

Wiebke Sievers

Postmigrantische Literaturgeschichte

Von der Ausgrenzung bis zum Kampf
um gesellschaftliche Veränderung



[transcript]

■ Postmigrantische Studien

Wiebke Sievers
Postmigrantische Literaturgeschichte

Editorial

Im postmigrantischen Diskurs, der nicht nur in den Sozialwissenschaften an Verbreitung gewinnt, kommt eine widerständige Praxis der Wissensproduktion zum Ausdruck – eine kritische und zugleich optimistische Geisteshaltung, die für postmigrantisches Denken von zentraler Bedeutung ist.

Die Vorsilbe »post-« bezeichnet dabei nicht einfach einen chronologischen Zustand des Danach, sondern ein Überwinden von Denkmustern, das Neudenken des gesamten Feldes, in welches der Migrationsdiskurs eingebettet ist – mit anderen Worten: eine kontrapunktische Deutung gesellschaftlicher Verhältnisse. In der radikalen Abkehr von der gewohnten Trennung zwischen Migration und Sesshaftigkeit, Migrant und Nichtmigrant kündigt sich eine epistemologische Wende an.

Das Postmigrantische fungiert somit als offenes Konzept für die Betrachtung sozialer Situationen von Mobilität und Diversität; es macht Brüche, Mehrdeutigkeit und marginalisierte Erinnerungen sichtbar, die nicht etwa am Rande der Gesellschaft anzusiedeln sind, sondern zentrale gesellschaftliche Verhältnisse zum Ausdruck bringen.

Kreative Umdeutungen, Neuerfindungen oder theoretische Diskurse, die vermehrt unter diesem Begriff erscheinen – postmigrantische Kunst und Literatur, postmigrantisches Theater, postmigrantische Urbanität und Lebensentwürfe –, signalisieren eine neue, inspirierende Sicht der Dinge.

Mit der Reihe »**Postmigrantische Studien**« wollen wir diese Idee und ihre wegweisende Relevanz für eine kritische Migrations- und Gesellschaftsforschung aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten und dazu einladen, sie weiterzudenken.

Die Reihe wird herausgegeben von Marc Hill und Erol Yildiz.

Den wissenschaftlichen Beirat bilden Müzeyyen Ege, Julia Reuter, Dirk Rupnow, Moritz Schramm, Sabine Strasser und Elisabeth Tuidier.

Wiebke Sievers (PD Dr.), geb. 1970, ist Migrationsforscherin an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Wien). Sie promovierte an der University of Warwick in Großbritannien und habilitierte sich an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder). Ihre Forschungsschwerpunkte sind Migration und Kultur in Österreich und im internationalen Vergleich, Literatursoziologie, Internationalisierung von Literatur sowie Literaturübersetzen.

Wiebke Sievers

Postmigrantische Literaturgeschichte

Von der Ausgrenzung bis zum Kampf
um gesellschaftliche Veränderung

[transcript]

Zugleich Habilitation an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder)

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 1064-G

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Wiebke Sievers**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: photoslash / Depositphotos

Lektorat: Christiane Mende

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839472439>

Print-ISBN: 978-3-8376-7243-5

PDF-ISBN: 978-3-8394-7243-9

Buchreihen-ISSN: 2703-125X

Buchreihen-eISSN: 2703-1268

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Danksagung	9
1. Einleitung	13
1.1 Der Kampf um gleichberechtigte Teilhabe	15
1.2 Das literarische Feld: Modell für gesellschaftliche Veränderung durch Immigration	18
1.3 Die postmigrantische Perspektive und die Literaturwissenschaften	20
1.4 Verortung in der Literaturgeschichtsschreibung	26
1.5 Vorausschau auf die folgenden Kapitel	29
2. Zur Anerkennung der Literatur von Zugewanderten und ihren Nachkommen:	
Ein internationaler Forschungsabriss	35
2.1 Menschenrechtliche Revolution als Grundlage des Anerkennungsprozesses	38
2.2 Ästhetische Distinktion als literaturwissenschaftliches Mittel der Anerkennung	41
2.3 Von der Anerkennung zur gesellschaftlichen Veränderung	45
3. Postmigrantische Literaturgeschichte: Ein feldtheoretischer Neuansatz	53
3.1 Marginalisierung von Immigration in der literarischen Feldforschung	56
3.2 Nationalisierung als Prozess der sprachlichen und literarischen Grenzziehung	60
3.3 Mechanismen der Ausgrenzung von Zugewanderten und deren Nachkommen	64
3.4 Determinanten einer postmigrantischen Literaturgeschichte	68
4. Postmigrantische Geschichte des österreichischen literarischen Feldes bis in die frühen 1990er Jahre	83
4.1 Alle für Österreich: Aufblühen des Feldes in der unmittelbaren Nachkriegszeit	86
4.2 Die strukturelle Verankerung der literarischen Restauration im Feld	90
4.3 Symbolische Abgrenzung von Deutschland: Opfermythos und habsburgischer Mythos	94
4.4 Monolingualismus ohne Ausgrenzung von Immigrant*innen	98
4.5 Auf dem Weg zur österreichischen Literatursprache	102
4.6 Brüche und Kontinuitäten ab den 1960er Jahren: Institutionalisierung der Avantgarde	104
4.7 Autonomisierung von der Politik und relative Autonomie der Literatur	111
4.8 Österreichische Literatursprache und die Ausgrenzung von Immigrant*innen	116

4.9	Unsichtbarkeit von Immigrant*innen im literarischen Feld bis in die 1980er Jahre	119
4.10	Pluralisierung und Intellektualisierung des Feldes seit den 1980er Jahren	124
4.11	Intellektueller und literarischer Kampf gegen Rassismus in den 1990er Jahren	128
4.12	Erste Anerkennung von Immigranten als Autoren im Jahr 1994	132
4.13	Von der Ausgrenzung bis zum Kampf um gesellschaftliche Veränderung	136
5.	Vom Schweigen zum Schreiben: Vladimir Vertlib	141
5.1	<i>Abschiebung</i> und <i>Zwischenstationen</i> : Schweigen als Schutz gegen Feindseligkeit	144
5.2	Von <i>Abschiebung</i> bis <i>Schimons Schweigen</i> : Wie man nicht zuhört	153
5.3	<i>Schimons Schweigen</i> : Vom Schweigen zum engagierten Schreiben	158
5.4	Vertlibs Weg zum engagierten Schriftsteller im österreichischen literarischen Feld	164
5.5	Zur langsamen Durchsetzung des Themas Migration im Feld	174
6.	Die Anderen erzählen: Dimitré Dinev	177
6.1	Dinevs Weg vom Anderen zum anerkannten Erzähler	181
6.2	<i>Russenhuhn</i> : Die lebenden Toten erzählen	189
6.3	»Boshidar«: Der andere Held	194
6.4	»Ein Licht über dem Kopf«: Wider die Fixierung von Sprache und Identitäten	199
6.5	»Spas schläft«: Wie der Immigrant zum Anderen gemacht wird	201
6.6	<i>Engelsungen</i> : Die Spur der Anderen in der Geschichte	205
6.7	Festschreibung Dinevs auf den Anderen in der Rezeption	221
7.	Grenzen in Bewegung versetzen: Julia Rabinowich	225
7.1	Eine entgrenzende literarische Positionierung	227
7.2	<i>Spaltkopf</i> : Nicht nur Migrantin und doch von Flucht gezeichnet	234
7.3	<i>Die Erdfresserin</i> : Wirtschaftsmigrantin und Geflüchtete	248
7.4	<i>Herznovelle</i> : Narrative männlicher Herrschaft in der bürgerlichen Gesellschaft	263
7.5	Begrenzter Abschied vom Label »Migrantenliteratur« in der Rezeption	268
8.	Über Migration hinausschreiben: Anna Kim	273
8.1	Wider biografische Projektionen: Kims Kampf um Anerkennung als Österreicherin	276
8.2	Die Wahlverwandte Friederike Mayröcker: Kims Verortung in der Sprachkritik	279
8.3	<i>Die Bilderspur</i> : Befreiung aus dem Status der Immigrantin	285
8.4	Verortung als Österreicherin vs. wahrgenommene Fremde im literarischen Feld	302
8.5	Kims Todesarten-Trilogie: Infragestellung der Nation aus globaler Perspektive	307
8.6	<i>Die gefrorene Zeit</i> in den Medien: Begrenztes Hinausschreiben über die Migration	318
9.	Resümee und Ausblick	321
9.1	Literatur als Medium der Ausgrenzung und des Widerstands	321
9.2	Etablierung des Themas Immigration in der Literatur	323
9.3	Kampf gegen Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen	326
9.4	Das fortgesetzte Ringen um Teilhabe in der deutschsprachigen Literatur	330
9.5	Die Zukunft postmigrantischer Literaturgeschichtsschreibung	334

Bibliografie 343

Personenregister 391

Danksagung

Grundlage dieser Monografie ist meine Habilitationsschrift, die 2023 an der Universität Frankfurt/Oder angenommen wurde. Sie ist das Produkt eines langen Denk- und Schreibprozesses, der ohne die Unterstützung vieler verschiedener Menschen und Institutionen nicht möglich gewesen wäre. Die Kapitel zu Dimitré Dinev, Anna Kim, Julia Rabinowich und Vladimir Vertlib basieren auf umfassenden Interviews, in denen die genannten Autor*innen mir bereitwillig Informationen zu ihren Wegen in die Literatur und ihren literarischen Werken zur Verfügung stellten. Ihnen allen gebührt mein herzlicher Dank für ihre Zeit und Offenheit. Diese Interviews entstanden im Kontext des Projekts »Literature on the Move«, das von 2012 bis 2016 vom Wiener Wissenschafts-, Forschungs- und Technologiefonds (WWTF) im Rahmen des Wiener Impulsprogramms für Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften gefördert wurde. Die vielen Diskussionen, die ich in diesem Projekt insbesondere mit Holger Englerth und Silke Schwaiger sowie mit Martina Kamm und Bülent Kaya führen durfte, legten den Grundstein für dieses Buch. Eine weitere wichtige Quelle für Material zu den Autor*innen war das Innsbrucker Zeitungsarchiv (IZA), aus dem die meisten Kritiken zu den literarischen Werken stammen, mit denen ich mich in den Kapiteln zu den einzelnen Autor*innen ausführlich befasste.

Ermöglicht wurde mir die lange Arbeit an diesem Buch durch eine Festanstellung als wissenschaftliche Mitarbeiterin, wie sie im Wissenschaftsbetrieb heute so gut wie nicht mehr existiert. Dafür sowie für die Unterstützung meiner Forschungen zu Literatur und Migration bin ich dem Institut für Stadt- und Regionalforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und insbesondere Heinz Fassmann, Robert Musil sowie Josef Kohlbacher zu Dank verpflichtet. Für inhaltliche Diskussionen und ihre persönliche Unterstützung möchte ich ganz besonders den folgenden (ehemaligen) Kolleg*innen an der Akademie danken: Christiane Hintermann, Astrid Mattes, Monika Mokre, Ursula Reeger und Philipp Schnell.

Zutiefst dankbar bin ich zudem Kerstin Schoor, die mir für mein interdisziplinäres Habilitationsprojekt eine Heimat an ihrem Lehrstuhl für deutsch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte, Exil und Migration der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt/Oder gab und mich in diesem langen Prozess mit konstruktiver Kritik begleitete. Besonders fruchtbar waren für mich die Forschungskolloquien, zu denen ich

Expert*innen einladen konnte, die sich konkret mit meiner Arbeit auseinandersetzten und mir viele nützliche Hinweise gaben. Dafür möchte ich mich bei Carmine Chiellino, Andrea Geier, Konstantin Kaiser, Wolfgang Müller-Funk, Ruth Steinberg und Cornelia Zierau ganz herzlich bedanken. Aber auch meine Kolleg*innen in Frankfurt/Oder haben nicht nur in diesem Rahmen, sondern zudem in vielen Gesprächen mit ihren Fragen und Kommentaren dazu beigetragen, dass ich meine Ideen an vielen Stellen noch einmal überdacht oder präzisiert habe. Persönlich nennen möchte ich in diesem Zusammenhang Christian Dietrich, Laure Guilbert, Andree Michaelis-König, Kirsten Möller, Barbara Picht, Alexandra Tacke und Ievgeniia Voloshchuk.

In sozialwissenschaftlicher Hinsicht habe ich insbesondere von dem Forschungsnetzwerk für Migration IMISCOE profitiert, dem ich viele inspirierende Kontakte zu Migrationsforscher*innen weltweit verdanke. Einige wenige Personen seien hier stellvertretend für die vielen genannt, die meine Arbeit aus dieser Perspektive begleitet haben. Mein Blick auf die sozialwissenschaftliche Migrationsforschung ist stark geprägt von meiner langjährigen Zusammenarbeit mit Rainer Bauböck. Meine Vorstellung von globalen literarischen Feldern hat sehr von den Diskussionen mit Peggy Levitt in einem gemeinsamen Publikationsprojekt profitiert. Marco Martiniello ermöglichte mir mit seinem Engagement für das Thema Migration und Kultur im Rahmen des Netzwerks IMISCOE, meine Arbeit mit zahlreichen Kolleg*innen zu diskutieren und von ihrer Forschung zu lernen. Persönlich gedankt sei Berndt Clavier, Christine Delhaye, Christina Johansson und Jens Schneider.

Dankend erwähnt seien hier noch einige weitere Foren, bei denen ich Ausschnitte aus diesem Buch vorstellen durfte: die Forschungsplattform Mobile Kulturen und Gesellschaften der Universität Wien, die Konferenz »Literatur, Migration und Übersetzung«, organisiert 2018 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf von Birgit Neumann, Vera Elisabeth Gerling und Volker C. Dörr, der Workshop »The Poetics of Exile and Migration«, organisiert 2019 an der Universität Bergen von Sissel Lagreid und Torgeir Skorgen, die Konferenz »Bourdieu in der Germanistik«, organisiert 2020 von Karsten Schmidt und Haimo Stiemer, die Plenarsitzung »Communicating Migration Across Media and Technologies«, organisiert 2021 von Robert McNeil im Rahmen der IMISCOE-Spring-Konferenz der University of Oxford sowie das Seminar »COCUMINT: Consumption of Cultural Goods for Migrants Integration«, organisiert 2021 von Alessandra Venturini. Spezieller Dank gebührt diesbezüglich Walter Schmitz für mehrere Einladungen und die langjährige Unterstützung meiner Arbeit.

Besonders verbunden bin ich all jenen, die Ausschnitte der Arbeit gelesen und kommentiert haben. Umut Erel, Lisa-Marie Kraus und Michael Parzer haben ihr Wissen zu Pierre Bourdieu und Kulturosoziologie eingebracht. Mit Christoph Leschanz durfte ich über das österreichische literarische Feld diskutieren. Andree Michaelis-König hat in der letzten Phase der Arbeit an der Habilitationsschrift zum Feinschliff mehrerer Kapitel beigetragen. Vera Elisabeth Gerling hat einen kritischen Blick auf die einleitenden Kapitel geworfen. Mein außerordentlicher Dank gilt diesbezüglich jedoch Holger Englerth, der das gesamte Buch lektoriert, kommentiert und zum Großteil auch ausführlich mit mir diskutiert hat.

Für die Publikation habe ich die Habilitationsschrift aktualisiert und geringfügig überarbeitet. Die Basis für die Überarbeitung bildeten die Gutachten, die Kerstin Schoor,

Annette Werberger und Andrea Geier im Rahmen des Habilitationsverfahrens verfassten, sowie das anonyme Gutachten, das für die Einwerbung einer Publikationsförderung durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF erstellt wurde. Allen Gutachter*innen gebührt großer Dank für ihre Kommentare und Anregungen. Dasselbe gilt für Faime Alpogu, die einen letzten rassismuskritischen Blick auf die Einleitung geworfen hat. Die Verantwortung für die vorliegende Fassung des Textes liegt selbstverständlich ausschließlich bei mir.

Die Förderung durch den FWF ermöglicht, dass dieses Buch Open Access erscheinen kann. Für die Aufnahme des Bandes in die Reihe »Postmigrantische Studien« danke ich den Reihenherausgebern Marc Hill und Erol Yildiz. Großer Dank gebührt zudem Christiane Mende für ihr sehr gründliches Korrektorat sowie Johanna Mittelgöcker, Johanna Tönsing und Julia Wiczorek für die Betreuung der Publikation bei transcript.

Danken möchte ich schließlich meiner Familie und meinen Freund*innen, weil sie mich immer wieder daran erinnern haben, dass das Leben aus weit mehr besteht als einer Habilitation. Dieses Buch widme ich Marco als kleinen Dank für alles und noch viel mehr!

1. Einleitung

»I say remember
the ship
in citizenship«

Diese Verse stammen aus dem Gedicht »Remember the ship« von John Agard (2000), der 1949 in British Guiana, jetzt Guyana, geboren wurde und seit 1977 in England lebt. Mit nur wenigen Worten bringt der Autor darin zum Ausdruck, dass Immigration mit gesamtgesellschaftlicher Veränderung einhergehen muss, wenn die gleichberechtigte Teilhabe von Zugewanderten und deren Nachkommen garantiert werden soll.¹ Das Schiff, das er in Erinnerung ruft, ist die Empire Windrush, mit der 1948 zum ersten Mal eine größere Gruppe von Immigrant*innen aus der Karibik in England eintraf.² Dieses Er-

- 1 Die Begriffe »Zugewanderte«, »Eingewanderte« und »Immigrant*innen« werden in diesem Text synonym verwendet und beschreiben Personen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt ihres Lebens ein Land verlassen haben, um in einem anderen zu leben. Mit der Verwendung dieser Begriffe verorte ich diese Menschen in der Gesellschaft, in der sie leben, und nicht in einem Dazwischen, wie das im Falle des Begriffs »Migrant*innen« geschieht. Gleichzeitig soll mit der Begrifflichkeit auf die Grenzen aufmerksam gemacht werden, die diesen Menschen gegenüber in Gesellschaft und Literatur gezogen wurden. Sie werden also nicht per se als Andere markiert, sondern es geht um die Frage, wie sie über Grenzziehungen im literarischen Feld und darüber hinaus zu Anderen wurden. Dabei können sich diese Grenzziehungen je nach Herkunft, Ethnie, Religion und Geschlecht unterscheiden. Hinzu kommt, dass sie nicht als fix angenommen werden dürfen, sondern veränderbar sind, wie dieses Buch zeigen soll. Mit den gewählten Begriffen soll zudem klargestellt werden, dass es in diesem Text nicht um die Anerkennung der Literatur von Emigrant*innen geht, auch wenn diese teilweise mit der von Immigrant*innen im Zusammenhang stehen kann. Die Begriffe »Migration« und »Migrant*innen« werden in diesem Text nur dann verwendet, wenn mehrere Immigrationsbewegungen in verschiedene Länder zusammengefasst werden. Kinder und Enkelkinder, die im neuen Heimatland geboren wurden, werden bewusst nicht als Immigrant*innen bezeichnet, weil sie selbst nie migriert sind. Das heißt jedoch nicht, dass Teilhabe für sie selbstverständlich ist. Auch sie sehen sich häufig mit denselben Ausgrenzungen konfrontiert wie ihre Vorfahren.
- 2 In diesem Text wird grundsätzlich das Gender*Sternchen verwendet, um hervorzuheben, dass alle Geschlechter gemeint sind. Die männliche Form wird dementsprechend nicht als generisch verstanden, sondern verweist nur auf Männer und damit auf deren Dominanz in spezifischen literarischen Feldern zu bestimmten Zeiten. Bei der konkreten Umsetzung der Anwendung des Gen-

eignis gilt in der britischen Geschichtsschreibung inzwischen als Beginn umfassender demografischer Veränderungen durch koloniale und postkoloniale Zuwanderung.³ Die Eingewanderten hatten als britische Staatsbürger*innen der Kolonien bzw. des Commonwealth das Recht, sich in Großbritannien niederzulassen. Doch sie sahen sich als Schwarze mit Rassismus und Ausgrenzung konfrontiert. Den Neuankömmlingen wurde die Zugehörigkeit von der Mehrheit der ansässigen britischen Bevölkerung abgesprochen, die von nationalistischen und kolonialistischen Denkweisen geprägt war und sich der gesellschaftlichen Veränderung verschloss. Agard spielt mit dem Wort »ship« in »citizenship«, um dieser Ausgrenzung entgegenzuhalten, dass nationale Gemeinschaften keine geschlossenen Gesellschaften sind, sondern sich insbesondere durch Migration verändern. Das Gedicht endet mit einem Blick in eine Zukunft, in der sich nicht nur Großbritannien, sondern ganz Europa auf eine Reise begibt, deren Ziel es ist, dass sich Vielfalt zur Grundlage des gesellschaftlichen Selbstverständnisses entwickelt: »and diversity/shall sound its trumpet/outside the bigot's wall/and citizenship shall be/a call/to kinship/that knows/no boundary/of skin/and the heart/offer its wide harbours/for Europe's new voyage/to begin« (Agard, 2000, 259). Agard setzt sich hier spezifisch für die gleichberechtigte Teilhabe von Schwarzen ein. Doch solch ein neues gesellschaftliches Selbstverständnis kann auch als Hoffnung für all jene gelten, die aufgrund ihrer nationalen Herkunft oder Religion in ihrer Freiheit und Gleichheit an Würde und Rechten beschnitten werden, wie sie ihnen die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte garantiert.

Dieses Buch untersucht die Rolle der Literatur in dem europäischen Veränderungsprozess, den John Agard in seinem Gedicht beschreibt. Mit der postmigrantischen Literaturgeschichte wird ein theoretischer und methodologischer Neuansatz entwickelt, der eine wissenschaftliche Analyse dieses Veränderungsprozesses ermöglicht. Anschließend wird dieser beispielhaft auf den österreichischen Kontext angewandt. Anders als in vielen Publikationen zum Thema Migration und Literatur wird die Rolle der Literatur dabei als ambivalent wahrgenommen. Einerseits waren Schriftsteller*innen von zentraler Bedeutung für die Imagination der homogenen Nationen, die zur Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen führte. Andererseits konnten diese die Grenzen, mit denen sie sich konfrontiert sahen, in der Literatur früher überwinden als zum Beispiel in der Politik. Ihre daraus resultierende Anerkennung als Autor*innen ermöglichte ihnen wiederum, als relevante Stimmen in den öffentlichen Auseinandersetzungen über Migration wahrgenommen zu werden. Im Folgenden soll zunächst die Zielsetzung dieses Buches genauer beschrieben werden, bevor ich auf die Rolle der Literatur für gesamtgesellschaftliche Veränderungsprozesse eingehe und meinen Ansatz in der postmigrantischen Wissenschaft und der Literaturgeschichtsschreibung verorte. Den Abschluss der Einleitung bildet eine Vorausschau auf die anschließenden Kapitel.

der*Sternchens muss immer eine Balance zwischen grammatikalischer Korrektheit und Lesbarkeit gefunden werden (Krome, 2020; Zifonun, 2021). Da mir Lesbarkeit ein großes Anliegen ist, verzichte ich auf allzu komplexe Formen wie Einwander*er*innen zugunsten von Eingewanderten, wenn das, wie in diesem Fall, möglich ist.

3 Es handelt sich nicht um den Beginn dieser Zuwanderung, die eine weit längere Geschichte hat (Procter, 2000, 3).

1.1 Der Kampf um gleichberechtigte Teilhabe

Die Auseinandersetzungen über Migration, die viele europäische Gesellschaften seit Jahrzehnten prägen, zeigen, so Naika Foroutan in ihrem Buch *Die postmigrantische Gesellschaft*, dass der Veränderungsprozess, von dem Agard in seinem Gedicht spricht, längst begonnen hat. Immigrant*innen und deren Nachkommen sowie ihre Unterstützer*innen fordern immer aktiver Chancengerechtigkeit und soziale Teilhabe ein, während ihnen diese Rechte gleichzeitig von einigen politischen Akteur*innen und ihren Wähler*innen mit steigender Vehemenz abgesprochen werden (Foroutan, 2019, 71). Letztere haben Migration zu einem Metanarrativ entwickelt, das als Erklärung für gesellschaftliche Fehlentwicklungen aller Art herhalten muss, von Bildungsrückständen über Antisemitismus bis hin zu Kriminalität (ebd., 12f.). Dieses Narrativ wiederum dient ihnen als Legitimation für die Ungleichbehandlung von Immigrant*innen und deren Nachkommen (ebd., 81f.). Noch sind europäische Gesellschaften deswegen weiterhin von Rassismus und Ausgrenzung geprägt, wie ein Blick in aktuelle literarische Werke illustriert. Als eines von vielen Beispielen sei hier auf das Gedicht »to amy leon« der Autorin Precious Chiebonam Nnebedum verwiesen, die 1999 in Nigeria geboren wurde, seit 2010 in Österreich lebt und sich inzwischen einen Namen als Poetry-Slammerin gemacht hat. In »to amy leon« beschreibt sie eindringlich, wie rassistische Beschimpfungen sich tief in den Körper einschreiben und den Lebensmut nehmen – »das. ist wenn dein herz zu stein wird./das. ist wenn dein körper den geist aufgibt.« – und wie sie doch wieder aufsteht, um weiter gegen Rassismus und Ausgrenzung zu kämpfen: »das ist wenn du endlich aufstehest« (Nnebedum, 2022). Dennoch hat sich etwas verändert: Bei diesem Kampf handelt es sich nicht mehr nur um individuellen Widerstand. Vielmehr hat er sich inzwischen zu einer gesamtgesellschaftlichen Auseinandersetzung entwickelt, in der die Grenzen längst nicht mehr zwischen Einheimischen und Immigrant*innen und deren Nachkommen verlaufen. Dies illustrierten zuletzt die Proteste der Bewegung Black Lives Matter, zu deren Organisator*innen in Österreich Nnebedum zählte. Es haben sich »postmigrantische Allianzen« gebildet, wie Naika Foroutan diese nennt, in denen immigrantische und nicht-immigrantische Akteur*innen gemeinsam für Gleichberechtigung eintreten (Foroutan, 2019, 198–202). Dennoch kann nicht davon ausgegangen werden, dass dieses Ziel erreicht wird. Foroutan spricht von einem »Kampf ohne sicheren Ausgang [...], in welchem Minderheiten etablierte Strukturen grundlegend in Frage stellen und jederzeit an bestehenden Machtkonstellationen scheitern können« (ebd., 81).

Auch wenn es in diesem Buch nicht primär um Politik und Recht gehen soll, so wird Literatur hier doch als eng verschränkt mit diesen Konflikten um Teilhabe und Gleichberechtigung betrachtet. Denn Literatur bezeichnet hier selbstverständlich nicht allein ein Korpus von Werken, in dem gesellschaftliche Veränderung durch Migration Niederschlag findet. In Anlehnung an Pierre Bourdieus Feldtheorie verstehe ich Literatur, genau wie Politik, Wirtschaft und Wissenschaft, als einen gesellschaftlichen Teilbereich, der Individuen ermöglicht, sich aktiv in die Ausgestaltung von Gesellschaften einzubringen, und zwar mit je eigenen Mitteln. Das gilt allerdings nur in Gesellschaften und Zeiten, in denen literarische Akteur*innen, zu denen neben den Autor*innen unter anderem Verlage, Zeitschriften, Kritiker*innen und teilweise auch

Literaturwissenschaftler*innen zählen, eine *relative* Autonomie von Wirtschaft und Politik erlangt haben. Eine vollständige Autonomie ist nicht nur unmöglich. Sie wäre auch nicht zielführend, denn Literatur kann nur dann gesellschaftliche Relevanz erlangen, wenn sie Teil gesellschaftlicher und damit auch ökonomischer und politischer Prozesse ist. Sie wird jedoch in ihrer gesellschaftlichen Relevanz beschnitten, wenn ihr eine autonome kritische Auseinandersetzung erschwert wird, so zum Beispiel durch Zensur oder politische Einflussnahme darauf, welche Werke Anerkennung finden, aber auch durch überbordenden ökonomischen Druck, der Autor*innen dazu zwingt, sich den Anforderungen des Marktes zu unterwerfen, um vom Schreiben leben zu können (Sapiro, 2003). Im europäischen Kontext wird dabei momentan weniger die politische Einflussnahme als der steigende ökonomische Druck als bedrohlich für die literarische Autonomie wahrgenommen, wie zuletzt Carolin Amlinger in ihrer Studie *Schreiben* eindrücklich dokumentiert hat (Amlinger, 2021). Doch in kleineren literarischen Feldern, wie dem österreichischen, in denen eigene literarische Strukturen nur dann überleben, wenn sie politische Unterstützung erhalten, um gegen die ökonomische Übermacht des größeren deutschen Nachbarn bestehen zu können, ist auch die politische Einflussnahme bis in die Gegenwart ein Thema (vgl. Kapitel 4). Die relative Autonomie der Literatur kann also niemals als gegeben hingenommen, sondern muss immer wieder erkämpft werden. Darüber hinaus kommt sie immer nur ausgewählten Akteur*innen zugute. Immigrant*innen und deren Nachkommen konnten lange nicht selbstverständlich von ihr profitieren. Vielmehr sahen sie sich in literarischen genauso wie in anderen gesellschaftlichen Feldern mit Ausgrenzung konfrontiert, die im Nationalismus begründet liegt.⁴ Sie mussten also mit ihrem Schreiben die Grenzziehungen in literarischen Feldern überwinden, um sich in die öffentlichen Auseinandersetzungen über Migration einbringen zu können. Dafür galt es zu erreichen, dass ihre Texte im Feld als literarische Werke Anerkennung finden und nicht als Autobiografien oder Sozialreportagen, als die sie lange fälschlicherweise gelesen wurden.

Um die Rolle der Literatur im Konflikt um Gleichberechtigung und Teilhabe bewerten zu können, gilt es also zunächst zu klären, wie es zur Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen in literarischen Feldern kam, um dann in einem zweiten Schritt den Prozess der Überwindung dieser Ausgrenzung durch die Autor*innen nachzuzeichnen, der ihnen ermöglichte, in der gesamtgesellschaftlichen Debatte selbst die Stimme zu erheben. Dass eine solche Analyse bisher nicht vorliegt, ist zum Teil mit disziplinären Interessen und Grenzen zu erklären. Die literaturwissenschaftliche Forschung widmet sich hauptsächlich den Autor*innen und literarischen Texten, die aus diesem Prozess hervorgegangen sind. Die sozialwissenschaftliche Forschung zu literarischen Feldern dagegen versucht zwar, Anerkennungsprozesse in der Literatur aus einer internationaleren Perspektive zu betrachten, lässt dabei jedoch die Immigration meist unberücksichtigt. Die relevanten Erkenntnisse aus beiden Forschungsgebieten

4 Nationalismus ist historisch gesehen nicht der Auslöser von Ausgrenzung, leistet dieser aber enormen Vorschub: »Looking at the history of xenophobia, it becomes clear that, although not limited to the modern period, the political and societal problematization of immigration was given a huge boost by the ideology of the nation state in the nineteenth century, with its stress on ethnic homogeneity, stability, and the concurrent rise of scientific racism« (Lucassen, 2022, 6).

bilden in dieser Studie die Grundlage für einen theoretischen und methodologischen Neuansatz (vgl. Kapitel 3). Dabei wird zum ersten Mal in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung die Frage aufgeworfen, wie sich die Nationalisierung literarischer Felder auf Immigrant*innen und deren Nachkommen auswirkte. Mein Neuansatz erlaubt damit zu verstehen, wie genau sich die Ausgrenzung dieser Personen im Zuge der Nationalisierung literarischer Felder vollzog, wann und warum Zugewanderte begannen, sich dieser Ausgrenzung zu widersetzen, wie sich in diesem Prozess die Felder veränderten und die Autor*innen in der öffentlichen Auseinandersetzung über Migration Gehör fanden.

In einem zweiten Schritt wird dieser Neuansatz beispielhaft angewandt. Wünschenswert wäre eine vergleichende Studie gewesen, die aufzeigt, welche Unterschiede bzw. Übereinstimmungen diese Prozesse in verschiedenen nationalen Kontexten aufweisen. Doch das Schreiben postmigrantischer Literaturgeschichte erfordert eine sehr detaillierte Analyse der Entwicklungen im jeweiligen literarischen Feld. Das betrifft insbesondere die Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen in diesen Feldern, zu denen bisher so gut wie keine Forschung vorliegt. Aus diesem Grund konzentriert sich das vorliegende Buch auf das österreichische literarische Feld, stellt dieses jedoch in den größeren internationalen Rahmen der Anerkennung von Immigrant*innen als Schriftsteller*innen im globalen Norden seit den 1960er Jahren (vgl. Kapitel 2).⁵ Auf Österreich fiel die Wahl dabei zum einen deswegen, weil Geschichte und Größe des Feldes überschaubar sind und eine wissenschaftliche Analyse postmigrantischer Literaturgeschichte damit für eine Person im Rahmen einer Publikation durchführbar ist. Zum anderen haben sich Studien kleinerer und damit periphererer Kontexte in der literarischen Feldforschung als repräsentativer erwiesen. Zunächst schien es so, als hätte das damit zu tun, dass es mehr periphere Felder gibt, deren Entwicklung sich grundsätzlich von der dominanter Felder unterscheidet. Während Bourdieu die Geschichte des französischen literarischen Feldes als reine Nationalgeschichte beschrieb, war die Geschichte des belgischen, des Westschweizer oder des frankokanadischen literarischen Feldes nur in Abhängigkeit vom französischen darstellbar. Joseph Jurt sprach davon, dass sich diese als »Gegen-Felder« bzw. »Unter-Felder« zum französischen Feld entwickelten (Jurt, 1998, 101). Dasselbe gilt für das österreichische literarische Feld in Relation zum deutschen. Inzwischen jedoch wurde gezeigt, dass das französische literarische Feld genauso als Gegen-Feld entstand, in diesem Fall zum damals dominanten lateinischen Feld, und auch seine weitere Entwicklung immer in Abhängigkeit von anderen Feldern zu sehen

5 Mit dem Begriff »globaler Norden« werden privilegierte Positionen im globalen Gefüge bezeichnet. Der Begriff bezieht sich auf Länder, die hauptsächlich, aber nicht nur auf der Nordhalbkugel des Globus liegen (eine Ausnahme bildet zum Beispiel Australien). In diesen haben Menschen auch literarisch gesehen einen weltweiten Startvorteil, wie Pascale Casanova aufzeigte (Casanova, 2008). Der Begriff ermöglicht aber auch zu reflektieren, dass im globalen Norden Menschen des globalen Südens leben, denen diese Startvorteile nicht automatisch zukommen. Gleichzeitig darf eine solche Unterteilung nicht als fix angenommen werden, sondern befindet sich immer in Veränderung, wie zum Beispiel der Aufstieg diverser asiatischer Staaten in den vergangenen Jahrzehnten belegt. Dasselbe gilt auch in der literarischen Zirkulation, in der sich eine solche Unterteilung inzwischen nur noch begrenzt halten lässt, auch wenn weiterhin privilegierte Positionen existieren (Sievers und Levitt, 2020).

ist (Casanova, 2008). Insofern dürften die Erkenntnisse, die sich aus der beispielhaften Analyse des österreichischen literarischen Feldes ziehen lassen, nicht nur für andere periphere literarische Felder, sondern auch für das deutsche literarische Feld von Relevanz sein, auch wenn sich die konkreten Entwicklungen natürlich unterscheiden.

Am Beispiel Österreich werde ich darstellen, wie sich im Zuge der Nationalisierung des literarischen Feldes seit den 1950er Jahren Mechanismen der Ausgrenzung etablierten, die zur Folge hatten, dass Immigrant*innen und ihre Nachkommen im Feld an Bedeutung verloren (vgl. Kapitel 4). In den anschließenden Kapiteln wird im Detail untersucht, wie ausgewählte Autor*innen, die als Immigrant*innen nach Österreich kamen, sich seit den 1990er Jahren mit Unterstützung anderer Akteur*innen im Feld gegen diese Ausgrenzung zur Wehr setzten und damit in der öffentlichen Auseinandersetzung über Migration positionierten.⁶ Damit will dieses Buch nicht nur einen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Forschung und zur literarischen Feldforschung leisten. Es sollen zudem am Beispiel des literarischen Feldes der Blick für die Mechanismen der gesellschaftlichen Veränderung durch Immigration geschärft und damit auch der postmigrantischen Wissenschaft neue Perspektiven eröffnet werden. Schließlich soll gezeigt werden, dass Literatur auch heute noch Bedeutung für zentrale gesellschaftliche Auseinandersetzungen zukommt.

1.2 Das literarische Feld: Modell für gesellschaftliche Veränderung durch Immigration

In vielen Literaturen haben Immigrant*innen seit den 1980er Jahren an Aufmerksamkeit gewonnen. Das zeigt sich nicht nur in der Literaturgeschichtsschreibung, sondern im gesamten literarischen Feld. So werden die Bücher von Zugewanderten und ihren Nachkommen heute in vielen Ländern von namhaften Verlagen gedruckt, von renommierten Kritiker*innen in einschlägigen Medien besprochen, mit wichtigen Preisen ausgezeichnet, von Literaturwissenschaftler*innen diskutiert und in der Schule unterrichtet. Zudem kommentieren die Autor*innen als Intellektuelle das politische Geschehen (Sievers und Vlasta, 2018c). Gerade in literarischen Feldern zeigt sich also, dass Immigration Gesellschaften verändern kann. In diesen Feldern werden die Grenzen zwischen Inländer*innen und Ausländer*innen, die den medialen und politischen Diskurs bis heute prägen, seit Jahren überschritten. Sie sind damit der Utopie einer Welt, in der Immigrant*innen und ihre Nachkommen gleichberechtigt an der Gestaltung unserer Gesellschaft teilhaben, oft weit näher als zum Beispiel politische Felder. Insofern stellt die Literatur ein ideales Feld für eine postmigrantische Forschung dar, die die gesellschaftsgestaltende Kraft von Immigrant*innen sichtbar machen will (vgl. Abschnitt 1.3).

Gleichzeitig jedoch wird der Literatur immer häufiger gesellschaftliche Bedeutung abgesprochen. Im Schulunterricht wird ihr weniger Platz eingeräumt, und an Universi-

6 Das Buch sollte nicht in dem Sinne missverstanden werden, dass Österreich ausgewählt wurde, weil es sich durch einen besonders starken Nationalismus auszeichnet oder durch einen besonders beeindruckenden Kampf der Immigrant*innen und ihrer Nachkommen gegen diese Ausgrenzung. Eine Aussage dieser Art liegt mir fern, solange keine Vergleichsstudien vorliegen.

täten wird die finanzielle Unterstützung für literaturwissenschaftliche Disziplinen gekürzt. Zudem argumentieren Wissenschaftler*innen seit Jahren, dass Schriftsteller*innen in der öffentlichen Auseinandersetzung an Relevanz verlieren würden. Bourdieu beklagte schon 1992 in seiner Monografie *Die Regeln der Kunst*, dass Autor*innen immer weniger als Intellektuelle am öffentlichen Diskurs teilnehmen, teils, weil sie sich nicht einbringen, teils, weil ihnen weniger Raum für öffentliche Stellungnahmen geboten wird (Bourdieu, 2001, 530).⁷ Diese Beobachtung bestätigen auch neuere Analysen. So behaupten Thomas Franssen und Giseline Kuipers, die Literatur habe als Kunstform der Nation zusammen mit dieser an Bedeutung verloren und habe keinen Einfluss mehr auf Politik und Gesellschaft: »Literature seems to pose little or no threat to those groups it may previously have worried, and is of little consequence to elites in the 21st century. Instead, it has become an object of cultural consumption, for dwindling and aging publics« (Franssen und Kuipers, 2015, 292). Als Gründe für diesen Bedeutungsverlust werden immer wieder die steigende Globalisierung, Ökonomisierung und Medialisierung der Kultur angeführt. Heribert Tommek erklärt den Bedeutungsverlust von Schriftsteller*innen zusätzlich mit der Pluralisierung der Gesellschaften seit den 1960er Jahren. Die 1968er-Bewegung stellte die klassischen Intellektuellen, die als warnende Stimmen in politische Prozesse eingreifen können, in Frage. Mit dem deutschen Literaturstreit in den frühen 1990er Jahren, in dem konservative Kritiker – also ausschließlich Männer – wie Frank Schirrmacher und Ulrich Greiner engagierter Literatur generell den ästhetischen Wert absprachen, verloren die Intellektuellen dann endgültig ihr Mandat an junge Erfolgsautor*innen, so Tommek weiter. Von diesen sei wiederum aufgrund ihrer Ausrichtung am Markt keine fundamentale Kritik an gesellschaftlichen Entwicklungen zu erwarten (Tommek, 2015, 77–82).

Diese Einschätzung erfolgt jedoch aus einer Perspektive, die den Bedeutungsverlust meist weißer Männer wie Heinrich Böll, Günter Grass oder Martin Walser beklagt. Carolin Amlinger beschreibt diese in ihrer Monografie zum deutschen literarischen Feld als »(männliche) Sprecher humanistischer Werte«, die an »die idealistische Idee einer einheitsstiftenden Kulturnation« anknüpfen (Amlinger, 2021, 257). Das Festhalten an diesem Ideal hat zur Folge, dass die fundamentale Kritik an der Gesellschaft von ihren Rändern her übersehen wird. Gerade in Deutschland sind viele der Immigrant*innen, die seit den 1960er Jahren schriftstellerisch tätig sind, auch politisch engagiert (Sievers und Vlasta, 2018a, 221).⁸ Für Österreich wiederum wurde sogar die These aufgestellt, dass Gegenwartsautoren wie Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici zuerst als engagierte Intellektuelle und erst darüber als Schriftsteller Anerkennung fanden (Beilein, 2008a). Zudem bringen sich viele Schriftsteller*innen in Österreich aktiv in die Debatte über Immigration ein, wie Allyson Fiddler in ihrer Monografie *The Art of Resistance* illustriert. Fiddler stellt in dieser Studie zu den verschiedenen Formen künstlerischen Protests gegen die ersten beiden schwarz-blauen Koalitionen zwischen der Österreichischen Volkspartei (ÖVP) und der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ)

7 Das Buch erschien 1992 unter dem Titel *Les règles de l'art* und 1999 in deutscher Übersetzung.

8 Spätestens seit 2015 wird das politische Engagement in der Literatur, das immer existiert hat, auch wieder vermehrt wahrgenommen. Immigrant*innen wie Navid Kermani und Ilija Trojanow nehmen dabei eine zentrale Rolle ein (Adler und Klocke, 2019).

im frühen 21. Jahrhundert fest: »The protests most certainly provide responses to the Austrian government's policies on immigration and to public antipathy towards migrants and the place they occupy in Austrian society« (Fiddler, 2019, 3). Unter diesen kritischen Stimmen waren auch Immigrant*innen, wie Doron Rabinovici und Vladimir Vertlib, die im Rahmen dieser Proteste vermehrt Aufmerksamkeit bei Verlagen und Zeitschriften fanden (Sievers, 2008, 1228f.). Dass Schriftsteller*innen in solchen Auseinandersetzungen als gewichtig wahrgenommen werden, zeigte sich erst jüngst wieder an der medialen Aufmerksamkeit, die insbesondere Michael Köhlmeier und Daniel Kehlmann, aber auch Doron Rabinovici für Reden erhielten, in denen sie sich kritisch zur dritten schwarz-blauen Koalition äußerten (Redaktion orf.at, 2018; Pohl, 2019; Rabinovici, 2019).

Insofern muss die Frage nach der gegenwärtigen Bedeutung von Literatur differenziert betrachtet werden. Sie manifestiert sich in einer Vielfalt von Stimmen, die die Pluralität der Gesellschaft widerspiegeln und die alle partiell Gehör finden. Der einzelnen Stimme mag damit geringere Bedeutung zukommen als der eines Günter Grass, aber insgesamt mischen sich Schriftsteller*innen auch heute aktiv in gesellschaftliche Veränderungsprozesse ein. Dabei könnte es sein, dass sie in Österreich mehr Aufmerksamkeit erhalten als in Deutschland, vielleicht weil sie nicht unter demselben ökonomischen Druck stehen wie deutsche Autor*innen oder aber weil das Feld und damit auch die intellektuelle Einmischung der Autor*innen in Österreich eine kürzere Geschichte hat (vgl. Kapitel 4). Dennoch sind sie auch in Deutschland weiterhin Teil dessen, was Bourdieu das Feld der Macht nennt, in dem neben ihnen Stimmen aus Wirtschaft, Politik, Wissenschaft und Religion Einfluss auf die zukünftige Gestaltung der Gesellschaft nehmen. Gerade das macht eine Analyse literarischer Felder so interessant für die postmigrantische Wissenschaft.

1.3 Die postmigrantische Perspektive und die Literaturwissenschaften

Der Begriff »postmigrantisch« fand zum ersten Mal in den 1990er Jahren in britischen und vergleichenden Studien zu Migration und Multikulturalismus Erwähnung. Er verwies zu der Zeit auf neue Vorstellungen von Ethnizitäten im Gefolge von Migration, blieb aber theoretisch unterbeleuchtet (Gaonkar et al., 2021, 14–16). Im deutschsprachigen Raum fand der Begriff »postmigrantisch« über das Theater Eingang in die öffentliche Debatte zu Migration. Zum ersten Mal verwendet wurde er 2004 auf dem Workshop »Europe in Motion« von einer Gruppe von Menschen aus Kultur und Wissenschaften: dem Autor und Filmemacher Tunçay Kulaoglu, der Dokumentarfilmemacherin Martina Priessner, der Wissenschaftlerin Kira Kosnick und der Theatermacherin Shermin Langhoff (ebd., 17). Langhoff verschaffte dem Begriff mit ihrem postmigrantischen Theater in den folgenden Jahren allgemeine Aufmerksamkeit, zunächst ab 2008 als Intendantin des Theaters Ballhaus Naunynstraße in Berlin Kreuzberg und seit 2013 als Leiterin des Maxim Gorki Theaters – bis 2019 gemeinsam mit Jens Hillje. Langhoff wollte mit dem Begriff zunächst vor allem auf die Realität all jener verweisen, die in Deutschland geboren wurden, also selbst nie migriert sind, und dennoch als Immigrant*innen wahrgenommen werden. Das postmigrantische Theater sollte ihre Erzählungen im

öffentlichen Raum sichtbarer machen und damit den Blick für alternative Vorstellungen von Identitäten und Zugehörigkeiten öffnen (Sharifi, 2011, 38f.; Sievers, 2017e). Dabei ging es auch darum, sich nicht mehr von der Dominanzgesellschaft beschreiben zu lassen, sondern mit diesem Begriff eine Selbstbeschreibung in die Debatte über Migration einzubringen (Gaonkar et al., 2021, 18). Die ersten wissenschaftlichen Studien, die mit diesem Begriff operieren, wie jene des Soziologen Erol Yildiz, widmeten sich ebenfalls spezifisch dieser Gruppe und ihren »postmigrantischen Lebensentwürfen« (Yildiz, 2010). Ähnlich verortet Azadeh Sharifi in ihren ersten Studien das postmigrantische Theater (Sharifi, 2011) und Miriam Geiser die postmigrantische Literatur (Geiser, 2015, 306–310). Allerdings beinhaltet eine solche Verwendung des Begriffs die Gefahr, dieser Literatur wieder eine Sonderstellung einzuräumen, wie das bereits mit dem Label »Migrationsliteratur« geschah (Schramm, 2018).

Der Begriff »postmigrantisch« wird inzwischen jedoch auch in anderer Bedeutung verwendet (vgl. Gaonkar et al. 2021, 11–13). Er bezieht sich nicht mehr nur auf eine Gruppe von Menschen, sondern beschreibt auch Gesellschaften mit langen Immigrationgeschichten, in denen Immigration umstritten ist und deswegen Immigrant*innen und deren Nachkommen weiterhin von Ausgrenzung, Diskriminierung und Rassismus betroffen sind (Petersen et al., 2019a).⁹ Dabei verweist das Präfix »post« nicht auf eine generelle Distanzierung von Migration – wie das zum Beispiel beim Begriff »Postkolonialismus« in Bezug auf den Kolonialismus der Fall ist. Vielmehr geht es darum, die gegenwärtig dominante Wahrnehmung von Migration als Bedrohung, Verfremdung und Ausnahmezustand zu überwinden. Der Begriff »intendiert für Irritation zu sorgen, um mit dem hegemonialen Sprechen über Migration zu brechen« (Foroutan et al., 2018, 10). »Post« beinhaltet damit nicht, dass es sich um Gesellschaften handelt, in denen es keine Zuwanderung mehr gibt. Ganz im Gegenteil, Migration ist in solchen Gesellschaften so sehr zur Norm geworden, dass der Begriff »Migrant*in« und damit die strikte Abgrenzung zu jenen, die als sesshaft gelten, in postmigrantischen Gesellschaften irrelevant werden (Petersen et al., 2019b, 50f.). Postmigrantische Perspektiven in Wissenschaft und Kunst zielen also auf die Gleichberechtigung aller Menschen, die in einem Land leben, unabhängig von Herkunft, Ethnie oder Religion: »They involve a longing for a future community in which everyone belongs and all humans are recognized as beings of equal worth, regardless of backgrounds and visible differences« (Moslund et al., 2019, 245). Der Terminus »postmigrantisch« impliziert aber gleichzeitig, dass dieses Ideal in vielen Gesellschaften noch nicht erreicht ist. Sie befinden sich vielmehr in einem zeitlichen Übergang,

9 Der genaue Zeitpunkt, ab wann eine Gesellschaft als postmigrantisch gelten kann, wird dabei unterschiedlich angesetzt. Naika Foroutan argumentiert, dass dafür die offizielle Anerkennung als Einwanderungsland, wie sie in Deutschland um das Jahr 2000 herum mit einem neuen Staatsbürgerschaftsgesetz und einem Einwanderungsgesetz erfolgte, Voraussetzung ist (Foroutan, 2019, 39). Kijan Malte Espahangizi dagegen argumentiert, dass die Auseinandersetzungen über Migration sehr viel weiter zurückreichen, im Fall der Schweiz sogar bis in die 1960er Jahre (Espahangizi, 2018). Das bestätigt die literaturgeschichtliche Betrachtung, wie sie in diesem Buch im Vordergrund steht. In diesem Sinne ist auch die österreichische Gesellschaft als postmigrantisch zu bezeichnen, auch wenn sich das Land offiziell immer noch nicht als Einwanderungsland versteht.

in dem wir uns weiter von der kolonialen Ära bzw. der Zeit der Herrschaft über »Fremde« und »Minderheiten« entfernen, in dem die entsprechenden Machtverhältnisse zugleich aber noch so umfassend präsent und wirksam geblieben sind, dass ihr Andauern betont werden muss. (Bojadžijev und Römhild, 2014, 16)

Die Überwindung der »Herrschaft über ›Fremde‹« ist dabei nicht unbedingt ein kontinuierlicher Prozess. So haben in den vergangenen Jahren in vielen europäischen Ländern politische Kräfte an Bedeutung gewonnen, die gegen Immigration mobilisieren. Das bedeutet einen Rückschritt, stellt aber nicht grundsätzlich in Frage, dass wir uns in einem postmigrantischen Zeitalter befinden. Vielmehr verweist die Tatsache, dass die politische Wendung gegen Flüchtlinge in vielen europäischen Gesellschaften zu tiefen Konflikten geführt hat, auf die steigende Wirkungsmacht von Immigrant*innen und deren Nachkommen (Römhild, 2018, 67). Ihr erfolgreicher Kampf um Teilhabe hat Widerstand zur Folge, der den Rechtspopulisten gute Wahlergebnisse beschert (Foroutan, 2019, 13f.). Der Erfolg der Rechtspopulisten ist also Teil der Auseinandersetzung darüber, wie die zukünftige Gesellschaft aussehen soll.

In postmigrantischen Gesellschaften ist Migration längst nicht mehr die Ausnahme in einer grundsätzlich sesshaften Gesellschaft. Vielmehr stellt sie nicht nur für Immigrant*innen und ihre Nachkommen einen selbstverständlichen Bestandteil der gelebten Realität dar. Sei es der Konditor, der mit achtzehn Jahren von der Türkei in die Schweiz auswanderte, in Straßburg seine Frau kennenlernte und mit ihr nach Köln ging, um dort ein Geschäft zu eröffnen, das türkische und französische Backwaren und Desserts anbietet, oder die Schülerin, die mit ihrem albanischen Vater und ihrer serbokroatischen Mutter nach Klagenfurt kam, als sie ein Jahr alt war, und Verwandte unterschiedlichster Herkunft auf der ganzen Welt hat (Yildiz, 2017, 81; ders., 2018, 52–54). Sie alle stellen fixe Vorstellungen von Identitäten, Kulturen und Nationen in Frage. Sie erschweren die Unterscheidung zwischen eigen und fremd und öffnen damit den Blick auf eine Gesellschaft, in der diese Kategorien irrelevant werden. Das gilt auch für die vielen historischen Momente, in denen die Grenzen zwischen Einheimischen und Immigrant*innen im gemeinsamen Kampf gegen Ausgrenzung überschritten wurden, die jedoch oft in Vergessenheit geraten sind. Der Sommer der Migration 2015, in dem hunderttausende Geflüchtete über die als unüberwindlich geltenden Grenzen der sogenannten Festung Europa kamen und nicht nur in der Zivilgesellschaft, sondern zunächst auch in der Politik auf Solidarität stießen, ist dafür nach Regina Römhild nur ein Beispiel von vielen. In solchen Momenten tragen diejenigen, die in Europa lange nur als Andere wahrgenommen wurden, zur Veränderung der europäischen Selbstdefinition bei: »Hier entwerfen *Andere Europas* mit ihrer Präsenz und ihren verflochtenen, geteilten Geschichten *andere Europas*, in denen sich alternative Möglichkeitsräume eines heute an seine Grenzen stoßenden Projekts der [Europäischen Union] auf tun« (Römhild, 2018, 68, Hervorhebung im Original).

Ziel der postmigrantischen Studien ist es, diese Realitäten ins Blickfeld zu rücken, ohne dabei die weiter existierenden Dominanzverhältnisse zu übersehen (Hill und Yıldiz, 2018, 8). Das bedeutet sowohl für die Sozial- als auch für die Literaturwissenschaften einen methodischen Neuansatz. Allerdings sind die Veränderungen, die sie vornehmen müssen, aufgrund der sehr verschiedenen Forschungstraditionen zum Thema Mi-

gration, die sich über die Jahre etabliert haben, völlig unterschiedlicher Natur. In den Sozialwissenschaften besteht die Herausforderung vor allem darin, über ethnische und nationale Kategorien hinauszudenken. Das ist zwar in neueren Ansätzen wie den Transnational Studies und den Border Studies bereits versucht worden. Dabei ist jedoch die Migration, die Ausgangspunkt dieser Ansätze war, aus dem Blickfeld geraten, so Manuela Bojadžijev und Regina Römhild (2014, 11–14). Die postmigrantischen Studien dagegen richten den Blick auf Migration. Sie wehren sich jedoch gegen eine Migrationsforschung, die Migrant*innen mehrheitlich in verschiedene ethnische Gruppen einteilt und untersucht, wie sich diese in Bezug zur Mehrheitsgesellschaft verändern. Sie betrachten Migrant*innen vielmehr als Teil der Gesamtgesellschaft und Migration als Auslöser gesamtgesellschaftlicher Veränderungen.

Erst wenn spezifische Wissensformen und Praktiken in Ökonomie, Gesellschaft, Politik, Kultur als »migrantische Produkte« verstanden werden, wird der Blick auch frei auf die zusätzlichen transformatorischen Kräfte, die durch migrantische und mobile Prozesse den gesellschaftlichen Verhältnissen zugeführt werden. (Bojadžijev und Römhild, 2014, 20)

Zu diesem Zweck muss die Migrationsforschung entmigrantisiert und die Gesellschaftsforschung migrantisiert werden. Die Migrationsforschung zu entmigrantisieren bedeutet, die strikte Trennung der Menschen in Migrant*innen und Nicht-Migrant*innen oder in verschiedene ethnische Gruppen, wie sie in vielen Studien noch heute vorgenommen wird, zu überwinden. Mit dieser Unterteilung reproduziert die Forschung das nationalstaatliche Denken, denn Migrant*innen werden damit immer als Teil einer spezifischen Gruppe und nie als Teil der Gesamtgesellschaft gedacht. Das erklärt auch, warum sie in der Gesellschaftsforschung als solche meist gar nicht vorkommen. Genau das gilt es zu ändern, damit Migration als Auslöser gesamtgesellschaftlicher Veränderungen sichtbar werden kann (Bojadžijev und Römhild, 2014, 20). Die Kritik an den bestehenden Verhältnissen, wie sie in der kritischen Migrationsforschung schon seit Jahren geübt wird, reicht dafür nicht aus. Statt nur die Grenzen und Hierarchien zu analysieren, die Nationalstaaten und die Europäische Union produzieren, und damit zur Reproduktion dieser Verhältnisse beizutragen, soll der Fokus darauf gerichtet werden, wie diese schon heute überschritten werden (Römhild, 2018, 64f.). Das gilt zum Beispiel für die bereits erwähnten postmigrantischen Allianzen, in denen Menschen mit Immigrant*innen und ihren Nachkommen gegen Ausgrenzung und für Gleichberechtigung kämpfen, ohne dass sie selbst diesen Gruppen angehören: »Allianzen strukturieren Identitätskonzepte und Konzepte der Zugehörigkeit neu; sie können als Absage an die alte Idee der Verbundenheit durch geteilte Ethnizität, Herkunft oder Homogenität im Allgemeinen verstanden werden« (Foroutan, 2019, 199).

Für Forscher*innen in den Literaturwissenschaften klingen diese Ansätze nicht neu, lassen sie sich doch auf die postkoloniale Theorie zurückführen (Alkin und Geuer, 2022), die stark aus den Literaturwissenschaften hervorgegangen ist. So argumentieren postmigrantische Wissenschaftler*innen in Anlehnung an Gayatri Spivak, dass der normierende Nationalstaat die migrantischen Anderen erzeugt, die das sesshafte Selbst erst entstehen lassen (Römhild, 2018, 65). Oder sie nehmen Bezug auf Edward Saids

»kontrapunktische Lektüren«, um dazu aufzufordern, nationalstaatliche Perspektiven auf Immigration aus dem Blickwinkel der Migrant*innen gegen den Strich zu lesen (Yildiz, 2018, 43).¹⁰ Zudem begannen die Literaturwissenschaften schon in den 1980er Jahren den grenzüberschreitenden Charakter der Literatur von Immigrant*innen zu entdecken. Gerade sie, so ließe sich die zentrale These vieler Forschungsarbeiten zusammenfassen, machen eine durch Migration im Entstehen begriffene Welt erzählerisch greifbar. Sie schaffen Figuren, die sich nicht auf eine Herkunft festlegen lassen, sondern transnational oder sogar global verankert sind. Sie beschreiben Orte, an denen Migration Normalität ist. Sie schreiben in einer Sprache, die durch Mehrsprachigkeit geprägt ist. Diese Werke beinhalten also all jene Vorstellungen, die jetzt auch in den postmigrantischen Studien zur Umsetzung kommen sollen. Das erklärt, warum ein Sozialwissenschaftler wie Erol Yıldiz gern aus den Werken von Autoren wie Zafer Şenocak und Ilija Trojanow zitiert (ebd., 43f., 46, 48, 55).

Die Literaturwissenschaften haben damit einen entscheidenden Beitrag dazu geleistet, dass der Blick sich auf jene widerständigen Erzählungen richtet, die sich nicht mehr dem hegemonialen nationalstaatlichen Denken unterordnen lassen. Doch postmigrantische Literatur- und Kulturwissenschaften sollten sich darüber hinaus auch mit der Frage der Grenzziehungen befassen (Schramm, 2018). Das gilt nicht nur für die Darstellung von Diskriminierung und Rassismus in der Literatur, sondern viel mehr noch für die Mechanismen der Ausgrenzung in literarischen Feldern. Genau diese soll in der postmigrantischen Literaturgeschichte Berücksichtigung finden. Sie will sich der Frage widmen, warum Immigrant*innen in gewissen Phasen vom Zugang zu literarischen Feldern ausgeschlossen waren. Damit wird an Pascale Casanova angeschlossen, die feststellte, dass Literaturgeschichte nicht allein auf dem basieren darf, was gesagt und geschrieben wurde, sondern auch das einbeziehen sollte, was als selbstverständlich gilt und deswegen nicht gesagt wird, aber die Voraussetzung für Anerkennung bzw. Ausgrenzung bildet (Casanova, 2011, 24). In einem zweiten Schritt sollte postmigrantische Literaturgeschichte erforschen, wie sich die Autor*innen mit ihren Werken diesen Ausgrenzungen zu widersetzen versuchten, unter welchen Bedingungen ihnen der Zugang zum Feld ermöglicht wurde und ob ihre Texte im Feld und darüber hinaus auf Verständnis stießen.

-
- 10 Edward Said entwickelte die Methode der »kontrapunktischen Lektüre«, um die verdeckte Geschichte des Kolonialismus in der europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts aufzuspüren: »In practical terms, ›contrapuntal reading‹ as I have called it means reading a text with an understanding of what is involved when an author shows, for instance, that a colonial sugar plantation is seen as important to the process of maintaining a particular style of life in England« (Said, 1993, 78). So erwähnte Jane Austen in ihrem Roman *Mansfield Park* (1814) nur am Rande, dass die bürgerliche Familie, in der die Hauptfigur des Romans aufwächst, ihren Reichtum der Sklavenarbeit auf Zuckerplantagen in der Karibik verdankt. Doch wer den Blick auf diese Randbemerkungen richtet, erkennt, wie stark der gesamte Text durch diese koloniale Verortung geprägt ist. Gleichzeitig wollte Said mit dieser Methode den Widerstand in den Kolonien gegen die Kolonialmächte sichtbar machen, indem er jene Geschichte erzählt, die in den Texten verschwiegen wird. In Bezug auf den Roman *L'Étranger* von Albert Camus bedeutet das, diesen nicht nur im Licht der Geschichte des französischen Kolonialismus in Algerien zu lesen, sondern auch den späteren Kampf um die Unabhängigkeit in die Interpretation des Textes einzubeziehen (Said, 1993, 79). Die postmigrantische Forschung überträgt diese Methode auf Diskurse der Migration (Hill und Yıldiz, 2021).

Damit lässt sich zeigen, inwieweit die neuen Ideen, die sie formulierten, neue Perspektiven eröffneten.

Erste Ansätze zu einem postmigrantischen Blick auf Literatur finden sich in der neueren Forschung zu Literatur und Mehrsprachigkeit. Diese betrachtet die Spuren von Mehrsprachigkeit in literarischen Texten vor dem Hintergrund einer Einsprachigkeit, die sich seit dem 18. Jahrhundert in europäischen Gesellschaften zur Norm entwickelte. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt damit die Frage, wie sich in literarischen Feldern Grenzen etablieren und wie mehrsprachige Autor*innen zu unterschiedlichen Zeiten mit diesen umgehen (Gramling, 2016; Yildiz, 2012). Ähnliches lässt sich auch für das Theater beobachten (Sharifi, 2018). Doch eine postmigrantische Literaturgeschichtsschreibung, wie sie hier verstanden wird, will nicht nur sichtbar machen, wie die Autor*innen diese beiden Ebenen in ihren literarischen Texten verhandeln. Sie will darüber hinaus untersuchen, wie genau diese Grenzziehungen sich im Feld etablierten. Schließlich will sie analysieren, wie andere Akteur*innen im literarischen Feld die Autor*innen im Prozess der Grenzverschiebung unterstützten bzw. diesen verhinderten; wie sie einerseits dazu beitrugen, dass diese Texte entstanden und Sichtbarkeit erhielten, andererseits aber teilweise auch mit Unverständnis reagierten und damit das Potential der Texte eindämmten. Kurzum, es soll mitgedacht werden, wie und wie weit die Immigrant*innen im literarischen Feld und darüber hinaus Gehör fanden. Welchen Einfluss haben sie auf die gesamtgesellschaftlichen Diskussionen über Immigration?

Das Buch widmet sich also der Frage, wie Immigrant*innen in einem gesellschaftlichen Teilbereich Anerkennung finden und dadurch eine Stimme in der öffentlichen Auseinandersetzung erhalten. Das ist eine der Methoden, so Janine Dahinden, um nicht a priori Grenzen zwischen Inländer*innen und Ausländer*innen zu ziehen, sondern zu beobachten, welche Bedeutung diese Grenzen in einem spezifischen Kontext haben und wie sie verhandelt werden (Dahinden, 2016, 23f.). In der Literaturwissenschaft hat Özkan Ezli (2022) mit seiner Kulturgeschichte der Migration eine Studie vorgelegt, die diesen theoretischen Ansatz in die Praxis übersetzt. Ezli verortet literarische Texte und Filme, die sich mit den Arbeitsmigrant*innen aus der Türkei und ihren Nachkommen befassen, im jeweiligen ökonomischen, sozialen und politischen Kontext und liest sie als indikativ für die Inklusion und Exklusion der Zugewanderten über die Jahrzehnte. Die postmigrantische Literaturgeschichte geht einen anderen Weg, weil sie die Ausgrenzung der Autor*innen mitbedenkt, die erst überwunden werden muss. Sie betrachtet Immigrant*innen zwar als festen Bestandteil literarischer Felder und überwindet damit die ausschließliche Fokussierung auf Zugewanderte, wie sie auch in den Literaturwissenschaften heute noch existiert (vgl. zum Beispiel Vlasta, 2016; Zink, 2017; Luschina, 2018). Gleichzeitig gerät jedoch die Bedeutung der Migration nicht völlig aus dem Blickfeld, wie das wiederum in Studien der Fall ist, die die Werke von Immigrant*innen und Nicht-Immigrant*innen in einen gemeinsamen thematischen Kontext stellen, ohne dabei gesellschaftliche Ungleichheiten zu reflektieren (vgl. zum Beispiel Drynda, 2012; Sabo, 2018; Bastard et al., 2019).

Zudem werden die Autor*innen nicht prinzipiell als Gruppe verstanden. Zur Gruppe macht sie allein der Umstand, dass sie sich alle mit Grenzen im literarischen Feld konfrontiert sahen. Deswegen wird auch darauf verzichtet, die Autor*innen unter einem Oberbegriff, wie zum Beispiel »Migrationsliteratur« oder »postmigrantische Literatur«,

zusammenzufassen. Vielmehr werden solche Begriffe als Schritte auf dem Weg zu ihrer Anerkennung begriffen, die mit weiterer Ausgrenzung einhergehen. Genauso wenig wird davon ausgegangen, dass sich die Schreibweisen der Autor*innen sinnvoll in einer »Poetik der Migration« zusammenfassen lassen (Hausbacher, 2009). Nicht die Migration bedingt per se eine transnationale, multilinguale oder multikulturelle Schreibweise. Die ähnlichen Schreibweisen sind als Reaktion auf die Ausgrenzung zu verstehen, die Immigrant*innen und deren Nachkommen in Gesellschaften erfahren, in denen an homogenen Vorstellungen von Nationen, Kulturen, Identitäten und Literaturen festgehalten wird (Yildiz, 2012; Sievers, 2018a). Diese Grenzen verschieben sich zudem mit jeder Publikation, die Aufmerksamkeit erhält, so dass sich jede*r Autor*in anders positioniert als ihre Vorgänger*innen.

Postmigrantische Literaturgeschichte will also im Gegensatz zu vielen literaturwissenschaftlichen Studien nicht die Gemeinsamkeit der Autor*innen, sondern ihre individuelle Besonderheit sichtbar machen. Deswegen folgen die Kapitel zu den Autor*innen nicht einem Muster, auch wenn sie die gleichen Aspekte diskutieren, sondern sind je individuell konzipiert. Primär wird die Position der Autor*innen dabei über eine detaillierte Analyse von Form und Inhalt ihrer Werke bestimmt. Darüber hinaus wird erklärt, wie die angehenden Schriftsteller*innen im literarischen Feld mit Unterstützung anderer Akteur*innen zu dieser individuellen Position finden. Genau dafür eignet sich Bourdieus theoretischer und methodologischer Ansatz ausgezeichnet, denn sein Ziel ist, den literarischen Raum zu rekonstruieren, in den sich Autor*innen einschreiben, und vor diesem Hintergrund ihre je individuelle Position zu verstehen sowie »die außergewöhnliche Anstrengung [...] sinnlich zu erfassen, die [...] notwendig war, um sie existent werden zu lassen« (Bourdieu, 2001, 14).

1.4 Verortung in der Literaturgeschichtsschreibung

Die vorangegangenen Ausführungen sollten bereits deutlich gemacht haben, dass Literaturgeschichte hier als Sozialgeschichte begriffen wird:

[L]iterarisches Handeln ist eine Funktion von übergreifenden gesellschaftlichen Konstellationen und Prozessen, und es hat eine Funktion für die Situierung und Veränderung von gesellschaftlichen Vorgängen; es ist als gesellschaftlich bewirktes und zugleich als gesellschaftlich wirkendes Handeln zu verstehen (wenn auch Spektrum und Reichweite solcher Wirkungen begrenzt sind). (Pfau und Schönert, 1988, 11)

Doch anders als in den sozialgeschichtlichen Ansätzen zur Literaturgeschichte, wie sie im deutschsprachigen Raum in den 1970er und 1980er Jahren entstanden, wird hier ein thematischer Zugang gewählt. Die literarischen Werke und Institutionen werden als Ort und Teil der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen verstanden, die sich an Migration entzünden. Das bedeutet, dass sich literarische Felder in diesem Prozess verändern und dadurch gleichzeitig selbst zum gesamtgesellschaftlichen Veränderungsprozess beitragen. Ziel ist es, diesen Wandel sichtbar zu machen. Deswegen wird theoretisch und methodologisch auf Bourdieu zurückgegriffen, denn seine Überlegungen zu

literarischen Feldern enthalten die Perspektive des Wandels, mit der sich die deutschsprachige Literaturgeschichte als Sozialgeschichte schwertat (Heydebrand, 1988, VIII; Pfau und Schönert, 1988, 17–19). Veränderung bedeutet in diesem Fall, dass die Texte von Immigrant*innen und deren Nachkommen als literarische Werke im Feld Anerkennung finden und deren Autor*innen auf Basis dieser Anerkennung Einfluss auf die Debatte über Immigration nehmen können. Damit ist auch geklärt, dass die Grundlage, auf der die Schriftsteller*innen und Werke ausgewählt wurden, die in dieser Studie behandelt werden, nicht eine wie auch immer geartete normative Vorstellung von literarischer Qualität war. Mein Interesse gilt jenen Personen, die im Feld von Verlagen, Zeitschriften und insbesondere Kritiker*innen als Schriftsteller*innen wahrgenommen werden, und zwar nicht primär, weil sie die Vorstellung von dem, was literarische Qualität in einer bestimmten Zeit bedeutet, prägen, sondern weil dieser Schritt notwendig ist, um auch über das Feld hinaus Gehör zu finden. Mir geht es also nicht darum zu erkennen, wie sich eine bestimmte Ästhetik durchsetzt oder ein Genre verändert. Vielmehr gilt es nachzuvollziehen, wie Immigrant*innen und deren Nachkommen, deren Texten in nationalisierten literarischen Feldern per se die ästhetische Qualität abgesprochen wurde, diese Grenzziehung überwinden können und als Autor*innen Anerkennung finden. Diese Form der Veränderung bleibt allerdings in Bourdieus Ansatz genauso wie in der Sozialgeschichte unsichtbar, weil diese die nationale Dimension der Literatur als gegeben hinnehmen und sie damit als Grundlage für die Ablehnung bzw. Anerkennung von Texten als Literatur ausblenden.

In den vergangenen Jahrzehnten haben sich jedoch neue Perspektiven in der Literaturgeschichtsschreibung entwickelt, die deren nationale Dimension in Frage stellen. Dazu hat auch die Forschung zu literarischen Texten von Immigrant*innen einen nicht unwesentlichen Beitrag geleistet, hat sie doch schon sehr früh darauf verwiesen, dass diese Literatur nicht mehr im nationalen Kontext gelesen werden kann, sondern im Rahmen transnationaler sprachlicher und literarischer Verbindungen verstanden werden muss (Chiellino, 1995, 301–307). Seitdem wurden verschiedene Modelle transnationaler und globaler Literaturgeschichtsschreibung entwickelt, die Immigrant*innen und deren Nachkommen vom Rand ins Zentrum des literarischen Geschehens rücken. Ottmar Ette richtete den Blick auf »Literaturen ohne festen Wohnsitz«, zu denen er nicht nur die Literatur von Migrant*innen, sondern auch Shoah-Literatur, Reiseliteratur und Übersetzung zählt (Ette, 2005). Elke Sturm-Trigonakis entwickelte die Idee einer neuen Weltliteratur, unter der sie mehrsprachige literarische Werke versteht, in denen sich der Diskurs der Globalisierung niederschlägt (Sturm-Trigonakis, 2007). Christie McDonald und Susan Rubin Suleiman entwerfen eine Globalgeschichte der französischen Literatur, in der sie literarische Texte in französischer Sprache von Autor*innen unterschiedlichster Herkunft als Orte der Begegnung mit Fremden und mit dem Fremden lesen (Suleiman und McDonald, 2010, xvii). Sandra Richter schließlich befasst sich mit der weltweiten Übersetzung und Aneignung deutschsprachiger Literatur (Richter, 2017). Diese Ansätze mögen sich in vielen Punkten unterscheiden. Doch sie eint das gleiche Ziel. Sie wollen nationale Vorstellungen von Literatur von ihren Rändern her auflösen und damit den Blick auf globale Verbindungen öffnen, die in nationaler Literaturgeschichtsschreibung unsichtbar bleiben. Die Literatur von Immigrant*in-

nen erhält im Rahmen einer solchen Wahrnehmung von Literaturgeschichte zentrale Bedeutung.

Auch in diesem Buch soll Literaturgeschichte neu geschrieben werden. Dabei wird jedoch die nationale Perspektive nicht durch eine transnationale bzw. globale ersetzt. Vielmehr wird der Blick darauf gerichtet, wie die Entstehung nationaler literarischer Felder zur Ausgrenzung aller der Phänomene beitrug, die transnationale und globale Literaturgeschichten ins Zentrum rücken, um anschließend den Prozess der Auseinandersetzung sichtbar zu machen, der zur Öffnung des Nationalen in einem konkreten Kontext führte. Nationale und transnationale Ebenen werden also nicht als Gegensätze wahrgenommen, sondern sie bestehen nebeneinander und sind miteinander verflochten (Tommek, 2015, 22–24; Sievers und Levitt, 2020; Büttner und Kim, 2022, 5–6, 9–12). Mit der Nationalisierung von Literatur ist somit für jeden Zeitpunkt in der Literaturgeschichte konkret zu fragen, welchen Einfluss diese beiden Ebenen auf das Verständnis von Literatur haben und wie sie miteinander in Zusammenhang stehen. Das gilt schon für den Prozess der Nationalisierung selbst, der nur als ein transnationaler Veränderungsprozess zu verstehen ist, auch wenn er sich in den individuellen nationalen Kontexten unterschiedlich ausgestaltete (Casanova, 2008). In diesem Sinne soll in diesem Buch auch die Anerkennung der Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen analysiert werden. Gleichzeitig ist festzuhalten, dass die Öffnung nationalisierter literarischer Felder für Immigrant*innen und deren Nachkommen nicht dem Status quo entspricht, wie er vor der Nationalisierung literarischer Felder zum Beispiel in Ostmitteleuropa herrschte (Werberger, 2012, 136; Sievers, 2018a). Es handelt sich um unterschiedliche Phänomene, die deswegen auch auf ihre je eigene Weise zu behandeln sind.

Konkret bedeutet das, dass Literaturgeschichte neu schreiben nicht heißen kann, dem bisherigen nationalen Modell ein transnationales entgegenzustellen, wie das zum Beispiel im Literaturmuseum der österreichischen Nationalbibliothek geschieht, das 2015 in Wien eröffnet wurde. Der Eingangstext zur Dauerausstellung erhebt die Transnationalität zu einer der Konstanten der österreichischen Literaturgeschichte, die sich von den multiethnischen und mehrsprachigen Traditionen des Habsburger Vielvölkerstaates bis in die Gegenwart ziehen. Dieser Gedanke wird an zwei Stellen in der Ausstellung wiederaufgenommen. Einerseits gilt der Habsburger Vielvölkerstaat als Ausgangspunkt für die ausgeprägte Imagination des Fremden in den literarischen Werken. Dabei wird ein Bogen von der intensiven Auseinandersetzung mit den Grenzregionen der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert über Joseph Roths *Radetzky marsch* (1932) bis hin zu Dimitré Dinevs Roman *Engelszungen* (2003) gespannt.¹¹ Andererseits wird das Schreiben polnischer, tschechischer, slowenischer und kroatischer Autoren wie Ivan Cankar oder Karel Klostermann um die Wende zum 20. Jahrhundert in Wien mit den Werken mehrsprachiger Schriftsteller*innen der Gegenwart wie Vladimir Vertlib, Julya Rabinowich und Anna Kim verknüpft. In dieser Darstellung bleibt nicht nur unberücksichtigt, dass das literarische Feld an der Wende zum 19. Jahrhundert nicht mit jenem an der Wende zum 20. Jahrhundert vergleichbar ist. Es bleiben auch

11 Mit diesem Ansatz wird an einen wegweisenden Aufsatz von Sigrid Weigel angeknüpft, die schon 1992 in *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* eine Verbindung zwischen »Literatur der Fremde« und »Literatur in der Fremde« herstellte (Weigel, 1992).

erhebliche Teile des 20. Jahrhunderts ausgespart. Aus der Perspektive der Zuwanderung nach Österreich ist insbesondere die völlige Abwesenheit der sogenannten Gastarbeiter*innen zu bemerken, die seit den 1960er Jahren hauptsächlich aus Jugoslawien und der Türkei nach Österreich kamen. Anders als zum Beispiel in Deutschland hat diese Immigration in der österreichischen Literatur keine nennenswerten Spuren hinterlassen (Sievers, 2008). So klafft dann auch gerade in der Zeit, als die österreichische Gesellschaft wieder deutlich multikultureller und mehrsprachiger wurde, in der Geschichte der österreichischen Literatur, wie sie im Literaturmuseum erzählt wird, eine Lücke bezüglich Transnationalität. Solche Lücken gilt es nicht zu übergehen, sondern mit Nationalisierungsprozessen in der Literatur zu erklären.

Postmigrantische Literaturgeschichte erzählt also die Geschichte der Veränderung literarischer Felder in Bezug auf und durch Migration. Dabei richtet sich der Blick zwar auf die Entwicklungen in einzelnen nationalen Kontexten. Doch diese werden als Teil eines größeren Prozesses der Anerkennung von Immigrant*innen als Schriftsteller*innen im globalen Norden seit den 1960er Jahren gesehen. Dass dieser Prozess hauptsächlich den globalen Norden erfasste, hängt mit der Autonomie der Literatur in diesen Ländern zusammen, die sich deswegen als ideales Medium für Zugewanderte erwies, um gesellschaftliche Teilhabe einzufordern. Gleichzeitig hinterließ das nationale Denken gerade in diesen Ländern besonders tiefe Spuren, und zwar auch in der Vorstellung von Literatur. Immigrant*innen und deren Nachkommen mussten sich diesem nationalen Denken entgegenstellen, um Anerkennung zu erhalten. Dabei handelte es sich um einen internationalen Prozess, der in den USA begann, sich von dort nach Europa ausbreitete und in den 1990er Jahren auch Österreich erreichte. In den einzelnen nationalen Kontexten gestaltete sich die Veränderung literarischer Felder durch Immigration jedoch sehr individuell, denn wann und wie sich das jeweilige literarische Feld globalisierte, hing sehr eng damit zusammen, wann und wie es sich nationalisierte. So war die Immigration nach Österreich schon seit den 1960er Jahren signifikant angestiegen. Doch zu dieser Zeit waren die Akteur*innen im literarischen Feld mehrheitlich damit befasst, die Möglichkeiten für junge österreichische Autor*innen zu verbessern.

Um den Prozess der inneren Globalisierung der Literatur im globalen Norden zu verstehen, reicht es also nicht, den Blick allein auf die globale Dimension von Literatur zu richten. Vielmehr muss untersucht werden, wann und wie Prozesse der Nationalisierung und Globalisierung in einem konkreten Kontext wirksam werden und inwieweit Immigrant*innen und andere Akteur*innen in den jeweiligen literarischen Feldern im Rahmen dieser Prozesse nationale Grenzen überschreiten können.

1.5 Vorausschau auf die folgenden Kapitel

Dieses Buch will genau diese Prozesse aus theoretischer, methodologischer und praktischer Perspektive beleuchten. Den Einstieg bildet ein forschungsbasierter Überblick über den internationalen Veränderungsprozess in den literarischen Feldern des globalen Nordens, soweit er bisher bekannt ist. Dabei wird sich zeigen, dass wir noch relativ wenig darüber wissen, wie sich dieser Prozess in den einzelnen literarischen Kontexten vollzogen hat, weil der Fokus meist auf ausgewählten Autor*innen und ihren Werken liegt und

umfassendere literaturgeschichtliche Überblicke, die auch die Produktions- und Rezeptionsbedingungen reflektieren, selten sind.

Doch wie genau kann eine solche postmigrantische Literaturgeschichtsschreibung aussehen? Dieser Frage widmet sich das dritte Kapitel, in dem auf Basis von Pierre Bourdieus Theorie zum literarischen Feld ein theoretischer und methodologischer Neuansatz entwickelt wird. Bourdieu hat in *Die Regeln der Kunst* einen entscheidenden Veränderungsprozess in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts sichtbar gemacht (Bourdieu, 2001). Er demonstriert, wie die Entstehung einer neuen Bildungsschicht in Paris ausgewählten Autoren wie Charles Baudelaire und Gustave Flaubert erlaubt, sich von politischen und wirtschaftlichen Einflussnahmen auf ihr Schreiben zu befreien und damit der Literatur eine neue Bedeutung in der öffentlichen Auseinandersetzung zu geben. Diese Studie bildet die ideale Grundlage dafür, Veränderungsprozesse in der Literatur zu reflektieren. Allerdings nimmt Bourdieu die nationale Dimension von Literatur als gegeben hin. Gerade diese steht jedoch bei einer Analyse der Veränderung literarischer Felder durch Immigration zur Diskussion. Insofern muss Bourdieus Denken um die Bedeutung der Nationalisierung literarischer Felder ergänzt werden, bevor es auf das Thema Immigration Anwendung finden kann. Dieser Neuansatz ermöglicht zu verstehen, wie sich im Zuge der Nationalisierung literarischer Felder sprachliche, thematische, literarische und rechtliche Ausgrenzungsmechanismen gegenüber Immigrant*innen etablierten. Auf dieser Grundlage lässt sich anschließend der Kampf gegen diese Ausgrenzung im Detail analysieren.

In der folgenden empirischen Analyse wird am Beispiel des österreichischen literarischen Feldes illustriert, welche konkreten Einsichten dieser Ansatz ermöglicht. Das vierte Kapitel beschreibt, wann und wie sich die Strukturen im literarischen Feld in Österreich veränderten. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie sich der Prozess der Autonomisierung dieses Feldes auf die Immigrant*innen auswirkte. Das Feld war bis in die späten 1930er Jahre durch Offenheit für Immigrant*innen gekennzeichnet und auch nach 1945 besannen sich ausgewählte Akteur*innen auf diese Tradition (Sievers, 2016b). Gleichzeitig jedoch setzte ein Prozess der Nationalisierung ein. Zunächst wurden in Österreich literarische Strukturen etabliert, die die Unabhängigkeit österreichischer Autor*innen vom deutschen literarischen Feld garantieren sollten. Zu dieser Zeit war es Immigrant*innen immer noch relativ problemlos möglich, als Autor*innen zu reüssieren. Doch mit der Autonomisierung des Feldes von der Politik ab den 1960er Jahren setzte sich dann die Idee einer österreichischen Literatursprache durch. Diese hatte die Ausgrenzung von Zugewanderten und deren Nachkommen zur Folge, denn ab diesem Zeitpunkt ging man davon aus, dass Kreativität nur denen möglich sei, die in die österreichische Sprache geboren sind. Aus diesem Grund wurden in den 1960er und 1970er Jahren kaum Autor*innen bekannt, die als Zugewanderte nach Österreich gekommen waren. Gleichzeitig bildete die Autonomisierung der Literatur von der Politik, wie sie seit den 1960er Jahren betrieben wurde, die Grundlage dafür, dass sich Autor*innen als Intellektuelle in das Feld der Macht einbringen konnten und Mitte der 1980er Jahre eine Debatte über die österreichische Beteiligung an den nationalsozialistischen Verbrechen anstießen. In diesem Prozess drängten jüdische und slowenische Minderheiten auf Anerkennung, auch in der Literatur. Das ging einher mit einer Diversifizierung literarischer

Strukturen. Damit war der Grundstein für die Anerkennung von Immigrant*innen und deren Nachkommen im österreichischen literarischen Feld gelegt.

Das Zentrum der Analyse bilden die folgenden vier Kapitel, die allesamt Autor*innen gewidmet sind, die die Öffnung des österreichischen literarischen Feldes für Immigrant*innen maßgeblich vorantrieben: Vladimir Vertlib, Dimitré Dinev, Julia Rabinowich und Anna Kim. Sie stellten mit ihrem Schreiben jeweils spezifische Grenzen im literarischen Feld Österreichs in Frage. Vertlib überwand die sprachliche und Dinev die rechtliche Ausgrenzung. Dinevs Erfolg hatte jedoch zur Folge, dass der Begriff »Immigrantenliteratur« Einzug ins österreichische literarische Feld hielt. Diesem neuen Ausgrenzungsmechanismus sowie den thematischen Grenzziehungen widersetzten sich Julia Rabinowich und Anna Kim, indem sie in ihren Texten die strikten Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen bzw. gegenüber People of Colour in Frage stellen. Die vier Autor*innen wurden von Verlagen, Zeitschriften und Kritiker*innen unterstützt, die sich in diesem Prozess selbst für Immigrant*innen zu öffnen begannen. In ihren Werken beziehen sie auf je eigene Weise Position zu den Auseinandersetzungen über Migration in Österreich bzw. im deutschsprachigen Raum und verorten sich dabei auf je eigene Weise in literarischen Traditionen. Doch beides bleibt in der Rezeption ihrer Werke oft unterbelichtet.

Vladimir Vertlib gehört zu den Ersten, die die sprachliche Ausgrenzung überwand, die sich im Feld im Prozess der literarischen Autonomisierung etabliert hatte (Kapitel 5). Er brach damit das Schweigen über Immigration, das bis in die 1990er Jahre in der österreichischen Gesellschaft und Literatur herrschte. In seinen autobiografisch inspirierten literarischen Werken *Abschiebung* (1995) und *Zwischenstationen* (1999) stellt er dar, wie das Schweigen zum Habitus von Immigrant*innen wird. Vertlib widersetzt sich dem familiären Schweigegebot, mit dem das Erzählen der Familiengeschichte aus Furcht vor negativen Konsequenzen bis hin zur Ausweisung belegt war, und schreibt mit seinen Werken die Bedeutung des Schweigens in der Migration in ein literarisches Feld ein, das bis zu dem Zeitpunkt wenig Verständnis für das Thema Immigration in der Literatur offenbart. Gleichzeitig benennt er das Schreiben, insbesondere in seinem dritten autobiografisch inspirierten Roman *Schimons Schweigen* (2012), als Mittel des Widerstands gegen Ausgrenzung. Um diese Werke schreiben zu können, musste sich der Autor zunächst einmal der Tatsache bewusst werden, dass seine Geschichte für den österreichischen Kontext von Interesse sein kann. Möglich wurden diese Schritte, weil er mit seinem Schreiben an die österreichische Exilliteratur anschließen konnte, die er über die Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* kennenlernte, in der er seine ersten Texte veröffentlichte. Diese Institution ebnete ihm den Weg in die österreichische Literatur und öffnete sich damit selbst für die Literatur von Immigrant*innen in Österreich. Die Rezeption tat sich schwer mit dem neuen Thema, erkannte dieses aber letztendlich als literarisches Thema von großer gesellschaftlicher Bedeutung an. Vertlibs ganz spezifischer Beitrag zu der Auseinandersetzung über Migration wird dabei allerdings übersehen – ein Aspekt, den der Autor insbesondere in *Schimons Schweigen* auch literarisch verarbeitet.

Auf Vertlib folgte mit Dimitré Dinev ein Autor, der den Immigrant*innen in der Literatur umfassende Anerkennung verschaffte (Kapitel 6). Er entwickelte, inspiriert vom Philosophen Emmanuel Lévinas, ein Erzählen aus der Perspektive der Anderen, das er-

laubt, ausgebeuteten und ausgegrenzten Immigrant*innen Sichtbarkeit zu verschaffen, ohne sie auf diese Rolle festzuschreiben. Sein Roman *Engelszungen* (2003), in dem er europäische Geschichte aus der Perspektive der Anderen erzählt, erfuhr nicht nur in Österreich, sondern auch in Deutschland viel Aufmerksamkeit. Das hängt mit Dinevs Weg in die Literatur zusammen, denn er umging die rechtlichen Hürden des österreichischen literarischen Feldes, die ihn als bulgarischen Staatsbürger ausgrenzten, mit einer transnationalen Strategie, indem er sowohl in Deutschland als auch in Österreich an Literaturwettbewerben teilnahm. Dabei profitierte er davon, dass in der Zwischenzeit in Österreich mit dem Verlag edition exil und seinem Literaturwettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« eine literarische Institution eingerichtet worden war, die sich bewusst der Förderung von Zugewanderten widmet. Gleichzeitig verhalf sein Erfolg dieser Institution zu mehr Sichtbarkeit im Feld. Fortan erhielten die Publikationen der edition exil mehr Aufmerksamkeit. Dinev verdankte seinen Erfolg zudem dem deutschen Andiamo Verlag, der ihn zu fördern begann, bevor er in Österreich entdeckt wurde. Die ungeheure Aufmerksamkeit, die seinem Roman weit über die Grenzen Österreichs hinaus zuteilwurde, verhalf nicht nur ihm, sondern zugewanderten Autor*innen in Österreich insgesamt zu mehr Anerkennung. Die Kategorie »Immigrantenliteratur«, die sich mit Dinevs Erfolg im österreichischen literarischen Feld etablierte, sorgte jedoch dafür, dass eine Grenzziehung gegenüber dieser Literatur erhalten blieb. Dinev wurde auf die Rolle des Anderen festgeschrieben, auch wenn er gerade diesem Prozess mit seinen Werken zu begegnen versucht.

Im Kapitel 7 steht mit Julia Rabinowich eine Autorin im Zentrum, die solche Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen nicht nur in der Literatur, sondern grundsätzlich in Frage stellt. Sie durchkreuzt diese sowohl über die Wahl ihrer Verlage als auch in Inhalt und Form ihrer Werke. Rabinowichs Weg in die Literatur führte genau wie Dinevs über den Literaturwettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« und die edition exil, wo nicht nur 2003 ihre erste Veröffentlichung, sondern 2008 auch ihr Debütroman *Spaltkopf* erschien. Über diesen Kontakt gelangte sie zudem zu anderen literarischen Institutionen, die sich dem Thema Migration widmen. Dass dieses Thema eines ihrer Herzensanliegen ist, zeigt sich auch in ihrer Arbeit als politische Kommentatorin. Gleichzeitig wollte sie jedoch nicht darauf festgelegt werden. Deswegen schuf sie sich von Beginn an eine alternative Positionierung, anfangs über die edition splitter, einen kleinen Wiener Avantgardeverlag, in dem sie mehrere sprachexperimentelle Texte veröffentlichte, in denen Migration keine Rolle spielt. Dieser doppelten Positionierung blieb sie auch in ihrer weiteren Laufbahn treu. So bleibt Migration in ihrer zweiten eigenständigen Veröffentlichung, *Herznovelle* (2011), mit der sie sich dem Thema Gender widmet, ausgespart. Erst wenn man diese Werke, die sich nicht mit Migration befassen, in die Analyse einbezieht, wird sichtbar, wie all ihre Texte zusammen als ein Versuch gelesen werden können, Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen in Bewegung zu versetzen. Ihre Werke zum Thema Migration stellen Figuren ins Zentrum, die dem allgemeinen Verständnis nach Migrant*innen sind, aber kaum Gemeinsamkeiten haben. Die Texte widersetzen sich also der Vorstellung, dass es sich bei Immigrant*innen und deren Nachkommen um eine kohärente Gruppe handelt, von der sich ein österreichisches Selbst abgrenzen kann. Mischka aus *Spaltkopf* ist längst Teil der österreichischen Gesellschaft, während Diana in *Die Erdfresserin* (2012) der Zugang zu

dieser verwehrt wird, auch wenn sie Anspruch auf Asyl hätte, ohne sich dieser Tatsache bewusst zu sein. Anhand der Hauptfigur von *Herznovelle* dagegen illustriert Rabinowich, dass das Narrativ der emanzipierten europäischen Frau, die es gegen Immigranten zu verteidigen gilt, wie es oft in rechtspopulistischen Diskursen verwendet wird, nicht so weit fortgeschritten ist, wie diese Diskurse glauben machen, gerade weil der Rechtspopulismus der Emanzipation entgegenwirkt. Ein Blick auf die Kritik zu Rabinowichs Werken zeigt jedoch, dass ihr Kampf gegen Grenzziehungen übersehen wurde, auch wenn es ihr gelang, sich gegen die Kategorisierung ihrer Texte als »Migrationsliteratur« zur Wehr zu setzen.

Auch Anna Kim weist mit ihrem Schreiben weit über die Nische der Migration hinaus, allerdings aus anderen Gründen sowie mit anderen Mitteln und einem anderen Ziel als Julia Rabinowich (Kapitel 8). Kim, die in Südkorea geboren wurde, sieht sich in Österreich nicht nur als Immigrant*in, sondern als Person of Colour ausgegrenzt. Mit ihrem Werk versucht sie diese Grenzziehungen aus zwei unterschiedlichen Perspektiven aufzulösen. Zunächst einmal geht es ihr darum zu zeigen, dass die Grenzen, die sichtbaren Minderheiten gegenüber gezogen werden, nicht in deren Aussehen, sondern in einer Sprache begründet sind, die sie zu Fremden macht. Ziel ihres Debüts *Die Bilderspur* (2004) ist deswegen, die Sprache so zu verändern, dass sie auch People of Colour Zugehörigkeit ermöglicht. Hauptinspiration für dieses Projekt ist Friederike Mayröckers Prosa. Kim wandte sich mit ihrem Debüt bewusst an den Droschl Verlag, den sie als Inbegriff der avantgardistischen österreichischen Tradition verstand, in die sie sich einschreiben wollte. Umso enttäuschter war sie, als sie feststellen musste, dass sie auch von ihrem Verlag zur Fremden gemacht wurde. Die mediale Kritik dagegen erkannte deutlich ihre Wurzeln in der sprachkritischen Tradition, verstand aber nicht, welches Ziel Kim mit ihrer Verankerung in dieser Tradition verfolgte. Auf dieses Unverständnis reagierte Kim mit einem Neuansatz, mit dem sie die Grenzen der Nationalliteratur in Frage stellte, die sie zur Fremden in dieser Literatur machen. Die Autorin verortet sich in ihrer Romantrilogie – *Die gefrorene Zeit* (2008), *Anatomie einer Nacht* (2012) und *Die große Heimkehr* (2017) – stärker in einem erzählenden Schreiben und explizit politisch. Inspiriert von Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Zyklus versucht sie, den Opfern von Genozid, Kolonialismus und Kaltem Krieg weltweit im deutschsprachigen Raum Aufmerksamkeit zu verschaffen. Damit schreibt sie die Literatur über die thematische Begrenzung auf Österreich bzw. Deutschland hinaus, die im Zuge der Nationalisierung zu greifen begann, und macht deutschsprachige Literatur zu Weltliteratur. Grundlegend für ihre Trilogie ist der Versuch, zu den Menschen, denen diese Verbrechen widerfahren, eine Nähe herzustellen, damit sie im deutschsprachigen Raum als Teil der eigenen Realität wahrnehmbar werden und nicht mehr als weit entfernt und deswegen irrelevant abgetan werden können. Diese Grenzziehungen gegenüber äußeren Fremden zu überwinden, beinhaltet einen ähnlichen Schritt gegenüber jenen Menschen, die im deutschsprachigen Raum und Europa als Fremde qualifiziert werden. Insbesondere der erste und der dritte Roman dieses Zyklus stießen auf großes kritisches Interesse. Doch Kims radikaler Bruch mit nationalen und literarischen Grenzziehungen, die auch sie ausgrenzen, blieb dabei unbemerkt.

Inzwischen sind nicht nur diese vier Autor*innen weit über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt, sondern das Thema Immigration hat auch österreichische Autor*innen,

die selbst keine Immigrant*innen sind, wie Michael Köhlmeier in *Das Mädchen mit dem Fingerhut* (2016) oder Veia Kaiser in *Makarionissi oder Die Insel der Seligen* (2015), zu Werken inspiriert, die sich mit Migration befassen. Diese können als ein weiterer Schritt in Richtung postmigrantische Allianzen im Feld verstanden werden. Dennoch können die Grenzen in der österreichischen Literatur gegenüber Immigrant*innen noch nicht als vollständig überwunden gelten, wie im Resümee ausgeführt wird.

2. Zur Anerkennung der Literatur von Zugewanderten und ihren Nachkommen: Ein internationaler Forschungsabriss

Wenn Forscher*innen die Geschichte der Literatur von Zugewanderten und ihren Nachkommen in bestimmten nationalen Kontexten erzählen, beginnen sie normalerweise mit einer Immigrationsbewegung, die als Auslöser für diese Literatur gilt. So setzen solche literaturwissenschaftlichen Überblicke in Großbritannien mit der kolonialen und postkolonialen Zuwanderung aus der Karibik und dem indischen Subkontinent nach dem Zweiten Weltkrieg ein, während in Deutschland und Österreich die sogenannte Gastarbeitermigration in den 1960er Jahren zum Ausgangspunkt genommen wird. Doch diese Zeitpunkte können nicht als Anfang der Geschichte dieser Literatur gesehen werden. Immigration ist kein Phänomen des 20. Jahrhunderts, und Immigrant*innen haben auch schon in früheren Jahrhunderten Literatur verfasst. Bekanntestes Beispiel im deutschsprachigen Raum ist Adelbert von Chamisso. Wer die Geschichte dieser Literatur schreiben will, muss also viel früher ansetzen.

Das ist jedoch nicht Anliegen dieses Buches. Hier geht es um die Geschichte der Anerkennung dieser Literatur, die den Autor*innen ermöglichte, sich aktiv in die Auseinandersetzungen über Migration in den jeweiligen nationalen Kontexten einzubringen. Diese Geschichte ist tatsächlich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu verorten. Erst rückwirkend wurde dann auch die längere Geschichte der Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen in den unterschiedlichen nationalen Kontexten erforscht. Wir müssen also unterscheiden zwischen der langen Geschichte der Literatur, die aus Immigration hervorgegangen ist, und der Geschichte der Anerkennung dieser Literatur. Eine zentrale These dieses Buches lautet, dass es dieses Anerkennungsprozesses bedurfte, weil Immigrant*innen und deren Nachkommen im Zuge der Nationalisierungsprozesse, in denen literarische Akteur*innen eine wichtige Rolle spielten, nicht nur aus der Gesellschaft, sondern auch aus der Literatur ausgegrenzt wurden. Dieser Ausgrenzungsprozess ist für die Literatur bisher erst in Ansätzen erforscht und wird deswegen auch im folgenden Forschungsüberblick nur

am Rande eine Rolle spielen.¹ Was der Überblick aber demonstrieren soll, ist, dass diese Ausgrenzung nicht durch Immigration allein überwunden wurde. Vielmehr bedurfte es dafür eines neuen Verständnisses von Menschenrechten, wie es in der internationalen Menschenrechtserklärung nach dem Holocaust festgeschrieben wurde. Die Anerkennung in der Literatur hängt also schon ursprünglich eng mit ähnlichen Anerkennungsprozessen in Politik und Recht zusammen.

In einem Land wie Österreich, wo die Literatur von Immigrant*innen erst seit den 1990er Jahren vermehrt Aufmerksamkeit erhielt, kann nur ein internationaler Blick auf die Geschichte der Anerkennung der Literatur von Zugewanderten und deren Nachkommen den direkten Zusammenhang zwischen den menschenrechtlichen Veränderungen der Nachkriegszeit und den Entwicklungen im österreichischen literarischen Feld in den 1990er Jahren herstellen. Aus dieser Perspektive dient der folgende internationale Überblick als Kontext für die detaillierte Analyse der Veränderungen im literarischen Feld Österreichs. Damit soll von Beginn an deutlich werden, dass die Geschichte, um die es in diesem Buch geht, eine internationale ist, auch wenn sie dann ausführlich nur für einen nationalen Kontext dargestellt wird. Gleichzeitig macht der Forschungsabriss die entscheidenden Paradigmenwechsel in der literaturwissenschaftlichen Wahrnehmung der Texte von Immigrant*innen und deren Nachkommen sichtbar, die aus österreichischer Perspektive allein unsichtbar bleiben würden, weil sie bereits vollzogen waren, als österreichische Literaturwissenschaftler*innen sich mit dieser Literatur in ihrem Land zu befassen begannen.

Darüber hinaus soll der Forschungsüberblick, ganz im Sinne dieser Textsorte, die postmigrantische Literaturgeschichte in der bisherigen wissenschaftlichen Forschung zum Thema Migration und Literatur verorten. Nun könnte man argumentieren, dass dem mit dem dritten Abschnitt dieses Kapitels mit dem Titel »Von der Anerkennung zur gesellschaftlichen Veränderung« Genüge getan würde, fasst er doch die wenigen sozialgeschichtlichen Ansätze zusammen, die es in diesem Forschungsbereich bereits gibt. Doch diese Erkenntnisse allein genügen nicht, um den Zugang, der in dieser Studie gewählt wurde, zu erklären. Sie verankert den gesellschaftlichen und literarischen Veränderungsprozess, den sie zur Darstellung bringen will, in der menschenrechtlichen Revolution, die mit der Institutionalisierung der Menschenrechte begann und bis heute anhält (Abschnitt 2.1). Erst diese ermöglichte die Veränderungen, um die es in dieser Studie geht. Dass die Werke von Immigrant*innen und deren Nachkommen als Teil eines Veränderungsprozesses gelesen werden können, offenbaren die textanalytischen Ansätze,

1 Der Forschungsabriss beruht auf der Publikation *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*, die ich gemeinsam mit Sandra Vlasta herausgegeben habe (Sievers und Vlasta, 2018c). Diese versucht zum ersten Mal, die internationale Geschichte der Anerkennung dieser Literatur darzustellen. Für die ersten beiden Teile dieses Kapitels greife ich auf die Argumentation der von mir verfassten Conclusio zu diesem Band zurück (Sievers, 2018b). Der Text wurde jedoch umgeschrieben. Der zweite Teil beruht zudem auf den Überblicksdarstellungen zu Deutschland und Österreich (Sievers und Vlasta, 2018a; dies., 2018b). Der dritte Teil wurde für diese Studie neu geschrieben. Selbstverständlich handelt es sich bei folgendem Abriss nicht um einen umfassenden Forschungsüberblick, denn selbst in dem genannten Band von über 500 Seiten konnte die internationale Forschung zu Literatur und Migration nur ausschnittsweise erfasst werden.

die vor allem auf Basis von poststrukturalistischen und postkolonialen Theorien den nationalistischen Blick in den Literaturwissenschaften überwunden und das revolutionäre Potential der literarischen Werke herausgearbeitet haben (vgl. Abschnitt 2.2). Auch sie bilden damit einen Ausgangspunkt der vorliegenden Publikation. Sie waren zudem von entscheidender Bedeutung für den Anerkennungsprozess der Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen, weil sie die besondere literarische Qualität der Texte hervorhoben, die diesen lange abgesprochen wurde. Oder um es in Bourdieus Terminologie auszudrücken: Sie sprachen den Werken die ästhetische Distinktion zu, die Grundlage ihrer Anerkennung werden sollte.

Damit ist angedeutet, dass Bourdieus Verständnis von den Literaturwissenschaften bereits diesen Forschungsüberblick prägt, auch wenn erst im folgenden Kapitel ausführlich auf seine Feldtheorie eingegangen wird. Bourdieu geht davon aus, dass die Literaturwissenschaften zutiefst involviert sind in die Prozesse der Anerkennung von Autor*innen und Literaturen (Bourdieu, 2001, 295–306; vgl. Leschanz, 2023, 66f.). Sie blicken normalerweise nicht von außen auf ein Feld der Literatur, das sich unabhängig von ihnen entwickelt, sondern sie gestalten dieses Feld mit. Egal ob sie sich für den Aufbau nationaler Identitäten und literarischer Felder oder für die Anerkennung von Frauen und Minderheiten einsetzen, Literaturwissenschaftler*innen nehmen mit ihren Analysen Einfluss darauf, wer erinnert und wer vergessen wird. Sie schreiben also mit ihren literarischen Analysen, wenn sich diese durchsetzen, zugleich Literaturgeschichte. In diesem Sinne werden literarische Entwicklung und literaturwissenschaftliche Reflexionen im folgenden Überblick als eng verbunden dargestellt. Hätten die Literaturwissenschaften nicht das Augenmerk auf die Texte von Immigrant*innen und deren Nachfahren gerichtet und ihnen literarische Qualität zugesprochen, dann hätten diese bis heute keine Bedeutung.

Die Ausführungen folgen grundsätzlich der chronologischen Entwicklung der Ereignisse. Sie begeben sich zunächst zum Ausgangspunkt des Anerkennungsprozesses: der allgemeinen Menschenrechtserklärung (Abschnitt 2.1). Während diese im globalen Süden den Widerstand gegen den Kolonialismus befeuerte, nahmen ethnische Minderheiten und Immigrant*innen im globalen Norden diese zum Anlass, um sich gegen ihre fortbestehende Ausgrenzung zur Wehr zu setzen. Autor*innen nutzten die Literatur als Mittel dieses Protests und profitierten von seinem Erfolg, indem sie mehr Aufmerksamkeit von Verlagen und Kritiker*innen erhielten. Damit es zu längerfristigen Veränderungen kommen konnte, war jedoch auch die literaturwissenschaftliche Anerkennung der Werke notwendig, denn erst diese garantiert deren Aufnahme in die Lehre in Schule und Universität (Abschnitt 2.2). Ausgewählte Forscher*innen stellten auf Basis der neuen Werke nationale Paradigmen in den Literaturwissenschaften in Frage. Sie erkannten die spezifischen ästhetischen Charakteristika der literarischen Werke und erklärten sie zu einer Avantgarde des kulturellen Wandels. Der Schwerpunkt lag dabei auf den neuen Vorstellungen von Identität, Kultur und Nation, die in den Texten verhandelt werden. Im letzten Teil dieses Kapitels (Abschnitt 2.3) geht es schließlich um die sich erst allmählich entwickelnde literatursoziologische Forschung zu der Frage, wie und wie weit diese Texte tatsächlich einen Wandel in den literarischen Feldern und darüber hinaus zur Folge hatten.

2.1 Menschenrechtliche Revolution als Grundlage des Anerkennungsprozesses

Die Literatur von Zugewanderten und ihren Nachkommen beginnt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Anerkennung zu finden. Das heißt jedoch nicht, dass es zuvor keine Migrant*innen gab, die Literatur verfassten. Tatsächlich wurde die Literaturgeschichte in den Ländern, die sich selbst als Immigrationsnationen verstehen, wie den Vereinigten Staaten, Kanada und Australien, nicht von der indigenen, sondern von der eingewanderten Bevölkerung geschrieben. Dennoch litten auch in diesen Ländern spätere Generationen von Zugewanderten und deren Nachkommen darunter, dass sie in der Literaturgeschichte marginalisiert wurden (Gunew und Ommundsen, 2018; Verduyn, 2018; Schlund-Vials, 2018). Grund für diese Marginalisierung war die Nationalisierung von Literaturen, die sich im 19. Jahrhundert von Frankreich und England aus weltweit ausbreitete (Casanova, 2008), sich aber auch in vielen Ländern des globalen Nordens erst im 20. Jahrhundert vollzog, so in Kanada (Verduyn, 2018, 117), Australien (Gunew und Ommundsen, 2018, 11) und nicht zuletzt Österreich (siehe Kapitel 4).

Die Literatur avancierte in diesem Prozess zum Ausdrucksmittel einer nationalen Identität, an deren Herausbildung sie gleichzeitig beteiligt war. Das beinhaltete immer auch die Marginalisierung all jener, denen die Zugehörigkeit zur jeweiligen Nation abgesprochen wurde. Dazu gehörten neben Juden*Jüdinnen und Schwarzen auch Eingewanderte und deren Nachkommen, wobei sich diese Gruppen teils überschneiden. In der Phase der Nationalisierung fanden Immigrant*innen und deren Nachkommen in manchen Kontexten noch Eingang in nationale Literaturgeschichten, weil sich erst in diesem Prozess die Nation mit der dazugehörigen nationalen Bevölkerung und Sprache etablierte. Das zeigt unter anderem das Beispiel Österreich, wo die Literatur der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, die stark von Immigration aus den anderen Gebieten der Monarchie geprägt war – man denke nur an Joseph Roth oder Ödön von Horváth –, als goldenes Zeitalter in die österreichische Literaturgeschichte einging. Gleichzeitig etablierten sich im Nationalisierungsprozess gerade jene Paradigmen, die zukünftige Zugewanderte und deren Nachkommen in der Literaturgeschichte marginalisierten (Sievers, 2018b, 502–505).

Wie aber kam es dazu, dass diese nationalen Paradigmen und Strukturen aufgebrochen wurden? In der Forschung zu Eingewanderten und deren Nachkommen in den einzelnen Nationalliteraturen wird dies meist mit neuen Zuwanderungen begründet, die sich mit besonderer Ausgrenzung konfrontiert sahen: außereuropäische Immigrationen nach der Abschaffung ethnischer Einwanderungskriterien in den Vereinigten Staaten, Kanada und Australien in den 1960er und 1970er Jahren (Verduyn, 2018, 106, 108f.; Gunew und Ommundsen, 2018, 11f.; Schlund-Vials, 2018, 469f.), koloniale und postkoloniale Zuwanderungen nach Großbritannien und Frankreich nach 1945 (Vlasta und Gunning, 2018, 431–433; Reeck, 2018, 192) und die sogenannten Gastarbeitermigrationen nach Deutschland ab den 1960er Jahren (Sievers und Vlasta, 2018a, 219f., 223). Doch diese neuen Zuwanderungen führten nicht zwangsläufig zur Entstehung und Anerkennung einer neuen Literatur. So warben die Niederlande und Österreich genauso wie die Bundesrepublik Deutschland in den 1960er Jahren Gastarbeiter*innen an, zum

Teil sogar in denselben Ursprungsländern, und doch ging zunächst nur in Deutschland eine Literatur aus dieser Zuwanderung hervor (Sievers, 2008; Minnaard, 2011).

Zudem lässt sich die Ausgrenzung neuer Immigrant*innen in der langen Geschichte weltweiter Migrationen immer wieder beobachten, ohne dass diese zu einer neuen Wahrnehmung von Autor*innen führte, die aus dieser Einwanderung hervorgingen. Als Beispiel sei hier die jüdische Immigration aus dem östlichen Europa in die Vereinigten Staaten im frühen 20. Jahrhundert angeführt. Mehr als 24 Millionen Menschen wanderten zwischen 1880 und 1924 aus Südeuropa, Mitteleuropa und Russland in die USA ein (Schlund-Vials, 2018, 469), darunter viele Juden*Jüdinnen, die vor Armut und Ausgrenzung im östlichen Europa flohen. Diese Gruppe war Anlass für die Entstehung nativistischer Bewegungen in den USA, die diesen neuen Zugewanderten gegenüber massive Vorurteile hegten und sie als grundsätzlich nicht integrierbar betrachteten. Das schlug sich auch in der zu dieser Zeit einsetzenden US-amerikanischen Literaturgeschichtsschreibung nieder, die einen Autor wie Herman Melville zum Inbild amerikanischer Hochkultur erhob, um sich gegen den steigenden Einfluss von Frauen und Immigrant*innen in der Literatur zur Wehr zu setzen:

»Melville« was constructed in the 1920s as part of an ideological conflict which linked advocates of modernism and of traditional high cultural values – often connected to the academy – against a social and cultural »other,« generally, if ambiguously, portrayed as feminine, genteel, exotic, dark, foreign, and numerous. (Lauter, 1994, 6)

Aus diesem Grund blieben auch die Autor*innen, die aus der osteuropäisch-jüdischen Einwanderung hervorgingen, wie Mary Antin und Abraham Cahan, in der literaturwissenschaftlichen Forschung lange marginalisiert (Schlund-Vials, 2018, 471–473).

Neue Einwanderungen sind also noch kein hinreichender Grund für einen Paradigmenwechsel in der Literatur. Vielmehr ist die erhöhte Aufmerksamkeit für die Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen Teil eines Prozesses, den Will Kymlicka als eine »menschenrechtliche Revolution« bezeichnete (Kymlicka, 2012, 5). Ausgangspunkt dieses Prozesses war die breite Front, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg gegen den Rassismus stellte, der zum Holocaust geführt hatte. Wichtigster Ausdruck dieses neuen Denkens war die allgemeine Menschenrechtserklärung der Vereinten Nationen im Jahr 1947, die die Gleichheit aller Menschen postulierte. Zu diesem Zeitpunkt war diese Erklärung nicht mehr als eine Idealvorstellung, die erst noch in die Realität umgesetzt werden musste (Moyn, 2010). Im globalen Norden waren soziale Bewegungen und Politiker*innen, die sich gegen Diskriminierung und für Minderheitenrechte einsetzten, von entscheidender Bedeutung für diesen Umsetzungsprozess. Dieser schloss auch die Anerkennung von Minderheiten in der Literatur ein. Schließlich ging es darum, sich in die Geschichte der Nationen einzuschreiben, in denen man als nicht zugehörig galt. Nachdem die Literatur im Zuge der Entstehung der Nationen zum Ausdruck der jeweiligen Nationalkulturen erhoben worden war, galt die Eroberung der Literatur als ein wichtiger Schritt im Kampf um Anerkennung in diesen nationalen Kontexten. Dieser Kampf begann mit der Bürgerrechtsbewegung in den Vereinigten Staaten in den 1950er Jahren, erreichte dann in den 1960ern Großbritannien, in den 1970ern Kanada, Australien,

Schweden sowie Deutschland, in den 1980ern Frankreich und die Niederlande und in den 1990ern schließlich die Schweiz und Österreich (Sievers, 2018b, 505–512).

Der Anerkennungsprozess der Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen begann also insbesondere in den englischsprachigen Ländern deutlich früher als in vielen anderen Kontexten. Doch ob und wann Immigrant*innen und deren Nachkommen dann auch tatsächlich Anerkennung erhielten, hing von weiteren Faktoren ab. So ging dieser Prozess in jenen Kontexten deutlich schneller vonstatten, in denen die Gleichheit der Menschen offiziell anerkannt wurde. Auch diesbezüglich waren englischsprachige Länder wie Kanada, Australien und Großbritannien Vorreiter. Sie führten frühzeitig multikulturelle Politiken ein, die neben der Eindämmung von Diskriminierung spezifische Förderungen für die Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen vorsahen (Sievers, 2018b, 513–515).² Dass die Anerkennung von Immigrant*innen in den englischsprachigen Literaturen weiter fortgeschritten ist als in vielen anderen Ländern, erklärt sich also nicht nur damit, dass diese sehr viel früher begann, sondern auch mit dem offiziellen Selbstbild des jeweiligen Landes im Einklang war. In Deutschland war das zum Beispiel lange nicht der Fall. Deswegen zog sich dieser Anerkennungsprozess von den 1970ern bis in die 1990er Jahre. In den Niederlanden dagegen fand die Literatur von Zugewanderten und deren Nachkommen zwar erst in den 1990ern Aufmerksamkeit und damit um zwanzig Jahre später als in Deutschland. Doch dies geschah im Rahmen der Einführung einer multikulturellen Politik, die zur Folge hatte, dass diese Literatur bereits innerhalb eines Jahrzehnts als Teil der niederländischen Literatur galt (Minnaard, 2018; Sievers und Vlasta, 2018a).

Abschließend sei darauf verwiesen, dass die Anerkennung von Immigrant*innen in literarischen Feldern auch in Zusammenhang mit anderen Internationalisierungsprozessen in der Literatur steht. So unterstützte der Aufstieg englischsprachiger National-literaturen in den ehemaligen britischen Kolonien die Anerkennung der Zugewanderten in Großbritannien, denn beide Prozesse wurden oft von ein- und derselben Person verkörpert, wie das Beispiel Salman Rushdie zeigt (Sievers, 2020, 594–597). In Deutschland dagegen sind literarische Internationalisierung und die Anerkennung von Zugewanderten lange zwei voneinander unabhängige Prozesse geblieben. Die Internationalisierung fand vor allem über die Übersetzung englischsprachiger Texte statt, während die Anerkennung von Immigrant*innen zunächst meist Autor*innen aus Italien und der Türkei betraf, die zwar auch mit Übersetzung arbeiteten, aber meist als marginal wahrgenommen wurden. Das änderte sich erst mit der steigenden Wahrnehmung deutschsprachiger Texte aus Mittel- und Osteuropa, die mit der Anerkennung von Zugewanderten

2 Das widerspricht nicht der Kritik, die heute am Multikulturalismus geübt wird. Der Multikulturalismus war ursprünglich eine Idee, die gesellschaftliche Gleichberechtigung vorantreiben wollte, indem Immigrant*innen bzw. ethnische Minderheiten Unterstützung erhielten. Doch das führte zu einer Festschreibung ethnischer Grenzen und hatte in der Literaturwissenschaft oft soziologische Zugänge zu Texten von Immigrant*innen und deren Nachkommen zur Folge (Gunew und Ommundsen, 2018; Verduyn, 2018). Insofern werden die Auswirkungen multikultureller Politiken und Ansätze in diesem Text als ambivalent betrachtet. Sie konnten zunächst der Anerkennung von Immigrant*innen und deren Nachkommen Vorschub leisten, stehen ihr aber heute, wo diese Anerkennung über dieses Gruppendenken hinausgedacht wird, im Wege.

aus dieser Region einherging, auch das teilweise in ein- und derselben Person, wie das Beispiel Herta Müller illustriert (ebd., 598–601).

Ein entscheidender Schritt zur Anerkennung von Immigrant*innen in den verschiedenen literarischen Feldern war die literaturwissenschaftliche Analyse der besonderen Ästhetik dieser neuen literarischen Werke. Damit schafften die Literaturwissenschaften jene Distinktionszeichen, die dazu führten, dass diese Autor*innen heute als Avantgarde eines kulturellen Wandels gelten, der erlaubt, unsere Gesellschaften neu zu denken.

2.2 Ästhetische Distinktion als literaturwissenschaftliches Mittel der Anerkennung

Die ersten literaturwissenschaftlichen Zugänge zu den Werken von Zugewanderten lassen diese ganz im Sinne einer nationalliterarisch orientierten Forschung als repräsentativ für Gemeinschaften (Sievers, 2013, 2081). In Großbritannien und Frankreich nahm man die Immigrant*innen aus den ehemaligen Kolonien lange als Vertreter*innen ihrer Herkunftsstaaten wahr. Dies erklärt sich vor allem mit der postkolonialen Situation, in der sich diese Länder befanden. Die Anerkennung dieser Schriftsteller*innen, die diese Lesart zudem oft selbst einforderten, war ein Schritt in der Anerkennung der Länder, die in der Nachkriegszeit ihre Selbständigkeit erlangten. Dabei gestaltete sich dieser Prozess in Großbritannien und Frankreich sehr unterschiedlich. In Großbritannien entwickelte sich daraus jene postkoloniale Infragestellung des kolonialen Zentrums, die den Zugang zur Literatur von Zugewanderten und deren Nachkommen entscheidend beeinflussen sollte (Ashcroft et al., 2002). In Frankreich dagegen setzte eine Auseinandersetzung mit diesen Theorien erst nach der Jahrtausendwende ein, als auch das Thema Zuwanderung in der Literatur an Bedeutung gewann (Reeck, 2018, 193f.).

In anderen nationalen Kontexten wurden Eingewanderte und deren Nachkommen zwar von Beginn an als solche wahrgenommen, aber das bedeutete nicht, dass man damit die nationalen Paradigmen der Literaturwissenschaften aufbrach. Vielmehr las man sie als Repräsentant*innen ausgewählter Gruppen innerhalb der jeweiligen Nation, so der Immigrant*innen in den USA (Schlund-Vials, 2018, 471f.), der Gastarbeiter*innen in Deutschland (Sievers und Vlasta, 2018a, 233f.) oder bestimmter ethnischer Gruppen, wie den Ukrainer*innen in Kanada (Verduyn, 2018, 124). Die Werke galten ganz im Sinne nationalliterarischen Denkens als Ausdruck der jeweiligen Gruppenidentität. Man verstand sie als realistische Einblicke in diese Gemeinschaften, die per se als fremd wahrgenommen wurden. Ihre ästhetische Gestaltung blieb dabei unberücksichtigt. Das wiederum erschwerte ihre Anerkennung als Literatur und verhinderte ihre Aufnahme in den Kanon, die ästhetisch argumentiert wurde, wobei schon die Definition dieser Ästhetik als Ausgrenzung dienen konnte, wie oben in Bezug auf Melville bereits dargelegt wurde (vgl. Seite 39). Der Abstand zur jeweiligen Nationalliteratur, der man ästhetische Bedeutung und universelles Interesse zusprach, blieb damit gewahrt (Schlund-Vials, 2018, 472; Sievers und Vlasta, 2018a, 233f.).

Die fixen Vorstellungen von Gemeinschaften wie Ethnien und Nationen, die solchen Kategorisierungen zugrunde lagen, wurden 1986 zum ersten Mal vom Amerikanisten Werner Sollors in seinem Werk *Beyond Ethnicity* in Frage gestellt. Sollors argumentierte

auf der Basis neuerer Theorien aus der Anthropologie, dass Ethnien keinesfalls als statische Container mit festen Grenzen verstanden werden dürfen. Deswegen wehrte er sich auch dagegen, literarische Texte als Ausdruck spezifischer ethnischer Gruppen zu lesen. Vielmehr zeigen gerade die Texte von oder über Menschen unterschiedlicher Herkunft, was es heißt, Amerikaner*in zu sein, so Sollors. In ihnen wird sichtbar, wie Individuen ihre Identität zwischen ethnischer Herkunft und Zugehörigkeit zur amerikanischen Nation verhandeln: »Works of ethnic literature [...] may thus be read as expression of mediation between cultures but also as handbooks of socialisation into the codes of Americanness« (Sollors, 1986, 7). Identität erklärt sich also nach Sollors im amerikanischen Kontext nie allein mit der ethnischen Herkunft, sondern immer auch damit, wie sich die jeweilige Person in der amerikanischen Nation verortet.

Das konstruktivistische Verständnis von ethnischen Identitäten und Gemeinschaften, das Sollors in die literaturwissenschaftliche Debatte einbrachte, kennzeichnet auch die Zugänge, die im Rahmen der postkolonialen Studien in den 1990er Jahren in England entstanden. Sie berücksichtigen allerdings in ihrer Analyse stärker, dass Identitäten nie in einem machtfreien Raum verhandelt werden. Vielmehr gibt es dominante nationale Diskurse, die bestimmten Gruppen die Zugehörigkeit absprechen. Doch genau diese befinden sich in Veränderung, so Homi Bhabha in seinem einflussreichen Buch *The Location of Culture*, das 1994 zum ersten Mal erschien:

The very concepts of homogeneous national cultures, the consensual or contiguous transmission of historical traditions, or »organic« ethnic communities [...] are in a profound process of redefinition. [...]. This side of the psychosis of patriotic fervour, I like to think, there is overwhelming evidence of a more transnational and translational sense of the hybridity of imagined communities. (Bhabha, 2004, 7)

Bhabha postuliert, dass Hybridität ein Merkmal aller Kulturen ist, auch wenn diese in nationalen Narrativen keinen Ausdruck findet. Gerade die literarischen Werke von Immigrant*innen und ihren Nachkommen machen kulturelle Hybridität sichtbar. Sie eröffnen eine Art Dritten Raum, in dem die Gegensätze und Widersprüche von nationalen Narrativen offenbar werden, und ebnen damit den Weg dafür, Gesellschaften neu zu denken. Damit rückt Bhabha diese Werke vom Rand ins Zentrum gesellschaftlicher Auseinandersetzung.

