

3. Europaentwürfe in der literarischen Fiktion

Nach dem Fall des kommunistischen Regimes 1989 in Rumänien wird Europa als Thema in verschiedenen gesellschaftlichen und politischen Kontexten wieder aktuell. Angesichts dessen dringt das Motiv nicht nur in die öffentliche Debatte ein, sondern findet sich in verschiedenen Ausarbeitungsformen auch auf literarischer Ebene wieder. In diesem Teil der Arbeit steht deshalb die Frage im Vordergrund, wie Europa als Motiv fiktional verarbeitet wird. Sowohl literarisch-ästhetische Verfahren spielen dabei eine Rolle, als auch, welche Europavorstellungen und -entwürfe diese hervorbringen.

Eine Reihe von Romanen setzt sich explizit mit Europa auseinander, darunter auch *Hotel Europa* von Dumitru Țepeneag und *Adio, Europa!* (Lebewohl, Europa!) von Ion D. Sîrbu.¹ Beide Romane machen im Titel deutlich, dass Europa eine zentrale Bezugsgröße darstellt; jedoch weichen Entstehungszeit, literarische Verfahren und Handlung stark voneinander ab, sodass Europaentwürfe unterschiedlicher Art Form annehmen. Insbesondere die Position Rumäniens innerhalb Europas wird in beiden Romanen thematisiert und soll im Folgenden analysiert werden. In Matei Vișniec's Stücken dagegen geht es nicht nur um das Verhältnis Rumäniens oder des Balkans zu Europa, sondern auch um dessen Grenzen nach außen, die gerade im Zuge der Migrationsbewegungen aus Nordafrika und dem Mittleren Osten neu ausgelotet werden. Die Welt als Ganzes und das Globale werden ebenfalls thematisiert, was mit Blick auf die Frage nach dem Verhältnis verschiedener Ebenen zueinander eine spannende Ergänzung zu der lokalen Dimension darstellt.

1 Sîrbu, Ion Dezideriu: *Adio, Europa!* Bukarest: LiterNet 2014.

3.1 Ion D. Sîrbu: *Adio, Europa!* – Wie konnte Europa noch aus dem sozialistischen Rumänien konzipiert werden?

In einem weiteren Roman stellt Europa ebenfalls das zentrale Motiv dar: Ion Dezideriu Sîrbu (1919-1989) Roman *Adio, Europa!* (Lebewohl, Europa!), der einige Jahre vor der Achtundneunziger Revolution entstand, jedoch zu der Zeit nicht veröffentlicht werden konnte. Erst kurz nach dem Tod des Schriftstellers konnte der Roman in Druck gegeben werden. Im Winter 1981/82 hatte Sîrbu eine Europareise unternommen, die ihm durch ein DAAD-Stipendium ermöglicht wurde; während seiner letzten sieben Lebensjahre arbeitete er, seinen Tod vorausahnend, am eigenen »posthumen Werk.«² Der Roman ist bis zur heutigen Zeit relativ unbekannt geblieben; die 2004 vom Verlag LiterNet veröffentlichte Fassung enthält eine detaillierte kritische Betrachtung von Nicolae Oprea, die vor allem auf die intertextuellen Bezüge im Roman abzielt. Ansonsten wurde der Roman jedoch kaum von der Kritik rezipiert; Ion Bogdan Lefter erwähnt ihn zwar in seiner Aufstellung der wichtigen Werke der postkommunistischen Zeit, geht jedoch nicht näher auf den Inhalt ein. Anders als Țepeneags Roman wurde *Adio, Europa!* nicht übersetzt und somit auch nicht von der fremdsprachigen Kritik oder Wissenschaft wahrgenommen.

1985/86 hatte Ion D. Sîrbu den Roman vorläufig *La condition roumaine* (nach dem Titel von André Malraux, *La condition humaine*) genannt; am Ende entschied er sich für den deutlichen Europabezug im Titel. Aufschlussreich ist dabei die Verabschiedung von Europa, unter deren Zeichen der Roman steht. Die Handlung spielt in den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts, während der Diktatur Ceaușescus; Literaturkritiker sprechen von einem »allegorischen Roman«. Die Allegorie ist dabei relativ leicht zu rekonstruieren und zielt vor allem auf das Leben unter dem kommunistischen Regime und die damit verbundenen Repressionen ab.

Das fiktionale Gebiet »Isarlâk« trägt diesen Namen aufgrund einer Parallele, die im Roman zwischen Kommunismus und Feudalherrschaft aufgemacht wird: Isarlâk ist »ein vorhistorischer Raum, in mittelalterliche Finsternis getaucht.«³ Dadurch gewinnt das Motiv der Fremdherrschaft und fehlenden Selbstbestimmung Rumäniens über die Jahrhunderte Kontinuität – der Kommunismus erscheint also neben der osmanischen Herrschaft früherer

2 Oprea, Nicolae: Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 4.

3 Ebd., 6. *Un spațiu ante-istoric, cufundat în bezna medievală.*

Jahrhunderte ebenfalls als eine Form der Kolonisierung und Unterdrückung. Mithilfe eines postkolonialen theoretischen Instrumentariums, das auf Begriffe wie Mimicry⁴, Vakuum⁵ oder auch Kryptokolonialismus⁶ rekurriert, lässt sich auch die Zeitspanne unmittelbar vor und nach 1989 analysieren und einordnen.

Auf den ersten Blick könnte die fiktionale Konstellation als Ablehnung des orientalischen bzw. osmanischen Erbes interpretiert werden. Doch wie das folgende Zitat zeigt, besteht die These der Literaturkritik vielmehr in der allgemeinen Abhängigkeit und mangelnden Selbstständigkeit Rumäniens, die sich durch die Jahrhunderte hindurchzieht:

Die Siedlung am Fluss Olt wird von dem Romanerzähler nach den Prinzipien einer negativen Utopie skizziert: Es ist ein autarker Raum mit eigenen Bestimmungen, von Krüppeln bevölkert, die ihre Lebensfreude heimlich ausleben müssen. In diesem Raum, der von Angst und Terror beherrscht wird, ist die ›Turkokratie‹ fest eingenistet und gut organisiert. Der ironische Erzähler glänzt mit der Darstellung sozialer Strukturen mittels pittoresker Episoden balkanischer Färbung, nach dem Funktionsmodell des Osmanischen Reiches.⁷

In diesem Kommentar deutet sich ein starker Zusammenhang zwischen dem Roman und dem Themenkomplex Europa und Nationalismus an. *Lebewohl, Europa!* thematisiert den Wunsch nach nationaler Selbstverwirklichung und kulturellen Erzeugnissen, die diese widerspiegeln; Rumänien erscheint in

-
- 4 Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture* (siehe Anm. 27 in Kapitel 1), 85ff.
 - 5 Ștefănescu, Bogdan: Romanian Modernity and the Rhetoric of Vacuity: Toward a Comparative Postcolonialism. In: Martin, Mircea; Moraru, Christian; Terian, Andrei (Hg.): *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic 2018, 255-269.
 - 6 Herzfeld, Michael: Abwesende Anwesenheit: Die Diskurse des Kryptokolonialismus. In: Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini; Römhold, Regina (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geistes- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Campus 2013.
 - 7 Oprea, Nicolae: Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 6. *Turciada satirică a lui I. D. Sîrbu vizează, de fapt, nu »turcirea« ca atare, ci asimilarea forțată a unor modele străine, impuse de doctrina comunistă, provenind din spațiul euroasiatic: modelul sovietic, chinez sau coreean. Târgul alutan este conturat de romancier, după preceptele utopiei negative: un spațiu autosuficient, cu proprii determinări, populat de estropiați, pentru care bucuria vieții a devenit clandestină. »Turcocrăția« este temeinic instaurată și bine organizată în acest spațiu dominat de frică și teroare. Prozatorul, ironic, excelează în refacerea structurilor sociale prin prisma pitorescului de sorginte balcanică, după modelul funcționării Imperiului Otoman.*

dem Roman als unterdrückte Nation, die sich über die Jahrhunderte hinweg an fremden Modellen orientieren muss. Wie weit diese Auseinandersetzung in die Vergangenheit zurückreicht und wie sehr ihre Kontinuität Kern der Debatte ist, wurde bereits in der Einleitung der Arbeit erläutert. Auf der anderen Seite kann sich Identitätsaushandlung nur entlang der Unterscheidung zwischen dem Eigenen und Fremden vollziehen – diesen Modellen kommt eine grundlegende, sinn- und identitätsstiftende Rolle zu.

Die Bezeichnung Isarlâks stammt offensichtlich von der Gleichsetzung des Kommunismus mit der Feudalherrschaft. Antiphrastisch definiert bezeichnet ›das hocheleuchtete Isarlâk der Lichter‹ in Wirklichkeit einen vorhistorischen, in mittelalterliche Finsternis getauchten Raum. Die ›glorreiche Siedlung‹ – anhand des Euphemismus mit ironischer Funktion als solche charakterisiert – ist ein von Gott und der abendländischen Welt vergessener Ort (›hier, am hinteren Ende Gottes und Europas‹), außerhalb der Gerechtigkeits- und Freiheitskategorien des zivilisierten Europa verortet: ›Provinz der Provinz. Rand der Ränder, endgültiges, unheilbares, beschämendes *finisterra*.‹ Es ist eine orientalische Stadt, von Lastern zertrütet, ›voller Betrüger und Taugenichtse‹, wo ›das Feilschen wichtiger als das Geschäft ist‹ und alle Menschen Theater spielen, ›wo die Ambivalenz eine Religion, eine höchste Kunst, eine neue Moral‹ ist – so der Erzähler. In diesem ›orientalischen Basar‹ lebt ›das alte Asien mit dem plötzlich senil gewordenen Europa‹ zusammen.⁸

Die Formulierung »das plötzlich senil gewordene Europa« erschließt sich dem Leser nicht unmittelbar. Sie kann dahingehend interpretiert werden, dass Europa ihren östlichen Teil der kommunistischen Herrschaft überlassen, vergessen und damit auch verlassen hat (möglicherweise eine Anspielung auf

8 Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 6. *Denumirea Isarlâkului provincie, în chip evident, din egalizarea comunismului cu feudalismul. »Isarlâkul luminilor cel mai luminat« – definit antifrastic – desemnează în realitate un spațiu ante-istoric, cufundat în bezna medievală. »Gloriosul târg« – caracterizat astfel cu ajutorul eufemismului cu funcție ironică – este un loc uitat de Dumnezeu și de lumea occidentală (»aici, la spatele lui Dumnezeu și al Europei«), situat în afara categoriilor de dreptate și libertate ale Europei civilizate: »Provincie a provinciei. Margine a marginilor, definitivă, incurabilă, mortifiantă finisterra. « Este un oraș oriental erodată de vicii, »plin de pișcheri și pușlamale«, în care »târguiala e mai importantă decât târgul« și toată lumea joacă teatru, »în care ambivalența e o religie, o supremă artă, o nouă morală« – cum specifică naratorul. În acest »bazar oriental« coabitează »bătrâna Asie cu brusc senilizata Europă«. Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 6.*

das Jalta-Syndrom⁹). Im ersten Teil des Romans finden sich zahlreiche repräsentative Jalta-Bezüge, woraus die Abhängigkeitsposition Rumäniens rasch ersichtlich wird. Wie sehr Jalta und Isarlâk verbunden sind, zeigt folgende Äußerung des Protagonisten: »[...] wenn du in Jalta bist, sollst du schweigen und klatschen. Auf keinen Fall sollst du an einer Straßenecke über ein Wandbild lachen, das so groß ist wie ein Vieh...«¹⁰ Man könnte fast meinen, die beiden Orte verschmelzen miteinander.

Die negative Aufladung dieser Korrespondenz ist nicht zu übersehen: »Jalta, Sonnenfeld-Doktrin, Helsinki: Worte und nur Worte, Anregungen zum Sein durch das Nichthaben und zum Werden durch Zerstörung und stumme Vernichtung.«¹¹ Die Bezüge auf die Sonnenfeld-Doktrin¹² und Helsinki platzieren Rumänien bzw. Isarlâk symbolisch innerhalb der Geografie des Kalten Krieges. Dabei drückt sich in folgenden Zeilen ein gewisser Fatalismus aus: »[...] die wohlverdiente Strafe für den Platz auf der Karte, den Platz auf dem Schachbrett, den Platz meines Landes und meines armen Volkes auf der Liste der in Jalta Geopferten.«¹³ Die damaligen Großmächte werden zu Bösewichten stilisiert, denen es nur um die Erhaltung der eigenen Macht geht:

Die Geschichte unserer ewigen, sich stets neu formierenden Allianzen, Kapitulationen und Besatzungen, das erhabene und tragische Ergebnis des Schicksals kleiner Völker, die bei den Verhandlungen verschiedener Friedensverträge von der gewaltigen Geistesschwäche, der Grausamkeit und dem Egoismus der Großen und Bösen abhängig sind.¹⁴

-
- 9 Luks, Leonid: Ost-westliche Asymmetrien: Eine neue Zweiteilung Europas? <https://die-kolumnisten.de/2015/12/21/ost-westliche-asymmetrien-eine-neue-zweiteilung-europas/>, zuletzt aufgerufen am 5.3.2019.
- 10 Sirbu, Ion D.: *Adio, Europa!* (siehe Anm. 1 in Kapitel 3), 280. [...] *când ești în Yalta, taci și aplaudă, în nici un caz să nu te apuci, la colțul străzii, să râzi de un afiș cât o vacă...*
- 11 Ebd., 293. *Yalta, doctrina Sonnenfeld, Helsinki: vorbe, vorbe, vorbe, îndemnuri la a fi prin a nu avea și la a deveni prin anihilare și mută aneantizare.*
- 12 Helmut Sonnenfeldt (1926-2012) war der Berater Henry Kissingers und wirkte maßgeblich an der US-amerikanischen Außenpolitik in der Sowjetunion und im Osten Europas mit.
- 13 Sirbu, Ion D.: *Adio, Europa!* (siehe Anm. 1 in Kapitel 3), 323. [...] *pedeapsa cuvenită pentru locul de pe hartă, locul de pe tabla de șah, locul de pe lista de sacrificaiți la Yalta al țării mele, al bietului meu popor.*
- 14 Ebd., 323. *Istoria succesivelor noastre alianțe veșnice, istoria succesivelor noastre capitulări și ocupații, rezultatul sublim și tragic al destinului popoarelor mici, ce depind la tratativele diferitelor păci de uriașele rezerve de imbecilitate, egoism și cruzime ale celor mari și răi.*

Die Verweise auf die Landschaft des Kalten Krieges sind sehr eindrucksvoll und an vielen Stellen präsent: »Die wahre Atombombe wurde in Jalta gelegt: Sie ist nicht explodiert, sie strahlt, dehnt sich aus, kann nicht mehr aufgehalten werden.«¹⁵ Die Tatsache, dass Candid Desiderius, der Protagonist und Icherzähler, die Folgen der Atombombe mit den »Verlusten« von Jalta vergleicht, ist ein Beweis für seine pessimistische Einstellung gegenüber den europäischen Großmächten. Diese Bezüge legen die Interpretation nahe, dass sich Europas Abschied von Rumänien in diesem historischen Moment konkretisiert hatte. Möglich wäre auch, dass es schlicht um die vielfältigen territorialen und politischen Umwälzungen geht, die das Europa des 20. Jahrhunderts kennzeichnen, infolgedessen es zu einem Ausradieren der Geschichte gekommen war. Wenn man das biografische Moment des Autors einbezieht, zeichnet sich eine pessimistische Einstellung gegenüber Europa ab – Sirbu musste sich von Rumänien verabschieden, wenn auch nur für kurze Zeit, um den Roman schreiben zu können, und Rumänien wiederum hatte sich in seinen Augen von Europa verabschiedet. Die Zeit der »Redemokratisierung« konnte der Schriftsteller nicht mehr erleben. Für die biografischen Bezüge spricht auch, dass der Icherzähler ein Alter Ego des Autors ist, der Leserinnen und Leser durch die fiktionale Welt samt ihrer Ereignisse führt.

