fällt« (Bundi, 2009).

Anders als bei Kims Debüt *Die Bildersprache* ist es in diesem Fall jedoch nicht die Ästhetik allein, die die Kritik überzeugt. Vielmehr erfährt sie in mehreren Kritiken Lob dafür, dass ihr ästhetischer Zugang und der Inhalt ihres Werkes sich ideal ergänzen. So betont Josef Bichler, dass »poetologische Konzeption und Handlungsmanifestation ineinander fallen«, weil das Suchende in der Sprache der Suche im Text entspricht (Bichler, 2008). Er erkennt in dieser Sprache und insbesondere in den Bildern, mit denen Kim in ihren Texten arbeitet, auch eine politische Dimension: »Derlei neu(artig)e Bilder hat die Literatur bitter nötig – zumindest dann, wenn sie sich nicht endgültig mit affirmativer Weltvermessung begnügen, sondern ihren Anspruch auf potentiell subversiven Gehalt wahren will« (Bichler, 2008). Ähnlich sieht auch Strigl die Sprache der Autorin als Teil des politischen Gehalts des Textes: »Dieses Buch erzählt nicht nur von der Grausamkeit im Kriege, es reflektiert auch über die Möglichkeit, wie man davon überhaupt erzählen kann. Die Reflexion wird aber nicht ausgebreitet, vielmehr durchdringt sie den ganzen Text« (Strigl, 2008). Markus Bundi hält die ästhetische Umsetzung für gelungen, weil sie nicht erlaubt, sich vom Thema zu distanzieren: »Anna Kims Roman ist so nahe der Realität entlang geschrieben, dass dem Leser kein Schlupfwinkel bleibt« (Bundi, 2009). Ganz im Gegenteil, der Text »macht auch jene betroffen, die gar nicht betroffen sind« (ebd.). Diese emotionale Komponente von Kims Schreiben erkennt auch Thomas Rothschild und bringt sie explizit in Zusammenhang mit seiner politischen Aussage: »Das ist nichts weniger als Betroffenheitsprosa, aber es verhält sich eben auch nicht gleichgültig gegenüber dem Elend auf der Welt, jenseits der eigenen privaten Erfahrung« (Rothschild, 2008).

Damit klingt zwar teilweise an, dass die Folgen des Kriegs in Kims Roman bis nach Österreich reichen. Doch Kims Versuch, Nationalliteratur mit ihrem Schreiben in Frage zu stellen, bleibt unerwähnt. Diese Grenze bleibt in der Rezeption des Textes bestehen. Kim selbst jedoch gelingt es, ähnlich wie Julia Rabinowich, wenn auch auf andere Weise, sich mit ihrem Roman *Die gefrorene Zeit* über die Migration hinauszuschreiben: Dass sie

in Korea geboren wurde, wird nur noch in wenigen Rezensionen thematisiert (Hager, 2008; Plank, 2010; Rothschild, 2008). Daniela Strigl schreibt sogar explizit, die Autorin habe sich »von allen Erwartungen einer transkulturellen Identitätssuche freigeschrieben« (Strigl, 2008). Die Grenzziehung gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen in Literatur und Gesellschaft ist damit jedoch nicht prinzipiell überwunden.