Ganz in diesem Sinne liest er Salman Rushdies *The Satanic Verses* (1988) als ein Werk, das uns die britische Gesellschaft neu denken lässt. Die beiden Hauptfiguren, Saladin Chamcha und Gibreel Farishta, repräsentieren die postkoloniale Migration vom indischen Subkontinent nach Großbritannien, stehen aber auch für einen neuen Blick auf die britische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. So bringt die Begegnung zwischen Farishta und der Engländerin Rosa Diamond, deren verstorbener Ehemann Besitzungen in den Kolonien hatte, ihre verdrängte Kolonialgeschichte zum Vorschein, sein Dazwischen zeigt auch ihr Dazwischen auf: »[H]is postcolonial, migrant presence does not evoke a harmonious patchwork of cultures, but articulates the narrative of cultural difference which can never let the national history look at itself narcissistically in the eye« (Bhabha, 2004, 241; vgl. Rushdie, 2006, 152–156). Chamcha dagegen erfährt als illegaler Immigrant den britischen Rassismus am eigenen Leib und mutiert zum Inbegriff des

Widerstands gegen die Unterdrückung der postkolonialen Zugewanderten in London (Bhabha, 2004, 326f.; vgl. Rushdie, 2006, 284–287). Gegen Ende des Romans schließlich versucht Farishta, der sich für Erzengel Gabriel hält, London in eine tropische Stadt zu verwandeln, unter anderem, um die Moral und das soziale Miteinander zu stärken (Bhabha, 2004, 326f.; vgl. Rushdie, 2006, 354f.). Der Roman verwischt also die Grenzen zwischen Engländer*innen und Zugewanderten und gibt letzteren eine zentrale Rolle in der Gestaltung der britischen Gesellschaft.

Im deutschsprachigen Raum können Carmine Chiellino und Immacolata Amodeo als erste Literaturwissenschaftler*innen gelten, die auf diese besondere Qualität der Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen hinwiesen (Sievers und Vlasta, 2018a, 236–238). Chiellinos Studien illustrieren seit Mitte der 1980er Jahre, dass die Werke zugewanderter Autor*innen sprachliche und literarische Grenzen, wie sie in nationalen Diskursen gezogen werden, überschreiten (Chiellino, 1985, 46).³ In der Monografie *Am Ufer der Fremde* postuliert er deswegen, dass diese Werke in einem transnationalen Kontext gelesen werden müssen (Chiellino, 1995, 301–307). Ähnlich geht auch Amodeo in ihrer Studie mit dem Titel *Die Heimat heißt Babylon* davon aus, dass sich die neue Ästhetik dieser Werke nicht mit den herkömmlichen Methoden nationaler Literaturwissenschaften erfassen lässt (Amodeo, 1996, 87–94). Sie entwickelt deswegen auf Basis von Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Theorie vom Rhizom einen Ansatz, der es erlaubt, die neue Ästhetik dieser Werke zu beschreiben. Diese zeichnen sich ihrer Meinung nach durch eine Redevielfalt im Sinne Michail Bachtins, Mehrsprachigkeit, Oszillation zwischen Eigenem und Fremdem und Synkretismus aus (ebd., 108f.).

Chiellinos und Amodeos Ansätze ermöglichen, die Literatur von Zugewanderten über nationale Grenzen hinauszudenken. In einem nächsten Schritt wird dann den Immigrant*innen in der deutschen Literatur kulturverändernde Kraft zugesprochen (Sievers und Vlasta, 2018a, 238–248). Leslie A. Adelson zum Beispiel erläutert, wie sie deutsche Geschichte neu schreiben, indem sie historische Ereignisse zusammenführen, die meist national getrennt betrachtet werden. Als Beispiel dient ihr Zafer Şenocaks Roman *Gefährliche Verwandtschaft* (1998), dessen Hauptfigur Sascha Muhteschem die Geschichten zweier Völkermorde in sich verbindet. Er ist Sohn eines türkischen Vaters, dessen Familie in den Genozid der Armenier involviert war, und einer deutsch-jüdischen Mutter, die mit ihrer Familie vor dem Nationalsozialismus in die Türkei fliehen musste. Diese »touching tale«, wie Adelson sie nennt, denkt die deutsche Geschichte aus der Perspektive der türkischen Zuwanderung neu (Adelson, 2005, 20–23; 104–122). Tom Cheesman geht noch einen Schritt weiter, indem er diese Literatur generell als eine beschreibt, die die deutsche Gesellschaft und Kultur kosmopolitisiert:

Turkish German literature both issues from and accelerates what Ulrich Beck terms the »cosmopolitanization« of German society and culture, or its »globalization from

3 Chiellino schreibt auch selbst Literatur, die er unter dem Namen Gino Chiellino veröffentlicht, während all seine wissenschaftlichen Werke unter dem Namen Carmine Chiellino erscheinen. Eine Ausnahme bildet seine erste wissenschaftliche Veröffentlichung aus dem Jahr 1985, die unter dem Namen Gino Chiellino erschien.

within«, which involves what Zafer Senocak calls the »extension of the concept of Germanness«. (Cheesman, 2007, 12)

Ähnliche Interpretationen finden sich auch für die Schweiz und Italien (Kamm et al., 2010; Parati, 2005).

Die Forschung zu Österreich übernimmt diese Ansätze hauptsächlich aus der englischen und deutschen Debatte (Sievers und Vlasta, 2018b, 50–66). Auch hier wird nachgewiesen, wie die Werke von Eingewanderten und deren Nachkommen nationale, ethnische, religiöse und sprachliche Grenzziehungen in Frage stellen (Babka, 2011; Riegler, 2010; Schweiger, 2005), neue Perspektiven in die österreichische Geschichte einschreiben (Klingenböck, 2005), bekannte österreichische Lokalitäten wie den Naschmarkt als immer schon multikulturell darstellen (Beilein, 2008b) und Erzählungen und Figuren schaffen, die nicht national, sondern global verankert sind (Vlasta, 2016, 223–254). Darüber hinaus macht die österreichische Forschung auf die starke Präsenz von Ausgrenzung, Diskriminierung und Gewalt in den Texten von Immigrant*innen und ihren Nachkommen aufmerksam (Grabovszki, 2009b; Riedel, 2014).

Diese Dimension der Werke lässt sich jedoch mit den Ansätzen Homi Bhabhas, die den Diskurs über diese Literatur lange dominierten, nur sehr schwer fassen, wie vor allem Hannes Schweiger nicht müde wird zu betonen:

Die affirmative Feststellung der Hybridisierung von Identität aufgrund von Migrationsprozessen und -kulturen und nationenübergreifenden Austauschprozessen blendet häufig Machtverhältnisse und Marginalisierung aus und übersieht somit Grenzen, die für die Lebensläufe Einzelner existentielle Bedeutung haben (können). (Schweiger, 2008, 113)

So illustriert zum Beispiel Dimitré Dinev in seinen Werken, wie Flüchtlinge durch die ständig strikter werdende Gesetzgebung in die Illegalität getrieben werden. In solch einer Situation existentieller Bedrohung ist wenig Platz für eine Verhandlung neuer Identitäten, wie sie Homi Bhabha imaginiert (Schweiger, 2005, 222f.). Ähnlich argumentiert auch Wolfgang Müller-Funk, dass die Charaktere in Dimitré Dinevs *Engelszungen* nicht in einem Dritten Raum zu verorten sind, der kulturellen Wandel ermöglicht. Sie fristen ihr Leben hauptsächlich an Nicht-Orten, wie Müller-Funk diese in Anlehnung an Marc Augé nennt. Diese Nicht-Orte sind an den Rändern der Kultur angesiedelt, wo es nicht um das Aushandeln von Identitäten, sondern um das bloße Überleben geht (Müller-Funk, 2009, 73).

Schweiger sieht einen möglichen Ausweg aus diesem Widerspruch darin, auch diese Ausgrenzungen als »produktive Irritationen« zu lesen. Dieser Begriff geht auf den Titel der Erzählung »irritationen« von Anna Kim zurück, die Schweiger als Ausgangspunkt für seinen Neuansatz dient. In dieser Erzählung versucht eine Ich-Erzählerin asiatischer Herkunft mit verschiedenen technischen Mitteln, wie der Kopie ihres Gesichts, die Fremdheit zu erforschen, die ihr andere unterstellen, indem sie zum Beispiel von

ihren »schlitzaugen« sprechen (Kim, 2000a).⁴ Schweiger interpretiert diese Momente, in denen die Erzählerin zur Fremden gemacht wird, als »Akte der Gewalt«, mit denen die Mehrheitsgesellschaft ihr eine Identität oktroyiert, die mit der Selbstwahrnehmung der Erzählerin nicht in Übereinstimmung zu bringen ist, denn sie selbst sieht sich nicht als Fremde (Schweiger, 2012a, 154). Diese Akte der Gewalt sind die »irritationen«, die zu ihrer Selbsterforschung führen. Die Erzählung, die daraus resultiert, produziert Irritationen bei ihren Leser*innen, die ein neues Identitätsdenken zur Folge haben können:

Produktiv können diese Irritationen sein, indem sie Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der eigenen Ambivalenz sind, die zu erkennen und anzuerkennen zu einem tieferen Verständnis des eigenen Dazwischen-Seins und damit einer globalisierten Gesellschaft führen. (Schweiger, 2012a, 155)

Die Wahrnehmung von Zugewanderten und deren Nachkommen als Avantgarde eines kulturellen Wandels, wie sie sich seit den 1980er Jahren in den Literaturwissenschaften durchgesetzt hat, bildet die Grundlage der postmigrantischen Literaturgeschichte. Doch diese will zudem erkunden, inwieweit das neue Denken, das sich in den literarischen Texten ausmachen lässt, im literarischen Feld und darüber hinaus auch tatsächlich Gehör fand. Dazu liegen jedoch bisher nur ansatzweise Erkenntnisse vor, die im Folgenden sehr ausführlich besprochen werden, weil sie für die vorliegende Studie von besonderer Bedeutung sind.

2.3 Von der Anerkennung zur gesellschaftlichen Veränderung

Die wenigen Studien, die sich mit der Frage befassen, inwieweit sich literarische Felder durch Immigration tatsächlich verändert haben, schätzen diese Veränderung weit geringer ein, als das auf textanalytischer Ebene der Fall ist. Mit anderen Worten, diese Analysen kommen zu dem Ergebnis, dass die gesellschaftsverändernde Kraft der literarischen Texte von Zugewanderten und deren Nachkommen, wie sie in den Textanalysen konstatiert wird, in literarischen Feldern nur sehr partiell Niederschlag gefunden hat. Das zeigt zum Beispiel eine Studie zu niederländischen Verlagen – die bisher einzige dieser Art. Die befragten Verleger*innen nehmen Immigrant*innen und deren Nachkommen nicht als neue Avantgarde wahr, die eine Welt in Veränderung angemessen beschreibt, wie das in den Literaturwissenschaften inzwischen der Fall ist (Koren und Delhaye, 2017). Vielmehr denkt die Mehrheit der Verleger*innen weiterhin in eurozentrischen Kategorien. In diesem Denken gelten europäische Texte als Norm, das heißt, ihnen wird automatisch thematische Universalität und literarische Qualität zugesprochen. Diese Setzung geht mit einer Abwertung aller anderen Literaturen einher, die man als nur für einen spezifischen Kontext relevant und literarisch minderwertig erachtet. In genau diesen Kategorien beschreiben niederländische Verleger*innen auch heute noch die Werke von Zu-

4 Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dieser Erzählung findet sich im Kapitel zu Anna Kim (vgl. Abschnitt 8.3.1).

gewanderten und deren Nachkommen, wenn sie diese als Ausdruck der Identitätspolitik einer spezifischen Minderheit verstehen, der es an stilistischer Innovation mangle. Die Verleger*innen selbst sehen das allerdings als rein objektive Aussage über die Qualität der Texte, ohne je die politischen Grundlagen dieser angeblichen ästhetischen Entscheidungen zu reflektieren: »In short, literary values and gatekeepers' practices are depoliticised, while diversity as a practice and policy is politicised, and thereby discredited« (ebd., 197).

Auch Pauwke Berkers beobachtet in seiner vergleichenden Studie zu ethnischen Grenzziehungen im amerikanischen, deutschen und niederländischen literarischen Feld zwischen 1955 und 2005 eher geringe Veränderungen. Dabei erweisen sich die Niederlande sogar als positives Beispiel, weil die Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen zunächst in den 1990er Jahren in den Medien und dann in den 2000ern auch in der Literaturpolitik abnahmen (Berkers, 2009, 68f.; 89). In Deutschland dagegen war das nicht der Fall. Berkers weist nach, dass deutsche Medien, Literaturpolitik und Literaturgeschichtsschreibung stärker zu Grenzziehungen gegenüber türkischen Zugewanderten und deren Nachkommen neigten als die gleichen Institutionen gegenüber ausgewählten Gruppen von Zugewanderten und ethnischen Minderheiten in den Niederlanden und insbesondere in den USA (ebd., 117–123). Die vielen literarischen Werke deutsch-türkischer Autor*innen und Diskussionen zu deutsch-türkischer Literatur im deutschen literarischen Feld, die genau in diesen Zeitraum fallen, scheinen die Vorstellung von deutscher Nationalliteratur also kaum verändert zu haben.

Das heißt jedoch nicht, dass sich in den literarischen Feldern nichts verändert hat. Inbegriff dieser Veränderungen sind jene Institutionen, die Zugewanderten und deren Nachkommen den Weg in die literarische Öffentlichkeit ebneten, wie der Verlag *Présence Africaine* in Frankreich (Jules-Rosette, 1998), das BBC-Radioprogramm »Caribbean Voices« in Großbritannien (Brown, 2013, 25–27), der multinationale Verein von Autor*innen und Künstler*innen *PoLiKunst* (Reeg, 1988, 88–96) und der Adelbert-von-Chamisso-Preis in Deutschland oder der Literaturwettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« und der Verlag *edition exil* in Österreich (Böckel, 2011; Friedl, 2003; Schwaiger, 2016d), um nur einige wenige zu nennen. Dass diese Institutionen entscheidenden Einfluss auf die Sichtbarmachung der Literatur von Zugewanderten und deren Nachkommen hatten, ist unbestritten, blieb doch in jenen nationalen Kontexten, in denen solche Institutionen erst spät entstanden, wie in Österreich und den Niederlanden, diese Literatur lange unsichtbar (Minnaard, 2011; Sievers, 2008).

Dennoch sind auch diese Institutionen ambivalent zu sehen, denn selbst sie haben eine Torhüterfunktion. Das bedeutet nicht nur, dass sie entscheiden, wer Zugang zum literarischen Feld erhält und wer nicht. Vielmehr schränken sie mit ihren Selektionsmechanismen jene Autor*innen ein, die sich im Feld durchsetzen können. Diese Einschränkungen sind einerseits thematischer Natur. So werden oft Texte zum Herkunftsland sowie zu Zuwanderung und Integration bevorzugt. Andererseits geben die Institutionen den sprachlichen Rahmen vor, in dem sich die Autor*innen bewegen können. Sie legen fest, was als kreative sprachliche Grenzüberschreitung und was als Fehler gilt. Was das konkret bedeutet, illustriert eine Studie von Chantal Wright (2014) zu den Anthologien, die aus den Schreibwettbewerben des Instituts für Deutsch als Fremdsprache an der Universität München hervorgingen und in den 1980er Jahren beim Deutschen Taschenbuch

Verlag erschienen. Von den ersten beiden Anthologien wurden mehr als 10.000 Exemplare verkauft, und auch in den Medien wurden diese positiv aufgenommen. Sie trugen also deutlich zur Sichtbarmachung der Autor*innen bei. Doch das galt eben nur für jene, die den Selektionskriterien der Jury gerecht wurden. Im ersten Wettbewerb standen dabei die sprachliche Korrektheit und die literarische Qualität der Texte im Zentrum, wobei man wahrscheinlich beide Kriterien als objektiv verstand, deren ausgrenzende Dimension also nicht bedachte. Im zweiten Auswahlverfahren wurde mit Authentizität ein weiteres fragwürdiges Kriterium angelegt. Erst im dritten Preisausschreiben trat schließlich ein Bewusstsein dafür ein, dass Texte auch dann literarisch kreativ sein können, wenn sie nicht sprachlich korrekt sind. Ab diesem Zeitpunkt fanden sich unter den veröffentlichten Autor*innen auch Autodidakt*innen, darunter viele, die aus der Türkei stammten, eine Gruppe, die bis zu diesem Zeitpunkt unterrepräsentiert war (Wright, 2014).

Auch im weiteren Verlauf der schriftstellerischen Laufbahnen kommt es zu Selektion, wie Silke Schwaiger (2016d) nachweisen kann. Sie verfolgt den Weg ausgewählter Autor*innen vom Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen«, der vielen Autor*innen in Österreich als Einstieg in das Feld dient, zur ersten Buchpublikation. Demnach setzen sich im österreichischen literarischen Feld Schriftsteller*innen wie Dimitré Dinev, Julia Rabinowich und Anna Kim durch, die Kultur in ihren Werken als veränderbar verstehen und dies auch formal in ihren Texten in einer fantastischen, märchenhaften oder bildhaften Sprache reflektieren. Autor*innen, die kulturelle Auseinandersetzungen und Diskriminierung thematisieren und dafür eine realistische Darstellungsform wählen, wie zum Beispiel Graece Latigo, finden weitaus schwerer Anerkennung (Schwaiger, 2016d). Diese Grenzziehungen bestätigen sich in Analysen zu Seher Çakır und Ilir Ferra (Englerth, 2016a; ders., 2016c).

Das Beispiel Ferra zeigt jedoch auch, wie sich ein Autor solchen Grenzziehungen widersetzen kann. Ferra schrieb zunächst bewusst einen Text, der den Selektionskriterien des Wettbewerbs »schreiben zwischen den kulturen« gerecht wurde. Mit dem Preis konnte er dann das Interesse anderer Akteur*innen im Feld für seine späteren Texte wecken, in denen er inhaltlich und ästhetisch andere Wege einschlägt. Während im Preistext »Halber Atem« (2008) realistische Einblicke in das Leben eines Migranten in Österreich mit surrealistischen Traumpassagen verschwimmen, was ihm in der Preisbegründung einen Vergleich mit Franz Kafka einbrachte, stellt er in seinen beiden Romanen *Rauchschatten* (2010) und *Minus* (2014) authentisches Erzählen, wie es von Immigrant*innen und ihren Nachkommen immer wieder eingefordert wird, durch komplexe Erzählverfahren in Frage. Allerdings musste er seinen Stil nicht nur gegen einen Lektor verteidigen, der entscheidende Textpassagen umschreiben wollte. Auch die Medien nehmen seine Werke trotzdem hauptsächlich als authentische Einblicke in sein albanisches Herkunftsland und ein Wettlokal in Wien wahr (Englerth, 2016a).

Die Aufsätze von Holger Englerth und Silke Schwaiger im Band *Grenzüberschreitungen* dokumentieren darüber hinaus, dass nicht nur jene Institutionen, die sich spezifisch Zugewanderten und deren Nachkommen widmen, zur Sichtbarkeit dieser Autor*innen in literarischen Feldern beitragen (Englerth, 2016a; ders., 2016c; Schwaiger, 2016b; dies., 2016c). Auch viele andere kleine Verlage sowie Zeitschriften nehmen sich dieser Autor*innen an. Zudem waren größere, bekanntere Verlage wie Deuticke in Wien für die Anerkennung der Autor*innen über einen kleinen Kreis von Spezia-

list*innen hinaus von herausragender Bedeutung, wie eine Diplomarbeit zu diesem Verlag illustriert (Neuhart, 2010). Hinzu kommen jene Institutionen, die Ansehen im Feld generieren, wie Kritiker*innen, die in relevanten Feuilletons oder im Fernsehen zur Anerkennung und Sichtbarkeit der Veröffentlichungen beitragen, literarische Jurys, die Preise vergeben, öffentliche und private Geldgeber, die Stipendien verwalten, und Wissenschaftler*innen, die zur Kanonisierung ausgewählter Autor*innen und Werke beitragen.

Doch die Forschung zur Bedeutung anderer Institutionen als Verlagen für die Anerkennung von Immigrant*innen als Autor*innen steht noch am Anfang. Zu den wenigen Ausnahmen zählt Kathryn A. Kleppingers Studie zum Einfluss der Medien auf die Anerkennung der Autor*innen, die in Frankreich unter dem Label »littérature beur« bekannt wurden.⁵ Sichtbarmachung und Torhüterfunktion sind auch in diesem Fall eng miteinander verwoben. So trug das Fernsehen einerseits entscheidend dazu bei, dass diese Autor*innen in den frühen 1980er Jahren in Frankreich auf großes Interesse stießen. Bis zu dieser Zeit nahm die französische Politik sowohl personell als auch inhaltlich Einfluss auf das Fernsehen, das seit Ende des Zweiten Weltkriegs Staatsmonopol war. Die Abschaffung dieses Monopols in den frühen 1980er Jahren ging mit einer inhaltlichen Öffnung des Fernsehens einher. Von dieser Neuausrichtung scheinen die Autor*innen profitiert zu haben, die zu genau dieser Zeit zu publizieren begannen. Zumindest wurden sie relativ häufig ins Fernsehen eingeladen, um über ihre Werke zu diskutieren:

Producers must have appreciated their younger, more contemporary style and new ideas regarding immigration and identity in French society. The loosening of audiovisual media regulations thus created a venue for these authors to share their unique perspectives on contemporary social debates with an ever-growing television audience. (Kleppinger, 2015, 23f.)

Gleichzeitig jedoch wurden die Autor*innen damit zu Auskunftspersonen über Immigration degradiert. Ihre Texte wurden als soziologische Dokumente präsentiert, deren einziger Zweck darin bestand, Auskunft über eine Minderheit zu geben. Die literarische Dimension ihres Schreibens rückte dabei in den Hintergrund. Das fand auch in dem Label »littérature beur« seinen Ausdruck, das in diesem Zusammenhang entstand. Die mediale Aufmerksamkeit ging also zunächst nicht mit der Anerkennung als französische Schriftsteller*innen einher. Doch Kleppinger zeigt auch, wie sich das über die Jahre änderte. Während sich Farida Belghoul Mitte der 1980er Jahre noch vergeblich über die soziopolitische Interpretation ihrer Werke beschwerte, fand Faïza Guène im frühen 21.

5 Der Begriff »beur«, abgeleitet von »arabe« (arabisch), stammt aus dem Verlan, das ursprünglich von Betrügern und Dieben als Geheimsprache verwendet wurde. Zu diesem Zweck wurden Wörter durch das Verkehren von Silben verfremdet. Inzwischen sind viele dieser Neuschöpfungen Teil der französischen Umgangssprache. Mit dem Begriff »littérature beur« werden Autor*innen bezeichnet, die meist selbst in Frankreich geboren oder aufgewachsen sind, deren Eltern aber aus dem Maghreb stammen und die sich in ihren Werken mit ihren spezifischen Erfahrungen zwischen säkularer, französischer Kultur und familiären, muslimischen Traditionen auseinandersetzen. Kleppinger kritisiert jedoch zurecht, dass dieser Begriff mehr über diejenigen aussagt, die ihn geprägt haben, als über die Autor*innen und ihre Werke (Kleppinger, 2015, 9).

Jahrhundert gerade aufgrund dieser Kritik Aufmerksamkeit und Sabri Louatah schließlich spricht explizit über die weltliterarischen Einflüsse auf seine Werke:

[T]he change over time in the social and literary dynamics surrounding the promotion and discussion of their writing has undeniably opened up to at least provide room for a multiplicity of voices and perspectives regarding the role of writing by members of ethnic minority populations in France today. (Kleppinger, 2015, 5)

Die Unterstützung für Zugewanderte und deren Nachkommen im literarischen Feld stellt sich damit zumindest in einem ersten Schritt zwar oft als zweischneidig heraus, weil sie nicht direkt mit literarischer Anerkennung einhergeht. Sie kann jedoch einen solchen Prozess der Anerkennung einleiten, der für die literarischen Institutionen und Akteur*innen im Feld einen Lernprozess darstellt, in dem es zu einer schrittweisen Auseinandersetzung mit unbewussten nationalliterarischen Denkschemata kommt.

Doch den Autor*innen wird nicht nur Unterstützung zuteil. Sie sehen sich auch mit Widerstand konfrontiert, nicht zuletzt von Autor*innen, die der Mehrheitsgesellschaft angehören. Dieser wird selten explizit ausgesprochen, sondern meist als ästhetische Kritik verpackt. Eine besondere Form dieser ästhetischen Bloßstellung ist die Veröffentlichung von Werken, mit denen sich Autor*innen unter Pseudonymen als Teil der Gruppe von Zugewanderten und deren Nachkommen ausgaben, obwohl sie das nicht waren. Beispiele dafür sind Helen Demidenko (alias Helen Darville) in Australien, Paul Smail (alias Jack-Alain Léger alias Daniel Théron) in Frankreich und Yusuf el Halal (alias Ronald Giphart, Marcel Möring, Ingmar Heytze unter anderen) in den Niederlanden. Die Debatten über die drei Autor*innen gestalteten sich sehr unterschiedlich, auch weil es sich um verschiedene Phänomene handelt (Gunew, 1996; Moenandar, 2007; Horvath, 2010). Vor allem Demidenkos Fall sorgte für viel Aufregung, denn ihr Buch beschäftigte sich aus einer angeblich ukrainischen Perspektive mit dem Holocaust und war stark von antisemitischen Untertönen geprägt (Gunew, 1996, 161). Dennoch wurde in allen drei Fällen mit der Wahl des exotischen Pseudonyms impliziert, dass sich die Aufmerksamkeit für diese Literatur allein mit der Biografie der Autor*innen erklärt. Insbesondere in Australien, wo sich der Blick auf die Literatur von Zugewanderten und deren Nachkommen seit den 1980er Jahren allmählich differenziert hatte, bedeutete dieser Vorfall in den frühen 1990er Jahren, der mit steigender Kritik am Multikulturalismus zusammenfiel, einen deutlichen Rückschlag für die Anerkennung dieser Autor*innen und ihrer Werke, die wieder stärker als repräsentativ für bestimmte Gruppen gelesen wurden:

[T]he scandal made it difficult to promote multicultural writing within the Australian literary community, and many ethnic-minority writers became wary of being in any way associated with the unfortunate events. Playing down multicultural credentials, insisting on being read as individual writers, not part of any cultural group, and as Australian, not »hyphenated« writers, was a common reaction, and it is one still encountered a good two decades after the affair. (Gunew und Ommundsen, 2018, 33)

Veränderungsprozesse in literarischen Feldern zu analysieren, bedeutet, die Autor*innen und ihre Werke im Netz dieser Institutionen und Auseinandersetzungen zu ver-

orten. Sie müssen als Teil dieses Feldes betrachtet werden, innerhalb dessen sie unter anderem mit ihren Werken Position beziehen. Zum Verständnis dieser Prozesse trugen vor allem britische Studien im Kontext der Postcolonial Studies bei, die sich seit Beginn des 21. Jahrhunderts stärker der Frage widmeten, wie zugewanderte Autor*innen konkret Anerkennung erhalten. Das ging mit neuen theoretischen und methodologischen Zugängen einher. So ist das Interesse an Bourdieus Theorien in den vergangenen Jahrzehnten in den Postcolonial Studies enorm gestiegen (Dalleo, 2016). Vorreiter dafür war Graham Huggan mit seinem Buch *The Postcolonial Exotic*, in dem der Autor zum ersten Mal die konkreten Marktbedingungen bei der Analyse postkolonialer Texte mitdenkt (Huggan, 2001). Zudem stützt sich die Forschung verstärkt auf Buchgeschichte und Verlagsarchive (Joshi, 2002; Ranasinha, 2007).

Daher überrascht es nicht, dass eine der wenigen Studien, die versucht, zugewanderte Autoren (in diesem Fall nur Männer) und ihre Werke in einem spezifischen literarischen Feld zu verorten, sich mit postkolonialer Literatur in England befasst. J. Dillon Brown betrachtet, wie sich die Gründungsväter der karibischen Literatur, Edgar Mittelholzer, George Lamming, Sam Selvon und Roger Mais, unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg im englischen literarischen Feld positionierten. Die dominanten Autoren in diesem Feld, wie Kingsley Amis und John Wain, waren eher national orientiert und lehnten die kosmopolitische Moderne der Zwischenkriegszeit ab. Genau dieser Ablehnung, die oft auch xenophobe Untertöne trug, stellten sich die karibischen Autoren, die in der Nachkriegszeit nach England immigrierten, mit ihrem Anknüpfen an die englische Moderne entgegen (Brown, 2013, 16f.). Hinzu kam, dass ihnen diese ideal erschien, um ihrer transnationalen postkolonialen Kritik Ausdruck zu verleihen. Als Beispiel sei hier George Lamming genannt, der in Anlehnung an Vorbilder der englischen Moderne wie Virginia Woolf für seine literarischen Werke eine Ästhetik wählte, die sich einem schnellen Lesen versperert. Doch anders als Woolf schreibt er damit hauptsächlich gegen eine Sprache an, der die Abwertung kolonialer Subjekte eingeschrieben ist und die deswegen nicht erlaubt, diesen auf Augenhöhe zu begegnen:

For Lamming, the difficulty of modernist style provides a forceful mechanism for conveying his insistence that Caribbean people be treated as creative, thinking human beings, as well as his adamant belief that, for all people, ethical interchange necessitates a skeptical and supremely sensitive epistemological disposition. (Brown, 2013, 102)

Einen entscheidenden Beitrag zur Anerkennung dieser Werke leistete Henry Swanzy mit dem Radioprogramm »Caribbean Voices«, das der BBC World Service zwischen 1943 und 1958 ausstrahlte und dessen Gestaltung Swanzy ab 1946 von Una Marson übernahm, die in die Karibik zurückkehrte. Swanzy zeigte sich den modernen Tendenzen der Autoren gegenüber weit aufgeschlossener als viele andere Akteur*innen im englischen literarischen Feld und versuchte nicht nur über seine Radiosendung, diese Werke einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen, sondern vermittelte den Autoren auch Kontakte zu Verlagen (ebd., 25–27). Brown verortet die Autoren und ihre Werke also in einem konkreten literarischen Feld, in dem ihre ästhetischen Entscheidungen politische Bedeutung erhielten und in dem sie von den einheimischen literarischen Akteur*innen sowohl Ausgrenzung als auch Unterstützung erfuhren.

Anhand des internationalen Forschungsüberblicks in diesem Kapitel konnte gezeigt werden, dass sich die nationalen literarischen Felder des globalen Nordens seit dem Zweiten Weltkrieg für Immigrant*innen und deren Nachkommen geöffnet haben. Das lässt sich nicht allein mit der zunehmenden Immigration erklären. Entscheidend waren vielmehr die menschenrechtlichen Versprechen der Nachkriegszeit, auf die sich Immigrant*innen und ethnische Minderheiten in ihrem Kampf um Anerkennung beriefen. Dieser Kampf fand auch in der Literatur Niederschlag. Zunächst verschafften sich Immigrant*innen und deren Nachkommen bei Verlagen und Kritik Aufmerksamkeit. Darauf reagierten in weiterer Folge auch die Literaturwissenschaften. Sie sprachen den Autor*innen die ästhetische Bedeutung zu, die zu ihrer Kanonisierung beitrug. Doch die Literaturgeschichten, in denen diese Veränderungsprozesse in den einzelnen literarischen Feldern im Detail untersucht werden, wurden bisher noch nicht geschrieben. Jene Studien, die sich den institutionellen Rahmenbedingungen widmen, unter denen sich einzelne Autor*innen durchsetzten, können als Wegweiser für die Entwicklung solcher Literaturgeschichten dienen. Sie verweisen sowohl auf die Ausgrenzung, mit der sich diese Autor*innen konfrontiert sahen, als auch auf den Widerstand, mit dem sie dieser Ausgrenzung in ihren Werken begegneten. Doch gerade in Bezug auf die Ausgrenzung werden diese wenig konkret. An dieser Stelle gilt es anzusetzen. Eine postmigrantische Literaturgeschichte sollte umfassender über die Ursachen der Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen in nationalen literarischen Feldern reflektieren. Denn erst wer die Grundlagen der Ausgrenzung benennen kann, kann auch Veränderung nachweisen. Aus diesem Grunde soll im Folgenden auf Basis von Pierre Bourdieus Arbeiten ein Neuansatz entwickelt werden, der Ausgrenzung in literarischen Feldern zum Ausgangspunkt des Anerkennungsprozesses von Immigrant*innen und deren Nachkommen nimmt.

3. Postmigrantische Literaturgeschichte: Ein feldtheoretischer Neuansatz¹

Postmigrantische Literaturgeschichte will erklären, wie sich Literatur durch Immigration veränderte. Sie befasst sich in einem ersten Schritt mit der Ausgrenzung, die Immigrant*innen und deren Nachkommen durch die Nationalisierung von Literaturen erfahren haben, um anschließend zu analysieren, wie und wie weit es ihnen gelungen ist, sich dieser Ausgrenzung zu widersetzen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem Kampf um Anerkennung für Inhalt und Form ihrer Werke. Ob diese auch in ökonomischen Erfolg mündete, ist für den Zweck meiner Analyse irrelevant. Unter Anerkennung verstehe ich einen Prozess, in dem die Autor*innen schrittweise Aufmerksamkeit von Verlagen, Kritik und Wissenschaft erhalten und damit zu einer Öffnung dieser literarischen Strukturen beitragen. Mittel des Kampfes um Anerkennung sind die literarischen Werke, die grundsätzlich homogene Vorstellungen von Identitäten, Kulturen und Nationen in Frage stellen, selbst wenn sie sich nicht explizit mit Migration befassen. Vielmehr kann auch die Tatsache, dass sie das nicht tun, eine Form des Widerstands gegen die Kategorisierung als Migrant*in darstellen, zumindest wenn Migration als Thema im Feld etabliert ist. Die Publikation und kritische Diskussion dieser Texte werden in der postmigrantischen Literaturgeschichte als Zeichen eines konkreten Veränderungsprozesses gelesen. Sie gelten als Schritte der Überwindung von Ausgrenzungsmechanismen, die sich im Zuge der Nationalisierung im Feld als selbstverständlich etablierten. Das bedeutet methodisch, über die Werkanalyse hinauszugehen, um zu erfassen, wie weit die neuen Gesellschaftsvorstellungen, die sich in den Werken ausdrücken, auch Gehör fanden. Das lässt sich an der Reaktion auf diese Werke festmachen. Interessant ist diesbezüglich insbesondere die Literaturkritik, denn sie ist die Nahtstelle nicht nur zu potentiellen Leser*innen, sondern auch zu Menschen, die das Werk selbst vielleicht nie zur Hand nehmen. Rezensionen vermitteln einen ersten Eindruck davon, ob die Werke tatsächlich zu einem Wandel des Denkens beitragen können. Sie verbinden das Werk mit den

1 Eine erste leicht abgeänderte und gekürzte Version dieses Kapitels erschien 2024 in englischer Sprache unter dem Titel »How to Tell the History of Cultural Change Through Migration: A Post-migrant Field Theoretical Approach« in dem Band *Cultural Change in Post-Migrant Societies: Re-Imagining Communities Through Arts and Cultural Activities* (Sievers, 2024).

Migrationsdebatten in den Medien und enthalten Hinweise darauf, ob darin neue Denkansätze gefunden wurden. In einem nächsten Schritt wirken Autor*innen dann auch in Gastkommentaren oder Interviews direkt auf die Migrationsdebatten ein. Im Folgenden wird ein literaturwissenschaftlicher Neuansatz entwickelt, der diesen Zielen der postmigrantischen Literaturgeschichte gerecht werden soll.²

Als theoretische und methodologische Grundlage dieses Neuansatzes dient Bourdieus Feldtheorie. Bourdieu verortet die Autor*innen und ihre Werke in den Strukturen ihrer Anerkennung, die er, wie bereits erläutert, literarische Felder nennt. Diese wiederum setzt er in Beziehung zum jeweiligen Feld der Macht, in dem prioritär von Akteur*innen aus den Feldern der Politik und der Ökonomie gesellschaftspolitische Fragen ausgehandelt werden, auf das jedoch auch die Literatur einwirken kann. Diese Methode ermöglicht ihm, einen zentralen Veränderungsprozess in der französischen Literatur und Gesellschaft zu erklären.³ In seiner Monografie *Die Regeln der Kunst* analysiert er, wie es französischen Autoren von Charles Baudelaire bis Émile Zola im 19. Jahrhundert gelang, sich vom wirtschaftlichen und politischen Einfluss auf die Literatur zu befreien. Dieser Prozess wiederum erlaubte ihnen, sich als Intellektuelle zu etablieren und damit Zugang zu den Auseinandersetzungen über das gesellschaftliche Selbstverständnis im Feld der Macht zu erhalten, das bis zu dem Zeitpunkt hauptsächlich zwischen Vertretern von Religion, Politik und Wirtschaft ausgehandelt wurde (Bourdieu, 2001).⁴ Bour-

- 2 Dieser Ansatz unterscheidet sich grundlegend von jenem, den Oana Sabo in ihrer Monografie *The Migrant Canon in Twenty-First-Century France* wählt. Sie widmet sich der Frage, welche Institutionen und Akteur*innen den literarischen Texten, die sich mit dem Thema Migration befassen, seit der Jahrtausendwende zu ihrem großen Erfolg in Frankreich verholfen haben. Dafür ist unerheblich, ob diese Texte von Immigrant*innen und deren Nachkommen verfasst wurden. Vielmehr betrachtet Sabo, wie sich insbesondere der Migrationsroman zu einem Mainstreamgenre entwickelte. Ihr geht es also allein um den Erfolg einer Textsorte (Sabo, 2018). Mir dagegen geht es nicht nur um eine literaturwissenschaftliche Analyse, sondern auch um die politische Frage, wie Immigrant*innen und deren Nachkommen Zugang zur Literatur erhalten haben.
- 3 Pierre Bourdieu galt vielen lange hauptsächlich als Theoretiker der Reproduktion. Mit seinen Ansätzen wurde analysiert, wie Eliten ihren Status erhalten, während sie gleichzeitig allen Bürger*innen Chancengleichheit und Aufstiegsmöglichkeiten versprechen. Dieser einseitige Blick auf sein Denken hatte zur Folge, dass viele dieses als zu deterministisch wahrnahmen. Er würde Individuen allein als Produkt ihrer Geschichte und ihres Kontexts verstehen, und dabei ihre Handlungsmacht übersehen, so der Vorwurf. Dieser findet sich insbesondere auch in den Literaturwissenschaften, für die die individuelle Freiheit der Autor*innen, ihr Gestaltungsraum, zentral ist. In den letzten beiden Jahrzehnten hat sich der Blick auf Bourdieus Denken jedoch gewandelt. Bourdieu wird vermehrt als Theoretiker der gesellschaftlichen Veränderung gelesen (Gorski, 2013). Seitdem wird intensiv über diese Perspektive in seinen Werken reflektiert (Fowler, 2020). Dieses Kapitel zeigt, dass sich insbesondere sein Werk *Die Regeln der Kunst* für eine solche neue Lesart Bourdieus eignet.
- 4 Bourdieus Arbeiten zum Thema Literatur reichen bis in die 1960er Jahre zurück. Doch der Großteil seiner Publikationen floss mit kleinen Änderungen und Umdeutungen, die für die Belange dieser Studie nicht relevant sind, in seine Monografie *Les règles de l'art* ein (Speller, 2011, 34–38). Deswegen bildet dieses Buch die Grundlage für meine Auseinandersetzung mit seinem Denken. Zu den wenigen Texten, die er nicht in diesen Band aufnahm, zählt sein erster Aufsatz zu diesem Thema mit dem Titel »Champ intellectuel et projet créateur«, den er 1966 in der von Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre begründeten Zeitschrift *Les temps modernes* veröffentlichte (Bourdieu, 1966). Im deutschsprachigen Raum erschien dieser 1970 unter dem Titel »Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld« in der Aufsatzsammlung *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (Bour-

dieus Denken ermöglicht uns also, die Autor*innen und ihre Werke als Teil eines gesamtgesellschaftlichen Veränderungsprozesses zu verstehen. Damit bilden seine Arbeiten einen idealen Ausgangspunkt, um die umfassenden Transformationsprozesse zu erfassen, die durch Immigration in literarischen Feldern vorstättengingen. Immigration kommt in seinen Werken allerdings nur am Rande zur Sprache. Das hat sich auch in der neueren literarischen Feldforschung, die an Bourdieu anschließt, nicht wirklich geändert. Deswegen bedarf es eines Neuanatzes, der erlaubt, Bourdieus Denken für die Analyse von Veränderungsprozessen nutzbar zu machen, die von Immigrant*innen in literarischen Feldern angestoßen werden. Grundsätzlich bedeutet das, den »methodologischen Nationalismus« (Wimmer und Glick Schiller, 2002) der literarischen Feldforschung zu hinterfragen.⁵

An dieser Stelle sei gleich betont, dass Literatur auch in Bourdieus Modell nicht unbedingt im Sinne einer Nationalliteratur verstanden werden muss. Bourdieu denkt Felder nicht grundsätzlich national. In seiner Theorie sind Feldern überhaupt keine Grenzen eingeschrieben. Vielmehr lassen sich die Grenzen von Feldern erst in der empirischen Analyse bestimmen und können sich zudem über die Zeit verändern (Buchholz, 2008, 217; Sapiro, 2013, 71f.). Dennoch ist Anna Boschetti recht zu geben, dass Bourdieu die nationale Perspektive in seinen Studien zu literarischen Feldern zu wenig in Frage stellt (Boschetti, 2012, 19). So basiert sein Modell auf dem Zeitraum, in dem sich die französische Literatur nationalisierte, doch diesen Prozess der Nationalisierung lässt er unberücksichtigt. Die Anwendung seines Modells auf Zugewanderte und deren Nachkommen kommt jedoch ohne die Reflexion der nationalen Dimension nicht aus. Ethnisch homogene Nationen sind lediglich Konstrukte. Sie befinden sich immer in Veränderung, wie unter anderem die Forschung zur Literatur von Zugewanderten und deren Nachkommen eindrucksvoll nachgewiesen hat. Trotzdem entfalten sie eine spezifische Wirkmacht in Bezug auf die Ausgrenzung derjenigen, die als nicht zugehörig gelten. Dieser Aspekt bleibt in Studien zu Literatur und Migration bisher unterbeleuchtet.

Dieser blinde Fleck bildet den Ausgangspunkt des folgenden Neuanatzes. Ziel ist, Determinanten einer postmigrantischen Literaturgeschichte zu erarbeiten, die erlauben, Bourdieus Feldanalyse auf die Veränderung der Literatur durch Immigration anzuwenden.⁶ Zu diesem Zweck wird zunächst der Frage nachgegangen, wie sich die fort-

dieu, 1974b). Neben diesem flossen zwei weitere Aufsätze zum literarischen und künstlerischen Feld nicht in sein späteres Buch ein (Speller, 2011, 37): »Champ de pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe« (Bourdieu, 1971a) und »Le marché des biens symboliques« (Bourdieu, 1971b), zu Deutsch »Feld der Macht, intellektuelles Feld und Klassenhabitus« (Bourdieu, 2011) und »Der Markt der symbolischen Güter« (Bourdieu, 2014), wobei eine deutsche Teilübersetzung des letzten Textes schon 1982 unter dem Titel »Die Wechselbeziehungen von eingeschränkter Produktion und Großproduktion« erschien (Bourdieu, 1982).

- 5 Dieser »methodologische Nationalismus« betrifft nicht nur die literarische Feldforschung, sondern Bourdieus gesamtes Denken. Wie dieser zu überwinden ist, wird dementsprechend auch für andere Aspekte seiner Theorie, wie zum Beispiel das Feld der Macht, thematisiert (Schmitz und Witte, 2017).
- 6 In diesem Punkt entwickelt die postmigrantische Literaturgeschichte die Ansätze von Rafał Pokrywka und Ruth Steinberg weiter, die sich auch auf Bourdieu berufen. Pokrywka fragt in seiner Analyse der Positionierung von vier österreichischen Autor*innen – Anna Kim, Milena Michiko

während Marginalisierung von Immigrant*innen und deren Nachkommen in der literarischen Feldforschung erklären lässt. Dabei wird aufgezeigt, wie eng die Entstehung literarischer Felder mit der Nationalisierung der Literatur einherging und wie diese beiden Prozesse konkret zur Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen beitrugen. Aus diesem Grund muss die Nationalisierung der Literatur bei einer Übertragung der Theorie auf einen postmigrantischen Kontext mitgedacht werden. Das vorliegende Kapitel bezieht sich dabei nicht auf ein spezifisches nationalisiertes literarisches Feld, sondern basiert auf Argumenten aus verschiedenen nationalen Kontexten. Dennoch wurde es mit dem Ziel einer Anwendung auf Österreich geschrieben. Es ist also davon auszugehen, dass für eine Verwendung in anderen Kontexten Anpassungen notwendig sein werden. Dies gilt für alle zentralen Parameter, also das Verständnis von Immigrant*innen genauso wie die konkreten Grenzziehungen im literarischen Feld und damit auch die literarischen Mittel, die die Autor*innen zu deren Überwindung einsetzen.

3.1 Marginalisierung von Immigration in der literarischen Feldforschung

Bourdieu hatte sich zwar schon in seinen ersten Arbeiten zu Algerien mit Immigration befasst (Reed-Danahay, 2020, 3). Doch in Bezug auf Frankreich äußerte er sich erst in den 1990er Jahren explizit zum Thema Immigration, benannte dieses aber dann als eines der drängenden Probleme der Gegenwart (Horvath, 2017, 147; Kastner, 2002). In seinem Text »Die Abdankung des Staates«, der 1993 in seinem Buch *Das Elend der Welt* erschien, hält er fest, dass der Gegensatz zwischen »den ›zur Nation Zählenden‹« und Immigrant*innen den »bis dahin ganz oben stehenden Gegensatz zwischen Herrschenden und Beherrschten verdrängt« (Bourdieu, 1997a, 215).⁷ Doch schon in früheren Werken beschreibt Bourdieu die Reproduktion gesellschaftlicher Ungleichheit als eine Form des Rassismus – ein Begriff, der von Jean-Paul Sartre in die französische Debatte eingebracht wurde, um die Diskriminierung von Eingewanderten zu diskutieren. 1978 erklärte Bourdieu in einem Vortrag den »Rassismus der Intelligenz« als »das, was den Herrschenden das Gefühl gibt, in ihrer Existenz als Herrschende gerechtfertigt zu sein; das Gefühl, *Wesen höherer Art zu sein*« (Bourdieu, 1993, 252, Hervorhebung im Original). In diesem Gefühl drückt sich

Flaşar, Doron Rabinovici und Michael Stavarić –, ob und wie Mehrsprachigkeit, interkultureller Hintergrund und Fremdheit soziales und kulturelles Kapital darstellen. Dabei betont er, dass diese den genannten Autor*innen als Kapital dienen, diese sich aber zum Teil auch der Beschränkung ihrer Werke auf diese Dimensionen widersetzen (Pokrywka, 2019). Ähnlich argumentiert Ruth Steinberg in Bezug auf Saša Stanišić und Olga Grjasnowa (Steinberg, 2019) bzw. Alina Bronsky (Steinberg, 2021). Diese Thesen wird auch meine Analyse bestätigen. Doch durch die vorgeschaltete Feldanalyse kann ich zudem auf die Ursachen eingehen, die erklären, warum und wie sich diese Ressourcen im Feld zu Kapital entwickeln. Meiner Meinung nach handelt es sich dabei um nationalistische Fremdzuschreibungen, die die politische Sprengkraft der Werke abzuweisen erlauben. Gleichzeitig versuche ich die Werke der Autor*innen über diese Beschränkungen hinaus zu lesen.

7 Das Buch wurde 1993 unter dem Titel *La misère du monde* veröffentlicht. Die deutsche Übersetzung erschien 1997.

eine Form der Verschleierung von Ungleichheit aus, denn wer sich selbst als Wesen höherer Art versteht, muss die eigene Herrschaft nicht mehr rechtfertigen. Sie ist sozusagen gottgegeben. Bourdieu analysierte, wie solche Mechanismen der Verschleierung von Macht in Bezug auf soziale Ungleichheiten funktionieren. Im Anschluss an diese Analysen lässt sich Rassismus als »ein gesellschaftlicher Ausschluss auf Grund zugeschriebener ethnischer Zugehörigkeit« definieren (Kastner, 2002, 330). Wie genau die Verschleierung in diesem Fall funktioniert, bedarf jedoch eigener Analysen, die Formen der »Ethnisierung in spezifischen Handlungsfeldern« untersuchen (Horvath, 2017, 161).

Für den Bereich der Literatur allerdings gab Bourdieu explizit zu verstehen, dass rassistische Ausgrenzung als vernachlässigbar gelten kann:

[D]ie Rassendiskriminierung [ist] im intellektuellen und künstlerischen Feld ganz allgemein weniger stark als in den anderen Feldern; jedenfalls tritt sie aufgrund der Bedeutung, die Stil und Lebensstil in der Persönlichkeit von Schriftstellern und Künstlern einnehmen, weniger stark in Erscheinung als soziale Diskriminierung (namentlich von Provinzlern) und Klassenverachtung, von der in polemischen Schriften zahllose Äußerungen zeugen. (Bourdieu, 2001, 360)

Dieses Zitat darf nicht in dem Sinne missverstanden werden, dass Bourdieu Rassismus in der Literatur generell für irrelevant hielt. Insbesondere die radikale Ghettoisierung und Zensur der jüdischen Literatur in Deutschland nach 1933 illustriert, welche extremen Formen Rassismus auch in der Literatur annehmen kann (Schoor, 2010, 158–178). Doch Bourdieu geht es in seiner Aussage um literarische Felder, die zumindest eine relative Autonomie vom politischen Feld erlangt haben. Das bedeutet nicht, dass Nationalismus in diesen Feldern keine Rolle spielt. Aber expliziter Rassismus ist eher selten. Vielmehr wird dieser oft unbewusst ausgeübt, denn er gilt als selbstverständlich in literarischen Ordnungen, die national organisiert sind. Mit anderen Worten, die Nationalisierung war zentral für den Vorgang der Verschleierung von Rassismus in der Literatur.

Diesen Verschleierungsprozess übersieht Bourdieu in seinen Analysen. Deswegen hält er es für völlig selbstverständlich, dass Immigrant*innen und ihren Nachkommen lediglich eine unterstützende Funktion in der Transformation des französischen literarischen Feldes im 19. Jahrhundert zukommt. Er räumte ihnen aufgrund ihrer ausländischen Herkunft keine Chance ein, im literarischen Feld zu reüssieren (Bourdieu, 2001, 98). Seiner Meinung nach fehlt ihnen der Sinn für Platzierungen. Sie kennen die Geschichte und Gegebenheiten des Feldes zu wenig, um zu erkennen, welche Möglichkeiten für neue ästhetische Positionen ihnen darin geboten werden. Aus diesem Grund schlossen sie sich meist existierenden Positionen an und das oft zu einem Zeitpunkt, an dem diese sich schon wieder auf dem Abstieg befänden (ebd., 414f.). Bourdieu glaubte also nicht daran, dass Immigrant*innen literarische Felder verändern und damit ihren gesamtgesellschaftlichen Einfluss erhöhen können.

Nun mag man die Tatsache, dass Bourdieu Zugewanderten in literarischen Feldern nur eine marginale Rolle einräumte, damit erklären, dass er seine Theorie aus dem 19. Jahrhundert heraus entwickelt und Immigration in den Literaturwissenschaften als Thema des 20. Jahrhunderts gilt. Zudem wurde dieses Thema gerade in der französischen Forschung erst sehr spät aufgegriffen. Frankreich hat zwar eine lange Geschichte der

Immigration und insbesondere auch eine lange Geschichte der Immigration von Literatur*innen, aber erst in den 1990er Jahren begann die französische Literaturwissenschaft, Immigrant*innen als Teil der französischen Literatur wahrzunehmen und das zunächst nicht in Frankreich selbst, sondern in den Vereinigten Staaten (Reeck, 2018). Die Forschung zu dieser Frage hatte also gerade erst begonnen, als Bourdieu 1992 *Die Regeln der Kunst* im französischen Original veröffentlichte.

Doch das geringe Bewusstsein Bourdieus für die Diskriminierung von Immigrant*innen und deren Nachkommen in national organisierten literarischen Feldern prägt die literarische Feldforschung bis heute. Aus diesem Grund erweist sie sich insgesamt als relativ blind gegenüber der gesellschaftsverändernden Kraft von Immigrant*innen, wie sie in vielen literaturwissenschaftlichen Analysen inzwischen festgestellt wurde. Das wird besonders deutlich bei feldtheoretischen Studien, die sich mit der Gegenwart befassen, also mit einer Zeit, in der Immigrant*innen und ihre Nachkommen in der Literatur deutlich an Bedeutung gewonnen haben (vgl. Kapitel 2). So kommt Immigration in Heribert Tommek's Geschichte des deutschen literarischen Feldes von 1960 bis 2000 mit dem Titel *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur* (2015) nur am Rande vor. Tommek beschäftigt sich zwar intensiv mit den Auswirkungen der Globalisierung auf die Literatur (Tommek, 2015, 57–66). Dennoch finden Zugewanderte in seiner Monografie nur selten Erwähnung. Autor*innen wie Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada, die in der einschlägigen Forschung als Avantgarde des kulturellen Wandels gelten, bleiben schlichtweg unberücksichtigt. Die Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller wird in einer Fußnote unter anderen Konrad-Adenauer-Preisträger*innen genannt (ebd., 414). Ilija Trojanow und Feridun Zaimoglu schließlich zählt Tommek zum »flexibel ökonomisierten und medialisierten Mittelbereich«, wie er es nennt. Sie befriedigen seiner Meinung nach das steigende Verlangen nach realistischen Erzählungen, die von einer »kulturellen Fremderfahrung« ausgehen (ebd., 284). Eine wirkliche Anerkennung als Autoren bleibt ihnen in Tommek's Modell damit verwehrt. Diese bleibt Schriftstellern wie Botho Strauß, Peter Handke und Uwe Tellkamp vorbehalten.⁸

Dabei hat sich die literarische Feldforschung im Verlauf der vergangenen Jahre durchaus mit Globalisierung befasst und im Zuge dessen auf die globalen Ungleichheiten in der Literatur verwiesen. Von entscheidender Bedeutung für diesen Prozess war Pascale Casanovas Monografie *La république mondiale des lettres*, die 1999 zum ersten Mal erschien. Casanova beschreibt die Weltrepublik der Literatur als ein internationales literarisches Feld, in dem die Autor*innen aus den verschiedenen nationalen literarischen Feldern miteinander in Konkurrenz stehen. In dieser Weltrepublik haben jene Autor*innen strukturelle Vorteile, die aus literarischen Feldern mit langen Traditionen, fest verankerten literarischen Strukturen und international anerkannten Schriftsteller*innen hervorgehen. Gemeint sind damit nicht nur die weltliterarischen Zentren, also bis Mitte des 20. Jahrhunderts Frankreich und England, inzwischen anstelle von Frankreich die USA. Auch die weiteren europäischen Zentren, wie Deutschland oder Italien, boten lange strukturelle Vorteile im internationalen literarischen Wettbewerb.

8 Auch Frauen sind in Tommek's Modell marginal für die Entwicklung der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Die einzige Frau, der er ein eigenes Kapitel in seinem Buch widmet, ist Elfriede Jelinek.

Mit der fortschreitenden Internationalisierung der Literatur jedoch gewinnen jene Autor*innen an Bedeutung, die aus literarischen Peripherien stammen. Ihren Erfolg begründet Casanova damit, dass sie nicht nur die jeweilige nationale literarische Tradition kennen, in die sie hineingewachsen sind, wie das in literarischen Zentren oft der Fall ist, sondern sich auch auf das internationale literarische Erbe berufen können und damit für ihr Werk auf internationaler Ebene Anerkennung generieren (Casanova, 2008, 72–74).

Casanova nimmt also wahr, dass sich die Literatur aus globaler Perspektive gesehen aus der Peripherie heraus verändert. Dennoch kommt Migration in ihrer Studie nur am Rande vor. Sie beschränkt sich auf das selbstgewählte oder oktroyierte literarische Exil, das dazu dient, die literarischen Möglichkeiten, wie sie in Paris herrschen, auch für die jeweils eigene Nationalliteratur einzufordern (ebd., 56–59). Grundsätzlich betrachtet sie Globalisierung aber als einen Prozess, der zwischen Nationen stattfindet. Aus demselben Grund befasst sich die Feldforschung, die sich auf globale Prozesse konzentriert, auch sehr oft mit Übersetzungen (Sapiro, 2010). Migration als eine Art der Globalisierung, die nicht nur zwischen, sondern auch in Nationen und Literaturen stattfindet, bleibt dagegen weitgehend unberücksichtigt. Ein weiteres Beispiel für diesen blinden Fleck ist eine Sondernummer der Zeitschrift *Cultural Sociology*, die im Jahr 2015 die Literatur nach dem Ende des Nationalstaats von den Rändern her neu denkt, dabei jedoch ohne jeden Verweis auf das Thema Migration auskommt (Franssen und Kuipers, 2015).

Die Mechanismen der Verschleierung von Macht funktionieren in Bezug auf Immigrant*innen und deren Nachkommen in der literarischen Feldforschung also noch sehr gut. Eine Ausnahme bildet Kristina Schulz' Studie zu deutschen Schriftsteller*innen, die zwischen 1933 und 1945 in die Schweiz flüchteten. Sie zeigt, dass die Nationalisierung im Bereich der Literatur mit der Ausgrenzung all jener einherging, die als nicht zugehörig galten (Schulz, 2012, 38–41). In diesem Fall war der Schweizerische Schriftstellerverein direkt in die Entscheidungen der Fremdenpolizei eingebunden. Er verfasste Gutachten, die sich für oder gegen die Aufnahme der jeweiligen Person aussprachen. Ob eine Person unterstützt wurde, hing dabei vor allem von ihrem Bekanntheitsgrad ab. Bekannte Schriftsteller wie Thomas Mann galten als Bereicherung für die Schweizer Literatur, unbekanntere Autor*innen dagegen als Opportunist*innen, die die ökonomisch bessere Situation in der Schweiz auszunutzen versuchten, ohne wirklich verfolgt zu sein. Jüdische und kommunistische Schriftsteller*innen wurden dabei besonders häufig abgelehnt. Die nationalsozialistische Stigmatisierung dieser Gruppen wurde also unhinterfragt übernommen (ebd., 185–194).

Mit dem Bekenntnis gegen Rassismus nach dem Holocaust, das wie oben beschrieben vor allem von den Vereinten Nationen vorangetrieben wurde, verlor diese Art der direkten Ausgrenzung von Schriftsteller*innen, die teilweise die Form von offenem Rassismus annahm, in literarischen Feldern an Bedeutung. Dennoch spielt Ausgrenzung in diesen weiterhin eine Rolle. Allerdings wird sie indirekt über die feldspezifischen Normen ausgedrückt. Das heißt, den Texten von Zugewanderten und deren Nachkommen wird literarische Qualität abgesprochen. Dieses Label gilt vielen als erhaben über Fragen wie Herkunft oder Muttersprache. Doch ist die Definition dessen, was als Literatur gilt, abhängig davon, welche Akteur*innen ihre Vorstellungen von Literatur zu einem bestimmten Zeitpunkt durchsetzen können (Bourdieu, 2001, 353–355). Dies beinhaltet im-

mer auch Grenzziehungen gegenüber jenen, deren Texte nicht als Literatur anerkannt werden. Bourdieu betonte dabei die Bedeutung der sozialen Selektion. Doch diese Form der Ausgrenzung betrifft auch Zugewanderte und deren Nachkommen und zwar auf eine ganz eigene Art. Das wird erkennbar, wenn man sich mit den sprachlichen und literarischen Grenzziehungen befasst, die sich im Zuge von Nationalisierungsprozessen etablierten.

3.2 Nationalisierung als Prozess der sprachlichen und literarischen Grenzziehung

Seit den 1980er Jahren stellt die wissenschaftliche Forschung die Vorstellung von der Nation als einer sprachlichen und kulturellen Gemeinschaft, die sich auf eine gemeinsame Geschichte und Literatur berufen kann, in Frage. Doch die Auseinandersetzungen über Migration in vielen europäischen Kontexten zeigen, dass die Idee der ethnisch homogenen Nation bis heute weiterwirkt. Die Staatsnation galt spätestens seit dem 19. Jahrhundert als erstrebenswerte und im 20. Jahrhundert als dominante Form gesellschaftlicher Ordnung. Viele Prozesse der Nationalisierung fanden erst im 20. Jahrhundert statt, und zwar nicht nur in ehemaligen Kolonien, sondern auch im europäischen Zentrum, so zum Beispiel in Österreich (siehe dazu Kapitel 4). Heute noch bildet die Nation den selbstverständlichen Rahmen »imaginierter Gemeinschaft und kollektiver Selbstbeschreibung« (Schmitz und Witte, 2017, 182) und beeinflusst damit das tagtägliche Leben vieler Menschen. Das heißt nicht, dass sie sich explizit zu dieser bekennen, wie Ernest Renan das 1882 bei einem Vortrag an der Sorbonne darstellte (Renan, 1991, 41). Vielmehr denken und handeln sie national, ohne sich dieser Tatsache bewusst zu sein, denn, wie Walter Schmitz es ausdrückt: »Die Bevölkerung hat zumeist andere Sorgen, als ›Volk‹ zu sein« (Schmitz, 2010, 39). Mehr noch, wenn ein Teil der Bevölkerung plötzlich diese Sorge kundtut, wie auf den Demonstrationen der Pegida (Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes) in Dresden, wo immer wieder »Wir sind das Volk« skandiert wurde, dann ist das eher ein Zeichen dafür, dass diese selbstverständliche Gemeinschaftlichkeit in Frage gestellt ist und einer Auseinandersetzung bedarf (Klose und Schmitz, 2016). Der Einfluss der Nation ist aber gerade dann besonders stark, wenn sie als völlig selbstverständlich gilt.

Dass die vorgestellte Gemeinschaft unser Denken bis in die Gegenwart strukturiert, hängt hauptsächlich mit dem Bildungswesen zusammen, das seit dem 19. Jahrhundert in vielen Nationalstaaten Individuen zu Staatsbürger*innen erzieht. Diese Erziehung war von Anfang an stark national geprägt, wie auch Bourdieu feststellte:

Indem das Bildungssystem für die (in Grenzen seines Zuständigkeitsbereichs) allgemeine Durchsetzung und Verinnerlichung einer herrschenden Kultur sorgt, die auf diese Weise zur *legitimen Nationalkultur* erhoben wird, sorgt es, vor allem mit Hilfe des Geschichts- und ganz besonders des Literaturgeschichtsunterrichts, auch dafür, daß die Grundlagen einer regelrechten »Bürgerreligion« und, genauer gesagt, die Grundvoraussetzungen des (nationalen) Selbstbildes verinnerlicht werden. (Bourdieu, 1998, 107, Hervorhebung im Original)

Die Verinnerlichung des nationalen Selbstbildes beinhaltet die Grenzziehung gegenüber jenen, die als dieser Nation nicht zugehörig gelten (Sapiro, 2013, 75). Daran war nicht zuletzt der Sprach- und Literaturunterricht beteiligt, wie Bourdieu im obigen Zitat betont. So sahen zum Beispiel Lehrbücher für den Englischunterricht in Amerika um 1900 die Aufgabe des Sprach- und Literaturunterrichts darin, dem »gesellschaftlichen Verfall«, der vorgeblich mit der Immigration aus Süd- und Osteuropa Einzug gehalten hatte, entgegenzuwirken. Die Lehre der englischen Sprache und Literatur galt als Mittel, diesen »Ungebildeten« ein nationales Bewusstsein zu vermitteln (Brass, 2013).

Natürlich hat sich das Verständnis des Sprach- und Literaturunterrichts nicht nur in den USA seitdem verändert. Unter anderem wird inzwischen auch der Literatur von Zugewanderten und deren Nachkommen Raum zugestanden. Dennoch hat sich die nationale Strukturierung insofern erhalten, als dass Sprache, Literatur und Nation weiterhin als Einheit gedacht werden. Aus diesem Grund sind Sprach- und Literaturunterricht in den Schulen bis heute eng miteinander verflochten. So wird im Deutschunterricht hauptsächlich Literatur gelesen, die in deutscher Sprache verfasst wurde. Literaturen in Sprachen, die im jeweiligen nationalen Kontext nicht unterrichtet werden, bleiben in diesem System unsichtbar. Ähnliches gilt für die literaturwissenschaftliche Forschung an den Universitäten. Bis ins 17. Jahrhundert war diese Art der nationalsprachlichen Kategorisierung von Literatur gänzlich unbekannt. Sie gewann erst im 18. Jahrhundert an Bedeutung und entwickelte sich im 19. Jahrhundert zur Selbstverständlichkeit (Leerssen, 2008, 14f.).

Doch diese neue Einheit von Sprache, Literatur und Nation ist nicht nur Resultat des Nationalisierungsprozesses. Vielmehr war diese Idee eine der treibenden Kräfte der Nationenbildung, wie schon Benedict Anderson in seinem Werk *Imagined Communities* herausstrich. Über die Sprache wurden die Solidaritäten erzeugt, die einzelne Menschen zu Völkern werden ließen (Anderson, 1991, 133). Mit dem Buchdruck wurden die Menschen sich dieser Solidaritäten bewusst: »These fellow-readers, to whom they were connected through print, formed [...] the embryo of the nationally imagined communities« (ebd., 44). Dabei waren es seiner Meinung nach neben Zeitungen insbesondere Romane, die in den Menschen das Gefühl einer Verbindung über die individuelle Bekanntschaft hinaus erzeugten. Sie zirkulierten im gesamten nationalen Raum und verbanden damit Leser*innen an ganz unterschiedlichen Orten miteinander.

Der Buchdruck brachte zudem die Fixierung und Normierung der Sprache, die in Grammatiken und Wörterbüchern Ausdruck fand. All das ließ die Überzeugung wachsen, die jeweilige Sprache sei Eigentum der Gruppe von Menschen, die diese tagtäglich spricht und liest (ebd., 84). Die Nachkommen dieser Gruppe gelten seitdem als Muttersprachler*innen und werden strikt unterschieden von jenen, die sich nicht auf solche Vorfahr*innen berufen können – eine Unterscheidung, die bis ins 17. Jahrhundert unvorstellbar war:

Given a pre-modern Europe where orthography and grammatology were primarily scholastic practices, and not yet strategies of nationalization and naturalization, it would be less than tenable to speak of pre-seventeenth-century languages as having *de jure* »native speakers« in contradistinction to »non-native speakers« [...]. (Gramling, 2016, 9)

David Gramling geht davon aus, dass vor dem 17. Jahrhundert Sprachen nicht als Systeme verstanden wurden, sondern als eine Art persönliches Repertoire, aus dem man sich beliebig bediente, ohne damit einer Zugehörigkeit Ausdruck zu verleihen (ebd., 13). Erst danach wurde die Sprache zu einem Instrument, über das sich eine affektive Verbindung zur Nation herstellen ließ: »Through that language, encountered at mother's knee and parted with only at the grave, pasts are restored, fellowships are imagined, and futures are dreamed« (Anderson, 1991, 154).

Die literarische Feldforschung befasste sich nicht explizit mit der Nationalisierung der Literatur. Im Zentrum ihres Interesses stand vielmehr deren Autonomisierung, also der Kampf literarischer Akteur*innen um eine gewisse Unabhängigkeit von Kirche, Wirtschaft und Staat. Doch Autonomisierung und Nationalisierung der Literatur sind eng miteinander verbunden.⁹ Die Autor*innen literarischer Werke gehörten zu jenem Personenkreis, der den Volkssprachen die Bedeutung gab, die sie zu Nationalsprachen avancieren ließ. Ihnen wiederum ermöglichte dieser Prozess eine gewisse Unabhängigkeit von Kirche und Staat. Dabei handelte es sich durchwegs um internationale Prozesse, in denen sich die jeweiligen Autor*innen an Vorbildern aus anderen Sprachen und Literaturen orientierten. Doch das Ergebnis waren nationalisierte Literaturen, denen Grenzen gegenüber all jenen eingeschrieben waren, die nicht als der Nation zugehörig galten. Der erste europäische Autor, der eine Vulgärsprache zur Literatursprache erhob, war Dante Alighieri. Er verfasste im 14. Jahrhundert ein Werk im toskanischen Dialekt, den er zu einer Literatur- und Wissenschaftssprache entwickeln wollte, um ein größeres Publikum zu erreichen. Dies war der erste Schritt in einem Prozess der Nationalisierung und Autonomisierung der Literatur, der jedoch vorerst misslang, weil Dantes Versuch, eine Nationalsprache zu etablieren, nicht mit einer staatlichen nationalen Einigung einherging (Casanova, 2008, 89–92; Garber, 1989, 11–19).

Dantes Ideen wurden im 16. Jahrhundert in Frankreich von Joachim du Bellay in seiner *Deffence et Illustration de la langue françoise* (1549) aufgegriffen. Darin entwarf Du Bellay ein Programm, dessen Ziel es war, die französische Sprache zu einer Literatur- und Nationalsprache zu entwickeln (Casanova, 2008, 79–89). François de Malherbe führte

9 Diese Verbindung von Nationalisierung und Autonomisierung mag erklären, warum es im heteronomen Teil des Feldes nicht zu einer Ausgrenzung von Zugewanderten und deren Nachkommen kommt. Mit dem Begriff »heteronom« beschreibt Bourdieu jene Werke, die sich politischen und ökonomischen Zwängen unterwerfen, statt auf Autonomie von diesen beiden Feldern zu bestehen (Bourdieu, 2001, 349). Als Beispiel dafür, dass Ausgrenzung im heteronomen Teil des Feldes seltener ist, sei hier Akif Pirinçci zitiert, der sich zunächst autonom zu positionieren versuchte. 1980 veröffentlichte er seinen ersten Roman mit dem Titel *Tränen sind nicht das Ende*, mit dem er sich bewusst an Ulrich Plenzdorfs Klassiker *Die neuen Leiden des jungen W.* anlehnte und damit auch in die Tradition von Johann Wolfgang von Goethe stellte, um sich in die deutsche Literatur einzuschreiben. Doch der Roman wurde kaum wahrgenommen. Pirinçci wechselte daraufhin das Genre. Seit 1989 veröffentlicht er Kriminalromane, deren Protagonist die Katze *Felidae* ist – eine Anspielung auf E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. Mit diesen ist er nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch international sehr erfolgreich. Seine türkische Herkunft spielt weder in den Texten selbst noch in ihrer Rezeption eine Rolle (Cheesman, 2007, 58f.). Tatsächlich tritt der Autor inzwischen für homogene Vorstellungen des Deutschseins ein, unterstützt Pegida und die Alternative für Deutschland (AfD) und wurde mehrfach wegen Verhetzung verurteilt.

diese Nationalisierung der Sprache fort. Er näherte die Literatur der gesprochenen Sprache an und setzte sich dafür ein, diese »gesprochene Prosa« als Norm festzuschreiben. Damit begründete er die Standardisierung der Sprache, wie sie später in Wörterbüchern und Grammatiken fixiert werden sollte (ebd., 97–100). Die französische Sprache entwickelte sich jedoch nicht gleich zu einer rein nationalen Literatursprache. Vielmehr trat sie zunächst das Erbe der lateinischen Sprache an (ebd., 106–114; vgl. dazu Jurt, 2014, 22–53). Dass die französische Sprache in Europa die Rolle einer transnationalen Literatursprache einnehmen konnte, wurde jedoch schon im 18. Jahrhundert mit dem »Genie« der Sprache, also mit ihrer besonderen Ausdrucksqualität begründet, deren Ursprung man im »Genie« der Nation sah und als deren Vollendung die Literatur galt (Jurt, 2014, 86–89).

Diese französischen Ansätze legten den Grundstein für ein nationalkulturelles Denken im deutschsprachigen Raum. Bedeutendster Vordenker dieser Bewegung war Johann Gottfried Herder, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein »Ideal substantieller Lebensformen« propagierte, »in denen der Geist einer Nation, der Geist ihrer Sprache und der Geist ihrer Literatur zu einer bruchlosen Deckung kommen« sollten (Koch, 2002, 116). »Der Genius der Sprache ist [...] der Genius von der Litteratur einer Nation«, so Herder in seinem Text *Ueber die neuere Deutsche Litteratur* (Herder, 1767, 20). Und er war bei weitem nicht der Einzige, der diese Vorstellung propagierte (Stukenbrock, 2005, 217–222).

Herders Ideen fanden nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern weltweit Anklang und trugen entscheidend zur Aufspaltung in nationale Sprach- und Literaturräume im 19. und 20. Jahrhundert bei (Casanova, 2008, 117–125). Auch dazu leisteten Autoren einen wichtigen Beitrag – darunter wahrscheinlich auch Frauen, die aber weniger wahrgenommen wurden und damit weniger Einfluss auf diesen Veränderungsprozess ausübten. Die Schriftsteller trieben die Autonomisierung der deutschen Literatur um die Wende zum 19. Jahrhundert einen Schritt voran (Jurt, 2014, 113–122). In dieser Zeit versuchte Johann Wolfgang von Goethe in seinem Drama *Götz von Berlichingen* die Ideen Herders in Literatur zu übersetzen (Koch, 2002, 106f.). Gemeinsam mit Friedrich Schiller etablierte er in Weimar ein Nationaltheater, das diesen Ideen Raum geben sollte (Wilmer, 2008). Darüber hinaus begannen sich viele Autor*innen in ihren Schriften intensiv mit der Idee der deutschen Nation auseinanderzusetzen. Dass sie sich dabei auch kritisch äußerten, änderte nichts daran, dass eine Fokussierung auf die Nation stattfand (Schmitz, 2010, 37f.). Selbst jene, die in dieser Zeit transnational dachten, so zum Beispiel anhand von Konzepten der Weltliteratur, stellten die Nation an sich nicht in Frage (Goßens, 2011, 5). Neben den Autor*innen waren auch Philolog*innen von entscheidender Bedeutung für die Etablierung von Nationalliteraturen. Um 1800 stiegen die Studien zu Sprache und Literatur in ganz Europa sprunghaft an. Sie begannen die lange Geschichte der Nationalliteraturen zu konstruieren, wie wir sie heute kennen, und untermauerten damit die Idee, dass Sprache, Literatur und Nation unabdingbar miteinander verbunden sind (Leerssen, 2008, 25).

Mit diesem Prozess der Nationalisierung von Sprache und Literatur ging die ideologische Ausgrenzung all jener einher, die man als der Nation nicht zugehörig definierte. In diesem Zusammenhang etablierten sich auf vier Ebenen Grenzziehungen gegenüber Zugewanderten: auf sprachlicher, literarischer, thematischer und rechtlicher Ebene.

ne. Den Autor*innen wurde sprachliche, literarische und thematische Kompetenz abgesprochen, nicht, weil sie über diese objektiv nicht verfügten, sondern weil aufgrund ihrer Herkunft davon ausgegangen wurde, dass sie über diese nicht verfügen konnten – man könnte in diesem Fall mit Erol Yildiz von einem »impliziten Nationalismus« sprechen, der eben nicht offen ausgesprochen und deswegen auch nicht als solcher wahrgenommen wird (Yildiz, 2017, 73–75). Die Begrenzung staatlicher Förderungen für Schriftsteller*innen auf Staatsbürger*innen zementierte diese Ausgrenzung auf rechtlicher Ebene. Der konkrete Mechanismus ist vor allem für die Sprache gut dokumentiert, wobei die sprachliche Grenzziehung automatisch die Ausgrenzung aus der Literatur beinhaltete. Daneben existieren jedoch auch spezifische Mechanismen der literarischen und thematischen Abgrenzung, die aber nur angedeutet werden können, weil zu diesen Themen nur wenige Untersuchungen vorliegen. Die rechtliche Grenzziehung schließlich erklärt sich mit einer Kulturpolitik, die sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts zu etablieren begann und Preise und Förderungen bis Ende des 20. Jahrhunderts Staatsbürger*innen vorbehielt.

3.3 Mechanismen der Ausgrenzung von Zugewanderten und deren Nachkommen

Dass sich die Sprache im Zuge der Nationalisierung zum Besitz einer Gruppe entwickelte, hatte zur Folge, dass nur jenen Kreativität in der jeweiligen Nationalsprache zugesprochen wurde, die diese als Muttersprache gelernt hatten (Kremnitz, 2015, 64f.; Martyn, 2014, 41–44; Yildiz, 2012, 6–11).¹⁰ Begründet wurde diese These mit dem innigen Zusammenhang zwischen Sprache und Nation. So erklärte Herder in einer Rede, die er wahrscheinlich 1766 hielt: »Hat nun eine jede Sprache ihren bestimmten Nationalcharakter: so scheint mir die Natur bloß zu meiner Muttersprache eine Verbindlichkeit aufzuerlegen, weil diese meinem Charakter angemessener ist, und meine Denkungsart ausfüllet« (Herder, 1846, 153). Auf diese Argumentation baute Friedrich Schleiermacher auf, als er 1813 in einem Vortrag zur Übersetzung argumentierte, dass »jeder nur in seiner Muttersprache ursprünglich producire« (Schleiermacher, 1969, 60). Ausführlicher erläutert diesen Gedanken der Philologe Heymann Steinthal in seinem Aufsatz »Von der Liebe zur Muttersprache«, der 1866 zum ersten Mal erschien. Seiner Meinung nach ist die fremde Sprache immer dem Verstand verpflichtet und deswegen kalt: »Hieraus ergibt sich, dass wir nur in der Muttersprache uns schöpferisch betätigen, während wir uns der fremden Sprache gegenüber nur aufnehmend, Gegebenes benutzend verhalten« (Steinthal, 1880, 104). Dabei betonte er, dass die Muttersprache natürlich gegeben ist. Eine andere Sprache kann nie diese Funktion übernehmen, auch wenn man in sie hineingeboren und mit ihr aufgewachsen ist: »[W]er zweifeln, dass der N[...] in Amerika, dem plötzlich ein

10 Sprache erweist sich auch in anderen Feldern, so zum Beispiel in der Wissenschaft, in ähnlicher Weise als zentraler Mechanismus der Ausgrenzung. Doch die Auseinandersetzung über Sprache verläuft in diesem Feld aufgrund der Internationalisierung der Wissenschaft und der hohen Bedeutung des Englischen für wissenschaftliche Anerkennung deutlich anders (Povrzanovic Frykman, Narveslius und Törnquist-Plewa, 2023).

Landsmann aus Afrika beige stellt wird, in Liebe zur Muttersprache erglüht?» (ebd., 101). In diesem Schema bleibt ein Afroamerikaner Landsmann eines jeden Menschen aus Afrika und seine Muttersprache die Sprache der Gruppe von Menschen, der seine Vorfahren entstammten.

Diese ausgrenzenden Ideen wirken zum Teil bis heute nach, und zwar weit über den deutschsprachigen Raum hinaus. Das zeigt sich insbesondere in der linguistischen Forschung. Bis in die Gegenwart werden in verschiedensten Sprachen deutliche Grenzen zwischen Muttersprachler*innen und Nicht-Muttersprachler*innen gezogen. Dabei geht es nicht allein darum, ob die jeweiligen Personen die Sprache tatsächlich beherrschen, sondern darum, ob sie von denen, die sich als Muttersprachler*innen sehen, akzeptiert werden: »It is not enough to have intuitions about grammaticality and linguistic acceptability and to communicate fluently and with full competence; one must also be recognized as a native speaker by the relevant speech community« (Kramsch, 1997, 363). In diesem Prozess spielen auch Klasse, Geschlecht und Ethnie eine Rolle. In einer Untersuchung zu französischen Eingewanderten und deren Nachkommen in Frankreich weist Maya Angela Smith nach, dass ihnen die Sprachkompetenz aufgrund ihrer Hautfarbe kategorisch abgesprochen wird, auch wenn sie in Frankreich geboren und aufgewachsen sind:

Linguistic competence, therefore, is often determined by more than just the ability to use a language; linguistic competence depends on the ability to prove cultural legitimacy, whether one is a well-known writer or the average immigrant from a former colony. This claim on legitimacy extends beyond language to include nationality, ethnicity, race, religion and the colour of one's skin. (Smith, 2015, 326)

Jemandem die sprachliche Kompetenz abzusprechen, bedeutet also, ihr oder ihm gegenüber eine kulturelle Grenze zu ziehen. Gleichzeitig wird damit die eigene Zugehörigkeit zur jeweiligen Kultur bestätigt. Nur wer diese Zugehörigkeit für sich in Anspruch nehmen kann, darf beurteilen, was in einer Sprache korrekt oder inkorrekt ist. Das Recht, die Sprache zu normieren bzw. zu verändern, bleibt allein diesen Personen vorbehalten. Diesen Anspruch, die Macht über die Sprache zu besitzen und deswegen sprachlich all jenen überlegen zu sein, die nicht in die Sprache geboren sind, beobachtet der deutschsprachige Autor Franco Biondi, der aus Italien stammt, bei vielen seiner Leser*innen:

In dieser Interaktion wird der deutsche Leser als der in seine deutsche Muttersprache Hineingeborene definiert und als ein Mensch betrachtet, der mit mehr Macht über die Sprache ausgestattet ist. Der ausländische Schriftsteller wird dagegen als ein in die deutsche Sprache Hineingepflanzter betrachtet, also sozusagen als Gast definiert. Dementsprechend wird er als jemand betrachtet, der weniger Macht – und Befugnisse – über die Sprache hat. (Biondi, 1986, 29)

Dass dieses Absprechen von sprachlicher Kompetenz eng mit der Nationalisierung von Literatur zusammenhängt, belegen Untersuchungen zu zugewanderten Autoren, die sich in Österreich in den 1930er, 1940er und 1950er Jahren etablierten, also in einer Zeit, in der sich die österreichische Literatur erst zu nationalisieren begann. Elias Canetti,

György Sebestyén und Milo Dor wurde die sprachliche und damit auch die literarische Kompetenz nicht automatisch abgesprochen, auch wenn Deutsch nicht ihre Muttersprache war und sich zumindest für Sebestyén nachweisen lässt, dass sein Übergang vom ungarischen zum deutschsprachigen Schriftsteller alles andere als einfach war (Englerth, 2016b; Schwaiger, 2016a; Sievers, 2016a).

Doch es ist nicht nur diese sprachliche Grenze, die literarische Anerkennung auf eine bestimmte Gruppe einschränkt. Die Anerkennung von Zugewanderten und deren Nachkommen in der Literatur wird zusätzlich durch literarische Grenzen erschwert, die sich genau wie die sprachlichen Grenzen im Zuge der Nationalisierung im 19. Jahrhundert in das Denken über Literatur einschrieben. Steinthal führte seine Gedanken zur Muttersprache mit der These fort, dass Dichtung in der Muttersprache aufgrund unserer gefühlsmäßigen Verbindung zu dieser Sprache, immer die größte Wirkung auf uns haben muss: »Darum wirkt kein fremder Dichter, auch der größte nicht, so mächtig auf uns, wie unsere Klassiker« (Steinthal, 1880, 103). Ähnlich argumentierten die französischen Philologen Gaston Paris und Ferdinand Brunetière Ende des 19. Jahrhunderts. Obwohl sich ihre Vorstellungen von französischer Nationalliteratur deutlich unterschieden, waren sie sich doch darin einig, dass das Verständnis dieser Literatur den Franzosen*Französinen vorbehalten sei (Bähler, 2011, 153, 158). In ihnen bringe diese Literatur eine geheime und intime Saite zum Klingen, die bei Fremden, wie Paris diese nennt, stumm bleibe, so der Wissenschaftler 1870 in einer Vorlesung (Paris, 1885, 99f.). Und Brunetière behauptete 1897, Fremde könnten die Charakteristika dieser Literatur nicht verstehen bzw. nicht fühlen (Brunetière, 1897, 192f.). Zugewanderte und deren Nachkommen wurde damit abgesprochen, dass sie ein Gefühl für französische Literatur entwickeln können.

Diese Argumente entstanden in einer Zeit, in der der Bezug auf diese Literatur für die Anerkennung in literarischen Feldern immer zentraler wurde, wie Bourdieu zeigt:

Tatsächlich wird in dem Maße, in dem sich das Feld abschließt, die praktische Beherrschung besonderer Kenntnisse der gesamten Gattungsgeschichte, objektiviert in vergangenen Werken und registriert, kodifiziert, kanonisiert von einem ganzen Berufsstand der Bewahrung und Feier, von Kunst- und Literaturhistorikern, Exegeten, Analytikern, Teil der Eintrittsvoraussetzungen in das Feld der eingeschränkten Produktion. (Bourdieu, 1997b, 92)¹¹

Die Kenntnis literarischer Traditionen entwickelte sich also im Zuge der Nationalisierung der Literatur zu einer Voraussetzung für den Zugang zum literarischen Feld. Gleichzeitig entstand die Vorstellung, dass sich diese Kenntnis nur jene wirklich aneignen können, die in die Sprache und damit auch in die Literatur hineingeboren sind. Mit diesen beiden Entwicklungen etablierte sich somit ein zweiter Mechanismus, mit dem Zugewanderten der Zugang zum Feld allein aufgrund ihrer Herkunft verwehrt wurde.

11 Bei diesem Text handelt es sich um eine frühere Version eines Kapitels, das Bourdieu später in *Die Regeln der Kunst* einfließen ließ (zweiter Teil, Kapitel 2). Insofern findet sich das obige Zitat auch in diesem Buch (Bourdieu, 2001, 384), allerdings in einer weniger verständlichen Übersetzung.

Schließlich ging mit der steigenden Fokussierung der Literatur auf die Nation auch eine thematische Eingrenzung einher. So argumentierte Johann Gottlieb Fichte in seinen *Reden an die deutsche Nation*, die 1808 zum ersten Mal erschienen: »Das edelste Vorrecht und das heiligste Amt des Schriftstellers ist dies, seine Nation zu versammeln, und mit ihr über ihre wichtigsten Angelegenheiten zu beratschlagen« (Fichte, 2008, 206). In dieser Zeit zeigte sich auch in der Literatur eine deutliche Fokussierung auf die Nation. Das bedeutet nicht, dass die Schriftsteller*innen sich grundsätzlich für die Nation einzusetzen begannen. Vielmehr wurden oftmals kritische Positionen bezogen. Doch auch mit der Kritik an der Nation ging eine thematische Fokussierung auf die Nation einher. Diese blieb bis in die jüngste Vergangenheit bedeutend. So etablierte sich die Gruppe 47 in Deutschland als »das kritische Gewissen der Nation« (Tommek, 2015, 86). Mit ihr begann eine Fokussierung der deutschen Literatur auf die jüngste Geschichte und zwar auch dann, wenn diese sich nicht explizit mit Deutschland beschäftigte. So blieben selbst jene Texte, die sich insbesondere seit den 1960er Jahren dem globalen Süden widmeten, stark der Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte verpflichtet, wie Arlene A. Teraoka nachweist: »What takes shape in the leftist dream of a non-European otherness is the dream of the German liberated from his fascist past« (Teraoka, 1996, 169).

Diese thematische Ausgrenzung hatte nicht nur zur Folge, dass sich Zugewanderte und deren Nachkommen für Themen, die über diese nationale Fokussierung hinausweisen, erst Gehör verschaffen mussten. Sie bedeutete auch, dass ihr Beitrag zu nationalen Debatten oft unbeachtet blieb, wie Leslie A. Adelson für deutsch-türkische Autor*innen feststellt: »[D]espite the fact that ensuing migrations and births have made Turks the largest national minority residing in unified Germany, they are rarely seen as intervening meaningfully in the narrative of postwar German history« (Adelson, 2000, 96). Sollten diese Autor*innen überhaupt Anerkennung finden, dann gelten sie als Autoritäten für Fragen, die Migration betreffen, aber nicht für eine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, dem Holocaust oder gar der Wiedervereinigung. Gleichzeitig jedoch wird für die vollständige Anerkennung in der jeweiligen Nation die Auseinandersetzung mit ihrer Geschichte und Gegenwart gern als Voraussetzung zitiert. Das belegt die Rezeption Herta Müllers in literarischen Kreisen:

Aus den letzten Jahren sind mir eine ganze Reihe von Gesprächen gegenwärtig, [...] in denen mein Gesprächspartner bedauernd feststellte, Herta Müller werde es noch einmal schwer haben, denn bisher habe sie doch nur über ihre Erfahrungen mit der Diktatur in Rumänien geschrieben. Und ob sie wirklich eine so gute Schriftstellerin sei, wie allgemein behauptet werde, würde sich erst dann erweisen, wenn sie tatsächlich hier angekommen sei und sich auch an hiesige Stoffe herantraue. (Wichner, 2002, 3)

Ähnlich galt auch Terézia Mora in der Literaturkritik erst als vollständig in der deutschen Literatur angekommen, als sie mit Darius Kopp eine deutsche Figur ins Zentrum ihres zweiten Romans *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009) stellte – die Hauptfigur ihres ersten Romans *Alle Tage* (2004), Abel Nema, kam als Flüchtling aus Jugoslawien nach Deutschland (Case, 2015, 212).

Wie stark sich diese nationalen Grenzziehungen auf die Literatur von Zugewanderten auswirken können, hat Veronique Porra in ihrer Studie zur Literatur zugewanderter

Autor*innen nicht-französischer Erstsprache in Frankreich dargelegt. Sie betont, dass diese Autor*innen in Frankreich willkommen sind, weil sie die Mythen der französischen Nation, also die Geschichten, die sich diese Nation von sich selbst erzählt, durch ihre Präsenz bestätigen, insbesondere wenn es sich um Autor*innen handelt, die vor Unterdrückung fliehen mussten. Zu diesen Mythen zählt Porra die universelle Bedeutung der französischen Sprache, Literatur und Kultur sowie die Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, die Frankreich sich seit der Revolution auf seine Fahnen schreibt. Porra argumentiert, dass die Autor*innen in ihren Werken zur Anpassung an diese Mythen gezwungen sind. Sie müssen die Universalität der französischen Sprache anerkennen, was ihnen wenig Raum für einen kreativen Umgang mit der Sprache lässt. Darüber hinaus finden ihre Texte besonders dann Anklang, wenn sie den Mythen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit Ausdruck verleihen, die ihnen als Autor*innen überhaupt erst ermöglichen, dass sie weiterhin leben und schreiben können (Porra, 2011, 21f., 53–59).

Die rechtliche Ausgrenzung von Zugewanderten wird erst mit der fortschreitenden Institutionalisierung literarischer Felder relevant. Der Prozess der Autonomisierung der Literatur führte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in vielen Nationalstaaten zur Einführung staatlicher Subventionen, mit der die Unabhängigkeit der Literatur von Ökonomie und Politik garantiert werden sollte. Bis zur Wende zum 21. Jahrhundert wurden diese meist nur an Staatsbürger*innen vergeben. In Frankreich hielt sich dieses Auswahlkriterium bis 1993 (Sapiro, 2013, 80). In Österreich, wo der Erwerb der Staatsbürgerschaft um einiges strenger reguliert ist als in vielen anderen europäischen Staaten und die staatliche Unterstützung für Schriftsteller*innen aufgrund der kleinen nationalen Leser*innenschaft gleichzeitig weitaus wichtiger ist, wurden Autor*innenstipendien erst 2001 vollständig für alle Personen geöffnet, die in Österreich ansässig sind (Bundeskanzleramt, 2001, 109f.; ders., 2002, 104f.). Allerdings gab es schon zuvor vereinzelt Fälle von Förderungen, die an zugewanderte Autor*innen vergeben wurden. So erhielt Dimitré Dinev 1999 ein Arbeitsstipendium, obwohl er zu diesem Zeitpunkt noch nicht österreichischer Staatsbürger war (siehe dazu Abschnitt 6.1).

Die Nationalisierung literarischer Felder kann also auf verschiedenen Ebenen die Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen zur Folge haben. Wie genau sich dieser Prozess in den jeweiligen literarischen Feldern gestaltete, ist bisher jedoch noch nicht im Detail erforscht. Genau hier setzt die postmigrantische Literaturgeschichte an.

3.4 Determinanten einer postmigrantischen Literaturgeschichte

Postmigrantische Literaturgeschichte nimmt die Ausgrenzung von Immigrant*innen in nationalisierten literarischen Feldern zum Ausgangspunkt einer Feldanalyse, die erklären will, ob, wie und wie weit es Immigrant*innen und deren Nachkommen im jeweiligen Feld gelungen ist, sich dieser Ausgrenzung zu widersetzen. Sie muss daher zunächst analysieren, wann und in welchem Ausmaß sich in die Struktur des jeweiligen literarischen Feldes nationale Grenzen eingeschrieben haben, die zur Ausschließung von Immigrant*innen beitragen. In einem zweiten Schritt ist zu klären, wie es zu einem Aufbrechen dieser Grenzen kommt. Anschließend widmet sie sich dem Prozess der schritt-

weisen Grenzverschiebung. Für diese drei Analyseschritte wird im Folgenden erklärt, inwieweit mit Bourdieus Ansatz gearbeitet werden kann und wo nachgeschärft werden muss.

3.4.1 Analyse der nationalen Grenzen literarischer Felder

Bourdieu wurde in diesem Text bisher vor allem als ein Theoretiker präsentiert, der erlaubt, Veränderungsprozesse in literarischen Feldern zu denken. Im Zentrum seines Interesses stand dabei, wie sich ausgewählte Autoren im 19. Jahrhundert gegen wirtschaftliche und politische Zwänge auflehnten, um Literatur zu einer unabhängigen kritischen Instanz in der demokratischen Auseinandersetzung zu entwickeln. So argumentiert er in *Die Regeln der Kunst*, dass sich Baudelaire und Flaubert mit ihrer Literatur bewusst gegen den schnellen wirtschaftlichen Erfolg entschieden und politische Verfolgung in Kauf nahmen, um sich vom direkten Einfluss von Wirtschaft und Politik auf die Literatur zu befreien. Diesen Autonomisierungsprozess erachtet Bourdieu wiederum als notwendig dafür, dass Autor*innen die Rolle von Intellektuellen übernehmen konnten, deren Ansichten in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung ein eigener Stellenwert neben den politischen und wirtschaftlichen Positionen zukam. Baudelaire und Flaubert schufen also die Grundlage dafür, dass Émile Zola mit seinem Essay *J'accuse* in der Dreyfus-Affäre kritisch in das politische Geschehen eingreifen konnte, »mit Waffen freilich, die keine politischen sind« (Bourdieu, 2001, 213).

Bourdieu zeigte jedoch auch, dass dieser Prozess nur einer ausgewählten Gruppe von Menschen zu einer Stimme in der öffentlichen Auseinandersetzung verhalf. Das literarische Feld, wie es sich in diesem Prozess etablierte, bot all jenen einen strukturellen Vorteil, die von Kindesbeinen an mit Literatur umgeben waren (kulturelles Kapital), mit Schriftsteller*innen, Verleger*innen und Kritiker*innen verkehrten (soziales Kapital) und deren finanzielle Situation erlaubte, nicht vom Schreiben leben zu müssen (ökonomisches Kapital). Doch dieser strukturelle Vorteil wird im Feld verschleiert. Die Strukturen und Akteur*innen vermitteln den Anschein, dass jedem Menschen der Weg in die Literatur offensteht, solange ihre Texte gewissen Qualitätskriterien gerecht werden. Diese Verschleierung ist so effektiv, dass sie nicht nur jene als selbstverständlich hinnehmen, denen aufgrund mangelnden kulturellen, sozialen und ökonomischen Kapitals der Zugang zum Feld verwehrt wird. Auch all jene, die Positionen im Feld bekleiden, handeln im festen Glauben daran, dass es ihnen allein um die Förderung guter Literatur geht. Diese *illusio*, so Bourdieu, vermittelt allen Beteiligten das Gefühl, dass sie nicht im eigenen Interesse, sondern im Sinne eines hehren Ziels handeln, das die Selektion als objektiv gerechtfertigt legitimiert (Bourdieu, 2001, 360).

Doch das Feld selbst schafft erst die Kriterien, die in diesem Selektionsprozess angelegt werden. Ein Text wird zu einem literarischen Werk, indem er Anerkennung findet, nicht umgekehrt: »Produzent des Werts des Kunstwerks ist nicht der Künstler, sondern das Produktionsfeld als Glaubensuniversum, das mit dem Glauben an die schöpferische Macht des Künstlers den Wert des Kunstwerks als *Fetisch* schafft« (ebd., 362, Hervorhebung im Original). Der Verlag, der entscheidet, den Text zu veröffentlichen, die Kritiker*innen, die ihn rezensieren, die Jurys, die ihn mit einem Preis auszeichnen, die Wissenschaftler*innen, die ihn interpretieren, sie alle verleihen dem Text erst den Wert, der

ihn zu einem literarischen Werk macht. Diese Mechanismen haben auch mit der steigenden Ökonomisierung der Literatur in den vergangenen Jahrzehnten nicht an Bedeutung verloren, wie John B. Thompson in seiner Studie über den amerikanischen Buchmarkt feststellt:

Big books do not exist in themselves: they have to be *created*. They are social constructions that emerge out of the talk, the chatter, the constant exchange of speech acts among players in the field whose utterances have effects and whose opinions are trusted and valued to varying degrees. (Thompson, 2010, 195, Hervorhebung im Original)

Ähnlich hält auch Caroline Amlinger das »Literaturbetriebsgerede«, wie sie dieses in Anlehnung an David-Christopher Assmann nennt, für entscheidend für die Selektionsprozesse im literarischen Feld. Es stellt zwischen den verschiedenen Institutionen einen Konsens darüber her, welche Literatur förderungswürdig ist: »In diesem Sinne kann man sagen, dass nicht nur Verlage Bücher machen, sondern eben auch der Diskurs« (Amlinger, 2021, 409). Genau das hat jedoch auch Exklusion zu Folge: »Autor:innen können exkludiert werden, indem sie durch Nichtbeachtung vom öffentlichen Diskurs ausgeschlossen werden« (ebd., 410). Doch die Akteur*innen betrachten das nicht als Exklusion. Vielmehr sehen sie ihre Entscheidungen darüber, wer Anerkennung findet und wer unsichtbar bleibt, als objektive Urteile über die Qualität der Texte. Sie stellen die Selektion als einen natürlichen Prozess dar, der nicht hinterfragbar ist. Damit verschleiern sie die Machtstrukturen, in denen diese Entscheidungen vonstattengehen. Bourdieu beschreibt genau das als eine Form der symbolischen Gewalt, die »auf der symbolisch-sinnhaften Ebene des Selbstverständlichen und Alltäglichen operiert und zur Bejahung, Verinnerlichung und Verschleierung von gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen führt« (Moebius und Wetterer, 2011, 1). Zentral für diese Form der Gewaltausübung ist die Sprache.

Bourdieu analysierte im Detail, wie diese symbolische Gewalt den unteren Klassen den Zugang zum literarischen Feld verwehrt. Die postmigrantische Literaturgeschichte will analog dazu verstehen, wie und wann die Ausgrenzung von Immigrant*innen zur Selbstverständlichkeit wird. Das lässt sich jedoch nicht universell beschreiben, weil die Nationalisierung literarischer Felder nicht nur zu unterschiedlichen Zeiten stattfand, sondern sich auch je nach Kontext anders ausgestaltete. Es gilt also zu untersuchen, wann, wie und wie weit ausgewählte literarische Institutionen das nationale Denken im jeweiligen Feld normalisieren. Von zentralem Interesse ist dabei die Frage, wie weit in diesem Prozess Grenzen gegenüber Immigrant*innen gezogen werden. Das erlaubt sichtbar zu machen, wie ihre Ausgrenzung im literarischen Feld zur Selbstverständlichkeit wird.

3.4.2 Gesellschaftliche Krisen als Auslöser der Infragestellung nationaler Normen

Literarische Felder befinden sich ständig in Veränderung. Das hängt damit zusammen, dass zwar alle Akteur*innen im Feld das Interesse an der Literatur eint, dass jedoch dar-

über, was unter Literatur zu verstehen ist, keineswegs Einigkeit herrscht. Das jeweilige Verständnis von Literatur resultiert vielmehr daraus, welche Akteur*innen sich im Prozess der Anerkennung durchsetzen können. Dabei ist Distinktion entscheidend, um Aufmerksamkeit für den eigenen Text zu generieren. Neulinge können sich nur dadurch einen Namen machen, dass sie »mit den geltenden Gewohnheiten brechen« (Bourdieu, 2001, 379). In diesem Sinne ist Veränderung Teil der Logik des Feldes und prinzipiell unabhängig von externen Faktoren. Diese ständigen Veränderungen sind jedoch von umfassenden Wandlungsprozessen zu unterscheiden, wie Bourdieu sie für das französische literarische Feld im 19. Jahrhundert beschreibt. Im Verlauf eines solchen Prozesses werden grundlegende Normen und Regeln, die im Feld als selbstverständlich gelten, in Frage gestellt.

Solche grundlegenden Wandlungsprozesse lassen sich nicht aus der Logik des Feldes heraus erklären. Vielmehr resultiert jede Infragestellung gesellschaftlicher Normen, die sich zur Selbstverständlichkeit entwickelt haben, aus einer umfassenderen gesellschaftlichen Krise, wie Bourdieu 1972 in seinem Werk *Esquisse d'une théorie de la pratique* erläuterte, das unter dem Titel *Entwurf einer Theorie der Praxis* 1976 auf Deutsch veröffentlicht wurde. Krisen sind für ihn Momente, in denen die Übereinstimmung zwischen Wahrnehmungskategorien und objektiven Strukturen ins Wanken geraten, in denen also der Glaube an die Selbstverständlichkeit dieser Strukturen schwindet:

[D]ie Krise, die das Undiskutierte zur Diskussion, das Unformulierte zu seiner Formulierung führt, hat zur Bedingung ihrer Möglichkeit die objektive Krise, die, indem sie das unmittelbare Angepaßtsein der subjektiven an die objektiven Strukturen aufbricht, praktisch die Evidenzen zerstört und darin einen Teil dessen in Frage stellt, was ungeprüft hingenommen worden war. (Bourdieu, 2009, 331)

Krisen bedingen also eine neue Wahrnehmung der Welt, die in eine neue Sprache mündet, in der die bis dahin fraglos hingenommene Ordnung – die Doxa, wie Bourdieu diese nennt (Bourdieu, 1985, 28) – in Frage gestellt wird. In diesem Sinne beschreibt Boris Gobille Krisen als »bevorzugte Momente der *Reproblematisierung der Doxa* und der Entfatalisierung der Welt sowie der Produktion neuer Weltanschauungsschemen« (Gobille, 2004, 175, Hervorhebung im Original). Gobille untersucht die Krise des Jahres 1968 und deren Auswirkungen auf die französische Literatur. In unserem Fall dagegen geht es um eine Krise, die durch Migration ausgelöst wird. Dabei ist es aber nicht die Migration selbst, die hier als Krise bezeichnet werden soll – wie das oft der Fall ist, wenn zum Beispiel im Jahr 2015 von »Flüchtlingskrise« gesprochen wurde. Als Krise gilt hier vielmehr die Tatsache, dass durch Migration nationale Zugehörigkeit neu gedacht werden muss, weil immer mehr Menschen aufgrund der nationalen Grenzziehungen als nicht zugehörig gelten und ihnen deswegen gleichberechtigte Teilhabe abgesprochen wird. Ansatzpunkt, um nationale Doxa neu zu denken, ist die Menschenrechtserklärung, die für alle Menschen gleichberechtigte Behandlung einfordert, unabhängig von ihrer Herkunft, Religion oder Ethnizität. Die in dieser Erklärung propagierten Ideen finden im Rahmen gesellschaftlicher Auseinandersetzung über Migration Eingang in die verschiedenen nationalisierten literarischen Felder. Das heißt, jede einzelne nationale Krise ist

als Teil eines langen internationalen Prozesses zu sehen und doch individuell zu untersuchen.

Auslöser der Krise, die letztendlich zur Anerkennung von Immigrant*innen und deren Nachkommen in der Literatur führte, ist also nicht die steigende Zuwanderung an sich, sondern die Frage, ob Zugewanderte und ihre Nachkommen ein Recht auf gleichberechtigte Teilhabe in der jeweiligen Gesellschaft haben. Zu dieser beziehen unterschiedliche Akteur*innen in den verschiedenen Feldern Position, darunter neben Wirtschaft, Politik und Religion auch die Literatur. Dabei entwickeln sich nicht nur innerhalb einzelner Felder, sondern auch zwischen den Feldern Gegenpole. Die jeweilige Positionierung ist also immer in Relation zu anderen Positionierungen innerhalb eines Feldes zu verstehen. Gleichzeitig üben die Positionierungen in dominanten Feldern, wie der Politik und der Wirtschaft, einen Einfluss auf Positionierungen in weniger bedeutenden Feldern wie der Literatur aus. So finden sich in der Politik Parteien, die Zugewanderten ein Recht auf Teilhabe zusprechen, wie die Grünen. Demgegenüber sprechen Parteien wie die FPÖ oder die AfD ihnen dieses Recht ab. Die dominanten Akteur*innen im Feld der Literatur haben sich lange gegen die politische Mobilisierung gegen Zugewanderte positioniert. Doch insbesondere in Deutschland hat sich in den vergangenen Jahren auch in der Literatur um Schriftsteller*innen wie Uwe Tellkamp und Monika Maron eine Gegenposition herauskristallisiert. Schon der große Erfolg von Tellkamps Roman *Der Turm* im Jahr 2008 lässt sich als Zeichen einer neo-konservativen Wende lesen, als eine »Sehnsucht nach Verbindlichkeit alter Werte« (Wagner, 2019, 105). Im März 2018 äußerte sich der Autor dann bei einer Podiumsdiskussion in Dresden explizit kritisch zu Flüchtlingen, von denen seiner Meinung nach 95 Prozent nicht auf der Flucht vor Krieg und Verfolgung seien, sondern in das deutsche Sozialsystem einwandern würden (ebd., 109). Die Krise wird hier also bewusst begriffen als eine »Begegnung zwischen literarischem Feld und einer besonderen politischen Krisenkonjunktur« (Gobille, 2004, 174, Hervorhebung im Original).

Gleichzeitig ist zu bedenken, dass die Positionierungen immer auch mit den Entwicklungen im jeweiligen Feld sowie in der jeweiligen Gesellschaft in Zusammenhang stehen. Das Jahr 1968 zum Beispiel hatte in der Bundesrepublik Deutschland anders als in Frankreich oder auch in Österreich eine Öffnung für Immigrant*innen in der Literatur zur Folge (Sievers und Vlasta, 2018a, 220). In Frankreich setzte eine Veränderung erst in den 1980er Jahren ein, als Immigrant*innen und ihre Nachkommen gleiche Rechte verlangten (Reeck, 2018, 178). In Österreich führten erst die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um 1986 zu den dementsprechenden Veränderungen im literarischen Feld. Zudem können feldinterne Faktoren auch für den Verlauf der Krise im Feld eine Rolle spielen. So kann die Reaktion auf Immigration eng damit zusammenhängen, welche Bedeutung Immigrant*innen in der Vergangenheit im jeweiligen literarischen Feld zukam. Diese Geschichte kann im Prozess der Anerkennung gegenwärtiger Immigrant*innen neue Relevanz erhalten. Außerdem können allgemeine Veränderungsprozesse im Feld, wie die Internationalisierung, Medialisierung oder auch Politisierung der Literatur, Einfluss darauf ausüben, ob und wie sich das Feld für Immigrant*innen öffnet. Diese Prozesse zu berücksichtigen, heißt, den Möglichkeitsraum auszuleuchten, der sich für diese Gruppe zum Zeitpunkt ihres Eintritts in das Feld bietet. Denn auch wenn Zugewanderte und deren Nachkommen im literarischen Feld als Neuheit erscheinen, so

müssen die Positionen, die sie in diesem Feld besetzen, zumindest als Möglichkeit angelegt sein, damit sie in diesem Sichtbarkeit erlangen. Ob und wie die Autor*innen diese Möglichkeiten dann wahrnehmen, hängt von ihrem Habitus ab.

3.4.3 Zusammenwirken von Habitus und Feld im schrittweisen Veränderungsprozess

Pierre Bourdieu betrachtete Charles Baudelaire und Gustave Flaubert als Initiatoren des Veränderungsprozesses im französischen literarischen Feld des 19. Jahrhunderts. Ihre zentrale Rolle in diesem Prozess erklärte er mit ihrem Habitus. Der Habitus stellt »etwas Erworbenes und zugleich ein ›Haben« dar (Bourdieu, 2001, 286). In ihm vereint sich alles, was ein Mensch von Geburt an lernt, aber nicht als gelernt, sondern als selbstverständlich empfindet. Ein wichtiger Grundstein dieses Wissens wird in der Familie gelegt. In ihr liegt der Schlüssel für soziale Reproduktion, denn die Familie vererbt ihren Nachkommen nicht nur das ökonomische Kapital, das ihren Platz in der gesellschaftlichen Hierarchie entscheidend mitbestimmen wird. Über die Familie werden auch kulturelles Kapital, wie zum Beispiel Bildung, und soziales Kapital, also gesellschaftliche Netzwerke, an die kommenden Generationen weitergegeben (Bourdieu, 1992). Doch der Habitus lässt sich nicht auf die Herkunft reduzieren, sondern umfasst auch Erfahrungen, die die Herkunft in Frage stellen und damit eine Grenzüberschreitung ermöglichen. Erst in dieser Auseinandersetzung entstehen nach Meinung Bourdieus jene »unklassifizierbaren Bastardwesen«, die Revolutionen in der Literatur hervorbringen, weil sie Positionen vereinen, die als unvereinbar gelten (Bourdieu, 2001, 184).

Zu diesen zählen auch Baudelaire und Flaubert. Sie stammten beide aus dem Bürgertum. Dieser Hintergrund prägte ihre Wahrnehmung der Möglichkeiten in der Literatur und erlaubte ihnen, Positionen zu etablieren, die für andere, die nicht über dasselbe Kapital verfügten, nicht einmal denkbar, geschweige denn umsetzbar bzw. finanzierbar gewesen wären. Gleichzeitig jedoch standen die beiden Autoren dieser bürgerlichen Herkunft sehr kritisch gegenüber. Beide wollten nicht den Weg einschlagen, den ihnen diese vorgab. Vielmehr lehnten sie die mit der bürgerlichen Herkunft einhergehenden Moralvorstellungen ab. Aus diesem Habitus erklärt sich, dass sie zwar Kritik am Bürgertum übten, aber in einem sprachlichen und literarischen Stil, der zutiefst bürgerlich geprägt war.

Diese neue Position in der Literatur, die ihnen gemeinsam ist, gestalteten sie wiederum individuell sehr unterschiedlich aus. Das erklärt sich damit, dass der Habitus nicht als deterministisch verstanden werden darf. Schon 1970 erläuterte Bourdieu, der Habitus sei »weder ein gemeinsamer Code, noch ein allgemeines Repertoire von Antworten auf gemeinsame Probleme, noch gar eine Anzahl einzelner und vereinzelter Denkschemata, sondern eher ein Zusammenspiel bereits im voraus assimilierter Grundmuster«. Diese wiederum bringen »eine Unzahl einzelner Schemata hervor, die sich ohne weiteres auf den Einzelfall anwenden lassen« (Bourdieu, 1974a, 143). Der Habitus bildet also einen unbewussten Rahmen, in dem Schriftsteller*innen agieren, aber innerhalb dieses Rahmens stehen ihnen immer noch unendlich viele Möglichkeiten zur Verfügung, von denen sie nur ausgewählte in ihrem Schreiben realisieren. Die Entscheidung für eine spezifische literarische Positionierung hängt dabei auch mit den Möglichkeiten zusam-

men, die im jeweiligen literarischen Feld zu diesem Zeitpunkt zur Verfügung stehen. So sehr sich zwei Personen in ihrem Habitus auch ähneln mögen, ihr Schreiben wird sich immer unterscheiden, nicht zuletzt, weil Distinktion entscheidend für Aufmerksamkeit und Anerkennung ist.

Diese individuellen Positionierungen wiederum bewirken einen schrittweisen Veränderungsprozess im Feld. So beschreibt Bourdieu Baudelaire als Gesetzgeber des Prozesses, der französischen Schriftsteller*innen letztendlich eine gewisse Autonomie von Politik und Wirtschaft brachte. Er verkörperte »die extremste Position der Avantgarde: die der Revolte gegen alle Machtinstanzen und alle Institutionen, angefangen bei den literarischen« (Bourdieu, 2001, 110). Er brach nicht nur in der sprachlichen und formalen Gestaltung seiner Werke radikal mit den bürgerlichen Werken seiner Zeit, sondern auch in seiner expliziten Infragestellung der Académie française, in seiner Verlagswahl und in seiner Auffassung von Kritik (ebd., 103–114). Damit initiierte er im Feld eine Auseinandersetzung, die Flaubert fortsetzte, allerdings in weit weniger radikaler Form. Das erklärt sich gerade auch mit Baudelaires radikalem Bruch, mit dem »der Heroismus des Anfangs« im Feld obsolet wurde (ebd., 114). Der erste Bruch war vollzogen, und Flaubert konnte darauf aufbauen.

Die postmigrantische Literaturgeschichte schließt an diese Analyse eines Veränderungsprozesses in der Literatur an. Auch sie stellt die Autor*innen und ihre Werke ins Zentrum der Infragestellung nationaler Grenzen im jeweiligen literarischen Feld. Dabei spielt der Habitus des jeweiligen Autors bzw. der jeweiligen Autorin eine entscheidende Rolle. Damit soll nicht dem Rückfall in einen Biografismus das Wort geredet werden, wie er gerade in der Forschung zur Literatur von Zugewanderten und deren Nachkommen abgelehnt wird, weil diese oft auf ihre Migrationsbiografie reduziert werden. Vielmehr soll gerade diese Reduzierung auf ein einziges biografisches Element überwunden werden. Denn erst aus einem umfassenden Blick auf die Biografie, die zum Beispiel auch die Ausbildung oder aber die Bezüge zum literarischen Feld beinhaltet, lassen sich Rückschlüsse auf den Habitus und damit auf die schriftstellerische Positionierung ziehen. Der Blick reicht also weit über die ethnische bzw. biologische Herkunft hinaus und stellt im Anschluss an Pascale Casanova die Bezüge der Autor*innen zur intellektuellen Welt her (Casanova, 2011, 21). Zudem werden nicht allein die Zugewanderten und deren Nachkommen einer solchen biografischen Analyse unterzogen. Relevant ist auch der Hintergrund von Verleger*innen und Kritiker*innen, die diese im Prozess der Anerkennung ihrer Literatur unterstützt bzw. diesem entgegengewirkt haben, denn auch ihre Positionierung in dieser Auseinandersetzung lässt sich mit ihrem Habitus erklären.

Hinzu kommt, dass sich mit jeder Position, die ein*e Autor*in besetzt, die Möglichkeiten im Feld verändern. Das kann zum Beispiel heißen, dass die sprachliche Grenze, die für frühe Autor*innen noch ein Thema ist, für folgende Autor*innen weniger relevant wird. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine Aufhebung, sondern nur um eine Verschiebung der Grenze, denn die Autor*innen sehen sich im weiteren Verlauf des Prozesses neuen Grenzen gegenüber. Zu diesen zählen zum Beispiel die exotisierenden und damit limitierenden Beschreibungen, mit denen die Literatur von Zugewanderten von anderen Akteur*innen im Feld charakterisiert wird. Im deutschsprachigen Raum betrifft das vor allem die Begrifflichkeiten, die für diese Literatur geprägt wurden, darunter insbesondere Begriffe wie »Immigrantenliteratur« bzw. »Migrantenliteratur« oder

»Migrationsliteratur«. Diese beinhalten zwar eine erste Anerkennung als Literatur, aber gleichzeitig eine Abgrenzung von der jeweiligen Nationalliteratur, der wiederum ausgewählte Autor*innen mit neuen Positionierungen begegnen. Jede*r Autor*in sieht sich also mit ganz spezifischen Grenzen konfrontiert, die jeweils individuelle Positionierungen zur Folge haben.

Bei der Diskussion der Grenzüberschreitungen auf der Autor*innenebene soll zudem immer berücksichtigt werden, wie diese von Akteur*innen im Feld unterstützt werden. Denn wie Tom Cheesman betont, setzte sich in Deutschland eine kosmopolitische Literatur von Zugewanderten und deren Nachkommen auch deswegen durch, weil andere Akteur*innen im Feld, die deutscher Herkunft sind, ähnliche antinationale, säkulare und humanistische Ziele verfolgten (Cheesman, 2007, 46). Die Grenze im literarischen Feld verläuft also nicht zwischen Einheimischen und Zugewanderten und deren Nachkommen, sondern zwischen jenen, die die Aufnahme dieser Neuankömmlinge im Feld befördern, und jenen, die um ihre eigene Position fürchten und deswegen deren Aufnahme ins Feld ablehnen. Mit der Unterstützung der Autor*innen verändern sich auch die Institutionen, die sich einer neuen Gruppe öffnen und deren Anerkennung befördern. Zudem übernehmen einheimische Autor*innen Ideen, die in diesem Prozess Einzug ins Feld halten. Das heißt jedoch nicht, dass damit alle Grenzen überwunden werden. Deswegen muss abschließend auch gefragt werden, welche Grenzen gegenüber Zugewanderten und deren Nachkommen im literarischen Feld weiterhin wirksam sind.

Damit ist erklärt, wie der Veränderungsprozess im literarischen Feld verläuft. Doch wie wirken die Werke über das Feld hinaus? Dafür gilt es die Verortung literarischer Felder im jeweiligen Feld der Macht zu verstehen. In diesem werden zentrale Fragen verhandelt, die die jeweilige Gesellschaft definieren. Hier entscheidet sich unter anderem, wer als zugehörig wahrgenommen wird und wer nicht. An dieser Auseinandersetzung nehmen nach Bourdieu all jene teil, die sich in den jeweiligen Feldern als dominante Akteur*innen durchsetzen können. Zentral sind dafür Politik und Ökonomie, aber auch die Literatur hat sich in vielen Nationalstaaten zu einem Feld entwickelt, über das dominante Akteur*innen in gesellschaftliche Debatten eingreifen können, wie Bourdieu in *Die Regeln der Kunst* darstellt. Immigrant*innen und ihre Nachkommen sind an diesem Autonomisierungsprozess nicht unbedingt beteiligt, aber sie profitieren von ihm, denn auch sie können über die Anerkennung im literarischen Feld Einfluss auf die Debatten über Migration im Feld der Macht nehmen. Dabei mögen ihre Beiträge als nicht so relevant wahrgenommen werden wie jene von Politiker*innen und Wirtschaftstreibenden. Doch sie bleiben auch nicht unberücksichtigt, was sich schon daran zeigt, dass Autor*innen immer wieder zu diesem Thema Stellung nehmen bzw. dazu befragt werden. In meiner Untersuchung möchte ich nicht nur feststellen, ob Immigrant*innen und ihre Nachkommen über das Feld der Literatur auf das Feld der Macht einwirken können. Es geht mir auch um die Fragen, wie sie darauf einwirken. Zu diesem Zweck analysiere ich die Wahrnehmung ihrer Werke in der Literaturkritik, die Teil des Feldes der Literatur, aber auch Teil des Feldes der Medien ist und damit ins Feld der Macht hineinwirkt. Die Literaturkritik erfüllt damit eine Scharnierfunktion zum Feld der Macht. Sie sorgt für die Vermittlung der literarischen Werke in die weitere Öffentlichkeit, bestimmt damit aber gleichzeitig auch, wie das Werk wahrgenommen wird. Sie verschafft den Werken

Gehör, kann aber auch die Wahrnehmung von Gesellschaftskritik verhindern, wenn sie diese übersieht.¹²

Zentral für die Untersuchung des Veränderungsprozesses ist die Analyse der literarischen Texte in Bezug auf die Frage, wie sie sprachliche, thematische und literarische Grenzen überschreiten, die ihnen im Feld auferlegt werden. Dazu liegt bereits umfassende Forschung vor, auf die abschließend kurz verwiesen werden soll. Zur Sprache kommen beispielhaft einige Möglichkeiten der Grenzüberwindung, ohne dass dabei Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird.

3.4.4 Literaturwissenschaftliche Ansätze zur Beschreibung schriftstellerischer Grenzüberschreitungen

Erster und wichtigster Schritt auf dem Weg zur literarischen Anerkennung ist für Immigrant*innen und deren Nachkommen die Überwindung sprachlicher Grenzen. Aufgrund dieser wird nur jenen Kreativität in der Sprache zugesprochen, die in diese geboren sind. Doch gerade dieses monolinguale Paradigma, wie Yasemin Yildiz es nennt, erweist sich als besonders hartnäckig. Das erklärt sich mit dem Begriff »Muttersprache« selbst, so Yildiz, der nicht allein als Metapher zu verstehen ist, sondern ein ganzes Narrativ beinhaltet, das Sprache, Herkunft und Identität eng miteinander verbindet, ein Narrativ, das sich seit dem 19. Jahrhundert als selbstverständlich etablierte (vgl. Abschnitt 3.2). Yildiz spricht in diesem Zusammenhang von einem sprachlichen Familienroman.¹³ »The linguistic family romance helps to fantasize a bodily as well as familial grounding in language that does not exist« (Yildiz, 2012, 12). Dieser sprachliche Familienroman beinhaltet die Vorstellung, dass nur jene, die eine Sprache von ihrer Mutter erlernt haben, in dieser kreativ tätig werden können. Damit wird Kreativität in einer anderen Sprache als der Muttersprache oder in mehreren Sprachen ausgeschlossen. Mit dem Begriff »Muttersprache« schreibt sich dieses Narrativ so tief in die menschliche

12 Mit diesem Ziel meiner Analysen erklärt sich auch, warum ich den ökonomischen Erfolg der Werke unberücksichtigt lasse. Bourdieus These, dass ökonomischer Erfolg der literarischen Anerkennung abträglich ist (Bourdieu, 2001, 134–140), lässt sich so heute nicht mehr aufrechterhalten. Doch die Anerkennung durch zentrale Akteur*innen im Feld ist nach wie vor zentral dafür, im Feld und über das Feld hinaus zu wirken, auch wenn diese enger mit ökonomischem Erfolg verquickt ist (vgl. Abschnitt 3.4.1). Abgesehen davon geht es mir um die Frage, ob die Autor*innen über ihre Werke ein neues Denken über Migration durchsetzen können. Das findet nicht in Verkaufszahlen und Preisgeldern Ausdruck, sondern in Aussagen über die Werke von Verlagen, Zeitschriften und in der Literaturkritik. Ähnliches gilt für andere Institutionen im Feld: Absatz, Größe und Reichweite sagen nicht unbedingt etwas darüber aus, welche Bedeutung diese im Feld in Bezug auf die Anerkennung von Autor*innen haben.

13 Mit dem Begriff »family romance«, also Familienroman, verweist Yildiz dabei auf ein Genre, in dem gesellschaftliche Konstellationen anhand einer Familie dargestellt werden. Gleichzeitig steckt schon im Begriff selbst eine alternative Deutung, denn Sigmund Freud bezeichnete die Fantasien von Kindern, in denen diese sich ideale Eltern imaginieren, als Familienromane (Freud, 1999a). In diesem Sinne spricht dann auch Yildiz von den alternativen Familienromanen, die von Autor*innen geschrieben wurden, die als nicht der Nation zugehörig gelten, um das nationale Narrativ in Frage zu stellen.

Existenz ein, dass es als selbstverständlich hingenommen wird (ebd., 6–14). Aus dieser Selbstverständlichkeit heraus wird Immigrant*innen und deren Nachkommen die Kompetenz in der jeweiligen Sprache abgesprochen, unabhängig davon, ob sie diese beherrschen oder nicht.

Die Strategien, die Autor*innen wählen, um diese Grenze zu überwinden, sind unterschiedlicher Natur. So entschied sich zum Beispiel der russischstämmige Autor Andreï Makine, nachdem seine Manuskripte in französischer Sprache von mehreren Verlagen abgelehnt wurden, diese als Übersetzungen aus dem Russischen auszugeben. Mit dieser Fiktion gelang es ihm, einen angesehenen französischen Verlag zu finden und die Kritik für sein Werk einzunehmen, wobei besonders der Übersetzung und damit eigentlich dem sprachlichen Duktus des Autors großes Lob gezollt wurde (Porra, 2011, 73). Verlage und Kritik fällten ihr Urteil also nicht allein auf Basis der Qualität der Texte, sondern wiesen diese zunächst allein deswegen als mangelhaft zurück, weil Französisch nicht die Muttersprache des Autors ist. In ihrer Bewertung zeigt sich damit die fortdauernde Wirkmacht des monolingualen Paradigmas im französischen literarischen Feld, der sich der Autor mit seiner Übersetzungsfiktion erfolgreich entziehen konnte.

Doch die Autor*innen umgehen die sprachliche Ausgrenzung nicht nur indirekt, sondern setzen sich auch in ihren Texten mit dieser auseinander. Um mit Yildiz zu sprechen: Sie schreiben alternative Familienromane, in denen die emotionale Bindung an eine Sprache nicht in der Beziehung zur Mutter begründet liegt (Yildiz, 2012, 12). Das können Texte sein, in denen sich die Protagonist*innen wie in Vladimir Vertlils *Zwischenstationen*, Dimitré Dinevs *Engelsungen* oder Julya Rabinowichs *Spaltkopf* im neuen Land und der dazugehörigen Sprache eine neue Familie aufbauen. Sie können aber auch wie Anna Kim in *Die Bilderspur* die Idee von Herkunft neu erzählen, so dass ein koreanisches Aussehen und eine sprachliche Verortung im Deutschen nicht mehr als Widerspruch erscheinen (Sievers, 2018a, 45–49; vgl. zu Kims *Die Bilderspur* ausführlich Abschnitt 8.3). Doch die affektive Bindung an eine Sprache, die nicht die Muttersprache ist, wird nicht nur in solchen konkreten alternativen Familienerzählungen sichtbar. Vielmehr zeigt sich solch eine affektive Bindung auch dann, wenn nicht explizit über Familienverbindungen erzählt wird. So erweist sich die neue Sprache für viele Autor*innen als ein Medium der Befreiung von einer Muttersprache, die nicht als Quelle der Herkunft und Identität verstanden wird, wie Yildiz unter anderem am Beispiel Yoko Tawada zeigt.