Das totalitaristische Regime isoliert Rumänien vom restlichen Europa: Isarlák, der fiktionale Raum, ist »von Gott und der abendländischen Welt vergessen«. Das Phänomen der Orientalisierung¹⁶ wird nach 1989 in einer gewandelten Form wieder aktuell – eine Parallele zwischen der Orientalisierung Rumäniens und der Abgrenzung von Europa durch das totalitäre Regime deutet sich im Roman an. Diese Parallele wird von Wissenschaftlern wie Bogdan Ștefănescu ausgelotet, der die sowjetische Herrschaft als koloniale Erfahrung einstuft.¹⁷

15 Ebd., 358. *Adevărata bombă atomică a fost aruncată la Yalta: ea nu a explodat, ea radiază, se întinde, nu mai poate fi oprită.*

16 Vgl. Boatcă, Manuela: *The Quasi-Europes. World Regions in Light of the Imperial Difference*. In: Reifer, Tom (Hg.): *Global Crises and the Challenges of the 21st Century: Antisystemic Movements and the Transformation of the World System*. Boulder 2012, 132–153, 139. Boatcă detailliert in einer Übersicht die Achsenverschiebungen der geopolitischen Position Rumäniens in verschiedenen historischen Abschnitten. So ist Rumänien im 19. Jahrhundert und während des Kalten Krieges ein Pufferstaat, zwischen den zwei Weltkriegen und nach 1989 ein Grenzstaat. Die periphere Lage bleibt damit erhalten.

17 Vgl. dazu Ștefănescu, Bogdan: *Romanian Modernity and the Rhetoric of Vacuity: Toward a Comparative Postcolonialism*. In: Martin, Mircea; Moraru, Christian; Terian, An-

Dabei stellt er aus der Perspektive der Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse eine Ähnlichkeit zwischen der »dritten Welt« und Osteuropa fest. Angesichts dessen schlägt er die Kategorie »postkolonialer Traumakulturen rund um den Globus« vor, innerhalb derer z.B. Rumänien und Lateinamerika als »spektrale Verwandten«¹⁸ bezeichnet werden können. Vakuum als Topos bedeutet innerhalb dieser Konfiguration »a central imagery of absence and lacking around which the cultural identity of the colonized is fashioned«¹⁹. Die totalitaristische Erfahrung gehöre der Vergangenheit an, jedoch sei ihre »abwesende Anwesenheit«²⁰ immer noch prägend für das kollektive Gedächtnis. Dabei ist von Belang, dass dieses »Spektrum« die Herausbildung eigener, alternativer Bezugssysteme verhindert, indem das kollektive Gedächtnis immer wieder auf die Großmächte und die eigene marginale Stellung fixiert bleibt. Dies lässt keinen Raum für jegliche Alternative.

Mit einer ähnlich subtilen Form von Kolonialismus setzt sich auch Michael Herzfeld in einem Aufsatz zum »Kryptokolonialismus« auseinander. Herzfeld zufolge seien kolonial geprägte Dynamiken nicht zwingend durch ein eigentliches Kolonialverhältnis bedingt; sie seien primär durch bestehende Abhängigkeitsverhältnisse gekennzeichnet, die sich auf verschiedene Arten manifestieren können (Herzfelds Fallbeispiele sind Griechenland und Thailand). Das Trauma als Leitmotiv kann aber auch als Folge des immer wieder empfundenen »Ungenügendseins« seitens der rumänischen Bevölkerung in Bezug auf Europa interpretiert werden.

Wie ist Europa als Konstrukt im Roman verortet bzw. wie kann man dieses Konstrukt charakterisieren? In welchem Verhältnis stehen Titel und Handlung? Die Verortung Rumäniens innerhalb Europas sowie die Rolle und Bedeutung Europas insgesamt wird an zahlreichen Stellen bildlich dargestellt. So äußert sich z.B. Olimpia, die Ehegattin des Protagonisten, folgenderma-

drei (Hg.): *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic 2018, 255-269.

18 Ștefănescu, Bogdan: Romanian Modernity and the Rhetoric of Vacuity: Toward a Comparative Postcolonialism. In: Martin, Mircea; Moraru, Christian; Terian, Andrei (Hg.): *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic 2018, 255-269, 264.

19 Ebd., 257.

20 Herzfeld, Michael: Abwesende Anwesenheit: Die Diskurse des Kryptokolonialismus. In: *Jenseits des Eurozentrismus* (siehe Anm. 26 in Kapitel 1), 345-378.

ßen: »Dein Lachen an diesem bestimmten Ort unseres alten Europas«²¹. Für Candid Desiderius bietet Europa ein Spektrum an Denkkategorien und philosophischen Reflexionen: »Geistig gesehen funktionierte ich noch in europäischen Urteils-kategorien; meine Reaktion muss als Folge dessen gesehen werden, was wir genau über Descartes, Kant, Hegel und ihre Nachfahren wissen.«²²

Die Europabeschreibungen im Roman sind nicht nur dezidiert politisch, sondern auch bildhaft: »Selbst Europa kann ich mir als Formel für Moral und Kultur – wenn ich die Karte seiner alten Seele betrachte – nur wie einen von kerngesunden Flechten überwucherten Tannenbaum vorstellen.«²³ Dieses Bild eines »von kerngesunden Flechten überwucherten Tannenbaums« deutet auf eine kulturelle Symbiose, die aber keinen friedlichen Charakter zu haben scheint bzw. auf eine erzwungene Formation hinweist. Zudem wird das Wort »lichele« als Wortspiel eingesetzt: im Rumänischen bedeutet »liche-ni« Flechten, »lichele« dagegen Schurken.

Oprea charakterisiert das fiktionale Regime als »offiziellen Hypernationalismus des Sultans und seines Eunuchen-Harems« bzw. als »asiatische Transplantation durch die Errichtung der Furcht als Religion«.²⁴ Die Parallele zur kommunistischen Diktatur ist unübersehbar und bestätigt auch seine Diagnose zum Stellenwert der importierten Herrschaftsmodelle. Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse sind hier zentral und legen eine postkoloniale Lesart des Romans nahe.

Die zwei Romanbände umfassen insgesamt über tausend Seiten. Als wesentliches Merkmal des Romans sticht die Intertextualität schnell hervor, wodurch ein starker Eklektizismus entsteht. Literarische, philosophische und politische Traditionen des Abendlandes aus verschiedenen Epochen werden miteinander verwoben, um die fiktionale Welt entstehen zu lassen; die Atmosphäre ist aber durchaus »balkanisch«, wie Nicolae Oprea in seiner kritischen

21 Sîrbu, Ion D.: *Adio, Europa!* (siehe Anm. 1 in Kapitel 3), 50. *Râsul tau în acest anume loc al batrânei noastre Europe.*

22 Ebd., 52. *Funcționez încă, prin spirit, în categorii europene de judecată, reacția mea trebuie văzută ca o rezultantă a ceea, ce bine și precis știam despre Descartes, Kant, Hegel și descendenții lor.*

23 Ebd., 72. *Chiar și Europa, dacă te uiți pe harta sufletului ei bătrân, ca formulă de morală și cultură, nu mi-o pot închipui decât ca un Tannenbaum năpădit de hipersănătoase lichele.*

24 Oprea, Nicolae: Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 5. »*Hipernationalismul oficial al sultanului și al haremului său de eunuci*«; *transplantul asiatic prin instaurarea religiei fricii.*

Interpretation betont. Gerade diese Synthese erschwert die Verortung des Romans innerhalb der Tradition rumänischer Prosa und platziert ihn eher im Umfeld der südamerikanischen Literatur Vargas Llosas, Roa Bastos', García Márquez' und Carpentiers.²⁵

Interessanterweise ist dieser Roman in Rumänien weitgehend unbekannt geblieben, auch die Kritik schenkte ihm (mit wenigen Ausnahmen) keine besondere Aufmerksamkeit. Da er nicht übersetzt wurde, kann von einer Rezeption im Ausland ebenfalls kaum die Rede sein. Auch hier stellt sich die Frage, wie es dem Roman ergangen wäre, wenn er in einer Sprache wie z.B. Englisch verfasst worden wäre – könnte man dann von Weltliteratur sprechen, die bislang noch nicht ausreichend rezipiert wurde? Oder wären Handlung, Namen, Erfahrungen doch zu stark lokal verankert?

Die Verflechtung von verschiedenen Traditionen der abendländischen Philosophie und Politik, gegossen in die rumänische Sprache, bildet ein dichtes Netz von Elementen und Referenzen, deren Ursprünge und Wirkung weit über ein einziges Land oder gar einen Kontinent hinausgehen. Um die Zirkulation und Rezeption zu gewährleisten, müsste der Roman in andere Sprachen übertragen werden. Zunächst einmal wäre die Übersetzung ein äußerst komplexes, beinahe unmögliches Unterfangen – der Text ist nicht nur inhaltlich sehr dicht, sondern spielt auch mit verschiedenen Sprachen und Registern. Die Anschlussfähigkeit des Textes ist dennoch sehr stark: osmanische Herrschaft und Kommunismus als Formen politisch-staatlicher Unterdrückung sind nicht rein rumänische Erfahrungen, sondern vielen Staaten aus dem östlichen und südöstlichen Europa (und auch darüber hinaus) gemeinsam, die im Laufe ihrer Geschichte auf die Garantien westeuropäischer Großmächte angewiesen waren.

Innerhalb der rumänischen Tradition lässt sich *Adio, Europa!* mit Dimitrie Cantemirs Opus magnum, der *Istoria ieroglifică* (der Hieroglyphischen Geschichte) vergleichen. Cantemir (1673-1723) war ein Gelehrter mit einer transnationalen Biografie.²⁶ *Die Hieroglyphische Geschichte* gilt als erster allegorischer Roman in der rumänischen Literatur. Nicolae Oprea charakterisiert

25 Ebd., 24f.

26 Der rumänische Adlige Dimitrie Cantemir (1673-1723) stammte aus dem Fürstentum Moldau. Er lebte zwischen 1688 und 1710 in Konstantinopel und floh 1711 nach Russland, wo ihn Peter der Große den Titel »Prinz des Russischen Reiches« verlieh. Er gilt als Universalgelehrter und beherrschte zahlreiche Sprachen, darunter das Türkische, Russische, Altgriechische und Latein.

Adio, Europa! auch anhand des Vergleichs mit diesem Roman: Sirbus Werk sei »der zweite allegorische Roman der rumänischen Literatur nach der *Istoria ieroglifică*«²⁷. Aufgrund ihres allegorischen Charakters ist der Vergleich der Romane durchaus berechtigt: Beide sind durch einen hohen Grad an Eklektizismus charakterisiert, spielen auffällig mit der Sprache und rücken dabei die eigene Literarität und Textualität in den Vordergrund:

Some have identified it as the country's first work of literature in the narrower, modern sense of the term, while others have described it as the most elaborate ›bestiary‹ of seventeenth- and eighteenth-century European literature. At any rate, literariness is in this novel both intentional and ostentatiously flaunted, which has also prompted comparisons with Baroque ›sensitivity‹ and its intricately ornate, highly wrought stylistics.²⁸

Die Intertextualität von *Adio, Europa!* manifestiert sich vor allem in den utopischen und dystopischen Modellen, zwischen denen die Romanhandlung verortet ist: Der Text nimmt Bezug auf Thomas Morus' *Utopia* und Tommaso Campanellas *Der Sonnenstaat* einerseits, 1984 und *Der Archipel Gulag* (Aleksandr Solzhenitsyn) andererseits, wobei die kommunistische Utopie »montiert und demontiert« wird.²⁹ Zudem lassen sich an vielen Stellen Bezüge zur karneval-esken Literatur (nach Michail Bachtin³⁰) beobachten: Insbesondere die »sati-risch-karnevaleske Orientierung des Romandiskurses« gehöre dazu, ebenso die dystopischen Elemente.³¹ Auch Desiderius' Lachen sei ein karnevalesker Akt par excellence.³²

27 Oprea, Nicolae: Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 12.

28 Vgl. Crețu, Bogdan: Aux portes de l'Orient, and Through: Nicolae Milescu, Dimitrie Cantemir and the »Oriental« Legacy of Early Romanian Literature. In: Martin, Mircea; Moraru, Christian; Terian, Andrei (Hg.): *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic 2018, 55–76, 67.

29 Oprea, Nicolae: Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 7. *Toată substanța romanului se concentrează pe montarea și demontarea utopiei comuniste. Înscriindu-se în tradiția genului, viziunea lui I.-D. Sirbu este, însă, bipolară: la un pol se află Utopia lui Thomas Morus și Cetatea Soarelui a renașcentistului Tomaso Campanella, iar la celălalt, O mie nouă sute optzeci și patru de George Orwell și Arhipelagul Gulag de Aleksandr Soljenițin.*

30 Siehe dazu Bachtin, Michail: *Rabelais and His World*. Übersetzt von Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press 1984, 10. *Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed.*

31 Oprea Nicolae: Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 18.

32 Vgl. ebd.

Das politische und administrative Regime verbindet ebenfalls Elemente aus dem ehemals Osmanischen Reich mit Funktionen und Bezeichnungen wie »Genosse«, die für die kommunistische Zeit spezifisch sind. Damit wird die Parallele offensichtlich:

Innerhalb der Textur des Romans definiert sich die verfälschte (türkisierte) Welt durch exponentielle Institutionen und Gestalten, die nach dem Korrespondenzprinzip benannt wurden. Die »Raia« (also der Kreis) wird von »Genosse Ilderim« geführt, den nach seiner Absetzung Carasurduc ersetzen wird. Der Leiter der Agia (der Securitate) heißt Osmanescu. Der Kulturbey heißt Caftangiu, der patriotische Hofdichter trägt den Namen Omar Caimac.³³

Die fiktionale Welt ist die alptraumhafte Version einer idealen Gesellschaft – eine Welt, in der das Böse regiert.³⁴ Es handelt sich um eine Dystopie, eine Umkehrung des Ideals, das Voltaires *Candide* als Gestalt repräsentiert.³⁵ Innerhalb dieser Welt gilt (analog zum Kommunismus) Lachen als Risikohandlung – der Protagonist muss dafür büßen. Dies steht im Zentrum des Handlungsverlaufs, denn als Candid Desiderius mitten auf dem Marktplatz von Isarlâk von einem Lachanfall ergriffen wird, löst er damit eine Kettenreaktion aus, die schließlich dazu führt, dass er im dritten Kapitel festgenommen und befragt wird.