Tawada verlässt wie viele andere Frauen in den 1980er und 1990er Jahren Japan, um sich den Erwartungen zu entziehen, denen Frauen in dieser Gesellschaft unterworfen sind. Allerdings ersetzt sie nicht das Japanische mit dem Deutschen, um sich aus dem Korsett der japanischen Sprache und Gesellschaft zu befreien. Vielmehr dient ihr die Zweisprachigkeit dazu, sich auf keine der Sprachen festlegen zu müssen, sondern jede einzelne aus der Perspektive der anderen in Frage zu stellen. Eine Bindung an eine Sprache, wie sie im monolingualen Paradigma festgelegt ist, wird damit ausgeschlossen (Yildiz, 2012, 109–142). Gleichzeitig verändert Tawada durch ihre kritische Auseinandersetzung mit der Sprache auch das Deutsche, das sich damit für neue Autor*innen öffnet: »The German that emerges here in postmonolingual perspective has been and continues to be a home for many – a home that is itself undergoing transformation, a home that is not exclusionary« (ebd., 210).

Die sprachliche geht oft mit einer thematischen Grenzüberschreitung einher. Sie beinhaltet das Erzählen von autobiografisch motivierten Geschichten, die bisher nicht als Teil der deutschsprachigen Geschichte und Literatur wahrgenommen wurden. Einer der ersten Wissenschaftler*innen, der sich diesem Prozess im deutschsprachigen Raum widmete, ist Carmine Chiellino in seinem Buch *Am Ufer der Fremde*. Er erklärt, wie Franco Biondi in seinem Roman *Die Unversöhnlichen oder im Labyrinth der Herkunft* (1991) das historische Gedächtnis eines Gastarbeiters in die deutsche Sprache und Literatur einschreibt. Die Hauptfigur seines Romans Dario Binachi kehrt in seinen Geburtsort San Martino zurück, um sich mit seiner Familie auszusöhnen. Aus diesem Anlass wird die Geschichte der Familie erzählt. Die Armut der Familie, der einzelne Familienmitglieder durch Binnenwanderung bzw. Auswanderung zu entkommen versuchen, steht paradigmatisch für den gesamten Landstrich Romagna. In der italienischen Literatur, die von Auswanderung geprägt ist, wie Chiellino an vielen Beispielen illustriert, finden sich mehrere Vorbilder für Biondis Vorhaben. So erzählt zum Beispiel auch Elio Vittorini in *Conversazione in Sicilia* (1938/39) von einem Rückkehrer. Dieser wird von seiner Mutter in das regional-historische Gedächtnis eingeführt. In Biondis Roman dagegen weigert sich die Mutter, dem Sohn die Familiengeschichte zu erzählen. Damit kommt es nicht zur erhofften Aussöhnung mit der Familie, die der Protagonist am Ende des Romans deswegen auch wieder verlässt (Chiellino, 1995, 379). Chiellino beschreibt das Einschreiben des historischen Gedächtnisses in die Literatur als einen Akt, mit dem ein Leben und eine Zukunft in der neuen Sprache überhaupt erst möglich werden. Das bedarf jedoch auch einer Veränderung der Sprache: »Was in Biondis Roman aufgezeigt wird, ist gerade der Vorgang, wie eine Sprache Trägerin von einem ihr fremden historischen Gedächtnis wird« (ebd., 380). Chiellino beschreibt das Resultat als »bikulturelle Reminiszenz« (ebd., 361).

Schon an diesem Beispiel zeigt sich, welche Bedeutung literarische Traditionen in diesem Prozess des Einschreibens einnehmen können. Das wurde insbesondere in Bezug auf die literarischen Traditionen des Herkunftslandes bisher oft unterschätzt, weil in den Nationalphilologien, in denen diese Autor*innen gelesen werden, die Bezüge zu anderen Literaturen, insbesondere wenn diese aus literarischen Peripherien stammen, oft nicht erkannt und Versuche seitens der Autor*innen, diese Literatur zu vermitteln, selten wahrgenommen werden (Yeşilada, 2012, 59). Doch die Auseinandersetzung mit diesen Bezügen ist essenziell, um die Texte und damit die Positionierung der Autor*innen zu verstehen. So könnte Zafer Şenocaks frühe Lyrik auf den ersten Blick als typisch für eine Literatur von Zugewanderten und deren Nachkommen gelten, die sich mit der Entfremdung und dem Dazwischen dieser Gruppe auseinandersetzt. Diese Interpretation übersieht jedoch, dass er sich auf türkische Mystiker wie Yunus Emre und Pir Sultan Abdal beruft, die er selbst auch ins Deutsche übersetzt hat. Über diese Mystiker verortet er die spezifische Situation türkischer Zugewanderter in Deutschland als eine Form der »universelle[n] Erfahrung eines auf Wanderschaft befindlichen Ich« (ebd., 198–202). Gleichzeitig schreibt Şenocak diese Literaturtradition in die deutsche Lyrik ein.

Natürlich bedienen sich Zugewanderte und deren Nachkommen im deutschsprachigen Raum darüber hinaus an den deutschsprachigen literarischen Traditionen (Meyer, 2021). Dabei ist der Bezug, anders als in Großbritannien und Frankreich, weniger kri-

tisch als konstruktiv. Autor*innen wie Rafik Schami, Emine Sevgi Özdamar und Feridun Zaimoglu schreiben nicht gegen koloniale Geschichte an, sondern stellen sich in eine Tradition von Autor*innen wie Heinrich Heine, Franz Kafka oder Else Lasker-Schüler, die belegen, dass Deutschland nie eine ethnisch homogene Nation war: »They look not for mothers and fathers to kill but rather willingly seek allies, guardians, ancestors, and godfathers« (ebd., 82). Anders als postkoloniale Schriftsteller*innen in Großbritannien und Frankreich sehen sich viele der zugewanderten Autor*innen im deutschsprachigen Raum damit konfrontiert, außerhalb der deutschsprachigen literarischen Tradition verortet zu werden. Sie schreiben sich deswegen in diese ein, um Zugehörigkeit einzufordern und sich damit zugleich dem ausgrenzenden deutschen Nationalismus entgegenzustellen (ebd., 307). Diese These bestätigen auch meine empirischen Analysen zu Vertlib (Kapitel 5), Dinev (Kapitel 6), Rabinowich (Kapitel 7) und Kim (Kapitel 8). Die nachkommenden Generationen dagegen entwickeln eine ganz andere Anspruchshaltung, sind sie doch in Deutschland oder Österreich zu Hause, auch wenn ihnen das oft abgesprochen wird.

Schließlich können Immigrant*innen und deren Nachkommen selbstverständlich auch auf internationale literarische Traditionen zugreifen und auf diesem Wege die Grenzen nationaler literarischer Traditionen überschreiten. Ein Beispiel ist Kemal Kurts *Ja sagt Molly* (1998), in dem gut 160 Protagonist*innen aus ähnlich vielen Klassikern der internationalen Literatur auftreten. Cheesman beschreibt diesen Roman als ein Manifest für kosmopolitische Literatur, mit dem sich der Autor im transnationalen Pantheon postkolonialen Schreibens verortet (Cheesman, 2007, 55). Ähnlich betont Christine Meyer für Emine Sevgi Özdamar, sie würde sich über ihre literarischen Bezüge eine transnationale und transhistorische erweiterte »Familie« schaffen, eine Art Internationale von Dissident*innen und Revolutionären, die von William Shakespeare über Bertolt Brecht bis hin zum traditionellen türkischen Schattentheater Karagöz reicht (Meyer, 2021, 128). Über dieses Netz an literarischen Bezügen nimmt die Autorin nahezu selbstverständlich die Position einer »östlichen libertären Linken« ein und entzieht sich damit dem orientalistischen Denken, das die Welt in den fortschrittlichen, liberalen Westen und den konservativen, gewalttätigen Osten unterteilt (ebd., 124). Sie stellt diesem Denken eine Literatur entgegen, die aufzeigt, dass Unterdrückung, Ausbeutung und Nationalismus überall auf der Welt zu finden sind.

Das gezielte Einschreiben in eine nationale literarische Tradition kann darüber hinaus über die Wahl eines bestimmten Genres erzielt werden. So erläutert Mark Stein, wie schwarze Autor*innen, die in Großbritannien geboren oder aufgewachsen sind, sich seit den 1980er Jahren das Genre des Bildungsromans aneignen, um sich in die britische Literatur und Kultur einzuschreiben. Dabei bauen sie grundsätzlich auf die Tradition auf, wie sie sich im späten 18. Jahrhundert in Deutschland entwickelte und im Verlauf des 19. Jahrhunderts unter anderem mit Charles Dickens in Großbritannien Nachahmer fand. Gleichzeitig jedoch unterscheiden sich ihre Texte deutlich von diesen Vorläufern, weil im Zentrum nicht junge weiße Männer stehen, die sich auf die Suche nach ihrer Identität begeben. Vielmehr müssen die Protagonist*innen in diesen Romanen erst nach einer Stimme suchen, die ihnen erlaubt, Teil der britischen Gesellschaft zu sein, ohne ihre Herkunft verleugnen zu müssen (Stein, 2004, 20–31). Als eines von vielen Beispielen dient Stein Andrea Levys Roman *The Fruit of the Lemon* (1999), in dem sich die junge Prot-

agonistin Faith Jackson enttäuscht vom Rassismus der britischen Gesellschaft auf eine Reise in das Herkunftsland ihrer Eltern, Jamaika, begibt. Die Erkundung ihrer Familiengeschichte, die sie damit in die englische Literatur einschreibt, dient ihr als Grundlage, um für sich einen Platz in Großbritannien einzufordern, das sie nach der Reise eindeutig als ihre Heimat betrachtet. Die schwarzen britischen Bildungsromane sind damit nicht nur Ausdruck der Bildung eines Individuums, wie Mark Stein betont, sie beinhalten auch die Transformation der britischen Gesellschaft und ihrer kulturellen Institutionen: »Novels of transformation do not only deal with the protagonists' coming of age. They at once describe and purvey the transformation, the reformation, the repeated coming of age of British cultures under the influence of what I call ›outsiders within‹« (Stein, 2004, 36).

Zugewanderte und ihre Nachkommen haben also mit unterschiedlichen literarischen Mitteln versucht, sich den Grenzen zu widersetzen, die ihren Zugang zur jeweiligen Literatur und Kultur erschweren. Dabei sind die Positionierungen der Autor*innen immer im jeweiligen Kontext zu verstehen. Hinzu kommt, dass Autor*innen nie auf eine Position festgelegt sind, sondern dass sich diese mit der Zeit wandeln kann. Alain Mabankou zum Beispiel positionierte sich in seinen frühen Werken bewusst zwischen Europa und Afrika. Erst als er eine gewisse Bekanntheit erlangt hatte, begann er dieses Dazwischen aus einer universellen Perspektive, in der Migration die Norm und nicht die Ausnahme darstellt, in Frage zu stellen (De Meyer, 2015). Feridun Zaimoglu hingegen positionierte sich anfangs als Sprachrohr der von ihm so benannten Kanaken, bevor er in einem zweiten Schritt bewusst die Position eines deutschen Dichters bezog (Husemann, 2011). Dabei schreibt er sich in die frühe romantische Tradition ein, auf die sich die Nationalsozialisten mit ihren völkischen Ideen beriefen und die deswegen nach 1945 in Deutschland nicht mehr in das literarische Schreiben einfluss. Zaimoglu kann diese Tradition in seinen Werken ab 2000 als eine Form des magischen Realismus erfolgreich wieder zum Leben erwecken, weil eine Wiederaufnahme in seinem Schreiben weniger angreifbar ist (Meyer, 2021, 40–42). Ähnliche Veränderungen in der Positionierung wurden auch für Saša Stanišić und Olga Grjasnowa (Steinberg, 2019) bzw. Alina Bronsky (Steinberg, 2021) beobachtet.

Die postmigrantische Literaturgeschichte will zunächst der Frage nachgehen, wann und wie sich in einem nationalen Kontext Ausgrenzungsmechanismen gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen etablierten und wie diese konkret aussahen. Sie richtet den Blick damit auf den Prozess der Nationalisierung im jeweiligen literarischen Feld und bietet eine Neuinterpretation einer meist relativ gut untersuchten Epoche aus der Perspektive der Immigration. In einem zweiten Schritt widmet sie sich der Infragestellung dieser nationalen Normen und damit der Überwindung dieser Ausgrenzung. In diesem Zusammenhang werden die gesamtgesellschaftlichen Veränderungen analysiert, die neue Möglichkeitsräume in literarischen Feldern eröffneten. Darunter fallen ein neues gesellschaftliches Selbstverständnis genauso wie Internationalisierungsprozesse, die auch die Literatur betreffen. Im Zentrum steht aber die Auseinandersetzung mit den Schriftsteller*innen und den literarischen Mitteln, die sie in ihren Werken nutzten, um konkreten Ausgrenzungsmechanismen zu begegnen. Dabei soll auch erkundet werden, inwieweit sie damit nicht nur in der Literaturkritik, sondern auch darüber hinaus Veränderungen erwirken konnten. Diese Aspekte gilt es für alle Autor*innen zu untersuchen, allerdings nicht unbedingt nach demselben

Schema, denn jede*r Autor*in wird in ihrer Individualität untersucht, so dass auch die Kapitel individuell gestaltet sind. Im Folgenden soll dieser Ansatz genutzt werden, um die österreichische Literaturgeschichte seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart neu zu erzählen. Als Einstieg dient eine ausführliche Analyse der Nationalisierung dieses Feldes nach dem Zweiten Weltkrieg und der damit einhergehenden Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen.

4. Postmigrantische Geschichte des österreichischen literarischen Feldes bis in die frühen 1990er Jahre

Wer postmigrantische Literaturgeschichte erzählen will, muss zunächst die Geschichte des jeweiligen literarischen Feldes daraufhin befragen, welche Rolle Immigrant*innen und ihre Nachkommen darin spielten. In Österreich betrifft das hauptsächlich die Jahre nach 1945, weil erst in dieser Zeit ein von Deutschland relativ unabhängiges literarisches Feld entstand, auch wenn Ansätze für ein solches nach Meinung von Norbert Christian Wolf bereits im späten 18. Jahrhundert zu finden sind. Schon ab 1781, als Joseph II. die Zensur für gut zehn Jahre lockerte, habe sich ein Literatursystem entwickelt, das über eine gewisse »Eigengesetzlichkeit [...] gegenüber dem entsprechenden mittel- und nord-deutschen Pendant« verfügte (Wolf, 2002, 64). Norbert Bachleitner schränkt allerdings diesbezüglich ein: »Alles in allem gibt es nur schwache Anzeichen, die in Richtung einer Eigenständigkeit der Literatur und des literarischen Lebens in Österreich weisen« (Bachleitner, 2022, 244). Gleichzeitig wehrt Bachleitner sich gegen die These, es hätte eine einheitliche deutsche Literatur gegeben. Stattdessen geht er von einem Prinzip der Subsidiarität aus, in dem Akteur*innen je nach Schreibsituation und anvisiertem Adressat*innenkreis lokal, regional, national oder übernational verortet werden können (ebd., 245f.). Von einem relativ autonomen österreichischen literarischen Feld lässt sich allerdings auch im frühen 20. Jahrhundert noch nicht sprechen. Literarische Vermittlerfiguren wie Hermann Bahr versuchten zwar schon Ende des 19. Jahrhunderts mit Begriffen wie »Jung-Wien« oder »Jung-Österreich« die »österreichische Literatur gegenüber der deutschen zu profilieren« (Bachleitner, 2005, 154). Die Idee von einer autonomen österreichischen Literatur war jedoch in der damaligen Wiener Literaturszene, die sich eng an die Entwicklungen in Deutschland anlehnte, noch nicht durchsetzbar, resümiert Norbert Bachleitner. Das sollte sich in der Zwischenkriegszeit zwar teilweise ändern. So entstand zum Beispiel 1923 mit Zsolnay der erste Verlag in Wien, der sich spezifisch der österreichischen Literatur annahm (Hall, 1994). Doch der Austrofaschismus und der »Anschluss« setzten dieser Phase ein gewaltsames Ende. Zur Ausbildung eines autonomen österreichischen literarischen Feldes kam es erst nach dem Zweiten Weltkrieg.

Als zentral für die Entwicklung dieses Feldes gilt bis heute die Auseinandersetzung zwischen den Konservativen mit katholisch-nationalem oder sogar nationalsozialisti-

schem Hintergrund, die in den 1950er Jahren dominierten, und der Avantgarde, die sich im Verlauf der 1960er Jahre als zweite Position fest im Feld verankern konnte. Dieser Richtungsstreit ist auch aus institutioneller Perspektive so gut untersucht, dass er in einer Einführung in die Kulturwissenschaften für Literaturwissenschaftler*innen als Lehrbeispiel zur Illustrierung von Bourdieus Feldtheorie dient (Schößler, 2006, 59–65). Wie sich diese Entwicklungen auf Immigrant*innen und deren Nachkommen auswirkten, wurde dagegen erst in Ansätzen analysiert (Sievers, 2016b; dies., 2018a). Doch die Ergebnisse dieser Analysen überraschen. So waren die Konservativen der 1950er Jahre Immigrant*innen gegenüber weitaus aufgeschlossener als die Avantgarde, die das Feld in den 1970er und 1980er Jahren dominierte. Erst mit der Krise, die 1986 mit einer Auseinandersetzung um den Präsidentschaftskandidaten Kurt Waldheim und seine etwaige Beteiligung an nationalsozialistischen Verbrechen begann, setzte sich im Feld eine Diversifizierung durch, die der erneuten Anerkennung von Immigrant*innen und deren Nachkommen in den 1990er Jahren den Weg bereitete.

Die Geschichte des österreichischen literarischen Feldes muss also aus einer postmigrantischen Perspektive neu erzählt werden. Erst aus dieser Perspektive wird ersichtlich, dass Konservative und Avantgarde in Bezug auf die Nationalisierung der Literatur gemeinsame Interessen verfolgten. Allen lag die Förderung österreichischer Literatur am Herzen, auch wenn sie darunter nicht notwendigerweise das Gleiche verstanden. Zu diesem Ergebnis kommt auch Christoph Leschanz in seiner umfassenden Analyse des österreichischen literarischen Feldes von 1945 bis in die Mitte der 1970er Jahre: »Nachhaltig etablieren und durchsetzen konnte sich jedoch im Endeffekt, ganz unabhängig von den einzelnen Akteur:innen, die diskursive Wahrheit des Vorhandenseins von so etwas wie einer ›österreichischen Literatur‹« (Leschanz, 2022a, 443f.).¹

Um diese Dimension der Entstehung des österreichischen literarischen Feldes zu erfassen, reicht es nicht, wenn man, wie viele bisherige Studien zur österreichischen Literatur, fragt, was denn jetzt genau das Österreichische an dieser Literatur sei. Vielmehr gilt es zu untersuchen, wie sich die Idee durchsetzen kann, dass es so etwas wie eine österreichische Literatur gibt, und wie diese Kategorie zu unterschiedlichen Zeiten, je nachdem, wer das Feld dominierte, verstanden wurde. Im Zentrum meiner Untersuchung steht dabei immer der Zusammenhang zwischen diesem Nationalisierungsprozess und der fortschreitenden Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen. Dabei darf auch die Geschichte der Autonomisierung des Feldes nicht unberücksichtigt bleiben, weil sie eng mit dem Nationalisierungsprozess verbunden ist. Erst eine genaue Analyse beider Prozesse gemeinsam macht sichtbar, wie es zur Schließung des Feldes gegenüber Immigrant*innen und ihren Nachkommen kam. Nachdem eine solche Analyse des Feldes zum Zeitpunkt der Verfassung dieses Textes nicht vorlag, wird

1 Die Dissertation von Christoph Leschanz entstand zum großen Teil parallel zu diesem Buch, ohne dass wir voneinander wussten, und konnte von mir erst nach Abschluss meines Manuskripts eingesehen werden. Seine umfassende Rekonstruktion des Feldes von 1945 bis in die 1970er Jahre bestätigt meine deutlich kürzere Feldanalyse in vielen Punkten, befasst sich jedoch ungleich ausführlicher mit der Verortung des literarischen Feldes im Feld der Macht sowie mit den Konflikten im Feld (siehe dazu auch Leschanz 2022b). Leschanz geht es vor allem darum, den Blick auf die Literaturgeschichte der frühen Nachkriegszeit zu objektivieren, denn diese sei bisher hauptsächlich aus der Perspektive jener geschrieben worden, die das Feld seit den 1970er Jahren dominieren.

die Geschichte der Autonomisierung und Nationalisierung des Feldes im Folgenden ausführlich dargestellt. Erst das erlaubt, die Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen im Prozess der Entstehung des Feldes im Detail nachzuvollziehen.

Um diese postmigrantische Geschichte des österreichischen literarischen Feldes erzählen zu können, muss die Entwicklung des Feldes über den internen Konflikt zwischen Konservativen und Avantgarde hinausgedacht werden. Dafür ist ein Blick auf vergleichbare Fälle hilfreich. So zeigen Untersuchungen zur Westschweiz sowie zu Belgien und Quebec, dass in all diesen Feldern zunächst die Abgrenzung zum dominanten französischen literarischen Feld im Zentrum stand, bevor man sich in einem zweiten Schritt der Autonomisierung von der Politik widmete (Jurt, 1998, 97–102). Das bestätigt sich auch für das österreichische literarische Feld. Bis Ende der 1950er Jahre arbeiteten die zentralen Akteure auf die Abgrenzung vom deutschen Nachbarn hin;² anschließend wurde bis in die 1980er Jahre auf die Autonomisierung von der Politik fokussiert, die ökonomische Unterstützung bot, dafür aber Mitspracherecht im literarischen Anerkennungsprozess verlangte; ab Mitte der 1980er kam es dann auf Basis dieser ersten beiden Schritte zur Intellektualisierung des Feldes, das heißt, literarische Akteur*innen begannen sich aktiv in die politische Auseinandersetzung um die österreichische Beteiligung an nationalsozialistischen Verbrechen einzubringen.

Im Folgenden wird sich zeigen, dass nicht die Abgrenzung des Feldes gegenüber Deutschland in den 1940er und 1950er Jahren zur Ausgrenzung von Immigrant*innen führte, sondern die anschließende Distanzierung von der Politik. Abschließend wird auf die Veränderungen des Feldes seit den 1980er Jahren eingegangen, die der erneuten Anerkennung von Immigrant*innen in den 1990ern den Weg bereiteten. Bei der Beschreibung all dieser institutionellen Positionen ist zu bedenken, dass diese den Raum des Möglichen abstecken, in dem sich die Autor*innen mit ihren Werken positionieren müssen, um Sichtbarkeit und damit Anerkennung zu erlangen. In den Werken selbst dagegen werden die Grenzen und Gegensätze, die das Feld bestimmen, oft überschritten. Das gilt zum Beispiel in der Nachkriegszeit nicht nur für die Werke der Avantgarde, die den ästhetischen Vorstellungen der zentralen Akteure nicht entsprachen, sondern auch für die erzählende Literatur, die sich mit Nationalsozialismus und Holocaust befasste, aber

-
- 2 Für diese Phase wird bewusst die männliche Form Akteure verwendet, um darauf hinzuweisen, dass viele der Personen, die als Kulturfunktionäre und Literaturförderer aktiv waren, und insbesondere jene, die an zentralen Stellen saßen, Männer waren (Leschanz, 2022a, 434–444). Nur ganz selten übernahm eine Frau eine solche zentrale Position, wie zum Beispiel Jeannie Ebner, die von 1969 bis 1978 die Zeitschrift *Literatur und Kritik* herausgab (Polt-Heinzl, 2018, 148). Doch die Männer verfügten über die Definitionsmacht: »Die Wahrnehmung des literarischen Lebens in den Nachkriegsjahren wurden weitgehend vom Blick jener durchwegs männlichen Akteure geprägt, die kraft ihrer damaligen (Hans Weigel) oder späteren (Gerhard Rühm, Andreas Okopenko) Position das Bild definierten, als das sie diese Zeit und ihre Rolle darin fixiert haben wollten. Die am (Wahrnehmungs-)Rand, aber doch mittendrin beteiligten Frauen haben sich nicht oder erst sehr spät dazu geäußert, nachhaltige Korrekturen am Bild waren da kaum mehr möglich« (Polt-Heinzl, 2018, 147). Anders verhielt es sich bei den jungen Schriftstellerinnen, die zwar von den Männern zu dieser Zeit auch nur sehr bedingt ernst genommen wurden, wie ein Porträt Hans Werner Richters von Ilse Aichinger illustriert, aber trotzdem Bekanntheit erlangten (ebd., 151f.).

in der Zeit kaum wahrgenommen wurde, weil im literarischen Feld jene dominierten, die diese Zeit vergessen machen wollten (Polt-Heinzl, 2018, 7–17).

Die folgende Analyse basiert auf bereits existierenden Studien zur österreichischen Literatur seit 1945. Zusätzlich wurden literarische Zeitschriften daraufhin ausgewertet, ob und wie ihre Autor*innen gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen Grenzen ziehen. Zeitschriften sind für Auseinandersetzungen im österreichischen literarischen Feld zentral, weil der Diskussion von Literatur in Zeitungen zumindest bis in die 1980er Jahre eine deutlich geringere Bedeutung zukommt als im deutschen literarischen Feld (Holler, 2003, 52–55; Moser, 2009, 386–390). Zeitschriften hatten demgegenüber eine ungleich größere Bedeutung als in Deutschland (Leschanz, 2022a, 303–367). Für die vorliegende Analyse wurden jene Zeitschriften ausgewählt, die den Diskurs seit 1945 dominierten, also *Wort in der Zeit*, *Literatur und Kritik*, *manuskripte* und *Wespennest*. Für die 1990er Jahre wird zusätzlich die Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* herangezogen, weil diese sich besonders für Immigrant*innen engagierte. In dieser letzten Phase wurde Immigration teilweise explizit zum Thema gemacht. Demgegenüber sind die Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen im Feld unbewusster Natur und lassen sich nur indirekt zum Beispiel aus Positionierungen zu österreichischer Sprache und Literatur ableiten.

4.1 Alle für Österreich: Aufblühen des Feldes in der unmittelbaren Nachkriegszeit

Nach dem Zweiten Weltkrieg stand die Förderung österreichischer Literatur und Kultur hoch im Kurs. Ob sie den Anschluss an die internationale literarische Moderne forderten oder sich dem überzeitlichen Guten, Wahren und Schönen verschrieben, alle literarischen Akteure setzten sich explizit zum Ziel, Österreich geistig wiederaufzubauen. Diesen Aufbauprozess übernahmen nach der Währungsreform zunächst einmal jene, die schon in der Zwischenkriegszeit Bekanntheit erlangt hatten und für die Restauration eintraten. Besonders eindrücklich formulierte diese Haltung 1945 der Schriftsteller Alexander Lernet-Holenia:

In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückzublicken. Um es vollkommen klar zu sagen: wir haben es nicht nötig, mit der Zukunft zu kokettieren und nebulöse Projekte zu machen, wir sind, im besten und wertvollsten Verstande, unsere Vergangenheit, wir haben uns nur zu besinnen, daß wir unsere Vergangenheit sind – und sie wird unsere Zukunft werden. (Lernet-Holenia, 1945)

Lernet-Holenia hatte in seinen Werken schon in den 1930er Jahren ein Bild von Österreich zu zeichnen begonnen, das auf dem multikulturellen Erbe der Habsburgermonarchie aufbaute: »Rejecting the pan-German ideology of National Socialism and other Anschluss-minded politics of the period, Lernet-Holenia stresses the polyglot and non-

German nature of Catholic Old Austria« (Dassanowsky, 2005, 175f.).³ Dieser habsburgische Mythos, wie ihn später Claudio Magris nannte (Magris, 1966), diente nach 1945 der diskursiven Abgrenzung österreichischer Identität und Literatur von der deutschen (vgl. Abschnitt 4.3). Gleichzeitig wurden auf allen Ebenen literarischer Zirkulation Institutionen etabliert, die eine gewisse Unabhängigkeit der österreichischen Literatur vom deutschen Markt garantieren sollten, jedoch den politischen Einfluss auf die Literatur erhöhten (vgl. Abschnitt 4.2).⁴ Diese Abgrenzung von Deutschland hatte noch keine Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen zur Folge. Vielmehr garantierte der habsburgische Mythos bis Ende der 1950er Jahre eine sprachliche Offenheit gegenüber Zugewanderten aus den Gebieten der ehemaligen Habsburgermonarchie (vgl. Abschnitt 4.4). Erst gegen Ende dieser Phase setzte eine Diskussion über die Besonderheit der österreichischen Literatursprache ein, die zur Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen in der nächsten Phase überleitete (vgl. Abschnitt 4.5).

Doch zurück zur frühen Nachkriegszeit. Kurz nach dem Ende des nationalsozialistischen Regimes setzte in Österreich eine rege literarische Tätigkeit ein. Die Druckereien waren anders als in Deutschland weitgehend von Bombardierungen verschont geblieben, und es kam zu einer Welle von Wiedererrichtungen und Neugründungen von Verlagen und Zeitschriften. Zeitweilig bestand sogar die Hoffnung, Wien könne sich zu einem Zentrum des deutschsprachigen Buchhandels entwickeln. Zunächst war man jedoch vom Rest des deutschsprachigen Marktes aufgrund des Mangels an Transportmitteln und der ungeklärten Konvertierung von Devisen weitgehend isoliert. Das bedeutete auch, dass die steigende Nachfrage nach Büchern ab 1946, als nationalsozialistisch belastete Autor*innen aus Schulen, Büchereien und Buchhandel entfernt werden mussten, hauptsächlich den Produzenten im Land zugutekam. Diese versuchten deswegen alle Marktsegmente abzudecken und druckten vergleichsweise wenig österreichische Literatur, dafür aber relativ viele Übersetzungen, die teilweise von den Besatzungsmächten gefördert wurden (Lunzer, 1984, 25–31). So wurden österreichischen Verlagen zu vergleichsweise geringen Gebühren amerikanische Bücher in deutscher Übersetzung zur Veröffentlichung angeboten (Bachleitner et al., 2000, 331).⁵

In dieser Zeit des Aufbruchs war es insbesondere zurückgekehrten Emigranten wie Hermann Hakel oder Hans Weigel ein großes Anliegen, der internationalen literarischen Moderne, die im Faschismus verboten war, sowie jungen Autor*innen, die an diese angeschlossen, ein Forum zu bieten (Schmid-Bortenschlager, 1997, 82f.). Von zentraler Be-

3 Seine Ablehnung der Deutschen und des Nationalsozialismus hielten Lernet-Holenia allerdings nicht davon ab, als Offizier in der deutschen Wehrmacht zu dienen und nach seiner Verletzung im Polenfeldzug als Chefdramaturg der Heeresfilmstelle zu arbeiten – eine Stelle, die ihm angeboten wurde, obwohl seine Werke seit 1933 in Deutschland als »unerwünscht« eingestuft waren (Dassanowsky, 2005, 179, 182–184).

4 Gisèle Sapiro kommt in einem Aufsatz über die Geschichte der Autonomisierung des französischen literarischen Feldes vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart zu dem Schluss, dass »jede Etappe der Autonomisierung eine neue Form der Abhängigkeit mit sich bringt« (Sapiro, 2005, 43). Das bestätigt auch das Beispiel Österreich.

5 Eine umfassende Analyse der Bedeutung der Besatzungsmächte für die Entstehung des österreichischen literarischen Feldes nach 1945 findet sich bei Christoph Leschanz (2022a, 214–242).

deutung für diese Strömung war die Zeitschrift *Plan* mit ihrem Herausgeber Otto Basil.⁶ Der *Plan* versuchte, dem Surrealismus Aufmerksamkeit zu verschaffen, engagierte sich für die Entnazifizierung der Literatur und veröffentlichte erste Texte von Ilse Aichinger, Milo Dor und Friederike Mayröcker. Demgegenüber standen Zeitschriften wie *Der Turm*, der an die österreichische Literatur der Zwischenkriegszeit anschloss, Literatur als überzeitlichen Hoffnungsträger ohne Bezug zur Politik verstand und hauptsächlich jenen Autor*innen eine Stimme gab, die schon in der Zwischenkriegszeit erfolgreich waren. Darunter waren nicht nur Anhänger*innen des Austrofaschismus und des Nationalsozialismus, sondern auch Exilant*innen, allerdings in geringerem Ausmaß (Englerth et al., ohne Jahr, 10–13; Englerth, ohne Jahr-a, 21–25).⁷

Trotz dieser Gegensätze beanspruchten beide Zeitschriften für sich, im Sinne Österreichs zu handeln. So sah der *Plan* sein Ziel in der »Wiederaufrichtung eines geistigen Österreichs von europäischem Zuschnitt und weltbürgerlicher Fülle«, wie Otto Basil, der Verlag Erwin Müller und die Redaktion in ihrem Vorwort zur ersten Nachkriegsausgabe erklärten (Herausgeber et al., 1945).⁸ Ähnlich war auch in *Der Turm* die Rede von »der geistigen Wiedergeburt des Österreichs« (Pernter, 1945a). Beide Zeitschriften sahen also den Wiederaufbau Österreichs als ihr Ziel an. Ihr Blick war dabei anders als in Deutschland auf die Vergangenheit gerichtet, wenn auch auf unterschiedliche Traditionen. Von einer Stunde Null oder einem radikalen Neubeginn war keine Rede – damit entsprachen die Akteure im literarischen Feld ganz dem politischen und allgemeinen Sprachduktus zu dieser Zeit: »Sprachlich dominierte [...] von Anfang an das Lexem »wieder« gegenüber dem »neu«« (Scholz, 2007, 55).⁹ Das überrascht insbesondere in Bezug auf den *Plan*, dessen Leser*innen die rückwärtsgewandte Wortwahl des Vorworts nicht unwidersprochen hinnahmen, wie ein offener Brief an den Herausgeber illustriert, der

-
- 6 Basil war zwar nicht vor den Nationalsozialisten ins Exil geflüchtet, publizierte aber in dieser Zeit nicht und gilt generell als Vertreter der »inneren Emigration«. Er selbst erklärte, dass ihm ein Schreibverbot auferlegt wurde und er mehrere Vorladungen von der Gestapo erhielt. In den diesbezüglich relevanten Archiven finden sich allerdings keine Nachweise für diese Aussagen. Die Historikerin Karin Gradwohl-Schlacher von der Forschungsstelle für NS-Literatur in Graz geht davon aus, dass der Autor aus politischen Gründen gar nicht erst um Aufnahme in der Reichsschrifttumskammer ansuchte. Desiree Hebenstreit sieht seine Einordnung als Vertreter der »inneren Emigration« dennoch als fragwürdig an und zwar aufgrund von Basils Tätigkeit in der Kriegsindustrie, über die nur wenig bekannt ist (Hebenstreit, 2022, 87–94).
 - 7 Während Sympathisant*innen des Nationalsozialismus nach dem Krieg zumindest kurzzeitig mit Nachteilen rechnen mussten (Leschanz, 2022a, 257–262), galten die Austrofaschist*innen allein dadurch als schuldlos, dass viele von ihnen nach dem »Anschluss« genauso in Konzentrationslagern inhaftiert wurden wie ihre kommunistischen und sozialistischen Gegner*innen. Aus diesem Grund kam es erst ab den 1980er Jahren zu einer breiten Auseinandersetzung mit der Zeit von 1934 bis 1938. Bis zur Rehabilitierung der Opfer des Austrofaschismus vergingen weitere 30 Jahre (Tálos, 2013, 1f.).
 - 8 Schon vor dem Krieg waren zwei Ausgaben erschienen, die jedoch noch völlig anders gestaltet waren.
 - 9 Dennoch handelte es sich in Realität natürlich in vieler Hinsicht um einen Neubeginn, wie Christoph Leschanz zurecht betont: »Das Ende der beiden Faschismen und die Wiedererrichtung einer demokratischen Gesellschaftsordnung mit entsprechenden Freiheitsrechten der Kunst und damit Literatur führten zu vollkommen anders gearteten Rahmenbedingungen im literarischen Feld« (Leschanz, 2022a, 275).

in der dritten Ausgabe der Zeitschrift anonymisiert abgedruckt wurde. Ausgehend vom Titel des Vorworts »Zum Wiederbeginn« hieß es in diesem Brief: »Es gibt so viele Dinge, von denen wir nicht wünschen, daß sie *wiederbeginnen*« (Anonym, 1945, 230, Hervorhebung im Original). Das ging allerdings nicht mit Kritik an der nationalistischen Sichtweise auf Literatur einher, ganz im Gegenteil. Die österreichische Intelligenz der Ersten Republik wurde gerade dafür kritisiert, dass sie »ihre nationale Aufgabe« nicht erfüllt und deswegen auch »international« versagte. Aus diesem Grund brauche es ein »*Neubeginnen*«: »Die österreichische Intelligenz muß den Weg zum österreichischen Volk finden« (ebd., 231, Hervorhebung im Original). Auch die insgesamt wenig verbreitete Forderung nach einem Neubeginn blieb damit der nationalen Idee verhaftet.

Der Plan und *Der Turm* sollten nur kurzzeitig Bestand haben. Doch diejenigen, die den *Turm* politisch unterstützten, begannen im Laufe der kommenden Jahre zentrale Positionen im literarischen Feld zu besetzen und damit auch die Vorstellung von Österreich zu dominieren. Herausgegeben wurde *Der Turm* von der Österreichischen Kulturvereinigung, die nach dem Krieg von Mitgliedern der neu errichteten, konservativen Österreichischen Volkspartei (ÖVP) gegründet wurde. Viele der Personen, die in der Österreichischen Kulturvereinigung aktiv waren, waren bereits im österreichischen Ständestaat zwischen 1933 und 1938 im kulturellen Bereich tätig. Sie stellten die Kultur schon in dieser Zeit in den Dienst einer konservativen Österreich-Ideologie. So erklärte Hans Pernter, der zwischen 1936 und 1938 Unterrichtsminister und nach 1945 Präsident der Österreichischen Kulturvereinigung war, nach einem Bericht der Zeitung *Wiener Tag* vom 16. Oktober 1935: »[D]ie österreichische Kulturpolitik müsse glaubensverbunden, also christlich, heimatverbunden, also vor allem österreichisch, volksverbunden, also deutsch von eigener Prägung und schließlich weltverbunden, also universal und europäisch sein« (zitiert nach Aspöckl, 1980, 75). Hinter der Weltverbundenheit stand dabei weniger eine Offenheit für den Rest der Welt als vielmehr der Anspruch, selbst als die »besseren Deutschen« die Führung in Europa zu übernehmen (Aspöckl, 1980, 67). Der Austrofaschismus arbeitete genau wie andere faschistische Regime in Europa mit Bücherverboten und einer Einschränkung der Freiheit der Meinungsäußerung (ebd., 6, 33). Die kulturpolitischen Ziele wurden aber auch damit erreicht, dass angepasste Schriftsteller*innen gefördert wurden, während man jene, die den ideologischen Vorstellungen nicht entsprachen, wie Hermann Broch oder Robert Musil, einfach ignorierte, insbesondere wenn es um die Verleihung des Staatspreises für Literatur ging, der 1934 zum ersten Mal ausgeschrieben wurde (ebd., 50).

Diese subtilere Form der Ausgrenzung kritischer Geister wurde nach 1945 zum Teil mit den gleichen Mitteln, also zum Beispiel der Vergabe des wiedererrichteten Staatspreises, fortgesetzt. Jetzt wurde die Kultur hauptsächlich in den Dienst nationaler Identitätsstiftung gestellt, denn die Wiedererlangung der Souveränität hing davon ab, »ob sich Österreich als eigenständige Nation profilieren konnte« (Mattl, 1996, 503). Dementsprechend beschrieb Hans Pernter in einem Beitrag zum ersten Heft des ÖVP-Organes *Österreichische Monatshefte* die Kulturpolitik in offen nationalistischer Manier: »Es muß ein hohes Ziel österreichischer Kulturpolitik sein, über die Formung des österreichischen Menschen zum bewußten Bekenntnis zur österreichischen Nation zu kommen, die einen Ehrenplatz unter den Kulturnationen der Welt einnehmen soll« (Pernter, 1945b,

9; vgl. Judy, 1984, 61–64).¹⁰ Genau diesem Ziel verschrieb sich dann die Österreichische Kulturvereinigung. Sie wolle »an der geistigen Wiedergeburt des Österreichtums, an der Pflege der hohen Kulturgüter unseres Landes, an der Neuformung und Befruchtung seines kulturellen Lebens« mitwirken, so Pernter in seinem programmatischen Vorwort zur ersten Ausgabe von *Der Turm*. Die Zeitschrift, »Wahrzeichen der Ziele und Aufgaben« der Österreichischen Kulturvereinigung, sollte demgemäß als »Leuchtturm österreichischen Geistes und seines vielfältigen, unversiegbaren geistigen und künstlerischen Schaffens« wirken (Pernter, 1945a). Es überrascht daher nicht, dass *Der Turm* schon 1946 ausgewählte Autor*innen unter seinen Beiträger*innen bat, zu der Frage »Was ist österreichisch?« Stellung zu beziehen (Englerth, ohne Jahr-a, 10f.). Dennoch war die Zeitschrift nicht allein auf Österreich ausgerichtet, sondern veröffentlichte auch Literatur aus anderen Ländern, wobei sich eine starke Orientierung an den Besatzungsmächten beobachten lässt und im Verlauf der Jahre der Blick nach außen immer stärker österreichisch eingefärbt wurde. So stammte ein großer Teil der Beiträge zu einem Schwerpunktheft zu Amerika von österreichischen Emigrant*innen (ebd., 20f.).

4.2 Die strukturelle Verankerung der literarischen Restauration im Feld

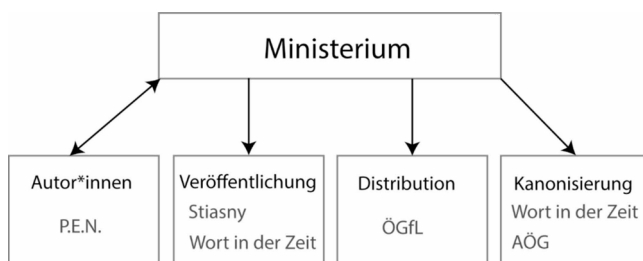
Mit der Währungsreform im November 1947 verlor die Vielfalt an Stimmen der frühen Nachkriegszeit an Ausdrucksmöglichkeiten, weil viele Verlage und Zeitschriften, darunter sowohl der *Plan* als auch *Der Turm*, ihre Tätigkeit einstellten und die verbliebenen auf erfolgssichere Produktionen setzten (Lunzer, 1984, 35). In diesem an Möglichkeiten ärmeren Feld begannen die restaurativen Tendenzen, wie sie in der Zeitschrift *Der Turm* Ausdruck fanden, zu dominieren. Eine zentrale Institution in diesem Restaurationsprozess war der österreichische P.E.N. Club, der 1947 wiedererrichtet wurde und bis 1973 einen Alleinvertretungsanspruch für Schriftsteller*innen im österreichischen literarischen Feld innehatte. Zu den Mitgliedern des P.E.N. zählten bis in die 1960er Jahre vor allem Schriftsteller*innen, die schon in der Zwischenkriegszeit aktiv waren. Auch Anhänger*innen des Nationalsozialismus fanden innerhalb kürzester Zeit Zugang, obwohl die Neugründung noch mit der Erklärung einherging, dass deren Ausschluss sichergestellt werden müsse. Die Mitgliedschaft im P.E.N. hatte konkrete Konsequenzen für die schriftstellerischen Möglichkeiten in Österreich, denn der P.E.N. galt der österreichischen Kulturpolitik als repräsentative Schriftsteller*innenvereinigung. Das Unterrichtsministerium konsultierte die Mitglieder des P.E.N. zu Sachfragen und maß ihren Stellungnahmen große Bedeutung bei, so zum Beispiel bei den Beratungen über die Wiedereinrichtung und später bei der Verleihung der österreichischen Staatspreise für Literatur (Amann, 1984, 77–133). Deshalb überrascht es nicht, dass bis Anfang der 1960er Jahre immer wieder Autor*innen mit diesem Preis ausgezeichnet wurden, die

10 Das Konzept des »österreichischen Menschen« im Abgrenzung vom Deutschen entstand um 1900 und wurde in der Zwischenkriegszeit von vielen Schriftstellern aktiv mitgeprägt, auch wenn nicht unbedingt unter diesem Begriff (Leschanz, 2022a, 190–209). Mit dem Begriff wird stark auf rassistische Vorstellungen zurückgegriffen, die die Konstruktion österreichischer Identität auch nach 1945 noch lange prägen sollten (vgl. Abschnitt 4.3).

den Austrofaschismus oder den Nationalsozialismus unterstützten oder die Auseinandersetzung mit dieser Zeit scheuten: »[K]ulturpolitisch honoriert wird die Verdrängung« (Judy, 1984, 89). Dagegen sahen sich Autor*innen, die im P.E.N. nicht vertreten waren, in der Kulturpolitik wenig berücksichtigt.

In den 1950er Jahren fing das Unterrichtsministerium an, seine kulturpolitischen Aktivitäten auszuweiten – Christoph Leschanz (2022b) spricht dementsprechend von einer engen Verzahnung des österreichischen literarischen Feldes in dieser Zeit mit dem Feld der Macht. Bis dahin hatte man sich auf die Vergabe von Preisen und Stipendien beschränkt (Judy, 1984, 70f.). Jetzt begann man eine Reihe neuer literarischer Institutionen im Feld zu initiieren bzw. zu unterstützen, die alle relevanten Segmente literarischer Produktion, Zirkulation und Kanonisierung abdeckten, von der Veröffentlichung der Werke in Buchreihen und der Zeitschrift *Wort in der Zeit* über deren Distribution im In- und Ausland durch die Österreichische Gesellschaft für Literatur (ÖGfL) sowie ihre kritische und wissenschaftliche Anerkennung in *Wort in der Zeit* und über den Arbeitskreis zur österreichischen Geschichte (AÖG) (vgl. Abbildung 1).

Abbildung 1: Strukturelle Verankerung der literarischen Restauration im Feld und ihre Bezüge zur Politik



Quelle: Grafik der Autorin

Diese kulturpolitischen Initiativen müssen im Kontext der endgültigen Liberalisierung des Buch- und Zeitschriftenhandels mit der Bundesrepublik Deutschland im Jahr 1953 verstanden werden, in dem österreichische Verlage und Zeitschriften meist unterlegen waren (Lunzer, 1984, 35–37). Die staatlich finanzierten Institutionen konnten sich, anders als die vielen anderen Akteur*innen im Feld (Leschanz, 2022a), dieser Konkurrenz zumindest teilweise entziehen. Damit wurde das Schreiben österreichischer Autor*innen unterstützt, unabhängig davon, ob sie in Deutschland reüssieren konnten. Doch diese relative Unabhängigkeit vom deutschen literarischen Feld ging mit steigender Abhängigkeit von der Politik einher:

Was innenpolitisch als staatstragender Konsens ausgehandelt wird, will sich auch durch kritische Literatur nicht in Frage stellen lassen und so sieht sich die Kunst einer staatlichen Förderungspraxis gegenüber, die durch gezielte Selektion sich ein identitätsstiftendes Instrument zu schaffen trachtet. (Frei, 1999, 158f.)

Das Unterrichtsministerium versuchte, all die neu geschaffenen Institutionen eng an sich zu binden, um seine eigenen kulturpolitischen Ziele durchsetzen zu können. Vereinfacht wurde dieser Prozess durch fehlende rechtliche Vorgaben für die Subventionsvergabe, die im Ermessen der zuständigen Stelle lagen (Judy, 1984, 119–123). Der federführende Beamte, Alfred Weikert, hatte also weitgehend freie Hand. Dies mündete in eine Korruptionsaffäre, der einige der Projekte, die auf seine Veranlassung hin initiiert und vom Ministerium unterstützt wurden, Mitte der 1960er Jahre zum Opfer fielen.¹¹ Weikert koordinierte die Gründung von literarischen Institutionen, war mit vielen der Akteure, die er beauftragte, persönlich bekannt, arbeitete eng mit ihnen zusammen und nahm direkt Einfluss darauf, was veröffentlicht wurde und Anerkennung fand (vgl. Abschnitt 4.7). Eine der zentralen Figuren war dabei Rudolf Henz, auch er ehemals Kulturfunktionär im Austrofaschismus, nach 1945 Programmdirektor des Österreichischen Rundfunks (ORF), Gründungsmitglied der Österreichischen Kulturvereinigung und später ihr Präsident, außerdem Mitbegründer des P.E.N. (Hackl, 1988, 67–70; Judy, 1984, 75). Zudem waren die Institutionen oft untereinander eng vernetzt. Damit wurde die Restauration institutionell im literarischen Feld festgeschrieben, lag doch die Kulturpolitik zwischen 1945 und 1965 in den Händen der ÖVP.

Im Bereich der Veröffentlichung literarischer Werke begann das Ministerium ab 1950 Buchreihen zu fördern, darunter *Dichtung der Gegenwart* und *Das Österreichische Wort* (auch bekannt als *Stiasny-Bücherei*), die ab 1950 bzw. 1956 beim Stiasny Verlag erschienen. In der Reihe *Dichtung und Gegenwart*, die Weikert gemeinsam mit Henz herausgab, wurden neben Werken der dominanten Autoren – hauptsächlich Männer – der österreichischen Restauration wie Josef Leitgeb, Max Mell und Josef Weinheber auch Texte von Autoren aus anderen Ländern Europas – wieder meist Männer – wie Werner Bergengruen, Georges Bernanos oder Paul Claudel veröffentlicht, die in derselben nationalkonservativen, katholischen Tradition standen. *Das Österreichische Wort* dagegen basierte auf dem Konzept der *Österreichischen Bibliothek*, die ab 1915 von Hugo von Hofmannsthal herausgegeben wurde. Die Taschenbuchreihe stellte österreichischen Leser*innen in den Jahren 1956 bis 1968 zu einem erschwinglichen Preis bedeutende Werke der österreichischen Literatur vor, um ihr Nationalbewusstsein zu fördern. Dass dabei zumindest anfangs die konservativ-katholische Tradition dominierte, zeigt eine Analyse einer Anthologie, die im Jahr 1959 unter dem Titel *Das österreichische Wort: Gedanken und Aussprüche großer Österreicher* erschien: »Das thematische Spektrum der Anthologie deckt sich im Allgemeinen mit den bevorzugten Inhalten einer konservativorientierten österreichischen Kulturgeschichte« (Kaszyński, 1999, 182). Zu den vom Unterrichtsministerium initiierten Institutionen, die literarische Texte veröffentlichten, gehörte schließlich noch die Zeitschrift *Wort in der Zeit*, die ab 1955 bei Stiasny erschien, daneben aber auch literaturkritische und wissenschaftliche Texte abdruckte.

11 Der Leiter des Stiasny Verlags hatte Weikert seit den 1950er Jahren aus den Subventionen des Ministeriums Geld auf ein geheimes Konto eingezahlt. Beide wurden 1969 zu Gefängnis- und Geldstrafen verurteilt. Der Verlag ging Bankrott und mit ihm verschwanden die vom Ministerium unterstützten Buchreihen sowie die Zeitschrift *Wort in der Zeit*, die bei Stiasny erschienen (Hackl, 1988, 114–124).

Mit der Bekanntmachung österreichischer Literatur im In- und Ausland wurde Mitte der 1950er Jahre zunächst die Grillparzer Gesellschaft beauftragt, die schon 1890 gegründet worden war (Maurer, 2020, 83f.). Doch in einem Brief vom 30. Juni 1960 äußerte sich Weikert unzufrieden mit dieser Konstruktion und träumte von einer »Gesellschaft für Literatur«, die dem Ministerium den Einfluss auf das literarische Feld sichern würde: »Es wäre dies der schon so lange herbeigewünschte, verlängerte Arm des Bundesministeriums für Unterricht« (zitiert in Maurer, 2020, 84). Ab den 1960er Jahren wurde die Propagierung österreichischer Literatur im In- und Ausland dann der Österreichischen Gesellschaft für Literatur (ÖGfL) anvertraut, die 1961 von Wolfgang Kraus gegründet wurde und bis in die Gegenwart zu den zentralen und bestsubventionierten Institutionen im österreichischen literarischen Feld zählt (Maurer, 2020, 81–94). Die enge Zusammenarbeit mit dem Staat war dabei explizit vorgesehen, wie das Arbeitsvorhaben der ÖGfL dokumentiert. In diesem Dokument, das als Teil eines Subventionsansuchens an das Ministerium gesandt wurde, beschrieb sich die ÖGfL selbst »als unabhängige Instanz zwischen Staat und Autor«, die es dem Staat erlaube, helfend einzugreifen (zitiert in Maurer, 2020, 96f.).

Das Ministerium maß den Schulen eine bedeutende Rolle für den Prozess der Nationsbildung bei und nahm über die Gestaltung der Lehrpläne direkten Einfluss darauf, dass das Wissen über die österreichische Kultur und Literatur seinen Weg in die Schule fand. Das betraf insbesondere den Literaturunterricht (Scholz, 2007, 136–147). Der damalige Unterrichtsminister Heinrich Drimmel ermutigte Mitte der 1950er eine Gruppe von Wissenschaftlern – ausschließlich Männer – zur Gründung des Arbeitskreises zur österreichischen Geschichte, dem heutigen Institut für Österreichkunde. Der Arbeitskreis setzte sich zum Ziel, eine österreichische Perspektive auf die Geschichte zu entwickeln, diese »der Jugend und der breiten Masse« zu vermitteln und »Österreichs kulturelle Taten, die Europa aufzubauen halfen, ins rechte Licht zu setzen« (Arbeitskreis für österreichische Geschichte, 1957, 63) – eine Zielsetzung, die sich, wenn auch etwas anders formuliert, bis in die Gegenwart erhalten hat, wie ein Zitat aus den Statuten auf der Website der Institution zeigt (Institut für Österreichkunde, ohne Jahr). Welche Bedeutung in diesem Zusammenhang der Literatur beigemessen wurde, manifestiert sich in einem Beitrag des Historikers und Schriftstellers Ernst Joseph Görlich – auch er ein Anhänger des Austrofaschismus – zum dritten Heft der Zeitschrift *Österreich in Geschichte und Literatur*, die bis heute vom Arbeitskreis herausgegeben wird. In diesem Text erklärte Görlich, dass »die Beschäftigung mit der österreichischen Literatur eine der wichtigsten Aufgaben der staatsbürgerlichen Erziehung« sei (Görlich, 1957, 180). Der Arbeitskreis zielte vor allem auf Lehrer*innen ab, um über sie die österreichische Jugend zu erreichen. Das zeigt sich auch in der Mitarbeit von Landesschulinspektoren sowie bei den regelmäßig veranstalteten Tagungen.

Mit der Zeitschrift *Wort in der Zeit* wurde schließlich neben der Publikation literarischer Texte auch die Literaturkritik abgedeckt. Die Zeitschrift entstand ebenfalls auf Initiative Alfred Weikerts. Gemeinsam mit dem Leiter des Stiasny Verlags Gerhard Zierling bat er Rudolf Henz darum, ein Konzept für eine österreichische Literaturzeitschrift zu entwickeln. Als Namen wählte Henz den Titel eines seiner Gedichtbände, der 1945 erschienen war (Hackl, 1988, 34–36). *Wort in der Zeit* entwickelte sich in den späten 1950er Jahre zur maßgeblichen Literaturzeitschrift in Österreich und trug entscheidend dazu

bei, dass sich der Begriff der österreichischen Literatur zu einer relevanten Kategorie entwickeln konnte. Leider lässt sich nur schwer sagen, wie weit verbreitet die Zeitschrift wirklich war. Aber die Subventionen des Bundesministeriums bestanden vor allem in einer Abnahmegarantie von ein- bis zweitausend Jahresabonnements. Das Ministerium selbst versandte die Zeitschrift an Schulen und Germanistische Institute in Österreich. Die ÖGfL belieferte Universitäten, Kulturinstitute, Bibliotheken und Botschaften im Ausland. Der Verlag scheint nur ein paar hundert weitere Abonnements verkauft zu haben (ebd., 59–66). Dennoch lässt sich festhalten, dass *Wort in der Zeit* für die symbolische Unterfütterung des restaurativen literarischen Feldes sorgte, das sich in dieser Zeit zu institutionalisieren begann. Ein wichtiger Aspekt dieses Prozesses war die Abgrenzung der österreichischen Identität und Literatur von der deutschen.

4.3 Symbolische Abgrenzung von Deutschland: Opfermythos und habsburgischer Mythos

Die Abgrenzung von Deutschland war in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur eine Politik der Worte. Vielmehr wurden in den Jahren 1945 und 1946 hunderttausende sogenannte Altreichsdeutsche, also Personen, die vor dem 13. März 1938 deutsche Staatsangehörige gewesen waren, nach Deutschland abgeschoben. Auch gegen die Aufnahme sudetendeutscher Flüchtlinge setzte man sich zur Wehr (Rathkolb, 2015, 37f.). Diese ethnische Austrifizierung ging einher mit einer diskursiven Grenzziehung zu Deutschland, die auch im literarischen Feld Niederschlag fand. Österreicher*in zu sein, bedeutete in erster Linie nicht Deutsche*r zu sein. Einer der wenigen, der diese Abgrenzung schon kurz nach Kriegsende kritisch sah, war Hans Weigel. In seinem Text »Das verhängte Fenster«, der 1946 im *Plan* erschien, setzte Weigel sich für einen differenzierten Umgang mit den Deutschen ein:

Und darum sollte das Wort »deutsch«, das die Sprache Goethes und Adalbert Stifters umschließt, bei uns nicht länger den Klang eines Schimpfwortes haben. Das Nationale hat ausgespielt. Wer immer noch Deutsches kollektiv ablehnt, erinnert fatal an den, der gestern ohne Ansehen der Person gegen das »Jüdische« war. (Weigel, 1946, 399)

Weigel war selbst jüdischer Herkunft und musste vor dem nationalsozialistischen Regime fliehen, wie er in seinem Text erklärt, um fortzufahren, er sei »wohl unverdächtig, durch eine solche Stellungnahme irgendwelche nationalsozialistische Propaganda zu tarnen« (ebd., 397). Dennoch stieß Weigels Position unter den vielen Zuschriften, die die Zeitschrift *Plan* auf seinen Text erhielt, wie auch in der Redaktion auf starke Ablehnung. Noch im selben Jahr wurden zwei Beiträge abgedruckt, die ihm widersprachen: ein Brief des österreichischen Gewerkschaftsfunktionärs Otto Horn, der von 1939 bis 1945 in Buchenwald inhaftiert war, sowie der Text »Deutschland und Österreich«, in dem einer der Redakteure, Johann Muschik, den Gedenktag zu 950 Jahren Österreich zum Anlass nahm, um ein »Schlußwort« zu der Debatte zu verfassen. Beide argumentierten, dass sich Nationalsozialismus, Krieg und Holocaust aus dem deutschen Wesen erklären: »[I]n Deutschland hat der Faschismus weit stärker Wurzeln gefaßt als bei

uns, und Österreich ist in der Tat weit weniger schuldig« (Horn, 1946, 489). Muschik bezeichnet das »Dritte Reich« gar als »grausamen Anschauungsunterricht« für die nationalen Unterschiede zwischen Österreicher*innen und Deutschen (Muschik, 1946a, 742). Gleichzeitig huldigten beide Autoren dem Mythos, Österreich sei das erste Opfer des Nationalsozialismus gewesen, der auf einem Dokument der Alliierten gründete, das dazu genutzt wurde, sich selbst als frei von Schuld darzustellen: »Also trug Deutschland die Schuld an dem Inferno, das über uns verhängt war« (ebd., 745; vgl. Horn, 1946, 489 sowie zum Opfermythos Uhl, 2001). Horn zählte Österreich zu den Nationen, die den Krieg gegen den Faschismus gewonnen hatten und deswegen vollkommen zu Recht von ihrem Anspruch auf Selbstbestimmung und der damit zusammenhängenden Abgrenzung von den Deutschen Gebrauch machten. Oder in seinen Worten: »[D]er Krieg hat geendet mit einem Sieg der wahrhaft nationalen (oder nationalistischen) Kämpfer und Patrioten aller übrigen Länder« (Horn, 1946, 487). Muschik argumentierte, das einzige Mittel gegen deutschnationale Barbarei sei »österreichischer Patriotismus« (Muschik, 1946b), der sich aber nur in Abgrenzung von Deutschland entfalten könne.

Die Auseinandersetzung zeigt, wie sehr die Abgrenzung zu Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg als unabdingbar für die Herausbildung einer österreichischen Identität und Literatur betrachtet wurde. In diesem Punkt herrschte in der frühen Nachkriegszeit Einigkeit unter allen relevanten Akteuren im Feld, unabhängig davon, welcher der beiden dominanten Zeitschriften – *Plan* und *Der Turm* – sie nahestanden. Deswegen überrascht es nicht, dass diese Abgrenzung auch in der Zeitschrift *Wort in der Zeit* vertreten wurde. Schließlich sollte »mit dieser Zeitschrift Kulturpolitik gemacht, nämlich Österreichbewußtsein gefördert werden« (Hackl, 1988, 169). Das belegt schon das Vorwort zum ersten Heft. Rudolf Henz konstatierte darin zunächst »den Mangel eines Organs, das, über reine Buchbesprechung hinaus, die Dichtung in Österreich wertet und ordnet« und fuhr fort:

Während nämlich die Kritik in Österreich das ausländische Schrifttum mit großer Sorgfalt verfolgt, während es in österreichischen literarischen Kreisen zum guten Ton gehört, die wesentlichen Werke des Weltchrifttums der Gegenwart zu kennen und sich mit ihnen zu beschäftigen, gilt es umgekehrt ganz und gar nicht als ungezogen, vom österreichischen Schrifttum wenig oder nichts zu wissen. (Henz, 1955, 1)

Dass das Interesse am »Weltchrifttum« damit zusammenhängen mochte, dass Österreich genau wie Deutschland in der Zeit des Nationalsozialismus von modernen Literaturströmungen aus dem Ausland abgeschnitten war, ließ Henz unerwähnt. Ihm war es wichtig, dem von ihm diagnostizierten Mangel an Wissen über österreichische Literatur in Österreich entgegenzutreten. Als zentrales Ziel seiner Zeitschrift formulierte er dementsprechend, »dem österreichischen Leser ein klares Bild seines literarischen Besitztums« zu zeigen (ebd., 2).

Dabei war von Beginn an gerade die Abgrenzung zu Deutschland entscheidend. So ist es nicht nur das Unwissen der Österreicher*innen, sondern insbesondere auch das der Deutschen, das Henz als Auslöser für die Gründung seiner Zeitschrift anführte. In seinem Vorwort verwies er auf den Vortrag eines »prominenten deutschen Literaturkritikers« (ebd., 2). Dabei handelte es sich um Friedrich Sieburg, der am 20. Januar 1955

im Wiener Konzerthaus über »Literatur und Nation in der Deutschen Bundesrepublik« gesprochen hatte. Sieburg eröffnete seinen Vortrag, indem er seine Unkenntnis der österreichischen Literatur eingestand (Hackl, 1988, 35). Diese einleitenden Worte zitierte Henz in seinem Vorwort: »Meine Herren, ich sehe Sie nicht, ich kenne Ihr Gesicht nicht«. Daraus ergab sich das zweite Ziel der Zeitschrift, dem unwissenden Nachbarn dieses »Gesicht zu zeichnen« (Henz, 1955, 2).

Die Abgrenzung vom Nachbarn wurde in den verschiedenen Heften der Zeitschrift immer wieder manifest. In das erste Heft floss sie über einen der abgedruckten literarischen Texte ein: »Ein österreichisches Erlebnis« von Albert Paris Gütersloh. Gütersloh wurde Anfang des 20. Jahrhunderts als expressionistischer Maler und Autor bekannt, entwickelte sich dann jedoch vorübergehend zum glühenden Anhänger der Nationalsozialisten, bevor diese sein Schaffen als »entartet« einstufen (Fleischer, 1996, 275). Seine Erzählung »Ein österreichisches Erlebnis« illustriert seine eindeutige Grenzziehung zu Deutschland nach 1945. Die Handlung ist im Preußisch-Österreichischen Krieg im Jahr 1866 angesiedelt, den Österreich verlor, was eine nationale deutsche Einigung ohne Österreich zur Folge hatte. In diesem Zusammenhang stieg auch das österreichische Nationalbewusstsein. Das spiegelt sich in Güterslohs Kurzgeschichte, die aus der Perspektive eines Jungen erzählt wird, der außerhalb eines kleinen Dorfes am Waldrand lebt. Dort tauchen überraschend Soldaten auf, Preußen, wie sein Vater ihm erklärt. Der ganze Text handelt davon, wie der Junge lernt, die Unterschiede zwischen dem österreichischen Wir und den preußischen Anderen zu identifizieren. Zunächst empfindet er Bewunderung für die Soldaten, dann kurzzeitig Angst, doch beide Gefühle weichen am Ende dem Spott. Letzterer drückt sich in der Imitation der sprachlichen Differenz aus, die im Verlauf des Dialogs herausgearbeitet wird. Dabei geht es weniger um konkrete sprachliche Unterschiede als um den Befehlston der Preußen. Dieser wirkt auf den Jungen »wie das Kläffen eines Hundes, dem ein Halsband die Kehle zuschnürt« (Gütersloh, 1955, 39). Genau dieses sprachliche Charakteristikum versucht der Junge am Ende zu imitieren: »Sind eben Preußen!« rief ich mit ganz hoher, heller Stimme, die versuchte, das Kläffen eines Hundes nachzuahmen, dem ein Halsband die Kehle zuschnürt« (ebd., 40). Dass mit der Charakterisierung der Sprache auch Bilder von Reden der Nationalsozialisten heraufbeschworen werden, ist keineswegs Zufall, denn die Abgrenzung zu Deutschland war eng mit einer Abgrenzung von den nationalsozialistischen Verbrechen verbunden.

Diesen beiden Zielen diente auch das restaurative Verständnis österreichischer Kultur und Literatur, das *Wort in der Zeit* selbst zugrunde lag. Zentral für dieses Verständnis war die Idee von einem alten und kultivierten Österreich, mit dem die Habsburgermonarchie mythisiert und Nationalsozialismus und Austrofaschismus ausgeblendet wurden (Hackl, 1988, 183f.). Das »alte habsburgische Österreich« wird in diesem Mythos »als eine glückliche und harmonische Zeit, als geordnetes und märchenhaftes Mitteleuropa« imaginiert, so Claudio Magris in seiner Studie *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur* (Magris, 1966, 7). Dies erlaubte, eine Vorstellung von einem Österreich zu entwickeln, das deutschsprachig, aber anders als Deutschland übernational ist. Diese Vorstellung wurde in der Zeitschrift selbst nie in einem Text konkretisiert, aber Heimito von Doderer fasste sie in seiner Rede »Von der Wiederkehr Österreichs«, die er 1956 in Athen hielt, in Worte:

Von den deutschen Völkern aber war eines in neuerer Zeit Träger einer übernationalen Großmacht geworden, deren Geschichte sich durch Jahrhunderte mit einem erheblichen Teil der europäischen Geschichte gedeckt hat. Daher ist das wesentlich österreichische Nationalbewußtsein von – übernationaler Struktur. (Doderer, 1996, 242)

Die Idee war also präsent und bedurfte keiner weiteren Erläuterung in *Wort in der Zeit*. Wie sehr sie die Zeitschrift prägte, zeigt sich daran, welche Autoren besprochen und wie diese charakterisiert wurden (Hackl, 1988, 172f.). So beschrieb der Autor Franz Theodor Csokor den Literaturkritiker und Übersetzer Otto Forst de Battaglia, dessen Vater aus Polen stammte, als »altösterreichischen Polen« (ebd., 173). Umgekehrt nannte Battaglia Csokor einen »echt-altösterreichischen Poeten«. Das Altösterreichische lokalisierte er dabei konkret in der Mischung von deutschen und slawischen Wurzeln, die seiner Meinung nach Csokors »unleugbare Romantik« erklären:

Diese Romantik hat zwiefache Wurzel, aus deutschem und aus slawischem Raum. Das entspricht der Blutmischung eines Mannes, der gleich Rudolf Kaßner, Robert Musil, Richard v. Schaukal und so vielen andern berufen war, vom mannigfachen Geisteserbe der Monarchia Austriaca zu zehren und von ihm dichterisches Zeugnis zu geben. (Battaglia, 1955, 1)

Der Begriff »Blutmischung« illustriert, wie stark diese Argumentation noch an rassistisches und nationalsozialistisches Gedankengut angelehnt war – das spiegelt sich in der Nachkriegszeit durchaus auch in politischen Aussagen zur österreichischen Identität vor allem in ÖVP-Kreisen (Scholz, 2007, 82–84). Dabei wollte man mit der Betonung der deutschen und slawischen Wurzeln genau das Gegenteil erreichen, nämlich die Abgrenzung der immer schon europäischen Österreicher*innen von den Deutschen, deren Nationalismus zum Nationalsozialismus geführt habe. Mit dieser Vorstellung bewegte man sich im Rahmen des Mythos, Österreich sei das erste Opfer des Nationalsozialismus gewesen, der sich bis in die 1980er Jahre als offizielle Doktrin halten sollte. Aufbauen konnte man dabei auf Hugo von Hofmannsthal, der die Idee von Österreich als europäischem Land schon im frühen 20. Jahrhundert entwickelt hatte (Schneider, 2016). In seinem Artikel »Hofmannsthal als Europäer« bezeichnete der Journalist Helmut Albert Fiechtner den Autor dementsprechend als den »berufenen Erben des reichen und vielgestaltigen Kulturbesitzes der alten Habsburgermonarchie« (Fiechtner, 1956, 33) und fuhr fort:

Das Schicksalhafte des österreichischen Wesens, wie es durch die geographische Lage und die Geschichte bestimmt ist, gehe darauf hinaus, in deutschem Wesen Europäisches zusammenzufassen und dieses nicht mehr national akzentuierte Deutsche mit slawischem Wesen zum Ausgleich zu bringen, es gehe, noch genauer gesagt, auf Ausgleich der alteuropäischen lateinisch-germanischen mit der neueuropäischen Slawenwelt. Diese sei die wirkliche raison d'être Österreichs, welche zeitweise verdunkelt wurde. (Fiechtner, 1956, 33)

Ganz in diesem Sinne beschrieb der Kritiker und Übersetzer Hanns Winter den Autor Hermann Broch in seinem Nachruf als »Voll-Österreicher«.¹² Als Beleg zitierte Winter einen Brief von Broch, in dem dieser seine Studie über Hofmannsthal, die 1947/48 im amerikanischen Exil entstand, als seinen »Abschied vom alten Österreich« beschrieb. Broch führte diesen Gedanken wie folgt weiter: »Ob Österreich- oder Heimatgefühl, das läßt sich ja kaum auseinanderhalten; das Bild der alten Monarchie hat sich unverändert gehalten« (Winter, 1956, 50). Ähnlich äußerte sich der Autor und Kulturjournalist Oskar Maurus Fontana über den Schriftsteller Stefan Zweig.¹³ Fontana bescheinigte Zweig, mit seinem Text *Welt von gestern: Erinnerungen eines Europäers* nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart und die Zukunft Österreichs zu beschreiben: »[I]n ihm vollzog die Welt von gestern über das Heute hinweg den Schritt ins Morgen. Und darum ist ihm noch lange Gegenwart gewiß« (Fontana, 1956, 40). Der Mythos Habsburg galt ihm also als Ausgangspunkt der österreichischen Gegenwart und Zukunft.

Auch wenn die Orientierung am Habsburger Erbe für *Wort in der Zeit* zentral war, so hatte sie doch ihre Grenzen. Die Mehrsprachigkeit der Habsburgermonarchie fand nur peripher Eingang in die Österreich-Ideologie der Zeitschrift. Dabei war die österreichische Gesellschaft nicht nur faktisch mehrsprachig. Diese Mehrsprachigkeit wurde zudem bereits 1919 im Staatsvertrag von Saint-Germain-en-Laye offiziell anerkannt und auch im Staatsvertrag von 1955 verankert.¹⁴ Grundsätzlich verstand man sich jedoch als deutschsprachige Nation. Das galt auch für die Literatur, allerdings mit einer kleinen Ausnahme, die in der Tradition der Habsburgermonarchie stand. Man ebnete Immigrant*innen nichtdeutscher Muttersprache, die in deutscher Sprache schrieben, den Weg in die deutschsprachige österreichische Literatur.

4.4 Monolingualismus ohne Ausgrenzung von Immigrant*innen

Österreichische Literatur wurde in den Beiträgen in *Wort in der Zeit* eindeutig als deutschsprachig charakterisiert. Der slawische Einfluss war also nicht notwendig sprachlicher Natur. So schrieb der Schriftsteller Rudolf Kassner über Rainer Maria Rilke, der, genau wie Kassner selbst, in Böhmen zur Welt kam: »Das Slawische war durch Landschaft und Sprache uns beiden von Kindheit an vertraut«. Allerdings ging es dabei nicht um konkrete Vertrautheit mit der Landessprache, denn Kassner glaubte sich zu erinnern, dass Rilke sich »in der böhmischen Sprache nicht ausdrücken konnte« (Kassner, 1956, 11). Kenntnisse einer anderen Sprache waren also nicht explizit vonnöten für diese Verbindung von deutschen und slawischen Wurzeln. Entscheidend für

12 Winter fungierte vom zweiten Heft bis Anfang 1957 als redaktioneller Mitarbeiter von Henz (Hackl, 1988, 87–89).

13 Montana fungierte ebenfalls kurzzeitig als redaktioneller Mitarbeiter der Zeitschrift (Hackl, 1988, 89f.).

14 Beide Verträge beinhalten Sprachenrechte für die anerkannten nicht-deutschsprachigen Minderheiten in Österreich. Nach dem Staatsvertrag von 1955 galten diese Rechte zunächst nur für Slowen*innen und Kroat*innen. Inzwischen gehören zudem folgende Gruppen zu den anerkannten Minderheiten in Österreich: Tschech*innen, Ungar*innen sowie Roma und Sinti (Baumgartner und Perchinig, 1997).

die Zugehörigkeit zu Österreich war vielmehr die Kenntnis der deutschen Sprache, die schon in der mehrsprachig organisierten Habsburgermonarchie die hegemoniale Sprache war (Haslinger, 2008). Das wurde in mehreren Texten explizit ausgesprochen. Otto Forst de Battaglia betonte in seiner Rezension der österreichischen Literatur im österreichischen biografischen Lexikon, dass Literatur ungarischer und polnischer Sprache, die teils aufgenommen wurde, seiner Meinung nach nicht als österreichisch gelten kann. Die Aufnahme tschechischer, slowenischer und kroatischer Literatur sah er dagegen aufgrund »der Verknüpfung mit dem Rahmen der Habsburgermonarchie« als gerechtfertigt (Battaglia, 1960, 43). Dennoch begnügte er sich in seiner Rezension mit der »Beurteilung der Biographien, die deutschschreibenden Verfassern aus der Habsburgermonarchie und der Republik Österreich gelten« (ebd., 44). Hanns Winter ging in seinem Text zum österreichischen Roman noch weiter, indem er als österreichischen Dichter ansieht,

wer auf dem Gebiet der Donaumonarchie geboren wurde (und wird), in einer deutschsprachigen Stadt der Monarchie (oder des jetzigen Österreich) herangewachsen ist, da studiert hat und in deutscher Sprache schreibt – sei er nun der Staatsangehörigkeit nach Tschechoslowake, Ungar, Jugoslawe, Pole, Italiener, Rumäne oder sonstwas (heute z.B. auch Amerikaner, Engländer usw.). (Winter, 1958, 34)¹⁵

Dass es sich bei dieser Fokussierung auf die deutsche Sprache um eine Form des Sprachnationalismus handelte, zeigt sich auch daran, dass man sich Übersetzungen gegenüber eher ablehnend äußerte, wie überhaupt Übersetzungen in dieser Zeit in den österreichischen Zeitschriften an Bedeutung verloren (Englerth et al., ohne Jahr, 15). Schon im ersten Heft von *Wort in der Zeit* erschien ein Text, in dem die Nachrangigkeit übersetzter gegenüber originalsprachlicher Literatur konstatiert wurde. Dabei ging es grundsätzlich um den Mangel an deutschsprachigen Theaterstücken zu einer Zeit, als auf österreichischen Bühnen hauptsächlich Übersetzungen gespielt wurden (Lunzer, 1984, 34). Diese Beobachtung diente jedoch auch dazu, der Übersetzung sprachliche Kreativität abzusprechen: »Denn auch die übersetzte dramatische Literatur kann nicht den geistigen Autor ersetzen, da eines der Wesenselemente des Theaters – die Sprache – verloren geht« (Schuh, 1955, 36). Nur ein Jahr später betonte Ferdinand Bruckner dann die Unübersetzbarkeit von Literatur: »Die Sprache einer Dichtung ist, im Grunde genommen, unübersetzbar, auch sind viele Einrichtungen eines Volkes, Gesetze, Regeln

15 Solche Definitionen österreichischer Literatur finden sich nicht nur in der Zeitschrift *Wort in der Zeit*. Rudolf Felmayer, der nach 1945 nicht nur als Autor bekannt wurde, sondern in der Nachkriegszeit als Redakteur bei der Zeitschrift *Plan* tätig war und dann insbesondere auf Wiener Landesebene Einfluss auf das literarische Feld ausübte (Leschanz, 2022a, 180f.), veröffentlichte 1955 eine Anthologie mit dem Titel *Dein Herz ist deine Heimat*. Auch er nahm Autor*innen auf, die auf dem Gebiet der ehemaligen Habsburgermonarchie geboren wurden, so lange sie »einem Lebens- und Kulturkreis entstammen, der österreichisch geblieben war«, und die österreichische Tradition in »Sprache und Dichtung fortgesetzt haben [...], denn alle diese in ehemals böhmischen, ungarischen, polnischen Orten aufgewachsenen Dichter haben eine unverkennbar österreichische Mentalität, was sie grundlegend von der übrigen deutschsprachigen, nach dem »Reich« tendierenden Literatur ihres Heimatlandes unterscheidet« (Felmayer, 1955, 5f.).

des Denkprozesses ändern [sic!] Völkern fremd« (Bruckner, 1956, 45). Bruckner geht damit von einer Einheit von Sprache, Literatur und Volk aus, wie sie in sprachnationalistischen Vorstellungen seit dem 18. Jahrhundert zum Ausdruck kam (siehe dazu Abschnitt 3.2).

Dennoch fand die Abgrenzung zu Deutschland vorerst nicht über die Sprache statt. Die Sprache selbst wurde nicht als österreichisch verstanden, und man definierte sich nicht über die Sprache als österreichisch, auch in der Politik nicht: »Die österreichischen Nachkriegspolitiker argumentierten damit, dass Sprache und Nation einander nicht bedingen« (Scholz, 2007, 88). Auch Zugehörigkeit zur Nationalliteratur wurde nicht über die Sprache gedacht. So erklärte Ernst Joseph Görlich in seinem bereits erwähnten Text »Der geistige Raum der österreichischen Literatur« für die Zeitschrift *Österreich in Geschichte und Literatur* explizit, dass nicht die Sprache darüber entscheide, welchem geistigen Raum ein Text zuzurechnen sei: »Wir müssen uns jenseits der von österreichischen Dichtern gebrauchten Sprache über das Wesen des ›Österreichischen‹ klar werden« (Görlich, 1957, 176). Das erlaubte ihm, von einer österreichischen Nationalliteratur zu sprechen, auch wenn diese nicht in österreichischer, sondern in deutscher Sprache verfasst wurde. Eine österreichische Form der deutschen Sprache hätten »die österreichischen deutsch schreibenden Dichter« nur bis ins 18. Jahrhundert gepflegt, so der Autor weiter, »ehe es einer Gruppe von Aufklärern gelang, das ›Meißner Deutsch‹ (Gottscheds) durchzusetzen« (Görlich, 1957, 177). Nationalliteratur definierte sich also seinem Verständnis nach nicht über eine Nationalsprache, sondern über ein wie auch immer geartetes österreichisches Wesen. Görlichs Vorstellung von Nationalliteratur erweist sich in sprachlicher Hinsicht dementsprechend offen. Sie beinhaltete neben Literatur in anderen Sprachen als Deutsch auch Autoren, die nicht in ihrer Muttersprache schreiben. So zählen seiner Meinung nach das Barocktheater und die Kaiseroper in lateinischer und italienischer Sprache im 17. und 18. Jahrhundert genauso zur österreichischen Nationalliteratur wie Autoren wie Adelbert von Chamisso und Joseph Conrad zur deutschen bzw. englischen (ebd., 176f.).

Ganz in diesem Sinne wurde die deutsche Sprache in Österreich weiterhin als transnationales Medium verstanden, das Immigrant*innen aus den Gebieten der ehemaligen Habsburgermonarchie grundsätzlich offenstand. Diese wurden im österreichischen literarischen Feld völlig selbstverständlich als deutschsprachige Autor*innen aufgenommen, solange sie sich der Hegemonie der deutschen Sprache und der deutschsprachigen literarischen Tradition unterwarfen. Auch diese Idee wurde aus der Zwischenkriegszeit in die Nachkriegszeit importiert. In den 1930er Jahren profitierte Elias Canetti von diesem transnationalen Verständnis der deutschen Sprache. In jener Zeit hielten vor allem Juden*Jüdinnen an dieser Idee fest, weil sie sich von den Nachfolgestaaten, die sich als ethnisch, kulturell und sprachlich homogene Nationen imaginierten, ausgeschlossen sahen. Sie orientierten sich deswegen an der Idee der Kulturnation, die erlaubte, Teil der deutschen Kultur zu sein, ohne der nationalen Gemeinschaft anzugehören (Sievers, 2016a, 43–47). Nach dem Krieg übernahmen diese Rolle dann hauptsächlich Autoren, die schon in der Zwischenkriegszeit zu schreiben begonnen hatten und nach 1945 bis in die 1960er Jahre zu den dominanten Figuren im Feld avancierten. Ihre Unterstützung für die Restauration im Literaturbetrieb beinhaltete eine Offenheit für Immigranten nicht-deutscher Muttersprache aus Osteuropa. So erklärte Milo Dor, der in Budapest geboren

wurde, in Belgrad aufwuchs und im Zweiten Weltkrieg als Zwangsarbeiter nach Wien kam, dass ihm Autoren wie Franz Theodor Csokor, Alexander Lernet-Holenia oder Friedrich Torberg ein Gefühl der selbstverständlichen Zugehörigkeit vermitteln konnten, die für sein Selbstverständnis als junger deutschsprachiger Autor in Wien prägend war, später jedoch verloren ging (Englerth, 2016b, 94). Auch György Sebestyén, der nach der Niederschlagung des Ungarnaufstands 1956 aus Budapest nach Wien flüchtete, sah diese Personen als entscheidend für seine literarische Laufbahn in Österreich an (Schwaiger, 2016a, 134).

Die drei Beispiele illustrieren die hegemoniale Stellung der deutschen Sprache. Doch sie zeigen auch, dass sich der Monolingualismus noch nicht so weit durchgesetzt hatte, dass Nicht-Muttersprachler*innen automatisch ausgeschlossen wurden. Selbst wenn sich ein Autor mit der deutschen Sprache schwer tat, wie für Sebestyén umfassend dokumentiert ist, wurde ihm nicht die Kreativität abgesprochen (ebd., 145–148). Vielmehr widmete ihm der Schriftsteller Herbert Eisenreich, der ihn von Anfang an unterstützte, nur acht Jahre nach seiner Ankunft in Österreich in *Wort in der Zeit* ein Porträt in der Rubrik »Der österreichische Autor und sein Werk« (Eisenreich, 1964). Allerdings fanden sich schon in diesem Text erste Hinweise auf eine sprachliche Grenzziehung gegenüber dem Immigranten und Sprachwechsler, dessen Sprache zwar positiv, aber doch als fremd und anders wahrgenommen wurde:

Die Gefahren eines solchen Übertritts [in eine neue Sprache] sind groß, doch größer sind die Chancen; nämlich insofern, als man die fremde, an sich abgegriffene und verbrauchte Sprache in ihrem Status der Jungfräulichkeit entdeckt: man spricht in ihr als hätte noch niemand vorher in ihr gesprochen. Das macht einen Gutteil der Frische aus, die uns in jedem Prosastück Sebestyéns erfreut. Man glaubt mitunter, ein Kind zu hören, das eben aufgehört hat, zu lallen, und schon begonnen hat zu formulieren. Es ist die Sprache der ersten Unschuld (um hier mit Kleists »Marionettentheater« zu reden). (Eisenreich, 1964, 9)

Eisenreich nahm mit dieser Charakterisierung von Sebestyéns Sprache eine Idee vorweg, die sich später in vielen Texten über literarische Werke von Immigrant*innen und deren Nachkommen finden sollte: die Idee, dass sie die Sprache erfrischen bzw. erneuern. Oder um in seinem Bild zu bleiben, das auch einiges über sein Frauenbild aussagt: Sie entdecken eine unverbrauchte Sprache, eine Sprache im Status der Jungfräulichkeit.

Gleichzeitig zog er damit eine sprachliche Grenze gegenüber Immigrant*innen, die eben nicht in die Sprache geboren wurden – auch wenn er vorher betonte, dass Sebestyén die deutsche Sprache seit seiner Kindheit geläufig war. Das manifestiert sich vor allem im gesamten Bild der Kindlichkeit seiner Sprache, das eine deutliche Abwertung beinhaltet, insbesondere in den Worten »das eben aufgehört hat, zu lallen«. Eisenreich rekurrierte damit auf eine Vorstellung, die in Wörtern wie »Barbaren« eine lange Tradition haben, galten doch in Griechenland all jene als Barbaren, die des Griechischen nicht oder nur sehr eingeschränkt mächtig waren.¹⁶ Diese Grenzziehung Eisenreichs gegen-

16 Interessanterweise bezeichnete sich Sebestyén in seiner ersten deutschsprachigen Veröffentlichung selbst als Barbaren, und in einem Brief beschrieb er sich als sprachlichen Golem, der un-

über dem Immigranten Sebestyén ging Hand in Hand mit einem nationalen Verständnis der österreichischen Sprache, das er 1961 in einem Essay für *Wort in der Zeit* darlegte.

4.5 Auf dem Weg zur österreichischen Literatursprache

Herbert Eisenreich zählte zu den Autor*innen, die erst nach dem Ende des nationalsozialistischen Regimes zu veröffentlichen begannen. Gleichzeitig fühlte er sich zumindest teilweise den Ideen der Restauration verpflichtet. So charakterisierte Wendelin Schmidt-Dengler ihn als Anhänger »einer apolitisch-passiven Österreich-Ideologie« (Schmidt-Dengler, 2010, 111). Diese Position zwischen den Generationen zeigt sich auch in seinem Verständnis von Sprache. Er gehörte nicht nur zu den Förderern Sebestyéns (Schwaiger, 2016a, 137f.), sondern verfasste auch eine Einleitung für den Gedichtband von Ivar Ivask, der in Riga geboren wurde (Eisenreich, 1967). Mit dieser Offenheit für Immigranten stand er in der Tradition der Restaurateure der 1950er Jahre. Gleichzeitig stieß er in den 1960er Jahren in *Wort in der Zeit* eine Diskussion über die österreichische Literatursprache an, in der jene Ideen formuliert wurden, die letztlich zum Ausschluss von Immigrant*innen in der österreichischen Literatur führten. 1961 veröffentlichte Eisenreich einen Essay mit dem Titel »Das schöpferische Misstrauen oder ist Österreichs Literatur eine österreichische Literatur?«, in dem er der Vorstellung Ausdruck verlieh, dass der österreichischen Nationalliteratur eine spezifisch österreichische Sprache zugrunde liegt. Überhaupt entsprach seine Vorstellung von einer Nationalliteratur exakt jener, die im 19. Jahrhundert vertreten wurde. Seiner Meinung nach nährte sich eine Nationalliteratur aus drei Traditionen:

erstens aus der vom Volk gesprochenen Sprache, dem Dialekt, welcher, wie Goethe sagt, »das Element ist, in welchem die Seele ihren Atem schöpft«; zweitens aus der literarischen und literartechnischen Tradition des Sprachbereichs, aus dem angesammelten literarischen Volksvermögen, aus dem poetischen Staatsschatz sozusagen; und drittens aus der nationalen Kultur, aus der Geschichte, aus der inneren Verfassung des Gemeinwesens. (Eisenreich, 1961, 22)

Er nannte also genau jene drei Punkte, die die Nationalisierung von Literatur charakterisieren: die sprachliche, literarische und thematische Fokussierung auf die Nation (siehe dazu Abschnitt 3.2). Dabei sprach er in Bezug auf die Sprache weder vom Deutschen noch vom Österreichischen, sondern von der »gesprochenen Sprache, dem Dialekt«. Damit war nicht »die abstrakte Gemeinsamkeit eines Dialektes« gemeint, wie er an anderer Stelle betonte. Vielmehr verstand er den Dialekt als »geistige Antwort auf ein gemeinsames, konkret noch wirksames Schicksal« und die Nation als eine Gemeinschaft, »die sich eines gemeinsamen Schicksals mittels der Sprache bewußt ist« (Eisenreich, 1961, 22f.). Sprache wird also im Sinne des nationalen Paradigmas als Ausdruck der Nation verstanden. In der Sprache der Österreicher*innen drücke sich deswegen seiner Meinung nach

ter anderem von Eisenreich zum Leben erweckt wurde. Die nationalsprachliche Grenzziehung war also auch in seinem Denken tief verankert (Schwaiger, 2016a, 147f., 152–154).

anders als in der der Bayern*Bayerinnen, Schwaben*Schwäbinnen und Schweizer*innen ihr Katholizismus, ihre »rassische Vielschichtigkeit« und ihre Neigung zum Osten und Südosten aus (ebd., 23).¹⁷ Eisenreich beruft sich damit auf den habsburgischen Mythos, wie auch an anderer Stelle in seinem Aufsatz deutlich wird: »Österreichs nationale Eigenart und Größe ist gerade dadurch entstanden, daß es, wie einst Athen, ein Umschlagplatz und Schmelztiegel der Ideen war« (ebd., 36). In Übereinstimmung mit dieser restaurativen Grundhaltung galten ihm dann auch »das Bewahren, die Evidenthaltung des Überkommenen« und »die Reserve gegenüber jedweder Modernität« als österreichisch (ebd., 28). Als letzte Charaktereigenschaft nannte er den Glauben an die sprachliche Realität:

Österreichisch ist endlich der Zweifel an der faktischen und der Glaube an die sprachliche Realität. Zwischen der österreichischen Skepsis und der österreichischen Sprach-Akribie besteht ein unmittelbarer, kausaler Zusammenhang: die verbale Wirklichkeit soll die faktische verbessern, korrigieren, beschämen, oder zumindest sie verifizieren. (Eisenreich, 1961, 28)

Mit diesem Text fasste Eisenreich die dominante Vorstellung von österreichischer Literatur der 1950er Jahre zusammen. In der Sprache der Literatur sollte der Mensch jenes Schöne, Wahre und Gute finden, das ihm in der Realität verwehrt blieb. Das literarische Feld verlieh dem Text dann auch genau diese repräsentative Bedeutung. Nur ein Jahr später wurde er im 100. Band der Reihe *Das Österreichische Wort* mit dem Titel *Das große Erbe: Aufsätze zur österreichischen Literatur* wiederveröffentlicht (Eisenreich, 1962). Herbert Fritsch, der diese Publikation im Stiasny Verlag betreute, fand den Text hervorragend (Alker, 2007, 118). Auch Eisenreichs Gegner nahmen Bezug auf seinen Text. So grenzte sich Alfred Kolleritsch als Herausgeber der Zeitschrift *manuskripte*, die entscheidend zum Umbruch in den 1960er Jahren beitrug (vgl. Abschnitt 4.6), explizit von diesem ab: »Wesentlicher als austriazensische Selbstbespiegelung ist der Ausdruck der Gemeinsamkeit mit anderen, der Abbau des österreichischen Mißtrauens ist wichtiger als die Reserve gegenüber jedweder Modernität, wie sich Eisenreich ausdrückt« (Kolleritsch, 1964). Insbesondere das Vertrauen in die Sprache, dem Eisenreich in seinem Text Ausdruck verlieh, wurde in der folgenden Phase massiv von einer sprachkritischen Literatur in Frage gestellt, die die Grundlage für eine Autonomisierung der Literatur von der Politik bildete.

Gleichzeitig jedoch kündigte sich in Eisenreichs Text zum ersten Mal die Idee an, es könnte so etwas wie eine österreichische Literatursprache geben. Diese Idee nahm in den 1960er Jahren Gestalt an, wenn auch nicht im Sinne Eisenreichs. Vielmehr entwickelte sich in dieser Phase die Sprachkritik zum Inbegriff österreichischer Literatur. Mit diesem neuen Verständnis österreichischer Literatursprache setzte sich auch in Österreich eine Form des Monolingualismus durch, der die Ausgrenzung von Immigrant*innen und ihren Nachkommen zur Folge hatte.

17 Mit dieser Interpretation spricht er nicht nur Österreich nationale Einheit in der Sprache zu, sondern Deutschland diese ab, wenn er die Vielzahl von Dialekten in Deutschland aufzählt.

4.6 Brüche und Kontinuitäten ab den 1960er Jahren: Institutionalisierung der Avantgarde

In den 1960er Jahren fand im österreichischen literarischen Feld ein radikaler Bruch mit der Restauration statt. Die sprachkritische Literatur um die Wiener Gruppe, die sich in den 1950er Jahren um H.C. Artmann formierte, und ihre jüngeren Kolleg*innen der sogenannten Grazer Gruppe, zu der unter anderem Wolfgang Bauer, Barbara Frischmuth und Peter Handke gezählt werden, positionierten sich in dieser Zeit als Avantgarde. Sie verwiesen ihre Vorgänger in die Rolle der Ewiggestrigen, die am Guten, Wahren und Schönen festhielten, um sich nicht mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs auseinandersetzen zu müssen. Institutionell wurde diese neue Position seit dem Beginn der 1960er Jahre von der Zeitschrift *manuskripte* und ihrem Herausgeber Alfred Kolleritsch im österreichischen literarischen Feld verankert. Ende der 1960er Jahre begann dann der Residenz Verlag die Schriftsteller*innen aus dem Umfeld dieser Zeitschrift im deutschsprachigen Raum zu vertreten. Beide Institutionen sorgten dafür, dass die Autor*innen auch in Deutschland Aufmerksamkeit erhielten. Dementsprechend konstatierte Wendelin Schmidt-Dengler: »[M]it einem Male hatte sich ein literarisches Entwicklungsland zur Avantgarde der deutschen Literatur gemausert« (Schmidt-Dengler, 2010, 206).

Diese gängige Darstellung des avantgardistischen Bruchs mit der Restauration, wie sie sich in vielen Literaturgeschichten findet, übersieht, dass es neben dieser deutlichen Veränderung auch Kontinuitäten gab. So wurde die Nationalisierung der Literatur in dieser Phase fortgesetzt. Man distanzierte sich zwar von der rückwärtsgewandten Österreich-Ideologie, wie sie in *Wort in der Zeit* vertreten wurde. Doch das nationale Selbstverständnis wurde als solches nicht in Frage gestellt. Vielmehr nahm man sich schon völlig selbstverständlich als österreichisch wahr. So sah sich die Zeitschrift *manuskripte* genauso der Dokumentation der österreichischen Literatur verpflichtet, wie das schon *Wort in der Zeit* für sich in Anspruch genommen hatte:

In den vergangenen 15 Jahren haben wir – trotz verschiedenster Stilrichtungen – doch ein ziemlich genaues Bild der österreichischen Literatur zwischen 1960 und 1975 vermittelt und ihr hin und wieder ein gemeinsames Forum gegeben, ohne jemandem einen Schwur auf irgendeine Form von Kumpanei abzunötigen. (Kolleritsch, 1975)

Die ideologische Arbeit der Vorgänger hatte also Früchte getragen. Konkret zeigte sich die fortgesetzte Nationalisierung in einer sprachlichen Grenzziehung gegenüber all jenen, die nicht in die Sprache geboren wurden. Die Zahl der publizierten Immigrant*innen nahm nicht nur in der Zeitschrift *manuskripte*, sondern im Feld insgesamt kontinuierlich ab (vgl. Abschnitt 4.9). Das war allerdings nicht das erklärte Ziel, sondern die unbeabsichtigte Konsequenz der Autonomisierung von der Politik, die für die literarischen Akteur*innen in dieser Phase im Vordergrund stand (vgl. Abschnitt 4.7). Alfred Kolleritsch erkannte früh, dass das Sprachexperiment ideal war, um mit der Restauration zu brechen. Darüber hinaus erlaubte es, Literatur als ein Feld mit eigenen Normen und Regeln zu etablieren und damit der Politik das Recht abzusprechen, über die Qualität von Literatur ein Urteil fällen zu können. Doch damit wurde die muttersprachliche Kennt-

nis der österreichischen Sprache und literarischen Tradition zur Grundvoraussetzung, um Zugang zum Feld zu erhalten (vgl. Abschnitt 4.8). Das Sprachexperiment muss also nicht per se Ausgrenzung zur Folge haben. Aber es erhielt in dieser Phase der Autonomisierung des österreichischen literarischen Feldes eine Bedeutung, die zur Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen beitrug, denn es avancierte zum Inbegriff österreichischer Literatursprache.

Der Umbruch, der das österreichische literarische Feld in den 1960er Jahren erfasste, wurde von der Zeitschrift *manuskripte* und ihrem Herausgeber Alfred Kolleritsch initiiert. Die *manuskripte* erschienen zum ersten Mal am 4. November 1960 zur Eröffnung des Forums Stadtpark, einem Versammlungs- und Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst, den sich eine Gruppe von Künstler*innen und Schriftsteller*innen nach einigem Hin und Her mit der Stadt Graz im ehemaligen Stadtparkcafé einrichten durfte (Mixner, 1975, 13–15). Die ersten 100 hektografierten Exemplare der *manuskripte* beinhalteten nicht mehr als die Gedichte, die anlässlich der Eröffnung des Forums vorgetragen wurden (Englerth, ohne Jahr-b, 6). Die Idee für die Zeitschrift stammte genau wie der Name und ein Teil der ersten abgedruckten Werke vom Schriftsteller Alois Hergouth. Von der experimentellen Literatur, die schon im zweiten Heft in den Vordergrund rückte, war man in dieser Ausgabe noch weit entfernt. Dennoch zeigte sich schon hier die Abgrenzung von der Literatur der Restauration. So spielte Hergouth in seinem ersten Gedicht explizit auf den biblischen Mythos von der großen Flut an, ließ diesen jedoch nicht mit der Ankunft der Arche in einem neuen Land enden:

Es gibt nicht das Land, von dem sie erzählen
Der Baum, der die Sterne trug
ist gefällt
Verrauscht ist der leuchtende Regen
Es gibt nicht die Insel
die heiteren Ufer der Zukunft
Hier ist der Ort und die Zeit! (Hergouth, 1960)

Damit ist zumindest angedeutet, dass sich die Literatur einer Katastrophe wie dem Nationalsozialismus und dem Holocaust nicht einfach mit Texten über das Gute, Schöne und Wahre entziehen kann, sondern sich dieser stellen muss. Hergouths Gedicht beinhaltete also ähnliche Ideen, wie sie später Hans Erich Nossack in einer Ansprache im Forum Stadtpark formulieren sollte, die 1962 im vierten Heft der Zeitschrift abgedruckt wurde:

Wir aber vermögen nicht zu entscheiden, ob der Zustand, in dem wir heute leben, tatsächlich schon der Anfang einer neuen Gesellschaftsordnung ist oder ob es sich um ein Dahinvegetieren nach einem endgültigen Zusammenbruch handelt, um ein schwächliches Provisorium, an das wir selber nicht recht glauben. Mir persönlich scheint das letztere der Fall zu sein. (Nossack, 1962, 1)

Dennoch gingen Hergouths Ideen für die *manuskripte* Kolleritsch nicht weit genug. Nach einer langen nächtlichen Auseinandersetzung über die Ausrichtung der Zeitschrift, die

der damalige Präsident des Forums Stadtpark Emil Breisach fünfzehn Jahre später in einem Text für die Nachwelt verewigte, setzte Kolleritsch sich schließlich durch (Breisach, 1975). Er öffnete die *manuskripte* für experimentelle Literatur. Schon im zweiten Heft erschienen Gedichte der Wiener Gruppe, sehr zum Missfallen der Steirischen Raiffeisenkasse, die die Herstellung dieser Ausgabe unterstützt hatte. Da sie mit diesen Texten nicht in Verbindung gebracht werden wollte, musste Kolleritsch den Verweis auf den Fördergeber nachträglich überkleben (Mixner, 1975, 17). Auch im Forum kam es aufgrund der Neuausrichtung der Zeitschrift zu Divergenzen, nicht nur zwischen den unterschiedlichen Künstler*innen, sondern auch unter den Schriftsteller*innen. Man hatte Angst, dass die öffentliche Ablehnung der Zeitschrift auf die anderen Künstler*innen im Forum abfärben könnte und die Gegenwartskunst wieder in das Ghetto zurückbefördert würde, dem man mit der Gründung des Forums eigentlich zu entkommen versucht hatte. Dass diese Angst nicht unbegründet war, zeigt sich an dem Druck, den die Subventionsgeber auf das Forum ausübten, sollten Gelder in die Zeitschrift fließen. Deswegen hielt das Forum seine Unterstützung für die *manuskripte* zeitweise sogar geheim (Wiesmayr, 1980, 9).

Doch auch Kolleritsch identifizierte sich nicht mit den Werken der Wiener Gruppe. In einem Brief an den deutschen Dichter und Essayisten Peter Hamm vom 10. Mai 1963 schrieb er, er stehe ihren Werken »eigentlich fremd, wenn auch mit theoretischem Verständnis gegenüber« (zitiert in Wiesmayr, 1980, 35). Dass er diese Texte dennoch veröffentlichte, so Kolleritsch weiter, hänge damit zusammen, dass sie auf hysterische Ablehnung stoßen. Mit anderen Worten, sie ermöglichten ihm den radikalen Bruch mit einer überkommenen Vorstellung von Literatur. Die sozialkritischen Gedichte von Conny Hannes Meyer und Andreas Okopenko konnten bei weitem nicht die Reaktionen hervorrufen wie die sprachexperimentellen Texte eines Friedrich Achleitner, die die Sinnsuche der Leser*innen enträuschen (Englerth, ohne Jahr-b, 8). Das zeigten neben der Reaktion der Raiffeisenbank auch die Kritiken in den Medien (Wiesmayr, 1980, 13). Damit waren diese Texte entscheidend, um einen Veränderungsprozess zu initiieren, wie Kolleritsch später in einer seiner »marginalien« erklärte: »Ein Text, der frei ist von jeder Subjekt-Objekt-Problematik, der weder beschreiben noch verändern will, kann dadurch, daß er Protest hervorruft, die sogenannte Wirklichkeit viel tiefer treffen, vermitteln und umgestalten« (Kolleritsch, 1965). Erst die Veröffentlichung dieser Texte erlaubte Kolleritsch, den avantgardistischen Anspruch auf Vorreiterschaft zu stellen, wie er ihn im siebten Heft zum ersten Mal explizit formulierte (Zeyringer, 1999, 16):

Die »manuskripte« wollen die experimentierende künstlerische und kritische Intelligenz versammeln. In ihnen soll transparent werden, daß kein Tag vergehen darf, an dem nicht Thesen angeschlagen werden, daß das konkrete Gedicht notwendiger ist als das Sonett. (Kolleritsch, 1963a)

Ziel war es also, die *manuskripte* als eine Zeitschrift zu etablieren, die radikal mit allem brach, was in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg in der Literatur geschehen war. Dieser Anspruch wurde allerdings in den veröffentlichten Werken nicht immer so radikal eingelöst wie in den Texten der Wiener Gruppe (Wiesmayr, 1980, 75–84). Doch wer auf diese Differenz zwischen Anspruch und Realität aufmerksam machte, wie zum Beispiel

Reinhard Priessnitz und Mechthild Rausch in einem Artikel im Jahr 1975, sah sich vehementer Kritik in der Zeitschrift ausgesetzt. Priessnitz und Rausch argumentierten, dass zwischen der experimentellen Literatur der Wiener Gruppe und den Werken der Grazer Gruppe unterschieden werden muss. Die Grazer waren ihrer Meinung nach postexperimentell, weil sie das Experiment verraten, indem sie es mit der Tradition versöhnen: »operation gelungen, patient tot« (Priessnitz und Rausch, 1975, 120). Der Herausgeber der *manuskripte* kündigte schon in Heft 51 Widerspruch an: »Die kritische Abrechnung mit der von den Autoren Priessnitz/Rausch platonisierten Grazer Gruppe, die sich nach dem Schema der Schwarz-Weiß-Malerei vollzieht, ist prädestiniert für Entgegnungen und Richtiggstellungen« (Kolleritsch, 1976). Im folgenden Heft sprangen gleich zwei Kritiker*innen für die Grazer in die Bresche und beschworen die Einheit der *manuskripte*-Autor*innen. Hedwig Wingler argumentierte, dass es sich bei allen Werken um experimentelle Literatur handelte, deren konkrete Form im Gedicht eben anders ausfalle als im Roman oder im Drama (Wingler, 1976, 66). Auch Hans-Jürgen Heinrichs widersetzte sich der Unterscheidung, die Priessnitz und Rausch vornahmen:

Die Zurücknahme der Radikalität, die Vermischung traditioneller und experimenteller Techniken, das Sich-weniger-radikal-kritisch-Einlassen auf Denk-, Lebens- und Sprechformen, ist nicht postexperimentell, sondern zur experimentellen Schreibbewegung zugehörig. (Heinrichs, 1976, 14)

Jeder Widerspruch gegen den avantgardistischen Anspruch der Zeitschrift wurde also im Keim erstickt, weil sich genau darauf ihr Erfolg begründete. Sie sah sich als alleinige Vertretung der Avantgarde, die gegen die Restauration rebellierte.

Doch Kolleritsch war mit seiner Provokation in den 1960er Jahren bei weitem nicht so allein im literarischen Feld, wie er sich den Anschein geben wollte. In dieser Zeit entstanden auch andere neue Zeitschriften wie die *Protokolle*, die den Autor*innen in und um die Wiener Gruppe Gehör verschafften. Selbst die konservative Zeitschrift *Wort in der Zeit* veröffentlichte nur drei Jahre, nachdem diese in den *manuskripten* erschienen, im Februarheft des Jahres 1964 mehrere Werke von Konrad Bayer und Gerhard Rühm.¹⁸ Das war vor allem Gerhard Fritsch zu verdanken, der ab 1959 redaktioneller Mitarbeiter und ab 1962 leitender Redakteur von *Wort in der Zeit* war. Fritsch war von Anfang an um eine Neugestaltung der Zeitschrift bemüht (Hackl, 1988, 90–101). Er lehnte zwar ihr restauratives Literaturverständnis nicht grundsätzlich ab, sah aber seine Aufgabe darin, »das Andere nicht ganz zu kurz kommen zu lassen«, wie er dem Schriftsteller und Freund Wieland Schmied in einem Brief vom 17. Juli 1960 schrieb (zitiert in Alker, 2007, 120). Die Autor*innen und Leser*innen von *Wort in der Zeit* reagierten 1964 schockiert auf die Texte von Konrad Bayer und Gerhard Rühm, sicher auch deswegen, weil diese über das Forum Stadtpark und die Zeitschrift *manuskripte* institutionellen Rückhalt erhielten und damit stärker als noch in den 1950er Jahren als Konkurrenz wahrgenommen wurden.

18 Erste Texte von Gerhard Rühm wurden schon 1956 abgedruckt. Das war aber selbst den Herausgebern 1964 nicht bewusst. Fritsch zumindest behauptete im Augustheft des Jahres 1964, dass im Februar die ersten Texte von Bayer und Rühm in *Wort in der Zeit* veröffentlicht wurden (Fritsch, 1964, 8).

Gerhard Fritsch und Rudolf Henz sahen sich mit massiven Protesten von Autoren konfrontiert, die um die konservative Linie und damit ihre eigene Präsenz in *Wort in der Zeit* fürchteten. Am deutlichsten brachte diese Kritik Rudolf Felmayer in einem Brief an den Herausgeber zum Ausdruck. Fritsch und Henz veröffentlichten Ausschnitte aus diesem Brief neben anderen in einem Doppelheft der Zeitschrift im August:

Diese (Feber-)Nummer ist ja nur eine weitere Konsequenz der nun mehr als zweijährigen Haltung der Zeitschrift, die alle jene österreichischen Autoren mit Erfolg hinausgeekelt hat, welche Österreich legitim vertreten, um das Blatt völlig in die Hände der hiesigen Nachäffer der reichsdeutschen Nachäffer einer angeblich weltbewegenden internationalen Eintopfliteratur zu spielen, wobei von uns Älteren nur noch die Protektoren und Herolde dieser »Richtung« am Leben bleiben dürften. (Felmayer in Fritsch und Henz, 1964, 4)

Diese Vorwürfe wurden nicht nur von Fritsch, sondern auch von Henz als unbegründet zurückgewiesen. Unterstützt wurden die beiden Herausgeber später von einer Stellungnahme mehrerer jüngerer Autor*innen wie H.C. Artmann, Milo Dor, Erich Fried, Ernst Jandl und Friederike Mayröcker, die gegen eine Rückkehr zum restaurativen Literaturverständnis protestierten, wie sie die Zeitschrift einst propagiert hatte (Hackl, 1988, 143–146). Als *Wort in der Zeit* 1966 aufgrund der bereits erwähnten Korruptionsaffäre eingestellt werden musste, setzte Fritsch mit Unterstützung von Paul Kruntorad seinen Kurs in der Nachfolgezeitschrift *Literatur und Kritik* fort. Erst nach seinem frühen Tod 1969 zog sich die Zeitschrift schon unter der Leitung von Jeannie Ebner wieder vermehrt und unter Kurt Klinger dann vollends auf die Habsburgernostalgie zurück, die schon in *Wort in der Zeit* dominiert hatte, und verlor für die literarischen Debatten in Österreich und darüber hinaus bis in die 1990er Jahre an Bedeutung (Langer, 1996, 12–21).

Die Avantgarde fand also in den 1960ern weitaus umfassender Gehör als nur in Kolleritschs Zeitschrift. Dass es ihm dennoch gelang, die *manuskripte* als Leuchtturm des Widerstands in einer durch und durch konservativen Literaturlandschaft und Öffentlichkeit zu etablieren, erklärt sich mit der Anerkennung der Zeitschrift im gesamten deutschsprachigen Raum.¹⁹ Die Kritik, die dem Herausgeber in Graz in den frühen 1960er Jahren entgegenschlug, sicherte ihm die Mitwirkung von Autor*innen wie Hans Magnus Enzensberger, Hans Arp und Nelly Sachs (Mixner, 1975, 20). Zur selben Zeit suchte er außerdem aktiv um Unterstützung bei deutschen Verlagen an, wie Holger Englerth nachweist. Im Jahr 1963 erschien in der achten Nummer Werbung für die edition suhrkamp. Im folgenden Heft folgten mit Fischer, Hanser sowie Kiepenheuer & Witsch Anzeigen weiterer führender deutscher Verlage. Dass dies nicht nur der Finanzierung der Zeitschrift diene, zeigte sich 1966 in Heft 16, in dem Handkes *Publikumsbeschimpfung* mit Verweis auf das Copyright des Suhrkamp Verlags abgedruckt wurde. Ab 1968 schließlich »wurde aus dem werbenden Kolleritsch auch ein Umworbener« (Englerth, ohne Jahr-b, 12). Siegfried Unseld von Suhrkamp und Otto F. Walter

19 Überhaupt entwickelte sich Anerkennung in Deutschland in dieser Zeit zu einer Voraussetzung für Anerkennung in Österreich.

von Luchterhand lobten die Zeitschrift in Briefen an Kolleritsch in höchsten Tönen und versuchten die darin veröffentlichenden Autor*innen für ihre Verlage zu gewinnen.

Diese wachsende Bedeutung der *manuskripte* für die deutschen Verlage hing auch damit zusammen, dass sich in Österreich ab 1967 mit Residenz ein Verlag der neuen österreichischen Literatur anzunehmen begann, der den deutschen Verlagen Konkurrenz machte. Residenz wurde schon 1956 von Wolfgang Schaffler ins Leben gerufen, verlegte aber zunächst hauptsächlich Werke, die sich mit Salzburg befassten, sowie zwei sehr erfolgreiche Bildbände zum Skifahren, die die finanzielle Grundlage für Schafflers Engagement für die Gegenwartsliteratur in den 1960er Jahren legen sollten (Judex et al., 2019, 9). 1967 veröffentlichte der Verlag sein erstes ambitioniertes Programm österreichischer Gegenwartsliteratur. Dazu zählte neben H.C. Artmanns *Grünverschlossene Botschaft* und Andreas Okopenkos *Warum sind die Latrinen so traurig?* die Anthologie *Aufforderung zum Mißtrauen*, die einen Überblick über österreichische Literatur, bildende Kunst und Musik seit 1945 gab und dabei frühe Texte Friederike Mayröckers, die kaum Beachtung fanden, genauso berücksichtigte wie die Autoren der Wiener Gruppe (Breicha und Fritsch, 1967). Besonders viel Aufmerksamkeit erregte jedoch der Band *Begrüßung des Aufsichtsrats* mit frühen Prosatexten Peter Handkes, der seit seiner Lesung bei der Gruppe 47 in Princeton im Jahr 1966 enorme Bekanntheit erlangt hatte und eigentlich bei Suhrkamp unter Vertrag stand (Judex et al., 2019, 19). 1969 veröffentlichte dann der Suhrkamp-Autor Thomas Bernhard seinen ersten Text bei Residenz. Bernhard tat diese Veröffentlichung seinem Verleger Siegfried Unseld gegenüber zwar als Freundschaftsdienst ab und versprach in dem ihm gewidmeten Exemplar »ich gehe nicht mehr fremd!«. Doch der Autor wurde Suhrkamp auch in den kommenden Jahren immer wieder untreu (ebd., 19). Residenz konnte sich damit als der österreichische Literaturverlag schlechthin im deutschsprachigen Raum etablieren: »Schaffler gab dem gesamten Kern der österreichischen Gegenwartsauteoren einen verlegerischen Anlaufpunkt und schaffte es auch, seine Bücher im Rahmen eines 70 %igen Exportanteils auf dem deutschen Markt zu platzieren« (Bachleitner et al., 2000, 340f.). Die Konsolidierung dieser Position verdankte er unter anderem seiner intensiven Kooperation mit Kolleritsch, der 1971 selbst dort veröffentlichte und auch viele seiner Autor*innen bei Residenz unterbringen konnte (Englerth, ohne Jahr-b, 11).

Doch schon zuvor kam die erhöhte Aufmerksamkeit für österreichische Literatur in den deutschen Medien auch den *manuskripten* zugute. 1968 bezeichnete sie die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* als die »beste deutschsprachige Avantgarde-Zeitschrift« (Zeyringer, 1999, 15). In Österreich war 1967 vom ORF ein erster Film über die Grazer Gruppe in Auftrag gegeben worden. Auch im Forum Stadtpark glättete die Anerkennung der *manuskripte* und ihrer Autor*innen die Wogen (Wiesmayr, 1980, 28). Nach zehn Jahren galten schließlich sowohl das Forum Stadtpark als auch die *manuskripte* als fester Bestandteil des österreichischen Kulturlebens und wurden von ausgewählten Zeitungen wie den *Salzburger Nachrichten* als »institutionalisierte Avantgarde« bezeichnet (ebd., 29). Gemeinsam mit dem Residenz Verlag bestimmten sie, welche österreichischen Autor*innen in den 1970er Jahren in Österreich und darüber hinaus Sichtbarkeit erlangten:

Es gab auch andere Autoren, kritischere Bücher, nur hatten die in den 1970ern keine wirkliche Chance auf Wahrnehmung, da die beiden führenden Medien, die Manuskripte und der Residenz Verlag, einen anderen, einander ähnlichen Literaturbegriff forcierten. Was in Graz oder Salzburg nicht publiziert wurde, wurde auch nicht wahrgenommen. Die Gründe für den Boom der österreichischen Literatur auf dem deutschen Markt lagen also nicht nur in der »Qualität« der Texte, sondern auch in den synergetischen Aktivitäten dieser beiden Institutionen. (Landerl, 2005, 85)

Zementiert wurde die Position der Zeitschrift *manuskripte* durch die Gründung der Grazer Autorenversammlung (GAV) im Jahr 1973. Sie entstand als Gegenorganisation zum österreichischen P.E.N. Club, der sich zwar ab Ende der 1960er Jahre den Nachkriegsautor*innen annäherte, aber insbesondere den Werken der Wiener Gruppe immer noch kritisch gegenüberstand. Die Situation eskalierte, als Ernst Jandl im Forum Stadtpark am 22. Oktober 1972 in einem Vortrag mit dem Titel »Formen der Selbstverwaltung im Kulturbereich« eine grundlegende Reform des P.E.N. Clubs forderte. Nach seinen Vorstellungen sollten nicht nur die Nachkriegsautor*innen mehr Raum erhalten, sondern all jene in den Hintergrund rücken, die nicht über Österreich hinaus bekannt waren. Nachdem dieses Ansinnen beim P.E.N. wenig überraschend auf Widerstand stieß, entschied sich eine Gruppe von Autor*innen um das Forum Stadtpark als Grazer Autorenversammlung die Mitgliedschaft im internationalen P.E.N. Club zu beantragen. Der Plan scheiterte, doch die GAV konnte sich aufgrund der sich verändernden Kulturpolitik mit der Regierungsübernahme der Sozialdemokratischen Partei Österreichs (SPÖ) unter Bruno Kreisky trotzdem als zweite Autor*innenvertretung neben dem P.E.N. im österreichischen literarischen Feld etablieren (Innerhofer, 1985, 24–51). Ähnlich wurden die *manuskripte* als zweite literarische Zeitschrift neben *Literatur und Kritik* seit den 1970er Jahren vom Staat unterstützt. Auch der Residenz Verlag erhielt staatliche Förderungen.

Die alte dominante Position wurde also nicht von einer neuen ersetzt. Vielmehr etablierte sich eine zweite Position im Feld. Nach Robert Menasse hatte sich damit das literarische Feld wie die gesamte österreichische Gesellschaft in zwei Domänen aufgeteilt, von denen eine der ÖVP und die zweite der SPÖ zuzurechnen war. Die öffentliche Auseinandersetzung, die Kennzeichen demokratischer Gesellschaften ist, wurde damit seiner Meinung nach in der Literatur genauso im sozialpartnerschaftlichen Konsens aufgelöst wie in der Politik: »Pen und GAV, gleich hoch subventioniert und paritätisch in den Jurys der Literaturpreise und -stipendien vertreten, wurden zu Vereinshüllen, die über die jeweiligen Mitglieder nichts mehr aussagen« (Menasse, 1990, 66). Dieser Einschätzung ist entgegenzuhalten, dass der zentrale Konflikt in dieser Zeit nicht zwischen Tradition und Moderne, sondern zwischen Literatur und Politik ausgetragen wurde. Konkret ging es den Akteur*innen darum, den Einfluss der Politik auf die Literatur einzudämmen.

4.7 Autonomisierung von der Politik und relative Autonomie der Literatur

Der deutsche Literaturkritiker Ulrich Greiner beschrieb die österreichische Literatur in seinem höchst umstrittenen Essayband *Der Tod des Nachsommers* im Jahr 1979 als apolitisch. Seiner Meinung nach sahen sich die Schriftsteller in Österreich seit dem 19. Jahrhundert mit dem Problem konfrontiert, dass ein Eintreten für Freiheitsrechte als Kampf gegen die Monarchie verstanden wurde. Deswegen flüchteten sie sich in eine Literatur der Handlungslosigkeit und Wirklichkeitsverweigerung, wie sie sich zum ersten Mal in Adalbert Stifters *Nachsommer* nachweisen lässt und bis in die Werke von Thomas Bernhard, Peter Handke und Gert Jonke nachwirkt (Greiner, 1979, 14f.). Dieses essentialistische Verständnis einer apolitischen österreichischen Literatur hat nichts gemein mit der These, dass sich die Autor*innen um die *manuskripte* und die GAV in den 1960er Jahren um eine Autonomisierung von der Politik bemühten. Autonomisierung darf nicht als Rückzug der Literatur aus der Realität missverstanden werden. Sie ist vielmehr der Versuch, der Literatur eine eigene Stimme im Feld der Macht zu geben. Damit dienen die Texte, die auf den ersten Blick unpolitisch anmuten mögen, letztendlich sehr wohl einem politischen Zweck, nämlich einer Einmischung der Politik in die Literatur entgegenzuwirken, und damit die Literatur als eine Stimme im Feld der Macht zu positionieren, die unabhängig von der Politik agieren kann.

Wie enorm die politischen Einmischungen waren, zeigt ein Blick zurück in die 1950er Jahre. Bei *Wort in der Zeit* hatte das Unterrichtsministerium nicht nur direkt, sondern auch indirekt Einfluss auf den Inhalt genommen. Alfred Weikert empfahl Rudolf Henz Beiträge, sprach Kritik und Lob aus und ersuchte um Berücksichtigung der Wünsche seiner Kollegen im Ministerium (Hackl, 1988, 86f.). Wenn die Herausgeber den Wünschen nicht entsprachen, wurden der Zeitschrift gern einmal die Subventionen entzogen. So schrieb Weikert Henz am 1. Juni 1959, dass für die nächsten drei Hefte die Förderungen eingestellt würden, weil mehr als ein Viertel der Rezensionen sich mit nicht-österreichischen Autor*innen und Verlagen befasste (Graff, 2012). Darüber hinaus versuchte er über die ÖGfL und Wolfgang Kraus, den Inhalt und die Rezensionen zu beeinflussen (Maurer, 2020, 146f.). Selbst der Stiasny Verlag war Teil dieses Konstrukts. So legte Wilhelm Eilers, der im Verlag für die Gesamtherstellung der Zeitschrift und damit auch für deren Inhalt verantwortlich war (Hackl, 1988, 54, 91), einer Manuskriptlieferung an Gerhard Fritsch im Jahr 1961 den Hinweis bei, dass keines der Manuskripte einer bevorzugten Behandlung bedürfe: »Es sind keine ›Zarterln‹ von uns, Sie können also nach ehrlichem Ermessen entscheiden« (zitiert in Alker, 2007, 119).

Diese Form der Einflussnahme setzte sich auch bei der Nachfolgezeitschrift *Literatur und Kritik* fort. Für das erste Heft hatte Paul Kruntorad einen Text des kommunistischen Politikers Ernst Fischer mit dem Titel »Kunst und Koexistenz« vorgesehen. Dieser stieß jedoch auf Ablehnung der Subventionsgeber: »Kraus überbrachte uns aus dem Palais Todesco die Nachricht, dass man in der ÖVP-Zentrale die Publikation angesichts der bevorstehenden Wahlen für nicht opportun erachte« (Kruntorad, 2006). Als Wolfgang Kraus drohte, die ÖGfL würde im Falle des Erscheinens von Fischers Artikel die geplante Pressekonzferenz absagen und die Hefte nicht ins Ausland versenden, entschieden die Herausgeber sich gegen die Veröffentlichung (Maurer, 2020, 153). Der Text erschien schließlich im dritten Heft. In derselben Nummer bezog Kruntorad implizit Stellung zur Einmi-

schung der Politik in die Literatur. In einem kritischen Essay über Kulturpolitik schrieb er, dass diese grundsätzlich das immanente Ziel verfolge, »eine bestimmte Vorstellung von Kunst, wenn schon nicht Kultur, zu perpetuieren und zu konservieren« (Kruntorad, 1966, 55). Deswegen nahm er auch literarische Zeitschriften und damit sich selbst in die Pflicht, sich dagegen zur Wehr zu setzen:

Genau das aber zu verhindern, müsste das Ziel aller werden, die sich publizistisch mit Kulturpolitik beschäftigen. Jede Zeitschrift also, jede Publikation, deren Herausgeber kulturpolitische Ambitionen haben, müsste in ihrer Kritik wild, wütend, voreingenommen, heftig, unsachlich, böse, treffend, zielsicher, überlegt, listig und besserwissend sein, um die Normen jener, die Kulturpolitik nicht kritisieren, sondern machen, immer wieder aufs neue zu erschüttern. (Kruntorad, 1966, 55)

Kruntorad forderte also von literarischen Zeitschriften ein, die staatliche Kulturpolitik in Frage zu stellen. Der Herausgeber ging damit zumindest implizit auf Distanz zu seinen Geldgebern, wahrscheinlich auch, um weiteren Einflussnahmen schon vorab entgegenzutreten. Gleichzeitig nahm er nicht direkt auf die konkrete Auseinandersetzung über den Beitrag Fischers Bezug, um die notwendige Unterstützung nicht zu verlieren (Langer, 1996, 9).

Wenn man die ersten Jahrgänge der *manuskripte* vor diesem Hintergrund liest, wird erkennbar, wie sehr die gesamte Positionierung der Zeitschrift dem Ziel diene, solchen politischen Einmischungen entgegenzuwirken. Dabei sahen sich die *manuskripte* in den ersten Jahren nur einem indirekten politischen Druck ausgesetzt, weil sie, wie bereits erläutert, vom Forum Stadtpark querfinanziert wurden. Erst 1967 griff die Politik direkt in die Arbeit des Herausgebers ein. Alfred Kolleritsch wurde in einer Anzeige der Veröffentlichung von Pornografie bezichtigt.²⁰ Anlass waren einige wenige Stellen in Oswald Wieners experimentellem Roman *die verbesserung von mitteleuropa*, der zwischen 1965 und 1969 als Vorabdruck in den *manuskripten* erschien. Heft 18 wurde daraufhin vom Innenministerium konfisziert. Hinzu kam, dass die Medien die Anzeige zum Anlass nahmen, um die hauptberufliche Tätigkeit des Herausgebers als Lehrer in Frage zu stellen (Englerth, ohne Jahr-b, 20). Kolleritsch nutzte sein Netzwerk aus Autor*innen und Verlegern im In- und Ausland, um sich in seiner Zeitschrift gegen die Unterstellungen zur Wehr zu setzen. Dem 20. Heft stellten er und sein damaliger Co-Herausgeber Günter Waldorf einen Text voran, in dem sie sich namentlich bei ihren Unterstützer*innen bedankten, darunter der Süddeutsche Rundfunk, das Literarische Colloquium Berlin, der Verleger Klaus Wagenbach und Autoren wie Ror Wolf, Reinhard Döhl, Peter O. Chotjewitz und Hans Christoph Buch. Dabei betonten sie, dass Angriffe auf die Kunst nicht an sich zu verurteilen sind, so lange sie nicht »in ein politisches Diktat« umschlagen, »das in Bausch und Bogen wieder alles wegputzen möchte, was den schönen Vortäuschungen nicht ganz entspricht« (Kolleritsch und Waldorf, 1967). Im folgenden Heft wurde statt der üblichen Marginalie die Vorladung zur Polizei abgedruckt. In Heft 22 schließlich konnte Kolleritsch verkünden,

20 Grundlage war das »Gesetz über die Bekämpfung unzüchtiger Veröffentlichungen und den Schutz der Jugend gegen sittliche Gefährdung«, allgemein bekannt als Schmutz- und Schund-Gesetz, aus dem Jahr 1950 (Haberland, 1990, 79).

dass es nicht zu einer Anklage kommen würde. Der Herausgeber feierte das als einen Sieg für die Freiheit der Kunst: »noch sind die zeiten nicht da, wo man das abschaffen kann, was einem nicht paßt, auch dann nicht, wenn man die pornographie vorschiebt, um den eigentlichen zorn plausibler aufzumacherln« (Kolleritsch, 1968).

Doch schon lange vor diesem politischen Angriff auf die *manuskripte* wurde in der Zeitschrift über die Freiheit der Literatur in Österreich reflektiert. Bereits 1963 hatte Kolleritsch in seinem Gedicht »österreichisches fragment« angedeutet, dass die katholische Kirche und die Nachwehen des Nationalsozialismus die freie Meinungsäußerung in Österreich auch in Zukunft einschränken würden:

der index prohibitorum librorum
und der rüde aus braunau
sind deine zukunft
faltenwurf
den man auch österreich nennt (Kolleritsch, 1963b)

Damit sprach Kolleritsch den starken Einfluss von Staat und Kirche in Österreich an, der sich auch im Bereich der Literatur widerspiegelte. Der Großteil der Verlage in Österreich war zumindest bis in die frühen 2000er im Besitz von Staat und Kirche, die damit nicht nur finanzielle, sondern auch ideologische Interessen verfolgten (Landerl, 2005, 29). Dies ließ wenig Raum für kritische Literatur, die sich zum Beispiel mit der anhaltenden Bedeutung nationalsozialistischer Verbrecher*innen in der österreichischen Gegenwart hätte befassen können. Das heißt nicht, dass es diese Texte nicht gab, sondern dass sie keine kritische und wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielten (Polt-Heinzl, 2018, 12). Wahrgenommen wurde das wiederum als ein Mangel an kritischen Zeitromanen, so zum Beispiel 1962 von Alfred Holzinger in der Zeitschrift *manuskripte*. Auch er sah wie Kolleritsch ein Problem im fortgesetzten Einfluss derjenigen, die sich durch die Kritik angegriffen fühlen könnten: »[D]ie Fäden im Verborgenen sind so stark, daß der Allzumutige Schaden nehmen könnte. Verlage könnten ihre Pforten vor ihm verschließen, Subventionen ausbleiben und die Parteiblätter unangenehme Kritiken abdrucken« (Holzinger, 1962).

Auf diese kritische Analyse folgte 1963 ein Text von Wolfgang Weyrauch mit dem Titel »Das Manifest«, in dem das utopische Bild einer freien Dichtung entworfen wird. Dichtung, so Weyrauch in Anlehnung an Cesare Pavese, »ist die Anstrengung, den Aberglauben, das Wilde, das Schändliche zu ergreifen und ihm einen Namen zu geben, das heißt, es zu kennen, es unschädlich zu machen«. Das ist gerade deswegen möglich, weil »Dichter« völlig unabhängig handeln können, so der Autor weiter: »von niemandem beauftragt, keinem untertan, nicht einmal mittelbar, vielmehr nur sich selbst verantwortlich, mit einem einzigen stolzen Wort: frei« (Weyrauch, 1963). Dieses Manifest wurde auf der ersten Seite des achten Heftes abgedruckt – eine Seite, die sonst dem Herausgeber vorbehalten ist. Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass die Verwirklichung dieser Utopie auch ihm ein großes Anliegen war. Konkrete Vorschläge, wie der Einfluss der Politik auf die Literatur reduziert werden könnte, finden sich schließlich in Heft 18, also ausgerechnet in jener Ausgabe, die vom Innenministerium konfisziert wurde. Auf ihren letzten Seiten wurde die Resolution eines Kunstsymposiums abgedruckt, die die

»Verbesserung kunstpolitischer Gegebenheiten« forderte. Ein Abschnitt dieses Textes widmet sich dem Einfluss der Politik: »Der ›Protektionismus‹ durch Mandatare, Regierungsstellen und politische Parteien bei der Vergabe von Subventionen, aber auch bei der individuellen Künstlerförderung, ist auszuschalten« (Kunstsymposium im Künstlerzentrum Schloß Parz, 1966, 37).

Auch die GAV setzte sich für die »Liberalisierung des kulturellen Lebens« ein. So unterstützte sie von repressiven Maßnahmen betroffene Personen, darunter den zu einer Gefängnisstrafe verurteilten Künstler Gunter Brus sowie eine Lehrerin, die entlassen wurde, weil sie ihren Schüler*innen Stücke von Franz Xaver Kroetz zum Lesen gab (Innerhofer, 1985, 57). Doch der Versuch einer Autonomisierung von der Politik in den *manuskripten* reichte weit über diese explizite Auseinandersetzung mit politischer Einflussnahme und die Forderung nach künstlerischer Freiheit hinaus. Die Zeitschrift versuchte zudem, die Literatur mit literarischen Mitteln als autonom zu etablieren, um den Spielraum für politische Einmischung in die Literatur zu reduzieren.

Eine ganze Reihe von Artikeln in den ersten Heften der *manuskripte* arbeitete darauf hin, die Eigenständigkeit der Literatur zu postulieren. Das beinhaltete vor allem, dass Literatur nur von Eingeweihten bewertet werden kann. Gerade in den ersten Texten findet sich diese Zielsetzung nur angedeutet. Man spürt förmlich, wie darum gerungen wird, diese Idee in Sprache zu übersetzen. Im dritten Heft verfasste Kolleritsch unter dem Titel »Die wilde Jagd« zum ersten Mal ein Vorwort, in dem er der Idee Ausdruck verlieh, dass die Literatur nicht der Sinnsuche dient, auch wenn die Geistesgeschichte des Abendlandes diesen Eindruck erweckt: »Es ist die wilde Jagd, die ihr Sein erreichen will. Sie ist hinter einem Wild her, das es nicht gibt« (Kolleritsch, 1962a, 1). Im vierten Heft stellte er dieser dienenden Vorstellung von Literatur eine kreative gegenüber. Dabei schrieb er der Literatur eine Eigenständigkeit in der Gestaltung der Realität zu. Er wehrte sich gegen ein Verständnis von Literatur, das sich an »ewigen werten« oder »unveränderlichen normen der kunst« orientiert. Literatur soll seiner Meinung nach »Leben[...] erwecken«; »die versuche, die qualvollen bemühungen um ein neues selbstverständnis«, das sind für ihn gelungene literarische Texte, mit denen »im verantwortungsvollen existieren ein neuer ort, ein verwandeltes sein geschaffen worden sind« (Kolleritsch, 1962b). Kolleritsch setzte also für seine Vorstellung von Literatur auf ein Vokabular, das die Kreativität hervorstreicht. Literatur dient nicht der Erklärung der Welt, sondern sie schafft Leben, Selbstverständnis, Orte, das Sein. Dem fünften Heft stellte der Herausgeber dementsprechend ein Zitat aus James Joyces *Ulysses* als Motto voran, das die Suche nach Wahrheit über die Ästhetik stellt: »Ästhetik und Kosmetik gehören ins Boudoir. Ich suche die Wahrheit.«

In einem philosophischen Essay von Hedwig Kolleritsch zur »Eigengesetzlichkeit des Schönen« im sechsten Heft finden sich all diese Gedanken dann zusammengefasst. Sie erklärte, dass das Schöne lange im Dienst des Guten und Wahren stand. Jede Abweichung davon trug »den Stempel des Aufbruchs gegen das Ordnungsgefüge und die Harmonie aller Gesetzmäßigkeit«. Doch das Verständnis von Kunst veränderte sich im 20. Jahrhundert. Jean-Paul Sartre sah die Schönheit selbst als Sein, so Kolleritsch, und fuhr fort: »Der Wert des Schönen ist autonom geworden« (Kolleritsch, 1962c, 23). Unter Autonomie verstand dabei auch sie, dass Kunst nicht im Dienste einer höheren Macht steht, sondern selbst Realität schafft: »Kunst muß als der Bereich erschlossen werden, der nicht die Wirklichkeit – die ethische, soziale, politische – nur ergänzt, sondern der eine eigene Wirklich-

keit erst entwirft«. Damit steht Kunst gleichwertig neben Wirtschaft, Religion und Politik, die jeweils eine eigene Vorstellung von der Welt vermitteln. Das heißt aber auch, dass sich Kunst nicht einfach erschließt, sondern eine »Erkenntnisleistung« verlangt, »in der die Wertqualitäten des Werkes erfaßt (erfahren) und beurteilt werden und in der sie dadurch zur Enthüllung gelangen« (Kolleritsch, 1962c, 24).

Doch diejenigen, die Kunst beurteilen, so Karl Hans Haysen in einem Essay im achten Heft, sind oft Beamte und damit Laien:

Der Maler von heute ist vielfach nicht mehr als ein Narr am Hofe eines Verwaltungsbeamten, der, wie es die Zufälligkeiten des politischen Lebens bringen, für das kulturelle Leben seines Bereiches zuständig ist. Er fördert die Kunst nach seinem Dafürhalten, er betreibt Kunstpolitik, er bestimmt überhaupt, was Kunst ist. In Fragen der Milchwirtschaft läßt er sich von Fachleuten beraten, in Fragen der Kunst nicht. Die Kunst ist wohl das einzige Gebiet im öffentlichen Leben, in dem ständig von Nichtfachleuten Entscheidungen gefällt werden. (Haysen, 1963, 22)

Genau das wollte die Zeitschrift *manuskripte* ändern. Literaturbewertung ist in dieser Zeitschrift allein jenen vorbehalten, die selbst schreiben und damit ein Verständnis für die Regeln der Kunst haben, so Alfred Kolleritsch in seinem Vorwort zu Heft 13, das er gemeinsam mit dem Autor Gunter Falk verfasste: »Literatur, heißt es für **manuskripte**, ist das, was wir Literatur nennen: Literatur nennen wir das, für das wir Grund haben (glauben Grund zu haben), es Literatur zu nennen«. Entscheidend ist dabei, dass dieses Literaturverständnis nicht unbedingt dem der Allgemeinheit entsprechen muss: »**manuskripte** stellt nicht das vor, von dem alle glauben, daß es Literatur sei: **manuskripte** stellt das vor, von dem wir glauben, daß nicht alle glauben, daß es Literatur ist« (Falk und Kolleritsch, 1965, Hervorhebung im Original). Es geht also in der Zeitschrift gar nicht so sehr darum, eine bestimmte Ästhetik zu forcieren, sondern vielmehr darum, sich selbst als Institution zu etablieren, die das Wissen besitzt, um Kunst beurteilen und sich damit der politischen Einmischung widersetzen zu können. Ziel ist damit die Autonomie der Literatur von der Politik zu erreichen.

Die sprachkritische Literatur erweist sich für diesen Zweck als ideal, weil für ihr Verständnis ein gewisses philosophisches und ästhetisches Wissen Voraussetzung ist. Diese Literatur bietet sich an, um nicht nur das eigene Wissen, sondern auch das Unwissen der anderen vorzuführen. Georg Jánoska fasst das im zweiten Heft der *manuskripte* folgendermaßen:

Kunst ist Sprache. Der Künstler spricht durch sein Werk zu jenen, die seine Sprache verstehen. Ob sie ihn freilich verstanden haben, das läßt sich nicht so einfach entscheiden wie in der alltäglichen Mitteilung oder gar in der wissenschaftlich formulierten Aussage. Dies liegt im Wesen der Kunst. (Jánoska, 1961)

Deswegen war die Anerkennung der sprachkritischen Literatur ein zentrales Anliegen der Zeitschrift im ersten Jahrzehnt ihres Erscheinens. Ab dem achten Heft wurde systematisch versucht, die Zahl der veröffentlichten sprachkritischen Texte zu erhöhen. Kolleritsch gewann den aus Wien stammenden Raoul Hausmann, der in Berlin zu einem zen-

tralen Mitglied der dadaistischen Bewegung avancierte, bevor er 1933 nach Frankreich floh, als regelmäßigen Beiträger. Damit konnte er auf die Geschichte der sprachkritischen Bewegung in der österreichischen Literatur verweisen. Kurz darauf begann er die Bedeutung sprachkritischer Literatur weltweit auszustellen. So befasste sich Heft 11 mit den Noigandres in Brasilien, Ausgabe 12 widmete sich der tschechischen Experimentalpoesie und Nummer 13 präsentierte Werke der Stuttgarter Gruppe um Max Bense. Übersetzte Texte verloren nach dieser kurzen intensiven Phase bis in die 1980er Jahre wieder an Bedeutung in der Zeitschrift, denn der Blick über Sprachgrenzen diene zu diesem Zeitpunkt allein der Anerkennung dieser Form der Literatur in Österreich, wie der Herausgeber selbst schon 1963 erklärt hatte: »Die ›manuskripte‹ wollen neben ihrer lokalen Aufgabe Autoren des Auslandes zur Mitarbeit gewinnen, damit das, was man hier so selbstverständlich Mode nennt, endlich zur Selbstverständlichkeit wird« (Kolleritsch, 1963a). Wenn einem sprachkritischen österreichischen Autor schließlich Anerkennung zuteilwurde, dann wurde das dementsprechend gebührend gefeiert: »Nach H.C. Artmann und Konrad Bayer also Ernst Jandl! Drei Österreicher, denen es erst jetzt gelingt, das zu sein, was sie wirklich sind: österreichische Repräsentanten einer weltweiten Bewußtseinslage« (Kolleritsch, 1966).

Die Anerkennung der sprachkritischen Literatur diene der Autonomisierung von der Politik. Die Kehrseite war jedoch eine Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen.

4.8 Österreichische Literatursprache und die Ausgrenzung von Immigrant*innen

Zunächst einmal scheint es überraschend, dass ausgerechnet die Anerkennung experimenteller Literatur zur Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen im literarischen Feld beitragen soll. Gerade experimentelle Literatur stellt unsere herkömmlichen Vorstellungen von literarischer Sprache auf eine Weise in Frage, dass sie auf den ersten Blick einer Öffnung für Immigrant*innen und deren Nachkommen zuträglich sein müsste. Ziehen wir Ernst Jandl als Beispiel heran. Er verfasste seine Texte nicht nur in mehreren Sprachen und mischte diese auch. Er verwendete zudem in seiner Dichtung ab Mitte der 1970er Jahre eine »heruntergekommene Sprache«, wie er diese selbst nannte. Mit dieser wolle er das Niveau der Sprache bewusst unter das Niveau der Alltagssprache drücken, statt sich über diese zu erheben, wie das in der Poesie seiner Meinung nach oft geschah, so der Autor 1978 in einem Beitrag für die *Eßlinger Zeitung*, auf den er im Wintersemester 1984/85 in seiner zweiten Frankfurter Poetikvorlesung verwies (Jandl, 2016, 320f.). Als Beispiel sei hier das Gedicht »an einen grenzen« zitiert, das Jandl 1977 in den *manuskripten* veröffentlichte:

an einen grenzen

du sprechen deuts?
 sprechen du deuts?
 du kennen wolfen biermann?

du kennen reiner kunzen?
sprecken du deuts?
du sprecken deuts?
du sehen meinen passen –
kennen du ernsten jandeln?
ihn du kennen nicht dürfen
du sein guten jungen
wolfen biermann du kennen nicht dürfen
du sein guten jungen
reiner kunzen du kennen nicht dürfen
du sein guten jungen
du kennen dürfen
einzig allein
deutsen demokratisen republiken (Jandl, 1977)

In diesem Gedicht illustriert die Verfremdung der Sprache, wie fremd man Menschen sein kann, die angeblich die gleiche Sprache sprechen. Die Fragen richten sich konkret an einen Grenzbeamten der Deutschen Demokratischen Republik (DDR), aber abstrakt an alle, die sich nicht trauen, über die politischen Grenzen der DDR hinauszudenken. Angesprochen ist damit eine politische Fremdheit, die hier auf die Sprache übertragen wird. Generell wollte Jandl mit dieser Sprache ein Tabu brechen, dass diese Form der deutschen Sprache, die gern als »Gastarbeiterdeutsch« titulierte wurde, nicht als Teil der deutschen Sprache und Literatur verstand, wie er bereits in seiner Frankfurter Poetikvorlesung im Jahr 1984/85 erklärte:

[A]uch diese Sprache kommt im Leben vor, wenn sie auch bisher aus der Poesie verbannt war; sie wird von Leuten gesprochen, die sich des Deutschen bedienen, ohne es je systematisch, also schulmäßig erlernt zu haben; zuweilen höre ich die Sprache dieser Gedichte als *Gastarbeiterdeutsch* bezeichnet; das ist nicht ganz abwegig. (Jandl, 2016, 321, Hervorhebung im Original)

Jandl ging es also darum, die Dichtung auch für jene zu öffnen, die selbst nicht in die deutsche Sprache geboren sind. Er sah seine Aufgabe nicht darin, das Deutsche in seiner Dichtung poetisch zu überhöhen. Sein Schreiben sollte nicht als Vorbild für einen gepflegten Sprachgebrauch dienen. Dementsprechend glaubte er auch nicht, dass sein Sprachgebrauch dem anderer Menschen überlegen sei: »Die Sprache gehört mir nicht, diese meine deutsche Sprache gehört mir nicht. Sie gehört allen. Allen, die sie von der Mutter lernen, allen, die sie von den Lehrern lernen, allen, die ihr begegnen, ohne sie je gelernt zu haben« (ebd., 324). Ganz in diesem Sinne setzte Jandl sich schon sehr früh für den Autor Kundeyt Şurdu ein, der aus der Türkei stammte, aber seit den frühen 1970er Jahren in Österreich lebte und in deutscher Sprache schrieb (Jandl, 1981). Daher verwundert es nicht, dass die Plattform »Helfen. Wie wir.«, die im Sommer der Migration 2015 vom ORF gemeinsam mit mehreren österreichischen Hilfsorganisationen ins Leben gerufen wurde, für eine Kampagne im Jahr 2016 auf Gedichte von Jandl zurückgriff, die von Flüchtlingen vorgetragen wurden (APA, 2016).

Dieses individuelle Sprachverständnis Jandls hinderte jedoch nicht daran, dass sich im österreichischen literarischen Feld in den 1960er Jahren die Vorstellung durchsetzte, die sprachkritische Tradition sei der Inbegriff österreichischer Literatursprache. Diese Idee fand sich schon 1964 in einem Text, den Hans Weigel in der Zeitschrift *Wort in der Zeit* veröffentlichte, also kurz nachdem Herbert Eisenreich zum ersten Mal in dieser Zeitschrift die Einheit von österreichischer Sprache, Literatur und Nation beschworen hatte. Ein ähnliches Ziel verfolgte auch Weigel mit seinem Text, der mit den Worten endet: »Ein Land ist der Sprache mächtig geworden. Ein Fragment wurde vollendet« (Weigel, 1964, 5). Mit der österreichischen Literatursprache ist seiner Meinung nach also auch in Österreich die Einheit von Sprache, Literatur und Nation erreicht. Doch der Autor vertrat ein völlig anderes Verständnis der österreichischen Literatursprache als Eisenreich.

Hans Weigel zählte nach Ende des Zweiten Weltkriegs zu den wichtigsten Förderern der jungen Generation von Autor*innen in Österreich. Er vermittelte Ilse Aichinger die Kontakte für die Veröffentlichung ihres ersten Romans *Die größere Hoffnung* im Jahr 1948. Außerdem verantwortete er von 1951 bis 1952 die aus zwölf Bänden bestehende Reihe *Junge österreichische Autoren* und gab von 1951 bis 1956 die Anthologien *Stimmen der Gegenwart* heraus (Hubmann, 2013). Dieses besondere Interesse für die junge Generation spiegelt sich auch in seinem Verständnis der österreichischen Literatursprache. Er sah anders als Eisenreich nicht den Glauben an die sprachliche Realität als besonders österreichisch an, sondern vielmehr

die ausgeprägte Tendenz der österreichischen Literatur, mit der Sprache zu spielen, sich der Sprache bewußt zu sein, im Material zu arbeiten. Wo das Wort nicht selbstverständlicher Besitz ist, sondern fragwürdig, und aus der Fragwürdigkeit durch Gestaltung erlöst sein will, wird es transparent. (Weigel, 1964, 2)

Weigel führte diese bewusste Auseinandersetzung mit der Sprache in der österreichischen Literatur darauf zurück, dass österreichische Schriftsteller*innen sich sprachlich zwischen ihrer Muttersprache und der deutschen Vatersprache ansiedeln und deswegen anders als die Deutschen diese nicht einfach entdecken können, sondern »sie erfinden und sich in ihr entdecken« müssen (ebd., 2). Die Sprache der österreichischen Literatur ist seiner Meinung nach also nicht der Dialekt, wie Eisenreich behauptete. Ganz im Gegenteil: »Die Sprache der österreichischen Lyrik und Prosa höherer und höchster Ordnung muß sich über den Mutterboden der Mundart, über das Regional-Provinzielle erheben, muß sich von allem, was ›Heimatkunst‹ im engen, üblen Sinn ist, radikal entfernen« (ebd., 5). Das darf jedoch nicht zur Angleichung an das Deutsche führen. Vielmehr sieht Weigel die österreichische Literatursprache genau zwischen diesen beiden Polen angesiedelt: »Sie muß in Österreich deutsch und in Deutschland österreichisch sein. Sie muß innerlich bei sich selbst zu Hause bleiben, auch wenn sie in die Welt geht. Sie muß selbstbewußt und ihrer selbst bewußt sein« (ebd., 5).

Der Autor formulierte damit eine Vorstellung von österreichischer Literatursprache, wie sie sich in den folgenden Jahren weit über Österreich hinaus als Charakteristikum österreichischer Literatur durchsetzen sollte. So erklärte zum Beispiel Ulrich Greiner in seinem schon erwähnten Essay *Der Tod des Nachsommers* aus dem Jahr 1979 in Anlehnung an Hugo von Hofmannsthal »die Zweifel an der Sprache« zur »ästhetische[n] Eigenart

der österreichischen Literatur« (Greiner, 1979, 48). Dass diese Idee bis in die Gegenwart nachwirkt, zeigte sich bei der Verleihung des Literaturnobelpreises 2019 an Peter Handke, dessen kritische Auseinandersetzung mit der Sprache unter anderem von der Wiener Germanistin Pia Janke als »etwas typisch Österreichisches« beschrieben wurde (Janke, 2019).

Den literarischen Akteur*innen, die diese nationalsprachliche Vorstellung einer österreichischen Literatursprache im literarischen Feld durchsetzten, war wahrscheinlich nicht bewusst, dass diese mit einer Ausgrenzung all jener einhergeht, die nicht in die Sprache geboren sind. Vielmehr verwendeten sie mit einer gewissen Selbstverständlichkeit Worte, die diese Ausgrenzung beinhalten. In Weigels Text gilt das für den Begriff »Muttersprache«. Weigel charakterisierte die österreichische Literatursprache als die Sprache einer Minderheit in einem deutschsprachigen Raum, in dem die Deutschen die Mehrheit stellen. Die Sprache dieser Mehrheit bezeichnete er nicht zufällig als Vatersprache, erinnert dieser Ausdruck doch an das »Vaterland«, ein Begriff, der im Nationalsozialismus Hochkonjunktur hatte. Weigel übertrug also die Abgrenzung gegenüber Deutschland, wie sie in früheren Texten in *Wort in der Zeit* stattfand, auf die Sprache.

Doch mit seiner Bezeichnung der österreichischen Sprache als Muttersprache fand nicht nur eine Distanzierung von den nationalsozialistischen Verbrechen statt. Mit dem Begriff »Muttersprache« berief er sich paradoxerweise gleichzeitig auf das sprachnationalistische Narrativ, das sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts in diesen Begriff einschrieb (vgl. Abschnitt 3.3). Nur wer in diese Sprache hineingeboren wurde, so dieses Narrativ, kann in ihr kreativ werden. Weigel sprach also Immigrant*innen und deren Nachkommen implizit die Kreativität in der österreichischen Sprache ab. In seinem Text wurde muttersprachliche Kenntnis des Österreichischen zur Voraussetzung einer spezifisch österreichischen Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache.

Dieses Narrativ sollte nie zu direkter Ausgrenzung führen, sondern hatte symbolische Gewalt im Sinne Pierre Bourdieus zur Folge. Man lehnte Texte von Immigrant*innen also nie explizit aufgrund der Tatsache ab, dass sie nicht österreichischer Herkunft waren bzw. Österreichisch nicht ihre Muttersprache war. Es etablierte sich vielmehr ein Verständnis von sprachlicher Kreativität, das muttersprachliche Kenntnis der österreichischen Sprache als selbstverständlich voraussetzte, und zwar auch unter den Immigrant*innen und ihren Nachkommen selbst. Sichtbar wurde dies daran, dass diese nicht nur in der Zeitschrift *manuskripte*, sondern im literarischen Feld insgesamt an Bedeutung verloren. Dass die Sprache dabei eine bedeutende Rolle spielte, illustrieren die Aussagen von zugewanderten Autor*innen, die die nationalsprachliche Grenze als selbstverständlich akzeptierten.

4.9 Unsichtbarkeit von Immigrant*innen im literarischen Feld bis in die 1980er Jahre

Im zweiten Heft der *manuskripte* erschienen neben Texten der Wiener Gruppe Gedichte von Saad El-Khadem. Der Autor wurde 1932 in Kairo geboren, kam 1956 zum Germanistik- und Anglistikstudium nach Wien, promovierte anschließend in Graz und zog dann

über die USA weiter nach Kanada, wo er nicht nur Professor für Germanistik und Komparatistik war, sondern sich auch als Verleger und Herausgeber der Zeitschrift *International Fiction Review* einen Namen machte. Daneben schrieb er Theaterstücke und Prosa in arabischer Sprache, die er teilweise selbst ins Englische übersetzte. In ihrem Buch über kanadische Schriftsteller*innen arabischer Herkunft beschreibt F. Elizabeth Dahab sein Werk als experimentell:

The vision of the native land from the vantage point of exile, the recurring themes in patterns of binary oppositions, the linguistic experimentations in the form of fragments, mute dialogues and abrupt time-shifts, the use of situational irony, and sudden changes in points of view, those are features of Elkhadem's writings shared by a number of contemporary exilic writers. (Dahab, 2009, 62)

Auch die Gedichte, die der Autor in deutscher Sprache verfasste, stehen in dieser Tradition. Kolleritsch nahm sie in das zweite Heft der *manuskripte* auf, weil er formale Ähnlichkeiten zu den Werken von Achleitner und Bayer sah (Wiesmayr, 1980, 64). Wie sie spielte El-Khadem mit der Materialität der Sprache:

Sinn
In Unsinn
Sinn
Ist Sinn
Unsinn
Ist nicht
In Sinn
Unsinn
Ist Unsinn
Sinn nur
Ist in Sinn
Sinn
Ist Sinn (El-Khadem, 1961)

Das Gedicht lässt sich auf mehrere Arten lesen. Auf einer ersten Ebene beinhaltet es eine sprachphilosophische Auseinandersetzung mit der Tatsache, dass in der deutschen Sprache Unsinn immer relativ zu Sinn bestimmt wird. Die jeweilige Auslegung von Sinn legt gleichzeitig fest, was als Unsinn gelten kann. Diese Beobachtung ist gerade in Bezug auf experimentelle Poesie relevant, die oft als Unsinn wahrgenommen wird, was aber nach El-Khadems Interpretation auf eine sehr strikte Definition des Begriffs »Sinn« zurückzuführen ist. Das Gedicht reflektiert also auch über seine Rezeption. Auf einer zweiten Ebene deutet der Autor an, dass den Menschen der Unsinn näher liegt als der Sinn. In dieser Lesart muss auch das Wort »In« als eigener Bestandteil des Sprachspiels verstanden werden. Dann lässt sich das Wort »Unsinn« auch als »uns in« lesen. Der vierte Vers »Unsinn/Ist Unsinn« beinhaltet also die zweite Aussage »Unsinn ist uns in«. Anders der Sinn: »Sinn nur/Ist in Sinn«. Sinn funktioniert also rein über den Verstand, Unsinn dagegen spricht den Menschen direkt an. Das gilt auch für konkrete Poesie, solange nicht versucht wird, sie in geltende Denksysteme einzuordnen.

Grundlage all dieser Sprachspiele mag dabei die Tatsache gewesen sein, dass der Autor das Deutsche als Fremdsprache lernte. Doch wer wie Elisabeth Wiesmayr behauptet, dass die Texte von El-Khadem nur »rein formal« Ähnlichkeiten mit den Arbeiten der Wiener Gruppe haben, spricht dem Autor Kreativität ab: »[E]r meint offenbar Konkretes und produziert Inhaltlich-Symbolisches« (Wiesmayr, 1980, 64). Mit anderen Worten, der Interpretin fehlt hier das Grundvertrauen, dass der Immigrant in ähnlich vielen Nuancen mit der Sprache spielen kann wie Muttersprachler*innen. Sie bemüht sich gar nicht erst darum, in dem Text mehr zu entdecken als auf den ersten Blick zu sehen ist. Kolleritsch dagegen scheint genau das bewusst gewesen zu sein, als er den Text in das Heft aufnahm.

El-Khadem sollte lange der einzige Immigrant bleiben, der experimentelle Literatur in deutscher Sprache in den *manuskripten* veröffentlichen konnte. In den 1960er Jahren konnte mit Ivar Ivask, der aus Estland stammt, nur ein weiterer Autor nichtdeutscher Muttersprache deutschsprachige Gedichte in der Zeitschrift platzieren. Diese wurden allerdings neben Gedichten des estnischen Lyrikers Uku Masing abgedruckt, ohne dass darauf verwiesen wurde, dass Ivask seine Gedichte anders als Masing in deutscher Sprache verfasste. Erst in den 1980er Jahren begann die Zahl der Immigrant*innen, deren Texte in den *manuskripten* erschienen, zu steigen. Eine der Ersten war 1980 Liesl Ujvary, die 1939 in der Slowakei geboren wurde und 1945 nach Österreich kam, aber im literarischen Feld nicht als Immigrantin wahrgenommen wird. Einzig Oskar Pastior, der der deutschsprachigen Minderheit in Rumänien entstammte und in Deutschland lebte, konnte in den 1970er Jahren zwei Texte in den Heften 51 und 59 unterbringen.

Dass Immigrant*innen gerade in den 1960er und 1970er Jahren in den *manuskripten* an Bedeutung verloren, kann nicht damit zusammenhängen, dass die Immigration zu dieser Zeit abnahm. Ganz im Gegenteil, in den 1960er Jahren begann die sogenannte Gastarbeitermigration aus Jugoslawien und der Türkei, die noch heute als eine der einflussreichsten Zuwanderungsbewegungen in der Zweiten Republik gilt. Der Mangel an Texten in den *manuskripten* ist auch nicht darauf zurückzuführen, dass diese nach Österreich Zugewanderten kein Interesse daran hatten, Literatur zu verfassen. Zumindest für jene, die aus Serbien kamen, ist nachgewiesen, dass unter ihnen Literaturschaffende waren, die von Beginn an Gedichte schrieben, sich in Vereinen trafen und Literaturabende veranstalteten. Schon 1974 wurde das Jugoslawische Kultur- und Informationszentrum gegründet, zu dem eine Autor*innensektion gehörte (Ivanković, 2009, 35–38).

Dennoch finden sich auch in anderen Literaturzeitschriften dieser Zeit kaum literarische Texte von Immigrant*innen. Als Beispiel sei hier das *Wespennest* zitiert, das geradezu prädestiniert schien für die Veröffentlichung jener Literatur, die in Deutschland als »Gastarbeiterliteratur« bekannt wurde. Diese Zeitschrift wurde 1969, nach einer Auseinandersetzung über die politische Bedeutung von Literatur in den *manuskripten*, von Gustav Ernst und Helmut Zenker als Forum für engagierte Literatur ins Leben gerufen und begann ab 1974 vermehrt Literatur der Arbeitswelt abzdrukken. Doch auch im *Wespennest* ist die Zahl der Texte, die in dieser Zeit von Immigrant*innen veröffentlicht wurde, überschaubar. Im Jahr 1975 erschien ein Text von Zoltan Pajz, der 1953 in Budapest geboren wurde und als Jugendlicher mit seinen Eltern nach Wien emigrierte. 1977 finden sich dann in Heft 27 zwei Gedichte von Autoren, die aus jenen Ländern stammten, aus denen seit den 1960er Jahren vermehrt Zugewanderte nach Österreich gekommen waren: »Ein idyllischer Ausflug« von Aras Ören, einem Autor aus der Türkei, der in Berlin

lebte, und »alles was wir brauchen« sowie »die sonne scheint für mich nicht« von Branko Andrić aus Novi Sad. Andrić hatte sich schon in Jugoslawien als Künstler einen Namen gemacht, bevor er 1972 nach Wien kam und sich unter anderem mit Autor*innen rund um die Literaturzeitschrift *Wespennest* in der freien Kunstszenen für die Wiener Arena engagierte – eine künstlerische Initiative, die sich im Verlauf der 1970er in einem stillgelegten Schlachthof einnistete (Schwaiger, 2016d, 18). Andrićs Gedichte erschienen auch in der Zeitschrift *Neue Wege*. Für die Etablierung einer »Gastarbeiterliteratur« in Österreich sollte das allerdings nicht ausreichen. Auch im *Wespennest* stieg die Anzahl der veröffentlichten Texte von Immigrant*innen erst in den 1980er Jahren.

Deutschsprachige Veröffentlichungen von Immigrant*innen und deren Nachkommen sind in dieser Zeit in Österreich insgesamt selten, ob selbst verfasst oder in Übersetzung. Aber es gab Autoren, die in Österreich lebten und in Deutschland veröffentlichten. Zu den bekanntesten zählte Ladislav Mňačko, der 1968 aus der Tschechoslowakei nach Österreich floh, aber schon Mitte der 1960er weit über die Grenzen der Tschechoslowakei hinaus bekannt war (Auer, 1989, 13–15). Auch sein Landsmann Ivan Binar, der 1977 nach Österreich emigrierte, veröffentlichte in Deutschland ein Buch. In Österreich erschien nur ein Text von ihm in deutscher Übersetzung in der Zeitschrift *Literatur und Kritik* – die Erzählung »Die Rückkehr des Hubert Škapa« (Binar, 1979) – und das auch nur, weil der Autor über seine damalige Beschäftigung in einer Kunstkitterei »einem ihr nahestehenden, einflußreichen Herrn das zertrümmerte Falsifikat einer etruskischen Vase zusammengeklebt hatte« (Binar, 1995, 61). Noch seltener waren Autoren, die in deutscher Sprache schrieben. Der Bekannteste ist der bereits genannte Kundeyt Şurđum, der in den 1960er Jahren schon in Deutschland gelebt hatte, bevor er 1971 nach dem Putsch aus der Türkei floh und sich in Vorarlberg niederließ. Im selben Jahr veröffentlichte er erste Gedichte in der Zeitschrift *Protokolle*. 1979 und 1981 erschienen Texte in *Freibord*, 1988 folgte dann sein erstes Buch bei Piper. 1996 wurde ihm der Johann-Peter-Hebel-Preis des Landes Baden-Württemberg verliehen (Scheichl, 1996, 54).

Sowohl Binar als auch Şurđum suchten die Ursache für die geringe Wahrnehmung ihrer Werke in Österreich in ihren Sprachkenntnissen. Sie gaben sich selbst die Schuld dafür, dass sie nur am Rande wahrgenommen wurden. Damit erlagen sie der symbolischen Gewalt nationalstaatlicher Vorstellungen von Literatur. Nach Meinung von Binar lag das Desinteresse an seinen Werken hauptsächlich darin begründet, dass er nicht in deutscher Sprache schrieb: »Meine literarischen Mißerfolge werfe ich nicht Österreich vor – Gott behüte! – sondern mir. Ich war wenig durchschlagskräftig und kann nicht auf deutsch schreiben« (Binar, 1995, 61). Şurđum sah sein nicht muttersprachliches Deutsch als Problem. Selbst die Verleihung des Johann-Peter-Hebel-Preises konnte ihm nicht das Gefühl vermitteln, dass er mit seiner deutschen Sprache zu literarischer Kreativität fähig ist. Er bezeichnete sich in seiner Dankesrede als »Fremder mit einem gebrochenen Deutsch« und sah sich selbst deswegen als minderwertigen Autor:

Dann sage ich mir, daß es in der Weltliteratur viele Schriftsteller gibt, die in einer Fremdsprache große Werke geschrieben haben. Auf diese Erklärung hin überfällt mich eine bittere Antwort: sie beherrschten die Fremdsprache, in der sie schrieben, genau so gut wie ihre Muttersprache, wenn nicht besser. Eine furchtbare Last ist das... (Şurđum, 1996)

Binár und Šurđum dachten also Literatur und Sprache nationalliterarisch und nahmen ihre Werke deswegen ganz selbstverständlich als nicht geeignet für eine Veröffentlichung in Österreich oder zumindest als minderwertig wahr. Diese nationalistischen Ideen mochten ihnen schon aus ihren Herkunftsländern geläufig gewesen sein. Sie gewannen aber in den 1960er und 1970er Jahren auch in Österreich an Bedeutung.

Das zeigt sich auch bei Autoren, die in Österreich zu dieser Zeit bereits bekannt waren (vgl. zum Folgenden Sievers, 2016b, 22f.). Milo Dors zweiter Roman *Nichts als Erinnerung*, der 1959 erschien, wurde viel stärker mit Bezug auf seine serbische Herkunft gelesen als seine vorherigen Werke. Das veranlasste seinen Freund György Sebestyén später zu folgendem Kommentar: »Österreichischer Schriftsteller serbischer Herkunft zu sein ist, und nicht nur für die germanophilen Rassenfanatiker, ein Kuriosum« (Sebestyén, 1975; vgl. Englerth, 2016b, 116–120). Sebestyén selbst wiederum entsprach mit einem autobiografischen Text in den 1980er Jahren den normativen Ansprüchen an literarische Kreativität in nationalisierten literarischen Feldern, indem er die deutsche Sprache zu seiner Erstsprache erklärte:

Margot, Helene und die *Tante* – sie bestand darauf, weder mit Frau Hahn noch mit ihrem Vornamen angesprochen zu werden – waren deutscher Herkunft. Helene stammte aus dem Riesengebirge, die Tante aus Hamburg. Sie waren freundliche Frauen, denen ich vieles zu verdanken habe, vor allem meine Kenntnis der deutschen Sprache. Keine von ihnen sprach ungarisch. Da ich den größten Teil des Tages mit ihnen verbrachte, sprach ich bald deutsch. Das Ungarische kam später hinzu. (Sebestyén, 1986, 51f., Hervorhebung im Original; vgl. Schwaiger, 2016a, 145–148)

Elias Canetti schließlich beschrieb die deutsche Sprache im ersten Teil seiner Autobiografie, *Die gerettete Zunge*, die 1977 veröffentlicht wurde, als seine eigentliche Muttersprache. Er widmete ein ganzes Kapitel, »Deutsch am Genfersee«, dem Vorgang, wie er die deutsche Sprache von seiner Mutter erlernte. In seiner Erinnerung las sie ihm die deutschen Sätze und deren englische Übersetzungen vor, ließ ihn die deutschen Sätze wiederholen, bis er sie richtig aussprach, und verlangte, dass er diese bis zum nächsten Tag lernte, ohne dass er sie irgendwo nachlesen konnte. Diese Szene fingiert das natürliche Erlernen einer Muttersprache, das allein dadurch geschieht, dass man diese von der Mutter hört. Und genauso bezeichnete Canetti sein Deutsch dann auch: »So zwang sie mich in kürzester Zeit zu einer Leistung, die über die Kräfte jedes Kindes ging, und daß es ihr gelang, hat die tiefere Natur meines Deutsch bestimmt, es war eine spät und unter wahrhaftigen Schmerzen eingepflanzte Muttersprache« (Canetti, 1994, 90). Statt sich kritisch mit dem Narrativ der Muttersprache auseinanderzusetzen, dass all jene von Kreativität in einer Sprache ausnahm, die diese erst zu einem späteren Zeitpunkt und nicht von ihrer Mutter gelernt hatten, akzeptierte er dieses Narrativ und schrieb sich in dieses ein. Das war in den 1930er Jahren, als er in Wien zu schreiben begann, nicht notwendig. Vielmehr war es möglich, ihn gleichzeitig als Muttersprachler des Spanischen und als deutschen Dichter wahrzunehmen, wie ein Zitat aus einer Einführung Hermann Brochs zu einer Lesung Canettis im Jahr 1933 belegt: »Elias Canetti wurde in Rustschuk in Bulgarien 1905 geboren, er ist Spaniole, seine Muttersprache ist Spanisch, was aber nicht hindert, daß er ein deutscher Dichter ist« (Broch, 1976, 59).

Die Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen im österreichischen literarischen Feld zeigt sich also nicht nur daran, dass diese seltener publiziert wurden, sondern auch daran, dass diejenigen, die Texte veröffentlichen konnten, die Voraussetzungen für Kreativität, wie sie sich im nationalliterarischen Denken manifestierten, als selbstverständlich akzeptierten. Die ersten Schritte zu einer Überwindung dieses nationalliterarischen Denkens wurden in den 1980er Jahren gesetzt.

4.10 Pluralisierung und Intellektualisierung des Feldes seit den 1980er Jahren

Zwei Entwicklungen in den 1980er Jahren bereiteten der erneuten Anerkennung von Immigrant*innen und ihren Nachkommen im österreichischen literarischen Feld in den 1990er Jahren den Weg: die Diversifizierung der Literaturproduktion und die Intellektualisierung des Feldes. Die Diversifizierung der Literaturproduktion begann bereits in den 1970er Jahren. Die neue sozialdemokratische Regierung unter Bruno Kreisky verabschiedete 1972 ein Publikationsförderungsgesetz, das eine Fülle von Zeitschriften- und Kleinverlagsgründungen zur Folge hatte (Polt-Heinzl, 2010, 11). Dieser Prozess setzte sich in den 1980ern und 1990ern fort (Landerl, 2005, 18f.; Englerth et al., ohne Jahr, 8). Das zog auch Adaptionen in der Förderpolitik nach sich. So stiegen die Förderungen sowie die Zahl der geförderten Verlage und Zeitschriften bis Mitte der 1990er Jahre stetig an. Zudem wurden ab 1983 Prämien eingeführt, die ausgewählten Kleinverlagen für die Edition von Texten österreichischer Gegenwartsautor*innen zugutekamen. Ab 1992 wurde dann neben den Druckkostenzuschüssen eine allgemeine Verlagsförderung eingeführt (Landerl, 2005, 47–49; 70–73). Doch die Diversifizierung betraf nicht nur die Produktion von Texten, auch die Zahl der Institutionen, die zur Verbreitung dieser Literatur beitrugen, vervielfältigte sich, insbesondere durch die Schaffung von Literaturhäusern in allen österreichischen Bundesländern. Zudem wurden neue Stipendien und Preise geschaffen (Moser, 2009). All diese Prozesse trugen zu einer Pluralisierung der Stimmen im literarischen Feld bei:

Die breite Streuung der Förderung und die Involvierung verschiedener Interessensgruppen aus allen Bereichen des Literaturbetriebs in den diversen Beiräten und Jürs ermöglicht das Gedeihen eines heterogenen, vielen ästhetischen Ansätzen Platz bietenden literarischen Raumes, in dem weder qualitativ noch quantitativ alles über einen Kamm geschoren werden konnte. (Moser, 2009, 404)

Einzelne Verlage und Zeitschriften, wie Residenz und *manuskripte*, die das Feld lange dominierten, erhielten zwar bis in die 2000er weiterhin die höchsten Förderungen. Dennoch verloren sie im Feld an Bedeutung. Residenz wurde schon zu seinem 25-jährigen Bestehen im Jahr 1981 dafür kritisiert, dass rezente Entdeckungen wie Elfriede Jelinek oder Josef Winkler in Deutschland veröffentlichten. Dieser Bedeutungsverlust von Residenz für die österreichische Gegenwartsliteratur setzte sich in den 1980er Jahren fort. Der Verlag übersah Autoren wie Christoph Ransmayr, Norbert Gstrein, Robert Schneider

oder Michael Köhlmeier, die in der deutschsprachigen Literatur Aufmerksamkeit erregten (Landerl, 2005, 52–55).

Gleichzeitig gewannen neben Residenz in den 1980er und 1990er Jahren mehrere kleine Verlage wie Drava und Wieser bzw. mittelgroße Verlage wie Deuticke und Droschl an Bedeutung (ebd., 49f.; Bachleitner et al., 2000, 341). Diese pluralisierten die Vorstellung von österreichischer Literatur dahingehend, dass sie auf Minderheiten aufmerksam machten, deren Werke bis dahin wenig Interesse im literarischen Feld gefunden hatten. Verlage wie Drava und Wieser trugen zu einer erhöhten Wahrnehmung der Kärntner slowenischen Literatur bei. Sie profitierten davon, dass Residenz 1981 den Autor Florian Lipuš und sein Werk *Zmote dijaka Tjaža* in der deutschen Übersetzung von Peter Handke und Helga Mračnikar mit dem Titel *Der Zögling Tjaž* in sein Programm aufnahm. Die Sichtbarkeit dieses Buches bescherte der slowenischen Literatur Kärntens in Österreich ein goldenes Jahrzehnt (Hafner, 2009, 140). Drava und Wieser nutzten diesen Erfolg, um sich in den 1990er und 2000er Jahren für die Literatur von Immigrant*innen einzusetzen. Ähnlich widmete sich auch der Verein *exil*, der 1988 auf Initiative von Christa Stippinger ins Leben gerufen wurde und in den 1990er Jahren für die Förderung von Immigrant*innen besonders wichtig werden sollte, zunächst primär der Förderung von Minderheiten, insbesondere der Roma (Schwaiger, 2016d, 23).

Gleichzeitig fand auch in Bezug auf die literarischen Konzeptionen eine Pluralisierung statt (Haberl und Holler, 2007). Die sprachkritische Tradition wurde nicht verdrängt, so Verena Holler. Vielmehr mündete sie in eine der vielen Varianten des neuen Erzählens, das sich seit den 1990er Jahren im österreichischen literarischen Feld durchsetzte. Dieses Spektrum reicht von einer Autorin wie Kathrin Röggla, die noch an der sprachkritischen Tradition festhält, bis zu Autoren wie Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic, die sich radikal von dieser Tradition distanzieren (Holler, 2007).

Der Verlag Deuticke zählte unter der Leitung von Martina Schmidt zu jenen literarischen Institutionen, die entscheidend dazu beitrugen, dass sich das neue Erzählen in Österreich durchsetzen konnte. Schmidt setzte bei der Auswahl auf Authentizität, wie sie in einem Interview erklärte: »Ich finde, es geht um das Gefühl, das Autoren den Lesern vermitteln. Und es ist entscheidend, ob dieses Gefühl authentisch ist oder nicht«. Gleichzeitig ist »Spannung« für sie »ein Kriterium, das ernst zu nehmen ist« (Schmidt in Gmünder, 2012). Mit diesen beiden Kriterien erklärte sie dann auch ihr Interesse an der Literatur von Immigrant*innen, von denen viele wie Radek Knapp, Vladimir Vertlib, Dimitré Dinev und Julya Rabinowich über Deuticke Bekanntheit über die Grenzen Österreichs hinaus erlangten:

Ich glaube einfach, dass diese Menschen oft mehr zu erzählen haben. Ich habe mich nie bewusst für diese Themen interessiert, sondern mich haben diese Autorinnen und Autoren mit ihren Texten besonders überzeugt. Dazu muss man auch sagen, dass viele von ihnen einfach mehr erlebt haben als Menschen, die hier behütet und in sicheren Umständen aufgewachsen sind. Sie können einfach sehr sehr gut erzählen – die literarische Qualität ist besonders hoch. (Schmidt in Neuhart, 2010, 117)

Martina Schmidt vertritt damit ein Verständnis von literarischer Qualität, das sich der sprachkritischen Tradition, wie sie in Österreich lange im Vordergrund stand, wider-

setzt. Verlage, die sich dieser Tradition verbunden fühlten, wie zum Beispiel Droschl, öffneten sich erst später für die Literatur von Immigrant*innen als Deuticke. Gerade Droschl hat aber seitdem enorm zu einem neuen Verständnis deutschsprachiger Literatur beigetragen (Sievers, 2018a, 48–53).

Eine ähnliche Ausdifferenzierung zeigte sich auch im Zeitschriftenbereich. Als wichtige Neugründung für Immigrant*innen sollte sich dabei die Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* erweisen, die 1984 als Mitteilungsblatt der damals gegründeten Theodor Kramer Gesellschaft entstand, sich aber über die Jahre zu einer zentralen Zeitschrift für die Veröffentlichung und Erforschung österreichischer Exilliteratur entwickelte (Kaukoreit, ohne Jahr, 1–3). Sie gehörte neben *Literatur und Kritik* zu jenen Zeitschriften, die die steigende Fremdenfeindlichkeit in den 1990er Jahren zum Thema machten und gleichzeitig begannen, sich für zugewanderte Autor*innen zu öffnen (vgl. Abschnitt 4.11).

Neben der Pluralisierung war die Intellektualisierung des literarischen Feldes von entscheidender Bedeutung für die Anerkennung von Immigrant*innen und deren Nachkommen in der Literatur. Mit dem Begriff »Intellektualisierung« beschreibt Matthias Beilein die Tatsache, dass sich die österreichischen Schriftsteller*innen im Verlauf der 1980er Jahre verstärkt als Intellektuelle in die politische Auseinandersetzung einzubringen begannen (Beilein, 2008a, 89–95). Noch 1981 erschien ein Band, der sich unter der Überschrift *Die Feder, ein Schwert?* mit dem geringen Stellenwert von Schriftsteller*innen in der politischen Auseinandersetzung in Österreich – im Vergleich zu Frankreich und Deutschland – befasste: »Bislang gibt es zu meinem Bedauern in Österreich fast nichts, das die, zugegeben, großspurige Bezeichnung eines waffenverschiedenen Wettstreits zwischen Geist und Macht nur annähernd zulassen würde«, so der Herausgeber des Bandes, Harald Seuter, in seinem Vorwort (Seuter, 1981, 5). Das heißt nicht, dass die Schriftsteller*innen unpolitisch seien, so der Politikwissenschaftler Anton Pelinka in seinem Beitrag, sondern dass sie ihre Kritik nur in ihrer Literatur zum Ausdruck brächten, sie aber nicht nützten, um in politische Auseinandersetzungen einzugreifen. Pelinka sah die Ursache für diese Zurückhaltung im Obrigkeitsstaat, der jedoch im Begriff sei, brüchig zu werden: »Die Schwarz-rote-Hofliteratur wird zu Ende gehen, weil es keine Höfe mehr geben wird. Wenn der politisch analysierende Intellektuelle dann seine Heimatlosigkeit erkennt, hat er die Chance, politisch zu handeln« (Pelinka, 1981, 19).

Die Akteur*innen im literarischen Feld waren nicht nur Nutznießer*innen dieser Veränderungen, sie hatten vielmehr, wie oben erläutert, aktiv zu diesen beigetragen. Sie setzten sich seit den 1960er Jahren mit ästhetischen Mitteln gegen politische Eingriffe in das literarische Feld zur Wehr. Dieser Kampf um Autonomie zeitigte in den 1980er Jahren Wirkung. 1982 wurde die Freiheit der Kunst in die österreichische Verfassung aufgenommen. 1988 wurde ein Bundeskunstförderungsgesetz implementiert, das den direkten Einfluss der Politik auf die Kunst deutlich verringerte und die Transparenz bei der Vergabe von Förderungen erhöhte. Endlich war es gelungen, »die feudalen Reste des Mäzenatentums zu überwinden, die in Bittstellerei, der Vergabepraxis von Preisen und dergleichen zum Ausdruck gelangten«, so Doris Moser (2009, 376).

In dieser Zeit begannen die ersten Schriftsteller*innen diese neue Autonomie zu nutzen, um sich aktiv in das politische Geschehen einzubringen. Anlass war der Präsidentschaftswahlkampf im Jahr 1986, in dem der Kandidat der ÖVP, Kurt Waldheim, mit seiner Vergangenheit in der Wehrmacht konfrontiert wurde. Er hatte über

Jahrzehnte bewusst seine Wehrmachtseinsätze während der Deportationen von Juden*Jüdinnen aus Griechenland und der Kriegsverbrechen gegen jugoslawische Partisan*innen verschwiegen. Waldheim wurde trotzdem zum Präsidenten gewählt und trat auch 1988 nicht zurück, als eine von der österreichischen Bundesregierung eingesetzte internationale Historikerkommission die Vorwürfe bestätigte (Fleischer, 2009). Doch zu diesem Zeitpunkt ging es längst nicht mehr nur um Waldheim. Vielmehr bildete die Debatte um ihn den Ausgangspunkt einer weitergehenden Auseinandersetzung mit der österreichischen Mitschuld an den nationalsozialistischen Verbrechen gegen die Menschheit. In der gesamten Auseinandersetzung spielten Schriftsteller wie Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici eine entscheidende Rolle (Beilein, 2008a, 39–41).

Das heißt nicht, dass sie die ersten waren, die sich im österreichischen literarischen Feld mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs befassten. Erste Werke zu diesem Thema entstanden schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit, wurden aber zu dieser Zeit kaum wahrgenommen und fanden auch in den 1970er Jahren keinen Eingang in den Kanon, weil das damalige Interesse allein der Avantgarde galt (Polt-Heinzl, 2018, 8, 12f.). Seit den 1970er Jahren wurden dann insbesondere Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek weit über die Grenzen Österreichs hinaus für ihre kritische Auseinandersetzung mit den Nachwirkungen des Nationalsozialismus in Österreich bekannt. Doch erst Josef Haslinger, Robert Menasse und Doron Rabinovici griffen mit essayistischen Texten, Interviews und Reden explizit in die politische Auseinandersetzung ein und erhielten dafür auch Aufmerksamkeit (Beilein, 2008a, 57–63). Die Österreich-Kritik bewegte sich damit »aus dem literarischen Feld heraus« und institutionalisierte »einen Dialog zwischen politischem, publizistischem und literarischem Feld« (ebd., 86). Auch weitaus bekanntere Autor*innen wie Elfriede Jelinek schlossen sich dieser direkten Auseinandersetzung mit der Politik an. Jelinek hatte schon in den späten 1960er Jahren erste kritische Essays verfasst, aber ihre öffentlichen Interventionen nahmen seit den 1980er Jahren deutlich zu und fanden weit mehr Aufmerksamkeit (Schenkermayr, 2017).

Dass den Autor*innen gelang, Aufmerksamkeit für ihre Interventionen zu generieren, hing auch mit neuen Strukturen zusammen, die zur öffentlichen Wahrnehmung ihrer Stimmen beitrugen. Der Widerstand gegen Waldheim organisierte sich im Verein Republikanischer Club – Neues Österreich, in dem sich bis heute unterschiedlichste Akteur*innen aus Wissenschaft, Medien, Politik, Kunst und Kultur zusammenfinden. Der Verein diente bis in die frühen 2000er als Plattform für Aktionen, die aufgrund ihrer breiten Unterstützung Aufmerksamkeit bis weit über die Grenzen Österreichs hinaus fanden. Hinzu kam, dass sich in dieser Zeit auch die mediale Landschaft in Österreich, die bis dahin fast ausschließlich vom Boulevard geprägt war, entscheidend veränderte. 1988 wurde die linksliberale Tageszeitung *Der Standard* gegründet, die mit ihrem »Kommentar der Anderen« Intellektuellen die Möglichkeit bietet, sich aktiv in das politische Tagesgeschehen einzubringen. Dasselbe gilt für die Wiener Stadtzeitung *Der Falter*, der zwar schon 1977 zum ersten Mal erschienen war, aber Mitte der 1980er kurz vor dem Bankrott stand, bevor er in den 1990er Jahren wieder an Bedeutung für die politische Debattenkultur in Österreich gewann (Beilein, 2008a, 45–52). Hinzu kommen seit den 2000ern Medien wie *migrazine* und *biber*, die von Immigrant*innen und ihren Nach-

kommen primär in deutscher Sprache herausgegeben und geschrieben werden und ein deutschsprachiges Publikum ansprechen (Ratković, 2018) – *biber* wurde 2023 eingestellt.

Einer der Initiatoren und langjährigen Aktivisten im Republikanischen Club ist Doron Rabinovici, der erst im Anschluss an sein Engagement gegen Waldheim zum Schriftsteller avancieren sollte. Aber auch bereits bekannte Autor*innen trugen zu den Aktionen des Vereins bei: Peter Handke schrieb das Vorwort für den Band *Pflichterfüllung*, der noch vor der Präsidentschaftswahl erschien (Handke, 1986); Elfriede Jelinek ließ auf der Demonstration vor dem Tag der Angelobung Waldheims einen Text verlesen (Rabinovici, 2009, 20). Aus diesem Widerstand gegen Waldheim, an dem die Schriftsteller*innen zentral beteiligt waren, entwickelte sich in den 1990er Jahren der massive Protest gegen die steigende rassistische Ausgrenzung von Immigrant*innen, dem sich viele literarische Institutionen anschlossen.

4.11 Intellektueller und literarischer Kampf gegen Rassismus in den 1990er Jahren

Schon bei einer Rede auf einer Demonstration, die der Republikanische Club – Neues Österreich am 7. Juli 1986, dem Vortag der Angelobung Waldheims, organisiert hatte, verkündete Doron Rabinovici: »Wir wollen ein Österreich, das frei von Rassismus ist« (Rabinovici, 1988, 30). Damit bezog er sich zu diesem Zeitpunkt vor allem auf den latenten Antisemitismus, der im Zuge der Waldheim-Affäre offenbar geworden war. Doch schon bald sollte die rassistische Ausgrenzung von Immigrant*innen ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Republikanischen Clubs rücken: »Anfang der Neunziger war es nicht so sehr Waldheim als vielmehr Jörg Haider, mit dem wir uns zu beschäftigen hatten« (Rabinovici, 2009, 25). Haider, der 1986 den Parteivorsitz der FPÖ übernommen hatte, begann die rassistische Ausgrenzung von Immigrant*innen in der Politik gesellschaftsfähig zu machen. Mit dem Volksbegehren »Österreich zuerst«, das die Partei im Jahr 1992 initiierte, entwickelte sich die offene Stimmungsmache gegen Immigration endgültig zu einem Hauptthema der FPÖ. In dem Volksbegehren wurden neben einem sofortigen Zuwanderungsstopp die Abschaffung des mehrsprachigen Unterrichts in Schulen sowie die Erhöhung polizeilicher Kontrollen insbesondere von Asylwerber*innen gefordert (Fiddler, 2019, 13). Der Republikanische Club beteiligte sich früh an den Diskussionen darüber, wie man diesem Rassismus begegnen könne. Seine Mitglieder organisierten sich mit anderen zivilgesellschaftlichen Gruppen im Verein SOS Mitmensch, der das Lichtermeer, eine große Demonstration gegen rassistische Ausgrenzung von Immigrant*innen im Jahr 1993, organisierte. Den Ehrenvorsitz des Vereins übernahm im ersten Jahr der Schriftsteller Josef Haslinger.

Der Kampf gegen Rassismus in Österreich ging also unter anderem von Schriftsteller*innen aus. Er fand zudem im literarischen Feld breite Unterstützung. Dabei kamen allerdings zunächst nicht unbedingt diejenigen zu Wort, die als Immigrant*innen von rassistischer Ausgrenzung betroffen waren: »Wir waren Fürsprecher, die statt jener redeten, für die wir das Wort ergriffen, anstatt mit ihnen die Stimme zu erheben. Es dauerte, bis wir unseren Fehler begriffen« (Rabinovici, 2009, 23). So wurden allein zwischen 1995 und 2000 zwölf literarische Anthologien zum Thema Migration veröffentlicht, von

denen jedoch nicht alle auch Autor*innen aufnahmen, die als Immigrant*innen nach Österreich gekommen waren. Diejenigen, die sich hauptsächlich der Sichtbarmachung neuer Schriftsteller*innen aus dieser Gruppe widmeten, fanden zudem weniger mediale Aufmerksamkeit als jene, die auf bekannte internationale und österreichische Schriftsteller*innen setzten (Altrogge, 2002, 41–50). Auch die erste literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Immigration nach Österreich im Jahr 1996 konnte nur auf wenige aktuelle Beispiele verweisen (Griesmayer und Wintersteiner, 1996).

Gleichzeitig begannen sich jedoch mehrere literarische Institutionen explizit für die Förderung und Veröffentlichung von Autor*innen einzusetzen, die nach Österreich immigriert waren. Von entscheidender Bedeutung für deren Anerkennung im Feld waren der bereits genannte Verein *exil* und dessen Leiterin Christa Stippinger, denen dementsprechend bereits mehrere Monografien gewidmet sind (Böckel, 2011; Schwaiger, 2016d). Stippinger betonte in einem Interview explizit, dass ihr Engagement für Zugewanderte ab Mitte der 1990er Jahre als Reaktion auf das politische Klima der 1980er und 1990er Jahre zu verstehen ist:

Vielleicht hängt es auch damit zusammen, dass in Österreich seit den 80er und 90er Jahren das innenpolitische Klima von konservativ-nationalistischen Parteien immer wieder polarisiert und radikalisiert wurde, und dass laut gegen Zuwanderer, Fremde und sogenannte Asylanten Stellung bezogen wurde und wird? Und dass es für engagierte KulturmacherInnen (zu denen ich mich zähle) zum politischen Statement und humanitären Bedürfnis wurde, den Menschen und unter ihnen den KünstlerInnen und AutorInnen, die nach Österreich zugewandert sind, mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Sich ganz gezielt mit ihrer Arbeit auseinander zu setzen und diese zu fördern? (Stippinger, 2008, 122f.)

Stippinger initiierte 1995 eine Autor*innenwerkstatt, die sich an Zugewanderte und Angehörige ethnischer Minderheiten wandte. Ausgewählte Texte, die in diesem Kontext entstanden, wurden 1996 in der Anthologie *Jeder ist anderswo ein Fremder* veröffentlicht (Stippinger, 1996). Aus diesem Projekt entstand der Preis »schreiben zwischen den kulturen«, der seit 1997 einmal jährlich ausgeschrieben wird. Die Ausschreibungen wenden sich spezifisch an Autor*innen nicht-deutscher Muttersprache (seit 2015 Erstsprache), die in deutscher Sprache schreiben, und ersuchen diese um Einreichungen von Texten, die sich mit Identität, Fremdsein, Anderssein und Leben zwischen den Kulturen befassen. Die ausgezeichneten Texte erscheinen in einer Anthologie im gleichzeitig neu gegründeten Verlag *edition exil*, in dem Christa Stippinger zudem Debüts ausgewählter Preisträger*innen veröffentlicht. Preis und Verlag dienten inzwischen bekannten Autor*innen wie Dimitré Dinev und Julia Rabinowich als Sprungbrett, um im literarischen Feld Fuß zu fassen (Schwaiger, 2016d, 27–34).

Der Preis »schreiben zwischen den kulturen« avancierte mit dem Erfolg des Autors Dimitré Dinev in den frühen 2000ern zum bekanntesten Beispiel für die Förderung zugewanderter Autor*innen in Österreich (vgl. Kapitel 6). Doch Stippinger war bei weitem nicht die einzige literarische Akteurin, die sich in den 1990er Jahren für Zugewanderte einzusetzen begann. Die Verlage Drava und Wieser bereiteten dem Autor Stanislav Struhar den Weg in die Literatur (Schwaiger, 2016b). Wichtige waren zudem

die Zeitschriften *Literatur und Kritik* und *Mit der Ziehharmonika*. *Literatur und Kritik* wurde von 1991 bis 2022 von Karl-Markus Gauß herausgegeben, der der jungen österreichischen Literatur mehr Platz einräumte. Dazu zählten auch Zugewanderte. Schon 1994 erschien in der Zeitschrift in einem Dossier zu Österreich die Erzählung »Kara Mustafa in der Staatsoper« von Ercüment Aytay, der 1965 in Sivas in der Türkei geboren wurde und seit 1981 auch in Österreich lebt. Im Zentrum des Textes steht der Gastarbeiter Mustafa Öz, der sich bei seinem ersten Besuch in der Wiener Staatsoper mit Vorurteilen gegenüber Türken in Österreich konfrontiert sieht, sich aber gleichzeitig angesichts einer Obdachlosen, die ihm auf dem Weg von der U-Bahn zur Oper begegnet, seiner privilegierten Position bewusst wird. Diese unterschiedlichen Dimensionen drücken sich auch im Ton der Erzählung aus, der teils geschwollen daher kommt, um dem Staatsopernbesuch gerecht zu werden, nur um sich dann in einer flapsigen Bemerkung wieder der eigenen Position bewusst zu werden: »Siehst du, mein Anzug, mein allerteuerster: Das ist die weltberühmte Staatsoper aus der Fünfzig-Schilling-Insider-Perspektive« (Aytay, 1994, 64). Aytay hat bisher in Österreich nur am Rande Bekanntheit erlangt, auch wenn er immer noch schreibt. So veröffentlichte er 2016 im Selbstverlag über Kindle Direct Publishing den Roman *Dunya brennt*, der sich mit der Flucht aus Syrien befasst (Aytay, 2016).

Im Jahr 1995 erschien in *Literatur und Kritik* ein Dossier mit dem Titel »Fluchtpunkt Österreich«, in dem Schriftsteller*innen, die seit 1970 nach Österreich geflüchtet waren, zu Wort kamen. Das Spektrum reicht vom tschechischen Schriftsteller Ivan Binar, der, wie bereits erwähnt, 1977 nach Österreich kam und seit 1995 wieder in Prag lebt, bis zum bosnischen Autor Mile Stojić, der erst kurz zuvor aus Sarajewo geflohen war und noch auf Rückkehr hoffte. Es beinhaltete zudem drei Autor*innen, die Österreich zu ihrer Heimat gemacht haben: Vladimir Vertlib, Naum Melo und Vessela Maleeva. Ziel des Dossiers war es, zu zeigen, dass Zuwanderung in der österreichischen Literatur nicht die Ausnahme, sondern die Norm ist:

Die österreichische Literatur war immer auch eine Literatur der Zuwanderer. Wäre die Einwanderungspolitik von heute schon vor 200 Jahren praktiziert worden, es existierte jene österreichische Kultur gar nicht, die unsere Grenzwächter jetzt so gerne geschützt sehen möchten. (Gauß, 1995)

Mit diesem Narrativ versuchte man sich im literarischen Feld bewusst vom politischen Feld zu distanzieren, wenngleich der Text von Ivan Binar beweist, dass auch die Literatur nicht immer offen für Zuwanderer war, wie in diesem Kapitel bereits erläutert (Binar, 1995; vgl. Abschnitt 4.9). Dennoch illustrieren die vorgestellten Veröffentlichungen eine erneute Öffnung für die Literatur von Zugewanderten in der Zeitschrift *Literatur und Kritik*, die dieser Linie seitdem treu geblieben ist – seit 2023 ist eine ihrer Herausgeber*innen die Autorin Ana Marwan, die aus der Slowakei stammt. Auch für zwei der Autor*innen, denen im Folgenden eigene Kapitel gewidmet sind, war die Zeitschrift von Bedeutung: Vladimir Vertlib und Anna Kim (vgl. Kapitel 5 und Kapitel 8).

Die Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* stellte ihr Ziel, das wenig bekannte Werk des österreichischen Exilliteraten Theodor Kramer sichtbar zu machen, von Beginn in den Dienst des Kampfes gegen den Faschismus und für die Demokratie. So lautete ein Be-

schluss der Gründungsversammlung der Theodor Kramer Gesellschaft, den Kontakt zu Initiativen herzustellen, »die dem Studium und der Verbreitung antifaschistischer und demokratischer Literatur [...] dienen« (Theodor Kramer Gesellschaft, 1984). Dementsprechend gab die Theodor Kramer Gesellschaft ab 1986 auch ein Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst heraus (Staud, 1986). Doch das antifaschistische Projekt bezog sich nicht allein auf die nationalsozialistische Vergangenheit. Die Zeitschrift stellte immer wieder auch Verbindungen zur österreichischen Politik der Gegenwart her. Gerade durch diese Bezüge, insbesondere durch Siglinde Bolbecher und Konstantin Kaiser, die die Zeitschrift bis zum frühen Tod Bolbechers gemeinsam herausgaben, habe sich diese ihre Produktivität bewahrt, wie die Germanistin Silvia Schlenstedt, die selbst vor den Nationalsozialisten ins Exil fliehen musste, in ihrem Festvortrag zum zehnjährigen Bestehen der Theodor Kramer Gesellschaft betonte: »Durch die selbstgestellte Aufgabe, darauf hinzuwirken, daß diese Literatur praktisch zum Element der Gegenwarts-kultur werde, mußte sie in der Öffentlichkeit wohl auch immer etwas unbequem bleiben« (Schlenstedt, 1994). Dass genau dieser Ausschnitt kurz nach der Rede in der Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* veröffentlicht wurde, zeigt, wie wichtig dem Herausgeber-team diese Dimension ihrer Arbeit immer schon war.

Für diese These finden sich auch viele andere Belege. Schon 1987 erschien ein offener Brief des Künstlers und stellvertretenden Kassiers der Theodor Kramer Gesellschaft, Willy Verkauf-Verlon, an den damaligen Bundeskanzler Franz Vranitzky. Vranitzky hatte angeregt, das Image Österreichs, das durch den Waldheim-Skandal gelitten hatte, durch vermehrte Aufmerksamkeit für jene aufzubessern, die 1938 ins Exil gehen mussten. Verkauf-Verlon sprach von einem »Schlag ins Gesicht« insbesondere all jener, die sich gegen den Faschismus engagiert hatten:

Besonders hart trifft dies Widerstandskämpfer und Emigranten, die von 1938 bis 1945 trotz blutiger Verfolgung und Vertreibung unbeirrt für die Wiedererrichtung eines freien und demokratischen Österreichs gekämpft haben und eingetreten sind. Sie trugen zum Beschluß der Moskauer Deklaration von 1943 zur Wiedererrichtung Österreichs bei, während der »Meister im Verschweigen und Verheimlichen« weiter seine »Pflicht« gegenüber dem Vernichter gehorsam und eifrig erfüllte. (Verkauf-Verlon, 1987)

Gleichzeitig zeigte die Zeitschrift ein besonderes Interesse an der slowenischen Gegenwartsliteratur, die seit den 1980er Jahren eine Blütezeit erlebte (Kucher, 1990; Kuhner, 1992). Anfang der 1990er begann man schließlich, sich für Immigrant*innen zu engagieren. 1993 erschien der Text »Das Bett« von Vladimir Vertlib (vgl. Kapitel 5.4.2). Im darauffolgenden Heft findet sich ein Artikel von Michael Genner, der sich seit 1989 aktiv für Flüchtlinge einsetzt. Unter dem Titel »Menschen auf der Flucht« beschrieb der Autor darin die Schicksale von ausgewählten Geflüchteten in Österreich, die sich mit Schikanen der Behörden konfrontiert sahen und immer wieder von Abschiebung bedroht waren. Im Vorspann zu dem Text, der offenkundig von Siglinde Bolbecher bzw. Konstantin Kaiser verfasst wurde, wurde offen Kritik an der österreichischen Regierung geübt, die 1992 ein strikteres Asylgesetz eingeführt hatte, um die Zahl der Personen, die in Österreich um Asyl ansuchen können, zu reduzieren: »Jenes offizielle Österreich, das in den letzten Jahren das Exil als Ressource kultureller Identität und nationalen

Prestiges für sich entdeckt hat, schweigt sich zugleich über die brutale Entrechtung der Flüchtlinge, die nach Österreich kommen, aus« (Vorspann zu Genner, 1993). Im vierten Heft des darauffolgenden Jahres veröffentlichte die Zeitschrift einen Spendenaufruf Genners für das Unterstützungskomitee für politisch verfolgte Ausländer – dem heutigen Verein Asyl in Not –, dem das Innenministerium nach der Asylgesetznovelle die Förderung entzogen hatte (Anonym, 1994). Schon zuvor kritisierte Siglinde Bolbecher, Bundespräsident Thomas Klestil würde, indem er die österreichische Neutralität für obsolet erklärte, die nationalsozialistische Vergangenheit dem Vergessen anheimgeben mit schwerwiegenden Folgen für die Gegenwart: »Vergessen und verziehen, was die Staaten und Völker Europas einander angetan haben und antun, gestrichen die Last der Geschichte, ausgeblendet die Mauer, die durch die Flüchtlings- und Ausländerpolitik durch diese Grenzlandregion gezogen wird« (Bolbecher, 1994).

Es bildete sich also im literarischen Feld eine breite Front gegen den steigenden Rassismus in Österreich. In den folgenden Kapiteln wird es darum gehen, wie sich die Autor*innen Vladimir Vertlib, Dimitré Dinev, Julia Rabinowich und Anna Kim in dieser Auseinandersetzung positionieren. Vorher soll jedoch noch auf drei Autoren eingegangen werden, die schon vor Vertlib Anerkennung fanden, allerdings zu diesem Zeitpunkt nicht zur Auseinandersetzung über das Thema Immigration beitrugen.

4.12 Erste Anerkennung von Immigranten als Autoren im Jahr 1994

Im Jahr 1994 erschienen drei Publikationen von Autoren, die als Immigranten nach Österreich gekommen waren: Radek Knapps *Franio*, Doron Rabinovicis *Papirnik* und Hamid Sadr *Gesprächszettel an Dora*. Bei *Franio* und *Papirnik* handelte es sich um Debüts, bei *Gesprächszettel an Dora* um den ersten deutschsprachigen Roman eines Autors, der bis dato auf Persisch geschrieben hatte. Obwohl die drei Werke ein beachtliches mediales Echo fanden und die Autoren weitere Publikationen vorlegten, die ihre Positionen im Feld zementierten, zähle ich sie nicht zu jenen, die die nationalen Grenzen des österreichischen literarischen Feldes aus der Perspektive der Immigration in Frage stellten. Knapp und Rabinovici wählten Wege in die Literatur, die sie nicht an die nationalen Grenzen des Feldes stoßen ließen, mit denen sich Immigrant*innen und deren Nachkommen generell konfrontiert sahen. Das heißt auch, dass sie nicht zu Grenzverschiebungen beitrugen, sondern diese Grenzen zumindest zunächst umgingen. Sadr dagegen wollte mit seinem Werk die Grenzen der deutschen Sprache austarieren. Doch der Versuch misslang aufgrund von Plagiatsvorwürfen.

Radek Knapp, der 1964 in Warschau geboren wurde und 1976 mit seiner Mutter nach Wien kam, fand über das wiedererwachte Interesse am Erzählen in den 1990er Jahren den Weg in die Literatur. Der Erzählband *Franio* bescherte Martina Schmidt als Leiterin des Deuticke Verlags ihren ersten großen Erfolg und kann als Einstieg in ihre Neupositionierung des Verlags in den darauffolgenden Jahren gesehen werden (Neuhart, 2010, 57f.). Der Band mit fünf Erzählungen aus einem kleinen Dorf in Polen wurde im Oktober 1994 mit dem aspekte-Literaturpreis ausgezeichnet, der seit 1979 vom Zweiten Deutschen Fernsehen (ZDF) für das beste deutschsprachige Prosa-Debüt vergeben wird. Dieser Preis galt nicht dem Immigranten, der sich kritisch mit der Wahrnehmung

von Immigration in Österreich befasst, sondern der Rückkehr zum Erzählen, die sich in dieser Zeit im deutschen literarischen Feld vollzog. Das zeigt sich in der Erklärung der Preis-Jury: »Seine Geschichten sind mit leichter Hand geschrieben, sind voller Ironie und Witz und weisen dennoch einen Untergrund auf, der die Geheimnisse der Existenz und die letzten Dinge bewahrt« (ap, 1994). In den deutschsprachigen Medien wurde der »Preis als Signal für das gute Erzählen verstanden« (Butterweck, 1994). Knapp avancierte zum Inbegriff dieses Veränderungsprozesses im deutschen literarischen Feld. »Radek Knapp ist ein geborener Erzähler voller List und Hintersinn« (Baron, 1994); »das Erzählen selbst ist das Ziel« (Roth, 1994); »Radek Knapp erzählt in gut gelaunten, unkomplizierten Sätzen, so, als ob die Welt im Prinzip in Ordnung wäre« (Löhnendorf, 1994). Im Februar 1995 wurde sein Buch von Marcel Reich-Ranicki in der Literatursendung »Literarisches Quartett« hoch gelobt. Im Mai 1995 schrieb dann Sibylle Fritsch im *Profil*, »der polnische Schriftsteller mit Wohnsitz Wien [gehört] zur Creme der österreichischen Autorenschaft und wird in Deutschland zwischen Josef Haslinger und Robert Menasse herumgereicht« (Fritsch, 1995).²¹

Nur selten übte jemand Kritik an Knapps Debüt. Diese betraf einerseits die Tatsache, dass die krisenhafte Situation in Polen in dieser ländlichen Idylle völlig ausgespart bleibt: »[I]st das, lieber Radek Knapp, nicht etwas viel Idylle, im Verhältnis zu einem Polen, das in wirtschaftlicher und angeblich auch in moralischer Krise steckt?« (Reichensperger, 1995). Andererseits bemängelte der Autor Vladimir Vertlib, dem das folgende Kapitel gewidmet ist, wie »eindimensional und klischeehaft« die Figuren in dem Roman gezeichnet sind (Vertlib, 1995b, 86). Diese Kritik wurde in Bezug auf seinen ersten Roman, der in Österreich angesiedelt ist, lauter. So schrieb Klaus Kastberger: »manche Kritiker erregen sich [...] über den konventionellen Schreibstil und die vielen Klischees« (Kastberger, 1999). In Bezug auf die Erzählungen jedoch, die in Polen spielen, ließen sich die Rezensent*innen leicht dazu verführen, Knapps exotistischen Blick nicht zu hinterfragen.

Knapp avancierte in den folgenden Jahren vom »polnischen Schriftsteller« in Österreich zum »neo-österreichische[n] Autor« und begann sich selbst als »Pendler zwischen zwei Kulturen« zu beschreiben (Wörgetter, 1997). Das hing damit zusammen, dass er sich in seinen folgenden Texten zumindest oberflächlich des Themas Immigration annahm. 1997 erschien in der von Helmut Eisendle herausgegebenen Anthologie *Fremd* Knapps Erzählung »Ente à l'orange« über den Polen Waldemar, der sein Glück in Wien sucht (Knapp, 1997). 1999 veröffentlichte der Autor seinen ersten Roman *Herrn Kukas Empfehlungen*, der auf die Erzählung aufbaut (Knapp, 1999). Seine Figur Waldemar will in den Ferien den Westen kennenlernen und begibt sich nach Wien, wo er eine Arbeit findet, eine Frau kennenlernt und damit zufällig zum Immigranten wird, auch wenn das am Ende offenbleibt. Sein Protagonist überschreitet also eine Grenze, aber dabei werden

21 Knapp wird in der Wissenschaft auch lange nach seiner ersten Veröffentlichung als »in Wien lebende[r] deutschsprachiger Schriftsteller polnischer Herkunft« wahrgenommen. Das liegt darin begründet, dass »die Auseinandersetzung mit der Herkunft als eine thematische Kontinuität« in seinem Werk ausgemacht werden kann (Bieniec, 2014, 91). Agnieszka Palej behauptet sogar, der Autor habe »sein Polnischsein zu dem Markenzeichen seiner schriftstellerischen Tätigkeit gemacht, um sich im deutschsprachigen Literaturbetrieb behaupten zu können. Seine Integrationsstrategie beruht auf dem Bekenntnis zum Eigenen« (Palej, 2007, 220). Er stellt also die Grenze, die ihm gegenüber gezogen wird, nicht in Frage, sondern nutzt diese für seine Selbstvermarktung.

keine Grenzen in Frage gestellt: »Der junge Pole hat sich in Wien assimiliert, nur ist damit leider auch das Buch ans Ende gelangt« (Kastberger, 1999). Der Roman wurde nicht einmal wirklich mit dem Thema Immigration in Zusammenhang gebracht, sondern wie seine Erzählsammlung als Bestätigung für eine Wende zum klassischen Erzählen gelesen. So argumentierte Daniel Kehlmann, der kurze Zeit später selbst zum Inbegriff des neuen Erzählens im deutschsprachigen Raum avancieren sollte, der Roman handle nur vordergründig von der »Ausländerproblematik«: »[V]or allem aber ist er ein Schelmenroman der klassischsten Art« (Kehlmann, 1999). Kehlmann stellte *Herrn Kukas Empfehlungen* in die Tradition von *Candide*, *Simplicissimus* und *Felix Krull* – eine Charakterisierung, die dann auch von anderen Rezensent*innen aufgenommen wird. Wolfgang Werth zum Beispiel sprach vom »meist wohlgelaunte[n] polnischen[n] Simplicissimus« (Werth, 1999) und Anne Goebel bemerkte: »[W]ie der Held staunend durch den Westen spaziert, das ist schönste Schelmenroman-Tradition« (Goebel, 1999). Andere fügten dem Schelmenroman noch Grimms Märchen und »eine zeitgemäße Präsentation der altbekannten und oft wiedergekäuten jugendlichen Lehr- und Wanderjahre« hinzu (Albath, 1999). Wieder andere sahen seinen »Wien-Roman [...] in einer Traditionslinie von Karl Kraus zu Robert Schindel« (Kraft, 1999b). Knapp konnte also Immigration nicht als relevantes literarisches und gesellschaftliches Thema etablieren – das gelang erst Vertlib (vgl. Kapitel 5). Vielmehr nutzte Knapp dieses Thema, um seinen Ruf als Erzähler zu zementieren.

Doron Rabinovici schrieb sich mit dem Erzählband *Papirnik* in eine neue Wiener jüdische Literatur ein, die sich im Gefolge der Waldheim-Affäre mit dem Holocaust und dem latenten Antisemitismus in Wien auseinanderzusetzen begann. Als stilbildend können Robert Menasse und Robert Schindel gelten (Beilein, 2008a). Über Schindel fand Rabinovici Zugang zum Suhrkamp Verlag (Rabinovici in Sievers, 2017c, 153). Dort erschien 1994 sein Debüt, das die Kritik sogleich der neuen Wiener jüdischen Literatur zuschrieb: »In seinem Prosadebüt ›Papirnik‹ veröffentlicht er zehn ›Stories‹, die ihre Herkunft, und zwar das Wiener jüdische Ambiente, nicht verleugnen« (Ferk, 1994). Das heißt jedoch nicht, dass Rabinovici sich in seinen Werken nicht mit Immigration befasste (Sievers, 2017c, 149–151). Schon in *Papirnik* werden Parallelen zwischen Antisemitismus und Xenophobie gezogen. In seinem ersten Roman *Suche nach M.* (1997), der sich mit den Kindern der Holocaustüberlebenden befasst, findet sich ein Kapitel, in dem Vorurteile gegenüber türkischen Immigrant*innen dazu führen, dass ein junger Mann türkischer Herkunft für einen Ehrenmord verurteilt wird, den er nicht begangen hat. In *Ohnehin* (2004) schließlich werden das Vergessen der nationalsozialistischen Verbrechen mit der Ausgrenzung von Geflüchteten aus dem ehemaligen Jugoslawien in Zusammenhang gebracht. Der große Erfolg dieses Romans trug dazu bei, die Sichtbarkeit der Literatur von Immigrant*innen in Österreich zu erhöhen. Dennoch ist Rabinovici im Folgenden kein Kapitel gewidmet, denn er etablierte keine eigene Position zum Thema Immigration im literarischen Feld, sondern schloß mit *Ohnehin* an den Erfolg von Dimitré Dinev an, dessen Roman *Engelszungen* schon 2003 erschien (vgl. Kapitel 6).

Hamid Sadr wählte einen dritten Weg, um sich in die deutschsprachige Literatur einzuschreiben. Er veröffentlichte zu Kafkas 70. Todestag mit dem Roman *Gesprächszettel an Dora*, der auch bei Deuticke erschien, ein Werk, das sich mit den letzten 62 Tagen von Kafkas Leben befasst, in denen der Schriftsteller in Krankenhäusern und Sanatori-

en in Österreich mit dem Tod kämpfte. Sadr beschrieb sein deutschsprachiges Debüt in einem Interview als einen Versuch, herauszufinden, ob der persische Schriftsteller auch in deutscher Sprache reüssieren kann: »Wenn es keinen Aufstand gibt, daß ich Sprachschänderei betreibe, mache ich weiter« (Sadr in Grotz, 1994). Nicht von ungefähr diente ihm dabei Kafka als Vorbild, dessen Erzählung *Die Verwandlung* er schon in seiner Jugend auf Persisch las und den er ab den 1970er Jahren auch auf Deutsch zu entdecken begann. Kafka zählt nicht nur zur Weltliteratur. Er gilt seit 1976, als Gilles Deleuze und Félix Guattari ihr Buch *Kafka: Für eine kleine Literatur* veröffentlichten, zudem als Inbild kleiner Literaturen, die in und gegen eine größere Literaturtradition entstehen (Deleuze und Guattari, 1976). In diesem Sinne fand der Begriff auch Eingang in die Forschung zu Literatur und Migration (Teraoka, 1987, 79f.). Sich an Kafka anzulehnen, bedeutet sich in diese Traditionen einzuschreiben.

Zunächst schien es, als würde dem Autor das Experiment gelingen, die sprachlichen Grenzen des österreichischen literarischen Feldes in Frage zu stellen. Der Roman wurde zumeist positiv aufgenommen, als »künstlerisch« (Trilse-Finkelstein, 1994), »einfühlsam« (Dickenberger, 1994) und »gelungene Montage« (Scheer, 1994) beschrieben und für seine »penible Recherche« gelobt (silk, 1994). Ganz selten fiel die Aussage, der fremde Blick Sadrs würde erlauben, Kafka neu zu entdecken (Schobel, 1994; Wallmann, 1994). Doch es gab auch eine zweite Lesart. Mehrere Rezensenten sahen in seinem Roman ein Flickwerk aus verfälschten und plagiierten Zitaten. Anlass dafür war ein Urheberstreit mit Rotraut Hackermüller, die schon 1984 einen Band mit dem Titel *Das Leben, das mich stört. Eine Dokumentation zu Kafkas letzten Jahren 1917 bis 1924* veröffentlichte. Aus diesem Buch weist Sadr fünf Zitate in seinem Roman aus, »aber noch mehr als zwei Dutzend Stellen hat Hackermüller gefunden, von denen einige wörtlich und viele ähnlich in ihrem Buch zu lesen sind« (Haider, 1994). Leopold Federmair spricht Sadr deswegen jegliche schöpferische Leistung ab:

Eine Vermutung drängt sich auf, die allerdings Vermutung bleiben muß: Vielleicht versteckt sich Sadr hinter den Sätzen anderer (nicht nur Kafkas oder Brods, sondern auch Hackermüllers), weil er seiner eigenen Sprache, seiner deutschen Zweitsprache, nicht hinreichend vertraut. Die Befürchtung, die Sadr in einem Interview äußert, daß er der »Sprachschänderei« bezichtigt werden könnte, ist grundlos; das Problem dürfte eher schon darin liegen, daß er nicht den Mut hat, aus dem In-einer-Fremdsprache-Schreiben eine eigene Qualität zu machen. (Federmair, 1994, 85)

Es würde einer ausführlichen Untersuchung bedürfen, um beurteilen zu können, ob diese Vermutung stimmt oder ob der Autor hier an eine Grenze im österreichischen literarischen Feld gestoßen ist, die ihm als Zuwanderer die Kompetenz versagt, in deutscher Sprache und über die im habsburgischen Sinne österreichische literarische Tradition einen Roman zu verfassen. Erwiesen ist, dass Sadr sich durch diese Kritik nicht davon hat abhalten lassen, weiterhin in deutscher Sprache zu schreiben. Allerdings erschien sein zweiter Roman *Der Gedächtnissekretär* erst elf Jahre später (Sadr, 2005), auch wenn ein erster Ausschnitt bereits 1995 in der Anthologie *querlande.in* zum Österreich-Schwerpunkt der Frankfurter Buchmesse veröffentlicht wurde (Sadr, 1995). Dieser Roman befasst sich mit einem jungen Perser, der von einem ehemaligen Nationalsozialisten Fotos aus dem

zerbombten Wien erhält mit dem Auftrag, die Orte aufzusuchen und in ihrem jetzigen Zustand abzulichten. Bei dem Besuch dieser Orte wird der Protagonist in die Zeit des Zweiten Weltkriegs zurückversetzt. Sadr befasst sich also aus der Perspektive eines Zuwanderers mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in Österreich. Der Roman ist damit ein wichtiges Beispiel für die thematische Einschreibung eines zugewanderten Autors in die österreichische Literatur und wurde als solches auch schon umfassend diskutiert (Grabovszki, 2009b; Klingenböck, 2005; Vlasta, 2016, 205–222). Eine weitere Auseinandersetzung kann dem nichts hinzufügen. Aus diesem Grund wird er trotz seiner Bedeutung für die Grenzverschiebung in der österreichischen Literatur in dieser Studie nicht diskutiert.

4.13 Von der Ausgrenzung bis zum Kampf um gesellschaftliche Veränderung

Nach 1945 entstand in Österreich ein literarisches Feld mit eigenen Institutionen und literarischen Positionen, die sich im Verlauf der Jahre veränderten und seit den 1980er Jahren diversifizierten. Dieser Prozess der Nationalisierung ging einher mit der Ausgrenzung von Immigrant*innen. Dies geschah nicht in der ersten Phase, in der man sich über den habsburgischen Mythos eines europäischen österreichischen Wesens von Deutschland abgrenzte. Vielmehr beinhaltete dieser Rückgriff eine fortgesetzte Offenheit der Akteure im Feld für zugewanderte Autoren wie Milo Dor und György Sebestyén. Das änderte sich erst in der zweiten Phase im Verlauf der 1960er Jahre, als sich im Feld die Idee einer österreichischen Literatursprache durchzusetzen begann. Dieses Narrativ diente hauptsächlich der Autonomisierung der Literatur von der Politik. Dennoch hatte es die Ausgrenzung von Immigrant*innen zur Folge. Diese ging nicht direkt vonstatten, indem man zum Beispiel auf eine nicht-österreichische Herkunft oder die nicht-deutsche Muttersprache verwies. Vielmehr setzte sich unbewusst mit der Idee der österreichischen Literatursprache auch die Vorstellung durch, dass diese nur von jenen beherrscht wird, die in diese Sprache geboren werden. Infolgedessen wurden zu dieser Zeit kaum noch Immigrant*innen veröffentlicht, wie ein Blick in die relevantesten Zeitschriften bestätigt. Und selbst jene, die Bekanntheit erlangten, beugten sich der symbolischen Gewalt des Nationalismus, indem sie versuchten, dem muttersprachlichen Paradigma gerecht zu werden bzw. glaubten, dass sie ihm aufgrund ihrer Herkunft nicht gerecht werden können. Erst im Verlauf der 1990er Jahre wurde dieses Paradigma langsam wieder in Frage gestellt, wie vor allem im folgenden Kapitel demonstriert werden soll.

Gleichzeitig wurde auf die vielen Zuwanderer – ausschließlich Männer – verwiesen, die seit 1945 in Österreich als Autoren aktiv waren, auch wenn sie nicht immer Anerkennung fanden: Milo Dor, György Sebestyén, Saad El-Khadem, Ivar Ivask, Ladislav Mňačko, Ivan Binar, Kundeyt Şurдум, Ercüment Aytaç, Radek Knapp, Doron Rabinovici und Hamid Sadr. Und dabei handelt es sich wahrscheinlich nur um eine Auswahl – so ist davon auszugehen, dass auch Frauen schon viel früher zu schreiben begonnen haben. Viele sind noch zu entdecken. Warum, das mögen sich manche fragen, bedarf es da überhaupt einer Auseinandersetzung mit den ausgrenzenden Mechanismen, wie sie im Folgenden anhand einzelner Autor*innen seit den 1990er Jahren aufgezeigt werden soll? Reicht es

nicht auf diese Vielfalt zu verweisen, wie das in der Vergangenheit oft geschehen ist? Noch mehr, ist es nicht eigentlich sogar besser, dass Autoren wie Knapp, Sadr und auch Rabinovici nicht als Immigranten Anerkennung fanden, sondern einfach als Autoren? Auch in den Literaturwissenschaften scheint das vielen als der Königsweg zu gelten. Eine Auseinandersetzung mit Mechanismen der Ausgrenzung ist meiner Meinung nach vor allem deswegen wichtig, damit diese nicht in Vergessenheit geraten und dann unbewusst wieder Einzug in das Feld halten. Man muss die Ausgrenzung und den Widerstand gegen diese verstehen, damit die Anerkennung von zugewanderten Autor*innen uns nicht zu einer Selbstverständlichkeit wird. Denn das Vergessen der Geschichte birgt die Gefahr, dass diese sich wiederholt. Zudem geht es nicht nur um Ausgrenzung in der Literatur, sondern in der gesamten Gesellschaft. Wie gering das Bewusstsein dafür war, dass in Österreich auch Immigrant*innen leben, und wie wenig man Verständnis für diese aufbrachte, damit befasst sich Vladimir Vertlib.

Doch bevor ich mich im Detail mit Vladimir Vertlib, Dimitré Dinev, Julya Rabinowich und Anna Kim beschäftige, die seit den 1990er Jahren entscheidend zur Veränderung des österreichischen literarischen Feldes beigetragen haben, möchte ich kurz erläutern, welche Kriterien der Auswahl dieser Autor*innen zugrunde liegen. Da im Zentrum meiner Auseinandersetzung die Frage steht, ob es Immigrant*innen und ihren Nachkommen gelingt, mit ihren literarischen Werken auf die Debatten zum Thema Migration einzuwirken, war ein zentrales Auswahlkriterium die kritische Wahrnehmung ihrer Werke in den Medien. Tabelle 1 zeigt die Zahl der Rezensionen zu ausgewählten Werken der vier Autor*innen.

Tabelle 1: Anzahl der Rezensionen zu ausgewählten Werken Vertlibs, Dinevs, Rabinowichs und Kims

Autor*innen/Werke	Jahr	Rezensionen
Vertlib		
<i>Abschiebung</i>	1995	5
<i>Zwischenstationen</i>	1999	10
<i>Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur</i>	2001	12
<i>Letzter Wunsch</i>	2003	13
<i>Mein erster Mörder</i>	2006	10
<i>Am Morgen des zwölften Tages</i>	2009	10
<i>Schimons Schweigen</i>	2012	9
<i>Lucia Binar und die russische Seele</i>	2015	9
<i>Viktor hilft</i>	2018	6
<i>Zebra im Krieg</i>	2022	10
Dinev		
<i>Russenhuhn</i>	1999	6

<i>Engelszungen</i>	2003	17
<i>Ein Licht über dem Kopf</i>	2005	21
<i>Haut und Himmel</i>	2006	11
<i>Das Haus des Richters</i>	2007	17
<i>Eine heikle Sache, die Seele</i>	2008	16
Rabinowich		
<i>Spaltkopf</i>	2008	16
<i>Herznovelle</i>	2011	10
<i>Erdfresserin</i>	2012	10
<i>Krötenliebe</i>	2016	13
<i>Dazwischen: Ich</i>	2016	12
Kim		
<i>Die Bilderspur</i>	2004	4
<i>Die gefrorene Zeit</i>	2008	13
<i>Anatomie einer Nacht</i>	2012	14
<i>Die große Heimkehr</i>	2017	10
<i>Geschichte eines Kindes</i>	2022	17

Quellen: Innsbrucker Zeitungsarchiv; Website des Ariadne Theaters (*Russenhuhn*)

Die meiste Aufmerksamkeit erhielt Dinev für seine Werke *Engelszungen* (2003) und *Ein Licht über dem Kopf* (2005) – er wird dementsprechend im Folgenden auch als der Autor betrachtet, der der Literatur von Immigrant*innen und ihren Nachkommen im österreichischen literarischen Feld zum Durchbruch verhalf. Allerdings gilt das nur für einen begrenzten Zeitraum. Vertlib, Rabinowich und Kim dagegen wurden zwar etwas seltener rezensiert, sind dafür aber bis in die Gegenwart durchgehend präsent. Die Werke der vier Autor*innen werden öfter rezensiert als jene anderer Immigrant*innen, die im selben Zeitraum im österreichischen literarischen Feld veröffentlichten. Genannt sei hier Zdenka Becker, die seit 1995 regelmäßig auf Deutsch in Österreich publiziert, deren Werke in der Literaturkritik aber kaum wahrgenommen werden – die höchste Anzahl von Rezensionen lag laut Innsbrucker Zeitungsarchiv bei sechs für ihr Werk *Der größte Fall meines Vaters* (2013).

Die kritische Wahrnehmung der einzelnen Werke von Vertlib, Dinev, Rabinowich und Kim ist im Vergleich zu Autor*innen, die in Deutschland leben und schreiben, wenig überraschend deutlich geringer: So finden sich im Innsbrucker Zeitungsarchiv zu Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) 37 und zu Saša Stanišićs Debut *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006) 41 Rezensionen – zu seinem Roman *Herkunft* (2019), für den er den Deutschen Buchpreis erhielt, sind sogar 82 Kritiken erfasst. Allerdings ist das österreichische literarische Feld deutlich kleiner als das deutsche, und nur wenigen österreichischen Autor*innen gelingt es, in Deutschland dieselbe Aufmerksamkeit zu erhalten wie deutsche Autor*innen. Dennoch sei angemerkt, dass viele der

Werke der vier Autor*innen nicht nur in den beiden überregionalen österreichischen Tageszeitungen *Der Standard* und *Die Presse* wahrgenommen wurden – das gilt zum Beispiel selbst für Vertlibs Debüt *Abschiebung* (1995). Es erschienen zudem auch viele Rezensionen in renommierten überregionalen Tages- und Wochenzeitungen in Deutschland und der Schweiz. Vertlibs *Zwischenstationen* wurde in *Die Zeit* und *Süddeutsche Zeitung* rezensiert, Dinevs *Engelszungen* in *Der Spiegel*, *Die Zeit* und *Neue Zürcher Zeitung*, Rabinowichs *Herznovelle* in *Die Zeit* und *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und Kims *Die gefrorene Zeit* in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Neue Zürcher Zeitung*. Diese Daten illustrieren, dass die vier Autor*innen Aufmerksamkeit in wichtigen Zeitungen im deutschsprachigen Raum erhielten. Ob die Rezensent*innen das gesellschaftsverändernde Potential ihrer Werke wahrnahmen, wird im Folgenden im Detail analysiert. Zuvor soll anhand von Vertlibs Werken dargestellt werden, wie sehr Migration gesellschaftliche Veränderung notwendig macht.

5. Vom Schweigen zum Schreiben: Vladimir Vertlib

Vladimir Vertlib machte das Thema Immigration nach Österreich literaturfähig. Er überwand Mitte der 1990er Jahre das Schweigen über Zuwanderung, das bis dahin im österreichischen literarischen Feld herrschte, und verschaffte damit den Immigrant*innen eine Stimme in der öffentlichen Debatte über Migration, die zu der Zeit stark von Rassismus geprägt war. Dass ihm das ein persönliches Anliegen war, bestätigt er in seinem Essay »Der subversive Mut zur Naivität«: »[I]n meinem Roman *Zwischenstationen* habe ich unter anderem versucht, auf die Flüchtlings- und Emigrationsproblematik aufmerksam zu machen« (Vertlib, 2012b, 202).¹ Ausgangspunkt dafür war seine eigene Migrationsgeschichte. Vertlib wurde 1966 in Leningrad geboren. Zu dieser Zeit begannen seine Eltern, sich in einer illegalen zionistischen Bewegung zu engagieren, die für das Recht russischer Juden*Jüdinnen kämpfte, nach Israel auswandern zu dürfen. Sie waren schweren Repressionen ausgesetzt, insbesondere, nachdem sie 1969 um Ausreise nach Israel angesucht hatten, die ihnen 1971 schließlich gewährt wurde (Vertlib, 2007, 20–22).² Doch schon 1972 verließen sie das Land enttäuscht wieder. Kurzzeitig zog Vertlib mit seinen Eltern nach Rom – »in jenen Jahren Drehscheibe der russisch-jüdischen Emigration für alle, die nicht nach Israel wollten«, wie der Autor später erklärt (Vertlib, 2012c; vgl. dazu Hofmann, 2018). Als der Sprung nach Übersee misslang, siedelte sich die Familie für drei Jahre in Wien an, bevor sie 1975 über Amsterdam wieder nach Israel einreiste. 1976 kehrte sie über Rom erneut nach Wien zurück. 1980 folgte ein Versuch der Einwanderung in die USA, der 1981 mit der Abschiebung nach Wien endete, wo Vertlib die Schule

-
- 1 Der poetologische Essay wurde ursprünglich 2005 veröffentlicht, wird hier aber nach dem 2012 erschienenen Band *Ich und die Eingeborenen* zitiert, in dem der Autor unter Mithilfe von Annette Teufel eine umfassende Auswahl seiner Essays verfügbar machte. Alle Texte Vertlibs, die in dieser Publikation enthalten sind, werden nach dieser zitiert.
 - 2 Katja Garloff verweist darauf, dass diese Fluchtbewegung sich deutlich von der Emigration russischer Juden*Jüdinnen unterscheidet, die ab den späten 1980er Jahren als Kontingentflüchtlinge nach Deutschland kamen, auch wenn Vertlib in seinen Werken teilweise auf diese Emigration verweist und oft mit ihr in Verbindung gebracht wird: »While the quota refugees usually were able to sustain a relationship with their former homelands and even keep their old passports, the migrants of the previous wave had to contend with strong political reprisals and had virtually no opportunity to return once they had left the Soviet Union« (Garloff, 2022, 117).

abschloss und Volkswirtschaftslehre studierte. Seit 1993 lebt er als freischaffender Autor in Salzburg und Wien.

In der Literaturkritik und den Literaturwissenschaften wurden die vielen Migrationen, die Vertlib in seiner Kindheit und Jugend erlebte, lange als selbstverständlicher Auslöser für sein Schreiben betrachtet: »Dass ihn diese Erfahrung ›zum Schreiben brachte‹ – ja zwangsläufig bringen musste –, ist ein gängiger Topos der Vertlib-Kritik und ein Stereotyp seines medial vermittelten Autorimages« (Teufel, 2012, 11). Wer so viel erlebt hatte, so die langläufige Argumentation, könne schließlich aus dem Vollen schöpfen. Seine Aussagen jedoch zeugen vom Gegenteil. Diese Erfahrungen brachten ihn zunächst einmal zum Schweigen: »Wir waren Ausländer in diesem Land. Am besten schweigen, warten und lächeln. Man hatte mir zu verstehen gegeben, dies sei das vernünftigste, das mir angemessene Verhalten. Je weniger man sagt, umso weniger fällt man auf...« (Vertlib, 2000c). Das Schweigen diente in seiner Familie als Selbstschutz, als Mittel, sich dem Zugriff der Macht in einem Land zu entziehen, in dem sie als Fremde galten. Öffentliche Äußerungen bargen die Gefahr, als Jude, Immigrant, nicht assimiliert oder illegal identifiziert und deswegen beschimpft, diskriminiert oder abgeschoben zu werden. Schweigen galt als sicherer Weg, diese Gefahr zu bannen. Diesen Habitus des Schweigens zu brechen, war für ihn keine Selbstverständlichkeit. Erst nach einem langen und schmerzvollen Prozess konnte er für sich in Anspruch nehmen, dass es sein Recht ist, seine Stimme zu erheben, »und nicht die freche Anmassung eines Fremden, den man gnädigerweise ins Land gelassen hat« (ebd.).³

Die Bedeutung des Schweigens in der Migration und den Weg vom Schweigen zum Sprechen thematisiert Vertlib in seiner Erzählung *Abschiebung* (1995) sowie in den Romanen *Zwischenstationen* (1999) und *Schimons Schweigen* (2012), die deswegen im Folgenden im Zentrum der Analyse stehen. Diese Werke sollen dabei jedoch nicht auf ihre autobiografische Komponente reduziert und als Selbsttherapie interpretiert werden.⁴ Vielmehr wird versucht, Vertlibs Texte im Sinne seiner Poetik zu lesen, die auf die Allgemeingültigkeit seines Schreibens pocht (Vertlib, 2007, 25). Die Erfahrungen seiner Protagonisten verweisen auf die gesellschaftlichen Mechanismen, die dafür Sorge tragen, dass Immigrant*innen in der Öffentlichkeit nur selten das Wort ergreifen und dass ihnen kaum jemand wirklich zuhört, wenn sie das tun. Die detaillierte Auseinandersetzung mit Vertlibs autobiografisch inspirierten Werken soll also nicht nur dazu dienen, die persönlichen Voraussetzungen seines Schreibens zu verstehen, die er zur Sprache bringen musste, um sprechen zu können, wie Konstantin Kaiser bemerkte (Kaiser, 2000,

3 Dieser Essay entstand nicht zufällig im Jahr 2000, als die erste schwarz-blaue Koalition ihre Regierungsarbeit aufnahm. Vertlib hatte noch unter der vorherigen rot-schwarzen Regierung ein Stipendium erhalten, das ihm jetzt unter der neuen schwarz-blauen Koalition in einem offiziellen Festakt verliehen werden sollte. Zunächst überlegte er abzusagen, dann jedoch entschied er sich, die Gelegenheit zu nutzen, um seine Meinung über die Regierung zum Ausdruck zu bringen. Ähnliche Texte wie dieser aus der Schweizer *Wochenzeitung* erschienen auch in Deutschland im *Rheinischen Merkur* und im *Standard* in Österreich (Vertlib, 2000a; ders., 2000b).

4 Vertlib hat dieser Lesart stets widersprochen, so in seiner ersten Dresdner Poetikvorlesung »Die Erfindung des Lebens als Literatur« (Vertlib, 2007, 9–42). Auch die Forschung hat diese Ansätze als reduktionistisch widerlegt (Kondrič Horvat, 2005; Heero, 2008; Teufel und Schmitz, 2008).

4). Diese Werke illustrieren, wie symbolische Gewalt im Sinne Bourdieus gegenüber Immigrant*innen ausgeübt wird. Ihnen wird ein Platz am Rande der Gesellschaft zugewiesen, der sie zum Schweigen bringt, so dass sie nicht gegen das System aufbegehren, das sie ausgrenzt. Dieses Schweigen wiederum führt dazu, dass nur wenige wissen, wie sich die nationalstaatliche Aufteilung der Welt auf Immigrant*innen auswirkt. Dabei ist das Schweigen der Zugewanderten nur die eine Seite. Wer redet, benötigt auch Zuhörer*innen, die dem Gesagten Gehör schenken, was aber in Vertlibs Werken nur in den seltensten Fällen passiert. Immigrant*innen werden »gleichzeitig übersehen und exponiert, also zum Fremden und anderen dieser Gesellschaft erklärt«, wie Vertlib es in seiner ersten Dresdner Poetikvorlesung formulierte (Vertlib, 2007, 35). Ihre Erfahrungen und Einsichten finden lange keinen Eingang in die öffentliche Auseinandersetzung. Damit bleiben sie Fremde, die allein der Selbstbestätigung der Mehrheitsgesellschaft dienen. Wie schwer es ist, an diesem Bild zu rütteln, zeigt sich an Vertlibs Rezeption.

Vertlib brach sein Schweigen, um aus diesem Teufelskreis zu entkommen. Er wollte sich mit literarischen Werken der Ausgrenzung von Immigrant*innen widersetzen. Das lässt sich anhand seiner Künstlerbiografie *Schimons Schweigen* nachvollziehen. Anders als in dieser fiktionalen Biografie war die Überwindung des Schweigens für den Autor jedoch kein einsamer Akt, sondern fand im Dialog mit ausgewählten Akteur*innen im österreichischen literarischen Feld statt. Von entscheidender Bedeutung war Konstantin Kaiser. Er half dem angehenden Autor, die sprachliche Grenze des Feldes zu überwinden, und veröffentlichte 1993 seinen ersten Text. Gleichzeitig machte er ihn auf die Tradition der Exilliteratur aufmerksam, die Vertlib erst ermöglichte, seine Erfahrungen in Literatur zu übersetzen, und die er mit seinen Werken bis heute fortschreibt.⁵ Karl-Markus Gauß, Christa Gürtler und Martina Schmidt machten sein Schreiben einem größeren Publikum zugänglich. Außerhalb des Zirkels seiner Förderer*innen musste das Verständnis für Vertlibs Texte jedoch erst wachsen. Die Literaturkritik konnte mit dem Thema Migration zu Beginn der 1990er Jahre nur wenig anfangen. Mit anderen Worten, die Kritiker*innen bestätigten Vertlibs literarische Analyse, dass das Wissen über Migration zu dieser Zeit in Österreich gering war, auch in den gebildeten Schichten, eben weil Immigrant*innen selten zu Wort kamen. Erst nach der Veröffentlichung seines Romans *Zwischenstationen* im Jahr 1999 stieg das Bewusstsein dafür, dass es in seinem Werk nicht um ein Einzelschicksal, sondern um ein Thema von gesamtgesellschaftlicher Relevanz geht. Damit hatte das Thema Immigration Eingang in die österreichische Literatur gefunden. Bevor Vertlibs Weg in die Literatur und seine Rezeption analysiert werden, widme ich mich jedoch zunächst seiner Analyse des Schweigens in der Migration und über Migration.

5 Der Begriff »Exilliteratur« wird hier so verstanden, wie ihn Siglinde Bolbecher und Konstantin Kaiser im *Lexikon der österreichischen Exilliteratur* definierten. Er umfasst »Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die vor oder während der Periode der NS-Herrschaft verfolgt, aus ihrer Heimat vertrieben, in Konzentrationslagern ermordet wurden« (Bolbecher und Kaiser, 2000, 10), und inkludiert auch Werke, die nach 1945 entstanden, wie zum Beispiel Ruth Klügers Autobiografie *weiter leben: Eine Jugend* – ein Buch, das entscheidenden Einfluss auf Vertlibs Schreiben ausübte (vgl. Abschnitt 5.4.3).

5.1 Abschiebung und Zwischenstationen: Schweigen als Schutz gegen Feindseligkeit

Dass Immigrant*innen schweigen, hat natürlich eine sprachliche Dimension. 2012 erläuterte Vertlib in einem Beitrag für die österreichische Tageszeitung *Die Presse*, was es bedeutet, als Kind ohne jede Vorbereitung in eine neue sprachliche Umgebung verpflanzt zu werden und plötzlich nicht mehr kommunizieren zu können:

Als ich 1972 eingeschult wurde, sprach ich kein Wort Deutsch. In meiner Schulklasse gab es neben einheimischen Kindern auch einige aus Jugoslawien und der Türkei. Ich war der einzige »Russe«, und ich konnte nur mit Gesten oder Geschrei auf mich aufmerksam machen. (Vertlib, 2012e)

Vertlib rekurriert hier auf das Bild des Barbaren, das seinem griechischen Ursprung nach auf all jene verweist, die die eigene Sprache nicht verstehen. Er jedoch beschreibt sich selbst, ähnlich wie das Sebestyén in den 1950er Jahren tat (vgl. Abschnitt 4.4), als einen solchen Barbaren, der »nur mit Gesten und Geschrei« kommunizieren kann, und erinnert sich, welche Unsicherheit diese existentielle Erfahrung der Sprachlosigkeit in ihm erzeugte: »An meinem ersten Schultag war ich derart verängstigt und verwirrt, dass ich nach dem Unterricht nicht einmal den Weg aus dem Schulgebäude finden konnte«. Alles, was in der Schule passierte, sei ihm ein Rätsel geblieben. Er habe dem Unterricht nicht folgen können, sei von Schulausflügen überrascht worden, habe nicht verstanden, wohin sie gingen, und auch nicht, was ihm am Zielort des Ausflugs erklärt worden sei, habe die Spielregeln der Spiele auf dem Schulhof nicht begriffen und ständig Angst gehabt, Fehler zu begehen. Doch das Bewusstsein für seine schwierige Lage war gering: »Ich war stumm, taub und fremd, aber es gab kaum jemanden, der bereit gewesen wäre, darauf Rücksicht zu nehmen« (Vertlib, 2012e).

Diese existentielle Erfahrung der Sprachlosigkeit findet in Vertlibs literarische Werke und Essays allerdings nur am Rande und zudem sehr spät Eingang.⁶ Im Zentrum steht vielmehr das Schweigen als Selbstschutz, als Mittel gegen die Angst vor einer Umwelt, »von der man weiß, dass ihre tiefe, fürchterliche Feindseligkeit niemals schläft«, wie Didier Eribon es in seinem Buch *Gesellschaft als Urteil* ausdrückt: »Diese Angst drängt alle, deren »Stigma« nicht unbedingt sichtbar ist, dazu, es zu verbergen« (Eribon, 2017, 48). In seinem Debüt, der Erzählung *Abschiebung*, die 1995 beim Müller Verlag in Salzburg erschien, illustriert Vertlib, welche Folgen das Sprechen für Migrant*innen haben kann. In diesem Text erzählt ein Erwachsener rückblickend von der Abschiebung seiner russisch-jüdischen Familie aus den Vereinigten Staaten nach Deutschland, die er als Jugendlicher

6 Vertlib verarbeitete die Erinnerung an die Sprachlosigkeit in Wien in seinem Roman *Schimons Schweigen*, der genau wie der oben zitierte Zeitungsartikel 2012 erschien (Vertlib, 2012m, 143f.). Als besonders traumatisch erweist sich die Sprachlosigkeit für den jungen Protagonisten in Israel, wo er an Luftschutzübungen teilnehmen muss, ohne zu verstehen, dass es sich um eine Übung handelt (ebd., 114). In seinem Roman betont Vertlib anders als in seinem Zeitungsartikel zudem, dass diese Erfahrung eine kreative Seite hat: »Mimik und Gestik der Leute lassen Interpretationsmöglichkeiten offen. Die Phantasie kann Räume durchschreiten, die sie selbst erschaffen hat« (ebd., 143).

erlebte. Im Zentrum steht die Auseinandersetzung mit dem Trauma, dass er für diese Abschiebung verantwortlich sein könnte, weil er das mit den Eltern vereinbarte Schweigen über die wahre Geschichte ihrer Einreise in die USA bricht. In Vertlibs erstem Roman *Zwischenstationen*, der vier Jahre später bei Deuticke in Wien herauskam, lernt der Protagonist von Kind an, dass jedes unachtsame Wort die Existenz in der Fremde gefährden kann. Dieser Roman, in dem ein namenloser Erwachsener die lange Odyssee seiner russisch-jüdischen Familie auf der Suche nach einer neuen Heimat schildert, lässt sich als Bildungsroman lesen, wie er von Immigrant*innen und ihren Nachkommen auch in anderen Kontexten genutzt wurde (vgl. Abschnitt 3.4.4). Der Protagonist wird in diesem Prozess jedoch, anders als im traditionellen Bildungsroman, nicht Teil der Nation, in der er lebt. Vielmehr lehren ihn seine Eltern das Schweigen, um seine Differenz zu verbergen, bevor er sich am Ende des Textes ihrer Einflussphäre und damit dem ewigen Leben in der Migration und in Schweigsamkeit entzieht. Beide Texte demonstrieren damit, wie sich gesellschaftliche Machtverhältnisse in das Individuum einschreiben, es traumatisieren bzw. zum Schweigen bringen und damit davon abhalten, sich gegen die Ausgrenzung zur Wehr zu setzen.

Diese Erfahrungen lassen sich nur erzählen, wenn sie bereits überwunden sind, wenn also Trauma und Habitus ihre Wirkung auf das Individuum verloren haben. Genau das drückt sich in der distanzierten Erzählperspektive aus, wie sie Annette Teufel und Walter Schmitz für den Roman *Zwischenstationen* sehr treffend beschreiben: »[D]er Erzähler breitet seine Geschichte – die doch so offenkundig seine eigene ist – mit der neutralen Distanziertheit eines Beobachters aus. Als sei er ein anderer, ein Fremder, der um höchste Genauigkeit bemüht, eine Geschichte erzählt« (Teufel und Schmitz, 2008, 207).⁷ Diese Distanz zu seinem kindlichen Gegenüber ist eine essenzielle Voraussetzung, um das Erfahrene erzählen zu können, denn der Habitus widersetzt sich dem Erzählen. Er stellt »etwas Erworbenes und zugleich ein ›Haben‹« dar (Bourdieu, 2001, 286), ist also erlernt und doch völlig selbstverständlich und lenkt damit unbewusst unser Denken und Handeln (vgl. Abschnitt 3.4.3). Es bedarf daher einer Befreiung von der Selbstverständlichkeit des Habitus, um über die Mechanismen, die diesen zugrunde liegen, erzählen zu können. In diesem Sinne ist das kindliche Gegenüber dem erwachsenen Erzähler tatsächlich fremd. Eine ähnliche Distanz zu einem früheren Selbst braucht es auch, um über ein Trauma erzählen zu können, wie das in *Abschiebung* der Fall ist, denn das Trauma, so Judith Lewis Herman, besteht gerade darin, dass das Erzählen verhindert wird (Herman, 1992, 9). Es ist eine »Lücke«, wie Sigmund Freud 1896 in einem Brief an Wilhelm Fließ schrieb (Freud, 1986, 177), die »nach Art eines Fremdkörpers« wirkt, wie es in seinen *Studien über Hysterie* heißt (Freud, 1999c, 85). »Somit ist die Gedächtnisfigur des Traumas derart strukturiert, daß eine fremdkörperartige Erinnerung die Lücke *markiert* und den Bezug zu ihr, bzw. zu dem darin Fehlenden, zugleich *verdeckt*« (Weigel, 1999, 65, Hervorhebung im Original). Oft wird das Trauma selbst dabei von anderen Erzählungen überdeckt, wie sich im Folgenden zeigen wird.

7 Vertlib selbst betonte in einem Interview, dass die Erzählinstanz in *Zwischenstationen* zwischen einem Zurückversetzen in die kindliche Perspektive und dem unterschweligen Kommentar des Erwachsenen liegt (Lamb-Faffelberger und Petricek, 2022, 286).

Der Blick hinter diese Fassade wird erst dem möglich, der nicht mehr unter dem Einfluss des Traumas steht, der also auf sein eigenes früheres Selbst wie auf einen Fremden zurückblicken und sein fremdes Verhalten analysieren kann.

Die Distanz zum eigenen Gegenüber zeigt sich zudem daran, dass Trauma und Habitus in diesen Werken nicht »durch die Reflexion von Darstellungsproblemen und Unsagbarkeitstopoi« zum Ausdruck gebracht werden, wie sie zum Beispiel die Literatur von Überlebenden des Holocaust kennzeichnet (Düwell, 2012, 91). Der Autor setzt vielmehr auf das Erzählen, wie Romana Weiershausen betont: »Die Erfahrung des Verstörenden, Diskontinuierlichen führt bei Vertlib nicht zur Auflösung traditioneller Erzählformen, sondern bedingt das Erzählen geradezu« (Weiershausen, 2011, 158; vgl. dazu auch Ortner, 2022, 73). Er will diese Phänomene so darstellen, dass sie einem großen Publikum verständlich werden. Wie wichtig Vertlib diese Dimension seiner Werke ist, zeigt sich in meinem Interview mit ihm, in dem er in Antwort auf die einleitende Frage, wie er sich selbst als Autor beschreiben würde, gleich im ersten Satz betonte: »Ich bin ein Autor, der dem realistischen Schreiben verpflichtet ist, der versucht, zugängliche Literatur zu produzieren« (Vertlib in Sievers, 2017f, 292).⁸ Die Begeisterung für das realistische Erzählen führt Vertlib auf seine ersten Leseerfahrungen zurück. Seine Initiation in die Literatur erfolgte über die Erzählungen Alexander Puschkins und Nikolaj Gogols. Puschkins poetischer Realismus, sein einfacher und klarer Stil, seine Allgemeinverständlichkeit, seine Lakonie, Schärfe und Ironie sowie Gogols Sozialkritik haben bleibende Wirkung bei ihm hinterlassen, wie er in seinem Essay »Nichtvorbildliche Lieblingsautoren« erklärt (Vertlib, 2012j, 186f.). In Anlehnung an diese Tradition versucht er, über die erzählte Geschichte das Allgemeingültige, das er aus seinen Erfahrungen zieht, zu vermitteln: »Ich glaube, Literatur sollte nicht l'art pour l'art sein. Ich möchte Geschichten schreiben, die – um es überspitzt zu formulieren – sowohl eine Putzfrau als auch ein Universitätsprofessor lesen kann« (Vertlib, 2005a, 132). Er arbeitet dabei jedoch nie mit einer fortlaufenden Erzählgeschichte, sondern mit einem gebrochenen Erzählen, das stark von der Tradition der Exilliteratur geprägt ist, wie später noch ausgeführt werden soll (vgl. Abschnitt 5.4.3). Darin spiegelt sich die Situation seiner Protagonisten, die ihr Leben nicht aktiv gestalten können, sondern in Strukturen gefangen sind und deswegen auch nicht sprechen, sondern schweigen. Wenn sie plötzlich zum Sprechen gezwungen werden, dann ist das nicht nur ein traumatisches Erlebnis, sondern hat auch schwere Folgen für die ganze Familie, wie die Erzählung *Abschiebung* illustriert.

5.1.1 Die traumatischen Folgen des Sprechens in *Abschiebung*

Die russisch-jüdische Familie, die in der Erzählung *Abschiebung* im Zentrum steht, ist mit einem Touristenvisum in die USA eingereist, um dort um Niederlassung anzusuchen. Da das jedoch den geltenden Gesetzen widerspricht, behaupten die Eltern gegenüber der Einwanderungsbehörde, dass sie sich erst vor Ort zum Bleiben entschieden haben. Vor der persönlichen Anhörung prägen sie ihrem Sohn diese Geschichte ein. Doch die

8 Das Gespräch mit dem Autor fand am 21. Mai 2015 statt und wurde in Ausschnitten veröffentlicht (Sievers, 2017f). Jene Passagen, die nicht in diese Veröffentlichung aufgenommen wurden, werden im Folgenden unter dem Kürzel »Interview« im Text zitiert.

Beamten wissen, dass er das schwächste Glied in der Kette ist, und beginnen die Befragung mit ihm, um die Familie der Lüge zu überführen. Dass sie den Jungen damit einer Situation aussetzen, die ein Trauma zur Folge hat, ist ihnen entweder nicht bewusst oder gleichgültig. Ihnen geht es allein darum, ihre Gesetze durchzusetzen.