Der Auslöser für die Handlung ähnelt dem in Milan Kunderas *Der Scherz* (1967), was einen weiteren intertextuellen Bezug darstellt.³⁶ Der Grund für den Lachanfall in *Lebewohl, Europa!* ist unscheinbar: Candid Desiderius hatte ein Wandbild über die Klassiker der SF-Literatur entdeckt, auf dem neben H. G. Wells, Edgar Allan Poe und Jules Verne der Name des »großen Klassikers«

33 Oprea Nicolae: Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 8. *În textura romanului, lumea falsificată (turcită) se definește prin instituțiile și personajele exponențiale, botezate după principiul corespondențelor. »Raiaua« (recte, județul) este condusă de »tovarășul Ilderim«, care, după mazălire, va fi înlocuit de Carasurduc. Șeful Agiei (al Securității) este un Osmanescu. »Beitul culturii« se numește Caftangiu, iar poetul oficial, versificatorul patriotard, se cheamă Omar Caimac. Caftangiu ist ein Turzismus und bedeutet »jemand, der sich gerne prügelt« (rum. Verb a cafti=prügeln). Der Name Carasurduc enthält das Wort »surd« (rum. für taub oder schwerhörig).*

34 Vgl. ebd., 9.

35 Vgl. ebd.

36 Vgl. Oprea Nicolae: Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 13.

Karl Marx (statt Karl May) gedruckt war.³⁷ Im repressiven Regime ist das Lachen hoch verpönt; denn die »Trägheit des Systems« kann dadurch erschüttert werden. Dies ist der Grund, warum Candid Desiderius schließlich festgenommen wird. Nachdem er zunächst von zwei Wächtern (rum. »ipistați«) befragt wird, wird er jedoch freigelassen, weil er sich unter dem Schutz des »Naș Protector« (Schutzpaten) befindet, der mit seiner Frau verwandt ist. Dabei ist die Figur des Paten ein Inbegriff für den rumänischen Nepotismus (Vetternwirtschaft); die Notwendigkeit, von einer mächtigen Person beschützt zu werden, ist jedoch in solchen Regimes sehr präsent. Dadurch entsteht eine Art Gegengewicht zur Willkür des Staates gegen den Einzelnen.

Ähnlich wie in *Hotel Europa* beweist die Hauptgestalt einen hohen Grad an Selbstreflexion und philosophiert über die Gesellschaft und die eigene Tätigkeit als Universitätsprofessor, über Interaktionen mit seinen Kollegen usw. Seine Intelligenz und Bildung wenden sich öfter mal gegen ihn selbst, weil er die Spielregeln der totalitaristischen Gesellschaft nicht ganz durchdrungen hat. Die Szene mit dem Plakat ist ein treffendes Beispiel dafür, denn reine Fakten werden von der Regierung nicht gern gesehen: »Wieso siehst du nicht, dass das Wandbild nicht falsch ist? Es kann nicht falsch sein! Eher werden sich die Erdpole an den Äquator verlagern, als dass ein Druck- oder Kabinettfehler eingestanden wird.«³⁸

Desiderius steht symbolisch für den idealistischen Intellektuellen im totalitaristischen System. Gleichzeitig verkörpert er die Figur des lächerlichen Menschen³⁹: Er ist ein *gaffeur incorrigible*⁴⁰, ein »armseliger universeller Idiot«⁴¹ (laut eigener Selbstbeschreibung) und »ein von Kosmopolitismus besessener Vielfraß«⁴², wie ihn sein Pate nennt. Desiderius' Selbstgespräche entfalten mitunter eine komische Wirkung: »Warum verfolgst du mich, Karl, Karl, Karlie? ...«⁴³

Olimpia besitzt dagegen »eine außerordentliche praktische Intelligenz (byzantinisch in der Form, doch perfekt sozialistisch in ihrem Inhalt) [...]«⁴⁴ Das

37 Sîrbu, Ion D.: *Adio, Europa!* (siehe Anm. 1 in Kapitel 3), 37.

38 Ebd., 65. *Cum de nu vezi că afișul nu e greșit? Nu poate fi greșit! Mai degrabă se mută polii pământului la ecuator [...] decât să se recunoască o eroare de tipar sau de cabinet.*

39 Vgl. Oprea, Nicolae: Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 23.

40 Vgl. Oprea, Nicolae: Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 17.

41 Sîrbu, Ion. D.: *Adio, Europa!* (siehe Anm. 1 in Kapitel 3), 47. *un biet idiot universal (...)*

42 Ebd., 65. *un Haplea dubit de cosmopolitism.*

43 Ebd., 39. *De ce mă urgișești, Karl, Karl, Karlie?... »*

44 Ebd., 30.

Ehepaar ist antithetisch aufgebaut: Olimpia ist eine Frau, die aus dem ländlichen Milieu stammt und entsprechend zu praktischen Handlungen neigt. Sie ist immer diejenige, die Problemlösungen vornimmt, wenn Candid Desiderius ein »Fehler« unterläuft. Olimpia besitzt zwar auch einen sehr reichen und vielseitigen Wortschatz, doch sie bleibt auf der praktischen Ebene verhaftet, während Desiderius einen Hang zum Abstrahieren und Philosophieren besitzt. Dies lässt insbesondere die Gespräche zwischen beiden Ehegatten in ihrer Absurdität höchst unterhaltsam erscheinen.

Die autobiografischen Bezüge erschließen sich dem Leser bereits durch die Ähnlichkeit der Namen: Ion Dezideriu (Sirbu) – Candid Desiderius. Am Ende des Romans wird die Modellierung der Hauptgestalt nach Ion D. Sirbu selbst sogar in einer Fußnote explizit erwähnt.⁴⁵ Was die anderen Romanfiguren angeht, legen ihre Namen zahlreiche biografische Bezüge offen: So ließ sich Sirbu beispielsweise für den Philosophen Napocos, den Desiderius öfter im Roman zitiert und als Vorbild betrachtet, von Lucian Blaga inspirieren. Olimpia ist eine fiktionale Version von Elisabeta Sirbu, der Ehefrau des Schriftstellers. Einige Nebengestalten erinnern durch ihre Namen an Freunde aus Sirbus Jugend.⁴⁶

Zentral für die inhaltliche Ebene des Romans ist die Synthese zwischen sozialistischer und osmanischer Herrschaft. Daneben werden verschiedene philosophische, religiöse und politische Traditionen miteinander verflochten. Der Eklektizismus macht sich auch in der Wortwahl bemerkbar: Latinismen wie *addenda* stehen auf ganz natürliche Art und Weise neben Neologismen wie *brainstorming*.⁴⁷, wobei nicht nur einzelne Wörter, sondern auch Sprichwörter oder Zitate in lateinischer Sprache in Hülle und Fülle vorhanden sind. Genauso werden auch kurze Sätze auf Deutsch, Englisch, Türkisch in den Text eingebaut: »[...] *habe die Ehre, Herr Professor... Selimetle, selimetle!*«⁴⁸; »Dă-l în mă-sa de neamț, ce mi-e mie acum dacă e *Mehrwert* sau *Mehrlicht?*« (Der kann mich mal, der Deutsche! Was kümmert mich jetzt, ob es Mehrwert oder Mehrlicht ist?)⁴⁹; »*Thank you, darling.*«⁵⁰ »*Tief sind die Brunen der Vergangeneit*

45 Sirbu, Ion. D: *Adio, Europa!* (siehe Anm. 1 in Kapitel 3), 2. Band, 276.

46 Oprea, Nicolae: Kritische Anmerkungen zu *Adio, Europa!* (Notele critice), 12.

47 Sirbu, Ion D.: *Adio, Europa!* (siehe Anm. 1 in Kapitel 3), 66.

48 Sirbu, Ion D.: *Adio, Europa!* (siehe Anm. 1 in Kapitel 3), 47.

49 Ebd., 66.

50 Ebd., 68.

[sic!].«⁵¹ All diese Aspekte machen die Lektüre zu einer interessanten sprachlichen Herausforderung, da man sich als Leser/in ständig auf einen neuen Bezugsrahmen einstellen muss. Auf diese Weise wird der inhaltliche Eklektizismus zusätzlich unterstützt bzw. sprachlich untermalt.

In erster Linie drückt sich die Abhängigkeit Rumäniens bzw. die Fremdherrschaft in der fiktionalen Konstellation aus, die eine Synthese zwischen zwei historischen Momenten der Abhängigkeit darstellt: der osmanischen Herrschaft und der kommunistischen Diktatur (dem »offiziellen Hypernationalismus«). Sîrbus Europabild schließt Rumänien einerseits – ganz selbstverständlich – mit ein, andererseits halten oft »die Großen und Bösen« (die für den westlichen Teil Europas stehen) die Fäden in der Hand und prägen mit ihren Entscheidungen die Entwicklungen im östlichen Europa und damit die Schicksale kleinerer Länder. Dies drückt sich vor allem in der Überlagerung Jaltas mit Isarlâk aus, ein traumatischer Moment, der wie eingefroren in der Zeit wirkt: »Wir sind Menschen und gleichzeitig sind wir es nicht, wir haben eine Vergangenheit und gleichzeitig keine, wir haben eine Zukunft und gleichzeitig keine.«⁵²

Die Beziehung zwischen Isarlâk und Europa ist sehr komplex, widersprüchlich und konfliktreich – vielleicht umso mehr in dieser Form einer partiellen Zugehörigkeit zu Europa als im Falle einer völligen Exklusion. Das Mehrdeutige, Hybride, die Grenzstellung des fiktionalen Ortes zwischen verschiedenen Machtzonen kann hier nicht produktiv gemacht werden⁵³ und wird stattdessen deutlich negativ aufgeladen, indem die eigene Macht verschleiert wird bzw. die unabhängige Existenz eines Eigenen, jenseits des europäischen Bezugssystems, gar nicht mehr möglich erscheint.

Es scheint, als hätte Ion D. Sîrbu die Handlung seines Romans unter dem Zeichen der Ausweglosigkeit verortet. Es fragt sich nur, inwieweit der Schriftsteller optimistischer geworden wäre, hätte er die Zeit nach Dezember 1989 miterlebt. Fest steht, dass *Adio, Europa!* entscheidende Momente der rumänischen Geschichte zu einem komplexen und eklektischen fiktionalen Werk verdichtet, in dem Rumäniens Abhängigkeit nicht überwunden werden kann.

51 Ebd., 79.

52 Sîrbu, Ion D.: *Adio, Europa!* (siehe Anm. 1 in Kapitel 3), 293. *Suntem și nu suntem [oameni], avem și nu avem trecut, avem și nu avem viitor.*

53 Bhabhas Verständnis von Hybridität beinhaltet genau diese Produktivität, die sich aus der Grenz- oder Zwischenstellung eines Subjekts ergibt, auch wenn das Konfliktpotenzial durchaus gegeben ist.

3.2 Dumitru Țepeneag (Frankreich): *Hotel Europa* – Europa zwischen Kultur und Geografie

Unmittelbar nach den Ereignissen im Dezember 1989 spielt *Hotel Europa*, »ein Roman über das Exil und seine tragikomischen Abenteuer«⁵⁴. Die Handlungsspielplätze wechseln zwischen Rumänien, Frankreich, Deutschland, Österreich und Ungarn, wobei nicht nur die räumlichen, sondern auch die Zeit- und die Erzählebenen variieren. Der Roman weist zahlreiche autobiografische Bezüge auf: Die alltäglichen Erlebnisse des Icherzählers (»ein alternierender Schriftsteller im Exil«⁵⁵) bilden die Hauptkulisse – er lebt in Frankreich und arbeitet an einem autobiografischen Roman. Um ungestört schreiben zu können, zieht er sich in ein Haus auf dem Land zurück und lässt seine Lebenspartnerin und sein Haustier, einen Siamkater, in Paris zurück. Auf einer weiteren narrativen Ebene distanziert sich der Icherzähler von den Geschehnissen und überlässt seinen Figuren die Bühne. Zu den Protagonisten dieser Erzählebene gehört Ion, ein rumänischer Student, der sich nach Europa aufmacht, um seine Freundin Maria zu suchen. Er wird dabei in kriminelle Aktivitäten verstrickt und landet schließlich im »Hotel Europa«, einem Bettlerasyll in Straßburg.

Die narrative Ausgestaltung des Textes ist vor allem durch eine starke Polyphonie charakterisiert, die den Roman mosaikartig erscheinen lässt. Als Anhänger des sogenannten ästhetischen Oneirismus, einer literarischen Strömung, die sich an die westeuropäische postmoderne Literatur anlehnte und »ungewöhnliche Formen des Erzählens ausprobierte«⁵⁶, zeichnet sich Dumitru Țepeneag (*1937 in Bukarest) durch einen eklektischen und stark fragmentarischen Schreibstil aus. Mit dieser Strömung, der auch der Dichter Leonid Dimov angehörte, wollten rumänische Schriftstellerinnen und Schriftsteller ein Zeichen gegen den staatlich vorgegebenen sozialistischen Realismus setzen.

Gelegentlich durchbricht der Erzähler die Trennung zwischen den narrativen Ebenen und wird selbst zur Gestalt. Diese »partizipativen« Passagen verbinden sich mit den selbstreflexiven Überlegungen zur Gestaltung

54 Țepeneag, Dumitru: *Hotel Europa*. Übersetzt von Ernest Wichner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, Beschreibung im Klappentext.

55 Ebd., 26.

56 Vogel, Christina: Rumänische Literatur. In: Eke, Norbert Otto (Hg.): *Herta-Müller-Handbuch*. Metzler: Stuttgart 2017, 130-136, 131.

der fiktionalen Welt seines eigenen Romans – Narration und Metanarration sind stark miteinander verwoben. Innerhalb des gleichen Abschnittes sind oft mehrere Stimmen und Kulissen vertreten; durch den selbstreflexiven Modus der Erzählung gibt der Erzähler Einblicke in den Entstehungsprozess der zweiten narrativen Ebene innerhalb der fiktionalen Welt. Beispiele dafür sind selbstreflexive Einschübe, die den Akt der Narration offenlegen (wie z.B. »Jetzt wird sie schreien«⁵⁷; »Es ist einfacher so, im Kopf, einfacher als in der Wirklichkeit.«⁵⁸), Überlegungen zur Gestaltung der Narration (wie z.B.: »Ihre Aufmerksamkeit wird von einem Roman von Marguerite Duras beansprucht, von welchem, spielt keine Rolle, sagen wir *Der Lastwagen*.«⁵⁹), außerdem Ansprachen an den Leser als wiederkehrendes Motiv.⁶⁰ Der Wechsel zwischen den narrativen Ebenen geschieht für den Leser meist unerwartet und wird oft durch rhythmische Akzente markiert: Marianne hämmert an der Badezimmertür, während der Erzähler gedanklich Ion und Mihai auf den Universitätsplatz in Bukarest begleitet und sich ausmalt, wie das Treffen der beiden ablaufen könnte; das Telefon klingelt: Erzähler und Gestalt zünden sich im gleichen Moment eine Zigarette an usw. Laut eigener Aussage versucht der alternde Schriftsteller, seinem prosaischen Alltagsleben zu entfliehen, indem er sich dem Schreiben eines Romans widmet: »Wie angenehm es ist, wegzugehen. Einen leichten Koffer in der Hand, nicht zurücksehen.«⁶¹

Ed Pastenague, der Name des alten Schriftstellers im Text, ist ein Anagramm des Autors. Die autobiografischen Bezüge sind offensichtlich: Țepeneag wanderte in den 1980er-Jahren nach Paris aus, weil er sich in Rumänien mit einer Dissidentengruppe um den Literaten Paul Goma solidarisiert hatte. Er hatte versucht, dessen Roman in Rumänien zu veröffentlichen; kurz darauf wurde er zur Emigration gezwungen. Nach vier Jahren, die er in Frankreich verbrachte, entzog ihm Ceaușescu die rumänische Staatsbürgerschaft – 1984 erhielt er die französische. Țepeneag, der gegenwärtig auch als Übersetzer arbeitet, schreibt auf Rumänisch und Französisch.

Charakteristisch für die inhaltlich-diskursive Ebene des Romans ist die ständige Positionierung mit Bezug zum rumänischen Volk bzw. die Versuche, dessen »Wesen« zu erklären – einer der Gründe, warum eine Analyse

57 Țepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 13.