Die Beamten versuchen in dem Gespräch einerseits, Nähe zu dem Jungen aufzubauen, indem sie eine eher informelle Sprache verwenden und ihn mit »pal« oder »lad« ansprechen (Vertlib, 1995a, 34f.). Der erwachsene Erzähler jedoch weiß, dass in diesen Begriffen eine Bedrohung mitschwingt, wie sich an seiner Übersetzung derselben mit »Freundchen« bzw. »Bürschchen« manifestiert: »Both terms signal to the narrator that he is an imposter and does not belong. Ironically, it is not through the English ›original‹ of these terms but through their German translation that their pejorative meanings are communicated« (Reiter, 2015, 236). Andererseits setzen die Beamten den Jungen unter Druck, indem sie ihn damit konfrontieren, dass sie der Geschichte der Familie keinen Glauben schenken und er unter Wahrheitspflicht aussagen muss (Vertlib, 1995a, 34f.). Diese Situation illustriert besonders deutlich, welche Gefahr das Sprechen für die Familie birgt. Die Aussage des Jungen kann darüber entscheiden, ob die Familie in den USA bleiben darf. Als der Junge sich dieser Tatsache gewahr wird, erfasst ihn eine so tiefe Angst, dass sein Körper ihm den Dienst versagt:

Und erst jetzt, ganz unerwartet, wurde ich von einer Angst gepackt, die mir den Atem verschlug. Es war mir, als wären meine Füße mit dem Boden verwachsen und als drehe mir etwas langsam den Kopf und Oberkörper nach vorne, so als würde der Boden umkippen, als wäre er der Deckel eines riesigen Müllschluckers, der sich zu öffnen beginnt. (Vertlib, 1995a, 35)

Beschrieben wird hier eine Dissoziation, wie sie in traumatischen Situationen als Schutzmechanismus auftritt. Der Junge hat das Gefühl, in den Boden zu versinken. Er ergreift psychisch die Flucht aus einer ausweglosen Situation. Das Schweigen scheint ihm angesichts des Drucks, der auf ihn ausgeübt wird, nicht möglich, das Sprechen aber ist gefährlich. Die psychische Flucht wirkt sich deswegen auch auf seine Sprachkenntnisse aus. Er ist der Sprache, mit der er seine Familie verraten könnte, plötzlich nicht mehr mächtig:

Für mehrere Augenblicke schaltete ich völlig ab und hörte nur das etwas genäselte Summen, das aus dem Mund des Beamten heraustönte, es erinnerte mich an die Musik eines Plattenspielers, bei dem der Teller nicht rund lief oder die Platte verbogen war. Und je stärker ich versuchte, mich auf das Gesagte zu konzentrieren, je mehr ich mir vorsagte, das Gespräch sei entscheidend für mich, für mein weiteres Schicksal und das meiner Eltern, desto weniger konnte ich dem Sinn des Gesprochenen folgen, desto mehr entglitt mir das Gesagte. Es schien, als hätte ich nie Englisch gelernt. (Vertlib, 1995a, 35f.)

Den Beamten gelingt es, den Jungen wieder in die Realität zurückzuholen und ihm die entscheidenden Worte zu entlocken: »Wir möchten in Deutschland nicht leben«, sage ich und spürte die Lethargie aus Kopf und Gliedern weichen. Damit hatte ich ausgesprochen, was mir ausdrücklich verboten worden war« (ebd., 37). Gleich nach dem Ende des

Gesprächs übermannt ihn jedoch wieder eine solche Angst vor den Folgen seiner Aussagen, dass er sich übergeben muss. Wie traumatisch diese Erfahrung für ihn war, zeigt sich auch daran, dass er das Gesagte verdrängt. So erzählt sein Tagebucheintrag eine gänzlich andere Version der Geschehnisse:

Bei der Befragung habe ich mehrmals beteuert, daß wir nur als Touristen ins Land gekommen wären. Erst nachdem wir das gute und wunderbare amerikanische Leben gesehen hatten (!), hätten wir uns entschlossen, hier zu bleiben. Obwohl Goldman versuchte, mich in die Enge zu treiben, ist ihm dies nicht gelungen. (Vertlib, 1995a, 31)

Der Erzähler erklärt kurz zuvor, dass er zu dieser Zeit drei Tagebücher führte. Sein Vater hatte sein Tagebuch entdeckt, es gelesen und sogar einige Seiten vernichtet, weil er Angst hatte, diese könnten den amerikanischen Behörden bei einer Hausdurchsuchung in die Hände fallen und dann gegen die Familie ausgelegt werden – der Sohn nutzt das Tagebuch teilweise, um sich über die Personen, die Macht über sein Leben haben, wie die Beamten in der Einwanderungsbehörde, lustig zu machen und ihnen damit ihre Macht zu nehmen (Körte, 2013, 335). Von da an versteckt der Sohn eines seiner Tagebücher an einem Ort, der seinem Vater bekannt ist. Daneben führt er ein zweites, das er vor seinem Vater verbirgt, und ein drittes, das seine intimsten Gedanken enthält und deswegen in englischer Sprache verfasst ist, die ihm in der Familie als Geheimsprache dient (Reiter, 2015, 231). Der oben zitierte Eintrag findet sich nicht in dem Tagebuch, das seinem Vater bekannt ist, dient also nicht der Rechtfertigung vor den Eltern. Vielmehr hat die traumatische Erfahrung dazu geführt, dass er vergessen hat, was wirklich passiert ist. Die Lücke füllt er mit einer anderen Erzählung. Erst dem Erwachsenen gelingt es rückblickend, ins Zentrum des Traumas vorzudringen und die verdrängte Geschichte zu erzählen.

Eine zweite traumatische Erfahrung stellt die Abschiebung selbst dar. Der Vater weigert sich, den Beamten die Pässe der Familie auszuhändigen, weil der Flug, mit dem sie nach Deutschland abgeschoben werden, in London zwischenlandet. Das bedeutet, dass die Familie auch dort als Abgeschobene registriert und eine eventuelle spätere Auswanderung nach Großbritannien unmöglich wird: »Wer einmal deportiert worden ist, bleibt sein Leben lang ein suspektes Individuum« (Vertlib, 1995a, 174). Die Situation eskaliert, und es kommt zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn einerseits und den Sicherheitskräften andererseits, die damit endet, dass Vater und Sohn in Abschiebehaf genommen werden. Auch diese Erfahrung hat beim Jungen eine traumatische Dissoziation zur Folge:

Was sich nun abspielte, ereignete sich in nur wenigen Minuten. Ich sehe es in meinem Gedächtnis an mir vorbeiziehen, als betreffe es mich nicht, als sei ich nur ein unbeteiligter Zuschauer, der Zeuge eines absurden, unnötigen Vorfalles geworden ist, den er so schnell wie möglich vergessen möchte und der ihn eigentlich nichts angehe. (Vertlib, 1995a, 180)

Die Erfahrungen, die mit der Abschiebung zusammenhängen, erweisen sich für den Jungen also als so schmerzhaft, dass er sie tief in sich vergräbt. Damit haben sich die

gesellschaftlichen Machtverhältnisse in seinen Körper eingeschrieben und prägen sein Verhalten, auch wenn ihm das selbst nicht bewusst ist.

In der Erzählung *Abschiebung* wird ein direkter Zusammenhang zwischen diesen traumatischen Erfahrungen des Jungen in der Migration und den traumatischen Erfahrungen seiner Eltern hergestellt, die in der langen Geschichte der Verfolgung der jüdischen Familie unter nationalsozialistischer und sowjetischer Herrschaft begründet liegen. Das Schweigen in der jüdischen Familie zieht sich also schon über Generationen. Diese Geschichte wirkt bis in die Gegenwart der Figuren fort. Der Tag der Abschiebung bildet den Rahmen der Erzählung, um dieses Nebeneinander von Vergangenheit und Gegenwart sichtbar zu machen (Haines, 2009, 235f.). Wie der Sohn erzählen auch die Eltern Geschichten, die ihnen als Schutzwall gegen diese traumatischen Erfahrungen dienen – Sigrid Weigel spricht von »phantomatische[n] Besetzungen, die von der nachfolgenden Generation an die Stelle der verschwiegene[n] Familiengeheimnisse gesetzt werden« (Weigel, 1999, 68f.).⁹ Die Familie der Mutter, die in der Ukraine und Weißrussland lebte, wurde zum Großteil im Holocaust ermordet. Selbst die Fotos, die von ihnen noch existierten, wurden von der Großmutter aus Angst vor antisemitischen Repressionen in den frühen 1950er Jahren verbrannt (Vertlib, 1995a, 124). Seine Mutter erzählt dem Jungen zwar auch Geschichten von diesen Vorfahren. Doch besonders gern erinnert sie sich an die »große Tat« ihres Schwagers Sergej, die ihr erlaubt, Zugehörigkeit zu simulieren. Sergej hatte trotz seines tiefsitzenden Antisemitismus aus Protest gegen das kommunistische System seine langjährige jüdische Geliebte Rosa geheiratet, die Tante des Protagonisten. Diese Geschichte ging »in die Annalen der Familienchronik mit den ihr gebührenden Lorbeeren« ein (ebd., 103), weil sie eine Anerkennung als Teil der russischen Gesellschaft beinhaltet, die der Familie aufgrund ihrer jüdischen Herkunft sonst nicht zuteilwurde. Der Vater dagegen, dessen Eltern bei einer der Massenerschießungen von Juden*Jüdinnen während des deutschen Russlandfeldzugs ermordet wurden, entwickelt eine Paranoia und beginnt sich von allen Menschen verfolgt zu fühlen. Dieses Selbstverständnis verdichtet sich in der Geschichte seiner Rückkehr an seinen Geburtsort fünf Jahre nach Kriegsende, die er seinem Sohn besonders gern erzählt. Die Reise endet mit der Erkenntnis, dass all seine ehemaligen Nachbar*innen den Antisemitismus der Nationalsozialisten teilten und mit ihnen kollaborierten (ebd., 106–115). Fortan lenkt Paranoia seinen Blick auf die Welt. Ständig sieht er sich in seiner Angst bestätigt, von Antisemit*innen umgeben zu sein, auch als er Russland schon lange verlassen hat. Seinem Trauma kann er auch in anderen Ländern nicht entkommen.

In *Abschiebung* dokumentiert Vertlib also nicht nur, welche Folgen das offene Sprechen in der Migration haben kann. Er verweist auch darauf, dass die Traumatisierung, die mit diesen Erfahrungen einhergeht, das Erzählen nicht nur innerhalb der Familie, sondern auch darüber hinaus verhindert. Dabei stellt der Autor wie andere jüdische Schriftsteller seiner Generation, darunter Robert Schindel oder Doron Rabinovici, eine

9 In diesem Sinne sind auch die Worte des Erzählers in *Schimons Schweigen* zu verstehen: »Meine Eltern erzählten viel. Solange ich ein Kind war, glaubte ich ihnen, weil die Lüge immer ein Teil der Wahrheit war. [...] Später verstand ich, dass man nicht in einer Diktatur gelebt haben muss, um zu erkennen, dass es keine Wahrheit gibt, der nicht eine Lüge schützend voranschreitet« (Vertlib, 2012m, 238).

Verbindung zwischen den traumatischen Erfahrungen der Eltern und jenen des Kindes her (Breysach, 2014; Teufel und Schmitz, 2008, 213–216). Im Roman *Zwischenstationen* beschreibt Vertlib den Prozess der Übertragung des Traumas von den Eltern auf das Kind.

5.1.2 Ausbildung im Schweigen im Roman *Zwischenstationen*

In *Zwischenstationen* erzählt Vertlib, wie das Trauma der Eltern, das im Verbergen ihrer Herkunft und ihrer Geschichte Ausdruck findet, auf den Sohn übergeht und in diesem Prozess mit der Unsicherheit in der Migration verbunden wird. Das Schweigen, mit dem die Eltern ihre jüdische Herkunft belegen, steht in seiner Welt vor allem in Zusammenhang mit der Tatsache, dass sie Migrant*innen sind. Schon in seiner frühen Kindheit hört der Protagonist von seiner Mutter das Sprichwort: »Reden ist Silber, aber Schweigen ist Gold.« Sie fährt mit folgenden Worten, die an Vertlibs eingangs zitierte Erfahrung erinnern, fort: »Wenn du einen dummen Menschen triffst, sei lieber still und lächle. Mit einem gewinnenden Lächeln gewinnst du die Welt« (Vertlib, 2005b, 70f.).¹⁰ Die Sätze fallen in einer Situation latenter Fremdenfeindlichkeit, die der Sohn mit wenigen Worten unbewusst aufdeckt. Seine Mutter, eine Mathematikerin, die schon in Russland Deutsch gelernt hat, findet in Wien nur als Putzfrau in einer Versicherungsgesellschaft Arbeit. Dort wird sie von ihrer Chefin, die den sprechenden Namen Frau Dorfmeister trägt, drangsaliert. Sie kostet ihr kleines bisschen Macht über ihre ausländischen »Untergebenen« in vollen Zügen aus (ebd., 69). So spricht sie mit ihnen in einem fingierten »Ausländerdeutsch«, das allein dazu dient, ihre Überlegenheit zu betonen. Dabei übersieht sie geflissentlich, dass deren Deutsch bei weitem nicht so schlecht ist, wie sie glaubt. Während die Mutter diese Behandlung gelassen hinnimmt, stellt ihr Sohn eher unbedarft ihren Machtanspruch in Frage: »Warum reden Sie denn so falsch?« (ebd., 71). Frau Dorfmeister versucht daraufhin durchzusetzen, dass die Mitarbeiterin ihr Kind nicht mehr zur Arbeit mitbringen darf, scheitert jedoch an ihrem Chef. Nun mag die angedrohte Strafe nicht nach einer existentiellen Gefahr klingen, aber für die Familie hätte sie den Verlust eines Einkommens bedeutet, weil sie für den Jungen keine Betreuung hat. Der Versuch, ihn nach der Schule ein paar Stunden allein zu Hause zu lassen, ist gescheitert. Er gerät aus Angst vor der Einsamkeit in Panik und schlägt sich an der verschlossenen Wohnungstür die Hände wund oder schreit das ganze Haus zusammen. Damit bringt er die anderen Bewohner*innen gegen die Familie auf, die vor allem keine Aufmerksamkeit erregen will (ebd., 61–64). Insofern geht es bei dieser Auseinandersetzung, die von marginaler Relevanz scheint, um die grundsätzliche Frage, ob die Mutter weiterhin Geld verdienen kann, das die Familie dringend zum Leben benötigt. Damit birgt das Reden auch hier eine existentielle Gefahr. Schweigen bedeutet, sich vor dieser Gefahr zu schützen.

10 *Zwischenstationen* wurde 1999 vom Deuticke Verlag in Wien veröffentlicht. 2005 erschien die Taschenbuchausgabe bei dtv in München. Für diese Ausgabe nahm Vertlib noch einige Änderungen vor: »[B]ei *Zwischenstationen* bin ich dann wirklich noch intensiver in den Text hineingegangen, also da gibt es wirklich Unterschiede zwischen den beiden Versionen, keine großen Unterschiede, aber mehr als nur ein zwei Sätze« (Interview). Deswegen wird der Text hier aus der Taschenbuchausgabe zitiert.

Mit welcher Macht das Schweigen einhergehen kann, nimmt der Protagonist schon im Alter von vier Jahren in Leningrad wahr. Damals beobachtet er vom Schoß der Großmutter aus, wie der sowjetische Geheimdienst die Wohnung der Familie auf den Kopf stellt, um Beweise für das illegale Engagement seines Vaters in einer zionistischen Bewegung zu finden. Das Kind spürt, welche Bedrohung von diesen Männern ausgeht: »Jetzt wird etwas Furchtbares geschehen, denke ich, schließe die Augen und vergrabe mein Gesicht in Großmutters Busen« (ebd., 14). Doch der Vater lässt sich von ihren Drohgebärden nicht aus der Ruhe bringen und beantwortet jede Frage mit den Worten: »Ich weigere mich, diese Frage zu beantworten« (ebd., 14). Dass dieser Satz ihm ermöglicht, dem Druck standzuhalten, kann der Junge auch ohne jegliches Verständnis für die Situation erkennen: »Obwohl ich mit meinen vier Jahren nicht verstanden habe, was vor sich ging, ist mir mein Vater zu keinem späteren Zeitpunkt jemals so stark vorgekommen wie damals« (ebd., 15). Die Macht des Schweigens wird dem Kind also schon früh bewusst.

In die Mechanismen des Schweigens wird der Junge jedoch zunächst nicht eingeweiht. Vielmehr schließen die Eltern ihn durch ihr Schweigen von wichtigen Entscheidungen aus. Vor ihrer Emigration aus der Sowjetunion erzählen sie ihm lediglich, dass sie auf eine lange Reise gehen, »ein Begriff, den man verwenden konnte, ohne das Kind zu belügen«. Zu groß ist die Angst, das Kind könnte diese Information ausplaudern und damit alle in Gefahr bringen: »[J]egliches Geplapper hätte gefährlich werden können« (ebd., 8). Dem Kind scheint die Trauer der Verwandten über ihre Abreise verwunderlich, aber die Eltern lassen den Jungen weiterhin im Ungewissen: »Als ich die Eltern fragte, warum alle weinten, gaben sie keine Antwort, sahen weg oder zu Boden« (ebd., 9). Ähnlich ergeht es ihm bei der Abreise aus Israel: »Eines Morgens weckten mich meine Eltern zu ungewöhnlich früher Stunde. Wir würden auf Urlaub fahren, hieß es« (ebd., 30). Anders als beim ersten Mal erfährt er schon im Flugzeug, dass sie nicht nach Israel zurückkehren werden. Er trauert kurz, bevor er am Abend »in eine neue Welt« eintaucht (ebd., 30). Noch nimmt das Kind die Entscheidung der Eltern hin, nicht nur, weil der Aufenthalt in Israel kurz war und es kaum Wurzeln schlagen konnte, sondern auch, weil ihm noch das Bewusstsein dafür fehlt, was ein dauerhafter Abschied bedeutet.

Das Sensorium dafür, dass ihm etwas verschwiegen wird, bildet sich aber schon auf der Zwischenstation in Israel heraus. Der Junge nimmt die Streitereien zwischen den Eltern wahr, versteht aber nicht, dass die Mutter vergeblich versucht, sich den erneuten Ausreiseplänen des Vaters zu widersetzen (ebd., 29). Bei der nächsten Abreise aus Wien, die nach seiner ersten Lektion im Schweigen erfolgt, ist er schon misstrauischer, als die Eltern ihm vorgaukeln, es ginge auf Urlaub nach Paris und an die französische Mittelmeerküste. Er bemerkt, dass alle Anzeichen auf eine erneute Auswanderung hindeuten:

An den Abenden vor unserer Abfahrt lag ich mit geschlossenen Augen im Bett und versuchte zu verstehen, was sie halblaut miteinander besprachen. Der Tonfall der Gespräche verriet, daß es um wichtigere Dinge ging als um einen Urlaub. Und ich sah, daß die Eltern mehr einpackten als für eine gewöhnliche Reise nötig war. Wozu mußte man das Familienalbum, fast alle Bücher, Mutters Silberbesteck und den Schmuck, der noch aus Rußland stammte, mitnehmen? (Vertlib, 2005b, 80)

Dieses Mal erfährt er schon am Bahnhof die Wahrheit. Doch er ist nicht mehr bereit, das Schweigen der Eltern hinzunehmen. Er reagiert wütend, versteht nicht, warum die Eltern ihn belogen haben, und stellt seinen Vater zur Rede. Seine Antwort, dass der Sohn ihnen unwissentlich hätte schaden können, wenn er von ihren Ausreisepänen erzählt hätte, stellt ihn nicht zufrieden. Er rächt sich, indem er genau das macht, was die Eltern verhindern wollten: Er beginnt im Zug mit einem Fremden über die Familie und ihre Pläne zu sprechen. Noch hat er das Schweigegebot der Eltern nicht verinnerlicht, aber dass er mit der Übertretung dieses Gebots seine Eltern provozieren kann, ist ihm schon bewusst. Die Mutter tritt ihn, als er über die Gründe für ihre Auswanderung nach Holland spricht, der Vater droht ihm auf Russisch, ihn aus dem Fenster zu werfen, als er erwähnt, dass sie jüdisch sind.¹¹ Schließlich kündigt die Mutter ihm eine sofortige Tracht Prügel an, weil er erzählt hat, warum die Familie Israel wieder verlassen hat, statt wie die Eltern zu schweigen. Erst da folgt er ihrem Beispiel: »Mir wurde klar, daß jedes weitere Wort eine Katastrophe heraufbeschwören konnte« (ebd., 84–87, Zitat 87). Diese Szene hat zur Folge, dass seine Eltern ihn nicht wieder übergehen, als sie über das Ziel der nächsten Auswanderung diskutieren. »Und du?« fragte er mich plötzlich. »Du hast doch nichts dagegen, wenn wir nach Israel zurückkehren« (ebd., 101). Bei einer der nächsten Ausreisen soll er schließlich schon die Entscheidung für die Familie treffen, ist damit jedoch überfordert: »Ich will nirgendwo hin« (ebd., 159). Damit ist er in die Welt der Erwachsenen aufgenommen und wird fortan nicht mehr durch Schweigen von den Plänen der Eltern ausgeschlossen, muss aber gleichzeitig selbst lernen zu schweigen.

Die Öffnung der Eltern beinhaltet, dass sie ihm verbieten, die Informationen, die sie ihm geben, weiterzuerzählen. Dass jedes unachtsame Wort eine Gefahr für die Familie bedeuten kann, lernt er in den Vereinigten Staaten, wo sie ohne legalen Aufenthaltstitel leben. In dieser Situation eignet sich der Junge das Schweigen zum Selbstschutz an, wie es ihm seine Eltern schon seit seiner Kindheit vorleben:

Kaum jemand weiß, daß meine Eltern und ich in Israel und Österreich gelebt haben. Niemand darf erfahren, daß wir mit einem Touristenvisum nach Amerika gekommen sind, und schon gar nicht, daß wir es gekauft haben. Wenn ich das herumerzähle, hat mir mein Vater erklärt, kommen wir alle ins Gefängnis. Zuvor aber werde er mir den Kopf abreißen. (Vertlib, 2005b, 202)

Selbst als sie tatsächlich abgeschoben werden, bricht er sein Schweigen nicht: »Ich habe mich von meinem Freund Wolodja und allen anderen Bekannten schon verabschiedet. Alle außer den Fischlers glauben, mir stehe keine Abschiebung, sondern nur eine Übersiedlung nach Philadelphia bevor« (ebd., 251). Auch zurück in Wien schweigt er weiterhin eisern über den wahren Hintergrund seines Aufenthalts in den USA. Noch mehr, er

11 Natalia Shchylhevska verweist in ihrer Analyse der interkulturellen Spuren in Vertlibs Texten zwar darauf, dass der Autor häufig explizit macht, in welcher Sprache bestimmte Aussagen getroffen werden. Ihre einzige Erklärung dafür, dass das im Roman *Zwischenstationen* besonders häufig beim Vater geschieht, lautet, dass dieser »eine sprachliche Niete« sei, wie der Erzähler anmerkt (Shchylhevska, 2014b, 189). Meiner Meinung nach lässt sich die Verwendung des Russischen in diesem Fall als eine Form des Schweigens interpretieren, weil verhindert werden soll, dass der fremde Mithörer versteht, was gesagt wird.

macht das Schweigen zu seiner Natur: »Eines Tages nahm ich mir vor, mit niemandem mehr zu sprechen« (ebd., 263). Die Ausbildung im Schweigen ist damit abgeschlossen. Der Junge hat gelernt, sein »Stigma« zu verbergen, um noch einmal mit Didier Eribons *Gesellschaft als Urteil* zu sprechen. Die gesellschaftlichen Machtverhältnisse haben sich in seinen Körper eingeschrieben.

Das heißt jedoch nicht, dass den Protagonisten in den beiden Texten das Reden kein Bedürfnis ist. Selbst in der traumatischen Situation in der Einwanderungsbehörde, die in *Abschiebung* beschrieben wird, empfindet der Junge für einen Moment ein Gefühl der Erleichterung, als er das Schweigegebot seiner Eltern bricht. Er spürt »die Lethargie aus Kopf und Gliedern weichen« (Vertlib, 1995a, 37). Zum ersten Mal hat er das Gefühl, ein Individuum zu sein, dessen Meinung zählt und dessen Worte Bedeutung haben. Bis dahin hatten seine Eltern immer über seinen Kopf hinweg entschieden und ihm Undankbarkeit vorgeworfen, wenn er es wagte, sich zu beschweren. Schließlich dienten all die Migrationen nur dem einen Ziel, ihm ein besseres Leben zu ermöglichen. Die ihm zugewiesene Rolle war die des Übersetzers, der die Worte der Eltern wiederzugeben hatte, unabhängig davon, ob sie seiner Meinung entsprachen. Wie sehr ihn das belastet, zeigt sich insbesondere in einer Szene, in der er dolmetschen muss, dass sie nicht nach Israel zurückkehren wollen, obwohl er sich genau das von ihrem Besuch auf der israelischen Botschaft erhofft hatte (ebd., 49f.; vgl. Reiter, 2015, 229f.). Aus ihm sprechen also seine Eltern, nicht er selbst. In diesem kurzen Moment jedoch, in dem er den Beamten die Wahrheit sagt, kann er sich vom Schweigegebot seiner Eltern befreien und sagen, was er fühlt und denkt. Allerdings muss er lernen, dass sein Gegenüber kein Verständnis für seine Situation zeigt. Das Schweigen über Migration ist also auch durch das Unverständnis der Mehrheitsgesellschaft bedingt. Diese Erfahrung machen die jungen Protagonisten in Vertlibs drei Romanen häufig. Sie reden ins Leere.

5.2 Von *Abschiebung* bis *Schimons Schweigen*: Wie man nicht zuhört

In *Abschiebung*, *Zwischenstationen* und *Schimons Schweigen* finden sich viele Szenen, in denen die Protagonisten ihr Schweigen brechen. Doch sie stoßen mit dem, was sie zu erzählen haben, nicht auf Verständnis. So versucht die Familie in *Abschiebung*, ihre Situation in Briefen und Papieren zu erklären, auf die sie jedoch selten eine Reaktion erhalten. Sie sind selbst überrascht, als ein Beamter ein von ihnen verfasstes Papier tatsächlich vor ihren Augen zu lesen beginnt, allerdings mit mehr Interesse für sein Wurstbrot als für den Inhalt des Textes. Das spiegelt sich in seiner Reaktion: »Eines kann ich euch sagen, alles, was ihr schreibt, ist reiner Mist, kein Schwein interessiert sich dafür« (Vertlib, 1995a, 87). Ähnlich hofft der junge Protagonist bei seiner Anhörung vergeblich auf die Empathie von Mr. Goldman, der selbst Jude ist und deswegen seiner Meinung nach verstehen sollte, warum die Familie nicht in Deutschland leben möchte. Goldman muss sich schon aufgrund seiner Funktion als Beamter der amerikanischen Einwanderungsbehörde von ihm abgrenzen. Hinzu kommt, dass er in der Behörde mit Antisemitismus konfrontiert ist. Wenn er die Familie als »Flüchtlinge aus dem Ostblock« beschreibt (ebd., 38), erlaubt ihm das, sich selbst als Amerikaner zu positionieren. Doch das ist dem Jungen nicht bewusst. Schließlich hält er die Vereinigten Staaten für das Land, in dem sie

endlich ohne Angst leben und deswegen auch frei sprechen können. Aus all diesen Gründen wird der Moment der Befreiung vom Redeverbot damit auch der Moment, der über das Schicksal seiner Familie entscheidet: »Der Mülldeckel, auf dem ich saß, hatte sich nicht bewegt, der ganze Kübel war umgefallen« (ebd., 38).

Nun mag es bei Vertreter*innen von Einwanderungsbehörden nicht verwundern, dass sie sich nicht dafür interessieren, was Immigrant*innen außerhalb der rechtlich relevanten Informationen vorzubringen haben. Sie vertreten eine Institution und haben zu überprüfen, ob ihr jeweiliges Gegenüber die rechtlichen Vorgaben für Einwanderung oder Flucht erfüllt. Ihr Interesse gilt daher allein der Frage, ob sich die Person im Rahmen des Rechts bewegt und glaubwürdig ist. Der Mensch verschwindet hinter der Suche nach Fakten: »These practices of focusing on the content and the ›facts‹ of the case rather than on the individual can be understood as a process of making the human invisible« (Dahlvik, 2018, 156).¹² Zudem geben die Vertreter*innen der jeweiligen Behörde den Rahmen für das Verfahren vor. Sie stellen die Fragen, ihr Gegenüber hat zu antworten, sie setzen die Fristen, ihr Gegenüber hat diese zu akzeptieren. Ganz in diesem Sinne wird auch in *Abschiebung* betont, dass alles seine Ordnung haben muss, auch eine Abschiebung (Vertlib, 1995a, 15). An anderer Stelle wird ein Beamter besonders ausfallend, weil sich die Familie anmaßt, Fragen stellen zu wollen: »Da wurde der Beamte grob, schrie uns an und meinte, nur er werde hier Fragen stellen und sonst niemand« (ebd., 83). Solche Hinweise dienen dazu, den Antragstellenden zu verdeutlichen, dass sie sich in der untergeordneten Position befinden. Das persönliche Schicksal der einzelnen Person oder Familie, die den Vertreter*innen der Behörde gegenübersteht, findet in diesem strikt regulierten Beziehungsgefüge kein Gehör.

Doch solch eine Abwehrhaltung manifestiert sich nicht nur in der Bürokratie. Vielmehr stoßen Vertlibs Protagonisten sehr häufig auf Unverständnis bei ihren Zuhörer*innen. Seine Werke sind nur oberflächlich als geradlinige Erzählungen konstruiert, die uns auf eine Reise mitnehmen, so Brigid Haines. Unter diese Oberfläche sind sie von Polyphonie im Sinne Bachtins gekennzeichnet:

Bakhtin famously credited Dostoevsky with inventing the polyphonic novel, describing his compositional principle as ›the unification of highly heterogeneous and incompatible material‹, linked to ›the plurality of consciousness-centers not reduced to a single ideological common denominator‹. (Haines, 2009, 235)

Vertlibs Werke lassen sich also nicht auf eine individuelle Stimme oder Sichtweise reduzieren, sondern bilden gesellschaftliche Konflikte ab, die quer durch einzelne Figuren verlaufen (Haines, 2009). Diese Konflikte werden jedoch nicht auf Augenhöhe ausgetragen. Vertlibs Protagonisten gehören zu jenen, die reden, ohne gehört zu werden.¹³ Das liegt zum Teil daran, dass die Personen, denen der Protagonist seine Geschichte erzählt,

12 Julia Dahlvik befasst sich in ihrem Buch mit dem bürokratischen Ablauf von Asylverfahren. Doch die entmenslichende Logik der Bürokratie, die sie für Asylverfahren nachweist, findet sich auch in anderen Amtshandlungen (Dahlvik, 2018, 182). Ihre Beobachtungen sind also auf ein Einwanderungsverfahren übertragbar, wie es bei Vertlib in *Abschiebung* geschildert wird.

13 Man könnte denken, dass sie zumindest von den Leser*innen gehört werden. Dass aber auch das nicht immer der Fall ist, zeigt sich in der Rezeption seiner Werke (vgl. Abschnitt 5.5).

tatsächlich wenig über die Situation von Geflüchteten und Immigrant*innen wissen. Hinzu kommt, dass ihr Habitus es ihnen oft unmöglich macht, wirklich zuzuhören. Sie fühlen sich von den Klagen über Rassismus persönlich angegriffen oder exotisieren seine Emigrationserfahrungen und halten sie damit auf Distanz. Reni Eddo-Lodge spricht in ihrem Buch *Why I'm No Longer Talking to White People about Race* von einer »emotionalen Abkoppelung« (emotional disconnect): »You can see their eyes shut down and harden. It's like treacle is poured into their ears, blocking up their ear canals. It's like they can no longer hear us« (Eddo-Lodge, 2018, ix). Ähnlich beschreibt Ruth Klüger die Reaktion ihres Mannes, eines Historikers, als sie ihm vorschlägt, in seinem Unterricht über Konzentrationslager zu sprechen: »Etwas in seinem Gesicht verändert sich, ein Gittertor in seinen Augen knallt zu, oder besser, eine Zugbrücke geht hoch« (Klüger, 2015, 235). Diese Abkoppelung basiert auf der inneren Ablehnung des Gesagten und hat zur Folge, dass die Personen nicht zuhören, wie Eddo-Lodge ausführt: »Even if they can hear you, they're not really listening. It's like something happens to the words as they leave our mouths and reach their ears. The words hit a barrier of denial and they don't get any further« (Eddo-Lodge, 2018, x). Die innere Ablehnung führt dazu, dass das Gesagte bereits als übertrieben eingeordnet oder exotisiert wird, bevor es ausgesprochen wurde. Die Worte selbst haben also keinen Effekt.

Mit dieser »emotionalen Abkoppelung« sehen sich auch Vertlibs Protagonisten konfrontiert, wenn sie über ihre Erfahrungen zu sprechen beginnen. Dem jugendlichen Protagonisten in *Abschiebung* liegt sehr daran, seinen Freunden die Wahrheit über seine Situation sagen zu können. Das Schweigegebot ist für ihn eine Belastung, von der er sich gern befreien würde: »Wie oft hatte ich davon geträumt und mir diese Szene ausgemalt: den Zeitpunkt, an dem die Paranoia meiner Eltern nachlassen und mir das Reden erlaubt würde, wenn dieser unbarmherzige Zwang der Verschwiegenheit sich endlich lockert und dann auflöst in Nichts« (Vertlib, 1995a, 168f.). Doch als er seinem besten Freund kurz vor ihrer Abschiebung endlich von der prekären Situation erzählen kann, in der sich seine Familie befindet, hört dieser nur gelangweilt zu: »[E]r bedauerte zwar, daß ich wegfahren mußte, zeigte sich aber sonst an meinem Schicksal und noch mehr an den Umständen, in die unsere Familie geraten war, durchwegs desinteressiert, denn eigentlich verstand er kein Wort. Wie sollte er auch?« (ebd., 169). Für den Erzähler ist diese Reaktion rückblickend nicht überraschend. Sein Gegenüber, der selbst aus Odessa stammt, hat das Glück, in den Vereinigten Staaten als legaler Einwanderer zu leben. In seiner Jugend stehen die neueste Musik und die jeweils aktuelle große Liebe im Vordergrund. Er verbringt seine Tage, anders als der Protagonist, nicht damit, Dokumente für die Eltern zu übersetzen, bei Einwanderungsbehörden um Termine anzusuchen oder auf Botschaften um Unterstützung zu bitten. Diese Welt ist ihm völlig fremd. Deswegen kann er nur mit einem kurzen betretenen Schweigen reagieren, bevor er die Unterhaltung wieder auf Themen lenkt, bei denen er sich auskennt. Der Protagonist in *Zwischenstationen* versucht dementsprechend in Wien nicht einmal mehr, mit seinen Mitschüler*innen über das zu reden, was er in den Vereinigten Staaten erlebt hat, weil er weiß, dass sie ihn nicht verstehen werden (Vertlib, 2005b, 262f.). Doch genau daraus speist sich der Zirkel des gesellschaftlichen Unwissens über Migration, aus dem Gefühl, nicht verstanden zu werden, weil das Wissen über Migration so gering ist, und deswegen zu schweigen.

In seinem Roman *Schimons Schweigen*, der erst 2012, also lange nach den ersten beiden autobiografisch motivierten Werken erschien, reflektiert Vertlib besonders intensiv darüber, wie andere Menschen auf das reagieren, was sein Protagonist zu erzählen hat. In diesem Werk bleibt der namenlose erwachsene Erzähler, der auf seine Jugend zurückblickt, nicht mehr unauffällig im Hintergrund, sondern ist ein bekannter Schriftsteller, der sich auf Lesereise in Israel befindet. Der Roman widmet sich der Überwindung des Schweigens aus drei verschiedenen Blickwinkeln. Der jüdische Schriftsteller aus Österreich kann bei seiner Lesereise auf die Frage, ob er als Kind nicht lieber in Israel geblieben wäre, nur mit Schweigen antworten, aber das Buch bietet eine differenzierte Auseinandersetzung mit seinem gespaltenen Verhältnis zu Israel. Der Erzähler will seine Reise nach Israel zudem dazu nutzen, um sich von Schimon, einst der beste Freund seines Vaters, erklären zu lassen, warum er mit diesem gebrochen hatte.¹⁴ Schließlich blickt er zurück zu dem Jugendlichen, der seine Herkunft, seine Migrationsgeschichte und die rassistischen Erfahrungen, die er gemacht hat, nicht mehr verschweigen will.

Insbesondere der Blick auf den Jugendlichen zeigt, dass das Schweigen zu brechen nicht unbedingt heißen muss, dass man auch Zuhörer*innen findet, die sich für die eigene Geschichte interessieren. Vielmehr stößt der Junge immer wieder auf die »emotionale Abgrenzung«, wie sie mit Bezug auf Eddo-Lodges Buch *Why I'm No Longer Talking to White People about Race* oben beschrieben wurde. Er trifft auf Menschen, die sich von dem, was er zu sagen hat, persönlich angegriffen fühlen: »Meine Freundin Karin hatte mich, wenn ich über meine Kindheit gesprochen habe, oft gefragt, was ich denn gegen ihr Volk hätte« (Vertlib, 2012m, 150). Karin missversteht seine Erzählungen über antisemitische und rassistische Erlebnisse als Angriff auf Österreich und damit auch auf sich selbst und geht sofort in eine Verteidigungshaltung, die ihr jedes Zuhören unmöglich macht. Noch mehr, sie schlägt ihm vor, diese Erinnerungen doch besser zu verdrängen: »Warum wollte ich mich an diese negativen Erlebnisse überhaupt erinnern? Wollte ich mir und anderen das Leben vermiesen? Ich solle lockerer werden und positiv in die Zukunft schauen« (ebd., 150f.). Noch deutlicher fällt die Abwehrreaktion aus, wenn er erzählt, dass sein Vater hauptsächlich deswegen nicht in Österreich leben will, weil er sich ständig damit konfrontiert sieht, dass die Menschen, denen er auf der Straße zufällig begegnet, das nationalsozialistische Regime unterstützt bzw. aktiv in dessen Verbrechen involviert gewesen sein könnten. Angesichts solcher Reaktionen seiner Zuhörer*innen stellt der junge Erwachsene sich die Frage, ob er wirklich über sein Leben erzählen will: »Sollte ich mein Innerstes nach Außen kehren, während die anderen glaubten, ich würde ihnen nur vor die Füße kotzen?« (ebd., 150).

Neben denen, die das Gesagte explizit ablehnen, gibt es diejenigen, die seine Erfahrungen schon zu deuten wissen, bevor er wirklich von ihnen erzählt hat. Dazu gehört

14 Auch der Bruch zwischen Schimon und seinem Vater dreht sich um das Schweigen als Selbstschutz und die Gefahr des Sprechens. Die beiden engagierten sich gemeinsam für die Ausreise russischer Juden*Jüdinnen nach Israel. Doch als Schimon gefangen genommen wurde, verriet er die geheime Organisation und seine Mitstreiter*innen, was ihm der Vater des Erzählers nie verziehen hat. Andererseits verfasste sein Vater, als er versuchte, in die Sowjetunion zurückzukehren, einen Brief, in dem er sich vom Zionismus lossagte und die Sowjetunion und den Kommunismus lobpreiste. Dieser Brief wurde ohne sein Wissen in einer russischen Zeitung veröffentlicht und auch in dem Lager verlesen, in dem Schimon gefangen gehalten wurde (Vertlib, 1995a, 250–267).

Erich, einer der wenigen Studienfreunde, der nachfragt, wenn er von seinen Migrationserfahrungen erzählt. Doch auch Erich geht es nicht um die individuelle Geschichte des Protagonisten: »Damals erzählte ich noch nicht viel. Ich deutete nur an. Das aber genügte, um Erich zu begeistern. Er empörte sich darüber, was ›den Juden in den letzten zweitausend Jahren angetan wurde‹, und betonte, Juden seien im Schnitt klüger als andere« (ebd., 133). Erichs Interesse gilt nicht seiner Person, sondern dem Juden. Er kompensiert die österreichische Schuld am Nationalsozialismus mit Philosemitismus. Der jüdische Freund dient ihm als Provokation in seiner bürgerlichen Familie. Allein deswegen lädt er ihn auch zu einem Familienfest ein, stellt ihn allen Gästen persönlich vor und erwähnt dabei immer explizit seine russisch-jüdische Herkunft (ebd., 139). Zumindest kurzzeitig erfüllt sich Erichs Anliegen. Die Familie ist sprachlos, als der Protagonist erzählt, dass der Großteil seiner Familie von den Nationalsozialisten ermordet wurde (ebd., 150). Den Rest der Geschichte, die der Protagonist an diesem Tag erzählt, hört sich Erich nicht mehr an (ebd., 154).

Doch auch Erichs Familienmitglieder hören ihm nicht wirklich zu, obwohl ihm alle mit großem Interesse zu begegnen scheinen. Erichs Mutter zum Beispiel heißt ihn mit den folgenden Worten willkommen, als Erich ihn ihr vorstellt:

Mein Sohn spricht sooo oft über Sie. Ihre Biographie, diese vielen, vielen Reisen. Später, wenn das Büffet eröffnet ist und der Trubel sich gelegt hat, müssen Sie einfach an unseren Tisch kommen. Es gibt bestimmt spannende Geschichten, die Sie uns erzählen können. Und ich habe sooo viele Fragen... (Vertlib, 2012m, 138f.)

Sie begegnet der Biografie des Protagonisten mit Exotismus. Auch dieser Blick erlaubt, sich vom Erzählten emotional abzukoppeln, indem man darin nur das faszinierende Fremde sieht (Boehringer, 2017a, 249–251). Doch die »Existenz ›auf der Grenze‹ ist – was die euphemistische Metapher vom ›Grenzgänger zwischen den Welten‹ verschweigt – kein ›spannendes Abenteuer‹, sondern ein Akt der Balance über dem Weltenbruch«, wie es Annette Teufel formuliert (Teufel, 2014, 843). Die jahrelangen Migrationen bedeuten für den Jungen, dass er immer wieder aus der Welt gerissen wird, an die er sich gerade erst gewöhnt hat. Sie beinhalten den ständigen Verlust der Freunde, der Sprache, das fortwährende Gefühl der Heimatlosigkeit sowie die wiederkehrenden Erfahrungen von Antisemitismus und Rassismus. Seine Zuhörer*innen jedoch deuten all das in eine spannende Reise durch fremde Kulturen um, die sich wohltuend von der eigenen langweiligen Jugend absetzt, so Erichs Tante nach Abschluss seiner Erzählung: »In Ihrem Alter konnte ich nur auf ein paar langweilige Jahre im Gymnasium und die üblichen Jungmädchenkatastrophen zurückblicken. Sie hingegen, Sie haben schon so viel gesehen und erfahren, die vielen Länder und Sprachen, die verschiedenen Kulturen« (Vertlib, 2012m, 154). Bildung allein garantiert also noch nicht, dass er auf mehr Verständnis stößt: »Es war ernüchternd, im Garten einer Nobelvilla in Hietzing dieselben Phrasen vorgesetzt zu bekommen wie in irgendeiner Spelunke in der Nordwestbahnstraße« (ebd., 155).

Gerade mit diesen Gesprächen, in denen sich die Ungleichheit zwischen Erzähler und Zuhörer*innen manifestiert, wird den Leser*innen, die der Mehrheitsgesellschaft angehören, ein Spiegel vorgehalten – ein explizites Ziel seines Schreibens, wie Vertlib

unter anderem im Interview mit mir betonte (Sievers, 2017f; vgl. Vertlib, 2007, 26). Ihnen wird vorgeführt, wie man hören kann, ohne zuzuhören.¹⁵ Die Szenen dokumentieren also nicht nur ein individuelles Erlebnis, sondern erklären, wie das wenige Wissen über Migration auch dadurch bedingt ist, dass die Mehrheitsgesellschaft die Wahrheit nicht hören will. Dass ihnen nicht zugehört wird, hält jedoch weder den Autor Vertlib noch den Protagonisten im Roman *Schimons Schweigen* davon ab, das Wort zu ergreifen. Ganz im Gegenteil, trotz der Enttäuschung geht der Protagonist verändert aus dieser Situation hervor, in der er zum ersten Mal die Möglichkeit bekommt, seine Geschichte zu erzählen. Die vergessenen geglaubten Erinnerungen, die im Erzählen wieder auferstehen, bereiten ihm »Schmerz und Angst«, aber auch Freude und Wut. Diese aufbrechenden Gefühle lassen ihn verwirrt zurück: »Warum freute ich mich über eine Angst, die längst der Vergangenheit angehörte, statt ihr mit Ironie zu begegnen, wie ich es von mir erwartete, und warum ging diese Freude langsam in Wut über?« (Vertlib, 2012m, 155). Die Freude über die Tatsache, dass es ihm gelungen war, einen »Erzählraum« zu schaffen (ebd., 154), geht einher mit einer Wut über das Unrecht, das ihm widerfahren ist. Beide Gefühle tragen entscheidend dazu bei, dass der Protagonist beschließt, nicht mehr zu schweigen, sondern seine Stimme zu erheben. Damit beginnt die Suche nach einem angemessenen Ausdruck für seine Wut, die letztendlich dazu führt, dass er sich dafür entscheidet, Schriftsteller zu werden.

5.3 *Schimons Schweigen*: Vom Schweigen zum engagierten Schreiben

Das Schreiben spielt schon für den jungen Protagonisten in *Abschiebung* eine wichtige Rolle. Sein Tagebuch dient ihm nicht nur dazu, seine Erfahrungen mit den amerikanischen Behörden zu verarbeiten. Es erlaubt ihm auch, dieser Realität zu entfliehen und eine andere Welt zu imaginieren, in der seine Angebetete Dora ihn erhört. Deswegen wünscht er sich in den Stunden, in denen die Familie in der Einwanderungsbehörde auf ihre Einvernahme wartet, nichts sehnlicher, als in seinem Tagebuch weiterzuschreiben (Vertlib, 1995a, 16). Doch diese Texte sind für den Eigengebrauch gedacht. In *Schimons Schweigen* dagegen können wir dem etablierten Schriftsteller, der den Roman erzählt,

15 Vertlib reflektiert in all seinen Werken, ganz im Sinne der Polyphonie, wie sie Brigid Haines beschrieben hat (Haines, 2009), die Beziehung zwischen den Protagonist*innen und ihren Zuhörer*innen. Rosa Masur glaubt nicht daran, dass ihre Geschichte auf jeden Fall Gehör finden wird. Vielmehr erkaufte sie sich das Interesse der Beamten der Stadt Gigrich mit dem Hinweis auf ein Schlüsselerlebnis in ihrem Leben, eine Begegnung mit Stalin (Vertlib, 2001). In *Letzter Wunsch* findet der Protagonist Gabriel Salzinger bei seinem Versuch, sein Problem in der jüdischen Gemeinde öffentlich zu machen, nicht eine Person, die ihm wirklich zuhört (Vertlib, 2003). In der Anthologie *Mein erster Mörder* wird immer wieder darauf verwiesen, dass diese Geschichten dem Erzähler von ihren Protagonisten erzählt wurden, dass er also auch Zuhörer war (Vertlib, 2006; vgl. dazu Michaelis-König, 2018). In *Lucia Binar und die russische Seele* finden all jene, denen nicht zugehört wird, zu einem gemeinsamen Kampf gegen einen Hausbesitzer zusammen, der versucht, alte Mieter*innen aus seinem Haus zu ekeln, um dieses zu renovieren und die Wohnungen teuer zu verkaufen (Vertlib, 2015). In *Viktor hilft* stößt Viktor mit seiner Meinung, die quer zu den zwei Lagern in der Auseinandersetzung um Flüchtlinge in Deutschland steht, bei beiden Gruppen auf Ablehnung (Vertlib, 2018; vgl. dazu Sievers, 2019, 135–147).

nicht nur beim Schreiben über die Schulter sehen und seinen Lesungen lauschen (Vertlib, 2014, 118–122). Er erzählt uns in den Texten, die er schreibt und vorliest, wie er zum Schriftsteller wurde. Mit anderen Worten, der etablierte Schriftsteller zeichnet ein Porträt des Künstlers als junger Mann. Doch sein Protagonist muss anders als Stephen Dedalus in James Joyces 1916 erschienenem gleichnamigen Werk nicht ins Exil gehen, um schreiben zu können (Joyce, 1992).¹⁶ Vielmehr hat er seine gesamte Kindheit und Jugend in permanenter Migration verbracht und muss an einem Ort und in einer Sprache ankommen, um Schriftsteller werden zu können. Erst, als er sich mit seiner Familie in Wien niederlässt, entdeckt er seine Freude daran, anderen zu erzählen. Das Schreiben weckt anders als sein Studium der Wirtschaftswissenschaften eine Energie in ihm: »Das Schreiben gab mir Kraft. Die Ökonomie hingegen war ein Energievampir« (Vertlib, 2012m, 181). Von Stephen Dedalus unterscheidet ihn zudem, dass seine Entscheidung, Schriftsteller zu werden, nicht primär ästhetisch, sondern politisch motiviert ist. In Wien wird ihm bewusst, dass sich die Ausgrenzung von Zugewanderten nicht durch individuelle Anstrengung überwinden lässt. Vielmehr handelt es sich um strukturelle Diskriminierung, die deswegen auch struktureller Veränderungen bedarf. Aus diesem Grund entscheidet sich der Protagonist das Schweigen über die Ungerechtigkeit, die er als Zuwanderer erfahren hat, zu brechen. Er will die Machtstrukturen in Frage stellen, die diese Ungerechtigkeit erzeugen.

Der Teil der Erzählung, der in *Schimons Schweigen* dem Porträt des Künstlers als junger Mann gewidmet ist, setzt mit dem fünfzehnten Geburtstag des Protagonisten ein. Mit diesem Tag verbindet der Schriftsteller rückblickend das Gefühl, kein Kind mehr zu sein und endlich selbst über sein Leben bestimmen zu können.

Wie spannend und völlig anders als bisher würde alles sein, wenn ich meine Entscheidungen endlich allein treffen und den Ballast der tristen Emigrationsjahre ein für alle Mal abwerfen würde können! Ich bräuchte nur den richtigen Weg zu wählen und keine schweren Fehler zu machen. (Vertlib, 2012m, 66f.)

Nach diesem bedeutsamen Tag wird er in der Nacht von der Angst erfasst, sterben zu müssen. Er wacht mit furchtbaren Bauchschmerzen auf und ist überzeugt, dass es sich um eine Blinddarmentzündung handelt. Doch als er seine Eltern wecken will, damit sie ihn ins Krankenhaus fahren, wird ihm bewusst, dass er als illegaler Einwanderer in den Vereinigten Staaten kein Recht auf eine Behandlung hat. Es könnte also sein, dass er an

16 James Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man* ist nur einer der vielen Intertexte, die in diesem Roman auftauchen – auch das ist typisch für eine Künstlerbiografie. Natalia Shchyhlevska befasst sich zwar vor allem mit den Verweisen auf die russische Literatur und Kultur, weist jedoch neben Lew Tolstoi, Anton Tschechow und Fjodor Dostojewski eine große Vielfalt von Intertexten nach. So wird im Roman auch über hebräische Autoren gesprochen (Chaim Nachman Bialik, Jehuda Amichai, David Grossman, Amos Oz). Genannt werden auch Autoren mit Migrationserfahrung wie Vladimir Nabokov und Hermann Kesten. Hinzu kommen einige eher überraschende Namen wie der preußische General und Militärhistoriker Carl von Clausewitz. Überhaupt wird mit vielen dieser Verweise sehr humorvoll umgegangen, wenn zum Beispiel der Pizzateig der Mutter als »so dick wie der erste Band von *Krieg und Frieden*« (Vertlib, 2012m, 65) beschrieben wird (Shchyhlevska, 2014b, 169–182).

einer Erkrankung sterben muss, die sich mit einem einfachen operativen Eingriff heilen ließe.

Ein entsetzliches Gefühl der Angst erfasste mich, Todesangst, ein Gefühl, das mit nichts anderem vergleichbar ist, das weder beschrieben noch umschrieben werden kann. Alles war real, keine Phantasie und kein Albtraum mehr – die kaum erträglichen Schmerzen, der Trommelbauch mit der gespannten Bauchdecke, die abgelaufenen österreichischen Fremdenpässe, die fehlende Krankenversicherung. (Vertlib, 2012m, 71)

Ein profanes Leiden – die Bauchschmerzen, die dem Kapitel seinen Titel geben und eine eher seichte Erzählung erwarten lassen – erweist sich als reale Bedrohung für eine Person, die in einem Land als illegal eingestuft wird und damit ihr Menschenrecht auf Leben verwirkt hat. Der Junge überlebt die Nacht, wahrscheinlich, weil es sich nur um eine festtagsbedingte Magenverstimmung handelte. Schließlich hatte er an seinem Geburtstag nicht nur Unmengen von Pizza und mehrere Zimtschnecken verzehrt, sondern auch sein erstes Glas Wein getrunken und seine erste Zigarette geraucht. Doch er deutet diese Nahtoderfahrung anders. Er glaubt fest daran, dass er sein Überleben allein seiner Willenskraft verdankt, die er durch seine vielen Migrationen ausgebildet hatte: »[N]ach jedem Sturz war ich wieder aufgestanden, auch dort, wo andere für immer liegen geblieben wären« (ebd., 75). Von diesem Tag an lebt er nach dem meritokratischen Motto, dass er sich nur genügend anstrengen muss, um seine Benachteiligung zu überwinden. Wie Stephen Dedalus, den ein Gefühl von Zufriedenheit und Freiheit erfasst, als er sich gegen die Schläge eines Lehrers zur Wehr setzen kann, indem er sich an den Direktor wendet (Joyce, 1992, 56–59), glaubt der Protagonist von Vertlibs Roman für kurze Zeit, dass er sich befreien konnte von dem, was sein Leben einschränkt. Er schließt erfolgreich die Schule ab, studiert Wirtschaftswissenschaften und hofft, dass ihm seine Bildung die Anerkennung bringen wird, die er vermisst.

Dann jedoch kommt es zu einem Konflikt mit einem Immobilienhändler namens Potzner, der ihm bewusst macht, dass die Ausgrenzung, die er von Kindheit an erlebt hat, struktureller Natur ist und sich deswegen nicht mit individueller Anstrengung überwinden lässt.¹⁷ Bei einer Wohnungsübergabe muss die Familie nicht nur die üblichen Vorurteile über sich ergehen lassen: »Welchen Pass ihr habts, ist doch völlig wurscht, ihr bleibt, was ihr seids« (Vertlib, 2012m, 191). Die Vermieterin wirft ihnen nach Meinung der Eltern zu Unrecht vor, die Ofentür ruiniert zu haben, und verlangt, dass diese aus der Kautions finanziert wird.¹⁸ Erst danach soll die Familie den Restbetrag zurückerhalten.

17 Diesbezüglich kann das Buch auch als Kommentar zur Politik des damaligen Staatssekretärs für Integration, Sebastian Kurz, gelesen werden. Dieser setzte auf Integration durch Leistung und ließ dabei die ungleiche rechtliche und ökonomische Ausgangssituation von Immigrant*innen und deren Nachkommen genauso wie Rassismus und Diskriminierung unberücksichtigt (Gruber et al., 2016).

18 Elin Nesje Vestli weist zurecht darauf hin, dass es sich beim Objekt des Streits nicht zufällig um eine Ofentür handelt. Vertlib ruft damit »einen dunklen Subtext« auf, wie sie schreibt (Vestli, 2014, 120f.).

Die Situation eskaliert. Fast kommt es zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen dem Vater des Protagonisten und dem Makler. Der Vater setzt daraufhin mithilfe seines Sohnes einen Beschwerdebrief an die Innung der Immobilienmakler und Vermögenstreuhänder auf, in dem er dem Makler Ausländerfeindlichkeit und Betrug vorwirft. Die erfolglose Beschwerde führt dazu, dass der Makler nunmehr eine schriftliche Entschuldigung vom Vater verlangt, bevor er den Rest der Kautions zurückerstattet. An dieser Stelle greift der Sohn ein, denn er nimmt fälschlicherweise an, dass der Makler ihn als ebenbürtiges Gegenüber akzeptiert. Bei ihrer ersten Begegnung hatte dieser nämlich sein akzentfreies und gewähltes Deutsch gelobt und sich beeindruckt davon gezeigt, dass er studiert. An seine Mutter gewandt sprach der Makler die Worte aus, auf die der junge Mann mit all seiner Kraft hingearbeitet hatte: »Er ist ein richtiger Wiener« (ebd., 187). Doch als er dem Makler mit einer Klage droht, wird klar, dass ihn diese Anerkennung nicht vor Unrecht schützt. Mit wenigen Sätzen demonstriert ihm der Makler seine Machtlosigkeit: »Was glaubst du eigentlich, wer du bist? Du willst mich klagen? Du? So ein Würstl wie du willst mir drohen? Ihr wollt mich klagen? Nur zu. Ihr werdet schon sehen, wer die besseren Trümpfe in der Hand hat« (ebd., 209). Anders als im Fall von Stephen Dedalus ist es also nicht der verführerische Anblick eines Mädchens am Strand, der dazu führt, dass der Protagonist sich entscheidet, Schriftsteller zu werden (Joyce, 1992, 171–173). Vielmehr wirft ihn die Aussage des Maklers auf die Ausgrenzung zurück, von der er geglaubt hatte, sie überwunden zu haben.

Der Protagonist sucht nach dieser Niederlage zunächst Zuflucht in seinem Tagebuch und in russischer Popmusik. Beides hatte ihm in seinen Jugendjahren über solche Situationen hinweggeholfen, indem er sich an einen Phantasieort zurückzog, den er Russland nannte.¹⁹ Doch der Rückzug kann ihn nicht beruhigen: »Dieser irrealer Ort war mit den Jahren ausgedorrt und farblos geworden. Er war kein Refugium mehr« (Vertlib, 2012m, 215). Er will nicht länger in eine Utopie fliehen, sondern sich gegen das Unrecht, das ihm widerfahren ist, zur Wehr setzen. Zur Waffe wird ihm dabei die Feder. Ausführlich wird beschrieben, wo und wie der junge Protagonist zur Inspiration findet und diese in Worte gießt. Mit dieser Szene schreibt sich der Erzähler in die österreichische literarische Tradition ein, von der er sich humorvoll und doch bewusst absetzt. Das Schreiben gelingt ihm nicht im bürgerlichen Kaffeehaus, in dem man sich der Illusion hingibt, »sich mitten im Trubel der Großstadt zu befinden und an diesem teilzuhaben, auch wenn man doch immer wieder nur dieselben Leute trifft« (Vertlib, 2013b, 179). Ihm kommen die besten Ideen in der Straßenbahn, die ihn tatsächlich in Kontakt mit der Stadt und frem-

19 Vertlib beschreibt in einem Text für die Tageszeitung *Die Presse*, welche Bedeutung russische Popmusik für ihn als Jugendlichen hatte. Insbesondere die Lieder der Sängerin Alla Pugatschowa, die auch im Roman genannt wird, empfand er als befreiend. Ihre Vertonung des Gedichts »Ich kehre zurück in meine Stadt« von Ossip Mandelstam, in dem es um Leningrad geht, sprach ihm aus dem Herzen. Gleichzeitig half die Musik auch gegen das Schweigen: »Es schien, als wollte sie das Schweigen, das mich umgab, hinwegfegen oder, besser noch, austreiben. In der Emigration hatte ich gelernt, meine Gefühle zu verdrängen. Manchmal staunte ich selbst darüber, wie wenig Angst ich in schwierigen oder bedrohlichen Situationen hatte. Ich sprach wenig und hatte kaum Freunde. Die Erwachsenen hielten mich für ausgeglichen und vernünftig. Wenn mich jemand fragte, wonach ich mich sehnte, oder einfach nur, was mir Vergnügen bereitete, blieb ich stumm« (Vertlib, 2009b).

den Menschen aus verschiedenen Milieus bringt.²⁰ Die Ringstraßenbahn, die heute nur noch in einer Ausgabe für Touristen existiert, führt ihn zudem vorbei an den großen Repräsentationsbauten Österreichs, die er im Vorbeifahren wahrnimmt und mit spezifischen Gedanken in seinem Text verbindet, der derweil in seinem Kopf entsteht. Als Beispiel soll hier das Parlament dienen, das ihm als Zuwanderer nicht dieselben Rechte garantiert – deswegen auch die Wut auf der ersten Runde – gleichzeitig aber für die Möglichkeit steht, für diese zu kämpfen – deswegen seine Ruhe auf der zweiten Runde (Vertlib, 2012m, 220). Schließlich symbolisiert das Denken im Fahren auch den Unterschied zwischen dem Zuwanderer und seinen sesshaften Kolleg*innen, der dann mit der Wahl des türkischen Kaffeehauses als Schreibort noch untermauert wird.

Das Resultat seiner Fahrt ist ein Text, der sich regelrecht von selbst schreibt: »Ich staunte über Sätze, an denen ich noch vor einer Stunde lange gefeilt hätte. Nun flogen sie mir zu wie die Schneeflocken« (ebd., 220).²¹ Der Protagonist bringt einen Beschluss zu Papier, den er schon vor Jahrzehnten zum ersten Mal gefasst hat und jetzt endlich in die Realität umsetzen will: »Ich möchte nicht mehr schweigen und lächeln und den braven Ausländer und Juden spielen« (ebd., 223f.).²² Zunächst überlegt er sich, den Makler zu verprügeln, dann ändert er seinen Plan und beschließt, kompromittierendes Material über ihn zu sammeln, um ihn damit in der Hand zu haben. Nachdem er diese Rachefantasien genüsslich ausgelebt hat, wird ihm bewusst, dass diese nichts an der Ausgrenzung ändern, mit der Zugewanderte konfrontiert sind. Deswegen entscheidet er sich schließlich für eine dritte Variante: »Ich würde dafür kämpfen, dass es in diesem Land in Zukunft, morgen, übermorgen, irgendwann, keine Potzners mehr geben würde«. Statt sich dem Nationalismus zu beugen und sich in Israel anzusiedeln oder wie sein Vater nach einem utopischen Land zu suchen, in dem es keinen Antisemitismus gibt, wird er in Österreich die strukturelle Diskriminierung bekämpfen und sich damit einen Ort schaffen, an dem er zu Hause sein kann: »Irgendwann wird alles anders, irgendwann wächst eine neue Generation heran, und auch ich werde in diesem Land ankommen« (ebd., 230). Ankommen bedeutet hier also nicht, dass er sich an das Konstrukt einer österreichischen Nation anpassen muss. Vielmehr muss das Land sich so verändern, dass er nicht mehr ausgeschlossen ist.

20 Vertlib berichtet in seinem Text »Rendezvous mit der Stadtbahn« darüber, dass er als Jugendlicher jeden Sonntag mit der Stadtbahn quer durch Wien fuhr und deswegen die Stadt sehr viel besser kannte als seine Schulkolleg*innen, die in Wien geboren waren: »Ein Durchschnittswiener findet sich meist nur in seinem Heimatbezirk und der Innenstadt zurecht. Für einen Leopoldstädter liegt Hernals irgendwo zwischen Dänemark und den Britischen Inseln und Liesing nahe der Libyschen Wüste. Ich hingegen hatte alle Schnell- und Stadtbahnstationen besichtigt und jedes Viertel aufgesucht, das mit öffentlichen Verkehrsmitteln erreichbar war« (Vertlib, 2004b, 103).

21 Der Erzähler verwendet hier das Bild der Schneeflocken, weil es in diesem Moment in seiner Geschichte zu schneien begonnen hat.

22 Dieser Satz ist im Original durch Kursivdruck hervorgehoben. Er erinnert nicht zufällig an die erste Lektion im Schweigen in *Zwischenstationen*, denn *Schimons Schweigen* beschreibt die Befreiung vom Habitus des Schweigens, den sich der Protagonist in *Zwischenstationen* angeeignet hat (vgl. Abschnitt 5.1.2). Er ist zudem der Satz, mit dem Vertlib im Jahr 2000 sein Aufbegehren gegen die schwarz-blaue Koalition erklärt (vgl. die Einleitung zu diesem Kapitel).

Vertlib schafft sich mit *Schimons Schweigen* also eine Künstlerbiografie, in der die Entscheidung dafür, Schriftsteller zu werden, politisch motiviert ist. Wie zentral politisches Engagement für ihn als Autor ist, betont er auch schon in früheren poetologischen Essays: »Gute Literatur ist, wie ich meine, engagierte Literatur« (Vertlib, 2012b, 201). Ziel seines engagierten Schreibens ist die Arbeit an der »realen Fiktion« eines Ortes, an dem es keine Ausgrenzung gibt (Vertlib, 2004a), an dem sich Immigrant*innen und Juden*Jüdinnen genauso zu Hause fühlen können wie alle anderen. Diese Fiktion ist real, weil es schon jetzt »eine Gemeinschaft Gleichgesinnter« gibt, »in die man sich wie in ein geschütztes Revier zurückziehen kann« – postmigrantische Allianzen, um mit Naika Foroutan zu sprechen. Diese erstreckt sich für ihn »über mehrere Städte und Länder« und »umfasst gleichermaßen Juden wie Nicht-Juden« (Vertlib, 2002, 111). Hinzu kommt eine Zivilgesellschaft, die auf »eine positive Veränderung hoffen lässt« (Vertlib, 2012k). In diesem Sinne beschreibt auch Konstantin Kaiser Vertlib als »einen, der mit und für uns spricht«, also mit jenen und für jene, die sich gegen Ausgrenzung, Diskriminierung und Rassismus einsetzen (Kaiser, 2000, 5). Diese Aussage zeigt jedoch auch, dass in Österreich insgesamt wie in den meisten Ländern der Welt dieses Ideal weiterhin eine Fiktion bleibt. Diese Fiktion ist vor allem deswegen so schwer zu erreichen, weil sie eine neue Vorstellung von nationaler Identität bedingt, die nicht auf Assimilierung von Immigrant*innen und gesellschaftliche Homogenisierung abzielt, sondern deren transnationale Zugehörigkeit akzeptiert und »eine grundlegende Heterogenität bei gleichzeitiger Teilhabe am Lokalen« anstrebt (Wogenstein, 2004, 74). Vertlibs Werke entstehen in diesem postmigrantischen Dazwischen, in dem Ausgrenzung noch existiert und doch eine bessere Welt wahrnehmbar ist. Dieses Dazwischen ist daher für den Künstler keine Heimat, in der er sich gemütlich einrichtet, kein »Zwischenraum«, in dem er sich gerne sieht, wie Teresa Seruya behauptet (Seruya, 2010, 298). Es ist ein Raum, aus dem heraus kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Zuständen möglich wird. In diesem Sinne lässt sich auch Vertlibs folgende Aussage aus seiner Poetik interpretieren: »Ich fühle mich nur ganz, wenn ich weiß, dass ich mich nie ganz fühlen kann. Meine Ganzheit ist dieser Mangel. Wahrscheinlich ist das meine Chance« (Vertlib, 2007, 63). Sich nie ganz zu fühlen, ist eine Chance, weil es erlaubt, sich selbst und seine Umgebung nicht als gegeben hinzunehmen, sondern sich immer wieder in kritische Auseinandersetzung zu begeben.

Das Dazwischen, das Vertlib in seinen autobiografisch inspirierten Werken beschreibt, ist dagegen ein Raum, in den die Figuren von einer Gesellschaft gedrängt werden, die sich als homogen imaginiert. Das zeigt sich auch daran, dass sich das Leben seiner Figuren hauptsächlich in transitorischen Räumen abspielt (Einwanderungsbehörden, Konsulate, Büros, Züge etc.), an Nicht-Orten, wie Marc Augé diese nennt (Hahn, 2009, 305f.; Molnár, 2009, 325). Gleichzeitig ist keine seiner Figuren frei davon, andere auszugrenzen oder zu diskriminieren, wie Roxane Riegler für den Roman *Zwischenstationen* eindrücklich nachgewiesen hat (Riegler, 2010, 132–135). Doch das poetologische Programm von Vertlibs Schreiben beschränkt sich nicht darauf, dieses Dazwischen fassbar zu machen, wie Constanze Ramsperger in Bezug auf *Zwischenstationen* argumentiert (Ramsperger, 2013, 576). Vielmehr trachten seine Figuren danach, diesem zu entkommen: »[T]his *Zwischenwelt* is indubitably not a static or isolated world but rather serves as a transitional place and is understood as a phase in the narrators' lives on their way to

construct a more permanent place of belonging« (Riegler, 2016, 349). Dabei widersetzen sich die Erzähler jedoch auch der »Absorbierung in die dominante Gesellschaft« (Lorenz, 2011, 391). Mit der Beschreibung dieses Dazwischen regt Vertlib zum Nachdenken über Ausgrenzung an und trägt damit zu einem Prozess der gesellschaftlichen Veränderung bei, so Roxane Riegler (Riegler, 2010, 145f.). Vertlibs Beschreibung von Heimatlosigkeit geht also mit einer Sehnsucht nach Heimat einher, wie Wolfgang Unger erklärt: »Das Paradoxe und enorm Bereichernde an diesem Autor für die österreichische Literatur scheint mir das Skandalon seiner Unbehaustheit und Sehnsucht nach Heimat zu sein« (Unger, 2000, 7).

Schimons Schweigen schildert nicht, wie der Protagonist tatsächlich zum Autor wurde, mit welchen Schwierigkeiten er sich dabei im literarischen Feld konfrontiert sah und wer ihm half, diese zu überwinden. Aber wir dürfen ihm in seiner fiktionalen Künstlerbiografie für einen kurzen Augenblick über die Schulter schauen, als er einen Text verfasst, der Vertlibs erste Veröffentlichung werden sollte, die Erzählung »Das Bett« (Vertlib, 2012m, 181). Dass Vertlib in seinem Roman aus diesem Text zitiert, illustriert, wie eng die Autorwerdung seines Protagonisten in diesem Werk mit seiner eigenen verbunden wird.²³ »Das Bett« diente Vertlib nicht nur als Türöffner in das literarische Feld, sondern auch als Einstieg in sein autobiografisch motiviertes Schreiben, das ihm über die Auseinandersetzung mit diesem Feld überhaupt erst möglich wurde.

5.4 Vertlibs Weg zum engagierten Schriftsteller im österreichischen literarischen Feld

Als Vertlib sein *Schweigen* und damit auch das *Schweigen über Migration* brach, barg diese Entscheidung für ihn zwar keine existentielle Gefahr mehr, war er doch längst österreichischer Staatsbürger.²⁴ Dennoch war sein Weg zum Schriftsteller auch dann keinesfalls selbstverständlich, wie er in seinem poetologischen Essay »Schattenbild« erklärt, den er 1999 in der Zeitschrift *Literatur und Kritik* veröffentlichte (Vertlib, 2012l). Der Schritt zum Schriftsteller bedeutete für ihn, einige Sicherheiten aufzugeben, die ihm nach der Unsicherheit der Migration ein tiefes Bedürfnis waren und die er sich mühsamer erkämpfen musste als jene, die nie migriert waren. Dazu gehörte nicht nur

23 Vertlib zitiert hier allerdings nicht die Version, wie sie 1993 in der Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* erschien (Vertlib, 1993), sondern jene, die er in seinen Roman *Zwischenstationen* integrierte (Vertlib, 2005b, 212–219, hier 217f.). Auf beide Versionen und ihre Geschichte wird im Folgenden genauer eingegangen (vgl. Abschnitte 5.4.2 und 5.4.3).

24 Vertlib nahm im Jahr 1986, also im Jahr der Waldheim-Debatte, an der er sich als Student selbst beteiligte, die österreichische Staatsbürgerschaft an. Als letzten Schritt im langen Einbürgerungsprozedere musste er einen Eid ablegen, der seiner Erinnerung nach sinngemäß beinhaltete, dass er »sein neues Heimatland und dessen Bild im In- und Ausland ›positiv vertreten‹ solle«. Das schien ihm angesichts der Debatten, die Österreich zu diesem Zeitpunkt erschütterten, »eine stimmige, aber deshalb nicht minder infame Bedingung für die Erlangung der Staatsbürgerschaft zu sein«, wie er 2008 in einem Beitrag für die *Jüdische Allgemeine* schrieb: »Bedeutete das, dass ich in Zukunft keine allzu kritischen Bemerkungen über die Zustände in Österreich mehr machen durfte?« (Vertlib, 2012f, 119).

das Gefühl, sich »in diesem Land nun endlich doch wohlfühlen [...], kuschelig wohl« (ebd., 182), sondern auch ein gesichertes Einkommen, das ihm ein Studium der Volkswirtschaftslehre und die zeitweilige Arbeit in einer Versicherung und später in einer Bank garantierten (ebd., 181). Diese Sicherheiten schien ihm das Schreiben nicht zu bieten: »Auf der Suche nach einer ›soliden Grundlage‹ erschien es mir nicht opportun, allzu viel in mein Schreiben zu ›investieren‹« (ebd., 181). Damit lag er zumindest, was die ökonomische Sicherheit betrifft, nicht falsch. Es ist in den vergangenen Jahrzehnten kontinuierlich schwieriger geworden, vom Schreiben zu leben, nicht nur in Österreich (Moser, 2009, 377; vgl. Amlinger, 2021, 342–344, 347–349). Doch Vertlib sah sich mit weiteren Hürden konfrontiert, die ihm als Immigranten den Weg zum Schriftsteller erschwerten. Die erste dieser Hürden war die sprachliche Ausgrenzung.

5.4.1 Zur Überwindung der sprachlichen Exklusion

Bei seinen ersten Gehversuchen als angehender Schriftsteller musste Vertlib feststellen, dass der Zugang zum österreichischen literarischen Feld, der per se auf bestimmte soziale Gruppen beschränkt ist, für Zugewanderte noch durch sprachliche Grenzziehungen erschwert war. In seinem 2001 erschienen Essay »Der Autor und sein Alter« berichtet er, dass sich eine Lektorin mit Namen Regina, bei deren Verlag er seinen ersten Text eingereicht hatte, vor allem an seiner deutschen Sprache stieß:

Regina bemängelte nicht nur den Inhalt meiner Geschichte, sondern vor allem die zahlreichen »sprachlichen Freiheiten«, die ich mir bezüglich Rechtschreibung, Grammatik, Interpunktion und Idiomatik erlaubt hatte. Da Deutsch nicht meine Muttersprache ist, empfand ich gerade diesen Hinweis auf sprachliche Unzulänglichkeiten als ziemlich desillusionierend. War es vielleicht doch anmaßend, als Zuwanderer in diesem Land nicht etwa Hilfsarbeiter, Taxifahrer oder Straßenkehrer, sondern ausgerechnet Schriftsteller werden zu wollen, und das auch noch in der Sprache der Einheimischen? Ich beschloss zu warten und zu »reifen«. (Vertlib, 2012a, 30)

Vertlib erzählt von dieser ersten Erfahrung mit dem Literaturbetrieb aus der zeitlichen Distanz mit dem Humor, der alle seine Texte prägt. Er sieht die Kritik der Lektorin grundsätzlich nicht als ungerechtfertigt an, auch wenn sie ihm das Gefühl vermittelt, dass der Beruf des Schriftstellers für einen Zuwanderer, der nicht in die deutsche Sprache geboren ist, unerreichbar bleiben könnte. Diese nationale Grenzziehung empfindet er zwar als »desillusionierend«, stellt sie aber nicht in Frage (Reeg, 2022, 75f.). Betrachtet man diese Aussage jedoch vor dem Hintergrund der Ausführungen im dritten und vierten Kapitel des vorliegenden Buches zur sprachlichen Ausgrenzung von Zugewanderten in nationalisierten literarischen Feldern (vgl. insbesondere die Abschnitte 3.3 und 4.8), dann lässt sich diese Passage auch anders lesen. Die Lektorin bringt mit diesen Worten ihre sprachliche Überlegenheit zum Ausdruck. Ihr als Muttersprachlerin steht es zu, den Text eines Zuwanderers als sprachlich minderwertig zu bewerten und damit abzulehnen. Dabei spielt der Inhalt des Textes eine untergeordnete Rolle. Dass es sich bei den sprachlichen Freiheiten um bewusste Sprachspiele handeln könnte, steht gar nicht

zur Debatte, weil als Grundlage für diese Art von Kreativität eben das muttersprachliche Beherrschen der Sprache vorausgesetzt wird.

Erst als Vertlib Akteure im literarischen Feld kennenlernte, die an dem, was er zu erzählen hat, Interesse zeigten, gelang es ihm, die sprachliche Grenze zu überschreiten und Anerkennung für seine Texte zu generieren. Allerdings interessierten sich bis in die 1980er Jahre selbst unter Akademiker*innen nur sehr wenige für seine Geschichten:

[Ich bin] noch in den 1980er Jahren als junger Student einer der wenigen mit Migrationshintergrund auf der Uni gewesen. Und die Geschichten, die ich zu erzählen gehabt hätte, wollte entweder niemand hören oder hat niemand verstanden, weil die Leute ganz anders sozialisiert waren. (Vertlib in Sievers, 2017f, 196)

Über die Vereinigung jüdischer Hochschüler lernte Vertlib Menschen kennen, die sich genau wie er an den Rand der österreichischen Gesellschaft gedrängt sahen, oder, in seinen eigenen Worten aus dem Essay »Schattenbild«, Menschen, »die, mir nicht unähnlich, sich, bildlich gesprochen, eher in Korridoren und Durchgängen aufhielten, als in den Zimmern, die durch diese Zwischenräume verbunden waren« (Vertlib, 2012l, 180). Einer von ihnen, Herbert Kuhner, ein Schriftsteller, der in seiner Kindheit vor dem nationalsozialistischen Regime fliehen musste und nach dem Zweiten Weltkrieg nach Österreich zurückkehrte, gehörte zu seinen ersten begeisterten Lesern. Er machte ihn wiederum bei einer Veranstaltung im Frühjahr 1993 mit Konstantin Kaiser bekannt (Interview).

Kaiser war, wie bereits im vierten Kapitel erläutert, Gründungsmitglied der Theodor Kramer Gesellschaft und bis 2023 Herausgeber der Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika*, seit 2000 *Zwischenwelt* (vgl. Abschnitt 4.11). Er setzte sich dafür ein, die Exilliteratur in Österreich sichtbarer zu machen. Dieses Engagement hatte auch zum Ziel, dem Wiedererstarken nationalistischer und faschistischer Tendenzen in der Gegenwart entgegenzuwirken. Aus diesem literarischen und politischen Kontext entsprang sein Interesse an Vertlibs Texten. Er betrachtete diese nicht von oben herab als unverbesserbar, da von einem Nicht-Muttersprachler geschrieben, sondern unterstützte den Autor mit kritischen Kommentaren in seinem Schreiben. In dieser Funktion des »empathische[n] Kritikers«, wie Vertlib ihn in einer Laudatio anlässlich der Verleihung des Goldenen Verdienstkreuzes der Stadt Wien im Jahr 2009 nannte, trug er entscheidend zu Vertlibs Weg in die Literatur bei, durch »Zuspruch« und »Hilfe« sowie durch seine »manchmal auch sehr kritischen Kommentare« (Vertlib, 2012h, 142). Kaisers Kritik diente nicht dazu, dem Zuwanderer seine Grenzen aufzuzeigen, sondern seine lesenswerten Texte zu perfektionieren: »Ich habe dir fast alle Texte geschickt, die ich geschrieben hatte, und je strenger dein Urteil im Detail ausfiel, umso besser wurde der Text in seiner Endfassung« (ebd., 142). In der Begegnung mit Kaiser fällt die sprachliche Grenze des Feldes, an der Vertlib zuvor gescheitert war. Doch Kaiser hatte auch über die sprachliche Dimension hinaus großen Einfluss auf Vertlibs Positionierung im österreichischen literarischen Feld. Er weckte Vertlibs Interesse für die Tradition der Exilliteratur. Erst das Lesen dieser Werke ermöglichte ihm, das lange Schweigen über seine Migrationen zu überwinden und seine Erinnerungen in Literatur zu übersetzen. Daraus entstand Vertlibs spezifische Positio-

nierung in einem literarischen Dazwischen, in der er die eingangs erwähnte russische Tradition des Erzählens mit den Stilmitteln der Exilliteratur verbindet.

5.4.2 Exilliteratur als Auslöser des autobiografisch motivierten Schreibens

Kaiser veröffentlichte nicht nur Vertlibs ersten Text »Das Bett« (1993), sondern er machte ihn in diesem Prozess auf die Nähe seines Schreibens zur Exilliteratur aufmerksam (Interview). Er erkannte die Ähnlichkeit seiner Erzählung mit Berthold Viertel's Gedicht »Die Emigranten und das Bett«, das aus diesem Grund in derselben Ausgabe der Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* erschien (Viertel, 1993).²⁵ Vertlibs Erzählung beschreibt das Schicksal eines russisch-jüdischen Einwanderers, Boris Mojsejewitsch, kurz Borja, in New York in den 1980er Jahren. Borja ist mit seiner Frau und ihrer Mutter vor den Repressalien in der Sowjetunion voller Hoffnung in die Vereinigten Staaten geflohen, findet dort jedoch nicht das Gelobte Land vor. Vielmehr hält er sich mehr schlecht als recht mit Gelegenheitsjobs über Wasser und freut sich, als er auf dem Sperrmüll ein Bett für die einfache und beengte familiäre Unterkunft ergattern kann. Doch beim Transport des Betts mit seiner Frau erleidet er einen Schlaganfall und stirbt. Eine ähnliche Szene steht im Zentrum von Berthold Viertel's Gedicht. Auch hier tragen Emigranten mit den eigenen Händen ein Bett nach Hause. Im Gedicht handelt es sich jedoch nicht um russische Emigranten im New York der 1980er Jahre, sondern um deutsche Emigranten in London in den späten 1930er Jahren. Doch ihnen fällt es genauso schwer, sich in der neuen Umgebung ein Leben aufzubauen, wie den Figuren in Vertlibs Erzählung.

Vertlib war Viertel's Gedicht zu diesem Zeitpunkt unbekannt (Interview). Ganz im Sinne nationalliterarischer Vorstellungen, wie sie im dritten und vierten Kapitel des vorliegenden Buches geschildert wurden (vgl. insbesondere die Abschnitte 3.3 und 4.3), sah er die Verantwortung für die Auseinandersetzung mit diesen Autor*innen und Texten bei »eingeborenen Österreicherinnen und Österreichern«, auch weil er sich selbst als Zuwanderer die Kompetenz in diesen Fragen absprach: »Ich glaubte damals, die Muster der historischen Verstrickungen könne nur jener kompetent aufzeigen, der sie als gebürtiger Inländer zu deuten gelernt hat« (Vertlib, 2012l, 182). Doch nach Kaisers Hinweis begann er sich intensiv mit Exilliteratur zu beschäftigen, unter anderen im Rahmen der literarischen Institutionen, an denen Kaiser beteiligt war. Er übersetzte gemeinsam mit Herbert Kolmer die Memoiren Ray Eichenbaums, der das Ghetto Litzmannstadt sowie die Konzentrationslager Auschwitz und Mauthausen überlebte, und gab mit Konstantin Kaiser die Autobiografie des Zeichners und Karikaturisten Bil Spira heraus, der im französischen Exil Papiere für Auswanderer*innen fälschte, bevor er deportiert wurde. Auch Spira überlebte (Eichenbaum, 1996; Spira, 1997). Hinzu kamen viele Rezensionen nicht nur für die Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika*, sondern auch für *Literatur und Kritik* sowie für österreichische Tageszeitungen, bei denen er sich unter anderem auf Texte zu Exil und Migration konzentrierte. Diese intensive Auseinandersetzung ließ ihn erkennen, dass die Exilliteratur in einer langen internationalen Geschichte der Erfahrungen von Verfolgung, Vertreibung und Ermordung steht:

25 Der Text stammt aus dem Nachlass Viertel's und war bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht veröffentlicht worden, auch wenn er schon zwischen 1940 und 1944 in den USA entstand.

[D]as individuelle Schicksal des Heimatverlustes und des Verlustes von Sicherheit weist auf eine existentielle Erfahrung unseres Jahrhunderts hin. Die Opfer des NS-Regimes mußten nur in der krassesten Form durchleiden, was in einer unendlichen Anzahl von Varianten tagtäglich geschieht. (Vertlib, 2012l, 183)

In diese lange Geschichte ließen sich auch seine Erfahrungen einordnen (Fiero, 2013, 249). Das heißt nicht, dass ihm der Unterschied zu jenen, die von den Nationalsozialisten deportiert und vertrieben wurden, nicht bewusst blieb: »[V]erfolgt und in meiner Existenz bedroht war ich natürlich nie« (Vertlib, 1999a, 34).²⁶ Doch lange hatte er das Gefühl, seine eigenen Erfahrungen seien dem gegenüber, was Exilautor*innen und Holocaustüberlebende zu erzählen hatten, »läppisch und belanglos« (Vertlib, 2012l, 182). Genau das findet auch in der letzten Szene der Erzählung *Abschiebung* Ausdruck, in der der Protagonist von seiner Ankunft im Paradies träumt. Er wird von einem Engel empfangen, der ihm alle notwendigen Papiere überreicht, bevor ihm der Zugang von Emigranten, Flüchtlingen und Deportierten verwehrt wird, die ihm das Recht absprechen, in ihren Kreis aufgenommen zu werden: »Wir sind die Wahren«, sagte die Sprecherin der Emigranten, Flüchtlinge und Deportierten, eine ältere gebückte Frau, »wir haben gelitten. [...] Du bist ein armseliger Simulant, ein Schwindler!« (Vertlib, 1995a, 190f.). Damit fällt auch die letzte Utopie, der Glaube, ein Leben nach dem Tod könnte für die Gerechtigkeit sorgen, nach der die Familie auf Erden vergeblich gesucht hatte. Diese Gerechtigkeit ist nur zu erlangen, wenn man für diese kämpft.

Doch am Erzählen hinderte Vertlib nicht nur das Gefühl der Belanglosigkeit seiner Erlebnisse. Er erachtete diese auch deswegen nicht als erzählenswert, weil er sich für das Erlebte zumindest teilweise schämte:

Als ganz junger Mensch habe ich über bestimmte Dinge nicht geredet oder sie verdrängt. Manche Dinge waren mir peinlich, manche konnte ich nicht wirklich zuordnen oder erklären. Die Schubhaft in den USA zum Beispiel, die war mir irgendwie unangenehm, weil ich gewusst habe, das war bis zu einem gewissen Grad selbst verschuldet. (Verlib in Sievers, 2017f, 196)

Scham ist nach Sighard Neckel eng mit dem Selbstwertgefühl einer Person verbunden, das wiederum abhängig ist von der Wertschätzung anderer. Damit steht Scham im engen Zusammenhang mit der Stellung des Individuums in einer gesellschaftlichen Struktur. Eine extreme Form der Beschämung ist der Ausschluss aus dieser Struktur, so Neckel: »Eine Person mit Fremdheit zu schlagen, ist eine besonders drastische Form der Verachtung. Sie kann dahin gehen, die Gemeinsamkeit zwischen Menschen zu kündigen« (Neckel, 2009, 113). Im Fall einer Abschiebung ist diese Fremdheit in der gesellschaftlichen Struktur bereits angelegt. Damit erscheint die staatliche Gewalt, wie sie sich

26 Dieser Ausschnitt fehlt im Nachdruck des Essays »Schattenbild« im Essayband *Ich und die Eingeborenen* und wird deswegen nach der Fassung aus der Zeitschrift *Literatur und Kritik* zitiert. Im Buch wird durch drei Punkte auf diese Auslassung verwiesen, die zwei Sätze umfasst. In einer editorischen Notiz am Ende des Bandes wird erklärt, dass solche Überarbeitungen vorgenommen wurden, um »Eingriffe in die Erstveröffentlichung zurückzunehmen« bzw. »Wiederholungen innerhalb des Bandes zu reduzieren« (Vertlib, 2012g, 335).

in der Abschiebehaft ausdrückt, auch den Opfern dieser Gewalt als gerechtfertigt. Die Scham lebt dabei vor allem von der »Furcht vor Entdeckung« (ebd., 109). Auch die Scham hat also Schweigen zur Folge. Das Eintauchen in die Exilliteratur erlaubte Vertlib, das Erlebte aus der Perspektive dieser Werke, die sich mit der gesellschaftlichen Produktion von Fremdheit befassen, neu zu deuten. Diese literarische Tradition öffnete ihm die Augen dafür, dass seine Erfahrungen sich auf strukturelle Ausgrenzung zurückführen lassen, an der alle Menschen mitwirken. Nicht der Einzelne ist schuld am Geschehen, sondern die Struktur. Damit schwindet die Scham für das Erlebte. Gleichzeitig machen die Parallelen, die er zwischen diesen Texten und seinen eigenen Erlebnissen entdeckt, diese als möglichen Stoff für literarische Werke interessant. Die Exilliteratur ist damit eins der Mittel, das dem Autor erlaubt, sich von seinen Erlebnissen zu distanzieren und sie als Grundlage für sein Schreiben überhaupt erst ins Auge zu fassen.

In diesem Sinne ist die Bemerkung des Erzählers in *Zwischenstationen* zu verstehen, dass Borjas, der Protagonist der Erzählung »Das Bett«, der »Zerberus an der Pforte zu [seinen] Erinnerungen« ist (Vertlib, 1999b, 212). Im New-York-Kapitel ist der Erzähler des Romans auch der Erzähler dieser Geschichte.²⁷ Borjas ist eine Figur, die er als Kind in Little Odessa, dem russischen Einwandererviertel in New York, kennenlernte und die überraschend verstarb. Allerdings war der Junge nicht dabei, als das passierte. Er hatte abgelehnt, ihn an diesem heißen Sommertag bei der Arbeit zu unterstützen. Der erwachsene Erzähler weist diesen Teil der Erzählung explizit als Fiktion aus: »Damals bin ich sitzen geblieben. [...] Heute folge ich Boris Mojsejewitsch durch die Straßen New Yorks an jenem Sommertag 1980« (ebd., 212). In der Erinnerung schwingt ein Schuldgefühl mit. Hätte der Erzähler Borjas damals geholfen, dann wäre dieser vielleicht an diesem Tag beim Transport des Betts nicht an einem Herzinfarkt verstorben. Gleichzeitig ist dieser Tod der Grund, warum der Mann ihm in Erinnerung geblieben ist und den Weg in seine erste Erzählung gefunden hat. Der tote Borjas ist damit der erste, der aus der Unterwelt seiner Erinnerungen wiederaufersteht und ihm die Tür zu den Erinnerungen an seine eigenen verdrängten Erfahrungen öffnet. Dass dieser Prozess der Öffnung über den Umweg der Exilliteratur führt, bleibt in der autobiografisch inspirierten Erzählung ausgespart. Doch für Vertlibs Schreiben ist dieser Umweg entscheidend, denn dieses ist von der Exilliteratur geprägt.

Die Exilliteratur ist nicht das einzige Mittel, das Vertlib ermöglichte, einen neuen Zugang zu seinen Erinnerungen zu finden. Auch die Übersetzung seiner russischen Tagebücher ins Deutsche spielte in diesem Prozess eine entscheidende Rolle, wie er in einem Essay erklärt. Eigentlich hatte er mit der langen Phase der Migrationen für immer abschließen wollen, wie der letzte Satz in seinem Tagebuch aus dem Jahr 1982 illustriert: »Als ich sechzehn war, schloss ich meine Eintragungen mit den Worten На этом дело закончено (Damit ist die Sache zu Ende) ab« (Vertlib, 2013a, 181). Doch 1994 begann er wieder, in seinen Tagebüchern zu lesen und sich an seine Erlebnisse in der Migration zu erinnern. Nur die Abschiebehaft hatte er so weit verdrängt, dass er erst über den Umweg der Übersetzung ins Deutsche Zugang zu diesen Erinnerungen fand. Die Gewalt,

27 Genau wie in *Schimons Schweigen* wird also auch in *Zwischenstationen* anhand der Erzählung »Das Bett« ein direkter Bezug zwischen dem Protagonisten und dem Autor hergestellt.

der er damals durch die Beamten ausgesetzt war, erschien plötzlich in Bildern »flashartig« wieder vor seinen Augen: »[D]ie Hand, die mich am Kragen packt und in die Zelle hineinstößt, mein Vater auf dem Boden, das Blut in seinem Gesicht, das vergiftete Fenster, das schmutzige Bett, die Kritzeleien an der Wand ...« (ebd., 182). Seiner Meinung nach ermöglichte ihm die Distanz zur deutschen Sprache den Zugang zu dieser traumatischen Erfahrung, wie er in seiner Poetikvorlesung zu den »Chancen, Möglichkeiten und Grenzen von Literatur in einer Fremdsprache« erklärt (Vertlib, 2007, 58). »Im Deutschen hatten die Worte keine Geschichte, sondern nur jene Bedeutung, die ich ihnen zuschrieb. Sie öffneten eine Tür und ließen meine Erinnerungen aus dem Verlies, in das ich sie gesperrt hatte« (Vertlib, 2013a, 182).

Die Übersetzung nimmt für Vertlib damit eine ähnliche Bedeutung ein, wie sie Yasemin Yildiz für Emine Sevgi Özdamars frühe Texte beobachtet. Yildiz argumentiert, dass Özdamar in ihrem Text »Mutterzunge« mit wörtlicher Übersetzung türkischer Begrifflichkeiten ins Deutsche arbeitet, weil sich nur damit das Trauma bearbeiten lässt, das die Gewalt gegenüber der Linken in den frühen 1970er Jahren in der Erzählerin hinterlassen hat. Das Deutsche erlaubt, Zugang zu diesen Erlebnissen zu finden und sie zu erzählen: »In »Mutterzunge«, as in many of Özdamar's other texts, German is the language in which a traumatic story can be told« (Yildiz, 2012, 168). Eine ähnliche Bedeutung nimmt die deutsche Sprache auch für den Autor Vertlib ein. Doch anders als Özdamar lässt Vertlib diese Auseinandersetzung mit seinen traumatischen Erinnerungen nicht in einen Text einfließen, der das Deutsche durch wörtliche Übersetzung aus seiner Erstsprache verfremdet. Man denke nur an die Ausschnitte aus den Tagebüchern, die der Protagonist der Erzählung *Abschiebung* ursprünglich in russischer und englischer Sprache verfasst, die aber im Text völlig selbstverständlich auf Deutsch zitiert werden (vgl. Abschnitt 5.1.1; Körte, 2013, 334). Genau das ist typisch für Vertlibs Schreiben. Die russische Sprache schwingt bei ihm »eher unbewusst« mit, wie er immer wieder betont (Vertlib, 2007, 59). Seine »Übersetzung dieser Übersetzung in Literatur« (Vertlib in Sievers, 2017f, 197) funktioniert nicht über ein mehrsprachiges, sprachkritisches Schreiben, sondern über ein Erzählen, das in einem Dazwischen verortet ist. Vertlibs realistisches Schreiben, das er auf die russische Erzähltradition zurückführt, ist deutlich von seiner Auseinandersetzung mit der Exilliteratur geprägt.

5.4.3 Die Exilliteratur als literarischer Intertext in Vertlibs Werk

Auf die Verwandtschaft von Vertlibs Texten mit der Exilliteratur wurde in der Sekundärliteratur schon mehrfach verwiesen. Annette Teufel und Walter Schmitz begreifen seine Romane und Essays als Fortschreibung von Lion Feuchtwangers *Wartesaal*-Trilogie, die die Geschichte des 20. Jahrhunderts als »Raum des unaufhebbar Transitorischen« darstellt, wie schon im Titel anklingt (Teufel und Schmitz, 2008, 210). Dagmar Lorenz sieht in Vertlibs fragmentarischer Erzählweise in *Zwischenstationen*, wo mit jedem Kapitel eine neue Geschichte begonnen wird, die abrupt abbricht, Anklänge an Albert Drachs *Unsentimentale Reise* (Lorenz, 2008, 233f.). Ana Giménez Calpe betrachtet Anna Seghers Roman *Transit* und Vertlibs *Zwischenstationen* als vergleichbar, weil beide Identitäten transitorisch konstruieren (Giménez Calpe, 2018). Damit sind jedoch die vielen intertextuellen Zusammenhänge, die zwischen Vertlibs Werk und der Exilliteratur bestehen, erst an-

gedeutet. Verwiesen sei hier beispielhaft auf die Verbindungen zu Ruth Klügers Autobiografie *weiter leben*, die Vertlib in seinem Essay »Nichtvorbildliche Lieblingsautoren« ausdrücklich all jenen ans Herz legt, die »das Thema NS-Verbrechen als ausgereizt und langweilig« empfinden (Vertlib, 2012j, 191).²⁸ Schon im Titel *Zwischenstationen* klingt ein Verweis auf Klügers Memoiren an, die sie ursprünglich »Stationen« nennen und »ganz unbefangen an Ortsnamen knüpfen« wollte (Klüger, 2015, 79). Die Ortsnamen dienen ihr weiterhin als Kapitelüberschriften, auch wenn diese dem Text nur vordergründig Struktur geben, wie Veronika Zangl zurecht feststellt (Zangl, 2009, 212). Dieser Tatsache wird sich auch Klüger im Verlauf des Schreibens bewusst. So kommentiert sie an dieser Stelle selbst, dass die Namen keinen Halt bieten. Sie sind wie »Pfeiler gesprengter Brücken«, so Klüger. Vielmehr gilt es, die Orte zu erfinden, »und es könnte ja sein, daß sie, obwohl erfunden, trotzdem tragfähig sind« (Klüger, 2015, 79). Dieses Bekenntnis zur »Erfindung des Lebens als Literatur«, wie Vertlib das nennt, ist auch für seine Poetik grundlegend und dient deswegen als Untertitel für seine Dresdner Poetikvorlesungen (Vertlib, 2007). Genau wie Klügers *weiter leben* ist Vertlibs *Zwischenstationen* oberflächlich nach Orten strukturiert. Zudem beginnen die Kapitel mit Versuchen des Protagonisten, sich zu verorten, wie Katja Garloff analysiert: »In *Zwischenstationen*, places crystallize as moments of standstill in the middle of constant change and movement« (Garloff, 2022, 127). Dabei sind die Orte selbst jedoch, genau wie bei Klüger, weniger relevant als die Geschichten, die der Protagonist mit ihnen verbindet. Darauf verweisen in Vertlibs Roman schon Kapitelüberschriften wie »Mein Freund Viktor« oder »Das Bett«.

In Ruth Klügers *weiter leben* findet sich zudem eine ähnliche Form der Dialogizität, wie sie Vertlibs Werke kennzeichnet. Klügers Auseinandersetzung mit ihrer Geschichte setzt häufig beim Unverständnis an, dass ihr von unterschiedlichen Gesprächspartner*innen für ihre Erinnerungen, insbesondere an die unterschiedlichen Lager, in denen sie interniert war, entgegengebracht wurde (Klüger, 2015, 69–80). Schließlich befasst Klüger sich auch mit dem Schweigen als Selbstschutz, das sie davon abhielt, einem »fremden deutschen Zivilisten« über »die Massaker am laufenden Band« zu erzählen. Diese »wache Zurückhaltung«, wie Klüger sie nennt, erklärt ihrer Meinung nach, warum viele Deutsche glaubten, die »Zwangsarbeiter« wären gern bei ihnen gewesen: »Die wohlmeinenden Erzähler wissen nicht von der wachen Zurückhaltung, dem Mißtrauen, der Verachtung, der Über- oder Unterschätzung des Feindes, die in diesen Menschen gesteckt haben muß« (ebd., 158). Dieses Schweigen, das dann in Vertlibs Schreiben im Zentrum steht, kennzeichnet auch viele andere Werke der Exilliteratur. So hüllt sich zum Beispiel Albert Drachs Protagonist auf seiner *Unsentimentalen Reise* immer mehr in Schweigen. Er sieht sich mit dem Problem konfrontiert, dass er Unterstützung von anderen braucht, um überleben zu können, gleichzeitig aber nichts von sich preisgeben will, um nicht in Schwierigkeiten zu geraten. Immer wieder betont er, dass das Sprechen zur Gefahr werden kann (Drach, 2005, 99), dass er vermeiden muss, »seine Geheimnisse bloßzulegen« (ebd., 129), und dass es wichtig ist, »seine Angelegenheiten nicht an die große Glocke zu hängen« (ebd., 132), bis er schließlich zu der folgenden Einsicht kommt:

28 Zu der hier zur Anwendung kommenden Definition von Exilliteratur, die auch Ruth Klügers Autobiografie umfasst, vgl. meine Definition des Begriffs in Anlehnung an Siglinde Bolbecher und Konstantin Kaiser in Fußnote 5.

»Ich weiß jetzt, daß es besser ist, wenn ich mich an niemand mehr wende, höchstens an einen Narren oder eine Närrin, denen alles von mir verborgen ist« (ebd., 151).

In seiner Rezension der Publikation *Versteckt und vergessen. Kinder des Holocaust* verweist Vertlib auch explizit darauf, wie sehr die Exilliteratur sein Verständnis für die Bedeutung des Schweigens geprägt hat. Dabei ist dieses Buch auch deswegen von besonderer Bedeutung, weil es darin um die Erfahrungen von Kindern geht. Der Band enthält zehn Geschichten von jüdischen Kindern, die sich während des nationalsozialistischen Regimes meist bei Nichtjuden* Nichtjüdinnen versteckten. Seiner Meinung nach haben diese Kinder vor allem aufgrund ihrer »Fähigkeit zu verstummen« überlebt:

Zusammenfassend könnte man sagen, daß es die Fähigkeit zu verstummen war, die diesen frühzeitig in eine perverse Erwachsenenwelt gestoßenen Kindern das Überleben ermöglichte. Nur wer es schaffte, sein eigenes Selbst zu verleugnen, sich den neuen Gegebenheiten in einem Versteck oder bei einer nichtjüdischen Familie vollständig anzupassen, die eigenen Wünsche zu unterdrücken, sich eine neue Identität, wie einen Schutzpanzer, zuzulegen, ständig auf der Hut zu sein, allen zu mißtrauen und schon in frühem Alter Verantwortung zu übernehmen, hatte eine Chance. Eine fast unerfüllbare Aufgabe für ein Kind, das sein Leben lang an den seelischen Folgen zu leiden haben wird. (Vertlib, 1995c)

Doch die Auseinandersetzung mit der Exilliteratur prägt nicht nur seine frühen Werke. Vielmehr arbeitet Vertlib permanent an diesem »Schattenbild«, das sich seiner Meinung nach ergibt, wenn man all die Erinnerungen der Ausgegrenzten zu einem Bild zusammenfügt. Dafür gilt es jene, die aufgrund von Herkunft oder der Art der Ausgrenzung getrennt betrachtet wurden, zusammenzudenken. Genau das macht Vertlib in seinen Werken (Komfort-Hein, 2013; Ortner, 2018; dies., 2022). Diejenigen, die unter dem Stalinismus zu leiden hatten, kommen in seinen Geschichten genauso zur Sprache wie diejenigen, die im Nationalsozialismus entrechtet wurden – oft handelt es sich dabei sogar um ein- und dieselbe Person. All diese Geschichten sprechen über die lange Geschichte der »Exilerfahrungen, Fremdheitserfahrungen, Heimatverluste und Identitätssuchen« (Vertlib, 2012l, 183). Vertlib bezeichnet diese Geschichte nicht nur deswegen als Schattenbild, weil sie oft verdrängt und vernachlässigt wurde, sondern weil sie den Schatten des Selbstverständnisses vieler Nationen bildet. Die Ausgegrenzten sind ein essenzieller Teil nationaler und europäischer Geschichte. Ihre Ausgrenzung macht die Definition dessen, was als »Essenz« einer Nation bzw. Europas gilt, überhaupt erst möglich. In diesem Sinne befasst Vertlib sich in seinem gesamten Werk mit der Geschichte dieser Ausgrenzung, wie sie unter anderem in der Exilliteratur zum Ausdruck kommt. In seinem Roman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* erzählt er die lange Geschichte der Ausgrenzung, Verfolgung und Ermordung von Juden*Jüdinnen in Mittel- und Osteuropa durch das nationalsozialistische und sowjetische Regime. In *Viktor hilft* schreibt er die lange Geschichte der Ausgrenzung von Flüchtlingen weltweit mit Bezug auf das Jahr 2015 fort (Sievers, 2019, 135f.). Seine Werke sieht er dabei als Teil eines größeren Projekts, an dem viele Autor*innen weltweit mitwirken, »die sich mit vergleichbaren Themen, mit dem Exil vor und nach 1945 oder anderen grundsätzlichen menschlichen Erfahrungen

unserer Zeit beschäftigen« (Vertlib, 2012l, 184). Mit seinen Rezensionen versucht er, diese Autor*innen und ihre Werke in Österreich sichtbar zu machen:

Da ich Exil, Emigration und die Suche nach der eigenen Identität in einer fremden oder sich ständig verändernden Umgebung zu den wesentlichen existentiellen Erfahrungen unseres Jahrhunderts zähle, eine Erfahrung, die auch mir selbst nicht fremd ist, sehe ich es als meine Aufgabe an, auf die Werke von Autoren, die sich mit diesem wichtigen Thema jenseits gängiger Klischees auseinandersetzen, aufmerksam zu machen, auch wenn ich dabei nur einige wenige Leserinnen und Leser gewinnen kann. (Vertlib, 2012d, 176)

Eine dieser Rezensionen, die sich mit einem Buch über Abschiebungen aus Europa befasst, illustriert, dass er seine eigenen Erfahrungen als Teil einer Geschichte versteht, die bis in die europäische Gegenwart reicht. In dem Buch von Chris de Stoop mit dem Titel *Hol die Wäsche rein. Die Geschichte einer ganz gewöhnlichen Abschiebung* geht es um Abschiebungen aus Europa in den 1990er Jahren. Diese betrafen vor allem Roma und Sinti, die nach dem Fall des Eisernen Vorhangs vor der Ausgrenzung, die sie in vielen kommunistischen Ländern erfahren hatten, nach Westeuropa geflüchtet waren, dort aber als Flüchtlinge nicht anerkannt und oft in ihre Heimatländer zurückgeschoben wurden. Vertlib fühlt sich durch dieses Buch an seine eigene Abschiebung erinnert. Ihm ist bewusst, welches Glück ihm widerfahren ist, als er nach seiner langen Odyssee in Europa bleiben konnte. Doch die Tatsache, dass sein Schicksal die Ausnahme ist, schränkt seine Freude über das eigene Glück ein: »Aber dieses zweifelhafte Glück hat einen sehr bitteren Beigeschmack. Jedenfalls ist es kein Privileg, sondern eine Verpflichtung« (Vertlib, 2012i, 217). Deswegen sieht er sich in der Pflicht, die Geschichten der Ausgegrenzten zu erzählen, die in Europa gern verdrängt und vergessen werden.

Vertlib gehört zu den ersten Immigrant*innen, die im österreichischen literarischen Feld reüssieren und damit eine Stimme in der öffentlichen Diskussion über Migration erhalten. Ausgewählte Akteur*innen unterstützen nicht nur sein Schreiben und tragen seine Ideen weiter, sondern geben Immigrant*innen insgesamt vermehrt Raum und verschaffen ihnen damit Gehör. Vertlib war der erste Immigrant, der in der Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* einen Text veröffentlichen konnte. Die Zeitschrift hat sich seitdem für Menschen geöffnet, »die in den letzten Jahren oder Jahrzehnten ihre Heimatländer verlassen mussten und als Flüchtlinge oder Immigranten nach Österreich gekommen sind«, so Vertlib, der seit 2014 Mitherausgeber der Zeitschrift ist (Vertlib, 2012h, 140). Kaiser machte Karl-Markus Gauß, den Herausgeber der Zeitschrift *Literatur und Kritik*, auf den angehenden Autor aufmerksam (Interview). Schon 1994 veröffentlichte Gauß Vertlibs Text »Unterwegs«, der später in seine Erzählung *Abschiebung* einfluss (Vertlib, 1994). Im Jahr darauf erschien in der Zeitschrift ein Dossier zum Thema Flucht, für das unter anderem Vertlib einen Beitrag verfasste (vgl. Abschnitt 4.11). Gauß erzählte Christa Gürtler von dem Schriftsteller (Interview). Gürtler übernahm als Lektorin des Otto Müller Verlags die Veröffentlichung seines Debüts, der Erzählung *Abschiebung*. Sie setzt sich seitdem in ihrer literaturkritischen und wissenschaftlichen Arbeit unermüdlich für die Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen ein und verfasste schon sehr früh einen wissenschaftlichen Artikel zu Literatur und Migration, in dem sie sich

unter anderem mit Vertlib befasst (Gürtler, 2001). Seinen ersten Roman veröffentlichte Vertlib dann beim Deuticke Verlag, dessen Leiterin, Martina Schmidt, er bei den Tagen der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt kennenlernte (Interview). Damit gewann der Autor an Sichtbarkeit im deutschsprachigen Raum und trug gleichzeitig dazu bei, dass Deuticke sich zur ersten Adresse für Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen in Österreich entwickeln konnte (vgl. Abschnitt 4.10). Trotz dieser aktiven Unterstützung im Feld und der Veränderungen, die damit einhergingen, fanden Vertlibs Werke über diesen Umkreis von Akteur*innen hinaus, in dem er zum Autor wurde, nur begrenzt Gehör. In seiner Rezeption zeigt sich, wie gering das Wissen über Migration Anfang der 1990er Jahre im österreichischen literarischen Feld und darüber hinaus war. Es ist Vertlibs Schreiben zuzurechnen, dass sich das änderte und Migration sich im Verlauf der 1990er Jahre zu einem relevanten Thema im Feld entwickeln konnte, auch wenn die kritische Dimension seines Werks dabei nur sehr oberflächlich wahrgenommen wurde.

5.5 Zur langsamen Durchsetzung des Themas Migration im Feld

Vertlibs Kritiker*innen können Anfang der 1990er Jahre mit dem Thema Migration nur wenig anfangen und tun sich deswegen schwer damit, Vertlibs Werke einzuordnen. Doch das wird nie offen ausgesprochen. Schließlich geht es in einer Kritik auch darum, die eigene Sachkenntnis unter Beweis zu stellen. Und so ziehen sich die Rezensent*innen nicht selten auf das zurück, was sie verstehen. Franz Zeller zum Beispiel zeigt sich in seiner Rezension zur Erzählung *Abschiebung* für die Zeitschrift *Literatur und Kritik* erfreut darüber, dass »Vertlib sich *nicht nur* auf eine Emigrantengeschichte beschränkt, sondern gerade in bezug auf seine familiäre Konstellation sehr stark psychologische Elemente eingearbeitet hat« (Zeller, 1995, 98, meine Hervorhebung). Er erachtet die »Emigrantengeschichte« also thematisch als nicht wirklich relevant und erwähnt die Abschiebung, um die sich der gesamte Text dreht, nur am Rande. Klaus Kastberger erkennt dagegen, dass »der lange Behördenweg und die damit verbundene psychische Belastung der Familie [...] zum traumatischen Erlebnis« geraten, kritisiert aber diese Teile der Erzählung als nicht »authentisch«, wenn er zum Abschluss der Rezension eine Onanieszene als einen »jener seltenen Momente von Offenheit und Authentizität« lobt (Kastberger, 1995). Warum ihm die traumatischen Erfahrungen, die der Heranwachsende erlebt, und die Gewalt, die mit der Abschiebung einhergeht, weniger offen und authentisch erscheinen, darüber kann man nur spekulieren.

Besonders häufig wird die thematische Grenzziehung jedoch in eine literarische übersetzt. Das heißt, Vertlibs Werken wird die literarische Qualität abgesprochen, indem man sie auf ihre autobiografischen Komponenten reduziert. Vielen seiner Leser*innen gelingt es nicht, seine Texte als Fiktion zu lesen, in der es um mehr als das individuelle Schicksal des Autors geht. Eine tiefgehende Auseinandersetzung mit der Thematik und der Art und Weise, wie diese erzählerisch umgesetzt wurde, wird damit von vornherein ausgeschlossen. Diese Reduktion seiner Werke setzt nicht erst in deren medialer Rezeption ein. So war sein Roman *Zwischenstationen* eigentlich schon dem Alexander Fest Verlag versprochen, dessen Lektorin Ulrike Schieder ihn in der

Entstehungsphase des Textes intensiv betreut hatte, die ihm dann aber doch, nachdem sie das ganze Manuskript erhalten hatte, überraschend absagte mit der Begründung, »es sei doch zu autobiografisch und für eine Autobiografie sei ich mit zweiunddreißig noch zu jung. Und außerdem das schaue aus wie ein Familienalbum« (Interview). Diese Lesart findet sich auch in vielen Rezensionen zu seinen ersten Werken. So schreibt zum Beispiel Klaus Kastberger zur Erzählung *Abschiebung*: »Zunächst aber ist dieses Buch – und dies in deutlichem Maß – autobiographische Prosa« (Kastberger, 1995). Und Hans-Peter Kunisch beginnt seine Rezensionen zum selben Buch mit den Worten: »Ein interessantes Leben garantiert noch keinen guten Text« (Kunisch, 1995).

Einzig die Autorin Anna Mitgutsch, ein Mitglied der Theodor Kramer Gesellschaft, betont schon in Bezug auf die Erzählung *Abschiebung*, dass »die Frage nach dem Autobiographischen [...] in diesem Buch [...] irrelevant« ist, und konzentriert sich auf die Ausgrenzung, die in dieser Erzählung zum Ausdruck kommt, »die Unerbittlichkeit der amerikanischen Behörden vom subtilen Terror bis zum aggressiven Antisemitismus« (Mitgutsch, 1995). Die Grenzziehung gegenüber seinem Werk setzt sich dennoch bis zu seinem bisher letzten autobiografisch inspirierten Roman, *Schimons Schweigen*, fort. So sieht sich Gerhard Zeilinger zwar bei seiner Rezension zu *Zwischenstationen* von den Aussagen des Autors, seine Werke seien nicht autobiografisch, daran gehindert, diese so zu lesen, schreibt dann aber trotzdem: »Relevant dagegen ist wohl nur, daß alles hier so authentisch ist, als könnte es auch bis ins Detail ein autobiographischer Bericht sein« (Zeilinger, 1999). Und Klaus Zeyringer behauptet, im Roman *Schimons Schweigen* sei Vertlib »von der Verdichtung im Erfundenen abgegangen«: »Er ist nun offenbar nicht nur näher dem Autobiografischen auf der Spur, sondern folgt auch dem Hin und Her seiner frühen Jahre« (Zeyringer, 2012).

Trotzdem wird Vertlibs Schreiben seit dem Erscheinen des Romans *Zwischenstationen* schon deutlich häufiger in seiner Bedeutung über das Einzelschicksal hinaus wahrgenommen. Das mag mit der wegweisenden Rezension von Karl-Markus Gauß in der *Neuen Zürcher Zeitung* zusammenhängen. Gauß verweist darauf, dass die Dinge, von denen Vertlib erzählt, »für eine wachsende Anzahl von Menschen auch auf diesem Kontinent alltägliche Lebensrealität bedeuten« (Gauß, 1999). Anna Mitgutsch findet in *Zwischenstationen* »Erkenntnisse, die eine Grunderfahrung des Menschen im 20. Jahrhundert beleuchten – die Erfahrung der Unbehaustheit« (Mitgutsch, 1999). Auch über Vertlibs unmittelbares literarisches Umfeld hinaus wird wahrgenommen, dass es nicht um ein Einzelschicksal, sondern um »die Problematik des Emigrantenalltags« (Stift, 1999) bzw. »ein typisches Emigrantenschicksal der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts« geht (Breitenfellner, 1999). Dabei wird die Allgemeingültigkeit seiner Aussagen jedoch lange meist eher unbewusst auf die Gruppe der Juden*Jüdinnen begrenzt. Thomas Kraft spricht davon, dass es um »die modernen Ahasvers« geht (Kraft, 1999a) – ein problematischer Begriff in diesem Kontext. Helmut Höge sieht in Vertlibs Betonung seines Jüdischseins wiederum den Versuch, dem Genre Emigrantenliteratur zu entkommen (Höge, 2000). Diese Einschränkung der Bedeutung seiner Werke auf die jüdische Gruppe setzt sich zum Teil auch in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seinem Werk fort, die stark aus den Jüdischen Studien kommt und damit auch diese Dimension von Vertlibs Werk in den Vordergrund stellt (Sievers und Vlasta, 2018b, 65f.). Einer der wenigen, der schon sehr früh erkennt, dass *Zwischenstationen* auch über diese Gruppe hinaus

gelesen werden kann, ist Robert Streibel. Er spricht explizit an, dass es in dem Roman um »den verdrängten und oft auch gar nicht wahrnehmbaren Alltag« von Geflüchteten geht, die in Österreich leben (Streibel, 1999). Im Jahr 2003 gilt der Roman dann bereits als Vorzeigebispiel für die Auseinandersetzung mit Immigration: »Wer wissen will, was Immigration in unserer Zeit bedeutet, der greife zu Vertlibs Roman über eine russisch-jüdische Familie, die ein bisschen mehr Freiheit und Glück sucht – und dabei nach Österreich gerät« (Schacherreiter, 2003).

Eine Ebene, die jedoch bis zuletzt völlig unberücksichtigt bleibt, ist die Relevanz der Texte für Leser*innen der Mehrheitsgesellschaft. Dass Vertlibs Werk auf Veränderung der Verhältnisse in Österreich und darüber hinaus abzielt, wird nicht wahrgenommen. Der Bezug zum Selbst bleibt in den Rezensionen ausgespart. Der Autor wird zum Fremden erklärt, der uns etwas über das Fremde erzählen kann: »So ist dieser 28jährige mit seiner russischen, jüdischen, israelischen, holländischen, amerikanischen Vergangenheit eine der großen erzählerischen Hoffnungen Österreichs« (Zeller, 1995, 98). Seine österreichische Vergangenheit findet in dieser abschließenden Bewertung des Autors Vertlib durch Franz Zeller keine Erwähnung. Dabei bezeichnet sich Vertlib selbst als »österreichischer Autor« (Fiero, 2013, 257). Ähnlich spart auch Gerhard Zeilinger in seiner Rezension zu *Schimons Schweigen* in der Frage »Was ist nun russische, was jüdische und was israelische Identität beziehungsweise das alles zusammen?« die österreichische Identität des Autors in diesem Roman völlig aus (Zeilinger, 2012). Und selbst wenn Vertlib zum »Wahl-Salzburger« gekürt wird (Hartl, 1995) oder sein Protagonist zum »gelernten Österreicher« (Stift, 1999), auf die Wahrnehmung seiner Werke hat das lange keine Auswirkung. Das ändert sich zumindest in Deutschland, nachdem in Österreich die erste schwarz-blaue Regierung angelobt wurde. Plötzlich überschreibt Anne Goebel ihre Rezension des Romans *Zwischenstationen* in der *Süddeutschen Zeitung* mit dem Titel »Probleme eines gelernten Österreichers« und betont: »Tatsächlich sind Vertlibs Schilderungen von Antisemitismus und Fremdenfeindlichkeiten in Österreich besonders scharf« (Goebel, 2000). Doch auch das dient der Abgrenzung des fremdenfeindlichen Österreichs von Deutschland, das darüber positiv von diesem Land abgehoben wird. Mit diesem Phänomen sah Vertlib sich auch in seinen Lesungen zumindest bis 2015 in Deutschland häufig konfrontiert: »Manchmal werde ich auch als österreichisch-jüdisch wahrgenommen und gefragt, wie ich es denn in Österreich aushalte, weil das Land ja so unglaublich faschistisch ist« (Vertlib in Sievers, 2017f, 209).

Vertlibs Schreiben wird in seiner medialen Rezeption also nur selten in seiner Auswirkung für die österreichische bzw. deutschsprachige oder auch europäische Gesellschaft gelesen. Doch wie die obige Diskussion seiner Werke gezeigt hat, ist die Veränderung dieser Gesellschaft das Ziel seines Schreibens. Auch seine tiefgehende Auseinandersetzung damit, wie Immigrant*innen zum Schweigen gebracht werden und wie darüber garantiert wird, dass die gesellschaftlichen Machtverhältnisse intakt bleiben, findet in der Rezeption seiner autobiografisch inspirierten Werke keine Aufmerksamkeit. Seine Rezensent*innen befassen sich nur selten damit, dass auch sie, genau wie die vielen Zuhörer*innen in seinen Werken, die Bedeutung seiner Worte für sich selbst letztendlich auf Distanz halten. Trotzdem trug Vertlib über die Jahre zu einer Öffnung für das Thema Immigration im österreichischen literarischen Feld bei, die dem Erfolg von Dimitré Dinev den Weg ebnete.

6. Die Anderen erzählen: Dimitré Dinev

Dimitré Dinev findet für sein Schreiben ein literarisches Feld vor, in dem Vladimir Vertlib für Immigrant*innen bereits einiges erreicht hat. Das Schweigen über Immigration ist gebrochen, das Thema in die Literatur eingeführt und in der Kritik als relevant erkannt. Während Vertlib in seinen Werken das Schweigen erkundete, das es zu brechen galt, konzentriert sich Dinev auf die vielen Geschichten von Immigrant*innen, die hinter diesem Schweigen liegen und selten an die Öffentlichkeit gelangen. Sein Durchbruch als Autor mit seinem Roman *Engelszungen* im Jahr 2003 bedeutet auch den Durchbruch für das Thema Immigration im österreichischen literarischen Feld und weit darüber hinaus. Die Kritik zeigt sich begeistert, dass sich ein Schriftsteller den wenig beachteten Immigrant*innen widmet. Doch die kritische Anerkennung gilt nicht allein der gesellschaftlichen Relevanz seines Schreibens. Einhelliges Lob erfährt Dinev zudem für die erzählerische Gestaltung seiner Texte. Diese nimmt auch in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seinen Werken erheblichen Raum ein. Dabei wird sein Erzählstil meist in Anlehnung an bereits existierende Erzähltraditionen gelesen. Martin Hielscher verortet sein Schreiben im oralen Erzählen und bezeichnet *Engelszungen* als einen »zeitgenössischen Schelmenroman« (Hielscher, 2006, 200f.). Auch Maria Brunner sieht deutliche Verbindungen zum Pikaresken (Brunner, 2013). Michaela Bürger-Koftis beschreibt Dinev als »Märchenerzähler und Mythenflüsterer der Migration« (Bürger-Koftis, 2008, 135). Wolfgang Müller-Funk spricht von der »Rückkehr des Familienromans« (Müller-Funk, 2009, 64). Damit werden zentrale Elemente von Dinevs Schreiben benannt. Dennoch greifen all diese Interpretationen zu kurz, weil sie im Blick zurück gerade das Neue an Dinevs Schreiben übersehen. Er entwickelt auf Basis dieser Traditionen eine neue Form des Erzählens, ein Erzählen aus der Perspektive der Anderen.

Diese Erzählform erlaubt dem Autor, das Paradox abzubilden, dass ein Erzählen der Anderen in sich birgt. Andere sind deswegen Andere, weil sie nicht gehört werden. Ein Erzählen aus der Perspektive der Anderen beinhaltet also, die Geschichten von Immigrant*innen zu erzählen und dabei sichtbar zu machen, dass diese normalerweise nicht an die Öffentlichkeit gelangen. Gleichzeitig dürfen die Figuren nicht als Andere festgeschrieben werden, sondern müssen ein Eigenleben entwickeln, das über diese Rolle hinausweist. Mit anderen Worten, es gilt, ihre existentielle Würde zu wahren (Höyng, 2022, 297). Der studierte Philosoph Dinev knüpft mit dieser Form des Erzählens an Emma-

nuel Lévinas an, der der Selbstzentriertheit der abendländischen Philosophie nach der Shoa eine Philosophie der Anderen entgegensetzte: »An die Stelle des Heideggerschen Seinsdenkens setzt Lévinas die angestrenzte Zuwendung zur Andersheit des anderen Menschen, an die Stelle einer Philosophie jenseits von Ethik eine *Ethik jenseits der bisherigen Philosophie*« (Taureck, 2002, 12, Hervorhebung im Original). Lévinas habe eine »ganz große Rolle« für ihn gespielt, so der Autor im Gespräch mit mir (Sievers, 2017b, 52).¹ Er habe sein Denken geöffnet (Interview). Dinev übersetzt die zentrale Position, die Lévinas den Anderen in seiner Philosophie einräumt, in Erzählungen: »Ich muss all die Sachen in der Philosophie, wenn sie mir wichtig sind, aus der Theorie lösen und in einer Geschichte erzählen« (Dinev in Schwens-Harrant, 2014a, 41; vgl. dazu Höyng, 2022, 295f.). Ihm geht es dementsprechend um ein Erzählen, das von den Anderen ausgeht: »Die Anderen sind die Wichtigsten beim Erzählen. Nicht das Subjekt, sondern die Anderen« (Dinev, 2005b, 140). Sie dürfen dem Selbst nicht untergeordnet werden, sondern sollen, und darin besteht die Herausforderung, als Andere sichtbar werden.