58 Ebd., 12.

59 Ebd., 18.

60 Z. B. »wählen Sie selbst!« auf S. 11.

61 Țepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 9.

aus der Perspektive rumänischer Selbstpositionierungen lohnenswert ist. Dabei schwankt der Blick auf Rumänien ständig zwischen außen und innen – egal, ob es um die räumliche Position des Sprechenden oder um dessen Zugehörigkeit/Nicht-Zugehörigkeit zum imaginierten Rumänentum geht. Haupt- und Nebengestalten äußern sich, meist in kommunikativen Situationen bzw. Gruppenkonstellationen, über ebendiese typischen Merkmale, die das Rumänentum bzw. »das rumänische Volk« definieren und charakterisieren sollen. Vor allem Ion Valea, einer der Protagonisten, verliert keine Gelegenheit, um nationale – insbesondere negative – Eigenschaften ins Gespräch zu bringen, wie bereits zu Beginn des Romans sichtbar wird: »Es war ihm eine Leidenschaft, alle Charakteristika der Rumänen aufzuzählen, selbstverständlich beginnend mit den Mängeln.«⁶²

Überwiegend sind diese Zuschreibungen im Roman also negativ, was sich in (selbst-)ironischen und sarkastischen Bemerkungen äußert. Sowohl der Großteil der Gestalten als auch der Erzähler bringen Kritik an der »rumänischen Art« zum Ausdruck; die Rumänen werden als fehlerhaftes Volk beschrieben, Rumänien als »jämmerliches und leichtfertiges Land«.⁶³ Dies stellt insbesondere in den Dialogen zwischen dem Ich Erzähler und seiner französischen Lebensgefährtin Marianne, die in Frankreich stattfinden, ein rekurrerendes Thema dar. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist der Ausdruck »Maisbrei explodiert nicht«⁶⁴, der den rumänischen Fatalismus bildlich darstellen soll.

Die »Doppelzüngigkeit« kann als Verweis auf Korruption und Skrupellosigkeit gelesen werden – diese werden von rumänischen Historikern oft auf die Zeitspanne »während der Türkenzeit«, unter der Herrschaft der Phanarioten im 18. Jahrhundert, zurückgeführt, in der die Rumänen als abhängige Gruppe angeblich »Überlebensmechanismen« entwickeln mussten:

Das rumänische Volk ist seinem Wesen nach konservativ. Reagiert langsam. Und ist skeptisch. Es hat viel erlebt ...! Das ist nicht so ohne weiteres zu begeistern. Vielleicht verstellt es sich auch. Die Doppelzüngigkeit hat es schon während der Türkenzeit gelernt. Unter den Kommunisten hat es sie zur Perfektion gebracht.⁶⁵

62 Tepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 12.

63 Ebd., 100.

64 Auf S. 16 im Roman wiedergegeben und erklärt.

65 Tepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 141. Die Kontinuität zwischen Kommunismus und früheren Phasen politischer Abhängigkeit wird auf S. 101

»Humor und Herdentrieb, darin liegt der Genius des rumänischen Volkes. Wir sind alle nomadisierende Komiker!«⁶⁶ fasst Ion weitere wesentliche Charakteristika des Nationalspezifikums zusammen. An einer späteren Stelle⁶⁷ ist von »rumänischer Flachserie« die Rede, was stark an die Aussage des Politikers Raymond Poincaré erinnert: »Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient, ou tout est pris à la légère.«⁶⁸ All diese Zuschreibungen lassen Parallelen zum nationalen »Minderwertigkeitskomplex« der Rumänen entstehen, der von Literaturkritikern wie Adrian Marino diagnostiziert wird.⁶⁹

Bereits auf Seite 37 ist von einer »Reise in den Orient« die Rede, die als Titel für das Buch des Icherzählers fungieren soll. Damit ist die Reise des Icherzählers in sein Heimatland, Rumänien, gemeint, denn diese Reise verarbeitet der Icherzähler in seinem Roman. Die Orientalisierung als Perspektive wird dadurch explizit. Ebenfalls sind die Presseartikel über Rumänien, die der Icherzähler in seinen Text einbaut, exemplarisch dafür. Ebenso wie das rumänische Volk wird auch die rumänische Sprache im Roman mit negativen Attributen versehen. In folgender Passage nimmt diese Beschreibung des Icherzählers selbstverachtende Züge an:

[...] nachdem es mir recht und schlecht gelungen ist, einige Bücher auf Französisch zu schreiben (die zwar nichts taugten, aber immerhin auf französisch [sic!] waren!), lasse ich nun alles stehen und liegen und kehre zu diesem danubischen Dialekt zurück, zu dieser scheckigen, dieser Flickenteppichsprache, diesem Patchwork, zu diesem Wegkreuzungsjargon, diesem Verbrecherdialekt, dem Gestammel mörderischer Schafhirten ...⁷⁰

In dieser Aussage kommen zahlreiche Bezüge auf die Entstehung der rumänischen Sprache und die Vorstellung einer spezifisch rumänischen Kultur vor.

ebenfalls angedeutet. Dort heißt es, unter dem Kommunismus habe sich das rumänische Volk nicht verändert, das Regime habe hingegen bloß die Laster akzentuiert.

66 Ebd., 118.

67 Tepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 335.

68 Dieses Zitat von Raymond Poincaré fungiert als Motto in Mateiu Caragiales Roman *Craii de Curtea-Veche* (1929), dessen Handlung im Bukarest des 19. Jahrhunderts spielt.

69 Vgl. Marino, Adrian: *Für Europa* (siehe Anm. 17 in Kapitel 2), 75f. Marino erwähnt u.a. einen »Komplex des abendländischen Kanons«.

70 Tepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 237.

Mit »mörderische Schafhirten« sind Gestalten aus der Ballade »Miorița«⁷¹, die einen nationalen Mythos darstellt, gemeint. »Flickenteppichsprache« und »Patchwork« sind Charakterisierungen, die gegen eine vermeintliche Reinheit der rumänischen Sprache argumentieren und sich damit implizit eher auf einer konstruktivistischen, antinationalistischen Ebene bewegen. Eine ähnlich negativ geprägte Haltung bringt Ion auch während einer Reise durch Deutschland zum Ausdruck: Dabei kommt er mit zwei jungen Frauen ins Gespräch und versucht zu verhindern, dass diese seine Herkunft erraten. Als er schließlich explizit danach gefragt wird, woher er komme, zögert er zunächst und fragt sich rhetorisch, ob er sich etwa schäme, Rumäne zu sein. Die Antwort, die er schließlich liefert, lautet »Siebenbürgen«.⁷²

Auch entfacht sich gegen Ende des Romans aufgrund der Eigenart Gică, eines Bettlers, sich eines rumänisch-französischen Jargons zu bedienen, eine Diskussion um das »Besitzrecht« an der rumänischen Sprache. Mit folgender Passage ironisiert Țepeneag indirekt auch Norman Maneas Ansichten zur Sprache als unveräußerlicher Ort der »Heimat«:

Denn das wahre Exil ist das sprachliche, alles andere kann man als eine ausgedehnte Reise durch Europa und die Welt betrachten. Zu Unrecht sagen die Emigranten in ihrem verschnarchten Stolz: »Meine Heimat ist die rumänische Sprache.« Die rumänische Sprache ist immer noch dort, wo sie war, das heißt weit weg, wie alles andere auch.⁷³

Die Sprache erscheint wie ein lebendiges Organ, das Veränderungen ausgesetzt ist, und gerade durch die Emigration und das damit verbundene neue soziale Umfeld verliert man demnach auch zum Teil den Bezug zu den Sprachweisen, die im Heimatland geläufig sind. Andere Realitäten bringen andere Ausdrucksweisen hervor, auch wenn die Sprache an sich die gleiche bleibt.

Es sind im Roman andere Bezüge auf Norman Manea anzutreffen. Die Unterscheidung »chirurgie esthétique, nicht mit est-éthique zu verwechseln«⁷⁴ verweist auf den im Band *Despre clovni* erscheinenden Begriff

71 Miorița gilt in Rumänien als Nationalepos und handelt von einem Schafhirten, der von einem gegen ihn geplanten Raubmord erfährt und sich des Todes nicht erwehrt, sondern diesen als Vollendung seines Schicksals und ästhetisch-mystischen Akt annimmt.

72 Țepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 329f.

73 Ebd., 361.

74 Ebd., 26.

»est-éthique«, mit dem Norman Manea auf die affektive und ästhetische Dimension in der Vorstellungswelt osteuropäischer Exilautoren Bezug nimmt.⁷⁵ Die gemeinsame Verwendung des Begriffs findet im Kontext der geteilten Exilerfahrung sowie der Zugehörigkeit beider Schriftsteller zur gleichen Generation statt.

Während einer Reise, die der Erzähler in einer Gruppe und gemeinsam mit dem französischen Arzt Doktor Gachet unternimmt, stoßen die Reisenden auf die Leiche eines Journalisten und einen deutschen Pass; Letzterer fungiert als Symbol für Wohlstand und eine besondere Stellung innerhalb Europas. Die Reaktionen auf den Fund machen diesen Symbolcharakter ebenfalls deutlich: »Ein deutscher Paß, wie du siehst, und auch noch umsonst!«⁷⁶

Im Laufe der Handlung kommen weitere Objekte mit Symbolcharakter vor: ein Ordner mit blauem Hintergrund und gelben Sternen, die proeuropäisch orientierten Zeitschriften *Contrapunct*, *Contemporanul* und *Ideea Europeană*⁷⁷ und schließlich Reisepässe (starke nationale Bezüge und zugleich Symbole für Transit): »Wenigstens dies haben wir erreicht: Reisepässe!«⁷⁸ Die vorkommenden Zeitschriften sind bezeichnenderweise selten im Umlauf, wie der folgende Satz verdeutlicht: »Einmal habe ich eine *Ideea Europeană* gesehen. Es war ein einziges Exemplar, das am Rand der Theke lag. Ich kaufte sie unter den verblüfften Augen des Verkäufers, der vor lauter Verwunderung vergaß, mir das Restgeld herauszugeben.«⁷⁹

Insgesamt erscheint Europa im Roman als innerlich gespalten und höchst hierarchisierter Kontinent bzw. kultureller Raum, unabhängig von der »Revolution« und dem Systemwechsel in den ehemaligen Ostblockstaaten. Die insbesondere in diesem Teil Europas lang erwartete Einigung lässt auf sich warten. Das zweite Element im Romantitel, das Hotel, symbolisiert einen Ort des Nomadentums, des Transits und der Flüchtigkeit par excellence. Diese Assoziation wird durch die Beschreibung des (in Straßburg befindlichen) Gebäudes bekräftigt: Es erscheint »wie ein gewaltiger weißblauer Passagierdampfer«.⁸⁰ Dieser Ort hat eine wichtige Bedeutung

75 Für eine detaillierte Betrachtung dazu siehe den Band *Est-etica lui Norman Manea* von Claudiu Turcuş (Bukarest: Cartea Romaneasca 2012).

76 Tepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 42.

77 Ebd., 123.

78 Ebd., 101.

79 Ebd., 123.

80 Ebd., 201.

für die Handlung und fungiert als multikultureller Treffpunkt und Kulisse für entscheidende Szenen. Innerhalb der fiktionalen Welt von *Hotel Europa* erweist sich letztlich Nomadentum als Schlüsselthema und als Dynamik, über die sich Europa erschließen lässt (vgl. *Das Europa der Literatur*⁸¹). Die Gestalten sind sehr mobil und reisen quer durch Europa, was der Icherzähler offenbar als beneidenswert empfindet:

[...] eigentlich beneidete ich ihn um sein Nomadenleben, mit seinem Laster durchpflügte er ganz Europa. Nicht jeder erträgt solch ein Leben. Ich schritt zügig voran. Ohne Ziel. Ließ mich treiben. Allerdings hatte ich die vage Vorstellung, doch irgendwie nach Hause gehen zu sollen, wo ich den Koffer abstellen und mich umziehen würde.⁸²

Diese Dynamik präfiguriert die spätere tatsächliche europäische Mobilität bzw. Freizügigkeit auf dem Gebiet der Europäischen Union – im Roman gibt es jedoch für die Gestalten erhebliche praktische und bürokratische Schwierigkeiten, man kann noch nicht von einer freien Bewegung durch Europa sprechen. Die Reise als physischer wie symbolischer Akt ist jedoch von Bedeutung für die Auseinandersetzung mit Europa. Anne Kraume postuliert in ihrer Untersuchung eine grundlegend dynamische, bewegliche Vorstellung des literarischen Europakonstrukts:

Die Feststellung der Dynamik Europas betrifft aber nicht allein seine räumliche Dimension. Diese Dynamik zeigt sich vielmehr auch in dem Umstand, dass das Europa der europäischen Schriftsteller stets auch als eine bewegliche Chiffre fungiert, deren Verwendung es erlaubt, die unterschiedlichsten Fragen, Themen und Probleme aufzuwerfen und zu verhandeln. Europa in der Literatur ist so immer mehr als ein bloßer Begriff.²⁶ Hier soll es deshalb im Sinne von Ottmar Ette als eine Bewegung im räumlichen ebenso wie im kulturellen Sinne verstanden werden [...]⁸³

Die Funktion Europas als bewegliche Chiffre ist gerade in Țepeneags Roman von zentraler Bedeutung, denn Europa hat darin vielerlei Wertigkeiten. Europa bedeutet einerseits für die jungen Emigranten Ion und Mihai Freiheit, Mobilität, Wohlstand – dies lockt sie auf ihre Reise durch verschiedene Länder; andererseits ist Europa aus rumänischer Perspektive auch an die Aner-

81 Kraume, Anne: *Das Europa der Literatur* (siehe Anm. 22 in Kapitel 1).

82 Țepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 73.

83 Kraume, Anne: *Das Europa der Literatur* (siehe Anm. 22 in Kapitel 1), 10.

kennung kultureller Eigenständigkeit durch Integration geknüpft. Schließlich ist Europa in Kraumes Darstellung bzw. entsprechend dem Verständnis von Paul Michael Lützeler und Ottmar Ette grundlegend dynamisch, eine »unabschließbare Bewegung«⁸⁴ – verstanden sowohl im räumlichen als auch im philosophischen Sinne.

Auch die Auseinandersetzung mit den Grenzen Europas sowie nationalen und kulturellen Differenzen stellt ein rekurrerendes Motiv in der Romanhandlung dar; ebenfalls sind die Protagonisten der Szenen oft bunt durchmischt, was ihre Sprache und Herkunft angeht. Die Interaktionsszenen können deshalb als Miniatur-Europas betrachtet werden – darin sind Gestalten aus verschiedenen Regionen Europas mit ihren damit verbundenen Macht- bzw. Unterlegenheitspositionen vertreten. Folgende Passage verdeutlicht die Spannung zwischen geografischer und kultureller Verortung und die von dem Siebenbürger Liftboy, mit dem der Erzähler ein Gespräch führt, empfundene Marginalisierung mitteleuropäischer Staaten, die nicht der Europäischen Gemeinschaft angehören:

Er sagte mir, daß [sic!] Budapest voller Rumänen sei. Viele seien aus Rumänien in der Hoffnung geflohen, sich später in Österreich niederzulassen, wenn nicht in Deutschland, Frankreich, Italien. Egal wo, Hauptsache der berühmte Westen sollte es sein, den man metonymisch Europa nannte. Als lägen alle anderen Länder, die nicht zur Europäischen Gemeinschaft gehörten, nicht in Europa, sondern in Asien. Als lägen Prag und Budapest nicht mittendrin. Dabei befindet sich, wenn man mit de Gaulle der Ansicht ist, Europa erstreckte sich von Atlantik bis zum Ural, selbst das armselige Bukarest eher im Zentrum Europas als dessen Rand.⁸⁵

Die in diesem Zitat beschriebene rumänische Fluchtbewegung Richtung Westen hat kein konkretes Land als Ziel, sondern vielmehr einen als fortschrittlich und wohlhabend empfundenen Staat, der jedoch zwingend westlich von Rumänien liegen muss. Die »Armseligkeit« Rumäniens und des umliegenden Teils Europas ist folglich nicht darin begründet, dass diese Länder im geografischen Osten des Kontinents liegen, sondern darin, dass sie sich östlich des Westens – als Zentrum epistemischer und wirtschaftlicher Macht – befinden. Diese wirtschaftliche Vorreiterstellung wird von den Romangestalten nicht unkritisch angenommen, wie folgende Passage zeigt: »Dort in Straßburg, in

84 Kraume, Anne: *Das Europa der Literatur* (siehe Anm. 22 in Kapitel 1), 11.

85 Tepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 177.

der Hauptstadt des großen Europas, empfand er plötzlich überrascht, dass er die so ostentativ reiche und doch oberflächliche Konsumgesellschaft verachtete. Ein protziger Reichtum, neu, provisorisch.«⁸⁶ Diese Aspekte sind kennzeichnend für eine postkoloniale, kapitalismuskritische Perspektive auf Europa.

Wie an zahlreichen anderen Stellen im Roman wird auf Seite 117 erneut über die Grenzen Europas diskutiert, wichtige Stichwörter sind dabei Geografie und Demokratie.⁸⁷ Dabei wird eine Kluft zwischen diesen beiden gedanklichen Komplexen sichtbar, die für den Europadiskurs in seinen verschiedenen Facetten exemplarisch zu sein scheint. Europa kann sich auf einen geografischen Raum beziehen, aber auch auf eine spezifische Form der gesellschaftlichen oder politischen Organisation.

Die Äußerungen über verschiedene europäische Länder im Laufe der Romanhandlung werden nicht nur von dem Erzähler (ob Ich Erzähler oder allwissend) gemacht, sondern auch von verschiedenen Gestalten – als Verfahren unterstützt diese Polyfonie auch die postkoloniale Perspektive, die sich aus dem Text herauskristallisieren lässt. Insgesamt zeigen all diese Stimmen, dass sich die kognitive Landkarte Europas stark von der geografischen unterscheidet; der westliche Teil Europas wird stellvertretend für den gesamten Kontinent gebraucht und das geografische Zentrum Europas zusätzlich an den Rand gerückt.⁸⁸

Die rumänische Revolution und damit auch das Moment 1989 sind ebenfalls Thema des Romans: »Es war eine Revolution: eine gestohlene, eine beschlagnahmte, aber trotz alledem eine Revolution.«⁸⁹, behauptet Ion. Damit rückt als übergeordnetes Thema auch die Interpretation geschichtlicher Ereignisse in den Vordergrund. Anlässlich der Auseinandersetzung mit der 1989er-Revolution in Rumänien philosophieren die Gestalten über die Freiheit und ihre Bedeutung als klares Unterscheidungskriterium zwischen West- und Osteuropa. Demnach hätten westeuropäische Gesellschaften Freiheit schon immer als selbstverständlichen Bestandteil der politischen

86 Ebd., 339.

87 Țepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 117.

88 Vgl. dazu Boatcă, Manuela: Wie weit östlich ist Osteuropa? Die Aushandlung gesellschaftlicher Identitäten im Wettkampf um die Europäisierung. In: Rehberg, Karl-Siebert (Hg.): *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006, Teilbd. 1. und 2.* Frankfurt a. M.: Campus 2008, 2231–2239.

89 Țepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 225.

Ordnung empfunden und damit zu wenig geschätzt, während die rumänische durch den Kampf zur Freiheit gelangt war: »In der Bar des Continental versuchte ich Mihai eigentlich zu erklären, es sei nicht wichtig, frei zu sein, wichtiger sei es, für Freiheit zu kämpfen. Der Weg dahin sei also wertvoller als die Freiheit selbst. Vor allem, wenn man sie so kampfflos ererbt habe von vorhergegangenen Generationen. Etwa so...«.⁹⁰ Entsprechend Ions Theorie ist Freiheit »so etwas wie ein Rausch«, »ein beinahe mystischer Zustand«.⁹¹

Diesen Aspekt der ererbten bzw. erkämpften Freiheit thematisiert auch der Kulturwissenschaftler Boris Buden. Er beleuchtet die Transformationsphase in den postkommunistischen Staaten, indem er von einem Ungleichgewicht innerhalb Europas ausgeht: Gerade die Bewohner derjenigen Staaten, die eigenständig ihre Freiheit erkämpft und sich von sozialistischen Regierungen befreit hätten, seien nach 1989 plötzlich zu Kindern mutiert.⁹² All die betroffenen Staaten hätten selbst die Unabhängigkeit von den sozialistischen Regimes erlangt und damit »politische Reife bewiesen«⁹³, würden jedoch im Westen Europas nach dem Fall des Kommunismus als unmündig behandelt und damit »repressiv infantilisiert«.⁹⁴

Neben den Reflexionen zu den Charakteristika verschiedener Völker oder Nationen ist der Roman ebenfalls mit Überlegungen zur *condition humaine* gespickt, wie beispielsweise auf Seite 179, wo der Erzähler Grenzzwischenfälle zum Anlass für das Philosophieren über die Zugehörigkeit unterschiedlicher Menschen zur gleichen Gattung nimmt: »Ein rumänischer Flüchtling sieht, durch das Fernrohr betrachtet, genauso aus wie ein ungarischer, als wären sie Geschwister.«⁹⁵

Ebenfalls ziehen sich auch Reflexionen zum Themenkomplex Zugehörigkeit und Heimat-Empfinden durch den Roman, wobei den Einschätzungen über das rumänische Nationalspezifikum eine besondere Rolle zukommt. Auf Seite 180 geht es beispielsweise um den sogenannten »mioritischen Raum«, der von den Einwohnern Rumäniens als Inbegriff eines emotional aufgeladenen Raumes bzw. als Ursprung der imaginierten »rumänischen Kultur« emp-

90 Ebd., 61.

91 Ebd., 64.

92 Buden, Boris: Als die Freiheit Kinder brauchte. In (ders.): *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, 34–51.

93 Ebd., 34.

94 Vgl. ebd., 35.

95 Tepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 179.

funden wird. In der Beschreibung der Protagonisten erscheint dieser plötzlich nicht mehr als unverwechselbar, es findet eine kulturelle Übersetzung statt: »Kennst du Burgund? Die Bourgogne, wie es die Franzosen nennen? Das ist auch ein mioritischer Raum.«⁹⁶ Mit der Gleichsetzung von »Burgund« und »mioritischer Raum« wird dabei suggeriert, dass jedes Land eigene mythische Räume besitze – diese seien von lokalen Bezügen geprägt, doch Entstehungsprozess und Stellenwert seien durchaus vergleichbar.

Auch anhand von historischen Ereignissen und in die Handlung des Romans eingebetteten journalistischen Meldungen zu diesen lässt sich ein negativ geprägtes Bild Rumäniens ableiten. An einer Stelle heißt es beispielsweise, dass der Zustrom von Flüchtlingen aus Rumänien nach 1989 eingedämmt werden müsse, denn die österreichische Regierung sei nicht mehr im Stande, diese Einwanderungswelle und den dadurch entstandenen Schwarzmarkt unter Kontrolle zu halten.⁹⁷ In diesem Zusammenhang werden die Rumänen von einer rechtsradikalen österreichischen Zeitung als »die Juden des gegenwärtigen Europas« bezeichnet.⁹⁸ Auch seien die Rumänen nach dem Sturz Ceaușescus »die Aussätzigen Europas« bzw. »Wirtschaftsflüchtlinge«.⁹⁹ Dies verweist auf die komplexe, von zahlreichen wirtschaftlichen Problemen und politischer Instabilität geprägte Übergangsphase nach dem Fall der kommunistischen Diktatur. Die von den Gestalten zum Ausdruck gebrachte Desillusionierung hängt stark damit zusammen: Aus rumänischer Perspektive ist Europa auch ein Ort enttäuschter Hoffnungen.

Im letzten Romanabschnitt werden alle narrativen Fäden zusammengeführt, das Mosaikartige und Fragmentarische tritt noch einmal deutlich hervor. Der Schluss ist in dieser Hinsicht emblematisch: Es findet eine Begegnung zwischen dem Erzähler und seinen Figuren statt. Dabei handelt es sich um eine narrative Metalepse, allerdings ist das lediglich die erste »physische« (intradiegetische) Begegnung zwischen Autor und Figuren (man denke an die Telefonate, die Ed Pastenague mit Ion, seiner Freundin Ana und Mihai führt). Zum Schluss kommen alle Gestalten in einem französischen Landhaus zusammen und feiern ein Fest. Während sich die Gäste im Erdgeschoss versammeln und der Ich Erzähler aus seinem Zimmer ein »Stöhnen vermischt mit Murmellauten und Grunzgeräuschen, ein gleichmäßiges Knirschen, Seufzen,

96 Ebd., 180.

97 Țepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 219.

98 Ebd., 220.

99 Ebd., 219.

Kratzen [...]«¹⁰⁰ hört, versucht ihn Ana zu überzeugen, sich zu den Gästen zu gesellen. Der Icherzähler sitzt indes am Schreibtisch und schreibt weiter – diese Überlagerung ist ein typisches Merkmal für die Beschaffenheit von Țepeneags fiktionalem Universum.

Meine Hand streut Buchstaben und Wörter in einer Sprache aufs Papier, die, trotz allem, meine Muttersprache ist, die ich sozusagen mit der Muttermilch aufgesogen habe, dann mit dem Fläschchen, schließlich mit allerhand anderen Getränken, Wein, Schnaps, Wodka ... Und niemanden trifft die Schuld, jedenfalls nicht die Sprache, wenn mir scheint, ich sei zu langsam, daß die Wörter einfach nicht kommen wollen und wenn, dann kommen sie nicht schnell genug.¹⁰¹

Ähnlich wie das Aufsaugen mit der Muttermilch und später mit anderen Getränken ist Sprache eine Art lebendiges Organ, das Resultat verschiedenster Einflüsse. Dieses eklektische Sprachverständnis zieht sich durch den Roman hindurch und wurde bereits in Zusammenhang mit dem Sprachwandel beschrieben.¹⁰² Die Muttersprache bildet dabei die Basis, auf der sich mit der Zeit andere Einflüsse wie Schichten ablagern. Dass die Sprache dem Icherzähler »trotz allem« vertraut bleibt, signalisiert zwar die Präsenz von Widerständen, doch diese können nicht die Stärke der Verbindung zerstören.

Gerade, wenn er sein Werk beenden möchte, sucht der Erzähler lange nach den passenden Worten. Endlich kommt der Einfall: »Exilanten! Exiliert auf die Erde! Das sind die Worte, die ich gesucht habe.«¹⁰³ Damit macht der Icherzähler auf die Grundposition des Menschen als Exilanten auf der Erde bzw. Migranten in der Welt aufmerksam, etwa in Maneas Sinne (Wir sind alle im Exil). Dieses Bild des Migranten als Inbegriff des Nomadentums und Weltbürgertums spielt eine zentrale Rolle in Matei Vișniec's Stücken und wird im letzten Teil dieses Kapitels detaillierter in den Blick genommen.

Die Koordinaten des Europabildes im Roman sind besonders durch die Unterscheidung von »Geografie« und »Kultur« geprägt – ein Spannungsverhältnis, das sich durch die rumänische Geschichte zieht. Insgesamt zeichnet sich aus rumänischer Perspektive eher eine pessimistische Einstellung zu Europa ab: Thematisiert werden in den Dialogen der Hauptgestalten die Gleich-

100 Țepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 444.

101 Ebd., 447.

102 Siehe dazu die Seite 237 im Roman.

103 Țepeneag, Dumitru: *Hotel Europa* (siehe Anm. 54 in Kapitel 3), 447.

gültigkeit gegenüber der rumänischen Bevölkerung nach dem Fall der kommunistischen Diktatur, die Grenzkontrollen, die auch gelegentlich die Verweigerung der Durchreise als Folge haben, und insgesamt die Behandlung der Rumänen als »zweitklassige Europäer.«

Unter dem Titel »Das Reale ist relational«¹⁰⁴ definiert Pierre Bourdieu soziale Räume, indem er auf Ernst Cassirer und dessen Unterscheidung zwischen substantiellen und relationalen Begriffen zurückgreift.¹⁰⁵ So gesehen ist Europa ein relationaler Begriff *par excellence* und die Art der Annäherung an Europa im Roman unterstreicht diesen Charakter noch zusätzlich. Zudem veranschaulicht dieser Zugang zum Raum entscheidende Aspekte, die den *spatial turn* charakterisieren:

Für den *spatial turn* wird nicht der territoriale Raum als Container oder Behälter maßgeblich, sondern Raum als gesellschaftlicher Produktionsprozess der Wahrnehmung, Nutzung und Aneignung, eng verknüpft mit der symbolischen Ebene der Raumrepräsentation (etwa durch Codes, Zeichen, Karten). Vor allem aber wird die Verflechtung von Raum und Macht zu einer wichtigen Untersuchungssache.¹⁰⁶

Welche Raumentwürfe und -bezüge werden im Roman deutlich, wie können die Europaentwürfe beschrieben werden? Es wird viel über Rumänien und Europa diskutiert, Europa wird jedoch vor allem erfahren: Sei es durch den Akt des Reisens von einem Land ins andere, durch die Interaktionen zwischen Angehörigen verschiedener Länder oder auch durch kriminelle Aktivitäten, die über Ländergrenzen hinausgehen. Die Tatsache, dass das eigentliche Hotel Europa in Straßburg ein Bettlerasyl ist, hat wiederum Symbolcharakter. Metaphorisch gesehen ist Europa ein Hotel, ein Ort des Transits, weil Europa nicht statisch, sondern als Reise und Bewegung erfahren wird. Diese ist nie abgeschlossen, sondern kann immer wieder neu verhandelt werden. Dabei ist auch die individuelle Erfahrung von Belang, weil die Gestalten auf verschiedene Wege Europa bereisen und erkunden. All diese Aspekte (allen voran die symbolischen Raumrepräsentationen) sind im Roman *Hotel Europa* präsent

104 Bourdieu, Pierre: Sozialer Raum, symbolischer Raum (1989). In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, 354-370, 355.

105 Vgl. ebd.

106 Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns* (siehe Anm. 33 in Kapitel 1), 293.

und machen ihn zu einem vielschichtigen Werk, in dem Europas relationaler und phänomenologischer Charakter zum Vorschein kommt.