Die Anderen sind bei Dinev genau wie bei Lévinas die schutzlosen Anderen, die Armen und Fremden, die unsere Freiheit in Frage stellen: »Die eigentliche Epiphanie des Anderen besteht darin, uns durch sein Elend im Antlitz des Fremden, der Witwe und des Waisen zu fordern« (Lévinas, 2002, 107). Der Andere lässt das Selbst nicht in seiner Selbstzufriedenheit ruhen, sondern verlangt, dass es Verantwortung übernimmt:

Vor dem Antlitz eines bettelnden Kindes ist diese Verantwortung am deutlichsten festzumachen. In seiner Erscheinung kommt alles zusammen: Botschaft, Ruf, Vorwurf, Ohnmacht. Es beschäftigt und beunruhigt uns sofort, weil es unausweichlich die Frage nach unserer Verantwortung stellt. (Dinev, 2010, 14)

Bei Dinev ist der Andere häufig, aber nicht immer ein Immigrant. Dabei geht es ihm nicht um Immigrant*innen per se. Er interessiert sich für jene, die ausgebeutet oder dämonisiert und nicht gehört werden. Dazu gehören Opfer von Frauenhandel, wie sie in seinem 1999 uraufgeführten Theaterstück *Russenhuhn* im Zentrum stehen, Geflüchtete (wie in den Erzählungen »Boshidar« (2000) und »Lazarus« (2001) sowie im Roman *Engelsungen* (2003) und im Film *Spanien* (2012)) oder Arbeiter im informellen Sektor (»Spas schläft« (2001) und *Engelsungen*). Nicht von ungefähr stammen viele seiner Immigrant*innen aus den kommunistischen Staaten in Mittel- und Osteuropa und sind damit Andere des kapitalistischen Westens, bevor sie nach dem Fall des Eisernen Vorhangs als Immigrant*innen zu Anderen im Kapitalismus werden. Dabei bleibt auch die Ausgrenzung Anderer im Kommunismus nicht unberücksichtigt. Dennoch ist das Thema Immigration in seinen Werken fast durchgehend ein Angelpunkt. Texte, die darüber hinaus gehen, wie seine Auseinandersetzung mit den Anderen in der religiösen Tradition, antiken Literatur und Philosophie in der Erzählung »Von Haien und Häuptern« (2005g; vgl. Kazmaier, 2022), sind eher selten und finden auch in der Kritik wenig

1 Das Gespräch mit dem Autor fand am 7. Juli 2016 statt und wurde in Ausschnitten veröffentlicht (Sievers, 2017b). Jene Passagen, die in diese Publikation nicht eingeflossen sind, werden im Folgenden unter dem Kürzel »Interview« im Text zitiert.

Aufmerksamkeit. Eine solche Erweiterung des Blicks über Migration und Minderheiten hinaus gelingt erst Julya Rabinowich mit ihren literarischen Texten (vgl. Kapitel 7).

Dinevs neue Erzählform macht sichtbar, dass Immigrant*innen nicht per se Andere sind, sondern durch Ausgrenzung zu Anderen werden. Deswegen befasst sich der Autor ausführlich damit, wie diese Ausgrenzung durch gesellschaftliche Ordnungen und Gesetze vonstattengeht: »Das Leben der Flüchtlinge und Einwanderer/Einwandererinnen in Dinevs Texten wird häufig von ihrer Marginalisierung durch das Gesetz geprägt. Gesetze drängen sie in die Schwarzarbeit und damit in die Illegalität« (Schweiger, 2006, 46). Zudem manifestiert sich in seinem Erzählen, dass diese Figuren selten die Möglichkeit erhalten, ihre Geschichten zu erzählen:

Jeder, der das Land verlässt, in dem er aufgewachsen ist, ist eine Geschichte. Aber viele kommen nicht so weit, diese Geschichte zu erzählen. Sie können erst erzählen, wenn sie der Sprache mächtig sind und wenn sie jemanden gefunden haben, der zuhört. Viele werden auch daran gehindert, ihre Geschichten zu erzählen. Oder ein Anderer erzählt sie für sie und macht Politik damit. Man hat dann selbst keine Stimme in der Gesellschaft. Man ist jenseits des politischen Geschehens. (Dinev in Sievers, 2017b, 54)

Dinev gibt nicht nur denen eine Stimme, die in der Gesellschaft keine haben. Er integriert dieses Paradox in seine Erzählform. Er erzählt die Geschichten von Immigrant*innen und thematisiert gleichzeitig, dass diese ihre Geschichten nicht erzählen können bzw. dass ihnen niemand zuhört. Wir lesen über sie, obwohl sie unsere Sprache noch nicht sprechen (wie in der Erzählung »Boshidar«), oder sie erzählen ihre Geschichten einem Toten, weil ihnen sonst niemand zuhört, ohne dass erklärt wird, wie diese danach den Weg zu uns gefunden haben (*Engelszungen*). Teilweise werden sie auch selbst als lebende Tote dargestellt, weil sie so stark an den Rand der Gesellschaft gedrängt sind, dass sie am Leben nur sehr begrenzt teilhaben und sich daher auch nicht einbringen können. Das gilt insbesondere für jene, die von Abschiebung bedroht oder die all ihrer Menschenrechte beraubt sind, wie die Zwangsprostituierten im Theaterstück *Russenhuhn*. Dennoch fixiert Dinev seine Figuren nie auf eine Identität, sondern präsentiert sie immer als ambivalent. Sie sind nicht nur Andere, sondern auch Held*innen, noch mehr, sie befinden sich nach dem Vorbild von Ovids *Metamorphosen* ständig in Veränderung. Die griechischen Mythen und die Bibel, die Dinev in Anlehnung an C.G. Jung und seine Epigonen als Speicher von Archetypen europäischen Denkens liest (Dinev, 2008c), dienen ihm als Ausgangspunkt, um Altbekanntes neu und damit ambivalent zu erzählen.² Zu diesem Zweck arbeitet Dinev unter anderem mit Humor, insbesondere mit Elementen des Karnevalesken, die nach Michail Bachtin per se Ambivalenz gegenüber dem Verachten zum Ausdruck bringen (Bachtin, 1987, 60f.). Zudem spielt er mit gleitenden Bedeutungen in

2 Der Bezug auf die Bibel, der sich in vielen seiner Texte findet, darunter neben denen, die im Folgenden diskutiert werden, auch »Lazarus« und »Kein Wunder« (Dinev, 2001b; ders., 2005d; vgl. dazu Rădulescu, 2013, 50–54; 78), sollte dementsprechend nicht theologisch, sondern kulturgeschichtlich verstanden werden. So erklärt Dinev: »[D]as Buch, das den größten Einfluss auf die europäische Geschichte gehabt hat, ist die Bibel, also ein hebräisches Buch – ein Buch, das von Ereignissen berichtet, die sich weit weg von Europa zugetragen haben, die uns aber so nah gegangen sind wie kaum andere, so nah bis zur Erschütterung unserer Existenz« (Dinev, 2008c).

der deutschen Sprache.³ Er beleuchtet zentrale Begriffe aus so vielen unterschiedlichen Perspektiven, dass sie sich nicht mehr auf eine Bedeutung festlegen lassen. Damit gibt er zu verstehen, dass Veränderung möglich ist, nicht nur auf individueller, sondern auch auf gesamtgesellschaftlicher Ebene.

Im Folgenden wird anhand ausgewählter Werke herausgearbeitet, wie Dinev diese spezifische Form des Erzählens der Anderen, die für seine Positionierung im österreichischen literarischen Feld zentral ist, über die Jahre entwickelte. Diese Form des Erzählens beschränkt sich nicht allein auf seine Prosa, sondern ist Mittel seines künstlerischen Schaffens insgesamt. Wahrscheinlich lässt sich dieses schon in seinen ersten Filmskripten nachweisen, die jedoch nie verfilmt wurden und auch als Texte nicht zugänglich sind. Auf jeden Fall aber entwickelt er ein zentrales Mittel seines Erzählens, das auch sein späteres Werk prägt, in seinem Theaterstück *Russenhuhn*, das 1999 uraufgeführt wurde. Dabei handelt es sich um das Erzählen aus der Perspektive der lebenden Toten. In seiner Kurzgeschichte »Boshidar«, mit der Dinev im Jahr 2000 den dritten Preis im Literaturwettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« gewann, nutzt er das Mittel der karnevalesken Parodie einer Heldengeschichte, um die Geschichte eines Migranten zu erzählen und ihn damit als Anderen und als Helden auszuweisen. In seiner Erzählung »Ein Licht über dem Kopf«, für die er 2001 den ersten Preis im Kurzgeschichtenwettbewerb des Andiamo Verlags und des Kulturamts der Stadt Mannheim erhielt, findet sich zum ersten Mal ein Erzählen, das sprachliche Fixierungen in Frage stellt. In seiner Kurzgeschichte »Spas schläft«, die 2001 im Band *Die Inschrift* erschien, befasst er sich ausführlich damit, wie Menschen durch Gesetze zu Anderen gemacht werden. All diese erzählerischen Mittel fließen in seinen Roman *Engelszungen* ein, der europäische Geschichte des 20. Jahrhunderts aus der Perspektive der Anderen erzählt. Die Kritik, die Dinev und seinem Thema zum Durchbruch verhalf, tat sich schwer mit seiner differenzierten Auseinandersetzung mit den Anderen. Stattdessen wurde er als Autor auf die Rolle des Immigranten reduziert und seine Literatur als Inbegriff österreichischer Immigrantensliteratur gelesen, auch wenn sie sich genau dieser Reduktion widersetzt. Bevor es jedoch darum geht, wie er sich selbst über seine Werke positioniert und wie er von der Kritik positioniert wird, widme ich mich zunächst der Frage, wie Dinev zu diesem Erzähler der Anderen wurde. Dabei hatte er anders als Vertlib weniger mit den sprachlichen als mit den rechtlichen Grenzen des Feldes zu kämpfen, die ihn als Nicht-Staatsbürger ausgrenzten.

3 Das erinnert nicht von ungefähr an Jacques Derridas Vorstellung von sprachlichen Zeichen als nicht fixierbar, wie sie im Begriff »différance« Ausdruck findet (Derrida, 1972). Derrida kritisierte das erste Hauptwerk von Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit* (1961), dafür, dass seine Philosophie der Anderen an der selbstzentrierten Sprache der abendländischen Philosophie festhält (Derrida, 1976). In seinem zweiten Hauptwerk *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* (1974) nimmt Lévinas diese Kritik auf und schreibt in einer Sprache, die sich Fixierungen widersetzt.

6.1 Dinevs Weg vom Anderen zum anerkannten Erzähler⁴

Jedes Schreiben ist in gewisser Weise autobiografisch motiviert, betont Dinev in einem Interview: »Ich glaube kaum, dass ein Schriftsteller ohne autobiographischen Ansatz auskommt, auch wenn er nicht seine Autobiographie schreibt. Aber er ist zumindest ein Chronist des Lebens um ihn herum« (Dinev, 2005b, 139). Obwohl keines seiner Werke sich in dem Maße an seine Autobiografie anlehnt, wie das bei Vertlib der Fall ist, entspringen sie doch dem Habitus eines Schriftstellers, der selbst lange die Rolle des Anderen einnahm. Dinev gehört einer Generation an, die sich im kommunistischen Bulgarien der Freiheit der Meinungsäußerung beraubt sah, bevor sie in den Westen emigrierte, um dort wieder in die Rolle des Anderen gedrängt zu werden. Diese Ausgrenzung manifestierte sich auch im literarischen Feld, in dem sich Dinev als Nicht-Staatsbürger vom Zugang zu Stipendien und Preisen ausgeschlossen sah. Gut ein Jahrzehnt war er deswegen der unbekannte Ko-Autor von mehreren Filmskripten und einem Theaterstück, bevor er selbst mit seinen Erzählungen und schließlich mit seinem Roman *Engelszungen* Bekanntheit erlangte. Dennoch arbeitet er bis heute oft mit Kolleg*innen zusammen. Die Auseinandersetzung mit Anderen ist also nicht nur zentral für sein Erzählen, sondern auch für seinen Schreibprozess.

Dinev wurde 1968 in Plovdiv geboren und wuchs im kommunistischen Bulgarien auf. Kunst und Kultur waren schon in seinem Elternhaus von besonderer Bedeutung. Die Bibliothek seiner Eltern versorgte ihn mit Weltliteratur. Ohne sie wäre er nie zum Schriftsteller geworden, so der Autor im Gespräch mit mir. Zu seinen frühen Leseerfahrungen zählten Mark Twain, Alexandre Dumas und Walter Scott. Später folgten die großen französischen Romanciers des 19. Jahrhunderts wie Honoré de Balzac, Guy de Maupassant, Choderlos de Laclos, Victor Hugo und Émile Zola. Sie weckten in ihm das Interesse daran, selbst Schriftsteller zu werden: »Sie haben mich so neugierig gemacht, dass ich selber schreiben wollte« (Dinev in Sievers, 2017b, 50). Schon damals war er also fasziniert vom Erzählen, das sich kritisch mit den gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit auseinandersetzte. Die Gesellschaftskritik war dabei für ihn von genauso entscheidender Bedeutung wie das Erzählen. Der Autor betonte, dass jegliche Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur im Kommunismus eine Form der Opposition war. Das war für ihn als Jugendlichen auch einer der wesentlichen Anreize dafür, amerikanische Literatur zu lesen:

Dazu muss man wissen, dass Literatur gerade für die Rebellen in der Klasse damals so wichtig war wie Popmusik. Mit sechzehn, siebzehn haben wir die ganze amerikanische Literatur gekannt. Jeder hatte mindestens einen Roman von den Klassikern gelesen, Hemingway, Salinger, Fitzgerald, Steinbeck. (Dinev in Sievers, 2017b, 38)

4 Als Grundlage für diesen Abschnitt dienten, neben meinem Interview mit Dinev, hauptsächlich die Informationen zu Dinevs schriftstellerischer Laufbahn, die Klaus Servene, der Leiter des Andiamo Verlags in Mannheim, über Jahre hinweg auf der Website seines Verlags sammelte (Servene, 2009). Die Website ist seit der Auflösung des Verlags im Jahr 2017 nicht mehr verfügbar. Als hilfreich erwiesen sich außerdem zwei Artikel von Michaela Bürger-Koftis und Sandra Vlasta (Bürger-Koftis, 2008; Vlasta, 2012).

Literatur beinhaltet damit für ihn immer schon Gesellschaftskritik. Doch seine oppositionelle Haltung äußerte sich nicht nur intellektuell. Dinev widersetzte sich als Punk sichtbar dem System und sah sich deswegen während seiner schulischen Laufbahn Repressionen ausgesetzt: »Ich habe dafür teuer bezahlen müssen und habe natürlich sehr viel mit Vorurteilen zu kämpfen gehabt. Viele Lehrer haben mich aufgrund meines Aussehens beurteilt« (Dinev in ebd., 38). Zu den wenigen Personen, die seinem Aussehen keine Bedeutung beimaßen, zählte eine Literaturlehrerin: »[Sie] war die erste, die mir zugehört hat. Sie hat mich sofort geliebt. Das war eine so großartige Erfahrung für einen jungen Menschen, der immer an Grenzen stößt, den niemand ausreden lässt, weil er einfach so aussieht« (Dinev in ebd., 38). Dinev sieht sich also schon in seiner Schulzeit als Anderer ausgegrenzt und erkennt daher früh, was es bedeutet, auf die Rolle des Anderen fixiert und damit der Stimme beraubt zu werden.

Dinevs kritische Haltung manifestierte sich auch in seinen ersten literarischen Texten, die er in Bulgarien verfasste, von denen er aber aufgrund der Zensur nur sehr wenige publizieren konnte (Sievers, 2017b, 38). Um die Zensur zu umgehen, äußerte er seine Gesellschaftskritik wie viele andere Autor*innen – man denke zum Beispiel an Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* (1983) – versteckt in Texten, in denen es zumindest oberflächlich nicht um die zeitgenössischen Gegebenheiten in Bulgarien ging. So berichtete er im Gespräch mit mir von einem Theaterstück, das er während seines Wehrdienstes in der bulgarischen Armee gemeinsam mit anderen Soldaten auf die Bühne brachte. Das Stück basierte auf der Erzählung »Une fille blonde« des französischen Schriftstellers Maurice Druon, die 1948 zum ersten Mal erschien (Druon, 1973).⁵ Im Zentrum dieses Textes stehen acht schwerverletzte französische Soldaten, die in deutsche Kriegsgefangenschaft geraten sind und in einem Spital behandelt werden. In dieser Situation beginnt einer von ihnen, Failleroy, der am Fenster liegt, den anderen Geschichten über den schönen Ausblick, die Menschen auf der Straße und insbesondere eine wunderschöne blonde Frau zu erzählen. Ein zweiter, Mazargues, der weit entfernt vom Fenster liegt und vor allem durch seine derbe Sprache auffällt, entbrennt in Eifersucht. Er nimmt gleich, nachdem Failleroy verstorben ist, den Platz am Fenster ein, nur um feststellen zu müssen, dass dahinter nicht mehr als eine graue Mauer zu sehen ist. Als er seiner Enttäuschung darüber Luft macht, nimmt er den Soldaten, die zwischen Leben und Tod schweben, die Hoffnung, die Failleroy ihnen mit seinen Erzählungen gab. Für Dinev stellt das »Zimmer ohne Aussicht« ein gelungenes Bild für den Sozialismus dar (Pohl, 2006). Darüber hinaus nutzte der Autor die Vorlage, um Kritik an der Verrohung der Männer durch die Armee zu üben. Das geschah vor allem über die Sprache der Soldaten:

[I]ch habe die Möglichkeit genutzt, um sie so sprechen zu lassen, wie Soldaten sprechen, also sehr vulgär. Das war schon ein bisschen angelegt in der Erzählung, aber ich

5 Sandra Vlasta nennt den Text »Das goldhaarige Mädchen«. Sie beruft sich auf ein Interview mit Dinev, das 2006 im Programmheft zur Aufführung seines Stücks *Das Haus des Richters* im Akademietheater abgedruckt wurde (Vlasta, 2012, 239). Eine deutsche Übersetzung der Erzählung konnte nicht eruiert werden. Es könnte sich bei dem deutschen Titel also auch um eine deutsche Übersetzung des bulgarischen Titels durch Dinev handeln.

musste die Dialoge schreiben. Und die haben so gesprochen, wie wir gesprochen haben, wie Männer nach einem Jahr Gefangenschaft miteinander sprechen. Eine sehr reduzierte und raue Sprache, die gleichzeitig sehr reguliert ist, weil man bestimmte Sachen nicht sagen darf. Das beinhaltet auch poetische Möglichkeiten, denn die Sprache, die man dann spricht, ist sehr absurd. (Dinev in Sievers, 2017b, 40)

Dinev nutzt seine Dramatisierung der Erzählung dafür, Kritik an der bulgarischen Armee zu üben, die den Männern mit den Gefühlen auch die Sprache austreibt. Diese Kritik findet sich auch in seiner deutschsprachigen Prosa wieder, unter anderem in der Erzählung »Boshidar« (Dinev, 2000, 26) und im Roman *Engelszungen* (Dinev, 2003, 507–512). Doch während sie in diesen Texten offen ausgesprochen wird, versteckt der Autor sie im kommunistischen Bulgarien im Text eines französischen Autors, um die Zensur zu umgehen. Bei der politischen Überprüfung wird die Sprache des Stücks zwar kritisch gesehen: »Soldat Dinev, redet der bulgarische Soldat wirklich so vulgär?«. Doch der Autor kann dem entgegenhalten: »Aber Genosse Kommissar, das sind französische Soldaten. Die dürfen so reden.« Damit steht einer Aufführung nichts mehr im Wege (Dinev in Sievers, 2017b, 40).

Ende der 1980er Jahre beteiligte sich Dinev an den Protesten gegen das kommunistische Regime in Bulgarien (Rădulescu, 2013, 39). Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs keimte für einen kurzen Moment die Hoffnung auf, dass sich in Bulgarien etwas verändern würde: »Eine euphorische Zeit, die ich sehr genossen habe und von der ich nicht gedacht hatte, dass ich sie jemals erleben werde« (Dinev in Schwens-Harrant, 2014a, 29). Doch nachdem die kommunistische Partei nach einem Namenswechsel die ersten freien Wahlen gewann, entschied sich Dinev, Bulgarien zu verlassen: »Das konnte ich mir nicht erklären. Warum ein Volk wieder die Henker wählt« (Dinev in ebd., 29). Zu diesem Zeitpunkt hatten die Regierungen in Westeuropa bereits begonnen, ihre Grenzen für Menschen aus den ehemals kommunistischen Staaten zu schließen. Schon im November 1989 führte die österreichische Regierung eine Visapflicht für Bulgar*innen ein und erschwerte damit die legale Einreise nach Österreich (Fassmann und Fenzel, 2003, 285). In den 1990ern wurden dann mehrere Gesetze erlassen, die eine »Prekarisierung von MigrantInnen« zur Folge hatten (Horvath, 2014, 249). Dinev traf diese Gesetzesänderungen in voller Härte. Er konnte nicht mehr legal nach Westeuropa einreisen, sondern überquerte bei Nacht und Nebel illegal die Grenze von der Tschechoslowakei nach Österreich, wie er in zahlreichen Interviews schildert: »Ich bin nach Österreich gekrochen, unter dem Grenzzaun durch. Ich war in Traiskirchen, habe in Wien bei null angefangen« (Dinev in Rathmanner, 2003).⁶ Sein Asylantrag wurde abgelehnt, aber Dinev schrieb sich an der Universität Wien für Philosophie und russische Philologie ein und konnte auf diesem Wege legal im Land bleiben. Über Jahre hielt er sich mit verschiedenen Jobs über Wasser, arbeitete in einem Spielcasino, als Kellner, Garderobier und Vergolder (Jandl, 2003). Immer mehr sah er sich »in die Illegalität gedrängt und betrogen

6 Hinzu kam, dass Dinev einem zehnjährigen Ausreiseverbot unterlag, weil er durch seinen Militärdienst als Funker über strategisch wichtige Informationen verfügte (Heisz, 2006; Nüchtern, 2008, 62).

von Arbeitgebern« (Dinev in Sievers, 2017b, 45). Er entwickelte sich also vom Anderen im Kommunismus zum Anderen im Kapitalismus.

Diesen Erfahrungen widmet sich Dinev auch in seinem Essay »In der Fremde schreiben«, der zum ersten Mal 2004 in der Tageszeitung *Der Standard* erschien (Dinev, 2004b) und seitdem mehrfach nachgedruckt wurde, unter anderem in einer Sondernummer der Zeitschrift *Text + Kritik* zum Thema Literatur und Migration (Dinev, 2006b). Wie Michaela Bürger-Koftis richtig bemerkt, erwartet »der kundige Leser von Exil- und sogenannter Migrationsliteratur« unter diesem Titel »fast sicher einen Text, in dem philosophisch-psychologische Kriterien für das Schreiben in der Fremde genannt werden« (Bürger-Koftis, 2008, 139). Doch diese Erwartung wird enttäuscht. Dreiviertel des Textes handelt von den vielen Hürden, die es zu überwinden gilt, um in die Fremde zu gelangen und dort zu bleiben, von den Grenzzäunen und Grenzpolizisten, den Lagern und der Arbeitssuche, den Arbeits- und Aufenthaltsbewilligungen. Neben all dem, was der Kampf um das Bleiberecht verlangt, wird das Schreiben zu einer Herausforderung, die sich kaum noch bewältigen lässt: »In der Fremde zu schreiben, bedeutet, zu schreiben, nachdem man zehn Stunden gearbeitet oder acht Stunden Arbeit gesucht hat« (Dinev, 2004b). Dass sich die Anderen in den politischen Debatten zu Migration selten zu Wort melden, ist also nicht nur eine Frage der Gefahr, die damit einhergeht, wie Vertlib in seinen Werken illustriert. Viele sind so sehr damit beschäftigt zu überleben, dass für eine politische Auseinandersetzung kaum mehr Zeit bleibt: »Es ist ein langer Weg, bis man in die Fremde gelangt, aber ein noch längerer ist der Weg der Hand bis zur Feder« (ebd.). Ihnen fehlt es an der Freiheit, die es braucht, um als Selbst auftreten zu können. Dabei ermöglicht gerade das Schreiben, so der Autor abschließend, sich vom Fremdsein zu befreien:

Sollte man aber [...] das erste Wort niederschreiben und danach das nächste, bis das Blatt genauso schwarz wie weiß ist, sollte man also eines Tages doch in der Fremde weiterschreiben, oder auch erst damit beginnen, dann hat man das begriffen, was jeder Autor irgendwann erfährt, nämlich, dass das Wort seine Heimat ist. (Dinev, 2004b)

Dinev begann schon ein Jahr nach seiner Ankunft in Wien gemeinsam mit dem Österreicher Boris Manner Drehbücher in deutscher Sprache zu verfassen. Manner, der heute an der Universität für Angewandte Kunst in Wien unterrichtet, hatte damals bereits Erfahrung in der Filmbranche. Unter anderem übernahm er bei Werner Schroeters Verfilmung von Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, der 1991 in die Kinos kam, die Regieassistentz (Sievers, 2017b, 42). Dinev lernte Manner im Casino kennen: »Er war einer der wenigen österreichischen Akademiker, die ich auf meinem Weg durch diesen Dschungel von niedrigen Tätigkeiten, die ich ausgeübt habe, getroffen habe« (Dinev in ebd., 41). Manner wollte Shakespeares *Macbeth* verfilmen und konnte Dinev dafür gewinnen, mit ihm ein Drehbuch für diesen Film zu verfassen. Für Dinev war dieses gemeinsame Projekt eine erste Form der Anerkennung seines schriftstellerischen Könnens in Österreich: »Manner war sozusagen der Erste, der mir geglaubt hat, dass ich schreiben kann« (Dinev in ebd., 42). Der deutsche Text entstand in Zusammenarbeit zwischen Dinev, der eine Vorlage in bulgarischer Sprache verfasste, und Manner, der diesen Text gemeinsam mit dem Autor in die deutsche Sprache übersetzte. Dinev gibt allerdings selbst zu bedenken, dass das Genre Drehbuch nicht dieselbe Perfektion wie ein literarisches Werk verlangt:

»Dazu muss man sagen, dass ein Drehbuch ja nie ganz fertig ist. Es ist eine komische Form. Es hat kein eigenes Leben« (Dinev in ebd., 42).

Manner erhielt für das Drehbuch 1992 die Große Drehbuchförderung des Österreichischen Filmförderungsfonds. Dinev konnte dabei nur als Ko-Autor auftreten, weil Förderungen dieser Art zu diesem Zeitpunkt noch an die österreichische Staatsbürgerschaft gebunden waren. Der Autor sah sich also schon sehr früh mit den rechtlichen Grenzen des österreichischen künstlerischen Feldes konfrontiert. Kooperation mit anderen war für den nicht-österreichischen Staatsbürger nicht nur ein Weg, Anerkennung von Gleichgesinnten zu erhalten. Sie öffneten ihm auch den Zugang zu staatlichen Kunstförderungen. Das heißt jedoch nicht, dass sich der Künstler dadurch nicht ausgegrenzt fühlte: »Eines macht mich aber wirklich traurig. Obwohl ich auch auf Deutsch schreibe, findet meine Arbeit in Österreich unter meinem eigenen Namen keine Beachtung – aufgrund meiner Herkunft!« (Dinev in Stippinger, 2000b, 42).

Trotz des Preises wurde das Drehbuch nie verfilmt. Nach Meinung des Autors lag das an der politischen Interpretation des Stoffes, der vor dem Hintergrund des Aufstiegs der Rechten in Österreich gelesen wurde: »[D]er Stoff war vielen damals zu riskant. Der Regisseur hatte die Vorstellung, das mit echten Skinheads zu drehen. Die sollten Macbeths Leibwächter darstellen. Also, es wäre so eine politische Geschichte geworden. *Macbeth* ist ja zeitlos« (Dinev in Sievers, 2017b, 42). Von diesem Misserfolg ließ sich der Autor jedoch nicht bremsen. Er war in den 1990er Jahren an noch mindestens drei weiteren Filmprojekten beteiligt. Eines der Drehbücher mit dem Titel *Die Farbe der Träume* versetzte die Geschichte der Argonauten in die österreichische Gegenwart (Sievers, 2017b, 43). Dieses Projekt, das wieder in Kooperation mit Boris Manner entstand, erhielt eine lobende Erwähnung im Carl-Mayer-Drehbuchwettbewerb der Stadt Graz. Die Jury betrachtete den Stoff als Sujet für einen Kinofilm und wollte an einer Weiterentwicklung der Geschichte kooperativ mitwirken (Frankfurter, 1996). Ein weiteres Drehbuch »war eine Migrationsgeschichte« (Dinev in Sievers, 2017b, 43).

Der Durchbruch gelang Dinev mit den Drehbüchern nicht, auch weil keines je verfilmt wurde. Dennoch verdankte er der Zusammenarbeit mit Manner seine erste literarische Arbeit, die auch in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde, allerdings wieder nur begrenzt unter seinem Namen. Manner vermittelte den Autor an die Regisseurin und Schauspielerin Evelyn Fuchs, die mit dem Ariadne Theater, einer freien Theatergruppe in Wien, ein Projekt zum Thema Frauenhandel plante: »Boris Manner hat ihr gesagt, dass sie mich braucht, um so einen Stoff zu machen« (Dinev in ebd., 43). Dinev verfasste für dieses Projekt das Stück *Russenhuhn*, das 1999 im alternativen Kulturzentrum WUK (Werkstätten- und Kulturhaus) in Wien uraufgeführt wurde. Das Stück fand zumindest ansatzweise Aufmerksamkeit in der Kritik. Diese wurde jedoch wieder nicht primär Dinev zuteil, sondern vor allem der Regisseurin Evelyn Fuchs (Vlasta, 2012, 242). Erst seit 2005, also nachdem der Autor mit seinem Roman *Engelszungen* bekannt geworden war und mit *Das Haus des Richters* ein weiteres Theaterstück, noch dazu ein Auftragswerk des Burgtheaters, von ihm vorlag, ist *Russenhuhn* als Manuskriptkopie über den Sessler Verlag erhältlich.⁷ Vorher fand sich für dieses Werk kein Interessent. Er als Autor blieb

7 Thomas Sessler begann seine Tätigkeit in Wien 1968 mit der Ansage, er wolle den »österreichischen Dramatikern« ein Dach geben (Darin und Seidl, 1988, 310) – er steht also ganz in der Tradition

also weiterhin Zuarbeiter. Immerhin erhielt Dinev für die Arbeit an dem Stück ein Arbeitsstipendium der Kunstsektion, die damals im Bundeskanzleramt angesiedelt war.⁸ Dennoch überrascht es nicht, wenn der Autor auf die Frage, ob es Diskriminierung im Literaturbetrieb gibt, antwortet: »Ich glaube, das Problem ist vielleicht umgekehrt. Es gibt überall Diskriminierung, und man hat erwartet, dass es das wenigstens im Literaturbetrieb nicht gibt« (Dinev in Sievers, 2017b, 56).

Neben seiner Arbeit für das Theater begann Dinev Ende der 1990er Jahre, Erzählungen bei Literaturwettbewerben einzureichen, und zwar nicht nur in Österreich, sondern auch in Deutschland. Auf diesem Weg fand er zum ersten Mal auch offiziell Anerkennung als Autor. 2000 gewann er den dritten Preis für seine Erzählung »Boshidar« im Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« des vereins exil (Dinev, 2000; zum Preis vgl. Abschnitt 4.11). 2001 erhielt er für »Ein Licht über dem Kopf« den ersten Preis im Kurzgeschichtenwettbewerb des Andiamo Verlags und des Kulturamts der Stadt Mannheim (Dinev, 2001a).⁹ Diese beiden Preise wirkten sich entscheidend auf seine weitere Laufbahn aus, auch wenn Dinev über den dritten Preis des vereins exil zunächst enttäuscht war, wie er im Gespräch mit mir gestand: »Jetzt habe ich nicht einmal bei den Tschuschen den ersten Preis bekommen, wie soll das weitergehen?« (Dinev in Sievers, 2017b, 45). Doch dann war er von allen Preisträger*innen im Wettbewerb der einzige, dem die Leiterin des Vereins, Christa Stippinger, vorschlug, ein Buch mit ihr zu machen.¹⁰ Stippinger arbeitet immer wieder mit Autor*innen, von denen sie besonders überzeugt ist, an individuellen Buchprojekten und ermöglicht ihnen damit den nächsten Schritt auf ihrem Weg zur Anerkennung im literarischen Feld (Schwaiger, 2016d, 95f.). Aus einer solchen Zusammenarbeit ging der Erzählband *Die Inschrift* hervor, der 2001 im

von literarischen Akteur*innen, die zur Etablierung der österreichischen Literatur beitrugen. Der Thomas Sessler Verlag ist eng verbunden mit dem Georg Marton Verlag, der 1911 in Wien gegründet wurde, 1938 nach dem Einmarsch Hitlers geschlossen werden musste und nach 1945 durch die Währungsreformen zugrunde ging. Sessler kaufte den Marton Verlag und damit auch die Rechte auf Werke von Ödön von Horvath, Anton Kuh, Jura Soyfer etc. und gewann mit Peter Turrini, H.C. Artmann, Wolfgang Bauer, Brigitte Schwaiger etc. auch seitdem bedeutende Autor*innen dazu.

- 8 Der Autor ging im Gespräch mit mir davon aus, dass er das Stipendium für die Arbeit an dem Stück erhielt (Interview). Leider ließ sich diese Aussage nicht verifizieren. Nach Information der Kunstsektion ist unklar, ob sein Antrag für das Stipendium nicht bereits vernichtet wurde. Selbst wenn er noch existiert, liegt er inzwischen im Staatsarchiv, das wiederum von der Kunstsektion eine Aktenzahl benötigt, um diesen zugänglich zu machen. Aktenzahlen aus dem Jahr 1999 liegen der Kunstsektion jedoch leider nicht mehr vor (Mail von Jennifer Karl, Staatsarchiv, 24. Juli 2020; Mail von Karin Pollak, Sektion Kunst und Kultur, Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport, 24. Juli 2020 sowie Telefongespräch mit Karin Pollak, 27. Juli 2020).
- 9 Dinev betont, dass die Autor*innen an diesem Wettbewerb anonym teilnehmen konnten (Fenkart, 2010). Im Interview mit mir erklärt er: »Am besten sind jene Wettbewerbe, bei denen die Texte anonymisiert werden. Ich finde, das sind die ehrlichsten« (Dinev in Sievers, 2017b, 44).
- 10 Dabei darf nicht übersehen werden, dass es nicht nur von Christa Stippinger abhing, ob es zu so einer Zusammenarbeit kam. Anna Kim, die im selben Jahr mit dem ersten Preis des Wettbewerbs ausgezeichnet wurde, hielt danach bewusst Distanz zur edition exil und zu Christa Stippinger, weil sie nicht als Migrantin, sondern als Österreicherin wahrgenommen werden wollte (vgl. Abschnitt 8.4).

Verlag edition exil erschien.¹¹ Dass dieser Band so schnell zustande kam, hing auch damit zusammen, dass Dinev die Erzählungen, die er für Wettbewerbe geschrieben hatte, für diesen Band wiederverwenden konnte: »[W]enn du bei vielen Wettbewerben mitmachst, ist das Gute, dass du irgendwann etwas wie eine Erzählsammlung geschrieben hast, mit Erzählungen, die sehr unterschiedlich sind, weil sie eben zu unterschiedlichen Themen geschrieben sind« (Dinev in Sievers, 2017b, 44). Den Vertrieb für das Buch übernahm der Andiamo Verlag, bei dessen Wettbewerb Dinev den ersten Preis gewann. Da sich edition exil wie viele kleine österreichische Verlage mit dem Vertrieb, insbesondere in Deutschland, sehr schwertut, darf die Bedeutung dieser Unterstützung für die Sichtbarkeit der Publikation nicht unterschätzt werden.

Der Leiter des Andiamo Verlags, Klaus Servene, war zudem für Dinev persönlich von besonderer Bedeutung, weil er von Anfang an bedingungslos an alles glaubte, was er schrieb: »[E]r war so überzeugt, dass er mich angesteckt [hat]« (Interview). Servene setzte sich intensiv dafür ein, den Autor auch in Deutschland und darüber hinaus bekannt zu machen. So wurde die Erzählung »Ein Licht über dem Kopf«, für die Dinev den Preis des Andiamo Verlags erhielt, schon 2002 ins Schwedische übersetzt und auf Radio Stockholm gesendet. Im selben Jahr war der Schriftsteller zu ersten Lesungen im Raum Mannheim eingeladen. Im Februar las er in Heidelberg und Mannheim. Im Sommer war er zu Gast bei der Eröffnung des Literatursommers Baden-Württemberg in Mannheim, wo er Ausschnitte aus dem Roman *Engelszungen* las. Auch der Roman wäre beinahe in Deutschland erschienen. Dinev verfasste die ersten 100 Seiten des Textes für die dritte Ausschreibung des Preises für neue deutsche Literatur, auch bekannt als ndl-Preis, des in Berlin ansässigen Aufbau Verlags (ebd.). Den Preis, die Veröffentlichung des Werks, erhielt er zwar nicht, aber einen ermutigenden Brief von einem Lektor, der ihm versprach, das Buch zu veröffentlichen, sobald es fertig sei: »Also, der Brief, auf den ein junger Autor immer wartet« (ebd.). Allerdings hatte er zu diesem Zeitpunkt bereits einen Vertrag mit dem Deuticke Verlag abgeschlossen. Christa Stippinger hatte ihm die ersten 50 Seiten seines Romanmanuskripts lektoriert, diese fanden über einen Kontakt im Österreichischen Bundesverlag (ÖBV) den Weg zu Martina Schmidt, der Leiterin des Deuticke Verlags, der damals noch zum ÖBV gehörte. Schmidt kam zur Präsentation des Erzählbandes *Die Inschrift* und bot Dinev kurze Zeit später einen Vertrag für *Engelszungen* an (Schwaiger, 2016d, 97f.).¹²

Die Veröffentlichung von *Engelszungen* im September 2003 bedeutete für Dinev den Durchbruch. Schon im November stand der Roman auf dem sechsten Platz der ORF Bestenliste, im Dezember dann auf Platz zwei. 2004 stand das Werk auf fast allen Bestsellerlisten in Österreich. Neben vielen Lesungen in Österreich und Deutschland, unter anderem beim Internationalen Literaturfestival in Berlin und bei der 4. Nacht der Poeten

11 Im Buch steht fälschlicherweise das Jahr 2000 als Erscheinungsjahr. Nach Auskunft von Christa Stippinger muss es sich dabei um einen Tippfehler handeln, weil Dinev erst im Herbst 2000 den Preis im Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« erhielt. Darauf folgten lange Gespräche über die fünf Erzählungen sowie eine intensive Zusammenarbeit im Lektorat. Im November 2001 wurde das Buch dann im Amerlinghaus präsentiert. Aus diesem Grund wird das Buch in diesem Text mit dem Erscheinungsjahr 2001 zitiert.

12 Diese Darstellung greift zudem auf mein Interview mit Dinev sowie eine Auskunft von Christa Stippinger zurück.

in Mannheim, absolvierte Dinev Fernsehauftritte in der *Kulturzeit* auf 3sat und in *Treffpunkt Kultur* im ORF. Verlage aus den Niederlanden, Italien, Bulgarien, Schweden und Norwegen zeigten Interesse an der Übersetzung des Romans. Im Oktober 2004 gab die Robert-Bosch-Stiftung bekannt, dass ihm der Förderpreis des Adelbert-von-Chamisso-Preises 2005 zuerkannt wurde. 2005 erhielt er außerdem ein österreichisches Staatsstipendium für Literatur. Dinevs Erfolg wirkte sich auch auf seine Förderer positiv aus. Mehrmals wurden in Rezensionen zu seinem Debütroman *Engelsungen* der Literaturpreis »schreiben zwischen den kulturen« bzw. die edition exil erwähnt (Jandl, 2003; Stui-ber, 2003a). Die Publikationen der edition exil erhielten seit seinem Durchbruch mehr Aufmerksamkeit. Die Leiterin des Verlags, Christa Stippinger, wurde nunmehr als Entdeckerin junger Talente wahrgenommen. So konnten sich weitere Autor*innen, die bei ihr zum ersten Mal einen Text veröffentlichen, im österreichischen literarischen Feld etablieren, darunter Julia Rabinowich, auf die im folgenden Kapitel eingegangen wird (vgl. Kapitel 7).

Gleichzeitig stieg das Interesse an Immigrant*innen bei anderen Akteur*innen im Feld. Nicht nur Verlage wie Droschl, von dem im Kapitel zu Anna Kim noch die Rede sein wird (vgl. Abschnitt 8.3), begannen sich langsam zu öffnen. Auch in den Zeitungen finden sich vermehrt Texte von Zugewanderten (Dinev, 2004a; ders., 2004c; ders., 2004d; ders., 2009).¹³ Zudem begannen Theater auf diese Autor*innen zu setzen. Dinev war der erste, der von diesem Trend profitieren konnte. 2005 gab mit dem Wiener Burgtheater eines der renommiertesten Theater im deutschsprachigen Raum ein Stück bei ihm in Auftrag. Ergebnis war das Stück *Das Haus des Richters*, das im April 2007 im Akademietheater, einer kleineren zum Burgtheater gehörigen Bühne, Premiere feierte (Dinev, 2005a). Schon im Dezember 2006 fand die Uraufführung von *Haut und Himmel* am Wiener Rabenhof Theater statt. An diesem Stück begann Dinev bereits Anfang der 2000er zu schreiben und schloss es im Rahmen der wiener wortstaetten ab, die es auch veröffentlichten (Dinev, 2006a). Die wiener wortstaetten wurden 2005 von Hans Escher und Bernhard Studlar gegründet mit dem Ziel, Autor*innen nichtdeutscher Erstsprache beim Schreiben dramatischer Texte von der ersten Idee bis zum aufführungsreifen Stück zu unterstützen (Bürger-Koftis, 2018, 190). Dinev war 2005 allerdings schon ein bekannter Autor und bedurfte nicht mehr ihrer Förderung, sondern war ein Aushängeschild für das Projekt. Jetzt war es sein Name, der die Aufführung, bei der Hans Escher Regie führte, zu einem Publikumserfolg werden ließ (Vlasta, 2012, 247). Im Mai 2008 folgte am Wiener Volkstheater die Uraufführung des Stücks *Eine heikle Sache, die Seele*, das auf seiner Erzählung »Die Totenwache« basiert (Dinev, 2005c; ders., 2008b). Im selben Jahr war Dinev gemeinsam mit Orhan Pamuk »Dichter zu Gast« bei den Salzburger Festspielen. Er hatte den Auftrag, den Text für eine Inszenierung von Fjodor Dostojewskis *Schuld und Sühne* zu verfassen. Doch Dinevs Aktualisierung des Stoffes missfiel der Regisseurin Andrea Breth und kam

13 Die Texte »Lass uns Radio hören« und »Der Mann, der die Veränderung liebte« wurden außerdem im Erzählungsband *Ein Licht über dem Kopf* veröffentlicht (Dinev, 2005e; ders., 2005h), der zweite unter dem Titel »Wechselbäder«, unter dem er auch schon 2002 in der Zeitschrift »Lichtungen« erschienen war (Dinev, 2002). Diese Veröffentlichung ging aus dem Satire-Wettbewerb der Akademie Graz hervor, in dem Dinev den ersten Preis erhielt.

deswegen nicht zur Aufführung. Einige Lesungen des Autors sowie ein Gespräch zu Dos-
tojewski fanden trotzdem statt (Simon, 2008).

Überhaupt fielen die kritischen Reaktionen auf seine Theaterstücke bzw. deren Auf-
führungen eher gemäßigt aus (Vlasta, 2012, 247f.). Das änderte jedoch nichts an seiner
Popularität als Ko-Autor, infolgedessen Dinev inzwischen in fast allen Genres gearbeitet
hat. Schon 2007 wandte sich die Regisseurin Anja Salomonowitz an den Autor, weil sie
einen Film über binationale Paare machen wollte. Die beiden begannen noch im selben
Jahr an einem Drehbuch zu arbeiten, das sie 2009 in einer zweiten Arbeitsphase fertig-
stellten (Schiefer, 2011). 2012 kam der Film unter dem Titel *Spanien* in die Kinos. Schon
2010 bearbeitete Dinev Gerhart Hauptmanns Stück *Die Ratten* für das Wiener Volksthea-
ter. 2014 wurde die Operette *Topalovic & Söhne*, für die Dinev den Text verfasste, im Theater
an der Rott uraufgeführt. Im Jahr darauf folgten das Musical *Alice*, eine Bearbeitung von
Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* und *Alice hinter den Spiegeln* für die Sommerspiele in
Melk, sowie das Libretto für die Oper *Whatever works*, die bei Wien Modern, dem jährli-
chen Festival für aktuelle Musik, ihre Premiere feierte. Nur eine Fernsehserie fehle ihm
noch, so der Autor im Gespräch mit mir, ein Genre, das ihn besonders interessieren wür-
de, weil es sich dabei eigentlich um den Roman der Gegenwart handle (Interview). Doch
unabhängig davon, in welchem Genre er arbeitet, zentral für all seine Werke war von
Anfang an das Erzählen aus der Perspektive der Anderen. Im Folgenden wird im Detail
erklärt, wie er diese Form von seinem ersten Theaterstück *Russenhuhn* bis hin zu seinem
Roman *Engelszungen* perfektionierte.

6.2 *Russenhuhn*: Die lebenden Toten erzählen

»Russenhuhn« ist eine Bezeichnung für Prostituierte aus dem Osten, wie in einer kurzen
Inhaltsangabe zum Stück in der Manuskriptkopie des Sessler Verlags erklärt wird (Dinev,
2005f, 3). Das Stück befasst sich dementsprechend mit Frauenhandel und Zwangspro-
stitution. Auf dieses Thema hatte sich die Regisseurin Evelyn Fuchs bereits festgelegt,
bevor Dinev in das Projekt eingebunden wurde. Sie hatte sich Fallbeispiele von der Po-
lizei besorgt und die Idee entwickelt, die Geschichte dieser Frauen in Anlehnung an *Die
Troerinnen* von Euripides zu erzählen (Sievers, 2017b, 43). Auf Basis dieser Vorgaben ver-
fasste Dinev die Vorlage für ihre Aufführung. In dem Stück werden mehrere Frauen in
einem kleinen Raum gefangen gehalten. Viele von ihnen sind gerade erst im Westen an-
gekommen und sehen ängstlich ihrem weiteren Schicksal entgegen. In den ersten sieben
Szenen bauen sie langsam Vertrauen zueinander auf und beginnen, sich gegenseitig ih-
re Geschichten zu erzählen. Diese unterscheiden sich zwar darin, wie die Frauen in die
Zwangsprostitution geraten sind, verweisen jedoch alle auf die Ausbeutung und die Ge-
walt, die ihnen widerfahren ist. In den folgenden Szenen wird eine Frau an einen Freier
verkauft, eine weitere von einem der Aufseher vor den Augen der anderen vergewaltigt.
Schließlich stecken die Wärter den Raum in Brand, damit das illegale Geschäft nicht bei
einer Razzia auffliegt. Die meisten Frauen verlassen den Ort des Geschehens durch ei-
ne Hintertür. Was mit ihnen geschieht, bleibt offen, aber es ist nicht davon auszugehen,
dass sie ihrem Schicksal entfliehen können. Zwei Frauen kommen in den Flammen ums
Leben, und zwar nicht nur die Hauptfigur, sondern auch die Figur, die den Namen Na-

deschda, also Hoffnung, trägt. Doch nicht allein diese beiden sind gemeint, wenn hier die These aufgestellt wird, dass in diesem Stück lebende Tote ihre Geschichten erzählen. Vielmehr sind alle Frauen auf der Bühne lebende Tote, denn sie sind ihrer Menschenrechte beraubt, also rechtlich tot. Damit sind sie Andere im extremen Sinn. Sie leben abgetrennt von den anderen Menschen inmitten einer Gesellschaft, die kaum je wahrnimmt, dass sie existieren, geschweige denn, sich für ihre Geschichten interessiert. Wir hören also die Geschichten von lebenden Toten, von denen zwei am Ende tatsächlich sterben.

Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass das Stück explizit auf einen antiken Mythos Bezug nimmt, dessen Figuren, hätten sie tatsächlich gelebt, längst verstorben wären. Die Hauptfiguren in Dinevs Stück sind daher auch in diesem Sinne lebende Tote.¹⁴ Diese Idee ist bereits in der antiken Vorlage des Stücks angelegt. Schon Euripides erzählt in seinem Drama die Geschichte von Figuren, die längst tot sind. Er greift mit den trojanischen Kriegen einen historischen Stoff auf, der sich auf die Zeit um 1200 vor Christus zurückdatieren lässt und um 800 vor Christus von Homer zur Heldengeschichte stilisiert wurde. In seinem Stück erzählt Euripides diesen allseits bekannten Mythos aus der Perspektive der Leidtragenden, um in Athen 415 vor Christus vor einem erneuten Kriegszug zu warnen, auf den sich die Stadt zu diesem Zeitpunkt vorbereitete (Jhala, 2003, 49). Das Stück konzentriert sich dabei nicht auf das Leid, das so ein Krieg für die Menschen in Athen bedeutet. Im Zentrum stehen vielmehr die Anderen dieses Kriegs, die trojanischen Frauen, die nicht für den Krieg verantwortlich sind und doch die Folgen der kriegerischen Auseinandersetzung zu tragen haben. Der Autor lässt die Frauen nach der Niederlage Trojas erzählen, welche Folgen der trojanische Krieg für sie hat. Sie haben nicht nur ihre Männer verloren, sondern werden selbst verschleppt und versklavt: »Die Männer führen Krieg, töten und lassen sich totschiessen, und die Frauen haben als Witwen, Waisen und verlassene Bräute das angerichtete Elend zu tragen. Die Männer: Deserteure des Lebens« (Steinmann, 1987, 177). Die Frauen werden in Zelten gefangen gehalten, während über ihr Schicksal entschieden wird. Hauptfigur des Stücks ist Hekabe, die einstige Königin Trojas, die ihren Mann Priamos und ihren Sohn Hektor im Krieg verloren hat. Sie bleibt das ganze Stück über auf der Bühne und beweint das Schicksal ihrer Töchter Cassandra und Polyxena, ihrer Schwiegertochter Andromache und ihres Enkels Astyanax, die versklavt oder getötet werden. Hekabe selbst fällt in die Hände von Odysseus, der für all das Leid die Verantwortung trägt. Die Stadt, deren letzte Überlebende diese Figuren sind, wird nach dem Ende des Dramas in Schutt und Asche gelegt und damit von der Landkarte gelöscht: »Der Name des Landes wird verschwinden; überall/Trümmer – das unglückliche Troia/gibt's nicht mehr« (Euripides, 1987, 107, Vers 1322–1324). Trotzdem ist die Geschichte Trojas nicht vergessen. Vielmehr haben die Stadt und ihre Bewohnerinnen in Erzählungen überlebt: »Und doch – hätte Gott,/uns ins Leid verstrickend, was auf der Erde unter die Erde gekehrt,/es fände sich keine Spur von uns und wir würden nicht besungen,/der Dichtkunst künft'ger Menschen Liedstoff

14 Dass im Theater lebende Tote zu Wort kommen, findet sich schon bei Heiner Müller und Elfriede Jelinek, die mit Geistern auf der Bühne die Präsenz der Vergangenheit beschwören. Emine Sevgi Özdamar dagegen sieht das Theater als Ort, an dem die toten Dichter angerufen werden, damit sie sich in die Gegenwart einmischen. In diesem Sinne ist hier auch der Rückgriff auf Euripides zu verstehen (Meyer, 2021, 61f.).

schenkend« (ebd., 101, Vers 1242–1245). Hekabe findet Trost darin, dass ihre Geschichte über die Generationen weitergegeben wird, dass sie als Tote und Andere eines längst vergangenen Kriegs zu den Menschen sprechen kann, damit sich die Geschichte nicht wiederholt. Dieser Trost bleibt den Figuren in Dinevs Adaptation des Stücks versagt.

Mehrere Autoren haben im 20. Jahrhundert auf das Stück *Die Troerinnen* zurückgegriffen, um vor einem Krieg zu warnen, so zum Beispiel Franz Werfel mit einer modernen Adaptation des Stücks vor dem Ersten Weltkrieg und Jean Giraudoux mit seinem Stück *La guerre de Troie n'aura pas lieu* vor dem Zweiten Weltkrieg (Jhala, 2003). Genau wie Euripides nutzen sie die Bekanntheit des trojanischen Mythos, um den Menschen die Folgen eines Kriegs vor Augen zu führen. Dinev dagegen konzentriert sich in seinem Stück *Russenhuhn* auf das patriarchale System, das dem Stück zugrunde liegt. Diese Lesart ähnelt der Interpretation der Figur Cassandra von Christa Wolf: »In Cassandra ist eine der ersten Frauengestalten überliefert, deren Schicksal vorformt, was dann, dreitausend Jahre lang, den Frauen geschehen soll: daß sie zum Objekt gemacht werden« (Wolf, 2004, 109). *Russenhuhn* befasst sich genau mit diesem Status der Frau als Objekt. In *Die Troerinnen* gehen die Frauen automatisch in den Besitz des Kriegsgewinners über, was nichts anderes heißt, als dass sie schon vorher nur Besitz waren, nämlich der Besitz der Männer, die den Krieg verloren haben. Mit anderen Worten, es braucht keinen Krieg, damit Frauen versklavt und verkauft werden. Das Stück *Russenhuhn* offenbart, dass das auch zu Friedenszeiten passiert.

Dinev übernimmt für sein Stück viele Aspekte der Vorlage, ändert es jedoch in einem zentralen Punkt: Die Zuschauer*innen werden immer wieder damit konfrontiert, dass die Figuren lebende Tote sind, die nicht in einem Mythos eingehen werden. Die zentralen Figuren tragen die Namen ihrer antiken Ahninnen. Die Hauptfigur ist auch bei ihm die trojanische Königin, hier unter ihrem lateinischen Namen Hekuba, die genauso wie im Stück von Euripides die ganze Zeit auf der Bühne ist und ihr Schicksal und das ihrer Töchter beweint. Doch von ihrer Tochter Cassandra erfahren wir die wahre Geschichte dieser Figur. Sie war einst Altphilologin in Prag, interessierte sich besonders für die Antike und benannte deswegen auch all ihre Kinder nach antiken Vorbildern. Als ihr Mann sein gesamtes Vermögen verlor, begann der Abstieg der Familie, der letztendlich dazu führte, dass alle Frauen dem Menschenhandel zum Opfer fielen und zur Prostitution gezwungen wurden. Die Mutter dient als Geisel, damit die Töchter nicht fliehen. Weil sie dieses Schicksal nicht erträgt, flüchtet sie sich in den Mythos, der ihr nicht nur erlaubt, die unmittelbare Gegenwart zu vergessen, sondern ihr auch das Gefühl gibt, dass sie nicht vergessen wird, so Cassandra: »Du hast dich in deiner Welt verschanzt. Es ist doch toll, Trojas Königin zu sein, eine Geschichte zu haben, die jeder kennt, Spuren zu hinterlassen. Aber unsere Geschichte, Mutter, wird kaum jemand kennen. Keine Spuren« (Dinev, 2005f, 26f.). Damit wird explizit ausgesprochen, dass hier Andere erzählen. Diesen Frauen bleibt nicht mal mehr der Trost, den Hekabe in *Die Troerinnen* von Euripides darin findet, dass die Geschichte Trojas in der Dichtkunst überleben wird. Sie werden sterben, ohne dass jemand von ihrem Leid erfährt.

Ganz in diesem Sinne ist in Dinevs Stück von Anfang an präsenter, dass es sich bei seinen Figuren um lebende Tote handelt, deren Erzählungen diesen Raum nicht verlassen werden. Als die Frauen, die gerade erst aus Mittel- und Osteuropa in den Westen gebracht wurden, Hekuba in dem dunklen Raum entdecken, glauben zwei von ihnen, dass

sie bereits tot ist. Doch eine dritte, Nadja, antwortet ihnen: »Sie ist genauso lebendig wie wir« (ebd., 7). Nachdem das Stück offenbart, dass Hekuba in diesem Raum lebendig begraben ist und schließlich auch stirbt, kann dieser Satz hier kaum als Trost verstanden werden, auch wenn es den Frauen selbst und all jenen, die ihr Schicksal noch nicht kennen, zunächst so scheinen mag. Dass von Hekubas Tod niemand erfahren wird, deutet sich bereits zu Beginn an. Denn als eine der Frauen Hekuba auf Russisch, der gemeinsamen Sprache aller Frauen im Raum, ungläubig fragt: »Sie sprechen...?« antwortet diese: »Nein, nicht mehr. Ihr sollt weinen, ihr Unglücklichen. Alle. Troja gibt's nicht mehr.« (ebd., 8f.).¹⁵ Dieser Satz, der bei Euripides, wie bereits erwähnt, erst ganz am Ende des Stücks fällt (Euripides, 1987, 107, Vers 1323f.), bildet hier den Ausgangspunkt. Die Stadt, die ihnen den Ruhm sichern könnte, ist also bereits untergegangen, bevor das Stück einsetzt. Damit bleibt wenig Hoffnung, dass es ihre Geschichten jemals in die Nachwelt schaffen. Sie leben und sterben als unbekannte Andere.

Das bestätigt sich auch darin, wie in beiden Stücken über Leben und Tod gedacht wird. Bei Euripides entgegnet Andromache der trauernden Hekabe, die gerade vom grausamen Opfertod ihrer Tochter Polyxena erfahren hat, dass der Tod dem Leben vorzuziehen ist. Hekabe jedoch gibt trotz all dem Unglück, das ihr widerfahren ist, die Hoffnung nicht auf: »Ganz verschieden, Kind, sind das Leben und der Tod:/denn der eine ist das Nichts, das andere kann hoffen« (ebd., 55, Vers 632f.). An diesem Glauben hält sie bis zum Ende fest, denn selbst wenn sie alles verloren hat, so wird sie doch in der Dichtkunst überleben. Bei Dinev wird anders als bei Euripides die Frage nach Leben und Tod schon im Prolog aufgeworfen, in dem Athene und Poseidon aufeinandertreffen, allerdings anders als im Original nicht, um über das Schicksal der Griechen nach dem Ende des Kriegs zu entscheiden. Vielmehr ist Athene in *Russenhuhn* eine Frauenrechtlerin, die dem hohen Beamten Poseidon einen Tipp gibt, wie er einen Ring von Frauenhändlern auffliegen lassen kann. Vor diesem Gespräch, also ganz zu Beginn des Stücks, wird Poseidon von einem Obdachlosen angebettelt. Doch er will ihm erst Geld geben, wenn er eine Antwort auf die Frage erhält, was das Beste im Leben ist. Der Bettler muss kurz nachdenken, bevor er antwortet: »Das Beste ist: Nicht geboren zu sein« (Dinev, 2005f, 4). In dieser Szene wird angedeutet, dass sich aus der Perspektive der Figuren, die im Zentrum dieses Stücks stehen, nicht die Frage stellt, ob Leben oder Tod die bessere Option ist. Das Leben bietet ihnen anders als Hekabe keine Hoffnung. Sie leiden im Verborgenen, bevor sie sterben.

Gleichzeitig illustriert diese Szene, dass Poseidon den Bettler nicht als einen Anderen wahrnimmt, dem gegenüber er eine Verantwortung hat, wie Lévinas es formuliert. Es geht ihm also nicht darum, sein Leid zu lindern, weil er als Mensch, der es nicht so gut getroffen hat, seine Unterstützung verdient. Vielmehr bezahlt er ihn dafür, dass er ihn unterhält, indem er sein eigenes Leben für nicht lebenswert erklärt.¹⁶ Mit dieser Szene

15 An dem Theaterprojekt nahmen Schauspielerinnen aus Bulgarien, Russland und Rumänien teil, die für die Aufführung Deutsch lernten (Interview). Doch es finden sich im Text auch kurze Sätze, die im Manuskript auf Deutsch niedergeschrieben sind, aber mit dem Hinweis, dass sie auf Russisch bzw. Bulgarisch gesprochen werden sollen.

16 Nicht umsonst sagt der Bettler am Ende des Gesprächs, das Zweitbeste sei ein Hund in Wien zu sein (Dinev, 2005f, 4). Einem Hund wird in Wien mehr Aufmerksamkeit zuteil als einem Menschen, so der Subtext – ein Bild, das sich auch in vielen anderen deutschsprachigen Texten von

wird dem Publikum gleich zu Beginn ein Spiegel vorgehalten. Es wird darauf hingewiesen, dass es nicht reicht, sich unterhalten zu lassen. Im Verlauf des Stücks wird dieser Faden noch einmal aufgenommen. Nachdem Anna/Andromache an einen Freier verkauft wurde, durchbricht sie die unsichtbare Mauer zwischen den Figuren auf der Bühne und den Menschen vor der Bühne und blickt lange ins Publikum. Gleichzeitig fragt Rajna: »Gibt es denn keinen, der uns hilft?« (ebd., 41). Damit wird direkt an das Publikum appelliert, dass es mit dem Theaterabend und einem Applaus nicht getan ist. Vielmehr tragen die Zuschauer*innen die Verantwortung dafür, dass Menschen wie diese aus ihrer ausgeweglosen Situation befreit werden.

Schließlich befasst sich das Stück auch explizit damit, dass diesen Frauen selten Gehör geschenkt wird. In diesem Fall gilt das für die Nebenfiguren, die bei Euripides den Chor stellen und keine individuelle Stimme haben. Bei Dinev kommen auch diese Figuren zu Wort, wie schon Michaela Bürger-Koftis feststellt (Bürger-Koftis, 2008, 146f.). Doch es bedarf einiger Zeit, bis ihnen wirklich jemand zuhört. So erzählt Svetlana ihre Geschichte in der dritten Szene der schlafenden Hekuba (Dinev, 2005f, 13f.). Und Irina scheint zwar in Helena eine ZuhörerIn zu finden. Doch Helenas Interesse gilt nicht Irinas Geschichte, sondern ihrem letzten Geld, das sie ihr mit dem falschen Versprechen abnimmt, ihr zu helfen (ebd., 15–18). Erst ab der darauffolgenden Szene beginnen die Frauen einander zuzuhören (ebd., 19–21). In der sechsten Szene öffnet sich schließlich auch Hekuba für das Leid der Frauen, die sie bis dahin nur als ihren Chor wahrgenommen hat. Nachdem Rajna erzählt hat, wie ihre Mutter sie verkaufte, nimmt Hekuba sie in den Arm und sagt: »Du bist mein Kind. Ihr seid alle meine Kinder« (ebd., 30). Die Frauen beginnen daraufhin einander zu helfen, hören sich die Geschichte von Alexandra an, schöpfen Hoffnung und träumen von einer besseren Zukunft, in der sie alle an einem sicheren Ort, Hekubas Haus, gemeinsam leben können: »Ihr Mädchen kommt auch mit und wohnt mit uns. Wir haben ein großes Haus, es ist genug Platz für alle« (ebd., 37). Im Epilog finden sie noch einmal zu dieser Gemeinschaft zusammen, dieses Mal allerdings in Freiheit, wie die letzten Worte von Alexandra andeuten: »Schaut, das Meer...« (ebd., 53). Das Meer steht hier nicht nur für die Befreiung aus dem engen Raum. Es stellt auch eine unendliche Weite dar, die sich nur schwer fixieren lässt. In den letzten Worten des Stücks drückt sich die Hoffnung auf Veränderung aus, die diesen Anderen erlaubt in Freiheit zu leben. Damit wird noch einmal an das Publikum appelliert, seine Verantwortung wahrzunehmen.

Die Darstellung Anderer als lebende Tote, die all ihrer Rechte beraubt sind und keine Stimme haben, wie Dinev diese in *Russenhuhn* zum ersten Mal einsetzt, findet sich auch in anderen Werken des Autors, unter anderem in seiner Erzählung »Spas schläft« und in seinem Roman *Engelsungen*, auf die später noch ausführlicher eingegangen wird (vgl. die Abschnitte 6.5 und 6.6). Auch auf Mythen greift Dinev immer wieder zurück, so zum

Immigrant*innen findet, wie Norbert Mecklenburg gezeigt hat (Mecklenburg, 2008, 494). Deswegen bittet der Obdachlose in Dinevs Stück auch um Geld für seinen nicht vorhandenen Hund, der sein nichtexistierendes Haus bewacht. Er glaubt, dass er mit dieser Geschichte mehr Mitleid erregen kann als mit seinem wahren Schicksal. Ähnlich beobachtet der Migrant Iskren in *Engelsungen*, »daß dort, wo man bestimmte Tiere wie Menschen behandelte, man auch bestimmte Menschen wie Tiere behandelte« (Dinev, 2003, 492).

Beispiel in der Erzählung »Boshidar«. Doch in diesem Fall nimmt er nicht die übersehenen Nebenfiguren, sondern die Helden selbst zum Ausgangspunkt, um einen anderen Helden zu erschaffen.

6.3 »Boshidar«: Der andere Held

In »Boshidar« erzählt Dinev die Geschichte eines Flüchtlings als karnevaleske Parodie der großen Heldenmythen, wie man sie aus den antiken Epen und der Bibel kennt. Der Protagonist Boshidar wird von seiner Mutter nach der Geburt in einem Zug zwischen Sofia und Burgas ausgesetzt und von einem Schaffner und seiner Frau aufgezogen. Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs flieht er nach Österreich, wo er am Ende der Erzählung in einer Flüchtlingsunterkunft auf die Entscheidung über seinen Antrag auf Asyl wartet. Dinev legt dieser Geschichte eines Migranten aus einfachen Verhältnissen, anders als James Joyce in *Ulysses* seinen einfachen Dublinern, nicht ein bestimmtes Heldenepos zugrunde, sondern arbeitet mit archetypischen Elementen von Heldenmythen, um die Geschichte eines anderen Helden zu erzählen.

Die Mythen, die in antiken Epen und der Bibel erzählt werden, mögen uns heute fern scheinen. Doch die Archetypenforschung argumentiert, dass die Menschen sich selbst und ihr Leben auch heute noch nach ähnlichen Mustern wahrnehmen und erzählen: »The latest incarnation of Oedipus, the continued romance of Beauty and the Beast, stand this afternoon on the corner of Forty-second Street and fifth Avenue, waiting for the traffic light to change« (Campbell, 2004, 4). Joseph Campbell arbeitete in seinem Buch *The Hero with a Thousand Faces* einen Monomythos heraus, der den unterschiedlichen Mythen zugrunde liegt.¹⁷ Diese Elemente lassen sich bis heute in der Darstellung von Helden im Film und der Populärkultur nachweisen: »In der Forschung besteht [...] ein breiter Konsens darüber [...], dass auch neuere Heldenerzählungen im Großen und Ganzen der von ihm beschriebenen Struktur folgen« (Hoff et al., 2015, 104). Der Mythos dient bei Dinev also anders als Susanne Lorenz in ihrer Dissertation behauptet keineswegs der »Fernrückung des kulturell Fremden« (Lorenz, 2018, 180).¹⁸ Vielmehr soll über die archetypischen Elemente, die das menschliche Denken über Grenzen hinweg prägen, Nähe zu einer Figur geschaffen werden, die als fremd gilt. Dieser Effekt wird noch durch die Parodie gesteigert: »Durch Humor kann man Menschen öffnen für das Leid anderer« (Dinev in Buttinger, 2010).

Boshidar wird, wie Mose, Paris oder Ödipus, nicht von seinen Eltern, sondern von Stiefeltern großgezogen.¹⁹ Allerdings entpuppt er sich anders als seine mythischen Vorfahren nicht als Prophet oder Königssohn. Vielmehr lernt er seine biologischen Eltern

17 Dass Campbells Buch den Hintergrund zu Dinevs Erzählen bildet, mag in seiner langen Arbeit für den Film begründet liegen. Das Buch diente unter anderem George Lucas als Inspiration für *Star Wars* (Lawrence, 2006).

18 Lorenz bezieht sich auf die Erzählung »Kein Wunder«, die sich jedoch in der Art der Verwendung des Mythos nicht grundlegend von »Boshidar« unterscheidet.

19 Otto Rank nahm Sigmund Freuds Aussagen zum Familienroman, mit dem Kinder sich alternative Eltern imaginieren, zum Anlass, um sich mit Mythen zu befassen, in denen sich ähnliche Strukturen finden. Schon 1909 stellte er in seinem Buch *Der Mythos von der Geburt des Helden* fest, dass es

niemals kennen. Für ihn gibt es kein Zurück zu einer wahren Herkunft. Er entkommt den einfachen Verhältnissen, in denen er aufgewachsen ist, auch durch seine Flucht in den Westen nicht. Die Flucht macht aus dem kommunistischen Anderen einen Anderen im Kapitalismus, der darauf hofft, sich mit Schneeschaukeln ein wenig Geld verdienen zu können (Dinev, 2000, 27). Der Protagonist ist kein höheres Wesen, sondern ein Anderer, der uns als Held gegenübertritt. Dinev bildet damit in der Form seiner Erzählung ein Paradox ab, das sich schon bei Lévinas findet. Der Andere ist nämlich nicht nur der Unterdrückte und Ausgebeutete. Er ist gleichzeitig »der Meister«: »Er offenbart sich in seiner Herrlichkeit« (Lévinas, 2002, 144). Er ist seinem Gegenüber überlegen, denn er verfügt über ein Wissen, das diesen in den Grundfesten seines Denkens erschüttert. Dieses Paradox trifft auch auf die mythischen Vorläufer Boshidars zu. Viele dieser Figuren waren selbst Migranten, wie Dinev in einem Interview erklärt:

Es gibt keinen Mythos ohne Migration. Der mythische König wird oft als Kind woanders hingebracht und kommt später zurück. Oder umgekehrt. Im Christentum ist es ganz klar mit der Jesusfigur, und vor Jesus gibt es schon genug Propheten, es beginnt schon so mit dem ägyptischen Exil und diese Bewegung, das ist eine ganz wichtige Geschichte: Sie ist Voraussetzung für die Auferstehung. Man erhebt sich nicht auf dem eigenen Ort. Es gibt in der eigenen Kultur keine Auferstehung, erst durch diese Reibung in der Fremde. (Dinev in Schwens-Harrant, 2014a, 23)

Bevor man sie zu Helden stilisierte, die die Welt veränderten, durchliefen diese Figuren eine Geschichte, in der sie zu Anderen gemacht wurden. Dinev deutet an, dass Boshidar genau wie seine mythischen Vorläufer das Denken der Menschen verändern könnte, wenn er die Möglichkeit erhält, seine Geschichte zu erzählen.

Die Form, die Dinev wählt, um seine Figur gleichzeitig als Anderen und als Helden zu charakterisieren, soll hier in Anlehnung an Michail Bachtin als karnevaleske Parodie beschrieben werden. Bachtin hat in seinen Werken *Rabelais und seine Welt* und *Probleme der Poetik Dostoevskijs* aufgezeigt, dass die mittelalterliche Lachkultur, wie sie vor allem im Karneval Ausdruck fand, hauptsächlich über François Rabelais Roman *Gargantua et Pantagruel* Eingang in die Literatur fand und diese bis in die Gegenwart prägt. Autoren wie Dostojewski sind dabei nicht direkt von dieser Karnevalstradition beeinflusst, sondern greifen über literarische Vorläufer auf diese zurück, ohne sich dieser Tatsache bewusst zu sein.²⁰ Dennoch beinhalteten ihre Werke das, was Bachtin als »karnevalistisches Weltempfinden« bezeichnet (Bachtin, 1985, 28). Dieses besondere Weltempfinden findet Ausdruck in einer Lachkultur, die sich von jener der Neuzeit fundamental unterscheidet. Das Karnevals-lachen ist erstens nicht das Lachen einer Person über andere, sondern das Lachen des ganzen Volkes. Zweitens gilt es nicht einzelnen Problemen oder Personen, sondern der ganzen Welt, inklusive der eigenen Person. Und drittens ist es ambivalent: »es ist heiter, jubelnd und zugleich spöttisch, es negiert und bestätigt, beerdigt und erweckt wieder zum Leben« (Bachtin, 1987, 61). Diese Ambivalenz kennzeichnet

sich bei vielen berühmten mythischen Figuren von Herakles bis Jesus um Kinder handelte, die erst als Erwachsene ihre wahre Identität erfahren (Roudinesco und Plon, 2004, 230f.).

20 Dostojewski zählt zu den Autoren, die Dinev immer wieder als großes Vorbild nennt (vgl. zum Beispiel Pohl, 2006).

auch Dinevs Text, der den Heldenmythos gleichzeitig verspottet und wieder zum Leben erweckt, indem er die Figur des Flüchtlings zum Helden einer neuen Epoche erklärt.

Zu diesem Zweck verwendet der Autor einerseits die Mittel der Parodie. Sein anderer Held durchläuft ähnliche Phasen, wie sie für die legendären Helden beschrieben wurden. Das betrifft nicht nur seine Geburt, sondern auch die Entdeckung seiner Besonderheit in der Kindheit, den Rückzug in die Meditation etc. (Leeming, 1998, 7f.). Doch diese Phasen gestalten sich in seinem Leben weitaus profaner als in den Geschichten seiner legendären Ahnen und zwar nicht nur, was die konkreten Ereignisse betrifft, sondern auch bezüglich deren Darstellung. Dinev arbeitet mit grotesken Bildern des Körpers, wie sie im Karneval des Mittelalters von zentraler Bedeutung waren.²¹ Diese zeichnen sich dadurch aus, dass sie den Körper nicht als abgeschlossene Entität wahrnehmen, sondern als Werdenden: »Der groteske Körper [...] ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen« (Bachtin, 1987, 358, Hervorhebung im Original). Aus diesem Grund werden all jene Organe übertrieben, die aus der Körperfläche in die Welt hinausragen (wie Nase, Ohren, Phallus etc.) bzw. den Körper zur Welt öffnen (wie Mund, Anus etc.). Damit verbunden sind andere Motive wie das unbotmäßige Trinken und Essen oder die Ausscheidung der Reste des Verdauungsprozesses durch die diversen Körperöffnungen. In all diesen Körperbildern drückt sich nicht nur eine Verbindung zwischen Körpern und Welt aus, sondern auch eine Verflechtung zwischen Leben und Tod, zwischen Ende und Neubeginn: »Die Ereignisse des grotesken Körpers entwickeln sich immer an der Grenze zwischen zwei Körpern, quasi in ihrem Schnittpunkt: der eine Körper trägt seinen Tod bei, der andere seine Geburt, sie sind zusammengeschlossen zu einem zweileibigen Motiv« (Bachtin, 1987, 363).

Genau diese ambivalente Körpervorstellung findet sich schon in der ersten Szene der Erzählung »Boshidar«, in der der Heldenmythos gleichzeitig aufgerufen und durch groteske Elemente verfremdet wird. Die Szene zeigt deutlich, was für viele Helden gilt: »The struggle [of the hero] begins with the birth of the infant« (Leeming, 1998, 40). Dinev spielt mit der Geburtsszene wie in anderen Teilen der Erzählung auf christliche Mythen an, in diesem Fall insbesondere auf die Geschichten von Jesus und Mose, parodiert diese jedoch in grotesken Bildern, in denen Geburt und Tod miteinander verbunden werden. Boshidar wird wie Jesus um Weihnachten herum geboren – zumindest trägt die Zeitung, in der er gefunden wird, das Datum 20. Dezember 1968. Doch seine Geburt ist fast auch sein Tod, denn er droht an seiner Nabelschnur zu ersticken. Der Ort der Geburt ist nicht ein Stall, sondern eine Zugtoilette, in der sich dann auch nicht Bewunderer von Hirten bis zu Königen um den Helden scharen, um ihn in der Welt willkommen zu heißen. Vielmehr findet ihn ein betrunkenen Fahrgast, »der gerade zwei Schnapsflaschen beim Kartenspiel verloren hatte«: »[D]as Spiel seines Partners hatte bei ihm Durchfall ausgelöst« (Dinev, 2000, 23). Das Kind liegt anders als Mose nicht in einem Korb, sondern ist in die

21 Auf diese grotesken Elemente in Dinevs Schreiben wurde bisher nur am Rande verwiesen. Selbst in einer Analyse des Humors in seinem Erzählband *Ein Licht über dem Kopf* kommt das Wort grotesk nur zweimal vor und wird nicht weiter erläutert (Fuhry, 2018, 239, 242). Allein Wolfgang Müller-Funk geht in seiner Analyse von *Engelsungen* am Rande auf die karnevalesken und grotesken Elemente ein, die sich mit Bachtin lesen lassen (Müller-Funk, 2009, 72–74).

Titelseite der Zeitung *Taten der Arbeiter* eingewickelt, auf der ein Bild von Todor Shivkov prangt, der von 1954 bis 1989 Staatschef der Volksrepublik Bulgarien war. Der Fahrgast freut sich schon darauf, sich nach dem erledigten Geschäft mit diesem Stück Papier zu reinigen, als er in »etwas Warmes, Nasses und Rundes« greift. Das Baby, das später von seinen Stiefeltern den Namen Boshidar erhält, wird hier also nicht als etwas Besonderes wahrgenommen, sondern als ein undefinierbares Etwas beschrieben, ein typischer grotesker werdender Körper, der noch nicht als Mensch erkennbar ist, sondern sich in der Entstehung befindet.

Der parodistische Bezug zu christlichen Mythen zeigt sich auch auf vielen anderen Ebenen der Erzählung. So geben die Stiefeltern dem Kind den Namen Boshidar, der sich mit Geschenk Gottes übersetzen lässt, und in der Erzählung über seine Herkunft finden sich Anklänge an Gott und Maria. Sein Vater ist nicht Gott, aber doch ein schöpferisches Wesen, »ein auf Abwege geratener russischer Maler und Bildhauer aus Archangelsk« (ebd., 24), zu Deutsch Erzengelstadt. Sein schöpferisches Talent trägt nicht wie die Gottes zur Entstehung eines Ursprungsmythos bei. Ganz im Gegenteil, er ist ein Fälscher, der die Idee, dass sich der Ursprung des Menschen rekonstruieren lässt, in Frage stellt. Er fälscht einen goldenen Rhyton, also ein Trinkgefäß, aus der Epoche der Thraker, die in der Antike unter anderem auf dem Gebiet des heutigen Bulgarien siedelten und in Homers *Ilias* Erwähnung fanden. Damit trägt der Vater Boshidars dazu bei, den Mythos weiterzutragen, den die Bulgar*innen zu ihrem Ursprung erklären. Gleichzeitig ist damit in Frage gestellt, ob sich die ursprüngliche Bedeutung dieses Volkes überhaupt rekonstruieren lässt oder ob der Blick zurück nicht schon immer durch die Gegenwart verfälscht ist. Doch der Betrug fliegt auf, und Boshidars Vater kommt in ein sibirisches Lager, in dem er innerhalb von sieben Tagen eine Kirche erbauen muss. Mit der Zahl sieben wird dabei auf die Erschaffung der Welt angespielt, wie Silke Schwaiger richtig bemerkt (Schwaiger, 2016d, 172), und damit nochmals auf die Verbindung der Figur zu Gott verwiesen. Boshidars Mutter wiederum ist nicht Maria, aber sie dient als Vorbild für eine Ikone Marias in dieser Kirche: »Wäre es Boshidar möglich gewesen, einen Blick in diese Kirche zu werfen, hätte er in der Ikone der Heiligen Mutter Gottes ein Bild seiner leiblichen Mutter sehen können« (Dinev, 2000, 24).

In der Erzählung lassen sich auch die weiteren Phasen solcher Heldengeschichten identifizieren. In Boshidars Kindheit stellt sich heraus, dass er etwas Besonderes ist. Doch während Odysseus ein Wildschwein tötet und Jesus in der Synagoge mit Gelehrten diskutiert (Leeming, 1998, 45f., 58f.) wird das Talent dieses Helden entdeckt, »als er eine Katze, die von seinem Freund Goscho an einem Ast hängt worden war, zu Hause malen wollte« (Dinev, 2000, 25). Der Übergang zum Erwachsenen gestaltet sich bei ihm wie bei Jesus als ein Rückzug aus der Welt, in seinem Fall, weil er erfährt, dass er ein Adoptivkind ist. Er geht jedoch nicht für 40 Tage und 40 Nächte in die Wüste, sondern kommt lediglich vier Tage nicht nach Hause, um dann drei Monate lang kein Wort mit seinen Eltern zu sprechen. Diese Phase beendet er mit den Worten: »Ich habe Hunger« (ebd., 26) – auch das eine Anspielung auf Jesus, der allerdings 40 Tage und Nächte gefastet hatte, bevor er Hunger bekam (Matthäus 4, 2). Diese Phase, die als Sommer beschrieben wird, ist auch eine Form der Suche nach seinen Wurzeln, die ihn zu seinen Adoptiveltern zurückführt: »Er hatte auf dieser Welt niemanden außer den beiden, die er Vater und Mutter nannte. Der Himmel allein war kein Zuhause« (Dinev, 2000, 25). Der Sommer ist zudem die

Zeit seiner ersten großen Liebe. Im Herbst folgt die Armee, das Ende seiner Beziehung und der Sturz des kommunistischen Regimes. Im Winter schließt Boshidar mit diesem Leben ab, flieht nach Österreich und befindet sich zu Silvester 1989 in einem Asylwerberheim am Anfang eines neuen Lebens.²²

Der Text endet mit dem Wunsch Boshidars, anderen von sich zu erzählen. Auch dieses Ende wird in einem grotesken Bild dargestellt, der Idee, dass sich in seinem Körper eine ganze Welt verbirgt (Bachtin, 1987, 381). Nachdem Boshidar mit seinen Eltern telefoniert hat, begibt er sich in den Hof der Asylunterkunft, wo sein Körper die ganze Welt in sich aufnimmt: »In ihm vermischen sich Erinnerungen, Gedanken und Hoffnungen und reißen den Hof mit sich, die zwei Bäume, die versteckten Sterne... Gut, daß es in seiner Seele Platz genug für alles gibt« (Dinev, 2000, 28). Aus diesem Gefühl, die ganze Welt in sich zu tragen, entsteht für ihn der Wunsch zu erzählen: »Er hat so viel zu erzählen, daß er, hat er einmal angefangen, die ganze Welt mit Worten zudecken könnte« (ebd., 28). Er will also die Welt, die er in sich trägt, nach außen kehren. Damit übersetzt Dinev einen zentralen Gedanken von Lévinas, der kritisiert, dass der Andere gern als Thema wahrgenommen und damit in das eigene Denken eingeordnet wird, aber gleichzeitig zu bedenken gibt, dass der Andere diese Festschreibung per se überschreitet:

Die Weise des Anderen, sich darzustellen, indem er *die Idee des Anderen in mir überschreitet*, nennen wir nun Antlitz. Diese *Weise* besteht nicht darin, vor meinem Blick als Thema aufzutreten, sich als ein Ganzes von Qualitäten, in denen sich ein Bild gestaltet, auszubreiten. In jedem Augenblick zerstört und überflutet das Antlitz des Anderen das plastische Bild, das er mir hinterläßt [...]. (Lévinas, 2002, 63, Hervorhebung im Original)

Genau das wird auch in Dinevs Erzählung am Ende ausgesprochen. Boshidar will »die ganze Welt mit Worten zudecken«. Er tritt uns nicht als Thema gegenüber, das wir in unser Denken einordnen können, sondern breitet eine neue Vorstellung von der Welt vor uns aus, die uns als Zuhörer*innen in Frage stellt. Allerdings fehlt ihm dafür noch die Sprache: »Ich wenig sprechen, aber viel verstehen« (Dinev, 2000, 28). Sein noch ungelinktes Deutsch erlaubt ihm noch nicht, seiner Welt in dieser Sprache Ausdruck zu verleihen. Wir lesen also die Geschichte einer Person, die uns diese noch gar nicht erzählen kann. Erzählt wird die Geschichte von einem allwissenden Erzähler, über den wir nichts erfahren. Im Roman *Engelszungen* wird diese Erzählposition weiterentwickelt. Ein toter anderer Held im Sinne Boshidars wird in diesem Roman zum »Engel der Erzählung« (vgl. Abschnitt 6.6.1).

Auch in seinen folgenden Erzählungen konzentriert sich Dinev auf die Frage, wie sich über Andere erzählen lässt, ohne sie auf diese Rolle festzuschreiben. Dabei widmet

22 Die Migration wird von Dinev nicht nur in diesem Text als eine Form von Tod und Wiederauferstehung dargestellt. Dieses Motiv nutzt er insbesondere in seiner Erzählung »Lazarus« (Schweiger, 2008, 120f.), aber auch in seinem Roman *Engelszungen* (Sturm, 2019, 117f.). In der Literatur zum Thema Migration findet sich dieses Bild schon bei Mary Antin, die ihre Autobiografie mit dem Titel *The Promised Land* mit den folgenden Worten einleitet: »I was born, I have lived, and I have been made over. Is it not time to write my life's story? I am just as much out of the way as if I were dead, for I am absolutely other than the person whose story I have to tell« (Antin, 1912, xi).

er sich aber jeweils unterschiedlichen Aspekten dieser Fragestellung. In der Erzählung »Ein Licht über dem Kopf« beschreibt er einen Menschen in ständiger Veränderung und verleiht diesem Prozess auch auf sprachlicher Ebene Ausdruck. Kein Mensch ist per se ein Anderer, so die Grundaussage, aber jeder Mensch kann zu einem Anderen werden.

6.4 »Ein Licht über dem Kopf«: Wider die Fixierung von Sprache und Identitäten

In »Ein Licht über dem Kopf« erzählt Dinev die Geschichte Plamen Svetlevs vom Ende seines Dienstes in der bulgarischen Armee bis zu seiner Festnahme in Wien. Dabei wird nicht versucht, die Identität dieser Figur herauszuarbeiten, sondern ihn als einen Menschen in ständiger Veränderung zu zeichnen. Sein Leben ist ein fortwährendes Auf und Ab zwischen Wohlstand und Armut. Nichts erweist sich als beständig, sei es Wohnort, Beruf oder auch familiäre Verhältnisse. Damit wird die Auffassung in Frage gestellt, dass ein menschliches Leben als kohärente Geschichte erzählt werden kann, getragen von einer Identität, die in der Geburt angelegt wird und sich bis zum Tod nicht ändert. Die Vorstellung von Identität als veränderbar geht einher mit einer Sprache, die sich genauso wenig auf eine Bedeutung fixieren lässt. So bezeichnet der Titel »Ein Licht über dem Kopf« im Leben der Hauptfigur zugleich die Zeiten absoluten Glücks wie die Momente, in denen ihm so großes Unglück widerfährt, dass sein ganzes Leben dadurch auf den Kopf gestellt wird (Rădulescu, 2013, 45–47). Gleichzeitig hält die Hauptfigur aber verzweifelt an einer Identität fest, allerdings nicht an einer nationalen, wie wir es heute oft sehen, sondern ganz in der grotesken Manier, wie sie schon für »Boshidar« nachgewiesen wurde, an seiner Berufung als Taxifahrer. Es überrascht daher nicht, dass er sich in dem Moment, als er im Gefängnis ist und alles verloren hat, das Wort »Taxi« auf seinen Penis tätowieren lässt (Dinev, 2001a, 132).

Die Erzählung setzt zu dem Zeitpunkt ein, als Svetlev seinen Dienst in der bulgarischen Armee absolviert hat und als Holzhacker nach Sibirien emigriert. Die Migration bringt dem Mann den erhofften Erfolg. Nach zwei Jahren kehrt er mit einem Auto, einer Frau und genügend Geld für ein Eigenheim zurück. Er verdingt sich als Schlosser in einem Kombinat und wird Vater eines Sohnes. Doch die Geschichte macht seinem Versuch, ein geregeltes Leben zu führen, einen Strich durch die Rechnung. Das kommunistische System bricht zusammen, und er verliert seine Arbeit. Zunächst überwiegt noch das Glück über das Ende des Kommunismus: »Man hatte in diesen Zeiten sowieso was besseres zu tun. Das ganze Volk jubelte. Plamen jubelte mit. Es war eine schöne Beschäftigung« (ebd., 126). Auf die Hoffnung auf ein besseres Leben folgt jedoch unmittelbar die Enttäuschung. Plamen findet kurzzeitig Arbeit als Buchbinder, die er nach einem Unfall wieder verliert. Dann versucht er sich mit einem Freund, der zwei alte Parteilmousinen erstanden hat, als Leichenbestatter, bevor er entdeckt, dass es ertragreicher ist, Lebende zu fahren.

Im Beruf des Taxifahrers findet er seine Berufung, an der er in guten wie in schlechten Zeiten festhält. Ihm geben nicht Liebe oder Glauben Hoffnung, sondern das Taxifah-

ren.²³ Das liegt nicht nur daran, dass sich dieses als wirtschaftlich einträglich erweist. Sein Taxi entwickelt sich zum Inbegriff einer besseren Welt, in der die Menschen den dunklen Zeiten, die sie durchleben, entkommen und an den Versprechen des Kapitalismus partizipieren können: »Man brauchte ihm nur zu winken, und er bot einem Sicherheit und Zukunft« (ebd., 128). Inbild der Zukunft ist sein Taxameter, der so eingestellt ist, dass ihm die ständigen Währungsschwankungen nicht zusetzen können. Er ist damit seiner Zeit voraus: »In Plamens Taxi bezahlte man die Preise von morgen. Kaum bestieg man sein Auto, war man schon in der Zukunft« (ebd., 128). Gleichzeitig bietet er Sicherheit in der Dunkelheit, die die Straßen seiner Stadt beherrscht, seitdem die Straßenlaternen gestohlen wurden, weil sich mit dem Eisen Geld verdienen ließ. Er hilft all jenen, die sich vor den schrecklichen Dingen fürchten, die in der Finsternis passieren können: »[D]a kam Plamen mit dem kleinen Licht auf dem Dach. Eine Rettung für die Verzweifelten« (ebd., 128). Das kleine leuchtende Schild auf seinem Auto, das Licht über seinem Kopf, lässt sich also zu diesem Zeitpunkt als eine Art Heiligenschein interpretieren. Doch sein Glück währt nur kurz, denn Plamen wird überfallen und verliert sein Geld, sein Auto und damit auch seine Arbeit. Mit dieser Wendung in seinem Leben erhält auch der Titel der Erzählung eine völlig neue Bedeutung: »[Er] verspürte [...] einen Schlag auf den Kopf und sah wieder Lichter, aber es waren die Lichter einer Stadt, die er nicht kannte. Etwas zerbrach und Plamen wurde ohnmächtig« (ebd., 129). Der Schlag auf den Kopf lässt ihn zwar auch Lichter sehen, aber diese verkünden Unheil. Als er aufwacht, ist das Licht nicht mehr ein Heiligenschein über seinem Kopf, sondern nur noch ein fernes Versprechen: »Am Himmel gab es viele Sterne und einen großen runden Mond, aber die gehörten ihm nicht« (ebd., 129).²⁴

Dem Raubüberfall folgt der Abstieg. Aus Verzweiflung wird Plamen mit einem Freund selbst zum Räuber, muss ins Gefängnis und verliert schließlich auch noch Frau und Kind. Doch er nutzt einen Freigang, um sich einen falschen Pass zu verschaffen, sich nach Wien abzusetzen und sich dort ein neues Leben aufzubauen. Nachdem ihm die Erinnerung an seine Zeit als Taxifahrer über seine schweren Jahre im Gefängnis geholfen hat, versucht er jetzt an die Vergangenheit anzuschließen, indem er wieder Taxifahrer wird: »Über seinem Kopf ein kleines gelbes Licht. Umschlossen von seinem Glück saß er wie in einem Ei. Er fuhr wieder Taxi« (ebd., 133). Doch eine Rückkehr zu dieser Vergangenheit erweist sich als unmöglich: »Er war wieder das, was er einmal gewesen war. Nur dass die Straßen nicht mehr so dunkel, sondern vom Licht gesättigt waren. Nur dass er nicht mehr Frau und Kind hatte. Nur dass er nicht mehr Plamen Svetlev hieß« (ebd., 133). Selbst das Taxi hat nicht mehr dieselbe Bedeutung wie zuvor. Plamen ist nicht mehr Inbegriff der Hoffnung für die Menschen, die er transportiert, das Licht über seinem Kopf kein Heiligenschein. Vielmehr ist sein Taxi das letzte, was ihm geblieben ist, sein Ein und Alles, seine Heimat, sein Liebesnest mit Prostituierten: »Er war nur in seinem Auto glücklich« (ebd., 134). Dass er selbst das Licht in sich trägt, das

23 Mit den Begriffen »Liebe«, »Glaube« und »Hoffnung« wird auf die Bibel angespielt (vgl. dazu die folgenden beiden Abschnitte zur Erzählung »Spas schläft« und zum Roman *Engelszungen*).

24 Dass Dinev mit dieser Geschichte auch Kritik am Systemwechsel vom Kommunismus zum Kapitalismus übt, der für die Menschen generell meist Verschlechterung brachte, auch wenn er einzelnen zumindest vorübergehend mehr Einnahmen bescherte, sei hier nur am Rande erwähnt.

er verloren zu haben glaubt – nicht umsonst heißt er Plamen also Flamme und Svetlev also Licht –, bleibt ihm verborgen. Die Erzählung endet mit einer weiteren Wendung, die sich genauso ankündigt wie die vorherige. Plamen wird verhaftet und dieses Mal von der Polizei zusammengeschlagen: »Kurz danach sah er die Lichter. Es waren die Lichter einer Stadt, die er nicht kannte« (ebd., 135).

Plamen Svetlevs Lebensgeschichte illustriert, dass kein Mensch per se ein Anderer ist, dass aber jeder zu einem Anderen gemacht werden kann. Selbst Migration hat nicht immer zur Folge, dass ein Mensch zum Anderen wird. Für Svetlev ist zumindest die erste Migration nach Sibirien eine Erfolgsgeschichte. Er wird zum Anderen, weil er nach dem Fall des Eisernen Vorhangs die Lebensgrundlage verliert und sich aus Verzweiflung dem Verbrechen zuwendet. Wie die Immigranten aus Osteuropa im kapitalistischen Westen zu Anderen werden, erzählt Dinev in »Spas schläft«.

6.5 »Spas schläft«: Wie der Immigrant zum Anderen gemacht wird

Hauptfigur der Erzählung »Spas schläft« ist der Bulgare Spas Christov, der 1990 voller Hoffnung aus Bulgarien nach Wien flieht. Die Geschichte seiner Erfahrungen als Migrant wird aus der Perspektive eines Tages im Jahr 2001 erzählt, an dem er seine Arbeit als Tischler und damit all seine Hoffnung auf ein besseres Leben verliert. Ihm droht nach all den Jahren, in denen er vergeblich versucht hat, sich in Österreich ein Leben aufzubauen, die Abschiebung. Die Erzählung illustriert, wie Immigranten aus Osteuropa in Österreich im Verlauf der 1990er Jahre zu Anderen im Kapitalismus wurden. Nach 1989 etablierte sich in den westeuropäischen Staaten ein neues Migrationsregime, das es Immigrant*innen sukzessive erschwerte, legal in diesen Ländern zu leben und zu arbeiten. Der Zugang zu Asyl wurde eingeschränkt und die Einwanderungsbestimmungen sowie die Auflagen für einen legalen Aufenthalt wurden zunehmend restriktiver. Dieser Prozess der Entrechtung hatte eine »Prekarisierung von MigrantInnen« zur Folge: Sie müssen »ständig mit der Möglichkeit der Aufenthaltsbeendigung rechnen« (Horvath, 2014, 249). Damit steigt ihre Abhängigkeit von Arbeitgeber*innen, die ihren unsicheren Status ausnutzen können, um die eigenen Kosten und Risiken zu minimieren. Auch in Österreich wurde nach 1989 eine große Anzahl von Gesetzen erlassen, die die Freiheit von Immigrant*innen immer weiter einschränkte (ebd., 256). Die Erzählung »Spas schläft« stellt diese fortschreitende Entrechtung als einen Prozess dar, der die Wertesysteme der betroffenen Menschen verändert und sich in ihre Körper einschreibt.

Die Ausgrenzung von Anderen setzte nicht erst 1989 ein. Vielmehr ist sie im modernen Nationalstaat angelegt, wie Dinev in seinem Text »Die Brücke der Ungenannten« erklärt: »Die Gesellschaft, der Staat haben dieses Ausschlussverfahren schon in ihrem Gründungsmoment. Sie schaffen die Grenzen: Hier sind die Eigenen, dort die Fremden. Und wo es Grenzen gibt, gibt es auch Ausgrenzung« (Dinev, 2010, 10). Damit schließt er an Michel Foucaults Definition von Rassismus an. Ausgangspunkt für Foucaults Analyse ist die Feststellung, dass es im Nationalstaat zu einer Aufwertung des menschlichen Lebens kommt: Während der Untertan dem Souverän hauptsächlich als Kanonenfutter diente, sollte der Bürger – und zwar ausdrücklich der Mann – zum Reichtum des Staates beitragen, musste also am Leben erhalten werden. Die Kehrseite der Aufwertung des

menschlichen Lebens im Nationalstaat ist die gleichzeitige Abwertung desselben außerhalb des Nationalstaats, und zwar über den Mechanismus des Rassismus. Dieser erlaubt zwischen erhaltenswertem und lebensunwertem Leben zu unterscheiden und letzteres zur Tötung freizugeben. Darunter versteht Foucault nicht nur die direkte Tötung anderer Staatsbürger wie zum Beispiel in einem Krieg, sondern jegliche Form des indirekten Mordes, die eine Person »der Gefahr des Todes aussetzen«. Als konkretes Beispiel nennt er in diesem Zusammenhang die Abschiebung (Foucault, 1992, 43; vgl. dazu Magiros, 2004, 91–120).

Dass die drohende Abschiebung eine Form der Tötung ist, zeigt sich in Dinevs Text bereits in der ersten Szene, in der Spas Christov wie ein aufgebahrter Toter beschrieben wird. Er liegt »friedlich« und »auf dem Rücken« unter einem Plakat mit der Aufschrift »Lebt und arbeitet in Wien«: »Wie eine brennende Kerze, die man den Toten zwischen die Hände zu schieben pflegt und die sie dann brav, wenn auch teilnahmslos halten, genauso diszipliniert hielt er eine halbvolle Dose Bier über seinem Bauch« (Dinev, 2001c, 93). Doch Christov ist nicht tot, er hat sich aus Verzweiflung über seine Lage betrunken und schläft nun seinen Rausch aus. Er ist wie die Figuren im Drama *Russenhuhn* ein lebender Toter, dem niemand Aufmerksamkeit schenkt:

Hätte jemand für eine Weile sein Gesicht beobachtet, hätte er bemerkt, daß diese Lippen zwar unregelmäßig, aber immer wieder ein und dasselbe Wort formten. Man hätte das Wort sogar leicht ablesen können, so deutlich formten es seine Lippen. Man hätte nur bleiben und einen ruhigen Blick auf Spas' Gesicht werfen müssen, und man hätte das Wort erkannt. Aber man blieb nicht. (Dinev, 2001c, 93)

Ganz bewusst wird dabei der Fokus auf das Gesicht gerichtet, denn nach Lévinas ist es das Antlitz des Anderen, das uns davon abhält, einen Mord zu begehen: »Das Antlitz spricht mit mir und fordert mich dadurch zu einer Beziehung auf« (Lévinas, 2002, 283). Doch niemand fühlt sich von Christovs Antlitz angesprochen. Das erklärt die unpersönliche Form »man«, in der sich die Unmenschlichkeit all der Menschen ausdrückt, die an dem lebenden Toten vorübergehen, ohne sich um ihn zu kümmern.

Genau wie im Drama *Russenhuhn* handelt es sich bei der Darstellung der Hauptfigur als lebender Toter in »Spas lebt« nicht nur um ein Bild. Christov kämpft von Beginn an um sein Überleben. Als er voller Hoffnung nach Österreich flieht, ist ihm der Zugang zu Asyl in diesem Land bereits verwehrt. Damit ist er automatisch von Abschiebung bedroht: »Asyl kriegte man nicht mehr. Man kriegte nur sechs Monate Aufenthaltserlaubnis, danach wurde man abgeschoben. Es sei denn, man fand Arbeit« (Dinev, 2001c, 94). Die Gesetzgebung macht es fast unmöglich, dass sich die Hoffnung auf Arbeit erfüllt: »Die offizielle Information lautete: Man bekommt Arbeit nur dann, wenn man eine Arbeitsbewilligung hat. Und eine Arbeitsbewilligung bekam man erst dann, wenn man eine Arbeit hatte« (ebd., 95). Diese paradoxe Situation treibt die Immigrant*innen in die Illegalität. Die daraus resultierende Rechtlosigkeit wiederum führt dazu, dass sie von potenziellen Arbeitgeber*innen ausgenutzt werden können. So nimmt Spas eine Stelle in einem Restaurant an, dessen Besitzer ihm immer wieder die Legalisierung verspricht, dieses Versprechen jedoch nie einlöst: »Spas kochte. Das ferne Licht dieses Tages [seiner Legalisierung durch die offizielle Anmeldung] vor Augen, und den greifbaren Trost die-

ser Arbeit in der Tasche« (ebd., 99). Die gesetzliche Prekarisierung hat zur Folge, dass die betroffenen Personen im wahrsten Sinne des Wortes in der Arbeit aufgehen, die ihnen das Überleben garantiert (Kegelman, 2010, 114). Sie geben sich mit all ihren Sinnen dieser Arbeit hin. Ihr gesamtes menschliches Dasein ist darauf reduziert. Das zeigt sich an seinem Freund Ilija, der kurzzeitig als Werbeträger für ein Restaurant arbeitet:

Ilija war die frische, lebendige Werbung. Er zog als Bierhaube durch die Kärntnerstraße. Es war Winter. Ihm war kalt. Ein Bier soll kalt sein. Er hatte einen bitteren Geschmack im Mund. Ein Bier soll bitter sein. Seine Augen waren vom Wind beschlagen wie Biergläser. Er war das, was er sein sollte. (Dinev, 2001c, 100)

Die Konsequenz dieser Entmenschlichung ist, dass er auch von anderen nicht mehr als Mensch, sondern als austauschbares Objekt wahrgenommen und nach einiger Zeit kurzerhand durch einen billigeren Flüchtling ersetzt wird. Ob auch er für weniger Geld gearbeitet hätte, steht dabei niemals zur Debatte, denn »Botschaften fragt man nicht« (ebd., 100).

Die Gesetze haben also einen Prozess der Entmenschlichung zur Folge. Jede Verschärfung der Gesetze hat konkrete körperliche Konsequenzen:

Und es kamen Flüchtlinge, die nie erkrankten, weil sie keine Versicherung hatten. Die gut, schnell und fehlerlos arbeiteten, weil sie keine Zeit hatten, die Sprache zu erlernen und nur durch ihre Taten sprechen konnten. Die kaum noch aßen, tranken und schliefen, die kaum noch atmeten, weil sie zu zehnt in Zwanzig-Quadratmeter-Wohnungen wohnten. Sie waren körperlos und geräuschlos wie Schatten. (Dinev, 2001c, 107f.)

Die staatliche Macht schreibt sich in die Körper ein, verläuft durch sie, markiert in ihnen die Grenzen des Staates. Sie verwandeln sich in »Schattenexistenzen« (Schweiger, 2005, 222).²⁵ Dieser Prozess der Entmenschlichung betrifft auch die Gefühle der Flüchtlinge. Spas kommt »voller Liebe, Hoffnung und Glauben« nach Österreich: »Er wollte in Wien leben, lieben und geliebt werden« (Dinev, 2001c, 94).²⁶ Diese zentralen Motive seiner Flucht verlieren jedoch schnell an Bedeutung. Das spiegelt sich darin wider, welche Worte für ihn in der deutschen Sprache relevant werden: »Arbeit« war das erste Wort, das Spas auf Deutsch gelernt hatte. Es war weder das Wort »Liebe« noch das Wort »Hoffnung«, geschweige denn das Wort »Glaube« (ebd., 94).²⁷ Das Wort »Arbeit« übernimmt die Bedeutung all dieser Worte: »Arbeit war ein magisches Wort. Alle anderen waren ihm unterworfen. Es allein bestimmt alles. Arbeit war mehr als ein Wort, es war die Rettung«

25 Hannes Schweiger weist zurecht darauf hin, dass ihnen das wiederum erlaubt, sich der staatlichen Macht zu entziehen (vgl. Schweiger, 2005, 222).

26 Das sind nicht zufällig die drei Worte, mit denen der Text schließt, der uns als das Hohelied der Liebe bekannt ist: »Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen« (1. Korinther 13, 13). Der erste Brief des Paulus an die Korinther wird auch mit dem Titel des Romans *Engelsungen* aufgerufen. Seine Bedeutung für Dinevs Werk wird im folgenden Abschnitt zu diesem Roman ausführlicher diskutiert (vgl. Abschnitt 6.6).

27 Auf die Bedeutung des Worts »Arbeit« in diesem Text bzw. in Dinevs Texten wurde schon mehrfach hingewiesen (vgl. Kegelman, 2010, 111–113; Schweiger, 2006, 46–48).

(ebd., 95). Migration wird in Österreich schon seit den 1920er Jahren primär über den Zugang zu Arbeit kontrolliert. Schon 1925 wurde ein Inlandarbeiterschutzgesetz erlassen, das den legalen Aufenthalt von Migrant*innen an eine legale Beschäftigung band. Daran hat sich bis heute wenig geändert (Horvath, 2014, 125). Deswegen erhält Arbeit eine so zentrale Bedeutung für die abgewiesenen Flüchtlinge in Dinevs Text. Arbeit wird zum neuen Glauben. Das Wort beinhaltet für die Zuwanderer die Hoffnung auf Erlösung, das Versprechen auf Legalität und damit den ersten Schritt vom Anderen zum Staatsbürger. Deswegen wird der Begriff »Arbeit« auch in einem Satz verwendet, bei dem es sich um ein Anagramm auf den ersten Satz der Bibel handelt: »Dies war das Wort am Anfang« (Dinev, 2001c, 94). Die Sprache, die er lernt, ist damit geprägt vom kapitalistischen System, in dem er zu überleben versucht und das ihn in die Rolle des Anderen drängt.

Doch der Verlust der Gefühle zeigt sich nicht nur in der Sprache der Figuren. Das Regime, dem sie unterworfen sind, reduziert ihre Gefühlswelt auf ein einziges Gefühl: die Angst: »Sie begriffen nur schwer, daß das Gesetz sie selber in Angst verwandelt hatte. Sie waren die Ängste der heilen Welt. Aber sie hatten keine Zeit es zu begreifen. Sie mußten Ängste bekämpfen und sie bekämpften einander« (ebd., 101). Der Kampf um Arbeit und einen legalen Status, der aufgrund der paradoxen Gesetzgebung, wie bereits erwähnt zum Scheitern verurteilt ist, hat wiederum die Verrohung der Immigranten zur Folge: »Viele Herzen zerbrachen [...]. Sie wurden kalt und unempfindlich. Man griff sich selbst und die anderen an. Man verlor ab und zu Zähne« (ebd., 95). Sie beginnen zu stehlen und zu trinken. Spas kann diesem Schicksal zumindest vorerst entkommen, weil er mit einem höheren Ziel nach Österreich gekommen ist – er will studieren – und weil er einen Freund findet, Ilija, einen ehemaligen Mitschüler, mit dem er diesen Traum teilen kann. Damit gibt es zumindest einen Menschen in seinem Leben, der ihn nicht als Anderen, sondern als Menschen wahrnimmt. Doch schließlich beschließen sie, dass es sinnvoller ist, wenn nur einer von ihnen arbeitet und dem anderen das Studium finanziert, damit dann dieser legal bleiben und für den anderen bürgen kann. Das Los entscheidet, dass Spas arbeiten muss. Damit halten die gesetzlichen Grenzen in ihre Freundschaft Einzug: »Sie hatten alles geteilt. Die Gefühle nach dieser Schicksalsentscheidung behielt aber jeder für sich« (ebd., 109). Sie teilen zwar noch die Wohnung, aber leben in unterschiedlichen Welten und werden einander fremd, »füreinander unberührbar wie Himmelskörper« (ebd., 111). Immigrant ist also nicht gleich Immigrant.

Die gesamte Geschichte wird aus der Gegenwart erzählt, in der Spas Christov auf dem Boden liegt. Sie endet mit einem Blick in Christovs mögliche Wege in die Zukunft. Dabei wird zunächst beschrieben, wie solche Geschichten normalerweise enden: Jemand ruft die Rettung, Spas kommt ins Krankenhaus, wo sie feststellen, dass er nicht krankenversichert ist und kein Visum hat. Daraufhin wird er abgeschoben. Dann jedoch wird erzählt, wie die Geschichte von Spas Christov enden wird. Er gibt die Versicherungsnummer seines Freundes an und kann wieder nach Hause gehen, wo er zudem erfährt, dass sein Freund Arbeit gefunden hat und jetzt für ihn bürgen wird, so dass er studieren gehen kann. Erst in diesem Moment werden sie die Bedeutung ihrer Freundschaft erkennen: »Sind wir es nicht, mein Freund, sind wir nicht selber die Liebe, die wir so vermißten?« (ebd., 113).

Der Text deutet an, dass Spas seine Geschichte selber erzählt, während er auf dem Boden liegt, dass ihm aber niemand zuhört: »Sie [die Worte] bleiben zwar unbeachtet,

unverwirklicht und unerfüllt, weil sie die Worte eines Fremden sind. Sie bleiben unerhört, aber sie bleiben« (ebd., 114). Auch in diesem Text arbeitet Dinev also mit dem Paradox, dass wir eine Erzählung von einem Anderen lesen, dem normalerweise keine Aufmerksamkeit geschenkt wird. Doch seine Worte bleiben nicht nur deswegen unerhört, weil ihm die Menschen nicht zuhören. Sie bleiben auch unerhört im Sinne von unglaublich, weil er nicht wie erwartet abgeschoben, sondern von einem Freund gerettet wird. Seine Geschichte ist ein »Wunder der Wirklichkeit«, wie es im letzten Satz heißt, denn sie zeigt, dass es nicht mehr als einen Menschen braucht, um ein Wunder zu vollbringen. Sie gibt anderen Menschen Hoffnung, dass auch ihre Geschichte gut ausgehen kann. Spas wird damit vom Anderen zum mythischen Helden, dessen Geschichte auch aus genau diesem Grund bleibt: »In diesem Mund und in jenem« (ebd., 114). Nicht umsonst trägt die Figur den Namen Spas, der Erlösung bedeutet, in Kombination mit dem Nachnamen Christov, der nicht nur auf Christus, sondern auch auf den Heiligen Christopherus verweist, den Schutzheiligen der Reisenden. Er gibt den vielen Flüchtlingen die Hoffnung, dass es auch anders kommen kann.

Die Ausgrenzung von Anderen wird auch im Roman *Engelszungen* thematisiert, allerdings in viel umfassenderer Form, denn in diesem Text geht es nicht nur um das Leben der Flüchtlinge in Wien, sondern um ihre gesamte Lebensgeschichte, lange bevor sie nach Wien kommen. Um diese zu erzählen, setzt Dinev alle Mittel ein, die bisher beschrieben wurden, und entwickelt diese weiter.

6.6 *Engelszungen*: Die Spur der Anderen in der Geschichte

Der Roman *Engelszungen* nimmt die Ausgrenzung zweier bulgarischer Migranten in Wien zum Ausgangspunkt, um anhand ihrer Familien von der Ausgrenzung Anderer in der europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts zu erzählen.²⁸ Er steht in der Tradition des Familienromans, mit dem über mehrere Generationen »eine Gesellschaft *en miniature*« dargestellt wird (Müller-Funk, 2009, 64f.), überschreitet diesen aber mit seinem Fokus auf die Anderen. Die Familiengeschichte ist damit nur bedingt »ein Refugium in der Fremde« (Schweiger, 2012b, 163) bzw. eine »Ursprungserzählung«, die »einen überzeitlichen Halt sichern [soll], da der räumliche nicht mehr gegeben ist« (Millner, 2012, 322). Es geht eben nicht darum, »sich der eigenen Geschichte in der ›Fremde‹ zu vergewissern« (Hielscher, 2010, 196). Dabei weckt die Struktur des Romans genau diese Erwartung, denn ein zentrales Element der narrativen Gestaltung ist die zufällige Begegnung, die traditionell Erkenntnisse bezüglich der eigenen Identität mit sich bringt – man denke an *König Ödipus* von Sophokles. Doch in Dinevs Roman wird diese Erwartung enttäuscht. Helga Schreckenberger erklärt das mit der Tatsache, dass die Hauptfiguren Migranten sind (Schreckenberger, 2022, 57f.). Meiner Meinung nach liegt die Ursache jedoch darin, dass der Roman eine Vorstellung von Geschichtsschreibung entwirft, die

28 Penka Angelova sieht darin, dass der Roman bulgarische Geschichte zum Thema macht, seine große Bedeutung für die bulgarische Literatur: »For the Bulgarian reader this is the first novel within decades to present an unbelievable sweep of the historical panorama of several generations« (Angelova, 2010, 87). Der Roman erschien 2006 in bulgarischer Übersetzung (Aretov, 2010, 79).

nicht im Selbst endet und die Anderen ausblendet. Vielmehr ist ihre Ausgrenzung Teil der Erzählung, ohne dass sie auf die Rolle der Anderen festgeschrieben werden. Um es mit Burkhard Liebsch zu formulieren, der Geschichtsschreibung in Anlehnung an Lévinas neu zu denken versucht: Dinev sucht nach einem »geschichtlich Gesagten, das nach Lévinas doch so zu denken sein müsse, dass es unvermeidlich die Spur des Anderen in einem höchst zweideutigen Sinne »verrät« (Liebsch, 2016, 14). In *Engelsungen* ist diese Spur nicht nur zweideutig, sondern vieldeutig. Der Roman befasst sich auf mehreren Ebenen mit Anderen: den Anderen im Kommunismus, den kommunistischen Anderen und den Migranten als Anderen im Kapitalismus. Der Andere ist also im Roman schon durch diese Konstruktion per se nicht festzuschreiben.

Engelsungen erzählt die Familiengeschichten von Svetljo Apostolov und Iskren Mladenov, die sich in der Rahmenhandlung zufällig am 30. Dezember 2001 auf dem Wiener Zentralfriedhof begegnen. Zu diesem Zeitpunkt sind sie wie Spas in der Erzählung »Spas schläft« lebende Tote, denn sie haben weder Geld noch einen legalen Aufenthaltstitel und sind von Abschiebung bedroht. Ansonsten könnten sie jedoch kaum unterschiedlicher sein, wie die beiden parallel konstruierten Kapitel, die ihnen zu Beginn des Romans gewidmet sind, illustrieren. Svetljo ist den anderen Menschen zugewandt, Iskren interessiert sich primär für sein eigenes Wohl. Auch in der parallelen Erzählung dieser beiden Figuren wird der Andere also mehrdeutig gestaltet.

Die beiden stammen aus einem Land, das im Kalten Krieg zum Anderen des zivilisierten Westens erklärt wurde. Die Konstruktion des barbarischen Ostens, der dem Westen als Selbstbestätigung dient, lässt sich bis in die Aufklärung zurückverfolgen. Die konkrete Verortung des Ostens hat sich dabei jedoch konstant verändert. Im Kalten Krieg verlief diese Grenze quer durch Mitteleuropa zwischen kapitalistischen und kommunistischen Staaten, die in dieser Zeit alle unter dem geografisch inkorrekten Begriff »Osteuropa« subsumiert wurden (Sorko, 2007, 73–109). Dinev gehört zu den vielen Autor*innen, die sich nach 2000 kritisch mit dieser Grenzziehung auseinandersetzen: »[T]hey contribute to a reframing and remapping of Europe from an angle beyond the familiar East-West distinction« (Rock, 2019, 201). Seine Neukodierung der Beziehung zwischen Ost und West beschränkt sich dabei nicht auf eine einfache Umkehrung, also eine Aufwertung des Ostens und eine Abwertung des Westens. Er übt »duale Systemkritik«, das heißt, er kritisiert das politische System im Herkunftsland der Immigrant*innen genauso wie jenes im Zielland:

Nach der Emigration, die sowohl durch die unbefriedigenden Verhältnisse im Herkunftsland sowie durch die Mythisierung des »Westens« als ihr Gegenteil motiviert ist, wird das Bild der ProtagonistInnen vom »goldenen Westen« [...] als Mythos entlarvt: Sie müssen feststellen, dass die gesellschaftspolitische Realität im Einwanderungsland ähnlich repressiv funktioniert wie die im Herkunftsland. (Sorko, 2007, 112)

Doch der Roman stellt nicht nur die Grenzen zwischen den beiden Systemen in Frage. Er erzählt die Geschichte beider Systeme von der Spur der Anderen her, die sie erzeugen, und illustriert damit, dass sich beide ähnlich destruktiv auf die Menschen auswirken, die von ihnen zu Anderen gemacht werden. Neben den Anderen des Westens, also den Mi-

granten bzw. den Kommunisten, sind das auch die Anderen des Kommunismus, konkret Frauen und Minderheiten. All diese Anderen werden zwar durch das jeweilige System in den Hintergrund gedrängt, bleiben aber in der Erzählung präsent. Gleichzeitig erzählt Dinev die Geschichte ihrer Ausgrenzung mit Blick auf eine bessere Zukunft, in der solche Grenzziehungen irrelevant werden. Dass eine solche möglich ist, manifestiert sich nicht nur im letzten Bild des Romans, einem Kuss zwischen einem der Protagonisten und einer Österreicherin. Vielmehr ist diese mögliche bessere Welt in *Engelsungen* durchwegs präsent, und zwar im Bild einer vergangenen, gerechten und vielfältigen städtischen Gesellschaft sowie in den Momenten, in denen die Protagonisten einen anderen Weg hätten einschlagen können. Diese besondere Perspektive auf die Geschichte wird im Roman durch eine Figur verkörpert, Miro, den »Engel der Erzählung«, auf den deswegen im Folgenden zunächst ausführlich eingegangen werden soll, bevor in einem zweiten Schritt erklärt wird, wie sich diese Perspektive in der Geschichtserzählung selbst manifestiert.

6.6.1 Miro: Der Engel der Erzählung

Die beiden bulgarischen Migranten, Svetljo Apostolov und Iskren Mladenov, begegnen sich am 30. Dezember 2001 auf dem Wiener Zentralfriedhof an Miros Grab. Nachdem sie unter den Lebenden niemanden gefunden haben, der bereit war, sie vor der bevorstehenden Abschiebung zu retten, klammern sie all ihre Hoffnung an diesen Toten, der als »Engel aller Einwanderer und Flüchtlinge« bekannt ist (Dinev, 2003, 583). Svetljo trifft zuerst am Ort des Geschehens ein und beginnt Miro, seine Geschichte zu erzählen. Die letzten Worte dieser Rahmenerzählung zu Beginn des Romans deuten an, dass wir seiner Erzählung lauschen. Durch Iskrens Augen sehen wir am Ende des dritten Kapitels Svetljo, den er zu dieser Zeit noch nicht kennt, am Grab Miros stehen. Das Kapitel endet mit den Worten: »Der Mann redet weiter« (ebd., 37). Das vierte Kapitel beginnt mit Svetljós Geburt. Auch hier arbeitet Dinev also mit dem Paradox, dass wir eine Geschichte Anderer lesen, die normalerweise nicht an die deutschsprachige Öffentlichkeit gelangt. Doch anders als in »Spas schläft«, wo die Erzählung direkt aus dem Mund des Protagonisten stammt, führt Dinev in seinem Roman über eine zweite Rahmenerzählung mit Miro eine Figur ein, über die die Familiengeschichten der beiden Protagonisten vermittelt werden. Diese Figur soll hier in Anlehnung an den »Geist der Erzählung« aus Thomas Manns Novelle *Der Erwählte* als »Engel der Erzählung« bezeichnet werden. Miro hat entscheidenden Einfluss darauf, wie erzählt wird, auch wenn er anders als der Mönch Clemens in Thomas Manns Novelle nicht selbst erzählt.

Schon im ersten Satz des Romans wird Miro als moderner Engel vorgestellt: »Miro hatte ein Handy und zwei Flügel« (ebd., 7). Sein Leben wird wie Boshidars (vgl. Abschnitt 6.3) als karnevaleske Parodie einer Heiligengeschichte erzählt, wie die profane Version der Jungfrauengeburt zu Beginn des Textes zeigt (Rădulescu, 2013, 92). Seine Mutter wurde in einem Frauengefängnis von einem hohen Beamten geschwängert und erfand die Geschichte der Jungfrauengeburt als Schutzschild gegen den Spott der anderen Frauen. Sie wird zwar vorzeitig aus der Haft entlassen, kann aber für sich und ihr Kind in einer Welt, in der sie als Aussätzige gilt, nicht sorgen und endet in der Psychiatrie (Dinev, 2003, 8f.). Miro wächst in einem Kinderheim auf, ist also von Kind an ein Heimatloser: »Ein Leben als ewiger Gast stand ihm bevor« (ebd., 9; vgl. dazu Schweiger, 2004a, 4). Das

heißt jedoch nicht, dass er damit auf eine Rolle festgeschrieben wird, wie sich am Spiel mit dem Wort »Gast« im ersten Kapitel manifestiert: »Jahre später war Miro als Gastarbeiter nach Wien gekommen, war schnell Besitzer von Gasthäusern geworden und oft Ehrengast bei Hochzeiten gewesen. Nun war er wieder einmal Gast, diesmal bei Gott« (Dinev, 2003, 10). Das Wort »Gast« begleitet ihn, wie Plamen Svetlev das Wort »Licht« (vgl. Abschnitt 6.4), also durch sein Leben und verändert dabei immer wieder seine Bedeutung genauso wie sich auch die Figur Miro verändert. Im elften Kapitel lernen wir ihn als skrupellosen Kopf eines Prostituiertenrings kennen, der Menschen zu Anderen degradiert. So droht er Iskren zu töten, als dieser sich seinen Anweisungen widersetzt (Dinev, 2003, 569–571, 585). Im zwölften Kapitel dagegen lädt er Svetljo und Sascho, die auf ihrer Flucht in den Westen in Prag pausieren, zum Abendessen ein und gibt ihnen Tipps für ihre illegale Einreise nach Österreich (ebd., 22, 532). Zwischen diesen beiden Kapiteln erfolgt Miros Läuterung ausgelöst durch den Fluch einer Sozialarbeiterin, die sich um misshandelte Frauen kümmert, und die Begegnung mit einem Einsiedler.²⁹ Miro entlässt seine Prostituierten in die Freiheit, zahlt ihnen lebenslang Unterhalt und beginnt Immigranten dabei zu helfen, Arbeit zu finden. Er entwickelt sich zum Engel der Immigranten (ebd., 545–584).

Diesem Engel sind das erste und das letzte Kapitel des Romans gewidmet. Er steht also wie der »Geist der Erzählung« in *Der Erwählte* im Zentrum der Rahmenhandlung. Doch anders als der Mönch Clemens in Manns Novelle, der sich selbst zu Beginn mit den Worten »Ich bin es. Ich bin der Geist der Erzählung« (Mann, 1987, 8) vorstellt, wird Miros Geschichte nicht von ihm selbst, sondern von einem Anderen erzählt. Gleichzeitig wird betont, dass niemand anders seine Geschichte erzählen kann, weil nur er sie kennt und sie mit ins Grab genommen hat (Dinev, 2003, 578). Auch in seinem Fall lesen wir also die Geschichte eines Toten, die unter normalen Umständen nicht ans Licht der Öffentlichkeit gelangt (vgl. Abschnitte 6.2 und 6.5). Mit Miro wird dieses Paradox noch eine Ebene weitergeführt, denn nur er kennt die Geschichten von Svetljo und Iskren, die im Roman erzählt werden. Nur über ihn können diese Geschichten zu uns gefunden haben. Miro ist also der Engel, der den Roman erzählt und doch nicht erzählt. Anders als Clemens, der seine Leser*innen zu Beginn der Novelle wissen lässt, dass er eine »entsetzliche und hochebauliche Geschichte« erzählen wird (Mann, 1987, 11), erfahren wir von Miro nichts über sein Verständnis der Geschichte, sondern müssen uns dieses aus seiner Figur erschließen.

Raluca Rădulescu verweist zurecht darauf, dass Miro an den Angelus Novus in Walter Benjamins Aufsatz »Über den Begriff der Geschichte« erinnert (Rădulescu, 2013, 86). In diesem Aufsatz entwickelte Benjamin auf Basis von Paul Klees Zeichnung »Angelus

29 Beide Figuren kommen auch an anderer Stelle vor. Bei der Frau handelt es sich um Radost, die zunächst mit Svetljo liiert war, bevor sie diesen für Iskren verlässt. Der Eremit ist der geläuterte Folterknecht Jordan Apostolov, Svetljos Vater, der sich in die Einsamkeit zurückgezogen hat, um zu verhungern, dann jedoch von Hirten zu einem Heiligen erklärt und von seinen vielen Besuchern mit Essen versorgt wird (Dinev, 2003, 566–568). Er erkennt sofort, dass Miro die gleiche Schuld auf sich geladen hat wie er selbst: »Für Menschen wie uns gibt es keine Rettung« (ebd., 582). All das verweist noch einmal auf die große Bedeutung der Zufallsbegegnungen im gesamten Roman (Schreckenberger, 2022).