3.3 Matei Vişniec (Frankreich): *Die Balkantrilogie*¹⁰⁷ – In einer globalen Welt sind wir alle Migranten

Matei Vişniecs (*1956) Biografie erinnert in etwa an Țepeneags, die beiden Autoren gehören jedoch unterschiedlichen Generationen an. Vişniec ist ein rumänisch-französischer Schriftsteller und Journalist, der vor 1989 bei einem Aufenthalt in Frankreich Asyl beantragte und seit der Wende dauerhaft in Frankreich lebt, aber dennoch häufige Reisen nach Rumänien unternimmt. Entsprechend schreibt er heutzutage überwiegend in französischer Sprache; am bekanntesten sind seine Theaterstücke, die auch innerhalb Rumäniens zu den meistgespielten gehören. Vişniec arbeitet außerdem als Journalist, eine Tätigkeit, die ihm viel Stoff für das literarische Schreiben liefert. Vişniec fühle sich laut eigener Aussage nicht nur der französischen, sondern auch der deutschen, italienischen, russischen, amerikanischen Kultur verbunden; als »Kulturbürger« sei er außerdem von einer tief europäischen Gesinnung geprägt.¹⁰⁸ Auf die Frage, ob ihm die »Heimat« nach seiner Emigration fremd geworden sei, verneint er vehement und stellt sein positiv geprägtes Rumänienbild heraus. Was der Staat nicht mache, das würden die Menschen übernehmen, und Rumänien sei für ihn nach wie vor ein »fabelhaftes und theatralisches« Land.¹⁰⁹ Gerade diesen theatralischen Aspekt bearbeitet Vişniec literarisch.

107 Die rumänische Originalfassung trägt den Titel *Trilogia balcanică* (die Balkantrilogie) und enthält vier Stücke: *Sexul femeii ca un câmp de luptă* (Vom Geschlecht der Frau als Schlachtfeld), *Occident expres* (Okzident Express), *Cuvântul progres rostit de mama suna atât de fals* (Aus dem Munde meiner Mutter klang das Wort Fortschritt entsetzlich falsch) und *Migraaaaanți!* Dieser Band erschien 2016 im Humanitas-Verlag (Bukarest); als Quelle wird die E-Book-Version herangezogen. Der Einfachheit halber wurde für das Stück *Migraaaaanten!* die deutsche Übersetzung von Jan Cornelius herangezogen. Diese Fassung enthält nur ein einziges Stück in deutscher und englischer Übersetzung und erschien 2018 im PalmArtPress-Verlag (Berlin).

108 Heimat, Fremde – fremde Heimat. Über Migration von Ost nach West und die Heimatlosigkeit des Migranten gestern und heute. Gespräch mit Matei Vişniec, Norman Manea und Gabriela Adameşteanu im Rahmen der Leipziger Buchmesse 2018 (15.03.2018). MB war persönlich anwesend.

109 Ebd.

Vişniecs *Balkantrilogie* umfasst vier Stücke, in denen nicht nur Rumänien ein Thema ist, sondern auch seine Nachbarländer (der Balkan im weitesten Sinne) und ebenso auch Nordafrika und der Mittlere Osten – betrachtet aus der Perspektive der Migrationsbewegungen nach Europa. Handlungen und Episoden speisen sich dabei zum Teil aus Vişniecs Arbeit als Journalist bei Radio France Internationale. Im Folgenden werden die Texte auf ihren Inhalt hin untersucht: Zunächst geht es um stilistische Mittel in Zusammenspiel mit den Hauptthemen, und anschließend werden die Europabilder, die in den Stücken Form annehmen, beschrieben.

Das Stück *Vom Geschlecht der Frau als Schlachtfeld* thematisiert vor dem Hintergrund der Jugoslawienkriege in den 1990er-Jahren die Nachwirkungen der politischen Ereignisse für Individuen (darunter insbesondere Frauen) sowie auch die Beziehung der Balkanvölker zueinander. Das Stück entwirft »eine detaillierte ethnische Karte in nur einigen Worten«.¹¹⁰ Im Zentrum davon steht ein Diskurs der Balkanbewohner über andere Balkanbewohner, innerhalb dessen verschiedene Kategorien und Hierarchien aufgemacht werden. Gerade diese Prozesse der innereuropäischen Regionalisierung und Hierarchisierung sind für die Analyse interessant.

Das Stück ist als ein Gespräch zwischen zwei Frauen konzipiert: Dorra und Kate begegnen sich in einem britischen Sanatorium, in das Dorra eingewiesen wurde. Dort verbringt Kate, eine Pflegerin, ihre Zeit mit Tagebuchschreiben, wenn sie sich nicht gerade um Patienten kümmert. Dabei beobachtet sie vor allem Parallelen zwischen Nationalismus, Männlichkeit und Gewalt gegen Frauen.¹¹¹ Die Bezüge, die sie zwischen Gewalt, Sexualität und Männlichkeit zieht, sind komplex: Beispielsweise wurden während des Krieges Vergewaltigungen als Unterdrückungsmanöver (»eine Art Blitzkrieg«) praktiziert, um den Gegner zu demütigen.¹¹² Kate hält diese Dynamiken in ihrem Tagebuch fest und interpretiert sie. Sie ist für Dorras Pflege zuständig und führt im Zuge dessen eine Anamnese durch. Dorra fungiert dabei als eine Verkörperung des Krieges – sie leidet unter einer »traumatischen Neurose« und einer »Ichveränderung«¹¹³, weil sie vor der Einweisung vergewaltigt wur-

110 Ciotloş, Cosmin: *Matei Vişniec, dar...* (Matei Vişniec, aber...). Aufgerufen unter: www.romlit.ro/index.pl/matei_vinie_cdar.?caut=matei%20Vişniec, letzter Zugriff am 1.7.2019.

111 Vişniec, Matei: *Trilogia balcanică*. Migraaaaanţi! sau Prea suntem mulţi în aceeaşi barcă. Bukarest: Humanitas 2016, 15.

112 Ebd., 23.

113 Vişniec, Matei: *Trilogia balcanică*. Bukarest: Humanitas 2016, 22.

de. Es fällt ihr durchaus schwer, die jüngste Vergangenheit zu verarbeiten, weshalb sie auch sehr verschlossen bleibt. Kate steht ihr dabei zur Seite – die Kommunikation zwischen den beiden Frauen hapert jedoch am Anfang. Kate zufolge liegt das daran, dass Dorra ihre Fragen als Eingriff in die eigene Intimsphäre sieht, was den Akt der Vergewaltigung symbolisch weiterführt. Mit der Zeit wird diese Barriere jedoch durchbrochen und beide Frauen nähern sich einander an.

Über die Rumänen hat Dorra bereits eine relativ konkrete Meinung: »Ich mag die Rumänen. Sie sind das einzige romanische Volk aus der Region«¹¹⁴, behauptet sie. Sie führt jedoch gleich fort: »...doch sie sind ein wenig zu fatalistisch. Außerdem behaupten sie, sie seien keine Balkanbewohner, denn der Balkan höre an der Donau auf, doch niemand ist balkanischer als der Rumäne, das versichere ich dir.«¹¹⁵

Etwas ungewöhnlich erscheint die Assoziation mit den Mexikanern als nationale Kategorie: »Dann gibts auch noch die Mexikaner, doch nicht auf dem Balkan, der Balkan ist überall«¹¹⁶. Hier wird erneut auf das Phänomen des »Balkanismus« verwiesen, das sich keineswegs in der geografischen Zuschreibung erschöpft. »Der Balkan ist überall« verdeutlicht den symbolischen und damit auch den universalen Charakter dieses Bildes. Balkanismus steht für Marginalisierung, Abhängigkeit und ungleiche Machtverhältnisse, anhaltende territoriale Konflikte. Diese Region gehört zwar geografisch zu Europa, ist aber dennoch nicht europäisch genug.¹¹⁷

Aufschlussreich ist in dem Zusammenhang auch Kates Europavorstellung, denn Kate stammt aus dem amerikanischen Boston, jedoch war ihre Familie aus Irland nach Amerika ausgewandert. Europa ist für Kate ein »Haufen alter Steine«.¹¹⁸ »Too many stones, that's Europe.«¹¹⁹ Neben der Assoziation mit dem physischen Gewicht und der Last der Steine spricht dieses Bild auch für Beständigkeit, Tradition, Geschichte. Dies gilt aber nicht überall in Europa, denn in Dorras Herkunftsland werden diese Steine – physisch wie symbolisch – seit Jahren durcheinandergewühlt. Bereits Kates irischer Großvater,

114 Ebd., 46. Îmi plac românii. Sunt singurul popor latin din regiune.

115 Vişniec, Matei: *Trilogia balcanică* (siehe Anm. 113 in Kapitel 3), 46. ... dar sunt puțin cam prea fataliști. Și în plus ei zic că nu-s balcanici, că Balcanii se opresc la Dunăre, dar nimeni nu e mai balcanic decât românul, te asigur...

116 Ebd., 48. Și mai sunt și mexicanii.../Dar nu în Balcani/Balcanii-s peste tot...

117 Vgl. Todorova, Maria: *Die Erfindung des Balkans* (siehe Anm. 31 in Kapitel 1), 37.

118 Vişniec, Matei: *Trilogia balcanică* (siehe Anm. 113 in Kapitel 3), 32. *Morman de pietre vechi*.

119 Ebd., 33.

McNoil, hatte täglich Steine auf seinem Grundstück ausgegraben und diese Ausgrabungen akribisch dokumentiert. Darin sieht die US-Amerikanerin, die in Harvard eine 770-seitige Promotion über Freud geschrieben hatte, eine Verbindung zu ihrer eigenen Berufung nach Bosnien, wo sie nun Massenausgrabungen durchführt. Dies tue sie »im Namen der USA, der Alliierten, der abendländischen Zivilisation, der Organisation der Vereinten Nationen, der Justiz, der Wahrheit, der Erinnerung und Zukunft.«¹²⁰ Sie könne nicht weiterleben, ohne zu verstehen, wie die Ereignisse in Bosnien möglich gewesen waren.¹²¹

Insgesamt entwirft dieser Text ein Europa, das durch Fragmentierung, Hierarchisierung und Heterogenität charakterisiert ist. Die Zersplitterung wird vor allem durch Kriegstraumata verursacht. Zudem zeichnen sich kollidierende Vorstellungen von Europa ab, je nachdem, von welchem Teil des Kontinents man spricht.

Das Stück *Aus dem Munde meiner Mutter* klang das Wort Fortschritt entsetzlich falsch¹²² handelt auch von den ex-jugoslawischen Ländern. Es beleuchtet u.a. soziale Transformationsprozesse, indem darin Gestalten aus gesellschaftlichen Randmilieus zu Wort kommen. Die Handlung verfolgt zwei getrennte Geschichten, wobei sich die Hälfte des Stückes einer einzigen Geschichte widmet und sich ab Szene 16 die Handlungsfäden abwechseln. In den ersten 15 Szenen stehen »die Mutter« und »der Vater« im Vordergrund: Sie hatten ihren Sohn im Jugoslawienkrieg verloren, doch konnten sie diesen Verlust nicht verarbeiten, weil sie keine menschlichen Überreste oder Gegenstände von dem Verstorbenen gefunden hatten. Damit schweben sie zwischen Hoffnung und der Furcht, dass der Sohn nie mehr zurückkehren wird; in diesem Zusammenhang tritt der Verstorbene auch als Gestalt auf. Das Thema der Erinnerung und des (unmöglichen) Vergessens ist stark präsent.

Der zweite Handlungsfaden beleuchtet ein Milieu, in dem die Gestalten eine Randexistenz führen: Prostituierte, Zuhälter, Transvestiten und Kunden eines Nachtclubs. Die 16. Szene konzentriert sich beispielsweise auf eine nicht identifizierte, junge und unerfahrene Prostituierte, die nicht spricht. Als sie jedoch vom Freier und dann von einem Passanten angesprochen wird, behauptet sie, dass sie Europa heiße. Das ist die einzige Information, die der

120 Vişniec, Matei: *Trilogia balcanică* (siehe Anm. 113 in Kapitel 3), 52.

121 Vgl. ebd., 52.

122 Im Original: Cuvântul progres rostit de mama suna atat de fals.

Leser im Laufe des Stückes über dieses Mädchen bekommt – die darauffolgenden Fragen, ob sie denn aus der Ukraine, aus Ungarn, aus Serbien, aus Rumänien oder aus dem Kosovo stamme, lässt sie gänzlich unbeantwortet.¹²³ Diese Wortkargheit macht den Zuhälter äußerst wütend: »Eure Unabhängigkeit ist euch zu Kopf gestiegen! Alle in Osteuropa sind jetzt unabhängig. [...] Bisher habt ihr kommunistische Scheiße geschluckt und jetzt seid ihr unabhängig.«¹²⁴

Obwohl sie keine Worte über die Lippen bringt, summt sie immer wieder ein »altes, schmerz erfülltes Lied, in dem das kollektive Leid der Ahnen mitschwingt«¹²⁵ (»cântec vechi, dureros, marcat de o suferință colectivă ancestrală.«) Später stellt sich heraus, dass das Mädchen aus Mailand geflohen war, wohin sie mithilfe eines italienischen Zuhälters (des »Baron« Fanfani) gelangt war. Ihre Beschützerin, die eine Bar besitzt, setzt sich dabei für sie ein, denn Fanfani ist durchaus unzufrieden mit der »Leistung« des Mädchens, das er laut beschimpft: »Bei dir zu Hause kannst du tun und lassen, was du willst. Aber hier bist du in Europa, verstehst du? Und hier in Europa haben wir für Rassisten keinen Platz! Europa ist Europa... hier musst du allen den Schwanz lutschen!«¹²⁶

Die Idee der mangelnden Vorbereitung auf zeitgenössische Probleme wird im Text mittels Ironie zum Ausdruck gebracht:

Siehst du nicht, dass du eine Rassistin bist? Oder weißt du gar nicht, was ein Rassist bedeutet? Aus welchem Land kommst du, hm? Aus welchem Scheißland kommst du? Aus einem Land der Wilden? Wer hat dir beigebracht, die Schwarzen zu verachten? [...] Ihr seid alle Rassisten, aber ihr wollt nach Europa, nicht wahr? Wollt ihr auf diese Weise in die zivilisierte Welt eintreten?¹²⁷

Das Schicksal der jungen Prostituierten wird zunächst nicht weiter erörtert, im Gegenzug erscheint in den letzten Szenen neben dem verstorbenen Sohn auch eine Tochter, der es jedoch nicht gelingt, mit den Eltern zu sprechen. Diese schenken ihr keine Beachtung, egal wie sehr sie sich bemüht. Am Ende

123 Vișniec, Matei: *Trilogia balcanică* (siehe Anm. 113 in Kapitel 3), 105.

124 Ebd., 105. Vi s-a urcat independența la cap! Toți sunteți acum independenți în estul Europei. [...] Până acu ați mâncat rahat comunist și acu sunteți independenți...

125 Vișniec, Matei: *Trilogia balcanică* (siehe Anm. 113 in Kapitel 3), 108.

126 Ebd., 133. La tine acasă n-ai decât să faci ce vrei. Aici însă ești în Europa, pricepi? Și aici în Europa nu avem loc pentru rasiști! Europa e Europa... aici trebuie să sugi pe toată lumea!

127 Vișniec, Matei: *Trilogia balcanică* (siehe Anm. 113 in Kapitel 3), 132.

des Stückes stellt sich heraus, dass es sich bei der Tochter um die nicht identifizierte Prostituierte handelt. Die junge Frau scheint verloren und fremd, als würde sie nicht dieser Welt angehören. Ihre Figur fungiert als Symbol für turbulente Veränderungen und Umwälzungen, die Identitätskrisen hervorgerufen: Kurz gesagt, für das Gefühl, nirgendwo hinzugehören – ein Gefühl, das auch Dubravka Ugrešić in Bezug auf die Zeit nach dem Zerfall Jugoslawiens und der Balkankriege beschrieben hat.¹²⁸

Das Stück thematisiert u.a. den Prozess der postsowjetischen gesellschaftlichen Transformation und dessen Auswirkungen auf die Individuen. Dabei wird sichtbar, dass die Übergangsphase, ähnlich wie in Tepeeneags *Hotel Europa*, weit von Idylle entfernt ist. Die rumänische Gesellschaft scheint sich in einer widersprüchlichen Lage zu befinden: Sie muss zunächst ihre eigenen Verarbeitungsprozesse durchlaufen und ist noch unvorbereitet auf die Themen des globalen Zeitalters. Gleichzeitig ist das Fortschritts- und Nachholbedürfnis stark präsent. Vielleicht ist gerade dies der Grund dafür, dass das Wort Fortschritt »entsetzlich falsch«, dissonant klingt, wenn es von Personen älterer Generationen (der Mutter) ausgesprochen wird. Vielleicht liegt es aber auch daran, dass es nach dem Tod eines geliebten Menschen – sei es ein realer wie im Falle des Sohnes oder ein symbolischer wie bei der Tochter – keinen »Fortschritt« mehr geben kann.

In *Occident Express*, dem nächsten Stück, befindet sich Rumänien wieder im Zentrum des Geschehens, wobei sich die Dichotomie Orient-Okzident durch den gesamten Text zieht und ihn gewissermaßen strukturiert. In diesem Sinne fungiert der Zug, der zwischen beiden Regionen die Verbindung ermöglicht, als Symbol. Einer der Protagonisten ist ein älterer Herr, der blind ist und eine Militäruniform aus dem Zweiten Weltkrieg trägt. Er möchte die Welt bereisen und wird von einer jungen Frau begleitet, die ihn abwechselnd »Vater«, »Väterchen« und »Großvater« nennt. Vor allem anderen möchte er den berühmten Orient Express mit seinen Händen berühren, denn seine Augen können ihm nicht mehr behilflich sein. Das Mädchen versucht jedoch, ihn davon abzuhalten. Er beharrt hartnäckig auf seinem Wunsch und begründet sein Beharren damit, dass die Züge langsamer fahren, wenn sie sich einem Bahnhof nähern.¹²⁹ Dabei wiederholt das Mädchen:

128 Ugrešić, Dubravka: *My American Fictionary*. Aus dem Kroatischen von Barbara Antkowiak. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, 126.

129 Vişniec, Matei: *Trilogia balcanică* (siehe Anm. 113 in Kapitel 3), 145f.

[...] der Orient Express ist so, Väterchen. Er wird nicht langsamer, dazu hat er keinen Grund./Der Blinde: Warum respektiert er nicht die Regel? Das Mädchen: Großvater, diese Regel mag für Züge gelten, die nach Bukarest fahren. Aber dieser hier fährt nach Paris. Er hat keinen Grund, um hier bei uns langsamer zu werden. [...] Sobald er in Paris ankommt, ja, dort wird er langsamer.¹³⁰

Die Figur des blinden Alten ist durchaus emblematisch, nicht nur durch seine Kriegsuniform, sondern auch, weil er seine Rolle als Kämpfer für das Abendland betont. Das frühere Bild Rumäniens als christliches Bollwerk wird im Stück auf die Situation im Zweiten Weltkrieg übertragen, als die rumänische Armee in den Bergen kämpfte, diesmal, um »die rote Pest« bzw. »die Kommunisten« aufzuhalten: »Wenn wir nicht in den Bergen gekämpft hätten, wäre der Okzident kaputt.«¹³¹ Der Alte erhofft sich Anerkennung von den westlichen Großmächten für seine Errungenschaften, er behauptet, er wäre in ein sibirisches Lager deportiert worden und hätte dort 15 Jahre verbracht. Gleichzeitig orientalisiert er sich selbst, indem er dem Zug zuruft: »Sei begrüßt, Okzident! Okzident, der Orient grüßt dich!«¹³²

Die zweite Szene spielt auf einer Militärbasis, wo rumänische Frauen (Prostituierte) auf US-amerikanische Soldaten warten, die sie als Kunden zu gewinnen hoffen. Dabei machen sich positive Assoziationen mit Amerika bemerkbar: Der Zuhälter schreit »American army good for Romanian economy...«¹³³, während die Frauen englische Phrasen lernen, um die Aufmerksamkeit der Soldaten auf sich zu ziehen.

In einer weiteren Szene begegnen sich ein »Zigeuner aus Bukarest« und John, ein Amerikaner, der mit seinem Saxofon um die Welt reist und damit sein Brot verdient. Die beiden geraten in ein Gespräch und werden Freunde. Es ist eine interkulturelle und friedliche Begegnung, die aus lustigen Missverständnissen und einem bunten Wirrwarr von verschiedenen Sprachen besteht.

130 Ebd., 145-46. Așa e Orient Expressul, tata. Țăsta nu încetinește. N-are motiv./Orbul: Păi de ce nu respectă regula? Fata: Bunicule, o fi regula asta pentru [...] trenurile care merg la București. Dar ăsta merge la Paris. N-are el treabă să încetinească la noi, aici. [...] Odată ajuns la Paris, da, acolo incetinește.

131 Ebd., 149. Daca noi nu luptam în munți, Occidentul era kapput (sic!).

132 Ebd., 148. Salutare, Occident! Occident, Orientul te salută!

133 Ebd., 154.

Erst in der vierten Szene deutet sich zum ersten Mal ein Konflikt an. Eine Gruppe von Schauspielern und Statisten hat den Auftrag bekommen, eine »Zigeunerhochzeit im Orient Express«¹³⁴ zu filmen. Dabei prallen verschiedene Vorstellungen von Westeuropa, dem Balkan und Europa allgemein aufeinander. Der Regisseur hat ganz bestimmte Vorstellungen davon, wie die Szene aussehen muss, und motiviert die Schauspieler mit einer konkreten Erwartungshaltung des Publikums:

Sagen Sie sich doch, dass das Gehirn des abendländischen Menschen so beschaffen ist... Wenn es auf den Balkan ankommt, ist das erste Bild, das ihm vor Augen erscheint, das eines Zigeuners... eventuell mit Akkordeon... Fragen Sie mich nicht, warum... Jedenfalls, wenn der Kunde das möchte, dann liefern wir das auch [...] Ich weiß, es ist dumm, aber wenn das so auf dem Etikett steht... Balkan heißt Zigeuner, wenn es darauf ankommt, eine Synthese, ein einziges Bild anzubieten... Die Etiketten habe ich nicht selbst drucken lassen... [...]»¹³⁵

Das von Westeuropa aus imaginierte Balkanbild hat sich also schon längst verfestigt, was dazu führt, dass diese Stereotype auch fortwährend bedient werden. Die Konstruktion des balkanischen »Anderen« dient dazu, die Selbstkonstruktion des westeuropäischen Zentrums zu bestätigen.¹³⁶ Dem Regisseur kommt dabei nicht die Aufgabe zu, diese Verhältnisse zu reflektieren, sondern lediglich seine Kunden zufriedenzustellen, wie er selbst behauptet.

Als Reaktion darauf kommt ein Gegenvorschlag von dem Geigenspieler. Dieser impliziert eine Kritik an der eurozentrischen Sichtweise des »abendländischen Menschen«, der den Balkan als imaginierten Raum nur einer essenzialistischen Betrachtung unterziehen kann. Dennoch operiert auch dieser Vorschlag mit »konzentrierten Bildern«, statt eine Dekonstruktion zu vollziehen:

134 Vişniec, Matei: *Trilogia balcanică* (siehe Anm. 113 in Kapitel 3), 166. Nuntă țiganească în Orient Express.

135 Ebd., 167. Dar spuneți-vă că așa e făcut creierul omului occidental... Când vine vorba de Balcani prima imagine care-i apare în minte este aceea a unui țigan... eventual cu acordeon... De ce, nu mă întrebați... În orice caz, asta vrea clientul, asta îi dam [...] Știu că e stupid, dar dacă așa scrie pe etichetă... Balcani egal țigani, când e vorba de sintetizat, de oferit o singură imagine... N-am tipărit eu etichetele... [...]

136 Vgl. Todorova, Maria: *Imagining the Balkans*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press 2009, 1.

Aber vielleicht wäre es näher an der Realität, wenn wir als konzentriertes Bild des Balkans die Balkanbestie vorschlagen würden – als ein Symbol dieser Gebiete, die so sehr unter der Geschichte gelitten haben [...] Oder genauer gesehen, sollten wir den Betrunkenen vorschlagen, der kein Zigeuner ist, er ist lediglich transnational... doch wahrhaftig universal ist er... This is universal... the Balkans beast...¹³⁷

Später versammeln sich alle Schauspieler, die an der Hochzeitsszene mitgewirkt haben, und stellen sich vor. Es handelt sich um »Brüder«, die aus dem Balkan oder Osteuropa stammen und sich primär über diese geografische Zuschreibung zu identifizieren scheinen: »Wir sind alle vom Balkan/oder aus Osteuropa/Wir sind alle Brüder/und schauen alle zum Abendland/zum Okzident.«¹³⁸ »Nie schauen wir einander an/Wir schauen nur zum Okzident/Wir schauen zielgerichtet zum Okzident.«¹³⁹

Gerade die Zeilen »Nie schauen wir einander an/Wir schauen nur zum Okzident« etc. lassen sich als Kommentar über eine eurozentristische Perspektive interpretieren, die alles andere ausblenden kann. Die »Brüder«, die sich die Ankunft in Westeuropa als existenzielles Ziel gesetzt haben, stammen selbst aus eigenständigen Regionen mit einer eigenen Geschichte und Entwicklung, die sie aber verlassen wollen oder müssen. Damit ist zumindest implizit herauszulesen, dass es innerhalb Europas bzw. der Welt multiple Entwicklungsmöglichkeiten gibt, die ihre eigene Berechtigung haben, etwa im Sinne von Shmuel Eisenstadts »multiple Modernitäten«.¹⁴⁰

Wie vielfältig Europa ist, zeigt allein die Aufzählung der Länder, aus der die Protagonisten kommen. Doch regionale Traditionen scheinen zu verschwinden, weil der Einfluss der Globalisierung stärker ist. An dieser Stelle ist Europa nicht gleich Okzident, doch der Okzident schließt auch die Vereinigten Staaten mit ein.

137 Vișniec, Matei: *Trilogia balcanică* (siehe Anm. 113 in Kapitel 3), 168. *Dar poate că ar fi mai aproape de realitate dacă am propune ca imagine concentrată a Balcanilor, ca simbol al acestor ținuturi atât de încercate de istorie, bruta balcanică... [...] Sau mai precis bețivul, care nu e țigan, e doar transnațional... dar e cu adevărat universal... This is universal... the Balkans beast...*

138 Vișniec, Matei: *Trilogia balcanică* (siehe Anm. 113 in Kapitel 3), 181. *Toți suntem din Balcani/Sau din Europa de Răsărit/Toți suntem frați/Și privim cu toții spre Apus/Spre Occident.*

139 Ebd., 181. *Nu ne uităm niciodată unul la altul./Nu ne uităm niciodată unii la alții./Ne uităm doar spre Occident./Ne uităm țință spre Occident.*

140 Eisenstadt, Shmuel: *Multiple Modernities*. In: *Daedalus* Vol. 129, No. 1 (2000), 1-29.

Dabei erweisen sich die regionalen Zuschreibungen aber eher als faktische Angabe denn als Zugehörigkeit. Entscheidend in dieser Szene ist z.B., dass alle Englisch können, aber nicht die Sprachen ihrer Nachbarländer. Sie sind also mehr durch englischsprachige Medien und Kulturerzeugnisse verbunden als durch ihre lokale oder regionale Zugehörigkeit: »Wir haben eine gemeinsame Sprache. Gemeinsame Werte. Eine gemeinsame Richtung, in die wir blicken.«¹⁴¹ Auffällig ist hier die Parallele zu einer spezifischen Stelle in Nicoleta Esinencus Stück *Fuck you, Eu.ro.Pa!*¹⁴², in der es darum geht, dass die Gestalten nicht mehr in ihrer eigenen Sprache, sondern stattdessen auf Englisch fluchen. Die Reflexion über diese Dynamiken bleibt hier dem Leser überlassen, während bei Esinencu eine starke Gegenreaktion bereits im Text angelegt ist, die sich u.a. in den Invektiven und der provokanten Sprache äußert.

*Migraaaanten!*¹⁴³, das namensgebende Stück in Vişniec's Band, richtet den Blick auch außerhalb Europas und nähert sich globalen Migrationsbewegungen nach Europa. Die Handlung nimmt Bezug auf die Ereignisse im Jahr 2015, als sich mehrere Hunderttausend Geflüchtete aus Nordafrika und dem Nahen Osten auf den Weg nach Europa machten. Es geht also nicht nur um ein Europa, das von innen heraus konzeptualisiert wird, sondern auch um dessen Grenzen nach außen – im geografisch-politischen wie figurativen Sinne. Außerdem erscheint Europa für die Migranten als Hoffnungsort, der um jeden Preis erreicht werden muss; manche Gestalten nehmen dafür sogar den eigenen Tod in Kauf. Insgesamt 25 Szenen und fünf Zusatzszenen bieten ein Panorama über zeitgenössische Migrationserfahrungen aus Nordafrika und dem Mittleren Osten nach Europa. Die Szenen fokussieren verschiedene Akteure, die an der Migrationsbewegung beteiligt sind bzw. von ihr tangiert werden: die Migranten selbst, die politischen Entscheidungsträger und schließlich die einfache Bevölkerung, für die z.B. »Schwarze« zunächst einmal befremdlich wirken.

Eröffnet wird das Stück von der Person des Menschenschmugglers, der seine Schützlinge ermahnt, sie sollen eine bestimmte Rufnummer in ihre

141 Vişniec, Matei: *Trilogia balcanică* (siehe Anm. 113 in Kapitel 3), 184. *Avem o limba comună. Avem valori comune. Avem o direcție comună în care privim.*

142 Esinencu, Nicoleta: *Fuck you, Eu.ro.Pa!* Stuttgart: Edition Solitude 2005. Das fünfte Arbeitskapitel analysiert dieses Stück.

143 Das rumänische Original trägt den Zusatztitel »Wir sind zu viele auf diesem verdammten Boot«.

Handys eintragen: »die allerwichtigste von allen, und morgen müsst ihr sie blind herunterbeten können.«¹⁴⁴ Es handele sich dabei um die Nummer der europäischen Küstenwache, bemerkte einer der Flüchtlinge. »Glückwunsch, mein Junge, du bist gar nicht so blöd./Du hast es beinahe getroffen. Das Problem ist bloß, dass Europa keine Notrufnummer hat.«¹⁴⁵ In Wirklichkeit ist es die Notrufnummer der Insel Lampedusa, wo die Flüchtlinge abgesetzt werden sollen. Dabei fungiert Europa als Sehnsuchtsort und sicherer Hafen zugleich: »Morgen werdet ihr den europäischen Boden betreten. Ihr werdet erleben, wie eure Träume wahr zu werden beginnen. Aber in der Zwischenzeit, während der Überfahrt, wagt es ja nicht, euch zu bewegen.«¹⁴⁶

Ein weiterer Protagonist ist Elihu, ein junger Eritreer, der in den europäischen Westen auswandern möchte. Er wird von einem »Mann mit der Aktentasche« begleitet, der ihm die Ausreise nach England ermöglichen soll. Dieser ist in kriminelle Machenschaften und Organhandel verstrickt und versucht, den jungen Mann zu überzeugen, dass seine Organe ein »Kapital« darstellen: »Elihu werde ich zwei Nieren geben, damit er ein Kapital hat.«¹⁴⁷ Angeblich könne Elihu seine gesamte Familie zu sich holen, indem er dieses Kapital einsetzt: »Dein Kapital ist diese riesige Geldsumme, die dir Gott bei deiner Geburt schenkte.«¹⁴⁸

An einem Stand für Antimigrationstechnologie stellen »sexy gekleidete« Moderatorinnen anspruchsvolle Geräte vor, die dazu fähig sind, anhand des Herzschlags »die Anwesenheit eines illegalen Grenzgängers in einem Umkreis von 30 m anzuzeigen [...]«.¹⁴⁹ Die Ironisierung des westlichen Kapitalismus geschieht auf mehreren Ebenen: »Was das Design betrifft, lass ich Sie selbst beurteilen, wie hübsch er aussieht. Er erinnert einen auf Anhieb an einen Golfschläger ... Probieren Sie ihn bitte mal aus ...«¹⁵⁰ Mit dem Golfschläger wird ein Bild des Luxus und der Freizeitaktivitäten in wohlhabenden Milieus aufgerufen und dem gefährlichen Migrantenleben gegenübergestellt.