Novus« das Bild von einem Engel der Geschichte, der die Vergangenheit als »eine einzige Katastrophe« sieht, aber nicht verweilen kann, um »die Toten [zu] wecken« und »das Zerschlagene zusammen[zu]fügen«, weil er vom Sturm des Fortschritts in die Zukunft geweht wird (Benjamin, 1974, 697f.). Auch Miro sieht diese Katastrophe, in diesem Fall die lange Geschichte der Ausgrenzung Anderer, und erfüllt doch den Anspruch Benjamins an Geschichtserzählung, nämlich »das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen« (ebd., 702). Nach Benjamin darf sich Geschichtsschreibung nicht auf die Geschichte der Unterdrückung beschränken. Sie soll diese vielmehr aus der eigenen Gegenwart heraus in Erinnerung rufen, »wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt« (ebd., 695). Diese Gefahr ist in Dinevs Roman die Ausgrenzung Anderer in Österreich im Jahr 2001. Der Blick zurück dient dazu, die lange Geschichte dieser Gefahr zu erzählen und gleichzeitig »im Vergangenen den Funken der Hoffnung« anzufachen, der von einer besseren Zukunft kündigt (ebd., 695). Der »Engel der Erzählung« verkörpert diese Erzählperspektive. Dass er den Namen Miro trägt und damit für den Frieden steht, ist also kein Zufall, denn Frieden »ist das Wort danach, das Wort nach dem Unglück, nach der Katastrophe« (Dinev, 2008d).³⁰ Miro erzählt über die Vergangenheit mit dem Blick in eine Zukunft, in der diese Katastrophe ein Ende hat. Mit anderen Worten, er macht sichtbar, dass diese Zukunft schon in dieser Vergangenheit angelegt ist. Die Gattung Roman eignet sich nach Bachtin hervorragend zu diesem Zweck: »Der Roman atmet Zukunft« (zitiert in Sasse, 2010, 129).³¹

Wie genau sieht diese bessere Zukunft aus? »Die Liebe ist der Schlüssel«, wie Dinev in einem Interview sagt (Fritsch, 2008). Als Inbild dafür steht das letzte Bild seines Romans, der mit der beginnenden Liebe zwischen dem bulgarischen Immigranten Svetljo und der Österreicherin Nathalie endet. Genauer genommen endet er mit ihrem ersten Kuss, der jedes weitere Wort nicht nur unmöglich, sondern auch unnötig macht, weil in diesem Bild die Utopie Realität wird:

Gleich danach wurden die Zungen in seinem Mund zwei, und es war gut so, denn mit zwei Zungen hatte noch nie ein Mensch sprechen können. Jedes Wort leidet darunter, das eigene wie das fremde, jedes, das dazwischen gerät und das Spiel zu verderben sucht, zweier einander sehr nahe gekommener Seelen. (Dinev, 2003, 598)

In diesem Kuss finden zwei Andere zueinander: ein Migrant und eine Frau. Beide sind nicht als Andere per se zu verstehen, sondern als Andere einer nationalstaatlich organisierten bzw. einer männlich dominierten Ordnung. Gleichzeitig sind sie als Österreicherin und als Mann grundsätzlich Teil der Ordnung, die ihr Gegenüber ausgrenzt, widersetzen sich aber mit ihrem Verhalten dieser Norm. Nathalie begegnet Svetljo auf Augenhöhe. Sie nimmt ihn nicht als Anderen, sondern als Menschen wahr. Ihre Beziehung beinhaltet für Svetljo in ganz konkreter Hinsicht die Möglichkeit auf eine bessere Zukunft durch Legalisierung und letztendlich sogar die Anerkennung als österreichischer

30 Nachdem der Frieden noch keine Realität ist, spricht Miro vom Friedhof zu uns, nach Dinev der Ort, wo er dem Wort »Frieden« in Österreich am häufigsten begegnet (Dinev, 2008d).

31 Dieser Satz wird von Sylvia Sasse in ihrer Einführung zu Bachtin zitiert. Es handelt sich um ihre Übersetzung eines Textes, der bisher nicht ins Deutsche übertragen wurde.

Staatsbürger. Doch das heißt nicht, dass Nathalie für eine Heimat steht, in die er integriert wird, wie das Elizabeth Boa und Rachel Palfreyman für Frauen im Heimatdiskurs beobachtet haben: »Women are the Heimat for men, but only as long as they fill their place in the patriarchal order over which men preside. The marriage bed is the route to full integration into the Heimat« (Boa und Palfreyman, 2000, 26). Nathalie nimmt gerade nicht ihren Platz in der patriarchalen Ordnung ein. Als sie Svetljo zu Silvester 2001 begegnet, ist sie selbst gerade aus St. Petersburg zurückgekehrt. Sie ist diejenige, die ihn einlädt, mit ihr Silvester zu feiern. Sie verfügt über das Geld, um auch ihm den gemeinsamen Abend zu finanzieren. Die Begegnung der beiden bedeutet also ein Neudenken der Heimat und eine Infragestellung der patriarchalen Ordnung, die mit diesem Diskurs einhergeht. Das bestätigt sich auch für Svetljo. Er nimmt Nathalie nicht als Andere wahr, die seine Macht bestätigt. Vielmehr ist sie diejenige, die in ihm zuerst einen Zuhörer findet, bevor er ihr seine Geschichte erzählt. Gleichzeitig ist er sich seiner Abhängigkeit von ihr bewusst:

Würde ich nicht von meinen Freunden oder einfach von den anderen erzählen, würden sich die letzten elf Jahre meines Lebens nur auf diese Worte beschränken. Ich hätte nichts zu berichten gehabt... Ich hab sonst nichts erlebt... Außer dieser Silvesternacht, und auch sie verdanke ich dir. (Dinev, 2003, 598)³²

Der Kuss steht also als Inbild für eine Liebe, die beide aus der Position der Anderen befreit und damit gesellschaftliche Veränderung möglich macht.

Dass die Liebe für das Verständnis des Romans von zentraler Bedeutung ist, zeigt sich schon im Titel, der auf eine Bibelstelle aus dem ersten Korintherbrief des Paulus zurückgeht, wie sie von Martin Luther übersetzt wurde: »Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle« (1. Korinther 13, 1).³³ Dieser Bibelvers stammt aus dem 13. Kapitel des Briefes, das als das Hohelied der Liebe bekannt ist.³⁴ Die Liebe wird in diesem Text vor allem durch ihre Selbstlosigkeit definiert. »[S]ie sucht nicht das Ihre« (1. Korinther 13, 4). Sie ist also nicht selbstbezogen, sondern per se auf den Anderen gerichtet. Ähnlich bezeichnet auch Lévinas die Liebe als die Bereitschaft »auf sich zu verzichten« (Lévinas, 2002, 370). Dieser Verzicht öffnet den Blick für den Anderen: »Lieben, das meint, um den Anderen fürchten, seiner Schwäche zur Hilfe kommen« (ebd., 372). Mit der Liebe zu Anderen ist dabei, wie bereits in Bezug auf »Spas schläft« erwähnt, nicht allein die Liebe zwischen Mann und Frau gemeint, sondern die Liebe zu Anderen ganz allgemein. Dazu

32 Die Worte, auf die Svetljo hier Bezug nimmt, sind einerseits die Stationen auf seiner Flucht nach Österreich, andererseits das Wort »Arbeit«, das für ihn genauso relevant wird wie für Spas in »Spas schläft« (Dinev, 2003, 598; vgl. Abschnitt 6.5).

33 Das Bild der Zunge durchzieht den Roman *Engelszungen*. Sandra Vlasta hat gezeigt, wie Dinev über dieses Bild die Sprache und das Erzählen mit der Liebe bzw. der Lust verschränkt (Vlasta, 2016, 95–102).

34 Auf die Verbindung zwischen der letzten Szene des Romans, dem Titel und dem Hohelied der Liebe verweist Iris Hipfl in ihrer Interpretation von *Engelszungen*. Schon sie kommt zu dem Schluss: »Zuletzt siegt die Liebe« (Hipfl, 2008, 102).

zählt zum Beispiel auch die Freundschaft zwischen Männern wie sie über lange Strecken im Roman zwischen Svetljo und seinem Freund Sascho existiert.

Der Roman thematisiert die Bedeutung der Liebe für eine bessere Zukunft nie explizit, sondern verpackt diese in intertextuellen Anspielungen und konkreten Geschichten über zwischenmenschliche Beziehungen. Diese Übersetzung der Lévinasschen Philosophie in Fiktion erlaubt das Problem zu umgehen, dass »das Gute viel schwerer zu erzählen« ist, wie Dinev im Gespräch mit mir erklärt: »Ein Problem ist, dass das Gute bescheiden ist. Und dann muss man es so vermitteln, dass es nicht zu kitschig oder belehrend ist« (Dinev in Sievers, 2017b, 54). Doch dass ihn die Liebe als literarisches Thema interessiert, bestätigt sich in mehreren Interviews. So erklärt er in Bezug auf sein Stück *Haut und Himmel*, in dem es um die Liebe zwischen einem Soldaten und einer Leichenräuberin geht: »Ich wollte ein Stück über die Liebe schreiben, denn es gibt in der Literatur kein schwierigeres Unterfangen« (Dinev in Simon, 2006). Dinev sieht die Liebe als eine Macht, die dem Individuum erlaubt, sich der staatlichen Ausgrenzung zu widersetzen, wie er in seinem Essay über die Barmherzigkeit, also die Nächstenliebe erklärt: »Der Akt der Barmherzigkeit stellt unmittelbar die Frage, wie gerecht ein System ist. Die Barmherzigkeit ist ein Korrektiv, das vom eigenen Land, von der eigenen Regierung Gerechtigkeit fordert« (Dinev, 2010, 11). Er beschreibt die Barmherzigkeit als »jene erste Geste der Zuwendung, die den anderen von seiner Einsamkeit erlöst« (ebd., 12). Ihre oppositionelle Kraft gegenüber staatlichen Strukturen erklärt er damit, dass sie sich nicht politisch instrumentalisieren lässt. Sie lässt sich nicht versprechen oder verkünden, sondern bleibt immer ein Akt, den ein Mensch in einem bestimmten Moment setzt (ebd., 11). Damit ist sie für ihn die »oppositionelle Kraft schlechthin«: »Denn würde ihre Notwendigkeit verschwinden, dann wäre die perfekte Gesellschaft errichtet, es wäre der paradiesische Zustand erreicht« (ebd., 12). Die Liebe ist damit gleichzeitig der Weg, um dieses Ziel zu erreichen, und Ausdruck dieser Utopie.

Der Engel, der in diesem Roman mit Engelszungen zu uns redet, hat die Liebe, die es braucht, um die Geschichten von Svetljo und Iskren zu erzählen.³⁵ Er ist nicht nur selbst ein Anderer, sondern hat viele Menschen zu Anderen degradiert, bevor er zum Retter der Anderen wird. Aufgrund dieser Geschichte bewertet er die Figuren nicht, sondern zeigt sie in ihrer Ambivalenz: »In allen Menschen steckt sowohl das Gute als auch das Böse« (Dinev in Sievers, 2017b, 54). In diesem Punkt lehnt sich Dinev an Dostojewski an: »Der hat es geschafft, dass ich als Dreißigjähriger eine andere Lieblingsfigur in *Die Brüder Karamasow* hatte als noch als Zwanzigjähriger. [...] [B]ei Dostojewski kannst du dich bei jedem Lesen mit einer anderen Figur identifizieren« (Dinev in ebd., 51). Dasselbe gilt auch

35 Dass es unterschiedliche Formen des Erzählens gibt, wird im Roman auch explizit zum Thema. Der Begriff »Engelszungen« beschreibt nicht nur die Poesie des Romans, sondern auch die Propaganda von Iskrens Vater Mladen Mladenov, der eine hohe Position im kommunistischen System Bulgariens bekleidet (Hielscher, 2006, 202). Lene Rock spricht von einer Unterscheidung zwischen »mythic speech« und »storytelling«: »Storytelling implies a shared moment in which meaning is created and exchanged, whereas mythic speech robs the individual of a voice, imposing on it its ›ultimate signification« (Rock, 2019, 246). Auch diese Differenzierung geht auf Lévinas zurück: Er unterscheidet die Rhetorik, die »den Anderen nicht von Angesicht zu Angesicht an[spricht], sondern von der Seite«, von wirklicher Rede: »Dann ist das Sein in keiner Weise Objekt, es ist außerhalb aller Aneignung« (Lévinas, 2002, 95).

für die Figuren in *Engelszungen*. Der Roman macht in allen die Spur des Anderen sichtbar, unabhängig davon, ob sie Teil des staatlichen Apparats sind, der Andere ausgrenzt, ob sie selbst ausgegrenzt werden oder beides.

6.6.2 Anders Geschichte erzählen

Engelszungen erzählt von der Entstehung eines totalitären Systems in Bulgarien, das die Ausgrenzung Anderer, also von Frauen und Minderheiten, zur Folge hat.³⁶ Gleichzeitig entwickeln sich die Proponenten des Systems zu egoistischen Individualisten. Um diesen Prozess abzubilden, arbeitet Dinev mit groteskem Realismus, wie er bereits mit Bezug auf die Erzählung »Boshidar« beschrieben wurde (vgl. Abschnitt 6.3).³⁷ Der Text zeichnet zu Beginn das Bild einer städtischen Gemeinschaft, in der Männer und Frauen genauso wie Christen und Juden sich gegenseitig unterstützen und doch jeder einzelnen Person ihre persönliche Freiheit lassen.³⁸ Ihre Zugehörigkeit zu dieser Gemeinschaft wird in grotesken Körperbildern dargestellt. Diese verlieren im Roman an Bedeutung, je mehr sich die Figuren als Individuen begreifen, die sich nur sich selbst und ihrem eigenen Schicksal verpflichtet fühlen. Der Veränderungsprozess lässt sich vergleichen mit jenem, den Bachtin anhand der Figuren Sancho Pansa und Don Quichotte in Miguel de Cervantes *Don Quichotte* beschreibt. Sancho Pansa vereint in seinem Körper alle Elemente karnevalistischer Lachkultur: »[S]ein Appetit und sein Durst sind zutiefst karnevalessk, seine Vorliebe für Überfluß und Körperfülle ist nicht privat-egoistisch und entfremdet, sondern zielt auf das kollektive Schlaraffenland« (Bachtin, 1987, 72). Don Quichotte dagegen, der sich durch seinen »entfremdeten, abstrakten und versteinerten Idealismus« auszeichnet, heißt nicht umsonst »der Ritter von der traurigen Gestalt« (ebd., 72). Er steht für ein neues Selbstbild des Menschen, der sich nicht mehr als Teil des ewigen Kreislaufs von Leben und Tod wahrnimmt, wie dieser in karnevalessken Bildern Ausdruck findet. Das körperliche Unten, das im Karneval nicht nur für die Degradierung alles Hohen steht, sondern auch für den Neuanfang, verliert in dieser Wahrnehmung des Leiblichen seine erneuernde Kraft:

Das Unten ist nicht positiv und erneuernd, sondern dumpfes, starres Hindernis für alle idealen Bestrebungen. In der privaten Lebenssphäre entfremdeter Individuen behalten die Motive des Unterleibs das negierende Moment, doch sie verlieren fast völlig ihre positive erneuernde Potenz; ihre Verbindung zu Kosmos und Erde wird unterbrochen [...]. (Bachtin, 1987, 73)

36 Es wird zwar des Öfteren darauf verwiesen, dass *Engelszungen* die Ausgrenzung von Minderheiten thematisiert, aber meist nur in Bezug auf die türkische Minderheit in Bulgarien, deren Mitglieder in den 1980er Jahren dazu gezwungen wurden, ihre Namen zu ändern (Dinev, 2003, 378–380, 398–400; vgl. dazu zum Beispiel Rock, 2019, 232–234).

37 Nach Snezhana Boytcheva könnte man von einer verfremdenden Übersetzung bulgarischer Geschichte sprechen (Boytcheva, 2010). Allerdings liegt die Verfremdung meiner Meinung nach nicht so sehr im Brechen der sprachlichen Normen im Deutschen, wie Boytcheva argumentiert, sondern in der Form der Erzählung.

38 Eine solche multikulturelle Gemeinschaft findet sich schon in »Spas schläft«, wie René Kegelmann ausführt, allerdings nur unter den Migrant*innen (Kegelmann, 2010, 115).

Ähnlich kontrastierend wie Sancho Pansa und Don Quichotte zeichnet Dinev Iskrens Großvater Stanoj und seinen Vater Mladen. In den beiden Figuren stehen sich eine vielfältige und gleichberechtigte städtische Gemeinschaft und ein totalitärer kommunistischer Staat gegenüber, der Vielfalt auslöscht. Der Kommunismus erreicht also gerade nicht, was die Ideologie verspricht, ein besseres Leben für alle Mitglieder der Gemeinschaft. Vielmehr etabliert er erst eine Ausgrenzung Anderer, wie sie vorher nicht existierte.³⁹ Das manifestiert sich einerseits daran, dass die vielen Nebenfiguren des Romans, wenn sie nicht sterben oder das Land verlassen, an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden. Andererseits verändert sich auch der Protagonist Mladen Mladenov in diesem Prozess. Er verbannt nicht nur das Lachen, sondern alle Gefühle aus seinem Leben, das er genauso einer Planwirtschaft unterwirft, wie der kommunistische Staat das Leben seiner Bevölkerung. Sein Plan dient dabei allein der Anerkennung, dem Aufstieg und dem Wohl seiner Person. Die interne Erzählung setzt mit dem Tag ein, an dem Mladen Mladenovs Abstieg beginnt. An diesem Tag, an dem seine Tochter bei der Geburt stirbt, wird ihm schmerzlich bewusst, dass er Leben und Tod nicht kontrollieren kann. Am selben Tag und im selben Krankenhaus kommt Svetljo Apostolov zur Welt, der für ein neues Menschenbild steht. Mit ihm kehrt das Groteske und die Lachkultur an die Oberfläche zurück, allerdings weniger in der Realität als in seinen Erzählungen.

6.6.3 Stanoj Mladenovs karnevaleske Welt: Utopie einer vergangenen Gemeinschaft

Mladens Vater und Iskrens Großvater Stanoj wird als durch und durch groteske Figur gezeichnet. Er verprasst das Geld für sein Medizinstudium in Wien für rauschende Feste mit Freunden und viel Alkohol und verbringt jede Nacht mit einer anderen Frau (Dinev, 2003, 74). Ihn interessiert nicht die Erleuchtung, die ihm erlaubt, Bedeutung zu erlangen. Vielmehr lebt er in einem ständigen Zustand zwischen Sein und Nichtsein. Seine Negation des eigenen Seins erlaubt ihm, sich für Andere und Anderes zu öffnen. »Im gemeinsamen Rausch«, so Dinev in einem Interview, »fühlen wir uns außerhalb von Raum und Zeit und unsere Seele erlebt für Augenblicke Ewigkeit« (Dinev in Fritsch, 2008). Ewigkeit ist hier im Sinne von Lévinas' Unendlichem zu verstehen, das sich dem Totalitären nicht unterordnet. Eine ähnliche Funktion schreibt Lévinas dem Eros zu. Er eröffnet den Blick auf ein »*Noch nicht*, das ferner ist als die Zukunft« (Lévinas, 2002, 386,

39 Im ländlichen Raum gilt das nicht im selben Ausmaß, weil patriarchale Muster schon vorher etabliert waren. Svetljós Großeltern illustrieren, wie die patriarchale Macht der Kirche auf dem Land durch die patriarchale Macht des Staates ersetzt wird. Sein Großvater Svetlin macht sich das Beste beider Welten zunutze, indem er sich als kommunistischer Partisan ausgibt und die Tochter des wohlhabenden Priesters, Dragomira, zur Frau nimmt. Doch die Ehe ist nicht von Lebensfreude, sondern von Tod und Trauer gekennzeichnet. Den beiden ist einzig ein Sohn beschert, drei weitere Kinder sterben bereits bei der Geburt. Dragomira entwickelt sich langsam zur lebenden Toten: »Dragomira gebär, weinte, begrub und trauerte. Darin erschöpfte sich ihr Leben. Es war kein Leben. Es war schwarz wie ihr Kopftuch und verschwand Stück für Stück in demselben schwarzen Fleck Erde« (Dinev, 2003, 44). Sie ist damit das Inbild einer Anderen des Patriarchats, in der die Frau allein als Mutter Bedeutung erlangt. Auch die Roma werden schon vor der Etablierung des Kommunismus ausgegrenzt (vgl. Fußnote 40).

Hervorhebung im Original). Sdravka erweist sich als ideale Ehefrau für Stanoj, denn sie besitzt nicht nur »ein zweistöckiges Wirtshaus mit vier Gästezimmern«, sondern auch »zwei Brüste, die groß und ungestüm waren wie die Köpfe von zwei Volksschülern« sowie eine »Liebesfähigkeit [...], die jeden Mann dienstunfähig machen konnte« (Dinev, 2003, 75). Die Beziehung zwischen Stanoj und Sdravka zeichnet sich einerseits durch große Fruchtbarkeit aus: Die beiden haben fünf Kinder. Andererseits beinhaltet sie gegenseitige Anerkennung. Keiner der beiden versucht den jeweils anderen in seinen Freiheiten einzuschränken. Sdravka ist nie nur Ehefrau und Mutter, sondern arbeitet auch nach der Hochzeit weiterhin als Wirtin. Stanoj wiederum lebt in der Ehe weiterhin seine Liebe zu rauschenden Festen aus. Immer wieder verschwindet er für einige Tage: »Er ging dann zu den Roma, trank mit ihnen, tanzte mit ihnen, schlief unter ihnen und schloß ewige Freundschaften, für die er hätte sterben können, solange er ihre Lieder hörte und die Bauchtänzerinnen sah« (ebd., 82). Nur bei den Roma findet er diese Lebensfreude.⁴⁰

Doch Stanoj unterhält nicht nur gute Beziehungen zu den Roma. Er und seine Familie sind insgesamt fest eingebettet in Plovdivs multikulturelle Gesellschaft (Doll, 2011, 107f.). Stanoj ist eng befreundet mit dem jüdischen Arzt Feuchthecht und dem jüdischen Gemüsehändler Jojakim Perez. Sie helfen ihm, als er sich in Plovdiv ansiedelt (Dinev, 2003, 74). Er steht ihnen bei, als in Bulgarien 1941 Berufsverbote für Juden*Jüdinnen verhängt werden (ebd., 84). Nach dem Zweiten Weltkrieg verbinden sich die Familien Mladenov und Perez noch enger durch die Hochzeit von Jojakims Sohn Ysop und Stanojs Tochter Rosa. Stanojs Tod markiert das Ende dieses guten Miteinanders. Er stirbt nach einem seiner Ausflüge zu den Roma. Das geschieht nicht zufällig im März 1950, also kurz nachdem Vălko Červenkov offiziell Staatsoberhaupt Bulgariens wurde, ein glühender Anhänger Stalins, der sich um die Ausmerzungen jeglicher Differenz im Land bemühte (Baeva und Kalinova, 2009, 27–37). Nach Stanojs Tod kommen kaum noch Bulgaren zu den Roma. Auch von den rauschenden Festen, wie er sie gefeiert hat, bleiben nur noch

40 Susanne Lorenz sieht in der Darstellung der Roma in Dinevs Roman einen Musterfall für Exotismus (Lorenz, 2018, 68–75). Sie beschränkt sich dabei allein auf jene Szenen, in denen Roma auftreten, lässt aber die Gesamtkonzeption des Romans unberücksichtigt. Dagegen argumentiert Doerte Bischoff – sie benutzt den Begriff »Zigeuner«, weil er häufig als Selbstbeschreibung verwendet wird: »Zigeuner tauchen in diesen Texten [Dimitré Dinevs *Engelszungen* und Abbas Khiders *Der falsche Inder*] eher als Randfiguren auf und doch sind die sie betreffenden Szenen und Konstellationen auf intrikate Weise mit der zentralen Perspektive der Texte auf sich wandelnde Formen von Gemeinschaft und Zugehörigkeit verbunden« (Bischoff, 2020, 209). Bischoff betrachtet die Ausgrenzung der Roma aus nationalstaatlicher Perspektive. Ausgangspunkt ihrer Argumentation ist die Feststellung, dass sie wie auch lange die Juden*Jüdinnen »kein eigenes Territorium« haben und deswegen nach Hannah Arendt die »Aporien der nationalstaatlichen Ordnung« hervortreiben (ebd., 208). Allerdings geht es in dem Roman nicht allein um nationalstaatliche Ausgrenzung. Die Roma sind im Roman schon zu Stanojs Zeiten am Rande der Gesellschaft angesiedelt. Sie wurden schon vor der Etablierung des kommunistischen Regimes aus dem Zentrum Plovdivs vertrieben (Kunz, 2019). Gleichzeitig repräsentieren sie im gesamten Roman die letzte Bastion einer nicht totalitären Welt. Sie widersetzen sich den kommunistischen Normierungsversuchen und stellen diese in Frage. Genau damit erklärt sich auch, warum Roma-Frauen als Wahrsagerinnen fungieren (Dinev, 2003, 154–159). Sie sind in dem Sinne Wahrsagerinnen, in dem Cassandra nach Christa Wolf eine Seherin ist: »Sie ›sieht‹ die Zukunft, weil sie den Mut hat, die wirklichen Verhältnisse der Gegenwart zu sehen« (Wolf, 2004, 121).

Residuen, wie ein ehemaliger Freund von ihm bemerkt: »[W]ir haben gefeiert, wie heute keiner zu feiern versteht« (Dinev, 2003, 158). Mit Stanoj stirbt also die diverse und gleichberechtigte Gemeinschaft, für die er als Verbindungsfigur steht.

Doch das Ende dieser Gemeinschaft beginnt lange vor Stanojs Tod und trifft seine ganze Familie, die von sieben auf zwei Personen reduziert wird. Die Kinder der Mladenovs werden zwischen 1914 und 1925 in eine Welt geboren, die durch Krieg und gewalttätige Umstürze geprägt ist. Diese zerstörerische Gewalt macht auch vor der Familie Mladenov nicht halt. Betroffen sind vor allem die Frauen. 1935, kurz nachdem in Bulgarien die Diktatur eingeführt wurde, sterben die beiden ältesten Mädchen, Mira und Pobeda, nach einem Spaziergang mit zwei Infanterieoffizieren (ebd., 84). In ihrem Tod drückt sich auch aus, dass auf Friede und Sieg, so die Übersetzung ihrer Namen, nicht nur für Bulgarien, das 1941 in den Zweiten Weltkrieg eintrat, sondern insbesondere für Frauen so bald nicht zu hoffen ist. Rosa, das vierte Kind, emigriert 1948 mit der Familie Perez nach Israel (ebd., 89). Der Sohn Ivan, der nach dem bulgarischen Volksdichter Ivan Vasov benannt wurde (ebd., 78)⁴¹ und der Einzige in der Familie ist, der Stanojs Begeisterung für rauschende Feste geerbt hat, verlässt Plovdiv nach dem Zweiten Weltkrieg, weil er sich dort nicht mehr zu Hause fühlt. Er findet Arbeit in einem Bergwerk. Nur unter der Erde, so der Subtext, kann Stanojs Hinterlassenschaft weiterleben. Tatsächlich glaubt Sdravka, ihr toter Mann habe ihr geschrieben, als sie die ersten Worte eines Briefes liest, den Ivan ihr nach Jahren des Schweigens kurz nach dem Tod ihres Mannes schickt: »Ich bin unter der Erde und fühle mich wohl, so wohl wie ich mich nirgendwo oben gefühlt habe. Jetzt weiß ich warum. Ich gehöre hierher« (ebd., 94). Die karnevaleske Lebensfreude von Stanoj Mladenov lebt also in der Person seines Sohnes unter der Erde weiter.

Auch Sdravka gesellt sich nach dem Tod ihres Mannes zu den lebenden Toten. Sie spricht regelmäßig mit ihrem Mann auf dem Friedhof und entwickelt eine Begeisterung fürs Kino: »Im Kino war es auch dunkel, wie unter der Erde. Und die meisten Mitglieder ihrer Familie befanden sich jetzt schon dort. Im Kino konnte sie mit ihnen zusammen sein. Im Kino war sie zu Hause« (ebd., 97). Der Grund für ihren Rückzug aus der Gesellschaft in das Reich der lebenden Toten ist die Einführung eines totalitären Systems von Figuren wie Mladen Mladenov.

6.6.4 Das Ende der Gemeinschaft im Kommunismus: Mladen Mladenov

Mladen wird zwar in die groteske Welt seiner Eltern hineingeboren, lässt sie aber auf seinem Weg zum bedeutenden kommunistischen Funktionär hinter sich. Mladens Geburt ist der Inbegriff von groteskem Realismus:

41 Ivan Vasov »ist für die Bulgaren Luther und Goethe in einem. Mit seinem Hauptwerk ›Unter dem Joch‹ hat er das Bulgarische als Sprache entwickelt« (Klauhs, 2005). Die Figur Ivan in *Engelszungen* zeichnet sich durch ihre Begeisterung für Volkslieder aus (Dinev, 2003, 86, 95, 123). Dinev sieht im »gesungenen Wort« den Ursprung der bulgarischen Literatur. Das Gedächtnis des bulgarischen Volkes ist »ein singendes«, so der Autor, und weiter: »Die bulgarischen Volkslieder sind deswegen auch so vielfältig, poetisch und heute noch wirksam. Und es gibt kaum einen bulgarischen Schriftsteller, der nicht von ihnen beeinflusst wurde« (Dinev, 2008a).

Er kam in der Küche zur Welt, wo seine Mutter gerade eine dicke Kuttelsuppe für die Gäste kochte. Sie legte kurz den Kochlöffel aus der Hand, legte sich dort auf den Boden, wo keine Spuren von Rattengift sichtbar waren, rief das Dienstmädchen, gab ihr Anweisungen, welche Gewürze noch in die Suppe sollten, und zog währenddessen das Kind aus ihrem Unterleib. (Dinev, 2003, 73)

Die Geburt stellt keinen besonderen Moment dar, sondern ist wie der Tod ganz Teil des Lebens. Auch das Kind ist noch im Werden begriffen: »Er war so klein, daß sie dachte, eine unbekannte Zutat geboren zu haben« (ebd., 73). Mladens tiefe Verbindung mit dem Unten, in diesem Fall der Erde, zeigt sich auch bei einem Erdbeben im Jahr 1928, das bei ihm keine Panik auslöst: Er »genoß [...] das Schaukeln der Erde und versuchte, sich einige frische Pferdeäpfel in den Mund zu stecken« (ebd., 81f.). In diesem grotesken Bild liegen Leben und Tod auf doppelte Weise eng beieinander. Das noch junge Kind ist dem todbringenden Erdbeben ausgesetzt, und es verschlingt, was ein anderes Lebewesen ausgeschieden hat.

Auf dem Weg zur Macht verliert Mladen diesen Boden unter den Füßen. Mit dem Verlust des Großteils der Familie und seinem besten Freund Ysop tritt alles Gemeinschaftliche in den Hintergrund und das Individuum Mladen in den Vordergrund. Dieser Prozess geht einher mit der Verdrängung seiner Gefühle und der alleinigen Orientierung an den kommunistischen Idealen. Dabei entspringt seine politische Tätigkeit zunächst der Begeisterung für die kommunistische Revolution, die sein Freund Ysop in ihm weckt, und dient dem Widerstand gegen die Militärdiktatur (ebd., 85). Doch schon mit ihrer ersten offiziellen Tätigkeit für die Partei – der Mobilisierung gegen die Monarchie nach Kriegsende – sind die beiden nicht mehr Teil des Volkes, für das sie zu arbeiten behaupten: »Sie speisten im Café Royal, danach gingen sie das Volk überzeugen« (ebd., 86). Nach der Machtübernahme im Jahr 1946 beginnen die Kommunisten gegen die Opposition und die Meinungsfreiheit vorzugehen (Baeva und Kalinova, 2009, 18). Mladen und Ysop kritisieren die neue Linie und geraten in die Fänge der Partei. Damit beginnt ihre Begeisterung abzuklingen, »mit abgekühlten Herzen« werden sie abtransportiert (Dinev, 2003, 88). Stanoj kann ihre Befreiung erwirken. Doch die Versteinerung des Systems sowie Mladens setzt sich fort.

Inbild dieses Prozesses ist im Roman der Bau der Stadt Dimitrovgrad, zu dem auch Mladen verpflichtet wird, bevor er mit dem Studium beginnen kann. Genau wie der Kommunismus selbst versteinert beim Bau der Stadt auch Mladen. Der Ort seiner ersten großen Liebe wird zum Grab seines Herzens, nachdem die Frau ihn verlässt: »Seine Begeisterung für die Liebe lag im Fundament von Dimitrovgrad« (ebd., 111). Doch Mladen opfert dem System nicht nur die Liebe. Auch für Trauer und Verzweiflung ist wenig Platz.⁴² Nur auf einer Zugtoilette kann er seinen Tränen freien Lauf lassen (ebd., 100). Anders als der Begeisterung für den Kommunismus, der mit Dimitrovgrad ein Ort gewidmet ist, bleibt der Verzweiflung, die mit der kommunistischen Machtübernahme einhergeht, damit nur der Abort. Solche Gefühle werden in einem Land, das von sich

42 Gefühlsverlust ist bei Dinev nicht nur Zeichen der Versteinerung im kommunistischen System, sondern auch der Unterdrückung und Ausgrenzung im kapitalistischen System, wie die Erzählung »Spas schläft« illustriert (vgl. Abschnitt 6.5).

behauptet, den Idealzustand bereits erreicht zu haben, an einen doppelten Nicht-Ort verdrängt.⁴³ Nicht-Orte sind nach Marc Augé Räume, die keine Identität besitzen bzw. keine Beziehungen herstellen, sondern sich durch Einsamkeit auszeichnen (Augé, 2012, 83, 90). Der Zug ist schon an sich ein archetypischer Nicht-Ort, die Zugtoilette die groteske Steigerung: noch einsamer als die Einsamkeit des Zugs und zudem der Ort der Ausscheidung all dessen, was nicht mehr gebraucht wird. Gleichzeitig fungiert der Zug jedoch auch als Raum, in dem ein anderer Blick auf die Welt möglich wird. Aus Mladens Verzweiflung hätten alternative Weltvorstellungen hervorgehen können, nicht eine Versteinigung in einem Ort, sondern Schienen für einen Weg: »Obwohl nur kurz und nur selten, hätte sein Kummer, Materie geworden, gereicht, um ganz Bulgarien mit erstklassigen Eisenbahnschienen zu versehen« (Dinev, 2003, 100). Hinzu kommt, dass Mladen mit seiner Verzweiflung nicht allein ist: »[W]elche Königreiche, gar Welten, hätten [...] aus Verzweiflung entstehen können« (ebd., 100). Doch die Verzweifelten, die der kommunistischen Ideologie nach eigentlich als Antrieb für die Erschaffung einer besseren Welt dienen sollten, werden in der Realität zu den Anderen des Kommunismus. Mladen aber will Teil des Systems sein und darüber selbst Bedeutung erlangen: »Er fuhr lieber ein paar Kilometer in einem verschlossenen Klo als ein ganzes Leben auf dem Abstellgleis« (ebd., 100).

An die Stelle der Familie, der Freunde und der Liebe tritt in Mladens Leben das egoistische Streben nach Macht: »[E]r war überzeugt, daß eines Tages auch seine Stunde kommen würde« (ebd., 100). Diesem Ziel ist alles andere unterworfen. Seine Nächstenliebe verkommt zur Selbstliebe: »Dutzende von Soldaten schickte er hoch, und einer davon, zumindest einer, würde sich einmal an ihn erinnern« (ebd., 101). Frauen haben ihm entweder als Huren zu Diensten zu sein, wie Isabella, die ihn »von allen störenden Leidenschaften« befreit (ebd., 113), also von dem Unten, dem »Hindernis für alle idealen Bestrebungen«, um noch einmal Bachtin zu zitieren. Oder sie erfüllen die Mutterrolle in seinem Traum von der perfekten Familie wie Dorothea, die er planmäßig aus dem großen Angebot aus Frauen in Plovdiv aussucht »mit gut, gegen alles Rascheln der Liebe, gepolstertem Herzen« (ebd., 114).⁴⁴ Sie ist das Aschenbrödel aus einer armen Arbeiterfamilie, das er zur Prinzessin kürt. Dorothea wiederum weiß die Situation zu nutzen. Sie will Schauspielerin werden und hofft sich diesen Traum mit seiner Macht erfüllen zu können.⁴⁵ Aus diesem Grund spielt sie für ihn die Rolle der Frau, die ihn liebt und

43 Wolfgang Müller-Funk verweist auf die Bedeutung der Nicht-Orte für die Immigrant*innen in Wien in *Engelsungen* (Müller-Funk, 2009, 72–75). Er geht jedoch nicht auf deren Bedeutung im Rest des Textes ein. So ist es kein Zufall, dass Mladens Sohn Iskren in dem Moment, als er am Abgrund seiner Existenz in Wien steht, auf einer Toilette übernachtet (Dinev, 2003, 23; vgl. dazu Müller-Funk, 2009, 74).

44 Dinev greift hier jene beiden Rollen auf, in die die Frau in patriarchalen Gesellschaften gedrängt wurde, wie Silvia Bovenschen in ihrem Buch *Die imaginierte Weiblichkeit* erklärt, das 1979 zum ersten Mal erschien: »Das ›Naturwesen‹ Frau hat in bürgerlicher Zeit zwei oberflächliche Vergesellschaftungen erfahren: die Domestizierung zur Ehefrau und die zur Dirne« (Bovenschen, 2016, 53). Mladens Blick auf Frauen ist von dieser Perspektive geprägt, was die stereotypen Frauenbilder erklärt, die wir durch seine Augen sehen.

45 Dass ihr Traum scheitern wird, deutet sich schon daran an, dass sie die Rolle der Nina in Tschewchows *Die Möwe* übernimmt (Nenadovic, 2017, 194).

bewundert und lässt damit seine Person noch heller erstrahlen: »Keine Frau lag auf Mladen, sondern das Licht eines Scheinwerfers. Sie berührte ihn, sie wärmte ihn und war trotzdem weit weg« (ebd., 122). Damit steht Mladen im Zenit seiner Macht. Zumindest für ihn scheint sich der Traum von einer besseren Welt, wie sie der Kommunismus verspricht, erfüllt zu haben. Und er zeigt sich zufrieden mit sich selbst und seinem Werk: »Wohl fühlte sich Genosse Mladenov, seine Ehe genoß er, seinen guten Ruf genoß er, seine Gedanken genoß er, die Macht genoß er. Voller Genuß lebte Genosse Mladenov« (ebd., 127). Dinev spielt hier mit dem Gleichklang von »Genosse« und »genoss«, denn der Genosse, der schon vom Begriff her der Gemeinschaft verpflichtet ist, geht hier völlig im egozentrischen Genuss auf. Er nimmt seine Abhängigkeit von Anderen nicht wahr.

Doch Mladens Welt ist genauso auf Illusionen gebaut wie der Kommunismus und bricht daher auch mit diesem in sich zusammen:

Die Lebenslüge des Vaters, Mladens, der sein ganzes Leben, bis zur Wahl seiner Ehepartnerin, sorgfältig kalkuliert und geplant hat, fällt mit der Lebenslüge des Regimes zusammen, das statt einer sozialen Utopie einen erbärmlichen, verlogenen und spießigen Überwachungsstaat geschaffen hat. (Müller-Funk, 2009, 68)

Der Anfang vom Ende des Systems Mladenov ist die Totgeburt seiner Tochter im Juni 1968. Zu der Zeit, als sich in den kommunistischen Staaten Widerstand gegen das totalitäre System regt, erweist sich auch Mladens Macht als brüchig. Der letzte Schritt zur Erfüllung seines Traumes misslingt, und er kann dabei nur ohnmächtig zusehen: »[E]r versuchte weiter einen Weg zu seiner Seele zu finden. Seine Finger zogen an den Brusthaaren wie an sinnlosen Fäden, während seine Seele zu ersticken drohte« (Dinev, 2003, 69). Nicht zufällig ist es ein Mädchen, das ihm nicht vergönnt ist, hat er doch das Patriarchat installiert, das die Frauen zu Anderen macht, aber damit auch zu jenen, die sich dem System entziehen und aus ihrer marginalisierten Position in Frage stellen. Nicht zufällig wollte er die Tochter Radost, also Freude, nennen, denn diese ist ihm fortan nicht mehr vergönnt. Das System der Kontrolle, das er installiert hat, wendet sich in der Person von Jordan Apostolov, den er als Rache für sein Unglück degradiert, gegen ihn. Apostolov beginnt ihn zu beschatten (ebd., 144). Er durchschaut das Lügengebäude, das Mladen Mladenov sich aufgebaut hat, und lässt es wie ein Kartenhaus in sich zusammenfallen. Mladen verliert alles, was ihm etwas bedeutet hat: Seine Ehefrau wird verrückt, nachdem sie von Apostolov erfährt, dass ihr Mann sie betrügt (ebd., 332–349); den Kontakt zu Isabella muss er auf Geheiß der Partei abbrechen (ebd., 336); sein Sohn Iskren entfremdet sich von ihm (ebd., 353–366). Am Ende verliert Mladen auch noch seinen Glauben an die Partei (ebd., 378–380). Was bleibt, ist eine leere Hülle, die die Abende mit seiner Frau, von der auch nichts als eine Hülle geblieben ist, schweigend vor einem Bild oder vor dem Fernseher verbringt (ebd., 380f.). Als der Kommunismus schließlich zusammenbricht, wird Mladenov auf der Suche nach der verlorenen Liebe in einer Zugtoilette in Dimitrovgrad tot aufgefunden (ebd., 455). Die Menschen, die er durch das totalitäre System, zu dessen Aufbau er maßgeblich beitrug, zu Anderen machte, überleben ihn. Ihr Schicksal weist den Weg in eine neue Vorstellung von Gemeinschaft.

6.6.5 Das Überleben der Anderen: Wege in eine neue Gemeinschaft

Mladen Mladenov wird von seinen Anderen, also Dorothea und Isabella, überlebt. Dorothea wird wie durch ein Wunder von jenem Einsiedler geheilt, der ihr als Jordan Apostolov das Leben zerstörte. Genau wie die Rettung von Spas in »Spas schläft« wird diese Szene im Roman in der Zukunftsform beschrieben, denn sie mag in diesem Moment wie ein Wunder erscheinen, zeugt aber von einer Welt, in der die Ausgrenzung der Anderen überwunden wird. Die Begegnung zwischen den beiden Figuren führt zunächst zu einer karnevalesken Umkehrung der Macht. Apostolov wirft sich ihr zu Füßen, küsst ihre Schuhe und kriecht ihr nach wie ein Kind, wenn sie sich durch das Zimmer bewegt. Diese Szene bringt Dorothea zum Lachen, womit die Macht, die er als Inbegriff des Systems über sie hatte, gebrochen ist. Anschließend gibt er ihr die Anerkennung, nach der sie sich immer gesehnt hat, indem er erklärt, dass er noch nie glücklicher war als in diesem Moment. Sie wiederum verzeiht ihm und hilft ihm auf, so dass die beiden sich am Ende von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen. Die Szene beinhaltet also eine Versöhnung zwischen einem Opfer und einem Täter des kommunistischen Regimes, wobei beide nie nur Opfer bzw. nur Täter waren. Ganz im Sinne ihres utopischen Charakters endet sie mit einer arkadischen Landschaftsbeschreibung: »Der zahnlose Hirte wird lachen, Dotschka [Dorotheas Mutter] wird weinen, die Glocken der Herde werden läuten, und es wird noch sonnig sein. Das wird es noch sein. All das wird es noch« (Dinev, 2003, 487).

Für Isabella dagegen bedeutet der Fall des Kommunismus das Ende des Traums, dass Mladen Mladenov sie eines Tages aus ihrer Hoffnungslosigkeit retten wird, denn plötzlich steht er tatsächlich vor der Tür der Bäckerei, in die sie strafversetzt wurde, und hält um ihre Hand an: »Das war es doch, wovon Isabella so viele Jahre lang geträumt hatte. Wieso war es denn so lächerlich? So unerträglich lächerlich? Geschah das mit allen Träumen, wenn man ihnen genug Zeit ließ?« (ebd., 452). Sie weist ihn mit aller Härte ab, um sich zumindest einen Rest dieses Traumes zu bewahren. Dass Isabella ihm immer schon mehr bedeutet hat, als er sich bis zu diesem Moment eingestehen konnte, zeigt sich schon sehr viel früher im Roman. Sie dient ihm nicht nur dazu, sich von der Leidenschaft zu befreien, die der vernunftgesteuerte Mladen als Hürde betrachtet. Vielmehr verdankt er ihr seine besten Reden, für die er sogar von Shivkov Lob erhält: »Dieser Mensch hat eine Engelszunge, erzählt mir jeder, der Sie gehört hat« (ebd., 333). Sandra Vlasta verweist auf die enge Verbindung, die mit dem Motiv der Zunge zwischen Reden und Leidenschaft hergestellt wird: »The tongue, both as a speech organ as well as a sensual one, unites Mladen and Isabella« (Vlasta, 2016, 100). Doch die beiden verbindet mehr, denn Mladen nimmt Isabella als Gegenüber ernst: »Er übte sogar manchmal seine Reden bei ihr und hörte sich sehr ernst ihre Kritikpunkte an« (Dinev, 2003, 113). Er ist sich seiner Abhängigkeit von ihr bewusst. Als sie ihn fragt, wo sein ganzes Feuer geblieben sei, denkt er sich: »In deinen Haaren, in deinen aufblitzenden Schenkeln« (ebd., 244). Mit ihr verschwindet das Lachen vollends aus seinem Leben (ebd., 367). Als sie ihm genommen wird, bricht er fast in sich zusammen: »Sein Gesicht war bleich, sein Rücken krümmte sich so nach vorn, daß fast ein Buckel entstand. Zum ersten Mal sah ihn Iskren so schwach, so hilflos, und noch dazu hatte er einen Buckel« (ebd., 331). In diesem kur-

zen Moment wird sichtbar, dass Mladen nicht so stark ist, wie er vorgibt, dass auch er abhängig ist von Anderen. Doch er lässt diesen Moment, der ihm die Möglichkeit geboten hätte, eine Nähe zu seinem Sohn aufzubauen und damit sein Leben zu verändern, ungenutzt vorüberziehen.⁴⁶

Iskren distanziert sich von seinem Vater und tritt doch in seine Fußstapfen. Auch er verkauft den Menschen Illusionen, allerdings nicht kommunistische, sondern kapitalistische. Er vermittelt hoffnungslosen Bulgaren Arbeit in Spanien, die es nicht gibt (ebd., 478f.), und verspricht unheilbar kranken Österreicher*innen Heilung (ebd., 498–505). Diese Parallele zwischen Kommunismus und Kapitalismus wird bewusst hergestellt, wie man einem Interview mit Dinev entnehmen kann: »Der Kapitalismus ist nicht weniger menschenverachtend [als das kommunistische Regime in Bulgarien], aber der Feind ist versteckt. Man kann ihn nicht so leicht identifizieren« (Dinev in Schwazer, 2009). Damit erklärt sich, warum Iskren nie unter seinem eigenen Namen auftritt, sondern immer im Geheimen agiert. Natürlich zeugen seine Identitätswechsel auch davon, dass sich Identitäten nicht fixieren lassen. Doch sie dienen nicht der Aushandlung von Identitäten in einem dritten Raum im Sinne einer gesellschaftlichen Veränderung, wie Homi Bhabha sie imaginiert. Vielmehr setzt Iskren dieses Mittel bewusst ein, um sich selbst Vorteile zu verschaffen und Andere zu betrügen (Boehringer, 2017b, 178–181).

Svetljo dagegen bricht tatsächlich mit dem System seines Vaters. Er überwindet die patriarchalen Vorstellungen, wie sie das kommunistische Regime charakterisieren, und wird zum Inbegriff eines neuen Mannes, wie Michael Boehringer feststellt:

Svetljo is able to fashion a new male identity, one that breaks with the patriarchal model dictating how he grew up. The masculinity that emerges is dynamic rather than static; it is vulnerable, negotiated rather than imposed from a position of power; and it is dependent on the other person for the completion of the self. (Boehringer, 2017b, 186)

Doch der Grund dafür ist nicht die Migration, wie Boehringer annimmt. Vielmehr verkörpert Svetljo ein neues Menschenverständnis, mit dem wieder an die groteske Welt Stanojs angeschlossen wird. Seine Figur wird von Beginn an als Teil des ewigen Kreislaufs von Leben und Tod dargestellt. Tatsächlich wird ihm dieses Menschenverständnis in gewisser Weise in die Wiege gelegt, die ihn vom ersten Tag an eng mit der Erde verbindet: »Es war eine Kinderwiege aus hellem Fichtenholz, die besonders nachts ganz stark den Geruch von frisch abgehacktem Wald im Zimmer verbreitete« (Dinev, 2003, 137). Über die Wiege wird auch eine Verbindung zum Tod hergestellt, denn seine Schwester Dragomira versucht aus Eifersucht auf den Bruder, diese anzuzünden (ebd., 137). Seine Mutter lässt ihn von seinem Urgroßvater, dem Popen Serafim, taufen und schafft damit eine Verbindung zum Himmel: »Er hat jetzt einen Platz im Himmelreich bekommen« (ebd., 140). Und sein Großvater, der einem alten Brauch nach seine Nabelschnur an einem Ort ablegen will, der ihm eine gute berufliche Zukunft garantiert, vergisst diese in

46 Ein ähnlicher Moment, in dem ein Protagonist einen anderen Weg hätte einschlagen können, findet sich auch für Jordan Apostolov (Dinev, 2003, 66f.).

einem Wirtshaus (ebd., 141). Damit ist die Verbindung zur karnevalesken Lachkultur hergestellt.

Schon als Kind begeistert sich Svetljo für die Freiheit jenseits des Holzgitters, in dem seine Mutter ihn einsperrt (ebd., 147). Ganz in diesem Sinne fühlt er sich auch vom Meer magisch angezogen – das hier, genau wie in *Russenhuhn* (vgl. Abschnitt 6.2), für Freiheit steht – und lässt sich nicht davon abschrecken, dass er fast ertrinkt: »Er war auf der Stelle in es verliebt, und kaum wurde er ausgezogen, lief er ihm mit ausgestreckten Händen entgegen. Eine Welle stahl ihm ein Bein und nahm ihn mit. Svetljo versank, erschrak aber nicht« (Dinev, 2003, 173). Bei einer öffentlichen Rede von Todor Shivkov in Sofia dagegen, zu der sein Vater ihn mitnimmt, erschrickt er angesichts der vielen Gesichter um sich herum, »alle schreiend, alle unheimlich« fast zu Tode: »Seine Augen wurden größer, sein Kopf begann, sich lila zu färben. Er bekam keine Luft und war schon unterwegs, seinen Platz im Himmel in Anspruch zu nehmen« (ebd., 151). In diesem System ist für einen Anderen wie ihn kein Platz. Er wird zum lebenden Toten: »Seitdem Svetljo aus Sofia zurückgekommen war, konnte man ihn kaum noch erkennen. Er weinte nicht, er lachte nicht, er brüllte nicht, er knurrte nicht. Er schaute nur mit weit aufgerissenen Augen und war still« (ebd., 152). Erst nach mehr als einem Jahr, als sein Großvater Ognjan, der dem System sehr kritisch gegenübersteht, bei einer Rede Shivkovs im Radio bemerkt, »was für eine Scheiße die ganze Zeit der Genosse Shivkov spricht«, beginnt Svetljo zu sprechen. Er degradiert Shivkov in einem grotesken Bild: »Der Genosse Shivkov kackt von unten und von oben«, sagte Svetljo und lachte« (ebd., 160). Mit dem Lachen ist die Macht, die das System über ihn hatte, zumindest vorübergehend gebrochen.

Diese Fähigkeit entwickelt Svetljo im Laufe seines Lebens weiter. Er lebt nicht wie Stanoj ein karnevaleskes Leben, sondern wird zu einem karnevalesken Erzähler, der andere zum Lachen bringt: »Er erzählte allen, mit welchen Worten er als Kind zu sprechen begonnen hatte und daß er sich selber wunderte, wie er an so tiefe Wahrheiten schon als Kind kommen konnte. Alle lachten laut und lange« (ebd., 409). Mit dieser Fähigkeit nimmt er am Ende des Romans auch Nathalie für sich ein (ebd., 596f.). Svetljo steht damit für eine Form des Erzählens, die im Roman umgesetzt wird: ein karnevaleskes Erzählen, das mit der Macht bricht und eine neue Welt ermöglicht, eine Welt, in der die Anderen, ob Frau oder Migrant, nicht mehr ausgegrenzt werden (Rock, 2019, 244). In der Rezeption wird diese differenzierte Auseinandersetzung Dinevs mit den Anderen jedoch übersehen.

6.7 Festschreibung Dinevs auf den Anderen in der Rezeption

Dinev wird in den Medien auf die Rolle des Anderen festgeschrieben, aus der er die Anderen in seinem Schreiben zu befreien versucht. Er sieht sich in der Kritik auf den Immigranten reduziert. Bis in die Gegenwart beginnen Besprechungen seiner Werke mit der Fluchtgeschichte des Autors. Das hat nicht nur Nachteile. So stellt Sandra Vlasta fest, dass sich Migration zum integralen Bestandteil von Dinevs symbolischem Kapital entwickelte (Vlasta, 2012, 245). Er musste anders als Vertlib nicht um Anerkennung für das Thema Migration im literarischen Feld ringen. Vielmehr verhilft ihm dieses Thema zu Anerkennung in der Kritik. Die Rezensent*innen überschlagen sich förmlich in ihrer

Begeisterung dafür, dass endlich jemand von den »Flüchtlingsschicksalen« (Rathmanner, 2003; Stuißer, 2003b) bzw. »Migrantenschicksalen« (Fetz, 2005), von »Mafiosi, Illegale[n], kleine[n] Ganoven, Drogendealer[n] und Arbeitsmigranten aus Osteuropa« erzählt (Sommerbauer, 2005). Vor allem Dinevs Roman *Engelsungen* wird nicht nur sehr breit, sondern auch überwiegend positiv aufgenommen. Sein Erzählstil wird gelobt (Vlasta, 2012, 244), und sein Schreiben mit großen Autoren der Weltliteratur wie Jonathan Safran Foer, Gabriel García Márquez und Bohumil Hrabal verglichen (Stuißer, 2003a; Rathmanner, 2003; Eisinger, 2004). Der Roman bedeutet nicht nur für Dinev selbst und das Thema Migration den Durchbruch. Es verhilft der Literatur von Immigrant*innen und ihren Nachkommen in Österreich insgesamt zu mehr Aufmerksamkeit. So resümierte die österreichische Literaturkritikerin Daniela Strigl in der Zeitschrift *Literaturen* im Jahr 2005: »Mit Dimitré Dinev hat endlich auch Österreich eine Immigranten-Literatur« (Strigl, 2005).

Damit hielt ein Begriff in das österreichische literarische Feld Einzug, den die betroffenen Autor*innen heute rundheraus ablehnen, weil mit ihm eine Abwertung ihres Schreibens einhergeht. Er lässt sich jedoch in Anlehnung an Bourdieu gleichzeitig als Distinktionszeichen in einem Wettbewerb um Aufmerksamkeit im literarischen Feld verstehen: »Die Wörter, Namen von Schulen oder Gruppen, Eigennamen, sind nur deshalb wichtig, weil sie die Dinge schaffen: Als distinktive Zeichen schaffen sie Existenz in einem Universum, in dem existieren differieren heißt« (Bourdieu, 2001, 253). Mit dem Begriff »Immigrantenliteratur« wird eine Gruppe geschaffen, die bis dahin im österreichischen literarischen Feld nicht existierte. Damit profitieren auch andere Autor*innen von der Aufmerksamkeit, die Dinev zuteilwird. Dennoch ist dieser Begriff sehr kritisch zu sehen, denn er geht von einer homogenen Vorstellung von Nationalliteratur aus, in der diese Autor*innen als Fremde markiert werden, wie Hannes Schweiger erklärt (Schweiger, 2008, 117f.). Das gilt auch für Dinev, dessen Werk selten über die Dimension Migration hinaus wahrgenommen wird (Sievers, 2009, 311). Er ist und bleibt der Bulgare, der nach Österreich geflohen ist und in dieser Erfahrung sein Thema gefunden hat. Das zeigt zum Beispiel die Kurzzvorstellung des Autors in einer Rezension im Jahr 2008:

Der aus Bulgarien stammende Autor, der in den neunziger Jahren über die grüne Grenze nach Österreich gekommen war, hat sein Thema: das Los der Immigranten, ihr Dasein im berühmten Lager Traiskirchen und die Stolpersteine auf ihrem Weg der Anpassung. (Thuswaldner, 2008)

Besonders deutlich wird die Festschreibung des Autors in den Verweisen auf seine bulgarische Herkunft, die in Verbindung mit dem Begriff »Balkan« gern als exotisch wahrgenommen wird (Schweiger, 2008, 118) – wobei auch dieser Exotismus zum Teil die hohe Aufmerksamkeit für sein Werk erklärt. So trägt Peter Stuißers Rezension des Romans *Engelsungen* in der österreichischen Tageszeitung *Die Presse* den Titel »West-östlicher Dinev« (Stuißer, 2003b, 11). Petra Rathmanner fällt zu Dinevs differenziertem Spiel mit karnevalesken Bildern in diesem Roman nur ein, er habe »keine Scheu, gängige Balkan-klišees zu bedienen« (Rathmanner, 2003). Markus Clauer spricht in *Die Zeit* von einem »lebensprallen und todesseligen Bilder-Buch«, von einem »tragisch-magischen Realismus« und charakterisiert den Roman als »traumschön geschrieben« (Clauer, 2003). Ne-

ben diesen exotistischen Bildern finden sich immer wieder Interpretationen, die mit der Herkunft des Autors eine gewisse Rückständigkeit verbinden. So beobachtet Paul Jandl: »Das archaische Wesen des Erzählens, das im Alltag des Balkans noch immer eine große Rolle spielt, hat Dimitré Dinev für seinen Roman neu entdeckt« (Jandl, 2003). Ähnlich ordnet auch Meike Fessmann Dinevs Schreiben ein, wenn sie schreibt, der Reiz der »Geschichten von Einwanderern« liege in einer »Art erlaubte[m] Konservatismus. Der Emigrant trägt den Ort, den er verlassen hat, wie einen Rucksack voller Sehnsüchte mit sich. Ihm billigen wir zu, was wir uns selbst verbieten: Heimweh nach tradierten Zusammenhängen« (Fessmann, 2004). Bernhard Fetz fasst all diese Charakterisierungen in seiner Rezension des Erzählbandes *Ein Licht über dem Kopf* in der Feststellung zusammen, dass Dinevs Literatur vom »Balkaneffekt« lebt. Gleichzeitig ist er auch einer der ersten, der den Autor thematisch auf seine Herkunft und die Migration festschreibt. Seine »große Stärke«, so Fetz, sei es, »die realistische Schilderung der Verhältnisse in Bulgarien, Exjugoslawien und der in deprimierenden Verhältnissen in Wien lebenden Emigranten mit einem erzählerischen Heiligenschein des Wunderbaren zu umkränzen« (Fetz, 2005).

Die Betonung der fremden Herkunft Dinevs hat zur Folge, dass auch die Tatsache, dass er auf Deutsch schreibt, immer wieder zum Thema wird. Dabei überwiegt die Überraschung über die Qualität seiner deutschen Sprache. Er schreibe, »als wäre Deutsch seine Muttersprache«, so Peter Stuißer (Stuißer, 2003b). Der anonyme Verfasser der Rezension im *Spiegel* beschreibt Engelszungen als »bemerkenswert stilsichere Literatur« (Anonym, 2004). Beiden Bewertungen liegt die Vorstellung zugrunde, dass diese Art von Kreativität eigentlich nur von Menschen zu erwarten ist, die in ihrer Muttersprache schreiben. Andere dagegen markieren sein Deutsch als fremd und neu. Paul Jandl bemerkt, dass der Autor Deutsch »mit einem melancholischen Akzent« spricht (Jandl, 2003). Gudrun Braunsperger spricht davon, dass Dinev »mit dem unverstellten Blick des Sprachmigranten die deutsche Sprache neu betrachtet« (Braunsperger, 2003). Zu dieser sehr allgemeinen Beobachtung passt, dass er mit Autor*innen wie Feridun Zaimoglu (Rathmanner, 2003) oder Libuše Moníková und Yoko Tawada (Eisinger, 2004) verglichen wird, die untereinander und mit ihm nicht viel mehr gemein haben als die Tatsache, dass sie in den deutschsprachigen Raum eingewandert sind und Deutsch nicht ihre Erstsprache ist.

Dinev gelingt es also mit seinen Werken Anerkennung für das Thema Immigration im literarischen Feld zu gewinnen und damit auch anderen Autor*innen, die als Zugewanderte nach Österreich gekommen sind, mehr Aufmerksamkeit zu verschaffen. Doch seine differenzierte Auseinandersetzung mit der Frage, wie sich über Immigrant*innen erzählen lässt, ohne sie auf die Rolle der Anderen zu reduzieren, bleibt unerhört. Verdrängt wird damit nicht nur die Gewalt, die damit einhergeht, dass man zum Anderen gemacht, als lebender Toter an den Rand der Gesellschaft gedrängt und deswegen in seiner Not nicht wahrgenommen wird. Unbeachtet bleibt zudem, dass diese Anderen unser Denken grundlegend verändern könnten, wenn es uns gelänge, ihnen zuzuhören. Auch Dinev wird also nur partiell gehört, wenn er zum Immigrant gemacht und sein Schreiben zu »Immigrantenliteratur« reduziert wird. Genau an diesem Punkt setzt Julia Rabinowich an, die von Dinevs Erfolg profitieren kann, sich aber mit ihrer Positionierung von Beginn an einer Festschreibung auf das Thema Migration und den Begriff »Immigrantenliteratur« widersetzt.

7. Grenzen in Bewegung versetzen: Julia Rabinowich

Julia Rabinowich profitierte auf ihrem Weg in die Literatur von Dimitré Dinevs Erfolg, der auf den Literaturwettbewerb »schreiben zwischen den kulturen«, die edition exil sowie die wiener wortstaetten abstrahlte und das Interesse anderer Akteur*innen im Feld an der Literatur von Immigrant*innen weckte. Diese Veränderungen im Feld bescherten Rabinowich einen raschen Aufstieg. Die Autorin gewann 2003, also in dem Jahr, in dem Dinevs Roman *Engelszungen* erschien, mit ihrem Text »Abgebissen nicht abgerissen« den ersten Preis im Literaturwettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« (Rabinowich, 2003). 2004 erhielt sie ein Arbeitsstipendium der Stadt Wien, 2006 ein Stipendium der wiener wortstaetten, die 2007 ihr erstes Theaterstück *Tagfinsternis* veröffentlichten (Rabinowich, 2007a). 2008 erschien in der edition exil ihr Debütroman *Spaltkopf*, für den sie 2009 mit dem Rauriser Literaturpreis für das beste deutschsprachige Debüt ausgezeichnet wurde. Im selben Jahr wurde ihr Drama *Fluchtarien* am Wiener Volkstheater uraufgeführt und ausschnittsweise im Programm der Salzburger Festspiele abgedruckt (Rabinowich, 2009). Der Autorin gelang also innerhalb von nur sechs Jahren der Aufstieg von einem kleinen Wiener Verlag, der auf Migration spezialisiert ist, zu den bekanntesten Institutionen im österreichischen literarischen Feld. Das Thema Migration war ihr dabei von Anfang an ein großes Anliegen (Guenther, 2017, 129). Doch als »Migrantenliteratur« will sie ihre Werke nicht beschrieben wissen. Diesen Begriff, der erst mit Dinevs Erfolg Einzug ins Feld hielt, lehnt sie vehement ab: »Migrantenliteratur« [ist] für mich ein geradezu rassistischer Begriff« (Rabinowich in Grabovszki, 2009a). Sie sieht darin eine Form der Anerkennung, mit der zugleich die Ausgrenzung perpetuiert wird, weil die Grenzziehung gegenüber österreichischen Autor*innen bestehen bleibt.

Gegen solche Grenzziehungen, nicht nur im literarischen Feld, sondern auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen, richtet sie sich in und mit ihren Werken: Sie schafft sich eine ambivalente literarische Position, um diese Grenzen in Bewegung zu versetzen. Die Autorin schließt grundsätzlich an Dinevs Auseinandersetzung mit den Anderen an, wie eine frühe Aussage erkennen lässt: »Mir ist es sehr wichtig, dass einem anderen sein Platz gegeben wird« (Rabinowich in Stippinger, 2003, 28). Doch sie denkt Dinevs Auseinandersetzung mit den Anderen in mehrere Richtungen weiter. Zunächst einmal stellt sie Frauen ins Zentrum ihrer Werke, die bei Dinev als ausgegrenzte Andere lediglich am Rande auftauchen. Darüber hinaus unterscheiden sich ihre Hauptfiguren nicht nur von

jenen Dinevs, sondern auch untereinander. So bestehen kaum Gemeinsamkeiten zwischen Mischka, der Protagonistin ihres ersten Romans *Spaltkopf*, die mit ihren Eltern vor staatlichen Repressionen aus der Sowjetunion nach Wien flieht und zum Zeitpunkt der Erzählung bereits lange österreichische Staatsbürgerin ist, und Diana aus *Die Erdfresserin* (2012a), die aus der russischen Republik Dagestan illegal nach Wien kommt, um mit Prostitution ihre Familie zu versorgen, und dabei ständig von Abschiebung bedroht ist. Rabinowich steht damit in der Tradition von intersektionalen Ansätzen.¹ Diese gehen von mehreren »Achsen der Ungleichheit« aus, die neben Klasse unter anderem auch Geschlecht und Ethnizität umfassen und die, wenn sie in einer Person zusammentreffen, Ungleichheit noch verstärken (Klinger und Knapp, 2007). Das macht Ausgrenzung von Immigrant*innen als einen mehrdimensionalen Prozess sichtbar, der nicht nur Frauen anders betrifft als Männer, sondern auch Kinder anders als Erwachsene, anerkannte Flüchtlinge anders als Illegalisierte und Intellektuelle anders als Prostituierte. Liest man all jene Werke Rabinowichs, in denen Immigrantinnen im Zentrum stehen, also die Dramen *Tagfinsternis* und *Fluchtarien*, die Romane *Spaltkopf* und *Die Erdfresserin* sowie die Jugendbücher *Dazwischen: Ich* (2016), *Dazwischen: Wir* (2022) und *Der Geruch von Ruß und Rosen* (2023), so entsteht ein Kaleidoskop der Anderen. Die Autorin präsentiert uns Individuen mit unterschiedlichen Problemen und Lebensläufen, die nicht mehr als eine Gruppe zu erkennen sind, von der man wiederum ein europäisches Selbst eindeutig abgrenzen könnte. Sie bringt also die Grenze, die gegenüber Immigrant*innen gezogen wird, dadurch in Bewegung, dass sie die Vorstellung, es handle sich dabei um eine klar umreißbare Gruppe, als Konstrukt entlarvt. Diese existiert nicht als solche, sondern entsteht erst durch den Grenzziehungsprozess, der diese Individuen zu Anderen macht, von denen sich das europäische Selbst abgrenzen kann (Römhild, 2018, 65).

Rabinowich stellt diese Grenzziehungen darüber hinaus auch aus der Perspektive von Frauen in Frage, die keine Zuwanderinnen sind. Diese Frauen werden von rechtspopulistischen Parteien gern »in Geiselhaft« genommen, wie Gabriele Dietze es formuliert (Dietze, 2019, 23), um Angst vor Immigration zu schüren. Ihre Freiheit, Gleichheit und Emanzipation gelte es insbesondere gegen muslimische Männer zu verteidigen, die Frauen diese Rechte aberkennen würden, so die Argumentation. Schon in diesem Diskurs werden Frauen paradoxerweise weiterhin als schutzbedürftig dargestellt (ebd., 1–28). Hinzu kommt, dass gerade im Zuge dieser rechtspopulistischen Strömungen auch traditionelle Frauenbilder wieder an Bedeutung gewinnen, in denen der Mann die Verantwortung für die Familie übernimmt und die Frau ihre Erfüllung als Ehefrau, Hausfrau und Mutter findet (Marzock, 2020, 7–9). Die Grenzen zwischen Immigrantinnen und ihren Nachkommen und der langansässigen Bevölkerung sind also auch aus dieser Perspektive bei weitem nicht so deutlich, wie sie in rechtspopulistischen Diskursen gern angenommen werden. Die männliche Herrschaft, wie Bourdieu (2005) diese nennt, mag in den vergangenen Jahrzehnten in Frage gestellt worden sein.² Doch die Grenzziehung zwischen Männern und Frauen, die erst durch die männliche Herrschaft

1 Darauf verweisen schon frühere Studien (Kazmierczak, 2016; Riedel, 2014, 108).

2 In seinem Buch *Die männliche Herrschaft* stellt Bourdieu die These auf, dass die männliche Herrschaft die Grundlage für unser Denken der Welt in zwei Geschlechtern bildet, von denen eines sich dem anderen unterordnen muss. Ihn interessiert, wie diese Idee sich zur Selbstverständlich-

entstanden ist, ist immer noch nicht überwunden. Rabinowich thematisiert diese Grenzziehung dementsprechend nicht nur in ihren Werken, die sich mit Migration befassen, sondern auch in jenen, in denen Migration keine Rolle spielt. Ihre Figuren wiederholen in Sprache und Handeln beinahe zwanghaft Diskurse, die die Teilung der Geschlechter festschreiben, von Märchen und Sagen in *Spalkkopf* über Schauerromane in *Herznovelle* bis hin zu Werken der Weltliteratur von Shakespeare in *Romeo ± Julia* und Dostojewski in *Die Erdfresserin*. Diese Steigerung der Wiederholung bis ins Absurde, wie Madlen Kazmierczak (2016, 193) sie für *Spalkkopf* beobachtet hat, macht das gesellschaftliche Unbewusste der Geschlechtertrennung sichtbar, das durch rechtliche und politische Gleichberechtigung allein nicht überwunden werden kann, sondern einer Auseinandersetzung mit den Narrativen bedarf, die unserem Denken und Handeln weiterhin zugrunde liegen.

Ihr kaleidoskopartiger Blick auf unterschiedliche Frauen ermöglicht Rabinowich, die Grenzziehungen zwischen Österreicherinnen und Immigrantinnen, die in medialen, politischen und wissenschaftlichen Diskursen allein durch die Verwendung dieser trennenden Begrifflichkeiten oft weiterhin als fix angenommen werden, in Bewegung zu versetzen. Zudem kann sie sich mit der inhaltlichen Vielfalt ihrer Werke der Kategorisierung als »Migrantenliteratur« widersetzen und damit einen Begriff in Frage stellen, der ihrer Meinung nach im literarischen Feld eine ähnliche Grenze einzieht. Das Aufbegehren gegen solche Grenzziehungen ist ihr von Beginn an ein Bedürfnis. Sie schafft sich eine ambivalente literarische Positionierung, sowohl durch die Auswahl ihrer Verlage als auch in Inhalt und Form ihrer Werke. In ihrem Debütroman *Spalkkopf* macht sie auf die Vielschichtigkeit menschlicher Existenz aufmerksam. Ihre Hauptfigur ist nicht allein, ja nicht einmal hauptsächlich, von ihrer Migration geprägt, wie in ihrer Umgebung gern angenommen wird. Sie ist durchzogen von inneren Grenzziehungen, die durch eingrenzende Genderdiskurse und traumatisierende Gewalterfahrungen ausgelöst wurden und ihre zwischenmenschlichen Beziehungen beeinflussen. *Die Erdfresserin* dagegen präsentiert uns eine Figur, die gleichzeitig ökonomische Migrantin und Geflüchtete ist und damit die Grenzen in Bewegung versetzt, die in europäischen Diskursen zwischen diesen Gruppen gezogen werden. Abschließend soll mit *Herznovelle* ein Text analysiert werden, in dem die Annahme, die westliche Frau sei per se emanzipiert, in Frage gestellt wird. Zunächst jedoch wird Rabinowichs Weg in die Literatur über die *edition exil* und die *edition splitter* nachgezeichnet.

7.1 Eine entgrenzende literarische Positionierung

Julia Rabinowich versucht sich von Beginn ihrer literarischen Laufbahn an so zu positionieren, dass sie sich nur schwer auf eine literarische Richtung festlegen lässt. Das gelingt ihr über eine entgrenzende literarische Positionierung. Diese erreicht sie zunächst dadurch, dass sie mit Personen zusammenarbeitet, die unterschiedlichen Positionen im österreichischen literarischen Feld zuzurechnen sind. Sie lässt sich von Institutionen

keit entwickelt hat und wie sie in der Literatur, in diesem Fall Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927), in Frage gestellt wird (Bourdieu, 2005).

wie der edition exil oder den wiener wortstaetten, die sich auf das Thema Migration und die Förderung von Immigrant*innen und deren Nachkommen konzentrieren, den Weg ins Feld ebnen und geht gleichzeitig auf Distanz zu diesen, und zwar über andere Akteur*innen im Feld. So veröffentlicht sie im Verlag edition splitter, der sich der Autonomie von Politik und Wirtschaft verschrieben hat, zwischen 2004 und 2010 immer wieder Texte, die sich nicht mit Migration befassen. Diese inhaltliche Doppelgleisigkeit behält sie auch bei, als sie nicht mehr mit der edition splitter zusammenarbeitet.³ Darüber hinaus weisen all ihre Werke eine ambivalente Haltung zu den literarischen Institutionen auf, die sie unterstützen. So schreibt sie für die edition exil Texte, die sich auf den ersten Blick mit Migration befassen, bei genauerem Hinsehen jedoch verliert dieses Thema an Bedeutung, wie in Bezug auf den Roman *Spaltkopf* später dargelegt werden soll (siehe Abschnitt 7.2). Sie schafft sich damit über ihr Schreiben eine gewisse Unabhängigkeit von ihren Unterstützer*innen, positioniert sich also über diese im literarischen Feld und versucht doch in ihren Texten Abstand zu ihnen zu wahren. Rabinowich wählt also bewusst eine ambivalente Positionierung, die Festlegungen schwierig machen.

Im Gespräch mit mir legte die Autorin großen Wert auf ihre literarische Unabhängigkeit. Sie habe sich ihren Weg in die Literatur selbst gebahnt: »Ich würde sagen, dass ich das meistens auf eigene Faust gemacht habe. Ich war nicht wirklich in einem Netzwerk.«⁴ Dass diese Aussage nicht ganz der Realität entspricht, wird im Folgenden noch ausgeführt. Zunächst einmal soll es darum gehen, wie Rabinowich sich über diese Aussage positioniert. Sie besteht darauf, sich nicht einfach einer existierenden literarischen Strömung angeschlossen, sondern eine neue Position im Feld geschaffen und damit das Feld verändert zu haben – nach Bourdieu eine Grundvoraussetzung für Anerkennung. Doch Rabinowich braucht keinen Bourdieu, um die Bedeutung einer unabhängigen Positionierung in der Kunst zu verstehen. Sie wurde in eine Künstler*innenfamilie geboren und hat sich diesen Habitus von Kind an erworben. Ihre Großmutter, Eleonora Gomborg-Werzhbinskaja, war Kunsthistorikerin, ihr Vater, Boris Rabinovich,⁵ Designer und Künstler und ihre Mutter, Nina Werzhbinskaja-Rabinowich, ist Künstlerin. Für sie war es von Kind an normal, sich »künstlerisch zu äußern«: »Ich komme aus einer Künstlerfamilie und war Menschen gewohnt, die hinter Papierbergen am Tisch saßen und die man nicht stören durfte. Das war der allgemeine Aggregatzustand der Familie« (Rabinowich in Grabovszki, 2009a). Sie wird zudem bereits von Kindesbeinen an in künstlerische und literarische Traditionen eingeführt. Bereits im frühen Kindesalter lernte sie

3 Diese These schließt an einen Aufsatz von Hannes Schweiger an, der ansatzweise diskutiert, wie Rabinowich sich nicht nur explizit von der Kategorisierung ihrer Werke als »Migrantenliteratur« distanziert, sondern diese Distanz auch über die Veröffentlichung eines Romans wie *Herznovelle* erreicht (Schweiger, 2012c, 20, 24).

4 Das Gespräch mit der Autorin fand am 24. Juli 2015 in Wien statt und wurde teilweise veröffentlicht (Sievers, 2017d). Jene Passagen, die nicht in diese Veröffentlichung aufgenommen wurden, werden im Folgenden unter dem Kürzel »Interview« im Text zitiert.

5 Rabinovich war der Künstlername ihres Vaters. Dass er nur einen Buchstaben in seinem Namen änderte, erklärt Julia Rabinowich damit, dass er zwar das Bedürfnis nach einer »Erweckung einer anderen Identität« hatte, dann aber doch der Wunsch größer war, »sich seiner Familie nicht zu sehr zu entfernen« (Rabinowich, 2013a).

zum Beispiel Homers *Ilias* kennen, die dann auch ihre eigenen ersten Gedichte beeinflusste (Sievers, 2017d, 128). Schließlich erbt sie damit unbewusst auch ein Verständnis dafür, wie diese Felder funktionieren.

Aufgrund ihrer Erfahrungen als Migrantin in Österreich hat die Autorin zudem ein Bewusstsein dafür entwickelt, wie schwer solche Grenzziehungen zu überwinden sind. Auch damit erklärt sich, warum sie partout nicht Teil einer Gruppe sein will. So distanziert sie sich im Gespräch mit mir explizit nicht nur von der sogenannten »Migrantenliteratur«, sondern von allen Strömungen in der österreichischen Literatur, von jenen, »die die altdutsche Literatur retten wollen«, genauso wie von den »Revoluzzern«, von den »intellektuellen, anspruchsvollen Künstlern, die alle anderen verachten, weil die ja was verkaufen«, genauso wie von denen, »die viel verkaufen und die Künstler verachten, weil sie einfach Loser sind« (Interview). Sie fühlt sich keiner dieser Gruppen zugehörig, sondern sieht sich als Einzelgängerin, die solche Grenzen bewusst überschreitet, indem sie »manchmal mit denen, manchmal mit den anderen« zusammenarbeitet (ebd.). Auch die Grenze zwischen autonomem und heteronomem Schreiben, die Bourdieu als zentrale Konfliktlinie in literarischen Feldern identifiziert, wird von Rabinowich in Frage gestellt.⁶ Für sie stellt es keinen Widerspruch dar, hohe künstlerische Ansprüche an das eigene Schreiben zu stellen und gleichzeitig mit ihrer Literatur Geld verdienen zu wollen. Zumindest beschreibt sie die Motivation für ihre erste Einreichung bei einem Schreibwettbewerb als primär ökonomisch:

Ich sag's ganz ehrlich: Ich war jung und brauchte Geld. Da habe ich die Anzeige für den Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« und das Preisgeld gesehen und habe mir gedacht, jetzt setzt du dich aber hin und schreibst was. Und das Geld war für mich ein irrsinnig großer Betrag, von dem ich mein Atelier drei Jahre hätte zahlen können. (Rabinowich in Sievers, 2017d, 129)⁷

Sie lehnt also jegliche Festschreibungen ab. Auf meine Frage, ob sie sich als feministische Autorin sehen würde, antwortet sie wenig überraschend: »Nein, genauso wenig wie ich mich als migrantische Autorin sehen wollte« (Rabinowich in ebd., 145). Einer der ersten Begriffe, der ihr zu ihr selbst als Autorin einfällt, lautet dementsprechend »flexibel« (Interview). Das gilt nicht nur für ihr Schreiben, in dem sie immer wieder außergewöhnliche Verbindungen herstellt, »zwischen Ebenen« springt und »collageartige Techniken« verwendet (Rabinowich in Sievers, 2017d, 127), sondern auch für ihren Weg in die Literatur, den sie bewusst so gestaltet, dass sie nicht in eine Schublade gesteckt werden kann, insbesondere nicht in jene der »Migrantenliteratur«.

Mit dieser unabhängigen Positionierung geht einher, dass sie angeblich keiner Unterstützung durch andere bedurfte, um Bekanntheit zu erlangen. Sie brauche keine »Seilschaften, die sich gegenseitig weiterziehen« (Interview), um für ihre Literatur Anerkennung zu finden, so der Subtext. Vielmehr sichere ihr Können ihr die Aufmerksamkeit

6 Mit dem Begriff »heteronom« beschreibt Bourdieu jene Werke, die sich politischen und ökonomischen Zwängen unterwerfen, statt auf Autonomie von diesen beiden Feldern zu bestehen (Bourdieu, 2001, 349).

7 Bei dem Atelier, das hier erwähnt wird, handelte es sich nicht nur um ihren Arbeits-, sondern auch um ihren Wohnort (Interview).

der anderen: »Ich habe angenommen, was zu mir gekommen ist« (ebd.). Dass das nicht ganz der Realität entspricht, muss Rabinowich dann selbst im Gespräch mit mir eingestehen. Schließlich hatte sie den Text »Abgebissen nicht abgerissen«, der 2003 als ihre erste Veröffentlichung in der edition exil erschien, aktiv bei einem Literaturwettbewerb eingereicht – in diesem Fall dem Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen«. Dasselbe gilt für den Text »Die Hunde von Ostia«, der 2006 in der Anthologie *Eisfischen* veröffentlicht wurde, der Publikation zum 11. MDR-Literaturwettbewerb (Rabinowich, 2007b).⁸ Dieser wird vom Mitteldeutschen Rundfunk seit 1996 ausgeschrieben, wendet sich an Schriftsteller*innen, die bereits veröffentlicht haben, und ist thematisch offen (Hametner, 2007, 132). Rabinowich qualifizierte sich nicht für die Endrunde – ein öffentliches Wettlesen, das live im Radio übertragen wird. Ihr Text wurde aber in die Anthologie aufgenommen, gehörte also zu jenen sechzehn Kurzgeschichten, die aus den mehr als 2000 Einsendungen »von der Vorjury lange in ihrer Debatte für eine Nominierung zur Endrunde bewegt wurden« (ebd., 133).⁹ Doch von diesen Einsendungen abgesehen seien alle ausnahmslos auf sie zugekommen. So auch Batya Horn, die Leiterin des Verlags edition splitter. Horn dagegen betonte in einem Telefonat mit mir, Rabinowich sei an sie herangetreten.¹⁰ Fest steht, dass die kurze Zusammenarbeit mit Verbitterung auf beiden Seiten endete.

Für Julia Rabinowichs Weg in die Literatur war vor allem das Engagement der edition exil und damit Christa Stippingers entscheidend (Schwaiger, 2016d, 113f.). Auch die Autorin selbst stellt fest, dass ihr der erste Preis im Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« den Weg in die Literatur ebnete:

Ich habe den ersten Preis beim »Schreiben zwischen den Kulturen« gekriegt, das war die Begründung meiner Karriere. Und das muss ich auch festhalten. Ich weiß nicht, wie schnell ich sonst zum Schreiben gekommen wäre. [...] [Ich wäre] über kurz oder lang auch zur Literatur gekommen. Aber der Preis hat diesen Weg sicher verkürzt und mir ein kleines Zeitfenster geöffnet. (Rabinowich in Schwens-Harrant, 2014b, 65f.)

Im Anschluss an diesen Preis erhielt sie über Christa Stippinger, die Erfinderin des Wettbewerbs und Leiterin der edition exil (vgl. Abschnitt 4.11), weitere wichtige Möglichkeiten im österreichischen literarischen Feld. Sie sei einer »ihrer Verkaufsschlager« gewesen. Insbesondere Lesungen habe sie »nur und ausschließlich über sie« bekommen (Interview). Aber der Kontakt zu Stippinger war auch für Stipendien und Veröffentlichungen von Vorteil. So reichte Rabinowich ihren Antrag auf ein Arbeitsstipendium der Stadt Wien, das sie 2004 erhielt, als Stippingers »Schülerin« ein, wie sie es im Gespräch mit mir formulierte. 2005 kam über Stippinger der Kontakt zum Schriftsteller Milo Dor zustande, der aus Serbien stammt und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich zu schreiben begann (Englerth, 2016b). Er nahm ihren Preistext »Abgebissen nicht abgerissen« neben Beiträgen von bereits bekannteren Autoren, wie Dimitré Dinev,

8 Beide Publikationen flossen in ihren Roman *Spaltpopf* ein, auf den später noch genauer eingegangen wird (vgl. Abschnitt 7.2).

9 Die Vorjury bestand aus »neun Schriftstellern, Literaturkritikern und Verlegern« (Hametner, 2006, 132). Ob darunter Frauen waren, geht aus dem Text nicht hervor.

10 Telefongespräch mit Batya Horn, 29. Dezember 2020.

Radek Knapp, Doron Rabinovici und Vladimir Vertlib, in seine Anthologie *Angekommen* auf (Rabinowich, 2005), mit der er den Kosmopolitismus Wiens illustrieren wollte (Dor, 2005, 9). Auch die Verbindung zu den wiener wortstaetten, wo Rabinowich 2006 ein Stipendium erhielt, entstand über Christa Stippinger (Interview). Bei einer Lesung im Rahmen der wortstaetten sprach Rabinowich wiederum der Regisseur Hakan Yavas an, der Gründer und künstlerische Leiter des interkulturellen Theaterprojekts Tiya-troBrücke (Hüttler, 2003). Er inszenierte 2007 im alternativen Kulturzentrum WUK (Werkstätten- und Kulturhaus) Rabinowichs Theaterstück *Nach der Grenze*. 2008 entstand wieder über die wiener wortstaetten eine Inszenierung ihres Dramas *Orpheus im Nestroyhof* am Wiener Off Theater Nestroyhof.

An diesen beiden Stücken, die heute nicht mehr öffentlich zugänglich sind – *Nach der Grenze* beschreibt die Autorin im Gespräch mit mir sogar als »das schlechteste Stück«, das sie je geschrieben habe – manifestiert sich, mit welchen Problemen sich eine Autorin konfrontiert sieht, der es wichtig ist, »dass einem anderen sein Platz gegeben wird« (Stippinger, 2003, 28), wie eingangs erläutert wurde. Sie muss eine literarische Positionierung finden, die erlaubt, sich mit Migration zu befassen, ohne in die strikte Unterscheidung zwischen Migrant*innen und Nicht-Migrant*innen zu verfallen, die den politischen und medialen Diskurs prägt, und damit in die Nische der Migrant*innen zu geraten, wie sie das Theater TiyaTroBrücke darstellt. Gleichzeitig darf eine Sichtbarkeit über diese Nische hinaus nicht um den Preis geschehen, dass das Andere unsichtbar gemacht werden muss, wie ihr das mit *Orpheus im Nestroyhof* widerfuhr. Die Erfahrungen mit dieser Auftragsarbeit verarbeitete sie später im Stück *ohne Juden* (Sievers, 2017d, 147). In diesem Drama erhält eine Autorin den Auftrag, ein Stück über arisierte Theater in Wien zu schreiben. Doch die Auftraggeber lehnen alles als unbrauchbar ab, was sie zu Tage fördert, bis am Ende nichts mehr bleibt außer den berühmten letzten Worten Hamlets: »Der Rest ist Schweigen« (Rabinowich, 2010a, 15). Es gilt also, zwischen diesen beiden Optionen einen neuen Weg einzuschlagen: Sichtbarmachung des Anderen ohne Abschiebung in die Nische.

Zwei entscheidende Schritte auf diesem Weg gelangen Rabinowich im Jahr 2008. Sie wurde völlig überraschend vom Wiener Schauspielhaus eingeladen, das Libretto für die Oper *Romeo ± Julia* zu verfassen, weil der Autor, der diese Aufgabe ursprünglich übernommen hatte, abgesprungen war, als die Proben bereits begonnen hatten (Interview). Dieses Stück, so betonte sie im Gespräch mit mir, habe für sie »super funktioniert«, damit sei sie »glücklich« gewesen. Das hing nicht zuletzt damit zusammen, dass es bei dem Auftrag nicht um das Thema Migration ging. Dass ihr diese Zusammenarbeit »auch sehr viel karrieretechnisch gebracht« hat (ebd.), belegen die Aufträge, die sie im Anschluss daran vom Wiener Volkstheater erhielt. 2009 wurde dort ihr Stück *Fluchtarien* uraufgeführt, 2010 folgten *Auftauchen* und *Stück ohne Juden*.

Im Jahr 2008 erschien zudem in der edition exil ihr Romandebüt *Spaltkopf*, für das sie 2009 den Rauriser Literaturpreis erhielt, ein Preis des Landes Salzburg für das beste deutschsprachige Prosadebüt. Vorgeschlagen wurde Rabinowich von Tomas Friedmann, dem Leiter des Literaturhauses Salzburg, allerdings nur als zweite Wahl, so die Autorin im Interview, denn er hatte eigentlich einen Nicht-Österreicher nominieren wollen, was nach den Statuten des Preises aber nicht möglich ist. Die Schweizer Autorin, Literaturkritikerin und -vermittlerin Bettina Spoerri, die sich wissenschaftlich intensiv mit der

Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen befasst hat (vgl. neben anderen Spoerri, 2008), setzte sich dann für Rabinowichs Roman ein und hielt dementsprechend auch die Laudatio, obwohl sie den Roman gar nicht vorgeschlagen hatte, ja gar nicht hätte vorschlagen können. Noch im Gespräch mit mir zeigte sich Rabinowich »unendlich dankbar« dafür, dass Spoerri sie von dem Stempel »Migrantenliteratur« befreit hat (Interview). Durch sie erhielt sie einen Preis, der nicht nur Immigrant*innen und deren Nachkommen, sondern allen Autor*innen im deutschsprachigen Raum offensteht. Vor Rabinowich waren bereits inzwischen so berühmte Autor*innen wie Juli Zeh (2002), Raoul Schrott (1996), Ruth Klüger (1993) oder Herta Müller (1985) mit diesem Preis ausgezeichnet worden. Rabinowich setzte sich also als deutschsprachige Autorin gegen die Konkurrenz durch und erntete im Juryspruch großes Lob nicht nur für das Thema ihres Romans, sondern insbesondere für ihren Stil. Sie überzeugte die Jury durch »ihre leidenschaftliche, unerbittliche Darstellung des zarten Innenlebens« der Hauptfigur, »ihren gnadenlosen Blick, den sie auf sich und ihre zerrissene Familie wirft«, sowie ihren »Sinn für Groteske und Tragikomik« (Spoerri et al., 2009). Auch in ihrer Laudatio weist Bettina Spoerri auf die Besonderheit dieses Romans in der neueren europäischen Literatur hin, in der Migration zunehmend zum Thema wird:

Aus diesem Umfeld sticht Rabinowichs Geschichte der alles andere als freiwilligen Emigration einer jüdischen Familie aus der UdSSR Ende der 1970er Jahre indes deutlich heraus: durch beeindruckende Kreativität, sowohl in der reichen Metaphorik wie in der genauen Motivarbeit, in der konsequenten Verflechtung von Inhalt und Form und einer immer wieder messerscharfen sprachlichen Präzision. (Spoerri, 2009, 7)

Der Preis eröffnete Rabinowich den Zugang zu etablierteren Verlagen. Sogar Suhrkamp zeigte sich an ihr interessiert, erklärte Rabinowich im Interview. »Aber«, so die Autorin weiter, »für mich war das höchste der Gefühle damals Deuticke.« Sie begründete diese Entscheidung im Interview damit, dass Dimitré Dinev bereits bei diesem Verlag war. Bei Deuticke erschienen ihre Romane *Herznovelle* (2011), *Die Erdfresserin* (2012) und *Krötenliebe* (2016). Mit ihrem Jugendbuch *Dazwischen: Ich*, das aus dem Theaterstück *Tagfinsternis* hervorgegangen ist, wechselte sie 2016 zu Hanser, um auch in Deutschland präseanter zu sein.

Dass Rabinowich parallel zur edition exil in der edition splitter veröffentlichte, findet in der inzwischen doch recht beachtlichen Sekundärliteratur zu der Autorin und ihrem Werk keine Erwähnung. Ihre frühen Texte, die in diesem Verlag erschienen – »Schreibkrampf« (2004), »Leidenschaft« (2006), »Punktgenau« (2008) und »Unter Kranken« (2010) – sind nahezu unbekannt. Dabei lässt sich gerade an diesem Verlag und den Texten, die sie dort veröffentlichte, zeigen, dass die Autorin von Anfang an Wert darauf legte, nicht auf das Thema Migration festgeschrieben zu werden, sondern sich flexibel zu positionieren. Die edition splitter wurde 1991 von Batya Horn gegründet, weil sie für eine Anthologie jüdisch-österreichischer Autor*innen, an der sie zu diesem Zeitpunkt arbeitete, keinen Verlag finden konnte (Habres, 2011). Das heißt jedoch nicht, dass Horn sich auf das Verlegen jüdischer Literatur beschränkt. Das Programm beschreibt die Verlagsgründerin und -leiterin auf der Website folgendermaßen: »Der Name des Verlags umreißt schon sehr prägnant die Arbeitsweise: im Verzicht auf allzu Glattes scheinbare Eviden-

zen und Altvertrautes aufbrechen zu lassen, gleichzeitig aber ZerSplittertes zusammenzuföhren« (Horn, ohne Jahr). Der Schwerpunkt des Verlags liegt dementsprechend auf experimenteller Literatur. Horn verlegte nicht nur das Gesamtwerk von Eugen Gomringer, der als Vater der konkreten Poesie gilt. Auch Gerhard Rühm, Mitbegründer der Wiener Gruppe, und Friederike Mayröcker schrieben regelmäßig Beiträge für ihre Anthologien, die zwischen 2004 und 2011 erschienen. Die Bücher zeichnen sich zudem dadurch aus, dass sie Literatur mit anderen Kunstformen verbinden, darunter Malerei, Musik und bildende Kunst. Hinzu kommt eine aufwendige künstlerische Gestaltung jedes einzelnen Bandes. Horn positioniert den Verlag also bewusst auf der autonomen Seite des literarischen Feldes, indem sie sich der Unabhängigkeit insbesondere von ökonomischen Zwängen verschreibt.

Grundsätzlich erweist sich der Verlag damit als ideal für Rabinowich, nicht nur weil sie sich selbst unabhängig positionieren wollte, sondern weil ihr Schreiben stark mit Techniken aus der Malerei experimentiert (Schwaiger, 2013, 158f.). Julia Rabinowich hat, neben Übersetzen und Dolmetschen an der Universität Wien, Malerei an der Akademie der Bildenden Künste studiert. Sie beschreibt ihren ersten Roman *Spaltkopf* im Katalog zur Ausstellung *meeting jedermann: rabinovich revisited*, die sich dem Werk ihres Vaters Boris Rabinovich widmete und die sie 2013 im Wiener Jüdischen Museum mitgestaltete, als Antwort auf die Bilder ihres Vaters zum Thema Jedermann, allesamt verhüllte Köpfe, hinter denen sich nichts zu verbergen scheint (Rabinowich, 2013c). Die Figur des Spaltkopfs entwickelte sie über den Umweg der Malerei. Ihre Abschlussarbeit in der Meisterklasse Christian Ludwig Attersee trägt denselben Namen wie ihr erster Roman (Krizenecky, 2013, 8) – die Werkserie, die ab 2004 entstand, wurde zum ersten Mal von Batya Horn ausgestellt, die neben dem Verlag seit 1998 auch eine Galerie leitet.¹¹ In Rabinowichs Schreiben finden sich zudem Anspielungen auf künstlerische Arbeiten ihrer Mutter Nina Werzhbinskaja-Rabinowich (Ekelund, 2015, 199; dies., 2021, 111). Das gilt insbesondere für ihre fotografischen Selbstporträts mit dem Titel »Blick in den Spiegel« als auch für ihre Serie »Alte Märchen, neu erzählt«, die beide in der Bildgalerie auf der Website der Künstlerin zu finden sind (Werzhbinskaja-Rabinowich, 2017).

Dieser Hintergrund prädestiniert Julia Rabinowich geradezu für einen Verlag wie edition splitter, gilt doch das Wissen um literarische und in diesem Fall auch künstlerische Traditionen als Voraussetzung für eine autonome Positionierung. Doch schon in ihrem ersten Text für den Verlag mit dem Titel »Schreibkrampf«, der 2004 in der Anthologie *Schreibrituale* erschien, nimmt sie explizit Abstand von der Idee der literarischen Autonomie, positioniert sich also in der ihr eigenen Ambivalenz zugleich über den Verlag und doch auf Distanz zu ihm. In diesem Text, der über den Prozess des Schreibens reflektiert, wird die existentielle Abhängigkeit der Schriftstellerin von ihren Zuhörer*innen betont: »Ich schreibe nicht für mich./Ich schreibe für mich zum Vorlesen an andere./Des Kaisers neuer Stoff meiner Arbeit ist erst sichtbar,/wenn die anderen ihn erblicken./Dann erblicke ich mich auch« (Rabinowich, 2004, 29). Es sind die Zuhörer*innen, die sie erst zur Schriftstellerin machen. Schreiben um des Schreibens willen, wie es mit l'art pour l'art zum Programm wurde, lehnt sie ab: »Ich brauche mein Gegenüber, da

11 Einige Bilder aus der Serie wurden in der Begleitausgabe der Literaturzeitschrift *Salz* zu den Rauriser Literaturtagen 2009 abgedruckt.

die Erzählung jemandem/erzählt werden muss, soll sie nicht autistischer Monolog bleiben« (ebd., 29). Vielmehr betont sie, dass jede menschliche Identität nicht aus sich selbst heraus, sondern immer nur in Auseinandersetzung mit anderen entsteht: »Zu meinem Menschsein benötige ich ein Spiegelbild,/denn so war es seit Anbeginn« (ebd., 29). Dieses Spiegelbild ist die »Reflektion der Anderen, in dessen Echo ich mich wahrnehme« (ebd., 29). Der Blick in den Spiegel dagegen ist kontraproduktiv, wie sie zu Beginn und am Ende des Gedichts mit einem Augenzwinkern bemerkt: »Ich würde ausschließlich reale Mitesser ausdrücken« (ebd., 28f.). Sie nutzt das Bild des Spiegels, der als die Metapher schlechthin für das neuzeitliche Subjekt gelten kann (Weber, 2009, 39), um der narzisstischen Selbstbespiegelung eine Absage zu erteilen und den Menschen als grundsätzlich abhängig vom Anderen darzustellen. Das zeigt sich auch in ihren Romanen, in denen nicht nur der Spiegel, sondern auch der Schatten, der etymologisch eng mit dem Spiegel verbunden ist (ebd., 25), zentrale Metaphern darstellen, die die Autorin eng mit der romantischen Tradition verbinden – in dieser Periode hatten Spiegel und Schatten Hochkonjunktur (ebd., 28).

Rabinowich versucht also in ihrer Positionierung sowohl durch die Verlagswahl als auch durch die inhaltliche und formale Gestaltung ihrer Texte jegliche Festschreibung zu umgehen. Damit will sie nicht allein aktiv Schubladen vermeiden. Vielmehr betrachtet sie diese Vorgehensweise als grundsätzlich wichtig für das Autor*innendasein: »Ich meine eben, dass alles, was einen festlegt, in dem, was man tut, gefährlich ist. Gerade als Autor muss man flexibel bleiben, nicht im Sinne des Marktes, sondern im Sinne dessen, wo es mich hinzieht. Man muss etwas wagen und man muss etwas riskieren können« (Rabinowich in Schwens-Harrant, 2014b, 66). Diese Suche nach neuen Positionen kennzeichnet auch ihr Schreiben, mit dem sie nicht nur den gängigen Vorstellungen von Migrantinnen zu begegnen versucht, sondern auch das europäische Selbst in Frage stellt, wie in den folgenden Textanalysen gezeigt werden soll.

7.2 *Spaltkopf*: Nicht nur Migrantin und doch von Flucht gezeichnet

In *Spaltkopf* wird oberflächlich betrachtet eine typische Migrationsgeschichte erzählt, und der Roman ist oft als solche gelesen worden (Hausbacher, 2010; Conterno, 2013; Sośnicka, 2013; Ekelund, 2015; Kazmierczak, 2016; Riegler, 2016; Guenther, 2017; Zink, 2017, 235–264; Bascoy Lamelas, 2018; dies., 2020; Rutka, 2018; Vestli, 2019; Lukas, 2020, 186–188).¹² Der Haupttext beginnt mit der Auswanderung einer russisch-jüdischen Familie aus der Sowjetunion. Der Vater, Lev, sieht sich als Künstler Repressionen ausgesetzt, weil er sich nicht den Standards des sozialistischen Realismus unterwirft. Aus diesem Grund entscheidet er sich, mit seiner Tochter Mischka, seiner Frau Laura und

12 Dabei kommt auch immer wieder die autobiografische Komponente des Romans zur Sprache. Rabinowich wurde 1970 in Leningrad geboren und emigrierte 1977 mit ihren Eltern und ihrer Großmutter aus der Sowjetunion. Anlässlich der Publikation des Preistextes »Abgebissen nicht abgerissen« erzählt sie viele Details aus ihrem Leben, die sich im Roman wiederfinden (Stippinger, 2003). Eine kritische Auseinandersetzung mit der dominanten Lesart des Romans als autobiografisches Migrationsnarrativ, wie sie hier vorgeschlagen wird, findet sich auch bei Christina Rossi (2018).

ihrer Mutter Ada das Land zu verlassen. Sie träumen von den USA oder Australien, bleiben dann jedoch in Wien, das eigentlich nur als Zwischenstation gedacht war, weil der Vater dort als Künstler relativ schnell Fuß fassen kann. Dennoch gelingt es ihm von allen Familienmitgliedern am wenigsten, sich in dieser Stadt zu Hause zu fühlen. Die Tochter Mischka dagegen, die den Roman aus der kindlichen Perspektive und zugleich rückblickend erzählt, versucht mit allen Mitteln, ihre Vergangenheit abzuschütteln. Bei einer Reise in die Heimat verstirbt der Vater völlig überraschend. Mischka verliert daraufhin den Boden unter den Füßen, versinkt zunächst in jugendlichen Subkulturen und Drogen, versucht dann, sich über die Ehe mit einem Österreicher und einem gemeinsamen Kind vollends von ihrer Herkunft zu distanzieren, bevor sie nach dem Scheitern der Ehe in den Schoß der Restfamilie zurückkehrt. Gleichzeitig beginnt mit der Geburt ihres Kindes eine Auseinandersetzung mit ihrer russischen Herkunft, die sie lange verdrängt hat. Der Roman endet mit einer Reise Mischkas in ihre Geburtsstadt nach dem Fall des Eisernen Vorhangs.

Inhaltlich finden sich viele Überschneidungen mit anderen Romanen, die Migrationsgeschichten erzählen. So ließe sich *Spaltkopf* als Literatur der Systemmigration lesen (Sorko, 2007), denn auf die große Hoffnung, die Mischkas Eltern und ihre Großmutter mit dem Westen verbinden, folgt die tiefe Enttäuschung (Kazmierczak, 2016, 173). Die Wiege der Kultur entpuppt sich für sie als kapitalistischer Sündenpfuhl, in dem Micky Mouse für das Kind mehr Anziehungskraft besitzt als Dostojewski (Rabinowich, 2008b, 63). Noch weiter reichen die Gemeinsamkeiten mit Vladimir Vertlib's Werken (vgl. Kapitel 5). Vertlib beschreibt in *Zwischenstationen*, dessen Ausgangspunkt mit Leningrad derselbe ist und der immer wieder Zwischenstationen in Wien beinhaltet, ähnliche Auswanderungserfahrungen wie Rabinowich in *Spaltkopf*. Beide thematisieren zum Beispiel die Tatsache, dass den Kindern die geplante Ausreise verschwiegen wird, aus Angst, sie könnten den Plan verraten und damit gefährden (Conterno, 2013, 271–273).

Doch anders als Vertlib interessiert sich Rabinowich nicht für das Schweigen in der Migration. Tatsächlich geht es in ihrem Roman nicht primär darum, Migrationsgeschichte zu erzählen. Vielmehr ist Migration nur eins der vielen Themen des Romans, in dem auch Generationenkonflikte und der Übergang von der Kindheit ins Erwachsenenleben thematisiert werden, wobei sich die Auseinandersetzung mit diesen Themen nicht unbedingt von Romanen unterscheidet, in denen Migration keine Rolle spielt (Schweiger, 2012c, 23f.). Natürlich wäre es Mischka ohne die Migrationsgeschichte unmöglich, ihre russischen Wurzeln radikal zu kappen und mit allen Mitteln die Assimilation in Österreich anzustreben: »Noch Jahre später kann ich mich kaum daran erinnern, nicht hier geboren worden zu sein« (Rabinowich, 2008b, 9). Doch diese Grenzziehung ist nicht primär der Migration geschuldet, sondern einem Familientrauma. Ihre Großmutter musste als Kind mitansehen, wie ihr jüdischer Vater bei einem Pogrom erschlagen wurde, und distanzierte sich deswegen vom Judentum, unter anderem, indem sie sich den russischen Namen Ada Igorowna zulegte. Diese traumatische Erfahrung wirkt auch in Mischkas Generation noch nach, findet bei ihr aber aufgrund der Migration Ausdruck in der Abspaltung ihrer russischen Herkunft. Der Roman stellt also die zentrale Bedeutung der internationalen Grenzüberschreitung, die die Menschen im Zielland zu Migrant*innen macht, in Frage und zeigt auf, dass die Flucht für diese Menschen nicht mit der Grenzüberschreitung endet. Vielmehr prägen die traumatischen Erfahrungen,

die sie vor der Flucht machten, ihr Leben weiterhin. Rabinowich beschreibt das in einem kürzlich erschienenen Aufsatz folgendermaßen: »Diese alte und die neue Welt sind kommunizierende Gefäße, deren Erzählungen man auch nach Ende der Flucht lauschen kann, denn sie verlassen nicht« (Rabinowich, 2020, 169).

Um dieser ambivalenten Position Ausdruck zu verleihen, überträgt die Autorin Mechanismen aus der Malerei in die Romanform: »Der *Spaltkopf* ist auch als Bild lesbar: Man sieht verschiedene Schichten, lasierte Ebenen, bis in kaum noch erkennbare verdunkelte Flächen, das anfängliche[, s]päter übertünchte Bild scheint aber immer wieder durch, so wie Erinnerungen, die immer wieder auftauchen« (Rabinowich in Drobna et al., 2010). Die oberste Schicht dieses Bilds stellt die Migrationsgeschichte dar. Je tiefer man in die Erzählung eindringt und damit die vielen Schichten freilegt, die die Hauptfigur in ihrem bisherigen Leben geprägt haben, desto mehr wird die Migration eine von vielen Aspekten, die auf sie eingewirkt haben. Mithilfe der Figur des Spaltkopfs bringt die Erzählung dabei auch jene Schichten ans Licht, die im Verlauf des Lebens abgespalten wurden und doch weiterhin entscheidenden Einfluss auf die Person ausüben. Das Resultat ist das Porträt eines Individuums, das sich nicht leicht eingrenzen lässt, sondern sich durch Ambivalenz auszeichnet. Es kommt also, anders als Eva Hausbacher behauptet (Hausbacher, 2010, 29), in *Spaltkopf* sehr wohl zur Herausbildung einer neuen ambivalenten Position. Mehr noch, diese ambivalente Position ist nicht die Konsequenz von Migration. Der Text erklärt sie zu einem grundlegenden Merkmal menschlicher Identität, wie Peter Clar in seiner poststrukturalistischen Interpretation feststellt (Clar, 2018). Es sind nicht nur Traumata, sondern auch normative Frauenbilder, die dazu führen, dass der Hauptfigur diese Ambivalenz im Verlauf des Lebens verloren geht. Sie schränken sie ein. Doch der vielschichtige literarische Text macht sie sichtbar.

Auf diese grundlegende Bedeutung der Ambivalenz für ihre Hauptfigur verweist schon ihr Name. Im Deutschen schwingt in Mischka das Wort »Mischung« mit, im Russischen verortet dieser Name die Hauptfigur zwischen Frau und Mann – Mischka ist die Koseform des männlichen Vornamens Mihail – bzw. zwischen Mensch und Tier – Mischka bedeutet kleiner Bär (Rybalskaya, 2016, 106).¹³ Beides findet sich in der Figur wieder: Mischka widersetzt sich von Beginn an den Rollenbildern, die ihr als Frau zugeordnet werden. Sie stellt sich in die männliche Erbfolge (Kazmierczak, 2016, 164) und bezeichnet sich selbst sogar einmal als »Alphamännchen«, das auf einer Mädchenschule seinen »Harem« pflegt (Rabinowich, 2008b, 82). Zwischendurch macht sie sich wie Alice »in eine Welt hinter dem Spiegel« auf. Dabei ist sie sich gleichzeitig selbst »das weiße Karnickel« (ebd., 125). Diese Verbindung zur Tierwelt ist so eng, dass ihr Kaninchen sogar auf ihrem Passfoto abgebildet ist (ebd., 168f.).

Im Folgenden wird im Detail erklärt, wie Rabinowich das Malen in Schichten in Literatur übersetzt, um diese ambivalente Figur zu porträtieren. Zu diesem Zweck betrach-

13 Sandra Vlasta wies schon 2011 auf »ambige Geschlechterzuschreibungen« im Roman hin, die unter anderem im männlichen Vornamen der Hauptfigur Ausdruck finden (Vlasta, 2011, 17). Sie interpretiert den Namen aber nicht als Zeichen einer grundlegenden Ambivalenz der Figur, sondern als einen der Belege für die »wandelbare, sich ständig verändernde« Identität Mischkas (Vlasta, 2014, 217f.). Nadja Luschina argumentiert, dass Mischka »je nach kyrillischer Schreibweise nicht nur »Bärchen«, sondern auch »Mäuschen« bedeuten könnte (Luschina, 2018, 187).

te ich zunächst die Feinstruktur der Erzählung, die die chronologische Migrationsgeschichte von Beginn an durchbricht und den Blick von der internationalen auf die innere Grenzüberschreitung lenkt.

7.2.1 Migrationsgeschichte durchbrechen

Wie bereits erwähnt, ist der Roman *Spaltkopf* in seiner Grobstruktur eine chronologisch erzählte Migrationsgeschichte, die mit der Ausreise der Familie beginnt, dann die Probleme des Ankommens in Wien beschreibt und mit der Rückkehr der Tochter an ihren Geburtsort endet. Doch bevor diese Erzählung einsetzt, wartet der Roman im ersten Teil »Abgebissen, nicht abgerissen« mit vier Lektionen auf, die als Lehren interpretiert werden können, die die Erzählerin aus ihrem Leben gezogen hat. Gleichzeitig wirken sie wie eine Art Moral, die nicht am Ende des Textes steht, sondern schon zu Beginn einen Hinweis darauf gibt, wie der Text zu lesen ist (Schwaiger, 2016, 167).

Dabei fällt zunächst einmal auf, dass diese Lektionen nicht chronologisch geordnet sind, sondern mit Lektion 3 beginnen, auf die die Lektionen 1, 2 und 4 folgen. Schon darin versteckt sich ein Hinweis, dass die chronologische Geschichte der Migration und Rückkehr, die den Text oberflächlich strukturiert, nur eine der Ebenen ist, auf der sich der Roman lesen lässt. Alle Lektionen handeln von Wendepunkten im Leben der Protagonistin, die immer mit grenzüberschreitenden Reisen verbunden sind. Sandra Vlasta beschreibt sie als »Reisebilder oder -impressionen« (Vlasta, 2014, 209; vgl. dazu auch Schwaiger, 2016d, 167–169). Bei diesen Reisen werden nicht nur Ländergrenzen überschritten, sondern mit der Geburt der Tochter und dem Tod des Vaters auch die Grenzen des Lebens. Die Reise wird damit zur Metapher für das Leben. Allerdings leitet nicht die eigene Geburt, sondern die Geburt der Tochter in Lektion 3 den Text ein, denn im Zentrum des Romans steht die Abgrenzung der Protagonistin von den ersten sieben Jahren ihres Lebens in St. Petersburg, mit denen sie sich auseinanderzusetzen beginnt, als sie schwanger ist.¹⁴ Dennoch mutiert die Ausreise aus der Sowjetunion auch in dieser Konstruktion zu einer von vielen Reisen, die mit Veränderungen im Leben der Protagonistin einhergingen. Sie mag eine »Zäsur« im Leben der Protagonistin sein, wie Montserrat Bascoy Lamelas formuliert (Bascoy Lamelas, 2020, 210). Aber sie ist nicht die einzige Zäsur, ja nicht einmal die bedeutendste, denn sie wird von der Geburt der Tochter auf den zweiten Platz verdrängt.

Der Text beginnt in Lektion 3 mit einer Fährüberfahrt der schwangeren Protagonistin von Irland nach Schottland. Sie nutzt diesen Wendepunkt, um über ihr Leben zu reflektieren, das sie insgesamt als Reise wahrnimmt: »Ich mache also eine Reise. Ich bin eigentlich nie angekommen, weder bei meiner ersten noch nach der zweiten. Die Reise nimmt kein Ende und der Urlaub ist lang. Ich werde mich weigern, die Reisespesen zu

14 Im Roman wird durchgehend der Name St. Petersburg verwendet, obwohl die Stadt in den 1970er Jahren, also vor der Ausreise der Familie, noch Leningrad hieß. Auch das verweist darauf, dass es der Erzählerin nicht darum geht, in die Vergangenheit einzutauchen und die Geschichte der Migration möglichst genau nachzuerzählen, sondern vielmehr darum, die eigenen Erinnerungen in ihre Gegenwart zu überführen und damit eine Ambivalenz wiederherzustellen, die auf dem Lebensweg verloren gegangen ist.

begleichen« (Rabinowich, 2008b, 7). Die erste Reise ist die Emigration, die auch deswegen als Reise bezeichnet wird, weil die Eltern ihr zuvor erzählten, sie würden auf eine Reise nach Litauen gehen. Die zweite Reise ist der Übergang von der Kindheit ins Erwachsenenalter, den sie im Roman als »zweite Immigration« beschreibt (ebd., 74). Keine dieser Reisen endet mit einer Ankunft, sondern immer mit dem erneuten Aufbruch. In diesem Sinne betrachtet sich die Protagonistin als in einem ewigen »Tempelhüpfen« gefangen, meist auf einem Bein und immer auf dem Sprung (Vestli, 2019, 18f.). Das illustriert auch das Motto der Lektion: »Sprung. Satz. Schnitt« (Rabinowich, 2008b, 7). Jeder Sprung ist ein Neuanfang, ohne dass das Vorherige Spuren hinterlässt, so wie das schon beim ersten Sprung der Fall war, der Emigration aus St. Petersburg: »Abgebissen fühle ich mich [...], denn das Land, aus dem ich kam, hängt nicht an mir und ich nicht an ihm. Keine Fasern verbinden mich mehr damit« (ebd., 7). Dieser radikale Schnitt mit ihrem Herkunftsland war ihre eigene Entscheidung und ist doch bedingt durch die traumatischen Erfahrungen der Großmutter (vgl. Abschnitt 7.2.2).

Ankommen bedeutet in diesem Text dementsprechend gerade nicht die Ankunft und Integration im Zielland, wie das in herkömmlichen Darstellungen zum Thema Migration gern gesehen wird. Der Text befasst sich auch nicht mit dem »Gespalten-Sein zwischen zwei Sprachen, zwei Zeiten und zwei Kulturen« (Sośnicka, 2013, 85f.) oder dem »Zerrissensein zwischen mehreren Welten« (Krenz-Dewe, 2018, 67). Vielmehr geht es darum, die Spaltung in sich aufzuheben, die sich darin ausdrückt, dass Mischka sich von ihrem Herkunftsland distanziert. Sie ist also nicht zwischen den Welten, sondern in sich zerrissen. Diese Zerrissenheit zu überwinden, beinhaltet die Auseinandersetzung mit den traumatischen Erfahrungen ihrer Großmutter in der Sowjetunion sowie die Rückkehr nach St. Petersburg nicht nur in der Erinnerung, sondern auch in der Realität. Beides wird in der folgenden Erzählung geschehen und eine Veränderung in der Hauptfigur einleiten, die in Lektion 4 geschildert wird – die Ankunft, nicht in Österreich, sondern in einer neuen ambivalenten Vorstellung ihrer Selbst. Doch bei der Reise in Lektion 3 kann von Ankunft noch keine Rede sein. Das zeigt auch die Landschaft, die sie umgibt und die wie romantische Landschaftsporträts ihr Innerstes widerspiegelt. Sie befindet sich auf einem Fährschiff, also in Bewegung und blickt auf »Wasser, Himmel, Küstenstreifen« (Rabinowich, 2008b, 7), eine Landschaft, in der man nur schwer Halt findet. Das Ganze spielt sich am Rande Europas ab, zwischen zwei marginalen Regionen im britischen Königreich, deren Völker sich in der Geschichte den dominanten Engländern unterordnen mussten. Die Protagonistin mag vor Jahren mit ihrer Familie nach Europa gekommen sein. Dennoch steht sie immer noch am Rand Europas. Das spiegelt sowohl ihre Position in Österreich als Migrantin als auch die Tatsache, dass sie sich in ihrem Inneren weiterhin auf der Flucht befindet.

Im letzten Satz der vierten Lektion dagegen schreibt sie von sich selbst: »Ich bin angekommen« (ebd., 10). Diese Lektion ist ein Blick in die Zukunft, in eine Zeit nach dem Ende des Romans, in der sie die Verbindung zu einer abgespaltenen Schicht in ihrem Selbst wieder hergestellt hat. Das Motto der vierten Lektion lautet dementsprechend »fast forward«. Die Reise führt sie an die »Rhône«. Dass sie hier Englisch und Französisch verwendet – in Rabinowichs Texten tauchen nur sehr selten andere Sprachen auf (Sievers, 2018a, 46f.) –, verweist darauf, dass ihre Hoffnung auf eine bessere Zukunft nicht in Österreich oder im deutschsprachigen Raum, sondern auf der europäischen

Ebene liegt. Europa bietet ihr eine Möglichkeit der Ankunft. Auch das zeigt sich in dem Landschaftsporträt, das sie entwirft. Sie steht auf einem Bergvorsprung wahrscheinlich an der Grenze zwischen der Schweiz und Frankreich und schaut in die Tiefe: »Links ist Frankreich, rechts der Abgrund« (Rabinowich, 2008b, 10). Die Szene erinnert an Bilder von Caspar David Friedrich wie *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, in dessen Mittelpunkt ein Wanderer mit dem Rücken zu den Betrachter*innen auf einem Felsvorsprung steht und auf eine nebelbedeckte Landschaft blickt. Diese Figur befindet sich genau wie die Hauptfigur in den Lektionen im Roman *Spalkkopf* in einer Übergangssituation. Friedrichs Bild wird interpretiert als ein Spiegel des Selbst, aber auch als ein Blick in eine bessere Zukunft: »reaching another kind of humanity (a higher one?), if not a new kind of citizenship« (Idrobo, 2012, 79). Im Roman richtet eine Frau den Blick in die Weite, die zudem Migrantin und Jüdin ist. Sie sieht zu ihrer Linken die Hoffnung auf eine bessere Welt – Frankreich, die Wiege der Menschenrechte in Europa. Doch rechts blickt sie in den Abgrund – das ließe sich als ein Verweis auf rechtspopulistische Diskurse lesen, die Frauen, Migrant*innen und Minderheiten diese Rechte streitig machen. Zu ihren Füßen »schlängelt sich die Rhône«. Ganz fest steht sie also nicht auf diesem Boden. Und das ist ein Vorteil. Denn nicht auf festem Boden zu stehen, also »nicht daheim« zu sein, wie sie es im vorletzten Satz der Lektion nennt, bedeutet, es sich in einem existierenden Kontext nicht gemütlich zu machen, oder in den Worten der Erzählerin: »Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett« (Rabinowich, 2008b, 10). In dieser ungemütlichen Position verliert sie die Gefahr, die vom Nationalismus ausgehen kann, nicht aus den Augen, und kann gleichzeitig eine bessere Welt im Blick behalten, in der allen die Menschenrechte garantiert werden (vgl. dazu auch die Beschreibung von Vertlils Positionierung in einem Dazwischen in Abschnitt 5.3).

Der Roman entsteht zwischen Lektion 3 und 4, und erzählt ausführlich, was in Lektion 1 und 2 bereits angedeutet wird: von der Emigration und dem schwierigen Ankommen in Wien (Lektion 1 und Teil 1 nach dem Prolog mit dem Titel »Die Hunde von Ostia«) und von der tiefen Krise nach dem Tod ihres Vaters (Lektion 2 und Teil 2 mit dem Titel »Baba Yaga Girl«). Die Erzählerin taucht also aus einer unsicheren Gegenwart in die Vergangenheit ein und versucht, tief vergrabene Erinnerungen aufzuspüren und sie in ihr Hier und Jetzt zu überführen. Der Text ist deswegen fast durchgehend im Präsens geschrieben (Rutka, 2018, 58). Zudem bewegt er sich nicht immer chronologisch voran, sondern springt assoziativ von Erinnerung zu Erinnerung.¹⁵ Diese werden als Bilder vor uns ausgebreitet – Nadja Luschina spricht von »tableaux vivants« (Luschina, 2018, 185, Hervorhebung im Original) –, ohne über eine Erklärung miteinander verbunden und damit in einen textübergreifenden logischen Zusammenhang gestellt zu werden. Auch mit dieser Feinstruktur durchbricht die Erzählerin die oberflächliche Chronologie und rückt damit die Migrationsgeschichte in den Hintergrund und die Vielschichtigkeit der Figur in den Vordergrund, wie das erste Kapitel des Romans illustriert.

15 Weertje Willms benennt assoziatives Erzählen, das »wie Erinnerung funktioniert«, als Charakteristikum mehrerer Romane deutschsprachiger Autor*innen, die ursprünglich aus Russland stammen – darunter auch *Spalkkopf* –, erläutert diese Beobachtung allerdings nicht an den Texten. Ihrer Meinung nach zeigen die Romane »somit nicht nur das Resultat, sondern auch den Prozess der Erinnerung« (Willms, 2012, 138).

Das Kapitel beginnt mit dem Bild der schwangeren Mutter vor dem Spiegel, die sich ihre Tochter nach dem eigenen Vorbild als Schneewittchen erträumt (Schwaiger, 2013, 151): »mit einer Haut so weiß wie Schnee und einem Mund so rot wie Blut« (Rabinowich, 2008b, 13). Gleich im Anschluss folgt eine Szene, in der das kleine Mädchen den offenen Kamin erklimmt, in dem das »Feuer lodert«, um die »Pretiosen« des Vaters zu ergattern, »Kerzenleuchter aus Gusseisen, kleine Statuetten, Kupferkannen« (ebd., 13). Doch sie rutscht ab und landet mit dem Fuß in der Asche. Sie wandelt also zu diesem Zeitpunkt tatsächlich auf den Spuren einer Märchenprinzessin, wie es sich die Mutter gewünscht hat, aber nicht auf denen Schneewittchens, die hinter den sieben Bergen bei den sieben Zwergen brav auf ihren Prinzen wartet und der Stiefmutter nicht die Aufmerksamkeit stiehlt, sondern auf denen des Aschenputtels, die sich selbst auf die Suche nach ihrem Glück macht (ebd., 13). Dann folgt eine Sequenz von chronologisch geordneten Bildern. Diese beginnt mit dem Abschiedsfest, bei dem alle Familienmitglieder und deren Beziehungen zueinander und zur Hauptfigur vorgestellt werden. Die Protagonistin wird dabei zwischen der Familie der Mutter und der Familie des Vaters verortet. Das geschieht unter anderem durch Anspielungen auf ihr Gewicht, das Diskurse über Frauen prägt und für die Figur im gesamten Roman zentral ist (Bascoy Lamelas, 2018, 91f.). Mischka ärgert sich über ihren Onkel Eduard, den Bruder ihrer Mutter, der ihr vorhält, dass sie nicht so dünn ist wie seine Tochter Anastasia, und freut sich, als die Zwillinge Ninotschka und Lenotschka eintreffen, die Töchter der Schwester ihres Vaters, die viel dicker sind als sie. Nun ist sie »nicht länger das fetteste Kind der Runde« (Rabinowich, 2008b, 16). Auf das Abschiedsfest folgen der Abschied von der Mutter ihres Vaters, Baba Sara, und der Flug, auf dem die Protagonistin von einem anderen Kind zum ersten Mal hört, dass die Reise nicht nach Litauen, sondern nach Wien geht.

Nach diesem chronologischen Teil kehrt die Erzählung nach St. Petersburg zurück, um zu erklären, warum dem Kind das Ziel der Reise verschwiegen wurde. Der »unberechenbare Faktor Kind«, wie es im Text heißt, hat schon einmal die Ausreise fast gefährdet, weil es sein Wissen unbedarft ausgeplaudert hat (ebd., 23). Von da aus springt die Erzählung zum »Spionoberst in Reserve«, einem Mitbewohner in ihrer Kommunalwohnung, der ihnen genauso zur Gefahr werden könnte, weil er alle anderen beobachtet und Fehlverhalten pflichtbewusst meldet (ebd., 23f.). Damit wird übergeleitet zu der Wohnung, die sich die Familie mit Menschen aus unterschiedlichen Schichten, Berufen und Regionen der Sowjetunion teilt (ebd., 24f.). Mischka erzählt davon, wie sie mit ihrer Freundin Lenka in das Zimmer Tante Musjas eindringt, einer Geheimprostituierten, deren Zimmer als »eine rauschige Nippeshöhle« beschrieben wird (ebd., 25). Die beiden verwüsten die Wohnung. Anschließend flieht Mischka vor der Bestrafung durch ihre Eltern in die Wohnung des Spions, aus der sie ihr Vater rettet (ebd., 27f.). Von da aus kehrt die Erzählerin dann über die »Schwarze Pädagogik« der Eltern und »die Schwarze Pädagogik« der Innenpolitik zum Grund für die Ausreise zurück, der Kunst des Vaters und den staatlichen Repressionen (ebd., 28–33).