In dieser Szene werden westliche Oberflächlichkeit bzw. Kapitalismus lebensbedrohlichen Bedingungen und Situationen gegenübergestellt. Die

144 Vişniec, Matei: *Migraaaanten!* (siehe Anm. 107 in Kapitel 3), 7.

145 Ebd., 7f.

146 Ebd., 17.

147 Vişniec, Matei: *Migraaaanten!* (siehe Anm. 107 in Kapitel 3), 21.

148 Ebd., 23.

149 Ebd., 12.

150 Ebd.

Akustikvorführungen, während derer diese Situationen zu einem bloßen Spektakel degradiert werden, verdeutlichen diesen Kontrast noch stärker. Das menschliche Leben wird damit banalisiert und im Angesicht des Kapitalismus kommodifiziert; ein Vorgang, der auch in *Fuck you, Eu.ro.Pa!* (fünftes Kapitel) kritisiert wird. Es handelt sich um Diskurse, die angesichts konkreter Fälle auch mehrere Jahre nach der »Flüchtlingswelle« (2015) noch vielfach in den Medien diskutiert werden.¹⁵¹

Analog zu der Vorstellung der Herzschlagdetektoren als neueste Technologie erscheinen in einer weiteren Szene (Nr. 7) sexy gekleidete Mädchen, die seilspringen. Sie laden das Publikum zu einem »europäischen Stacheldraht-Salon«¹⁵² ein. Darin werden Objekte und Werkzeuge zur Schau gestellt, die möglicherweise Menschen töten können. Ohne Weiteres werden diese Gegenstände präsentiert und kommerzialisiert, wodurch sich deren Bedeutung in den Bereich der Performance bzw. des Spektakels verschiebt, was für die Entmenschlichung steht. Gerade folgende Äußerung zieht das Konsumverhalten ins Lächerliche: »Ist das Europa? Sind das unsere ästhetischen Werte? Ist das das Bild, das wir der Welt vermitteln möchten? Wo ist unsere Kreativität geblieben?«¹⁵³

In den weiteren Szenen sind die Protagonisten Personen, die Macht besitzen bzw. politische Entscheidungsträger. Der Präsident und sein »Coach für politische Korrektheit« diskutieren mögliche Lösungen für die »Flüchtlingskrise«. Zwischen dem hochrangigen Politiker und dem Coach entfacht sich eine terminologische Debatte, die jedoch auch verschiedene Weltanschauungen bzw. Arten von Kulturverständnis offenlegt, die in der modernen Gesellschaft aufeinanderprallen.¹⁵⁴ Beispielsweise offenbart die Diskussion um politische Korrektheit, mit welchen essenzialistischen Vorstellungen der Politiker operiert. Dabei ist die Einteilung in »Alteingesessene« und »Einwanderer«

151 2019 berichtete die deutsche und internationale Presse öfter über die Seenotrettung von Geflüchteten aus Nordafrika und dem Mittleren Osten. Zuletzt (im Juni 2019) standen die Organisation »Sea-Watch 3« und die deutsche Kapitänin Carola Rackete im Fokus, weil deren Rettungsboot trotz Anlegeverbot in den italienischen Hafen Lampedusa eingefahren war. Dies löste eine Debatte zur europäischen Solidarität sowie zu den Rechtsgrundlagen von Seenotrettung aus.

152 Vişniec, Matei: *Migraaanten!* (siehe Anm. 107 in Kapitel 3), 28.

153 Vişniec, Matei: *Migraaanten!* (siehe Anm. 107 in Kapitel 3), 28f.

154 Ab S. 24, Szene 6.

willkürlich, wie der Coach betont: »Und in einer globalen Welt sind wir alle *Migranten* und nicht *Immigranten*. Können Sie mir folgen?«¹⁵⁵

Aber ein Migrant ist überall zu Hause, auf dem ganzen Planeten. In einer globalen Welt sind wir alle Migranten, wir haben das Recht, zu jedem beliebigen Zeitpunkt, wohin auch immer zu ziehen. Dadurch braucht der Migrant keine besonderen Regeln einzuhalten, zumal er ein Weltbürger ist. Genau das möchte die Globalisierung erreichen. Wir haben die Wirtschaft globalisiert, die Ideen, das Kapital, den Handel, die Dienstleistungen, wieso sollen wir dann das Recht der Menschen, sich frei zu bewegen, nicht akzeptieren?¹⁵⁶

Migration, verstanden als Recht, sich frei zu bewegen, stellt die Prämisse für Weltbürgertum dar. Die globale Zirkulation von Gütern und Kapital kann nicht verhindert werden, und so müssen sich auch die Menschen frei bewegen können. Weltbürgertum als freie Bewegung in der Welt funktioniert also nur, wenn bestimmte Freiheiten unabhängig von nationaler Herkunft und Staatsbürgerschaft gelten. In der Praxis gibt es jedoch konkrete rechtliche Vorgaben bzw. Einschränkungen, die vor allem Einwohner von außerhalb Europas (so genannte Drittstaatler) zu beachten haben.

Damit kommt eine Kritik an einem System zum Ausdruck, das auf Kapitalismus und wirtschaftlicher Ausbeutung basiert und Geldströmen freie Zirkulation gewährt, während Menschen sich an strenge Regelungen halten müssen. Diese Kritik wurde im Kern sowohl von Deleuze und Guattari¹⁵⁷ zum Ausdruck gebracht als auch von postkolonialen Denkern wie Stuart Hall in seinen Auseinandersetzungen mit der Regierung Margaret Thatchers¹⁵⁸ aufgegriffen. Immanuel Wallersteins Weltsystemtheorie¹⁵⁹ räumt Kapitalismus ebenso eine zentrale Stelle ein, von der aus vielfältige Dynamiken ausgehen, die die heutige Welt formen. Die Auswirkungen neoliberaler Wirtschaftssysteme auf innereuropäische und globale Migrationsprozesse sind für diese

155 Vişniec, Matei: *Migraaanten!* (siehe Anm. 107 in Kapitel 3), 25.

156 Ebd., 26.

157 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992.

158 Hall, Stuart: Thatcherism: A New Stage? In: *Marxism Today*, 26.2.1980.

159 Wallerstein, Immanuel Maurice: *World-Systems Analysis: an Introduction*. Durham [u.a.]: Duke University Press 2004.

Auseinandersetzung entscheidend und bilden gerade im Bereich der Sozialwissenschaften den Kern aktueller Diskussionen.¹⁶⁰

Der Coach stellt die multikulturelle Gesellschaft als gigantischen Cocktail bildlich dar: »Die Revolution besteht darin, dass der Barkeeper des gesamten Planeten so langsam keine Lust mehr hatte, den einen nur reinen Wein einzuschenken und den anderen Pferdepisse. Und jetzt bedient er sich seines Cocktailshakers.«¹⁶¹ Die Migranten wirbeln die Welt auf und wirken dabei gegen jede Art von Uniformierungstendenz.

Migrant Nr. 5 verpflichtet sich konkret dazu: »Wir versprechen euch, wir werden alles tun, damit die Multikulturalität der Welt erhalten bleibt.«¹⁶² Ein einheitliches, monolithisches Kulturverständnis wird dadurch abgelehnt. Grenzen jeglicher Art scheinen dieser Gruppe ebenso wenig im Weg zu stehen, wie Migrant Nr. 2 in seiner Zielsetzung ausdrückt: »Die Entbarikadierung der Welt durch Migration, die Entstacheldrahtzaunisierung.«¹⁶³

MIGRANT 2: Kolonialisierung, Entkolonialisierung, Demokratie, Erster Weltkrieg, Zweiter Weltkrieg, Kommunismus, Nazismus, Liberalismus, Ultraliberalismus, Monetarisierung, Hollywoodisierung der Information, Facebookisierung der Kommunikation, Googlisierung des Wissens, Microsoftisierung des menschlichen Wesens.¹⁶⁴

Die aufgezählten Aspekte sind kennzeichnend für die zeitgenössische Welt: Konzerne als kapitalistische Größen dringen bis in alle Sphären des Menschseins vor und verändern diese grundlegend. Zunächst einmal haben Migranten nur wenig Zugang zu diesen »Instrumenten« wohlhabender Gesellschaften.

Eine weitere Szene ereignet sich in einem abgelegenen Ort, irgendwo auf dem Balkan. Ehefrau Maricika und Ehemann Igor, ein älteres Ehepaar, diskutieren über »Schwarze«. Sie hatten tagsüber beobachtet, wie mehrere Gruppen von Menschen in Richtung der serbischen Grenze an ihrem Haus vorbeigelaufen waren. Im Gespräch zeigt sich, dass keiner von ihnen bis zu diesem

160 Siehe dazu Favell, Adrian: The fourth freedom: Theories of migration and mobilities in ›neo-liberal‹ Europe. In: *European Journal of Social Theory* 17(3) [2014], 275-289.

161 Vişniec, Matei: *Migraaanten!* (siehe Anm. 107 in Kapitel 3), 85.

162 Ebd., 108.

163 Ebd.

164 Ebd., 108f.

Zeitpunkt je »einen Schwarzen« gesehen hatte¹⁶⁵, was den Zusammenprall verschiedener Welten verdeutlicht, der mit der Globalisierung einhergeht.

Die Frage nach deren Folgen für die Menschen ist dabei von besonderer Bedeutung. In dieser Frage drückt sich das Bedürfnis aus, gesellschaftliche und kulturelle Praktiken neu zu denken und Machtstrukturen in den Blick zu nehmen – wichtige Punkte in postkolonialen Ansätzen. Den Wunsch, sich zu integrieren, mitreden zu können, auf Augenhöhe mit den »Einheimischen« zu sein, äußert Migrant Nr. 5: »Wir sind zu zig Millionen unterwegs, wir wollen mit euch am Tisch sitzen.«¹⁶⁶ Dazu gehört auch der Zugang zu Ressourcen der modernen Welt, wie beispielsweise Technologie:

Migrant 3: Wir möchten uns auch nur ein klein wenig globalisieren. [...]

Migrant 6: Modernisieren, demokratisieren, liberalisieren, öffnen, emanzipieren, unsere Komplexe loswerden, uns zivilisieren, politisieren, integrieren, responsabilisieren, professionalisieren, informieren, privatisieren, weiterbilden, bei der Bank verschulden, sozialisieren, sonntags ins Freibad gehen, der Gewerkschaft beitreten, bei den Lokalwahlen kandidieren, wählen, protestieren, uns einen Hund anschaffen und ihn morgens und abends Gassi führen.¹⁶⁷

Viele dieser Akte (professionalisieren, informieren, privatisieren u.v.m.) sind kulturelle Praktiken des Abendlandes, die für eine kapitalistische Gesellschaft im Informationszeitalter charakteristisch sind. Dass die meisten Begriffe gerade auf »-isieren« enden, ist kein Zufall: Ähnlich wie in Nicoleta Esinencus Stück, das im fünften Kapitel dieser Arbeit genauer analysiert wird, spielen Standardisierung und Automatisierung in der Darstellung Europas bzw. der abendländischen Welt allgemein eine entscheidende Rolle. Gleichzeitig geht es in der Passage auch um soziale und politische Partizipation. Die komplette Palette an Aktivitäten beinhaltet sowohl öffentliche als auch private Handlungen, die als »normal« gelten und davon zeugen, dass eine Person an der Gesellschaft teilhat – im positiven wie negativen Sinne.

MIGRANT 7: Wir werden euch nie diese aus euren Ideologien stammenden dummen Fragen stellen.

MIGRANT 1: In der Art ›Seid ihr für oder gegen uns?‹

165 Vişniec, Matei: *Trilogia balcanică* (siehe Anm. 113 in Kapitel 3), 205.

166 Vişniec, Matei: *Migraaanten!* (siehe Anm. 107 in Kapitel 3), 105.

167 Ebd., 105.

MIGRANT 2: Denn ihr und wir sitzen im selben Boot.

MIGRANT 3: Und wir müssen alle gemeinsam navigieren, trotz unserer Differenzen, Antipathien, Widersprüche, Probleme.

MIGRANT 4: Und es ist Unsinn, Stacheldrahtzäune auf einem Boot aufzustellen.

MIGRANT 5: So wollen wir uns entstacheldrahtzaunisieren, liebe Freunde!

MIGRANT 6: Stürme werden bei unserer Reise auf uns zukommen.

MIGRANT 7: Aber wir können uns wenigstens sicher sein, dass man auf den Wellen keine Stacheldrahtzäune anbringen kann.¹⁶⁸

In dieser Passage kommt noch einmal deutlich zum Ausdruck, dass globale Probleme die gesamte Menschheit betreffen. Um dies zu verdeutlichen, wird die Welt wie ein riesiges Boot dargestellt. Alle sitzen in diesem Boot, weil die Gesamtheit der Erdbewohner Migranten sind. Gleichzeitig gibt es ein gemeinsames Verantwortungsgefühl und Differenzen oder Widersprüche werden relativiert: Grenzen werden aufgelöst, es gibt kein Für oder Gegen mehr, sondern nur ein solidarisches Miteinander. In dieser idealistischen Note endet das Stück: »MIGRANT 5: Allen Ernstes, es ist an der Zeit, einen neuen Humanismus zu gründen./MIGRANT 6: Den Migrationshumanismus.«¹⁶⁹

Insgesamt zeigen Višniecs Stücke individuelle, vielfältige Perspektiven auf Europa auf, was noch einmal den Charakter Europas als wandelbares, mehrdeutiges Konstrukt und als »unabschließbare Bewegung« betont. Dabei spielt vor allem eine Rolle, wer sich zu diesem Thema äußert und in welchem Kontext (Sprecherposition). Beispielsweise haben Dorra und Kate unterschiedliche Europaverständnisse, weil sie von europäischen Phänomenen nicht im gleichen Maße betroffen sind. In *Occident Express* koexistiert in der Hochzeitsszene im Orient Express die positive Bewertung Amerikas mit der Ironisierung Westeuropas als selbstgefällig. Dennoch schauen alle Beteiligten »zum Okzident« und sprechen Englisch als gemeinsame Sprache. In *Migraaanten!* weicht das Bild Europas als Sehnsuchtsort dem grenzüberschreitenden Humanismus – auch wenn die Migranten aus praktischen Gründen nach wie vor das geografische Europa als Ziel haben. Die Idee der Mit- und Neugestaltung Europas durch die Migranten ist hier jedoch enthalten. Damit einhergehend pluralisiert sich auch der Kulturbegriff, wie im Bild des gigantischen Cocktailshakers verdeutlicht.

168 Ebd., 108f.

169 Ebd., 108.