Die Erzählung schreitet also nicht strikt chronologisch, sondern assoziativ voran. Die Erzählerin weicht im Verlauf des Kapitels immer weiter vom Weg ab wie Rotkäppchen, um dann auf Umwegen wieder auf diesen Weg zurückzukehren. An anderer Stelle vergleicht sie sich rückblickend selbst mit dieser Märchenfigur: »Ich irre zwischen meiner Kinderwelt, der Welt der Hochkultur und dem mich umgebenden Proletariat um-

her, ich habe mich wie das Rotkäppchen vom Wege abbringen lassen. Munter klappert der Inhalt meines Körbchens« (ebd., 40). Dieser Satz fällt im Zusammenhang damit, dass das Kind von Eltern und Großmutter schon sehr früh nicht nur Märchen vorgelesen bekommt, sondern auch in die hohen Weihen der Literatur eingeführt wird, darunter griechische Sagen genauso wie Michail Bulgakows *Der Meister und Margarita*, und nun alles mit dem, was sie in der Kommunalwohnung aufschnappt, zu eigenen Geschichten mischt. Doch der Vergleich mit Rotkäppchen bietet sich auch dafür an, wie sie ihre Leser*innen durch das Dickicht ihrer Erinnerungen führt. Sie überschreitet die Grenzen des Genres Roman, in dem eine Geschichte erzählt wird, und weicht immer wieder vom Weg ab, um ihren Erinnerungen zu folgen. Statt einer Migrationsgeschichte, die einen eindeutigen Ausgangspunkt und ein klares Ziel hat, werden uns Erinnerungen präsentiert, Bilder aus der Vergangenheit, die sich zu einem vielschichtigen Porträt zusammenfügen.

Dieses Erzählen wirkt sich auch auf die Grobstruktur des Romans aus, der nicht teleologisch, sondern zirkulär strukturiert ist. Der Text führt uns im letzten Kapitel auf dem gleichen Weg, der im ersten Kapitel im Detail beschrieben wurde, zum Ausgangspunkt zurück, allerdings im umgekehrten Ablauf. Mischka steigt in den Flieger, geht durch die Passkontrolle, trifft am Flughafen ihre Tante und wird mit einem Fest von den Familienmitgliedern ihres Vaters begrüßt. Ein Ort, den sie bei ihrem Besuch in St. Petersburg aufsucht, ist die Kommunalwohnung, wo sie die ersten sieben Jahre ihres Lebens verbracht hat. Ziel ist wieder die »Nippeshöhle« von Tante Musja. Der Text vollzieht also eine Kreisbewegung. Lena Ekelund spricht vom »karneveske[n] Prinzip von Tod und Wiedergeburt«, allerdings nur mit Bezug auf die Rückkehr in Tante Musjas Wohnung. Sie liest diese »Wiederholung der Kindheitsszene, die einst ein unerlaubtes Eindringen war«, als einen endgültigen Abschied »von dem Kindheits- und Sehnsuchtsort« (Ekelund, 2015, 202; dies., 2021, 132). Für die Protagonistin war ihr Herkunftsort jedoch lange gerade kein Sehnsuchtsort. Vielmehr lehnte sie jede Verbindung mit ihm radikal ab. Dennoch ist der Besuch ein Abschied, der ihr als Kind versagt war, weil ihr verschwiegen wurde, dass sie nicht zurückkehren würde. Gleichzeitig ist er jedoch eine Ankunft bei einem ambivalenten Selbst, das sich dem Familientrauma gestellt und sich damit von der transgenerationalen Traumatisierung befreit hat, die die Familie seit der Ermordung des jüdischen Großvaters in einem antisemitischen Pogrom fest im Griff hat.

Damit dringen wir zu einer weiteren Schicht im Text vor, die in Form von Märchen und Mythen Ausdruck findet. Rabinowich beschreibt diese als »Abbilder des Halbbewussten und Unbewussten«, als »chiffrierte Botschaften« (Rabinowich in Schwens-Harant, 2014b, 69). Diese betreffen einerseits die tradierten symbolischen Repräsentationen von Weiblichkeit, die auf Mischka von Kind an einwirken. Judith Butler hat gezeigt, dass das »biologische Geschlecht« nicht »eine schlichte Tatsache oder ein statischer Zustand eines Körpers« ist, sondern »ein Prozeß, bei dem regulierende Normen das ›biologische Geschlecht‹ materialisieren und diese Materialisierung durch eine erzwungene ständige Wiederholung jener Normen erzielen« (Butler, 2019, 21). Dieser Prozess beginnt im Roman schon vor Mischkas Geburt. Die Mutter erträumt sich, wie oben erläutert, ein Schneewittchen. Die Tochter wiederum findet sich zwar in die Rolle der Prinzessin ein, weicht aber gleichzeitig mit ihrem Verhalten, mit dem das Aschenputtel zitiert wird, davon ab. Doch sie bleibt keineswegs bei diesem Aschenputtel stehen, son-

dern bewegt sich in einem Meer von Zitaten. Kazmierczak spricht von einem »beinahe zwanghaften Zitatcharakter«, mit der die Wiederholung dieser Diskurse, die nach Judith Butler nicht zu umgehen ist, »ins Absurde« gesteigert wird (Kazmierczak, 2016, 193). Mit dieser Übertreibung wird versucht, den Leser*innen den Einfluss solcher Narrative auf die weibliche Selbstkonstitution so deutlich vor Augen zu führen, dass er hinterfragbar wird. Mischka wagt sich mit ihrer Freundin Lenka wie Hänsel und Gretel in Tante Musjas Zimmer, dann wieder ist sie das Rotkäppchen, das vom Weg abkommt, später Alice hinter den Spiegeln, das Schneemädchen (Rabinowich, 2008b, 123; vgl. dazu Schwaiger, 2013, 152) und Baba Yaga (Rabinowich, 2008b, 118, 165; vgl. Ekelund, 2015, 200–202; dies., 2021, 116–118, 128–134; Rybalskaya, 2016, 103–105; Schwaiger, 2013, 154). Figuren wie Baba Yaga dienen Mischka dabei als Grundlage, um gegen das, was Bourdieu die männliche Herrschaft nennt, zu rebellieren. Ekelund entdeckt Spuren der Baba Yaga bereits in der Szene, in der Mischka den offenen Kamin erklimmt und bemerkt dazu: »Von Anfang an ist die Figur der kindlichen Mischka gegen diese Bilder weiblicher Erstarrung und Selbstbespiegelung [wie sie die Figur des Schneewittchens darstellt] entworfen« (Ekelund, 2021, 115). Doch im Endeffekt entkommt die Hauptfigur der Zweiteilung der Geschlechter nicht, sondern beschränkt sich auf ihre Rolle als Mutter. Das androzentrische Unbewusste scheint damit deutlich schwerer zu überwinden als das Trauma, das der Spaltkopf verkörpert. Dieser verschwindet zwar nicht mit der gelungenen Emigration der Figuren, sondern wirkt auch danach weiter. Aber es gelingt Mischka, seine Macht über sie zu überwinden, als sie dem Verdrängten ins Auge blickt.

7.2.2 Die fortgesetzte Flucht vor dem Trauma: Die Figur des Spaltkopfs

Die wichtigste Grenze, die im Roman *Spaltkopf* in Bewegung versetzt wird, ist jene, die die Hauptfigur gegenüber ihrer russischen Herkunft gezogen hat. Diese Grenzziehung geht auf die traumatischen Erfahrungen ihrer Großmutter Ada zurück, die als Kind beobachtete, wie ihr Vater in einem Pogrom ermordet wurde. Sie flüchtet sich vor dem Trauma in eine neue Identität und überträgt die unbearbeiteten Erfahrungen auf ihre Kinder und ihre Enkelin, die die Flucht Adas in ihren Leben auf ihre je eigene Art fortsetzen. Wie bereits erläutert, bestehen Traumata gerade darin, dass sie sich nicht erzählen lassen, sondern verdrängt werden und aus dem Unbewussten das Denken und Handeln der Menschen beeinflussen. In diesem Prozess wird die Leerstelle mit anderen Erzählungen gefüllt (vgl. Abschnitt 5.1). In Rabinowichs Roman überdecken die familiären Erzählungen vom Spaltkopf das Trauma. Gleichzeitig dient ihr die Figur des Spaltkopfs dazu, das Unerzählbare erzählbar zu machen und dessen Verdrängung darzustellen. Bereits als Dolmetscherin in Therapiesitzungen mit Geflüchteten beobachtete die Autorin, wie der Verdrängungsprozess den Menschen verändert, als würde eine fremde Stimme aus ihnen sprechen: »Fast wie eine fremde Wesenheit, die Kontrolle über den Patienten ergriff, sobald er im Therapieverlauf zu verdrängen begann, die Tonlage wurde tiefer und dumpf, der Gesichtsausdruck gefror zu einer Art Maske« (Rabinowich, 2013b, 12). Diese fremde Wesenheit, die Teil des Menschen ist und doch auch nicht, ist in ihrem Roman der Spaltkopf, der als eigene Erzählstimme in den kursiv gesetzten Teilen des Textes von all dem erzählt, was die Figuren verdrängen. Sie können nicht aktiv auf diese Inhalte zu-

greifen, wie das Andrea Reiter in ihrer Interpretation des Romans annimmt (Reiter, 2014, 271f.), sondern sind von diesen abgeschnitten und werden doch von ihnen beherrscht.

Der Spaltkopf ist eine Erfindung der Autorin, der im Roman als Mythos eingeführt wird, mit dem die Erwachsenen den Kindern drohen, wenn sie ihre Befehle nicht befolgen (Rabinowich, 2008b, 18). Bei dem Begriff handelt es sich um einen Neologismus, der an Herta Müllers Herztier erinnert, mit dem im gleichnamigen Roman ebenfalls auf das Innerste der Figuren verwiesen wird (Conterno, 2011, 118). »Es klappt der Spalt mitten durch das Leben«, so Sanna Schulte in ihrer Untersuchung des Bildes (Schulte, 2019, 155). Dass der Spaltkopf Verdrängtes zum Ausdruck bringt, wurde in der Sekundärliteratur bereits mehrfach festgestellt. Alexandra Millner beschreibt ihn als eine »Metapher für abgespaltene Bewusstseinsinhalte, die sich nach der psychischen Umarbeitung in Angstzuständen manifestieren« (Millner, 2012, 317). Silke Schwaiger verweist darauf, dass der Spaltkopf von Beginn an als unheimlich beschrieben wird. Er bringt also ganz im Sinne Sigmund Freuds etwas zum Ausdruck, das den Menschen eigentlich zutiefst vertraut ist und erst durch Verdrängung verfremdet wird (Schwaiger, 2013, 156). Lena Ekelund bezeichnet den Spaltkopf als die »vampirische Containerfigur des Abgespaltenen«, die all das enthält, »was den Figuren des Romans selbst nicht zugänglich ist, Verdrängtes, Verleugnetes und Unerträgliches« (Ekelund, 2015, 200). Später sieht sie in ihm ein »Phantom [...], das die Nachkommen der Großmutter heimsucht« (Ekelund, 2021, 109). Dominik Zink spricht von einer »Allegorie eines Traumas oder einer dissoziativen Störung« (Zink, 2017, 235). Christina Rossi gibt dem Spaltkopf die »Funktion eines kulturellen Gedächtnisses (oder Anti-Gedächtnisses)« und verweist mit dieser Charakterisierung darauf, dass er die Transmission von »identitätsstiftendem Wissen« über die Generationen hinweg verhindert (Rossi, 2018, 230f.). Damit geht eine Übertragung des Traumas auf die Folgegenerationen einher, auf die auch andere Interpretationen verweisen (Krenz-Dewe, 2018, 72–75; Millner, 2012, 318; Shchyhlevska, 2014a; Zink, 2017, 255). Die Flucht vor dem Trauma setzt sich über die Generationen fort. Sie führt zu konkreten Spaltungen in der Familie zwischen Männern und Frauen sowie zwischen jenen, die an Russland festhalten, und Mischka, die sich von dieser Herkunft distanziert. Wenn also darauf verwiesen wird, dass der Roman eine »matrilineare Familienstruktur« entwirft (Rybalskaya, 2016), dann sollte dabei keinesfalls übersehen werden, dass das nicht freiwillig geschieht, sondern eng mit der transgenerationellen Übertragung des Traumas und der Spaltung der Geschlechter, die dieses zur Folge hat, zusammenhängt. Die Spaltungen zwischen den Figuren spiegeln sich als Spaltungen in den Figuren. Der Roman zeigt auf, wie die Hauptfigur eine dieser Spaltungen in sich aufhebt und damit ihre innere Ambivalenz zumindest zum Teil wiedergewinnt.

Der Spaltkopf beschreibt im Detail den Abend, an dem Ada beobachtet, wie ihr Vater von russischen Soldaten ermordet wird. Sie liegt mit den Eltern auf dem Heuboden und hört, wie sich die Soldaten ihrem Versteck nähern, als ihre Mutter plötzlich vor Angst aufschreit. Der Vater stellt sich schützend vor Frau und Kind, »Windmühle und Don Quichotte in einem«, und wird erschossen (Rabinowich, 2008b, 154).¹⁶ Die Tochter stößt einen »schrillen, durchdringenden Schrei« aus und klammert sich mit aller Kraft an den Hals der

16 All die Textstellen, die vom Spaltkopf erzählt werden, sind im Text kursiv gesetzt und werden deswegen auch hier so abgedruckt, ohne dass bei jeder Textstelle wieder darauf verwiesen wird.

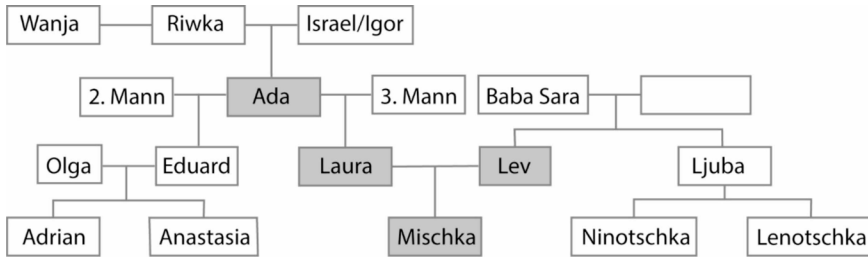
Mutter, »todesfest«, wie es im Text heißt: »*Sie greift nach dem Leben. Sie ist wild entschlossen*« (ebd., 154). Die Stelle ist bewusst ambivalent formuliert, denn das Mädchen rettet sich und der Mutter mit diesem Akt das Leben (Ekelund, 2021, 125). Die Soldaten sehen davon ab, auch sie zu erschießen. Gleichzeitig drückt es jedoch so fest zu, dass es die Mutter dabei fast erwürgt: »*Der Mutter ist das zitternde Kinn auf die Brust gesunken, ein feiner Speichelfaden hängt daran*« (Rabinowich, 2008b, 154). Diese Erfahrung wird sie vergessen, doch der Griff nach dem Leben, den die Angst in ihr auslöste, bleibt ihr fortan erhalten. Mit diesem Griff klammert sie sich genauso »todesfest« an ihre Männer und ihre Kinder.

Beim Anblick des toten Vaters kommt es zur Abspaltung des Erlebten in der Tochter (Lukas, 2020, 188f.; Ekelund, 2021, 126f.). Sie nimmt ihren Schrei nicht mehr als ihren eigenen wahr. Dieser hat »*ein Eigenleben dazugewonnen*«. Der Spaltkopf, der nicht mit ihrer Stimme spricht und doch aus ihr spricht, ist geboren. Dieser Moment der inneren Spaltung fühlt sich für sie an wie »*ein Bersten [...]. Eine Zersplitterung. Ein Ablösen.*« Damit ist die Szene verdrängt. Sie ist geschützt vor der Erinnerung, verbannt damit aber auch jegliches Gefühl aus ihrem Leben: »*Kein Schmerz mehr. Keine Angst. Kein Leben. / Leerlauf statt Bewegung*« (Rabinowich, 2008b, 155). Auch Freude und Begehren verschwinden (ebd., 156). Die bewusste Entscheidung, ihren jüdischen Namen Rahel Israilowna abzulegen und den russischen Namen Ada Igorowna anzunehmen, ist der letzte Schritt in diesem Prozess (ebd., 149, 156). Mit der Erinnerung verbannt sie ihre jüdische Herkunft.

Diese Abspaltung bleibt nicht ohne Folgen: »*Wer vergisst, dass er mal ein Opfer war, wird leichter zum Täter. Wer lange nicht hinsehen möchte, bezahlt dafür*« (ebd., 156). Das Abspalten der Angst und des Schmerzes hat tiefe Gräben in der Familie zur Folge, die im Verlust der Kommunikation Ausdruck finden (Krenz-Dewe, 2018, 79–81). Das betrifft besonders die männlichen Familienmitglieder, wie Natalia Shchyhlevska festhält (Shchyhlevska, 2014a, 100), wirkt sich aber auch auf die Frauen und damit auch auf Mischka aus (zum besseren Verständnis der folgenden Ausführungen vgl. den Überblick über die Familienbeziehungen in Abbildung 2). Die erste Spaltung dieser Art betrifft die Beziehung Adas zu ihrer Mutter Riwka. Die Person, an die sie sich im Moment des Verlustes klammerte, um nicht allein zurückzubleiben, sieht sich nun dem Hass der Tochter ausgesetzt, nicht nur, weil sie Zeugin des Ereignisses war, das Ada vergessen will, sondern weil Ada ihr die jüdische Herkunft, »ihren tödlichen Makel«, nicht verzeihen kann (Rabinowich, 2008b, 155). Doch diese Herkunft verliert auch für die Mutter bereits an Bedeutung, denn sie trägt schon »*den Samen des Nebels*« in sich, wie es im Text heißt, der sie Jahre später »*im klebrigen Vergessen*«, also in der Demenz, versinken lässt (ebd., 156). Gleichzeitig versucht Ada den verlorenen Vater zu ersetzen, indem sie sich in Beziehungen flüchtet, die gerade deswegen von Beginn an zum Scheitern verurteilt sind. Schon mit siebzehn geht sie die erste Ehe mit »*einem jungen Taugenichts*« ein, der sich aus ihrem Griff befreit, indem er sie hintergeht (ebd., 153). Mit neunzehn ist sie zum ersten Mal geschieden. Die zweite Ehe mit einem »*patriarchalen Kaukasier*«, aus der ihr Sohn stammt, beginnt kurz vor und endet kurz nach dem Zweiten Weltkrieg (ebd., 152). Ihre Ehe war wie der Krieg von »*Kampfhandlungen*« gekennzeichnet, denn der »*tobende Macho*« widersetzt sich ihrem Druck. Der dritte Mann dagegen unterwirft sich ihr. Doch dann erkrankt er schwer und stirbt innerhalb kurzer Zeit (ebd., 152), unter anderem, weil die Krankheit lange ignoriert, ja die Schwäche des Mannes von Ada »*lächerlich*« gemacht wurde. Sie, die alle Gefühle abgespalten hat und auf eiserne Disziplin setzt, kann auch in den Menschen, die

sie umgeben, Schwäche nicht ertragen: »Ihre Wut auf sein mangelhaftes Funktionieren, seine Zerstreutheit und Erschöpfung« (ebd., 35).

Abbildung 2: Familienstammbaum von Mischka in Spaltkopf



Quelle: Grafik der Autorin

Diese tiefen Gräben, die die Abspaltung der traumatischen Erfahrung zwischen Mutter und Tochter sowie zwischen den Geschlechtern aufwirft, überträgt Ada auf ihre Kinder. Noch im Krankenhaus, direkt nach dem Tod des dritten Ehemannes, von dem ihr nur noch die Brille geblieben ist, beginnt sie sich an ihren Sohn Eduard zu klammern: »Sie löst die in die Brille verkrampften Finger und drückt mit der rechten Hand erneut die seine, bis es schmerzt.« Das ist der Beginn seiner Flucht vor ihr: »Da weiß er, dass er fliehen muss, wenn ihm sein Leben etwas wert ist« (Rabinowich, 2008b, 37). Er flüchtet vor der Kunst, der sich die Mutter widmet, in die Mathematik und verschanzt sich in seinem Arbeitszimmer, zunächst in St. Petersburg, dann in New York. Gleichzeitig wählt er eine Ehefrau, die seiner Mutter in Disziplin und Strenge an nichts nachsteht (ebd., 37f., 136f.). Auch er flieht also, ohne dem Trauma bzw. seiner Mutter zu entkommen.

Adas Tochter Laura wiederum flüchtet sich in eine Beziehung, die sie zumindest auf den ersten Blick weit von der Mutter zu entfernen scheint. Lev ist der »Sohn eines Bahnwärters«, der sich den Weg in die Kunst »bitter erarbeitet« hat. Zwischen »dem grobe[n] Bauernbub vom Land« und der Professorentochter Laura scheinen Welten zu liegen (ebd., 42). Doch dieser Fremde ist der Mutter in Wahrheit sehr nah, denn auch ihr wurde die Kunst nicht in die Wiege gelegt: »Intelligenz und Hochkultur gibt es eben nicht geschenkt. Sie hätte auch Konditoreileiterin werden können, schlimmer noch, einfach nur Bäckerin, nachdem ihre Eltern nach der Revolution enteignet und nicht länger Besitzer des Traditionsbetriebs waren« (ebd., 87). Hinzu kommt, dass in Levs Familie Jiddisch gesprochen wird (ebd., 86), was Ada an den Tod des Vaters und ihre eigene verdrängte jüdische Herkunft erinnert – ihre Mutter betete in der Nacht »lautlos jiddisch« (ebd., 153). Diese Nähe erklärt, warum Ada ihren Schwiegersohn verachtet. Er wird ihr, die in derselben Wohnung lebt, nie gerecht werden können, gerade, weil er ihr so ähnlich ist. Gleichzeitig versucht auch Lev wie Ada mit aller Kraft, seine Herkunft zu verdrängen. Deswegen wird diese zunächst auch nur vom Spaltkopf erwähnt. Erst kurz vor seinem Tod erzählt Lev seiner Tochter Mischka eine Geschichte, die ihr bewusst macht, dass er vom Land stammt und beim Ziegenhüten seine Begeisterung für das Malen entdeckt hat (ebd., 90–94). All das erklärt, warum er schon in St. Petersburg das Gefühl hat, »ge-

fangen« zu sein: »Er rennt und rennt und kommt nicht vom Fleck« (ebd., 42). Die Emigration nach Wien führt ihn dementsprechend auch nicht, wie erhofft, in die Freiheit, sondern engt ihn ganz im Gegenteil noch weiter ein, weil er seine Familie und Freunde verloren hat und noch mehr auf seine Frau und ihre Mutter angewiesen ist: »In der Fremde sind sie durch Angstbände aneinander gefesselt« (ebd., 62).¹⁷ Auch er wird von diesem festen Griff erdrückt.

Für Mischka dagegen scheint oberflächlich die Emigration zur traumatischen Erfahrung zu werden, denn sie verliert durch diese ihre erste große Liebe Shenyas: »Er fehlt mir, als ob jemand ein großes Stück aus meinem Körper gebissen hätte, und ich halte diese erste Wunde zu, stopfe die hervorgellenden Erinnerungen zurück« (ebd., 50). Doch der Grund für sein Schweigen ist nicht die Ausreise, sondern ihre jüdische Herkunft, denn schon in St. Petersburg sagt er den Satz: »Ich darf nicht mit Juden spielen« (ebd., 52). Mischka bezieht diesen allerdings zunächst nicht auf sich, denn erst im Nachhinein erfährt sie von ihrer Mutter, dass sie Jüdin ist, und auch dann versteht sie nicht, dass sie deswegen gemieden wird: »Noch kann das Kind keine Verbindung zwischen diesem seltsamen Wort und den seltsamen Erlebnissen herstellen, die es schon gesammelt hat, und die Großen wollen die ihren nicht mit ihr teilen« (ebd., 54). Keiner erklärt ihr, dass sie aus diesem Grund vergeblich auf Post von ihrer großen Liebe wartet. Keiner erzählt ihr die Geschichte der Verfolgung der Juden*Jüdinnen in Russland. Deswegen verbindet sie Shenyas Verrat nicht mit ihrer jüdischen, sondern mit seiner russischen Herkunft und spaltet alles Russische von sich ab: »Bald schreibe ich niemandem mehr, der in Russland zurückgeblieben ist. [...] Das alles interessiert mich nicht mehr« (ebd., 56f.). Das gilt auch für die gesamte Verwandtschaft (ebd., 84).

Die »Spaltung ihrer Psyche« ist also nicht primär »migrationsbedingt«, wie Weertje Willms schreibt (Willms, 2012, 134), sondern resultiert aus dem Familientrauma, vollzieht sich aber migrationsbedingt anders als bei ihrer Großmutter. Doch das Resultat ist dasselbe: »Sie glaubt, ihre Vergangenheit los zu sein« (Rabinowich, 2008b, 58). Mischka flieht vor der Wunde, die Shenyas Verrat hinterlassen hat, und versucht mit aller Kraft, sich in Österreich zu integrieren, stößt dabei aber immer wieder an die Grenzen der österreichischen Gesellschaft: »Das Anrühige einer kleinen Immigrantin ist nicht mal mit Chanel abzuwaschen« (ebd., 9).¹⁸ Das hat nicht nur in ihr selbst, sondern auch in der Familie eine tiefe Spaltung zufolge, denn ihre Eltern und ihre Großmutter klammern sich an alles Russische. Sie zwingen sie, »Russisch Lesen und Schreiben zu üben«, sie hält das »für völlig absurd, diese Sprache für überholt. Unsere Kräche sind im ganzen Hotel [ihrer ersten sehr einfachen Unterkunft in Wien] legendär« (ebd., 59). Die Wohnung,

17 Auf diese besondere Bedeutung der Familie in der Emigration verweist auch Weertje Willms: »Die Bindungen unter den Familienmitgliedern und die Notwendigkeit zusammenzuhalten bekommen angesichts der äußeren Instabilität eine besondere Wichtigkeit« (Willms, 2012, 124).

18 Bei der Interpretation dieses Satzes steht meist eine Kritik an Mischkas Assimilationsversuchen im Vordergrund. Eva Hausbacher zitiert ihn in Zusammenhang mit der Aussage, Mischka wolle ihre russische Herkunft abschütteln (Hausbacher, 2010, 33). Madlen Kazmierczak argumentiert, Mischka würde an dieser Stelle »die Rhetorik der Marginalisierten« verwenden und sich als »Außenseiterin« stilisieren (Kazmierczak, 2016, 174). Bei diesen Lesarten bleibt unberücksichtigt, dass Mischka in Österreich aufgrund äußerer Merkmale die Zugehörigkeit abgesprochen wird, dass sie also mit Ausgrenzung konfrontiert ist.

in die sie schließlich ziehen, »wirkt wie aus St. Petersburg geschnitten« (ebd., 71). Insbesondere der Vater erträgt es nicht, dass seine Tochter sich von ihm entfernt, denn sie erinnert ihn an seine Mutter. Der Halt, den sie ihm gab, soll ihm nun die Tochter geben: *»Er klammert sich an ihr Ebenbild, als wollte er die Mutter mit der Tochter heraufbeschwören. Er wird wütend, weil es ihm nicht gelingt. Aus dem Mädchen sieht ihm eine fremde Welt entgegen«* (ebd., 85).

Das Kind beginnt, wie all die anderen vor ihr, vor der Enge und dem Druck in der Familie zu fliehen, zunächst auf den Dachboden (ebd., 21f.), dann als der eifersüchtige Vater die Heranwachsende zu Hause einsperrt, in eine Fantasiewelt. Sie schreibt fantastische Romane, mit denen sie ganz im Sinne von Freuds Familienroman versucht, »die geringgeschätzten Eltern loszuwerden« (Freud, 1999a, 229): »Die nächsten Jahre verbringe ich eingeschlossen im Turm meiner aufblühenden Fettleibigkeit an Schreibmaschine und Staffelei, in fremden Sphären komplizierter phantastischer Romane, die alle Helden ohne Eltern aufweisen« (Rabinowich, 2008b, 74). Schließlich sucht sie sich mit Franz einen Freund, der selbst Maler werden will und ihren Vater bewundert: »Mein Vater, der Kerkermeister. Doch ich bin schlauer als Sheherazade. Ich weiß, wie ich Vaters Eifersucht umgehen kann: indem ich ihm jemanden vorsetze, der ihn noch mehr bewundert als ich« (ebd., 118). Nach dem Tod des Vaters entwickelt sich diese Flucht vor ihm zu einer Flucht vor sich selbst, die sie nahe an den Rand des Todes bringt – und zwar ganz im Sinne des ursprünglichen Traumas von Ada einem Tod durch Ersticken: »Wie ich den Atem anhielt, um in Mutters Ehebett zu schweigen [das heißt der geistig behinderten Schwester den Tod des Vaters zu verschweigen], kriege ich ihn nun nicht mehr in Gang« (ebd., 122). Sie will den Tod des Vaters nicht aussprechen in der Hoffnung, dass er so nicht Realität wird, doch dieser Akt des Verdrängens wird zur Bedrohung ihres eigenen Lebens. Sie klammert sich wie schon die Großmutter an einen Mann, den besagten Franz, der ihr den Vater ersetzen soll. Immer wieder vergewissert sie sich in einem kleinen Spiegel, dass sie noch nicht verschwunden ist.

Die Flucht Mischkas endet erst mit der Geburt ihrer Tochter. Das Kind wird »etwas in Gang setzen« (ebd., 142). Das Unterdrückte bricht auf: »Ich träume auf Russisch neuerdings. Ich spüre, wie sich die sperrige Sprache in meinem Mund verkeilt wie Treibholz, wie widerborstige Gefühle Barrikaden errichten zwischen mir und meinem Wiener Schrebergärtchen. Das alte Ich erwacht« (ebd., 144). In diesem Prozess beginnt sie ihre Todesangst zu verlieren: »Die Angst, ich könnte verschwinden wie ein Stein im Wasser verlässt mich« (ebd., 144). Das Trauma verliert an Macht und wird nicht an die Tochter vererbt: »Ihr Schritt ist sicher. Das ist auch mein Verdienst, auf den ich stolz bin. Ich habe ihr den Boden unter den Füßen geschenkt« (ebd., 164). Ihr »Verdienst« ist das, weil sie sich mit dem Familientrauma und den Spuren, die dieses bis in ihre Generation hinterlassen hat, auseinandergesetzt hat. Dieser Prozess verändert ihr Leben: Sie muss sich nicht mehr an andere klammern, um nicht das Gefühl zu haben zu verschwinden. Sie gedenkt sogar in eine eigene Wohnung zu ziehen, hat sich also wirklich eine Unabhängigkeit erkämpft, die ihr erlaubt auf eigenen Füßen zu stehen: »Eine eigene Persönlichkeit. Ein eigenes Leben« (ebd., 162). Diese neue Sicherheit gibt sie an ihre Tochter weiter.

Entscheidend dafür ist, dass Mischka die Beziehung zum abgespaltenen Teil ihres Selbst zumindest teilweise wiederherstellen kann, indem sie sich mit der Familie ihres Vaters versöhnt. Dieser Prozess beginnt mit dem oben erwähnten Wiederauftauchen der

Sprache und der Erinnerung an ihre Kindheit und endet mit einem Besuch in St. Petersburg. Ihre Tante Ljuba, die Schwester ihres Vaters, begleitet sie zu seinem Grab. Dort wirft Ljuba Mischka vor, dass sie sich nie bei ihnen gemeldet habe. Mischka antwortet nicht, sondern sucht im Spiegel nach den Tränen, die sich am Grab ihres Vaters nicht einstellen wollen. Als die Tante ihr wütend den Spiegel aus der Hand schlägt, beginnt sie plötzlich ihr Gegenüber wahrzunehmen: »Ihre Brust geht schwer auf und nieder, ich kann die Härchen auf ihrem Pelz erkennen, die sich nach oben und wieder hinab neigen. Ich gehe an ihr vorbei, sie rührt sich nicht. Ich höre ihre Atemzüge und ein leises Schluchzen. Meinen Atem spüre ich nicht« (ebd., 178). Dieser Moment der Wahrnehmung ihres Gegenübers, ihrer Atemzüge, ist der Moment, in dem auch die Abspaltung in ihr aufgehoben wird, in dem sie nicht mehr auf ihren eigenen Atem achten muss, in dem die Angst vor dem Verschwinden von ihr weicht und sie den Spiegel am Friedhof zurücklassen kann (ebd., 179). Ähnlich beobachtet auch Andrea Reiter: »In its intertextual play with Carroll's fantastic story [*Alice hinter den Spiegeln*], Rabinowich's construction of the Spaltkopf appears as the metaphor for identity that emerges at the point when looking at the self is replaced by looking at the world« (Reiter, 2014, 276). Ganz anders die Beziehung zu ihrer Kindheitsliebe Shenya und ihrer früheren Freundin Lenka, von der Mischka nicht wiedererkannt wird: Diese bleibt genau wie ihre Beziehung zu Russland insgesamt gestört (Rabinowich, 2008b, 180–184). Das hängt damit zusammen, dass die »antisemitische Gewalt«, wie sie die Familie erlebt hat, in der sowjetischen und russischen Geschichtsschreibung verdrängt wird (Zink, 2017, 262). Dennoch kann sie dem Spaltkopf seine Macht über sich nehmen und damit die Abspaltung ihrer Herkunft aufheben. Im letzten Bild des Romans liegt er nicht mehr zwischen ihr und der Stadt St. Petersburg, sondern gibt den Blick auf die »Hinterhöfe« und »Häuser ringsum« frei (Rabinowich, 2008b, 185).

Diana, die Protagonistin von Rabinowichs Roman *Die Erdfresserin*, scheint auf den ersten Blick wenig mit Mischka gemeinsam zu haben. Doch bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass die illegale Immigrantin, die mit Prostitution sich und ihre Familie in ihrem Herkunftsland ernährt, genau wie Mischka und ihre Familie Mitglied einer verfolgten Minderheit ist und Anrecht auf Asyl hätte, ohne dass sie sich dessen bewusst ist. Die Wirtschaftsmigrantin ist also in Wahrheit ein Flüchtling und stellt damit die Grenzen in Frage, die in europäischen Migrationsdebatten zwischen diesen Kategorien gezogen werden.

7.3 *Die Erdfresserin*: Wirtschaftsmigrantin und Geflüchtete

Die Erdfresserin erzählt die Geschichte einer Frau aus einem kleinen Dorf in der russischen Republik Dagestan, die beim Versuch, sich selbst zu verwirklichen, an der Ungleichheit des globalen kapitalistischen Systems scheitert. Dieses zwingt sie dazu, ihre Heimat zu verlassen und als Prostituierte illegal in der Europäischen Union (EU) ihr Geld zu verdienen, um für sich und ihre Familie zu sorgen. So zumindest wurde der Roman bisher gelesen (Reiter, 2014; Riedel, 2014; Ekelund, 2015; Hofmann und Patrut, 2015, 141–145; Mayr, 2015; Guenther, 2017; Predoiu, 2017; Zink, 2017; Luschina, 2018, 191–201; Nagy, 2018; Biendarra, 2019; Vestli, 2019, 23–26). Diana geht zunächst in eine nahegele-

gene Stadt, um dort Schauspiel und Regie zu studieren, kann davon jedoch nicht leben und beginnt sich zu prostituieren, um sich die Unabhängigkeit von ihrer Familie zu wahren. Doch tatsächlich führt sie dieser Schritt in eine Abhängigkeit, von der sie sich nicht mehr befreien kann. Nachdem sie Mutter eines geistig behinderten Sohnes geworden ist, der nicht nur permanent Pflege, sondern auch teure Medikamente benötigt, muss sie neben sich selbst nun auch ihn sowie ihre Mutter und ihre Schwester versorgen, die sich um das Kind kümmern. Sie macht sich auf den Weg nach Europa, in der Hoffnung, dass sich ihre Lage dort verbessern wird. Doch zur Selbstausbeutung als Prostituierte kommt jetzt noch die ständige Bedrohung durch Abschiebung. Als sie in dieser Situation den Polizisten Leo kennenlernt, der selbst schwer krank ist und ihr hilft, weil er hofft, dadurch sein Karma zu besänftigen, scheint es ein paar Monate lang, als könnte es ihr durch ihn gelingen, sich von ihrem ständigen Überlebenskampf zu befreien. Dann stirbt Leo und Diana entwickelt die psychische Krankheit, die dem Buch den Namen gibt.¹⁹ Sie beginnt Erde zu essen, zunächst in Leos Garten, dann an seinem Grab. Daraufhin wird sie in eine geschlossene Psychiatrie eingeliefert und erhält über einen gemeinnützigen Verein eine Therapie, die ihr zwar ermöglicht, wieder auf eigenen Füßen zu stehen, ihr aber aufgrund ihrer unveränderten Lebensumstände nicht das Leben retten kann. Das Buch endet mit ihrem Ausbruch aus der Klinik und einem letzten Versuch ihren eigenen Weg zu gehen, der sie in den Wahnsinn und wahrscheinlich in den Tod treibt. Unterstützung erhält sie in dieser Situation von einem Golem, den sie sich selbst schafft – »eine klassische Halluzination«, wie Rabinowich in einem Interview erklärt (Schwens-Harrant, 2014b, 74). Langsam mutiert sie zu einer Kreatur ohne Sprache, Erinnerung und Würde. Mit anderen Worten, sie verliert alle Charakteristika, die den Menschen ausmachen. Ihr Projekt der Selbstverwirklichung endet also mit dem Selbstverlust.

Schon diese kurze Einführung in den Roman zeigt, dass Diana zumindest auf den ersten Blick als Gegenfigur zu Mischka konstruiert ist: Während Mischka am Ende des Romans zwar nicht daheim, aber doch bei sich selbst angekommen ist, endet Dianas Leben mit dem Selbstverlust. Die Autorin erklärte diesbezüglich: »Der ›Spaltkopf‹ ist die Geschichte eines Zusammenwachsens einer Persönlichkeit. ›Die Erdfresserin‹ ist das Porträt eines Zerfalls, einer Zersplitterung. Das war der umgekehrte Prozess« (Rabinowich in ebd., 76). Dieser Gegensatz tritt umso deutlicher hervor, als die beiden Romane ähnlich strukturiert sind. Beide beginnen mit einem Prolog, dem zwei Teile folgen, zwischen denen ein Wendepunkt im Leben der Hauptfigur liegt, in Mischkas Fall der Tod des Vaters, in Dianas Fall der Tod Leos. Mit anderen Worten, die parallele Gestaltung fordert dazu heraus, die beiden Texte miteinander zu vergleichen. Man wird förmlich darauf gestoßen, dass die Figuren, die in Österreich beide der Kategorie Migrantin zugeordnet werden, in Wahrheit völlig unterschiedlichen Welten angehören. Mischka ist zum Zeitpunkt der Erzählung schon lange österreichische Staatsbürgerin, Diana dagegen hält sich illegal in Österreich auf. Hinzu kommt, dass die Migration für Diana genauso wenig wie für Mischka einen so tiefen Einschnitt in ihrem Leben darstellt, wie es ihre Bezeichnung als Migrantinnen unterstellt. Dieser Begriff, der den

19 Lena Ekelund verweist darauf, dass es sich beim Erdessen um ein anerkanntes Krankheitsbild handelt, das als Pica-Syndrom bekannt ist (Ekelund, 2015, 207).

Blick der Zielgesellschaft auf sie ausdrückt, wird also keiner der beiden Figuren gerecht. So wie das Trauma in Mischkas Familie nach der Flucht weiterwirkt, so setzt sich auch Dianas Überlebenskampf nach der Migration fort.

Bei genauerem Hinsehen sind sich die beiden Figuren jedoch ähnlicher, als es zunächst scheint, denn auch im Roman *Die Erdfresserin* wird unter der Oberfläche des materiellen Überlebenskampfes die Geschichte einer traumatisierenden Gewalterfahrung erzählt. Dianas jüdischer Vater wurde Opfer eines antisemitischen Anschlags, der von der Familie verdrängt wird. Sie hätte als Angehörige einer verfolgten Minderheit also sehr wohl einen Grund, in der EU als Flüchtling anerkannt zu werden, kann dieses Recht aber aufgrund des Traumas, das den Tod des Vaters tief in ihr vergraben hat, nicht in Anspruch nehmen. Rabinowich legt der Geschichte der ökonomischen Migrantin, die keine Chance auf einen legalen Status in der EU hat und deswegen dem Tod geweiht ist, bewusst eine Gewalterfahrung zugrunde, die die Anerkennung als Flüchtling und damit das Weiterleben ermöglicht hätte, um zu illustrieren, dass diese Kategorien nicht so strikt voneinander zu trennen sind, wie uns die europäischen Diskurse glauben machen. An Dianas Schicksal manifestiert sich daher, dass die Unterscheidung zwischen Wirtschaftsmigrant*innen und Geflüchteten, die in der EU inzwischen zur Norm geworden ist, der komplexen Realität nicht gerecht und aus diesem Grund wahrscheinlich tagtäglich die Genfer Flüchtlingskonvention gebrochen wird. Die Vorstellung, man könne den wahren Gründen für eine Flucht mit einem Interview im Rahmen eines Asylverfahrens auf die Spur kommen, erweist sich in ihrem Roman als eine Illusion, denn gerade Menschen, die von Gewalt betroffen sind, haben aufgrund der Traumatisierung oft keinen Zugriff auf diese Gewalterfahrung. Sie können sich an diese nicht bewusst erinnern, geschweige denn von ihr erzählen. Selbst Dianas Therapeuten, Dr. Petersen, gelingt es nicht, bis zu dieser traumatischen Erfahrung vorzudringen, bevor seine Patientin aus der Psychiatrie flieht. Auch der Sekundärliteratur bleibt diese Dimension des Textes bisher verborgen.

Der Roman *Die Erdfresserin* erzählt also in doppelter Hinsicht von einer ausgeweglosen Situation, der die Protagonistin ganz im Sinne einer klassischen griechischen Tragödie nicht entkommen kann (Rabinowich in Schwens-Harrant, 2014b, 71). Diana versucht, vor dem Tod des Vaters zu fliehen und folgt ihm in den Tod. Sie prostituiert sich, um ihre Unabhängigkeit zu wahren, und gerät immer tiefer in die Fänge des globalen kapitalistischen Systems. Die Sekundärliteratur hat sich bisher hauptsächlich mit der Geschichte der ökonomischen Migrantin befasst. Die Schwerpunkte lagen dabei auf der Ungleichheit im globalen neoliberalen System, die Diana in diese Situation bringt (Bien-darra, 2019; Mayr, 2015), sowie auf ihrer Widerständigkeit gegenüber den Erwartungen, die an sie als Frau in einem patriarchalen System gestellt werden (Reiter, 2014; Riedel, 2014; Nagy, 2018). Die Geschichte ihrer traumatischen Erfahrung wurde dagegen weitgehend übersehen. Dabei verweisen schon Michael Hofmann und Iulia-Karin Patrut explizit darauf, dass der Vater wahrscheinlich tot ist (Hofmann und Patrut, 2015, 143), betrachten diese Tatsache aber als nicht weiter relevant für ihre Deutung des Textes, die sich weitgehend mit den anderen deckt. Deswegen soll im Folgenden Dianas unterdrücktes Trauma im Zentrum stehen. Dieses wird im Text zwar nur angedeutet, offenbart aber, wenn man sich auf diese Dimension einlässt, eine zweite Geschichte, die die Hauptfigur und ihr Projekt der Selbstverwirklichung in völlig neuem Licht erscheinen lassen. Auch

der Golem-Mythos, auf den Rabinowich sich im Roman beruft und der bisher vor allem feministisch gedeutet wurde (Nagy, 2018; Reiter, 2014), erhält aus dieser Perspektive eine ambivalentere Bedeutung. Zunächst soll jedoch auf die erzählerische Kreation von Diana eingegangen werden, die wie die Figuren in Dinevs *Russenhuhn* eine lebende Tote darstellt. Anders als Dinev reflektiert jedoch Rabinowich ihre eigene Rolle als Autorin, die sich die Geschichte einer Anderen aneignet.

7.3.1 Literarischer Umgang mit der Aneignung der Stimme einer lebenden Toten

Der Roman *Die Erdfresserin* beginnt genau wie *Spaltkopf* mit einem Prolog. Doch während dieser in *Spaltkopf* in mehreren Bildern die entscheidenden Wendepunkte im Leben der Figur vorausschickt, beginnt *Die Erdfresserin* mit nur einer Szene, die das Schicksal der Hauptfigur vorzeichnet. Wendepunkte, die ihr Leben verändern könnten, sind darin, anders als in *Spaltkopf*, nicht vorgesehen. Ihr Leben ist ein Wettlauf gegen den Tod. Im Prolog geht Diana durch eine Winterlandschaft, hinter sich die untergehende Sonne und Äste ohne Laub, unter ihren Füßen Schnee und Eis (Rabinowich, 2012a, 5). Die karge, kalte und stille Landschaft ist nicht nur ein Abbild der Kälte, die sie ihr Leben lang umgibt, zu Hause genauso wie in der Stadt, in der sie studiert, und später in Europa. Sie ist auch ein Spiegel ihrer selbst, denn Diana agiert fast durchgehend berechnend und kalt und kann zu keinem Menschen wirklich eine Beziehung aufbauen. Das hängt ursächlich mit ihrem Trauma zusammen, das sie mit allen Mitteln gegen die Angst vor dem Tod kämpfen lässt, den sie verdrängt, und wird verstärkt durch den materiellen Kampf um das Überleben im kapitalistischen System.

Die Protagonistin selbst kommt in diesem Bild nicht vor, nur ihr Schatten: »Ich folge meinem Schatten [...] wie unzählige Männerkörper zuvor« (ebd., 5). Damit wird auf eine lange Tradition von literarischen Doppelgänger-Figuren verwiesen, in denen die tiefe Ambivalenz eines einzelnen Menschen in mehrere Figuren aufgespalten wird. Andrew J. Webber spricht von einem »power play between ego and alter ego« (Webber, 1996, 4). In dieser Tradition entwickeln sich Schatten zu selbständigen Figuren. Sie verweisen oft auf die gesellschaftlich unerwünschten Dimensionen des Ichs, die sich selbständig machen und die Führung übernehmen. Webber argumentiert, dass sich in dieser Figurengestaltung eine Krise männlicher Subjektivität ausdrückt. Frauen dagegen waren lange nur Spiegel für Männer, die in ihnen sich selbst sahen, galten also lange nur als Objekt und nicht als Subjekt des Doppelgänger-Motivs: »There are practically no examples of a female subject playing hostess to a ›Doppelgänger‹ which might figure an analogous crisis in female subjectivity« (ebd., 19). Wenn die Hauptfigur also ihrem Schatten folgt, wie es im Text heißt, dann stellt sie sich als Frau in diese Tradition. Sie will nicht mehr nur Objekt, sondern Subjekt sein, wie in den bisherigen Interpretationen des Romans betont wurde (Reiter, 2014; Riedel, 2014; Nagy, 2018). Gleichzeitig führt dieser Rollenwechsel jedoch zu einer Selbstspaltung, die den ganzen Roman prägt, wie später noch ausgeführt werden soll, und letztendlich zu ihrem Tod. Im Prolog ist ihr Schatten deswegen nicht mehr als ein »schwarz-violetter Umriss«, der in einem »schmalen Spalt Licht« gerade noch sichtbar ist, der aber mit der untergehenden Sonne verschwinden wird. Schon hier zeigt sich also, dass sie mit dieser Entscheidung nicht die Freiheit erreicht, die sie sich erhofft. Vielmehr trägt sie, indem sie in die Fußstapfen des herrschenden Geschlechts tritt, zur

Ausblendung von Frauen bei, begibt sich also auf dem direkten Weg in ihren eigenen Tod. Aus diesem Grund hinterlassen ihre Füße auch keine Spuren in den vereisten Pfützen: »Schwarze Spiegel neben meinen Stiefeln, die unter den Sohlen auseinanderspritzen, um sich hinter mir makellos zu schließen.« In diesen Spiegeln ist sie wiederum kaum zu sehen: »Dunkle Augen im dunklen Wasser. [...] Der Atem rührt kleine Wellen auf, das Haar gerät in unruhige Bewegung, verwischt, setzt sich erneut zusammen. Dampf bereitet sich darüber, ich verschwinde im Nebel« (Rabinowich, 2012a, 5). Dass sie sich hier durch ihren eigenen Atem zum Verschwinden bringt, verweist explizit darauf, dass sie nicht nur Spielball eines Systems ist, sondern an ihrem Selbstverlust teilhat. Doch all die Anzeichen ihres bevorstehenden Verschwindens halten sie nicht davon ab, immer weiterzugehen, als gäbe es die Möglichkeit, aus diesem Bild herauszutreten in eine bessere Welt.

Man könnte diese Szene als »Vorgriff auf das Ende Dianas« lesen (Hofmann und Patrut, 2015, 142). Tatsächlich geht die Hauptfigur im letzten Kapitel des Romans immer weiter durch endlose Landschaften und Städte, bis sie schließlich mit den folgenden Worten verschwindet: »Ich gehe. Ich gehe./Gehe./Gehe« (Rabinowich, 2012a, 236).²⁰ Auf eine solche Interpretation scheint auch hinzudeuten, dass sie sich nach dem Trinken aus der Pfütze, in der sie sich gerade noch betrachtet hat, »den Schlamm von den Lippen« wischt, als hätte sie bereits begonnen, Erde zu fressen (ebd., 5). Doch der Prolog steht für ihr gesamtes Leben. Sie bewegt sich von ihrer frühesten Erinnerung an in einer solchen Winterlandschaft und versucht vergeblich, dieser zu entfliehen. Dass sie auch dann nicht aufhört zu gehen, als sie als Person schon nicht mehr existiert, verweist darauf, dass ihre Flucht beendet sein mag, aber unzählige weitere Menschen demselben Schicksal entgegengehen.

Der Prolog endet mit den Worten: »Den Blick zurück kann man sich erlauben, wenn man einen Ort erreicht, der nach dem Zurück liegt« (ebd., 5). Diesen Ort erreicht Diana, anders als Mischka, nur vorübergehend. In der Klinik kann sie sich für einige Zeit erholen, bevor sie in den Tod geht. Der Roman gliedert sich deswegen nach dem Prolog auch in die Teile »Davor« und »Danach«. In ersterem geht es um ihr Leben vor dem Tod Leos, in letzterem um ihre Rückkehr ins Leben nach der Einlieferung, die zunächst wie ein Neuanfang scheint: »Die Welt war weiß und roch sauber. Gestärkt fühlte sie sich an. Gereinigt. Von all dem Schmutz befreit, vom Staub meiner Straße, von meinem Arbeitsschweiß und dem Geruch meines Sohnes und von den Tränen meiner Mutter« (ebd., 153). Sie scheint von allen Sorgen befreit, fühlt sich, als wäre sie im Himmel, »unirdisch. Unwirklich« (ebd., 153). Gleichzeitig wirkt die Szene wie eine Geburt, denn wie ein Baby kann sie ihren Kopf nicht heben, schafft es nicht, nach einem Glas zu greifen oder zu sprechen, und wird von jemand anders gewaschen. Doch dieses Gefühl eines Neuanfangs erweist sich als trügerisch, denn der Kampf um das Überleben ihrer Familie gibt ihr nicht die Zeit, ihrem Leid auf den Grund zu gehen. Und so muss sie den Marsch in den Tod, der ihr von Anfang an vorgegeben ist, fortsetzen.

Selbst die Einteilung ihres Lebens in ein »Davor« und ein »Danach« entspricht nicht der Realität. In Wahrheit wird auch die Vergangenheit der Protagonistin erst nach der

20 Hajnalka Nagy verweist darauf, wie sehr dieses Ende an Werke von Ingeborg Bachmann wie *Malina* oder *Undine geht* erinnert (Nagy, 2018, 201).

Einlieferung in die Klinik erzählt, denn erst dort hat sie die Möglichkeit zurückzublicken. Jedes der sechzehn Kapitel im Teil »Davor« beginnt mit einem kurzen Gesprächsausschnitt aus ihren Therapiesitzungen in der Klinik. Diese Gesprächsausschnitte deuten an, worum es im Folgenden gehen wird: ihre Herkunft, ihren Weg nach Wien, ihre Tätigkeit in Wien, ihre Freundin Nastja, ihre Familie, ihre Beziehung zu Leo, ihren Umgang mit Verzweiflung, ihren Sohn sowie eine mögliche Rückkehr. Im jeweiligen Kapitel lesen wir dann ihre Gedanken zu dem Thema, das in der Sitzung angeschnitten wurde. In der Oberflächenstruktur wird also eine Veränderung angedeutet, die so nicht stattfindet. Der Aufenthalt in der Klinik wird an ihrem Leben nichts ändern, weil sich die gesellschaftlichen Umstände nicht verändert haben. Er schiebt den Untergang nur auf, ist also eine Art retardierendes Moment in der Tragödie.

Dennoch kann dieser Aufenthalt zumindest dafür Sorge tragen, dass ihre Geschichte nicht verloren geht, auch wenn sie diese nicht selbst aufschreiben und unter ihrem Namen veröffentlichen kann (Zink, 2017, 144). Sie ist damit ganz im Sinne der Figuren Dinevs, wie sie im letzten Kapitel beschrieben wurden, eine lebende Tote, also eine der vielen Anderen, deren Geschichten im deutschsprachigen Raum selten an die Öffentlichkeit dringen.²¹ Doch Rabinowich gibt dieser Figur nicht nur eine Stimme in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung über Migration und zeigt gleichzeitig auf, dass sie normalerweise nicht gehört wird. Sie gibt explizit zu verstehen, dass sie es ist, die sich diese Geschichte aneignet, und gibt der Figur zugleich die Möglichkeit, sich dieser Aneignung zu widersetzen. Die Autorin, die selbst zeitweilig Therapiegespräche mit Geflüchteten dolmetschte und von diesen zu ihrem Roman inspiriert wurde (Sievers, 2017d, 133), schreibt sich selbst als Dolmetscherin in den Text ein: »Neben ihm [dem Therapeuten] sitzt in der Ecke eine kurzgeratene, vollbusige Frau, schwarzgekleidet, mit schwarzem Pagenkopf« (Rabinowich, 2012a, 155; vgl. Reiter, 2014, 278). Sie versteckt sich, wie viele Künstler*innen vor ihr, in ihrem Kunstwerk und verankert damit die Entstehungsgeschichte des Romans im Text: »Ich, die *Schöpfende des Geschehens*, setze mich mit Augenzwinkern, aber auch *als Zeugnis der Entstehung*, in den Prozess der Erzählung« (Rabinowich in Schwens-Harrant, 2014b, 78, meine Hervorhebung).

Die Figur der Dolmetscherin ist also in diesem Fall, anders als Dominik Zink (2017, 151) behauptet, tatsächlich mit der Autorin gleichzusetzen. Sie schreibt sich in den Text ein, um für einen Moment einen Wechsel der Blickrichtung zu ermöglichen. In dem kurzen Ausschnitt, in dem es um die Dolmetscherin geht, ist es Diana, die uns ein Bild von der Übersetzerin zeichnet, die als Autorin wiederum die Macht über die Gestaltung der Figur besitzt. Rabinowich dreht die Hierarchie also bewusst um und erlaubt ihrer Figur den Blick von außen, dem Menschen wie sie in unserer Gesellschaft immer wieder ausgesetzt sind, ohne dass sie sich dagegen zur Wehr setzen und ihre eigene Perspektive

21 Dominik Zink nennt sie eine »sprechende Tote«: »Hier wird die Erzählerin als sprechende Tote entworfen, die von einem Nicht-Ort aus erzählt und somit auch, dass diese Geschichte eigentlich von denen erlebt wird, die gerade nicht in der Situation sind zu sprechen« (Zink, 2017, 146). Er bezieht diese Beobachtung allerdings nur auf den zweiten Teil des Romans, weil Diana diesen tatsächlich niemandem erzählt hat, bevor sie stirbt. Im Folgenden wird jedoch argumentiert, dass der gesamte Roman vom Paradoxon eines Erzählens der Anderen geprägt ist, das in Bezug auf Dinevs Werke bereits ausführlich erläutert wurde (vgl. Kapitel 5), denn Diana ist zwar die Ich-Erzählerin des Textes. Doch der Text verweist explizit darauf, dass diese Ich-Erzählung ein Konstrukt der Autorin ist.

zum Ausdruck bringen können. Dianas Blick ist dabei nicht nur ein Blick von oben auf die »kurzgeratene« Frau. Sie spricht der Dolmetscherin zudem ihr Misstrauen aus:

Beißt sich immer auf die roten Lippen, bevor sie meinen Redefluss aufgreift, noch während ich spreche, und an ihn [den Therapeuten] weiterreicht, gefärbt mit neuen Worten, denen ich vertrauen muss. Es fehlt die Zeit, sie zu überprüfen. Wie komme ich dazu, meine Geheimnisse einer anderen Frau anzuvertrauen. (Rabinowich, 2012a, 155)

Diana will also dieser fremden Frau, die später über sie schreiben wird, gar nicht von sich erzählen. Deswegen fordert sie den Therapeuten auf, die Dolmetscherin wegzuschicken. In diesem Kontext fällt der Satz: »Ich kann für mich selbst sprechen« (ebd., 156). Sie braucht niemanden, der ihr eine Stimme gibt. Genauso wird sie als Figur auch gezeichnet. Diana lässt sich von niemandem etwas vorschreiben und geht immer ihren eigenen Weg: »Ich dulde keine Grenzen, ich dulde keine Regeln, ich dulde nichts, das nicht ich mir auferlegt habe, und ich bin gut damit durchgekommen. Bis jetzt« (ebd., 164). Doch sie kann sich den Grenzen, die ihr auferlegt sind, nur bedingt widersetzen. Sie bleibt in der EU eine Ausgegrenzte, die sich in öffentliche Debatten nicht einbringen kann. Die Szene macht also sichtbar, dass Diana eine unverkennbar eigene Stimme hat, die aber ohne die Dolmetscherin, also die Autorin, die sie für ein größeres Publikum zugänglich macht, ungehört geblieben wäre. Diese erlaubt Diana, sich der Vereinnahmung zu widersetzen, die notwendig ist, damit sie Aufmerksamkeit erhält. Wie sehr diese Aufmerksamkeit ihr ein neues Selbstwertgefühl verleiht, zeigt sich an ihrer Reaktion auf die Therapiesprache: »Ich brauche lange, um mir einzugestehen, dass ich geradezu darauf stehe, in diesen aufmerksamen Blick gefasst zu werden wie ein Edelstein. Meine Worte sind kostbar, meine Lügen und meine Geschichte haben einen Wert« (ebd., 168).

Gleichzeitig wird in dieser Szene deutlich, dass die Autorin des Romans nicht nur als Dolmetscherin fungiert. Beim Text, den wir im Teil »Davor« lesen, handelt es sich nicht um fingierte Therapiesprache, sondern um die Erzählung einer Geschichte, auch wenn diese nicht chronologisch voranschreitet, sondern wie in *Spaltkopf* Erinnerungsfragmente aneinanderreicht, die zum Teil aus sehr unterschiedlichen Zeiten stammen (Nagy, 2018, 198). Trotzdem ist der Text so gestaltet, dass wir dieser Geschichte zunächst einmal Glauben schenken. Wir zweifeln nicht an dem, was Diana uns über ihre Familie und sich selbst erzählt.²² Deswegen übersehen wir nur zu leicht die Spuren des Traumas, das anders als in *Spaltkopf* nicht erzählt wird, sondern latent im Erzählten mitschwingt – wie die latenten Traumgedanken, die der manifesten Traumerzählung unterliegen (Freud, 1999b, 140). Es bedarf einer psychoanalytischen Deutung, um diese zweite Ebene der Erzählung freizulegen, wie Rabinowich in einem Interview erklärt: »Die Erdfresserin« war für mich ein Versuch, eine psychoanalytische Herangehensweise mit Malerei zu verknüpfen. Daraus sind Bilder entstanden, die man analytisch deuten

22 Interessanterweise wurde mehrfach darauf verwiesen, dass man Diana nicht unbedingt Glauben schenken kann (Reiter, 2014, 279). Hajnalka Nagy bezeichnet Diana sogar explizit als unzuverlässige Erzählerin: »The ongoing oscillation between truth and lies in the novel reveals Diana as an unreliable narrator, who understands both identity and narration itself as a masquerade« (Nagy, 2018, 197). Das hat aber bisher nicht dazu geführt, dass ihre Geschichte tatsächlich in Zweifel gezogen wurde.

kann« (Rabinowich in Bichler, 2012). Sigmund Freud beschrieb die Sprache der Träume als eine »Bilderschrift«, die in Sprache übersetzt werden muss, um auf das unterdrückte Unbewusste schließen zu können, das darin Ausdruck findet (Freud, 1999b, 283f.). Im Folgenden werden einige der Bilder in Rabinowichs Roman darauf hin untersucht, ob und wie darin das Trauma latent zum Ausdruck kommt.

7.3.2 Die Spuren des Traumas

Diana schildert ihrem Therapeuten Dr. Petersen im zweiten Teil des Buches einen wiederkehrenden Traum, in dem ihre Mutter ihr mit dem Finger die Brust durchbohrt: »Ich schreie, schreie und spüre die Haut reißen wie altes Papier, und sie sagt: »Die da bin ich! Ich!«« (Rabinowich, 2012a, 161). Im Rahmen der Geschichte, die Diana erzählt, kann der Traum als Beweis für die Allmacht der Mutter gelesen werden, der die Tochter vergeblich zu entfliehen versucht. Auf einer zweiten Ebene jedoch erzählt dieser von Dianas Todesangst, die sie auf ihre Mutter projiziert, weil sie die tatsächliche Ursache für diese Angst, den gewaltsamen Tod des Vaters, verdrängt. Es handelt sich also nach Freud um eine Verschiebung: »Der Erfolg dieser Verschiebung ist, daß der Trauminhalt dem Kern der Traumgedanken nicht mehr gleichsieht, daß der Traum nur eine Entstellung des Traumwunsches im Unbewußten wiedergibt« (Freud, 1999b, 313). Freud geht davon aus, dass jeder Traum die Erfüllung eines Wunsches ist, auch wenn der manifeste Trauminhalt dem widerspricht, also darin, wie in Dianas Fall, Angst zum Ausdruck kommt (ebd., 166f.). Bei Diana lässt sich die Verschiebung ihrer Todesangst auf ihre Mutter auf den Moment zurückführen, in dem sie den Tod des Vaters verdrängt hat. Der wiederkehrende Traum erfüllt ihr dementsprechend den Wunsch, dass der Vater noch am Leben ist. Das zeigt sich auch an anderer Stelle, als der Therapeut nach ihrem Vater fragt: »Vielleicht war er politisch aktiv. Vielleicht ist er auch nur vor ihr geflüchtet« (Rabinowich, 2012a, 45).²³ In Dianas Erzählgeschichte ist der Vater der übermächtigen Mutter entkommen, und sie hofft, dass auch ihr das gelingen kann, wenn sie ihm folgt.

Diese Doppeldeutigkeit durchzieht den gesamten Text. Er beschreibt eine konkrete Realität, in der eine Frau aus der globalen Peripherie ihren eigenen Weg zu gehen versucht und dabei Opfer globaler Ungleichheit wird, und ist gleichzeitig ein Mythos, mit dem die Protagonistin ihr Trauma überdeckt. Das heißt nicht, dass die Geschichte der ökonomischen Migrantin nicht wahr ist, sondern dass der Text mehrere Wahrheiten enthält, die sich teils sogar widersprechen. Diese paradoxe Gestaltung ist zentral für den Roman. Er entspricht damit ganz Rabinowichs Überzeugung, dass gute Literatur Grenzen in Frage stellen muss: »Ein Paradoxon darstellen. Ein Paradoxon ist doch Qualitätsmerkmal einer Literatur, die sich nicht einfach einordnen lässt. Es gibt verdammt noch mal mehr zwischen Himmel und Erde als trübe Nasen und clowneske Hysteriker« (Rabinowich, 2012b).²⁴ Rabinowich zeigt nicht nur auf, dass der Wahrheit oft eine Lüge

23 Dieses Zitat stammt aus einem der Gesprächsausschnitte mit ihrem Therapeuten, die die Kapitel im Teil »Davor« einleiten und durchgehend kursiv gedruckt sind.

24 Diese Aussage ist einem Text entnommen, den die Autorin für ihre wöchentliche Kolumne »Geschüttelt, nicht gerührt« für die österreichische Tageszeitung *Der Standard* verfasste. Der hier zitierte Text erschien eine Woche, bevor sie einen Ausschnitt aus ihrem Roman *Die Erdfresserin* bei den »Tagen der deutschsprachigen Literatur« in Klagenfurt vortrug. Die Kolumne gibt damit die

schützend vorausschreitet, wie Vertlib das in seinem Roman *Schimons Schweigen* formuliert (vgl. Abschnitt 5.1.1, Fußnote 9). Vielmehr kann auch diese Lüge für sich eine Wahrheit sein, so wie eine ökonomische Migrantin eben auch ein Flüchtling sein kann.

Schon im ersten Kapitel des Romans wird deutlich, dass Dianas Vater nicht verschwunden, sondern tot ist. Der Roman beginnt mit der Geschichte, die sich die Familie erzählt, um seinen Tod vor sich selbst zu verbergen. Alle glauben fest daran, dass der Vater zurückkehren wird, denn, so die Mutter: »Seine Lieblingspfeife hätte er nie zurückgelassen, wenn er nicht beabsichtigt hätte, wiederzukommen« (Rabinowich, 2012a, 9). Doch natürlich ist auch die gegenteilige Interpretation möglich. Die zurückgelassene Pfeife könnte genauso darauf hinweisen, dass der Vater tot ist. Die Mutter ist so überzeugt von der Rückkehr des Vaters, dass sie jeden Tag die Türschwelle putzt, so Diana weiter:

Mutter wischte noch in der Eiskälte mit bloßen Händen unsere Türschwelle. Ihre Haut wurde rissig und sprang auf, kleine rote Linien im dunklen Braun. Die Fingernägel rot und die Finger. Die Türschwelle wusch sie jeden Tag, damit sie für Vater sauber und frisch blieb, damit er, wenn er zurückkehrte, ein gemütliches Zuhause vorfand. (Rabinowich, 2012a, 10)

Auch in diesem Fall zeigt das Bild mehr, als Diana uns erzählt. In Wahrheit wäscht die Mutter die Türschwelle, um die Erinnerung an die traumatische Erfahrung auszumerzen. Es handelt sich also um einen Zwang. Immer wieder muss sie das Blut wegwischen, das belegt, dass der Vater tot ist und nicht mehr zurückkehren wird. Das zeigt sich an den roten Händen und Fingern der Mutter, die sich nicht allein auf die äußerliche Kälte zurückführen lassen. Über sie verbindet die Erzählerin das Bild unbewusst mit dem Tag, als die Mutter tatsächlich das Blut des Vaters von der Schwelle wischen musste, dem Tag, den Diana genau wie ihre Mutter verdrängt.

Das Trauma erklärt wiederum die Kälte der Mutter gegenüber ihrer Tochter. Sie hat wie Ada in *Spalkkopf* mit dem Tod ihres Ehemannes auch ihre Gefühle verdrängt. Diana beschreibt ihre Mutter von Beginn an nicht nur als gefühllos, sondern als brutal. Schon in einer der ersten Szenen, in der die Mutter in Erscheinung tritt, bestraft sie Diana mit zwei Schlägen ins Gesicht (ebd., 10). Viel mehr als diese Szene und jene, in der sie die Schwelle reinigt, weiß sie über ihre Mutter und ihr Zuhause nicht zu erzählen, als der Arzt ganz allgemein nach ihrer Geschichte fragt (ebd., 9).²⁵ Gleich darauf folgt eine Sze-

dem literarischen Werk zugrunde liegende Idee schon vor der Lesung preis. Dem Romanausschnitt wurde allerdings in Klagenfurt trotzdem mit einigem Unverständnis begegnet (Frank, 2011).

- 25 Der Therapeut Dr. Petersen wird in vielen Interpretationen des Romans sehr kritisch gesehen. Reiter liest die Therapiestunden als Machtkampf, in dem Diana zunehmend die Kontrolle übernimmt (Reiter, 2014, 279). Mayr glaubt, dass an der Person des Therapeuten gezeigt wird, wie ökonomische Probleme als individuelle missverstanden werden (Mayr, 2015, 151). Zink gesteht zwar zu, dass der Therapeut Diana einen Raum gibt, in dem sie ihre Geschichte erzählen kann, schränkt aber ein: »Allerdings entsteht dieser Raum zu seinen Konditionen und die Erzählung, die ermöglicht wird, wird mittels seiner Kategorien erzählt« (Zink, 2017, 144). Dabei wird übersehen, dass der Arzt zunächst ganz allgemein nach »ihrer Geschichte« fragt, ihr also sehr viel Raum lässt, und in den folgenden Sitzungen an das anschließt, was Diana ihm erzählt hat. Damit unterscheidet sich sein Zugang deutlich von dem, der in Behörden bei Befragungen von Zuwanderer*innen zur An-

ne, in der sie selbst über diese Schwelle tritt und ihr Zuhause verlässt, »ohne dass ihr Gesicht [das Gesicht ihrer Mutter] einen milderer Ausdruck angenommen hätte« (ebd., 11). Das Zuhause findet also von Beginn an nur als Ort Erwähnung, dem Diana entkommen will und an den sie nur wegen ihres Sohnes immer wieder zurückkehrt (ebd., 114).

Doch den wahren Grund ihrer Flucht verbirgt sie mit allen Mitteln vor sich selbst, auch wenn sie ihn immer wieder andeutet. So erzählt sie in einem Therapiegespräch über ihr Zuhause: »Ich habe nie dort gelebt. Dort kann man nicht leben« (ebd., 162). Ihr Therapeut versucht sie dazu zu bewegen, diesen Satz zu erklären: »Wie meinen Sie das?«, wiederholt er geduldig« (ebd., 162). Doch Diana entzieht sich auch hier mit Flucht: »Ich möchte hier nicht mehr sitzen, der Drang, aufzustehen und den Raum zu verlassen, war unerträglich groß« (ebd., 162). Als der Arzt nicht aufgibt, entwickelt sie einen Harndrang und uriniert ihm schließlich vor die Füße. Sie lässt also nichts unversucht, um nicht über den Mord sprechen zu müssen, der in diesem Haus geschehen ist, auch wenn dieser in ihrer Aussage, dass man in dem Haus nicht leben kann, latent zum Ausdruck kommt.

Ihre Flucht ist gleichzeitig eine Suche nach einem Zuhause, das sie nie gehabt hat.²⁶ In einer Szene sieht sie ihre Mutter bei ihrer Rückkehr hinter dem Fenster »den Mund zu einem Lächeln« verziehen und legt in diesen kurzen Moment all ihre Hoffnungen: »Ich sehe sie an und will es ihr so gerne glauben, die Freude, die Erwartung, will glauben, dass das mein Zuhause ist, in dem jemand sehnsüchtig auf mich wartet, in dem ein Bett gerichtet ist, ein warmes Essen« (ebd., 135). Diese Sehnsucht nach einem Zuhause projiziert sie von Kind an auf den Vater. Nicht zufällig ist ihre einzige Erinnerung an ihn eine »warme große Brust, an der mein Hinterkopf lehnte« (ebd., 9). Sie hofft, dass er ihr den Weg in eine andere Welt weist. Seine Bibliothek, durch die er nach wie vor im Leben der Familie präsent ist, wird für sie von Beginn an zum Inbegriff der Freiheit. Sie bietet ihr Raum für »wilde Spiele« (ebd., 10). Zugleich beschwören die alten Bücher, die in einer unbekannten Sprache und fremden Schrift geschrieben sind, eine Welt jenseits der engen Grenzen des Hauses herauf, die schon sehr früh Faszination auf Diana ausübt: »[Die Bücher] hatten einen eigenartigen Geruch, wie das ganze Zimmer, sie waren alt, meist in Stoff oder Leder gebunden, manche in einer uns unbekannten Sprache verfasst. In einer Schrift, die wir nicht entziffern konnten« (ebd., 10).

In einer späteren Szene sucht sie in der Bibliothek die Wärme, die sie mit dem Vater verbindet: »Ich lehnte mich dort an die Regale, Rücken an Rücken mit seinen Büchern« (ebd., 45). Doch die Wärme, die sie in sich aufsaugt, ist ihre eigene: »[I]ch atmete [in die Bücher] hinein, um sie zu wärmen, und sog die Luft mit aller Kraft ein, die Augen fest geschlossen, ich wollte die Gegenwart ausatmen, die Vergangenheit hineinholen« (ebd., 45). Sie interpretiert die Bibliothek des Vaters als »sein größtes, sein offensichtlichstes und gleichzeitig sein geheimstes Zeichen an mich« (ebd., 45). Allerdings will sie seine »Botschaften« nur zu einem Zweck »entschlüsseln«: »Ich musste, so dachte ich, meiner Mutter voraus sein, um ihr entkommen zu können« (ebd., 46). Die Bücher sollen ihr die

wendung kommt. Sie schränken den Erzählraum des Gegenübers auf das Minimum ein, wie mit Bezug auf Vertlib gezeigt wurde (vgl. Abschnitt 5.2).

26 Diana spricht an einer Stelle im Text davon, dass sie »Luftwurzeln« hat (Rabinowich, 2012a, 71). Das Erdessen wird damit auch zu einem Versuch, sich zu verwurzeln.

Freiheit geben, die ihr Vater als Mann ihrer Meinung nach besaß, wie schon im Prolog angedeutet wird. Ihr tatsächlicher Inhalt ist für sie nebensächlich:

Die meisten [Bücher] blieben mir ein Rätsel, ich hatte keine Geduld, den Geschichten lange zu folgen, ich stellte mir andere Dinge vor, und meine eigenen Geschichten überholten die gelesenen Sätze, brachen aus, legten sich über sie, ich wollte prägen und nicht geführt werden, so wie auch er gewesen war, frei und unabhängig. (Rabinowich, 2012a, 46)

Auf die geheimnisvolle Welt, die ihr die Bücher eröffnen, lässt sie sich nicht wirklich ein: »Jedes vermeintlich gelüftete Geheimnis rief in diesem Raum stets neue herbei, es war, als wäre ich der Zauberlehrling und die Bücher wenig hilfsbereite Geister, die mich umso mehr verhöhnten, je mehr ich ihnen auf die Schliche kam« (ebd., 47). Aber das wenige, was wir über diese erfahren, scheint darauf zu verweisen, dass sie ihr Einblick in eine Kultur geben würden, zu der in ihrem Haus mit dem Verschwinden des Vaters niemand mehr Zugang hat: »Volksmärchen, Sagen und Liederbücher wechselten sich ab mit wissenschaftlich anmutenden Aufsätzen, die ich nach spätestens zwei Seiten wieder aus der Hand legte« (ebd., 47). Der Vater scheint sich mit Volkskultur befasst zu haben, die im 19. Jahrhundert zur Grundlage kultureller Studien allgemein und damit auch der Wissenschaft des Judentums avancierte (Gelbin, 2011, 6).

Dass sein Interesse der jüdischen Kultur galt, darauf verweist das einzige Buch, das für Diana Bedeutung erlangt: *Der Golem* (Reiter, 2014, 282). Damit wird nicht nur auf ein spezifisches Buch verwiesen – Gustav Meyrink's Roman *Der Golem*, der 1913 in der Zeitschrift *Die Weissen Blätter* erschien (Gelbin, 2011, 100) –, sondern auch auf einen Mythos, der zum ersten Mal im Psalm 139 Erwähnung findet (ebd., 7) und bis heute als »icon of authentically Jewish lore« gilt, wie Cathy Gelbin in ihrer Studie *The Golem Returns* festhält (ebd., 1). Doch der Golem war lange Inbild antisemitischer Vorurteile von Christen gegenüber Juden*Jüdinnen, bevor sich diese die Figur aneigneten, um sich gegen diese Vorurteile zur Wehr zu setzen, so Gelbin in ihrer Interpretation des Mythos. Der Golem nimmt also die Bedeutung an, die ihm gegeben wird. Genau das kommt auch in Rabinowichs Roman zum Tragen.

In der Auseinandersetzung zwischen Diana und ihrer Mutter verweist der Golem auf die jüdische Tradition, die Diana jedoch nicht als solche identifiziert, denn sie ist sich nicht bewusst, dass sie Jüdin ist. Vielmehr wurde das Judentum mit dem Tod des Vaters aus dem Bewusstsein der Familie verdrängt, bestimmt aber aus dem Unbewussten in Form von Todesangst und einem Fluchtreflex weiterhin das Leben der Hauptfigur. Als Diana die Mutter mit dem Buch *Der Golem* und den Notizen des Vaters konfrontiert, die sie in seiner Bibliothek gefunden hat, will diese ihre Tochter voller Angst davon abhalten, diese Texte zu lesen: »Wehe dir«, und sie klang das erste Mal seit langer Zeit ängstlich und schlug mich, als ich die Papiere nicht sofort wieder in dem Versteck verstauen wollte. Dann nahm sie mir das Buch weg und versperrte die Bibliothek« (Rabinowich, 2012a, 47). Doch die Tochter hat »Blut geleckert«, wie sie es selbst formuliert (ebd., 48). Auch mit diesem Ausdruck verweist sie unbewusst darauf, was wirklich hinter dem Verhalten der Mutter steht. Sie verschafft sich erneut Zugang zur Bibliothek, beginnt das Buch *Der Golem* genauer zu untersuchen und findet eine Widmung für ihre Mutter. Wie-

der konfrontiert sie ihre Mutter mit dem, was sie entdeckt hat, aber diese weigert sich, das Buch auch nur anzusehen: »Sie senkte den Blick, wich mir aus./'Leg es zurück. Es gehört weder dir noch mir, sondern Vater.« (ebd., 49). Die Tochter gibt jedoch nicht auf, zeigt ihr die Widmung, die eindeutig belegt, dass das Buch ihr gehört. Daraufhin beginnt die Mutter zu zittern. Die Tochter interpretiert dieses Zittern wie folgt: »Da dachte ich, dass ich sie bereits besiegt hatte, ohne in den Ring zu steigen. Sie konnte offensichtlich nicht lesen. Ich hatte sie in der Hand, wie zuvor vermutlich schon mein Vater. Dachte ich. Damals« (ebd., 49). In Wahrheit verdrängt die Mutter mit dem Tod des Vaters die eigene jüdische Identität, die ihrer Meinung nach für den Tod des Vaters verantwortlich ist. Deswegen verschließt sie die Bibliothek, in der all das Wissen über jüdische Kultur versammelt ist, als die Tochter ihr die Bücher des Vaters vorlegt. Deswegen beginnt sie zu zittern, als diese sie nochmals mit dem Buch *Der Golem* und der Widmung für sie konfrontiert. Die Tochter führt ihr damit unbewusst vor Augen, was sie verdrängen will, den Tod des Ehemannes. Das Zittern verweist auf das Trauma, das mit dem Buch wieder an die Oberfläche kommt.

Dianas Aussage zeigt, dass sie das Verhalten der Mutter heute anders deutet. Sie glaubt, die Mutter habe die Schwache gespielt, um ihr die Vaterrolle und damit die Verantwortung für die Familie aufzubürden: »[S]ie verlangte lautstark, dass ich als die ältere Tochter, als Nachfolgerin meines Vaters, als eine, die eine Ausbildung genossen hatte – eine Ausbildung, gegen die sie sich zuvor heftig gewehrt hatte –, langsam daran denken müsste, Geld nach Hause zu bringen« (ebd., 37). Doch auch damit kommen wir der Wahrheit nicht näher. Wie Dianas Mutter wirklich war, lässt sich aus dem Text kaum erschließen, denn dieser offenbart uns nur, welche Rolle Diana ihrer Mutter in ihrer eigenen Geschichte zu einem bestimmten Zeitpunkt gegeben hat. Die Mutter ist ihr Geschöpf genauso wie der Golem, den sie sich am Ende des Romans schafft. Tatsächlich wird die Mutter an einer Stelle des Textes sogar als eine Golem-Figur beschrieben:

Wenn sie mit der Hausarbeit fertig war, und bevor sie sich mechanisch in die nächste stürzte, saß sie manchmal reglos in ihrem Lehnstuhl und sah starr aus dem Fenster in den Hof hinaus. Sie saß da wie eine übergroße Puppe, mit bewegungslosen Augen, die sich reptilienhaft nur selten mit einem Blinzeln schlossen. (Rabinowich, 2012a, 48)

In Dianas Bild ihrer Mutter klingen Legenden an, in denen sich jüdische Gelehrte einen Golem allein zu dem Zweck schufen, damit er ihnen persönlich zu Diensten sein konnte, als Leibwächter oder Dienstmädchen – Legenden, die für viele moderne Darstellungen des Golem als Roboter die Grundlage bilden (Krause, 1995, 125f.). Genau diese Deutung findet sich auch hier wieder. Doch nicht nur die Mutter ist Dianas Geschöpf. Das gilt auch für andere Figuren im Roman. Sie dienen Diana als Spiegel, in denen sie versucht, ihr Selbst zu erkennen, das jedoch nicht mehr als Reflektion ist. Anders als Mischka gelangt sie nicht in die Welt hinter den Spiegeln, in der nicht nur der Andere oder die Andere als Mensch, sondern auch das Andere im Selbst sichtbar wird. Diana dagegen bleibt in sich selbst und in einer Welt aus Gegensätzen zwischen Männern und Frauen bzw. Heiligen und Huren gefangen, auch wenn bzw. weil sie genau all dem zu entfliehen versucht.

7.3.3 Ein feministischer Roman?

Die Erdfresserin wird sehr häufig als feministischer Roman gelesen. Die Sekundärliteratur ist sich überwiegend einig, dass Diana sich den Rollen widersetzt, die ihr als Frau aufgezwungen werden. Dabei wird insbesondere die Tatsache, dass sie sich einen Golem schafft, immer wieder als Beleg für ihre Überwindung von stereotypen Bildern ins Feld geführt. So schreibt schon Andrea Reiter: »The appropriation of the Golem figure in *Die Erdfresserin* questions male domination in Judaism and gives new meaning to the law of matrilineal descent« (Reiter, 2014, 282).²⁷ Doch Dianas Interpretation des Golem-Mythos weist darauf hin, dass das Gegenteil der Fall ist. Sie verharret in den Gegensätzen zwischen Mann und Frau, die die männliche Herrschaft erst hervorgebracht und naturalisiert hat, wie Bourdieu im gleichnamigen Buch erklärt:

Das gesellschaftliche Deutungsprinzip konstruiert den anatomischen Unterschied. Und dieser gesellschaftlich konstruierte Unterschied wird dann zu der als etwas Natürliches erscheinenden Grundlage und Bürgschaft der gesellschaftlichen Sichtweise, die ihn geschaffen hat. (Bourdieu, 2005, 23)

Bourdieu erläutert, wie die Frau in diesem symbolischen System herabgewürdigt wird. Genau dieses Denken findet sich in Dianas Interpretation des Golem-Mythos. Diana beschreibt den Golem als Inbegriff der Überlegenheit des Mannes, der sich »ein eigenes Wesen schaffen« kann, »eines, das ihm aufs Wort« gehorcht, sowie für die Unterlegenheit der Frau, die ein »Häufchen Elend« gebärt, das sie jahrelang pflegen muss, bevor es ihr »irgendeinen Nutzen« bringt (Rabinowich, 2012a, 49): »Ich wollte kein Kind haben, dachte ich mir damals, ich wollte einen Golem« (ebd., 50). Damit bestätigt sie die Denkschemata vom überlegenen Mann und der unterlegenen Frau, die durch die männliche Herrschaft produziert und reproduziert werden. Noch mehr, sie imaginiert sich selbst als Wesen ihres Vaters. Sie stellt sich vor, er habe ihre Mutter mit dem Buch *Der Golem* in den Schlaf gelesen, bevor er ihr Diana »einpflanzte« (ebd., 50). Sie sieht den Vater in der Rolle des göttlichen Schöpfers, die Frau als die Empfängerin, die am Geschlechtsakt nicht einmal bewusst teilhat. Auf diese göttliche Dimension des Vaters wird später noch einmal verwiesen, in einer Anspielung auf die Worte, die Jesus am Kreuz zu Gott sprach: »Warum hast du mich verlassen?« (ebd., 204).

Diana bekennt sich also zur männlichen Herrschaft, will jedoch nicht mehr auf der Seite der Beherrschten, sondern auf jener der Herrscher stehen, wie schon im Prolog angedeutet wird: »Ich folge meinem Schatten [...], die Wärme der Sonne am Rücken wie unzählige Männerkörper zuvor« (ebd., 5). Sie findet also nicht zu einem neuen Denken, das die Spaltung und Hierarchisierung der Geschlechter überwindet. Vielmehr bewegt sie sich weiterhin in den Denkschemata der männlichen Herrschaft. Das zeigt sich schon

27 Hajnalka Nagy argumentiert darüber hinaus, dass Rabinowich die Figur des Golem nutzt, um Gegenerinnerungen in einem postmigrantischen Kontext erzählbar zu machen (Nagy, 2018, 198). Der Golem dient ihrer Meinung nach als verbindendes Element zwischen der vergangenen Ausgrenzung von Juden*Jüdinnen in Ghettos, wie dem Warschauer Ghetto, das im Text explizit erwähnt wird, und der gegenwärtigen Exklusion von illegalisierten Immigrantinnen in der Europäischen Union.

darán, dass sie für die Frau nur die zwei Optionen des Überlebens sieht, die in der männlichen Gesellschaft für sie imaginiert wurden: Ehe oder Prostitution (Bovenschen, 2016, 53; vgl. Abschnitt 6.6.4, Fußnote 44). Die dritte Option ist der Tod (Bronfen, 1996) – auf den sie geradewegs zugeht.²⁸ Sie selbst entscheidet sich gegen die Ehe und für die Prostitution, weil sie glaubt, damit die Rollen umdrehen zu können. Sie weiß, »wie es anders geht, wie man sich lockert, wie Erde gut gepflügt wird, in die nichts fällt, was sie nicht brauchen kann« (Rabinowich, 2012a, 51). Das erlaubt ihr, so ihre Annahme, mit dem Verlangen des Mannes Geld zu verdienen, ohne dass sie schwanger wird. Gleichzeitig hat sie sich beigebracht, »wie man atmet, damit der Zuhörer Freude daran hat, wie man die Luft entweichen lässt, dass es nach Gesang klingt, wie man die Hüften schwingt, um den Tanz abzukürzen« (ebd., 51). Ihrem Verständnis nach bedeutet das, dass sie die Macht über den Geschlechtsakt übernommen hat, die bisher in den Händen des Mannes lag. Sie glaubt als Frau die Führung übernommen zu haben, die bisher nur Männern oblag, und hält die Prostitution deswegen für einen Weg in die weibliche Selbstbestimmtheit: »Wir [Diana und Nastja] konnten leben, wie wir wollten. Wir hatten Kraft« (ebd., 39). Doch das entspricht nicht nur nicht der Realität, wie sie selbst feststellen muss. Es kontrariert ihre Suche nach der Wärme, die der Vater für sie ursprünglich repräsentiert. Während sie glaubt, sich von der Mutter zu befreien, indem sie den Spuren des Vaters folgt, entfernt sie sich keinen einzigen Schritt vom Ausgangspunkt ihrer Suche.

Mit der Entscheidung für die Prostitution beginnt sie die anderen Bilder imaginierter Weiblichkeit zu unterdrücken. Doch diese treten ihr in den anderen Figuren als Doppelgänger*innen wieder entgegen. Mutter und Schwester repräsentieren die Ehe und die Reinheit. Von der Schwester wird gleich zu Beginn erzählt, dass sie »Brautträume« hegt (ebd., 14). Über die Mutter, das Inbild der Reinheit, erfahren wir im zweiten Kapitel, dass sie das Haus nur selten verlässt und ein Besuch im Nachbardorf für sie schon eine »halbe Weltreise« ist (ebd., 18). Doch um sich »jungfräuliches, weißes, begehrtes Klopapier« zu kaufen, ist ihr kein Weg zu weit (ebd., 21). In einer anderen Szene wird ihre Mutter mit einer Ikone verglichen (ebd., 43). Die dritte Option, der Tod, tritt ihr in der Figur von Nastja gegenüber, die »so gern wieder die Ophelia sein« will (ebd., 32) – seit dem 19. Jahrhundert das Inbild der toten Frau (Stuby, 1992, 185f.). Nastja verweist zudem auf Nastassja, die weibliche Hauptfigur in Dostojewskis *Der Idiot* – nicht zufällig liest Diana diesen Roman im Text (Rabinowich, 2012a, 57). In *Der Idiot* versucht Nastassja, die von ihrem Gönner zu seiner Maitresse gemacht wurde, über die Ehe ihre Ehre zu retten, um am Ende von ihrem Mann ermordet zu werden.

Schon diese fiktionalen Vorbilder verweisen darauf, dass auch Nastja nur als Projektionsfläche fungiert. Als solche hat sie eine weitere Funktion: Auf sie werden all die Gefühle und Ängste übertragen, die die Hauptfigur auf ihrem Weg zur Herrschaft behindern. Sie ist ihr jüngeres unschuldigeres Selbst – deswegen auch der Kosenamen Nastja, der in Dostojewskis Roman nur für das unschuldige Kind, nicht aber für die gefallene

28 Bronfen untersucht die weibliche Leiche und den männlichen Überlebenden als »Bildrepertoire einer Kultur« (Bronfen, 1996, 98). Sie betont die »kulturelle Fülle und Allgegenwart der Bilder vom ›Tod einer schönen Frau‹« (ebd., 109) und hinterfragt dieses ausgeprägte Bedürfnis, »theoretische und ästhetische Repräsentation auf eine zur Schau gestellte ›Tilgung‹ des Weiblichen zu gründen« (ebd., 62).

Frau verwendet wird. Nastja fällt bei ihrer illegalen Grenzüberquerung in die EU auf, weil ihre Angst sich in ihren Körper einschreibt: Ihr Blick ist gehetzt, ihre Bewegungen sind schroff, sie zittert wie ein Tier (ebd., 26). Diana erklärt ihr, und damit eigentlich sich selbst, wie sich das vermeiden lässt: »Sei ruhig, habe ich ihr eingebläut. Sei immer langsam, bis es keinen Ausweg gibt als den schnell zu sein. Sei still. Lächle, aber lächle nicht zu viel. Achte auf deinen Gang« (Rabinowich, 2012aebd., 26). Von Nastja kann sie sich abstoßen, um ihre Unsicherheit zu überwinden. Gleichzeitig gibt ihre Ergebenheit ihr die Kraft, sich gegen die Mutter zur Wehr zu setzen: »Ich brauchte dieses leise ergebene Warten an meiner Seite, um meine Schritte umso entschlossener zu setzen. Sie wog all den Zweifel auf, den meine Mutter wie Gift in meine Adern träufelte« (ebd., 27). Nastja ist der Hund, der ihr ihre Überlegenheit beweist – wie im Motto zum ersten Teil angedeutet: »*And now, I wanna be your dog*«, eine Zeile aus einem Lied von Iggy Pop (ebd., 7). Diana ist damit aber genauso abhängig von Nastja, nimmt also selbst die Rolle des Hundes ein.

Doch Diana hat nicht nur weibliche, sondern mit Leo auch einen männlichen Doppelgänger. Seine Existenz wird im Text sogar explizit angezweifelt. Als Diana zu der Wohnung zurückkehrt, in der sie mehrere Monate mit ihm gelebt haben will, öffnet ihr eine Frau die Tür, die angibt, seit zwanzig Jahren in der Wohnung zu leben und keinen Leo Brandstegl zu kennen. Dabei wird ausdrücklich betont, dass Diana sich nicht im Haus oder der Tür geirrt hat. Auf dem Schlüsselbund, den sie in der Hand hält, steht nicht nur der Name Leo, sondern auch »die Nummer der Wohnung und des Hauses«, in dem sie sich befindet (ebd., 191). Leo ist der schwache Mann, der ihr genauso wenig als Vorbild dienen kann und deswegen abgespalten wird.

Diana steht mit diesen vielen Doppelgänger*innen, wie bereits angedeutet, in einer langen Tradition von männlichen Figuren. An ihnen zeigen sich die vielen Dimensionen des Selbst, die auf dem Weg zur männlichen Herrschaft unterdrückt werden müssen, um sich zum männlichen Mann zu entwickeln (Webber, 1996, 18f.). Diana versucht als Frau denselben Weg zu gehen, der jedoch die Unterdrückung der Frau beinhaltet. Nicht zufällig endet ihr Weg auf einem Feld, auf dem männliche Körperteile verstreut liegen:

[I]n ihrem Licht sehe ich, dass die runden Gegenstände, die unter meinen Füßen liegen, keine Kürbisse sind, wie ich dachte, sondern Köpfe, Männerköpfe mit geschlossenen Augen, manche liegen seitwärts auf der Erde, manche mit dem Gesicht dem Himmel entgegengestreckt, von einigen ist gerade einmal der Scheitel zu erkennen, während bei anderen bereits Schultern und Armteile aus der Erde ragen. (Rabinowich, 2012a, 235)

Dominik Zink interpretiert diesen Ort als einen Nicht-Ort, der Dianas Position als sprechende Tote widerspiegelt (Zink, 2017, 143). Hajnalka Nagy liest ihn als einen transkulturellen Erinnerungsort für die Anderen Europas, deren Ausmerzung aus der europäischen Erinnerung anhand der Figur Dianas dargestellt wird (Nagy, 2018, 201). Doch warum liegen auf diesem Feld ausschließlich Männer? Diese Tatsache verweist darauf, dass Diana nicht nur Opfer eines globalen ungleichen Systems ist. Auch sie trägt zur Ausmerzungen der Anderen aus dem europäischen Gedächtnis bei, indem sie versucht, sich im System der männlichen Herrschaft zu einer Herrschenden aufzuschwingen. Die An-

deren, die sie umgeben, sind Spiegel ihrer Selbst. Ihr Tod ist damit auch eine logische Folge ihres Handelns, mit dem sie ein Denken unterstützt, das sie als Frau ausblendet. Deswegen bleibt sie eine Frau ohne Gesicht, wie schon im Prolog angedeutet wird. Und auch der Golem, den sie nach ihrem Vorbild formt, hat aus diesem Grund kein Gesicht: »Die Fläche auf der anderen Seite des Kopfes ist leer. Er besitzt weder Mund noch Augen, noch Ohren, die Erde, aus der er geformt ist, ist an der Stelle, wo sein Gesicht sein sollte, völlig glatt« (Rabinowich, 2012a, 204).²⁹ Diana geht also an einem System globaler Ungleichheit, in dem Frauen zusätzlich benachteiligt sind, und gleichzeitig an sich selbst zugrunde. Dass das nicht daran liegt, dass sie als Migrantin weniger emanzipiert ist, wie gern behauptet wird, zeigt sich daran, dass sie, wenn auch erfolglos, versucht, sich von Normen loszusagen, die sie als Frau in ihrem Handeln begrenzen. Dennoch bleibt sie der männlichen Herrschaft grundsätzlich verhaftet.

Die Schwierigkeit, sich von dieser Herrschaft zu befreien, liegt darin begründet, dass diese Vorstellung nicht nur in den Institutionen tief verankert ist. Sie prägt außerdem Erzählungen und Bilder und hat sich in Körper und Verhalten jedes einzelnen Menschen eingeschrieben. Deswegen kann sie auch jederzeit wieder an Bedeutung gewinnen, wie rechtspopulistische Diskurse zeigen. Genau das illustriert Rabinowich in *Herznovelle*. Mit diesem Text widerspricht sie dem rechtspopulistischen Diskurs, der die unterdrückte migrantisierte Frau der westlichen emanzipierten Frau gegenüberstellt, deren Freiheit von Migration bedroht ist. Hauptfigur der *Herznovelle* ist eine bürgerliche Frau, der es nicht gelingt, sich von der männlichen Herrschaft zu befreien. Dennoch sollte die Novelle nicht als Zementierung dieser Herrschaft gelesen werden, sondern als ein Versuch, mit Genderdiskursen zu spielen, um damit letztendlich zu einem Wandel beizutragen.

7.4 *Herznovelle*: Narrative männlicher Herrschaft in der bürgerlichen Gesellschaft

In *Herznovelle* findet eine Frau nach einer Herzoperation nicht mehr in ihr bürgerliches Leben zurück. Die völlige Selbstverständlichkeit ihres Daseins, in dem sie auf den häuslichen Bereich beschränkt ist und dem Mann als Zierde und Unterstützung für seinen Weg zur Macht im öffentlichen Raum dient, ist erschüttert. Ihr Körper will sich diesem nicht mehr restlos unterordnen. Vielmehr beginnt ihr Herz dagegen aufzubegehren. Dabei wird das Herz als Organ, an dem sie gerade operiert wurde, verflochten mit dem Herz als Symbol für Liebe, Erotik und Kreativität, die sie als bürgerliche Ehefrau unterdrückt. Im ersten Teil »Hasenherz« drängen all diese unterdrückten Bedürfnisse an die Oberfläche. Ihr »Hasenherz« versucht, die Frau wie der Hase in Lewis Carrolls *Alice hinter den Spiegeln* in eine Welt hinter die bürgerliche Fassade zu führen. Doch noch ist die Frau ein Hasenherz und damit zu feige, um aus ihrem Leben auszubrechen. Im zweiten Teil mit dem Titel »Herzrasen« folgt die Frau dann ihrem Herz. Das heißt jedoch nicht, dass sie sich von der männlichen Herrschaft befreien kann. Vielmehr wechselt sie den Mann

29 Dieses Bild erinnert an die Werke von Boris Rabinowich zum Thema Jedermann, auf die oben schon hingewiesen wurde, allesamt verhüllte Köpfe, hinter denen sich nichts zu verbergen scheint (vgl. Abschnitt 7.1).

nur aus und klammert sich an den Arzt, der sie operiert hat. Nachdem all ihre Versuche, diesen für sich zu gewinnen, gescheitert sind, kehrt sie in die Normalität ihres bürgerlichen Lebens mit ihrem Mann zurück. Dabei ist ihr Schicksal wie in Rabinowichs anderen Texten von Beginn an vorgezeichnet, allerdings nicht in Form eines Prologs, sondern eines Gedichts, das der Novelle als Motto vorangestellt ist: »Das Herz ist das Zentrum von allem, sagt er/ich frage mich, was mein Zentrum ist/ich habe keines/er ist stellvertretend mein Zentrum« (Rabinowich, 2011, 7).³⁰ Das Pronomen »er« kann hier genauso für Bernhard, ihren Mann, wie für ihren Arzt stehen. Entscheidend ist allein, dass die zentrale Stellung des Mannes nicht in Frage gestellt wird. Die Frau bleibt eine Andere ohne Namen und Gesicht.

Genau wie in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*, auf die Rabinowich mit ihrem Titel *Herznovelle* anspielt, kommt es also nur zu einem kurzen Aufbrechen der bürgerlichen Normen, aber nicht zu einer wirklichen Veränderung. Im Zentrum steht hier jedoch nicht ein Mann, sondern eine Frau, deren Schicksal in Schnitzlers Novelle in der Figur der Marianne bereits angedeutet wird: Sie gesteht der Hauptfigur, dem Arzt Fridolin, in der Nacht, in der ihr Vater stirbt, verzweifelt ihre Liebe, um ihrem Verlobten zu entkommen (Schnitzler, 2012, 143f.). Fridolin gibt ihr in diesem Moment kurzzeitig nach, auch weil er sich von seiner Frau betrogen fühlt, geht jedoch am nächsten Tag auf Distanz, indem er wieder ganz die Rolle ihres Arztes einnimmt (ebd., 205f.). Genauso wird auch die Frau in Rabinowichs *Herznovelle* von ihrem Arzt zurückgewiesen. Doch in diesem Fall wird die Geschichte aus der Perspektive der Frau erzählt. Das geschieht zum großen Teil in 122 zweizeiligen bis mehrseitigen Texten, die wie Tagebucheinträge wirken. Unterbrochen werden diese von Herzschlaglinien und von kursiv gedruckten, lyrischen Einsprengseln. Damit erhalten wir auf mehrfache Weise Einblick hinter die Fassade ihrer bürgerlichen Existenz, den sie sonst niemandem in ihrem Umfeld gewährt. Sie vertraut sich weder ihrem Mann noch ihrer besten Freundin an. Unklar bleibt damit auch, was erlebt und was imaginiert ist. Im Tagebuch erzählt sie, wie sie die Ereignisse einordnet. In diesem Text werden die Mythen offenbar, die ihr Denken und Handeln steuern. Die lyrischen Einsprengsel geben darüber hinaus genau wie die kursiv gedruckten Passagen des Spaltkopfs Einblick in eine tiefere Schicht ihrer Persönlichkeit: Sie sind »Abbilder des Halbbewussten und Unbewussten«, so Rabinowich in einem Interview (Schwens-Harrant, 2014b, 69).

Die Autorin bezeichnet die *Herznovelle* im Gespräch mit mir als »eine große Warnung« (Sievers, 2017d, 141). Mit ihrer tragikomischen Hauptfigur führt sie das geschlechtlich Unbewusste vor Augen, mit dem die männliche Herrschaft tagtäglich reproduziert wird, sei es durch Körperpflege und Kleidung oder durch die unablässige Wiederholung von Narrativen. Sie lässt die Bilder imaginierten Weiblichkeit, wie sie die männliche Herrschaft hervorgebracht hat, vor unseren Augen auftreten, um bewusst zu machen, dass diese auch heute noch unser Denken und Handeln prägen. Das Spiel mit diesen Genderdiskursen kippt dabei im Verlauf des Textes zunächst ins Absurde und schließlich ins Groteske. Daran zeigt sich nicht nur, wie sehr die Imagination der Hauptfigur und die Realität auseinanderklaffen, was ihr zumindest teilweise selbst

30 In der Novelle finden sich durchwegs lyrische Einsprengsel, die genau wie das Motto kursiv gedruckt sind und deswegen auch hier kursiv zitiert werden.

bewusst ist. Mit diesen Mitteln verweist der Text auch darauf, dass eine andere Welt möglich ist, wie Peter Fuß es für das Groteske formuliert hat (Fuß, 2001). Bevor auf diese Dimension eingegangen wird, soll es jedoch zunächst um den Habitus der bürgerlichen Ehefrau gehen, der den Ausgangs- und Endpunkt der Novelle bildet.

7.4.1 Habitus der bürgerlichen Ehefrau

Der erste Textabschnitt der Novelle stellt detailreich dar, wie sich Geschlechternormen, in diesem Fall der Habitus der bürgerlichen Ehefrau, in den Körper einschreiben. Die Szene beschreibt, wie die Frau sich für die Fahrt zum Krankenhaus herrichtet. Dabei steht am Beginn der männliche Blick, der sie definiert: »Bernhard steht im Badezimmer und kontrolliert mich beim Kontrollieren des Spiegelschränkchens« (Rabinowich, 2011, 11). Ihr Blick auf sich selbst ist durch den Blick ihres Mannes geprägt. Ihr Sein ist »Wahrgenommen-Sein« (Bourdieu, 2005, 112). Seine Sorge um sie spiegelt sich in ihrer Sorge um sich selbst. Unter seinem Blick widmet sie sich ihrem Körper, nicht nur, um ihm zu gefallen, sondern um durch ihre Schönheit seine Bedeutung zu bestätigen. Bourdieu spricht vom Beitrag der Frauen »zur Produktion und Reproduktion des symbolischen Kapitals der Familie«: »Und zwar in erster Linie, indem sie durch all das, was zu ihrer äußeren Erscheinung beiträgt, Kosmetik, Kleidung, Haltung usw., das symbolische Kapital der häuslichen Gemeinschaft in Erscheinung treten lassen« (ebd., 170f.). Dabei sind die »sauber manikürten« Fußnägel genauso wichtig wie eine fleckenfreie Haut und das richtige Parfum. Wie eng das Schicksal der Hauptfigur an das ihres Mannes gebunden ist, zeigt sich auch an der Gestaltung ihres Eherings, »zwei Goldstränge, ebenfalls ineinander verwoben« (Rabinowich, 2011, 12). In diesem Ring drückt sich gleichzeitig der Wert aus, den sie für ihren Mann darstellt. Sie ist sein Schmuckstück und setzt alles daran, diese Rolle zu erfüllen, selbst wenn sie sich nicht für einen repräsentativen Anlass, sondern nur für den Weg ins Krankenhaus vorbereitet. Das zeigt auch die Auswahl der Kleidung, die bis ins kleinste Detail durchkomponiert ist: »Hautfarbene Unterwäsche«, »[d]urchsichtige Strumpfhosen«, »[b]equeme Schuhe. Aber elegant« (ebd., 13). Dazu ein Kleid, das sie vorsichtig über die »geföhnten Haare« zieht, um die mühsam hergerichtete Frisur nicht zu zerstören, sowie Hut, Handschuhe und Mantel. Gleichzeitig befasst sie sich in ihren Gedanken damit, ob sie ihr Reich, das Haus, auch ordentlich hinterlassen hat: »Die Blumen: gegossen. Die Nachbarin wird sicher wieder eine meiner Lieblingspflanzen vergessen. Die Küche geputzt, Lebensmittel eingefroren« (ebd., 12f.). Der abwertende Verweis auf die Nachbarin zeigt, wie sehr sie sich mit ihrer Rolle als Ehefrau identifiziert, die nur sie angemessen erfüllen kann. Darauf verweisen darüber hinaus die eingefrorenen Lebensmittel – sie hat für ihren Mann vorgekocht, weil er nicht allein für sich sorgen kann, so der Subtext.

Auch die Farben sind in der ersten Szene der Novelle bewusst gewählt. Sie repräsentieren die Unschuld der Protagonistin, aber auch die ihr gebotene Zurückhaltung. Das Handtuch, zum Beispiel, liegt »weiß mit mintfarbenem Rand auf beigen Kacheln« (ebd., 11). Die Unterwäsche ist hautfarben, die Strumpfhose durchsichtig. Auffällige Farben wie roter Nagellack oder Lippenstift kommen nicht vor. Die roten Flecken auf der Haut gelten als störend und müssen zum Verschwinden gebracht werden. Erst mit der nächsten Szene tritt Farbe in ihr Leben, an die sie sich erst gewöhnen muss: so beschreibt sie die

Augen des Arztes beim ersten Hinsehen als »grau oder blau oder grün« (ebd., 15) und erklärt später in einem der kürzesten Textabschnitte, der nur aus einem Satz und einem Wort besteht: »Ich weiß jetzt, wie seine Augen sind. Grün« (ebd., 16). Entscheidend wird im Folgenden aber die Farbe rot, die Farbe des Herzens und des Blutes: »Ich starre diese drei Töne Rot an und erkenne das Rot meines eigenen Herzens, meines Blutes, das er vergossen hat noch vor meinen Tränen« (ebd., 39). Schon hier zeigt sich, wie sehr die Frau den Blick auf das Eigene immer wieder rückbindet an patriarchale Strukturen, wie sie das Christentum durchziehen.

Die Novelle endet, wie sie beginnt. Wieder richtet sich die Frau her, dieses Mal für den Besuch eines Geschäftspartners ihres Mannes. Sie bereitet »den ganzen benötigten Auftritt« vor, wie sie selbst sagt (ebd., 156). Sie hat wieder in ihre Rolle zurückgefunden: »Alles in Ordnung« (ebd., 156). Sie bleibt die Andere, die sich den Normen unterwirft und das Andere in sich unterdrückt. Doch die Auseinandersetzung hat ihre Spuren hinterlassen. Im Spiegel sieht sie jetzt nicht mehr ihren Mann, sondern eine Doppelgängerin, die all das Andere in sich trägt, was sie unterdrückt:

Sie hat rote Flecken in der Höhe der Schlüsselbeine auf der Brust, eine nasse Haarsträhne ringelt sich den schlaffer werdenden Hals hinunter. Das Gesicht immer noch kaum zu erkennen. Meine Hand stützt mich auf die Spiegelfläche, stößt meine Doppelgängerin von mir fort, als ich mich löse. (Rabinowich, 2011, 155)

Sie schiebt ihr Gesicht weg, will es nicht sehen, denn der Blick in den Spiegel offenbart ihr, dass sie nicht die ist, die sie zu sein vorgibt: »Der Spiegel konfrontiert uns mit einem Bild, das wir als das unsrige annehmen und das dennoch einen Riss, eine Kluft erzeugt« (Weber, 2009, 32). Genauso versucht sie auch die Narbe zu ignorieren, die sie an das Erlebte erinnert – aber schon die Tatsache, dass sie diese erwähnt, zeigt, dass ihr das nicht ganz gelingt (Rabinowich, 2011, 156). Schließlich hat sich auch ihre Beziehung zu ihrem Mann deutlich verändert. Sie ist ihm jetzt noch ergebener als zuvor, nimmt geduldig hin, dass er das Essen kurzfristig absagt, als sie bereits alles vorbereitet hat, und dass er selbst später kommt. Traurig scheint sie allein darüber, dass ihr Auftritt abgesagt ist: »Wie schade«, sage ich, »wie schade« (ebd., 158). Mit diesen Worten endet der Text.

Zwischen diesen beiden Passagen liegt die Auseinandersetzung mit dem Anderen, das an die Oberfläche drängt und ihr Leben durcheinanderwirft. Ihre Reaktionen bleiben dabei durchgehend in den Denk- und Wahrnehmungsschemata der männlichen Herrschaft verhaftet, selbst als sie versucht, aus ihrem Leben auszubrechen. Dennoch stellt der Text ihr Verhalten in Frage, indem er dieses als zunehmend grotesk darstellt.

7.4.2 Re-Imaginationen von Weiblichkeit und ihre Absurdität

Das unterdrückte Andere begehrt in Herznovelle von Anfang an auf. Noch vor der Operation heißt es in einem ersten Gedicht: »Es wartet um die Ecke/es wartet, um mich anzufallen/in meinem Hals zu stocken/meine Brust zu füllen/an meines Herzens statt/das, an die Rippen gedrückt/empört auf seine Rechte pocht/es hat kein/ich habe Recht« (Rabinowich, 2011, 18). Mit dem Begriff »es« wird explizit auf das Freud'sche Unbewusste angespielt, das ein Eigenleben annimmt und den Körper der Frau übernehmen will. Noch setzt sie sich zur Wehr,

spricht ihm ab, Rechte zu haben und besteht darauf, im Recht zu sein. Sie versucht, an der Normalität ihres Lebens festzuhalten, an der Rolle des Aschenputtels, die ihren Prinzen gefunden hat: »Versuche das Gefühl der Unruhe aus meinem Magen mit dem goldenen Löffel auszuhebeln, den Fuß in den Glasschuh hinein« (ebd., 32). Sie will ihre Entscheidung für die finanzielle Sicherheit und gegen die Kreativität, das Gefühl und die Erotik bestätigen, indem sie einkaufen geht. Doch die Bilder von der Operation lassen sich nicht vertreiben. Die erhoffte Ruhe will sich nicht einstellen. Sie ist aus dem Tritt geraten und kann nicht in die Selbstverständlichkeit ihres bürgerlichen Habitus zurückfinden. Auf die ganz normale Frage einer Verkäuferin, ob sie ihr helfen könne, antwortet sie dementsprechend mit den Worten: »Wohl kaum« (ebd., 33). Noch mehr, sie hofft, dass das Mädchen, das vor ihr steht, nicht so enden wird wie sie selbst: »Sie sollte lernen. Rechtzeitig lernen« (ebd., 33). Die Frau scheint also wie aus der Rolle gefallen. Die Komik, die sich daraus ergibt, macht die Rolle, die sie spielt, als Rolle sichtbar. Sie ist nicht die Frau, die sie darstellt, sondern ist im Rahmen eines Systems zu dieser geworden.

Das heißt jedoch nicht, dass sie sich emanzipiert. Ganz im Gegenteil, sie hält weiterhin an der Rolle des Aschenputtels fest, jetzt allerdings auf der Suche nach einem neuen Prinzen, dem Arzt. Sie geht allein auf den Ärzteball, eine Erfahrung, die sie zugleich als befreiend und beängstigend empfindet: »Ich war noch nie auf einem Ball ohne Bernhards Arm, an den ich mich handtaschengleich anhängen konnte, und immer in seiner Blickweite« (ebd., 55f.). Nun jedoch ist sie nicht mehr ein Gegenstand am Arm ihres Mannes, der sie immer unter Kontrolle hat. Vielmehr hat sie sich selbst einen Platz gesucht, der ihr erlaubt, den ganzen Saal im Blick zu haben, allerdings allein mit dem Ziel, den Blick eines anderen Mannes auf sich zu ziehen. Diesem Zweck dient auch ihre Kleidung: hohe Stöckelschuhe und ein weit ausgeschnittenes Kleid aus grauem Satin. Dazu trägt sie blutroten Schmuck, der an die Operation erinnert: »Zwischen meinen Schlüsselbeinen glänzt ein roter goldgefasster Stein wie ein einzelner Blutstropfen« (ebd., 57). Diese Situation endet nicht mehr unfreiwillig komisch, wie ihr Einkaufsausflug, sondern absurd. Statt ihres Herzchirurgen steht plötzlich ihr Hausarzt vor ihr, und sie flüchtet, zunächst auf die Toilette, dann hinter die Pflanzendekoration: »Und dann wird mir klar, wie absurd das alles ist, zu Hause mein Mann, der auf mich wartet, und ich steh da im Grünzeug versteckt vor meinem ehemaligen Hausarzt – in meinem schönen Kleid, so lächerlich und klein und einsam« (ebd., 65).

Kurz darauf beginnt das Herzrasen und damit ein Rollenwechsel sowie der Übergang ins Groteske: Die Frau mutiert zur verfolgten Unschuld, wie sie im englischen sentimentalen Roman des 18. Jahrhunderts von Samuel Richardson zum ersten Mal imaginiert wurde und im 19. Jahrhundert viele Gothic Novels bevölkerte (Lessenich, 1999). Sie spielt diese Rolle allerdings in einem Krankenhaus, was sie grotesk erscheinen lässt, auch wenn es ihr gelingt, dieses Gebäude mit seinen endlosen Gängen zum Schauplatz einer Gothic Novel umzufunktionieren:

Nach einigem Herumstreunen im Spital habe ich ein halberfallenes Gebäude entdeckt, zwischen zwei Betonblöcken versteckt. [...] Unter dem Gebälk nisten Raben. [...] Ich bilde mir ein, kurz einen Mann in einem weißen Mantel am Fenster gesehen zu haben. (Rabinowich, 2011, 91f.)

Die Frau nimmt die Verfolgung auf, dieses Mal aufwendig, aber dezent geschminkt und im hellgrünen Seidenmantel (ebd., 94). Sie endet eingesperrt in einem Betonschacht und stellt sich vor, »wie das wäre, wenn er mich hier finden würde, aufgelöst und schwach und zum Retten bereit, aber immer noch schön geschminkt« (ebd., 100f.). Auch diese Hoffnung erfüllt sich nicht. Der sentimentale Ausflug endet wieder genauso absurd wie die Tanzveranstaltung. Sie kann mit viel Mühe einen Bauarbeiter davon überzeugen, ihr die Betontür zu öffnen (ebd., 104–107). Nach einem weiteren misslungenen Versuch, den Arzt zu verführen, erfasst sie schließlich die Angst, sie würde sich bei Morgenlicht in Meeresschaum verwandeln (ebd., 123, 143). Damit spielt Rabinowich auf Hans Christian Andersens Märchen *Die kleine Meerjungfrau* an, die »das weibliche Schicksal, als liebeskrankes, melancholisches, stummes und masochistisches Geschöpf« (Stubby, 1992, 105) verkörpert, das die Hauptfigur hier nachspielt.

Neben den Beruhigungsmitteln ist es vor allem ihre Mutter, die ihr den Weg zurück in die Normalität weist. Sie fordert sie auf, wieder ihre goldenen Ohrringe zu tragen (Rabinowich, 2011, 135). Sie bringt ihr Zeitschriften, die die gewünschten Diskurse enthalten, und bittet sie darum, ihr die vergessene Tasche nachzutragen, was die Hauptfigur mit einem Lachen und den Worten »Ich schultere unsere Tradition« quittiert (ebd., 146).³¹ Der Weg zurück in die bürgerliche Ehe ist geebnet. Rabinowich zeigt mit ihrer Novelle auf, dass die männliche Herrschaft immer noch präsent ist, und zwar nicht nur unter jenen, die als Migrantinnen nach Österreich gekommen sind. Damit stellt sie eine weitere Grenzziehung politischer und medialer Diskurse zu Migration in Frage und erklärt die Emanzipation zu einem Ziel, um das auch in Österreich noch lange gerungen werden muss. Doch ihre Grenzverwischungen werden in der Rezeption ihrer Werke nur selten wahrgenommen. Einzig mit ihrer Kritik am Begriff »Migrationsliteratur« kann sie sich durchsetzen, allerdings nicht einmal in diesem Fall für alle Autor*innen, die unter diesem Begriff subsumiert werden, sondern nur für sich selbst.

7.5 Begrenzter Abschied vom Label »Migrantenliteratur« in der Rezeption

Julya Rabinowich sieht sich in ihrer Rezeption zunächst einmal mit einem ähnlichen Dilemma konfrontiert wie Dimitré Dinev. Sie schreibt mit ihren Werken gegen mediale Diskurse über Migration an, die strikt zwischen Migrant*innen und Nicht-Migrant*innen und deren jeweiligen Kulturen und Identitäten unterscheiden, und wird doch genau in diesen Diskursen gelesen. So wendet sie sich mit ihrem Roman *Spaltkopf* gegen das Paradigma der Zerrissenheit zwischen den Kulturen. In der Rezeption jedoch wird nicht nur der Roman, sondern auch die Autorin in genau diesem Paradigma verortet. Besonders deutlich zeigt sich das in Anton Thuswaldners Rezension in den *Salzburger Nachrichten* (Thuswaldner, 2009). Schon in seiner Einschätzung von Rabinowichs Sprache fällt auf, dass Thuswaldner am monolingualen Paradigma und damit an nationalkulturellen Diskursen festhält. Er lobt den »erfrischend neuen Klang«, den Rabinowich der deutschen Sprache abgewinnt, und spricht vom »Russischen als ihrem eigentlichen Idiom«.

31 Pierre Bourdieu erklärt, dass neben Kleidern auch Taschen die Bewegungsfreiheit von Frauen behindern, weil durch Taschen die Hände nicht frei sind (Bourdieu, 2005, 54f.).

Ganz in diesem Sinne unterstellt er der Autorin in seiner autobiografischen Interpretation des Romans ein fast krankhaftes Festhalten an ihrer Herkunft: »Die Sowjetunion sitzt dieser Autorin in den Knochen, die Herkunft drängt sich stets aufdringlich in den Vordergrund. Die eigene Lebensgeschichte wird für Julia Rabinowich zum Stoff«. Er liest den Roman dementsprechend als Zeugnis einer zerrissenen Persönlichkeit: »Diese ist in der einen Welt noch nicht ganz angekommen, weil sie die andere noch nicht verlassen hat. Ein Kampf der Kulturen findet statt, mitten in einem jungen Menschen«. Genau das Gegenteil ist jedoch der Fall, wie oben bereits erläutert: Die Protagonistin hat ihre Herkunft von sich abgeschnitten und kann deswegen nicht ankommen. Erst das Wiederanschließen an ihre Herkunft ermöglicht ihr, ein unabhängiges Leben zu führen (vgl. Abschnitt 7.2). In dem Roman geht es also nicht um einen Kampf zwischen zwei Welten, sondern um eine Verbindung dieser beiden Welten, die für die Hauptfigur grundsätzlich keinen Gegensatz darstellen, sondern Teil ihrer Realität sind.

Die meisten Rezensionen beschreiben den Roman in ähnlichen Termini wie Thuswaldner. Cornelia Niedermeier interpretiert die Figur des Spaltkopfs im *Standard* als »Bild für den Menschen mit zwei unvereinbaren Existenzen« (Niedermeier, 2009). Auch Wolfgang Hackl liest den Titel des Romans in der *Tiroler Tageszeitung* als Signal für die Identitätskonflikte, die darin thematisiert werden. Seiner Meinung nach ist der Text »eine literarische Antwort auf die Erfahrung, Vergangenheit und Gegenwart in einer jeweils anderen Kultur und Sprache zu haben« (Hackl, 2009). Peter Grubmüller argumentiert in den *Oberösterreichischen Nachrichten* ganz ähnlich: »Die Wienerin überlässt Mischka das Sprechen, die Ich-Erzählerin ist Rabinowichs Werkzeug, mit dem sie den eigenen Geborgenheitsverlust, das Nie-Ankommen und die schmerzhaftes Identitätssuche in der neuen Welt noch einmal durchwandert« (Grubmüller, 2009a). Paul Jandl nennt seine Kurzrezension des Textes in der *Neuen Zürcher Zeitung* »Zwiespalt Emigration« (Jandl, 2009). Nur selten schreibt jemand gegen diese Annahmen an. Einer ist Rabinowichs Schriftstellerkollege Vladimir Vertlib. Da er selbst damit kämpft, autobiografisch gelesen zu werden (vgl. Abschnitt 5.5), verwundert es nicht, dass er die Frage nach der autobiografischen Dimension des Romans als nebensächlich abtut »angesichts der Sprachgewalt der Autorin und ihrer kunstvollen Vermengung realistischer Darstellungen mit imaginierten Rückblenden« (Vertlib, 2009a). Kritik an der autobiografischen Lesart findet sich auch bei Brigitte Schwens-Harrant, die von einem Workshop der Autorin mit Studierenden berichtet, bei dem Rabinowich nach der Bedeutung des Spaltkopfs in ihrer Kindheit gefragt wurde. Die Studierenden »wurden mit der Antwort verblüfft: Er ist ein Fake. Kein Teil der russischen Märchenwelt, auch wenn das in manchen Rezensionen zu lesen war« (Schwens-Harrant, 2009).

Schon hier zeigt sich, wie sehr die Autorin die Grenzverschiebungen, die sie in ihren literarischen Texten vornimmt, auch über andere Kanäle zu erreichen versucht. Besonders deutlich wird das in Interviews. So fragt Ernst Grabovszki in der *Wiener Zeitung*, ob sie der Aussage zustimmen würde, dass die »Migrantenliteratur« einen Hang zum Autobiografischen habe. Rabinowich antwortet mit einer Philippika gegen den Begriff »Migrantenliteratur«, in dem die bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel zitierten Worte fallen, dass das für sie »ein geradezu rassistischer Begriff« sei (Grabovszki, 2009a). Diese Kritik wiederholt sie zwei Wochen später in den *Oberösterreichischen Nachrichten*, als Peter Grubmüller fragt, ob ihr die Reaktionen auf ihr Buch vermitteln würden, »im

Literatur-Zirkel angenommen zu sein«. Sie sei überwältigt, antwortet Rabinowich, und fährt fort:

Es hätte ja auch ganz anders laufen können, nämlich dass ich gleich in diese Migrantenliteratur hineindiskutiert werde, in einen Begriff, den ich schon nicht mag, weil er sagt, dass es da einen armen, dankbaren Fremdsprachigen gibt, der in der neuen Welt glücklich angenommen wird. (Rabinowich in Grubmüller, 2009b)

Diese heftige Kritik zeitigt innerhalb kürzester Zeit Wirkung (Schweiger, 2012c, 21). Nur eine Woche nach Grubmüllers Interview schreibt Sebastian Fasthuber im *Falter*: »Rabinowich ist mit ›Spaltkopf‹ ein sorgsam gearbeitetes Romandebüt gelungen, das auch über die behandelten Themen hinaus literarisch zu überzeugen vermag und an dem das verniedlichend-abschätzige Etikett ›Migrantenliteratur‹ nicht haften will« (Fasthuber, 2009b). Damit ist nicht gesagt, dass er sich generell gegen dieses Label ausspricht, sondern nur, dass es nicht zu Rabinowichs Werken passt. Sein Porträt der Autorin beginnt Fasthuber mit der Beobachtung, dass Rabinowich auf diesen Begriff genauso allergisch reagiert wie auf den Begriff »Autobiografie«, die beide im Zusammenhang mit ihrem Roman immer wieder gefallen sind. Dazu zitiert er die Autorin mit den folgenden Worten: »Das Buch hat zwar autobiografische Elemente, ist aber ein Roman und erzählt mehr als nur die Geschichte einer Flucht« (Fasthuber, 2009c). In Fasthubers Rezension der Uraufführung des Theaterstücks *Fluchtarien* fällt das Label »Migrantenliteratur« dann nicht mehr. Auch die Herkunft der Autorin spielt keine Rolle. Nur auf ihre Erfahrungen als Dolmetscherin bei Psychotherapien mit Geflüchteten, die ihr ermöglicht haben, dieses Stück zu schreiben, wird verwiesen (Fasthuber, 2009a).

Diese Grenzverschiebung in Bezug auf die Wahrnehmung der Autorin und ihres Werks wird in der Rezeption ihrer zweiten eigenständigen Buchpublikation, der *Herz-novelle*, von allen Rezensent*innen vollzogen. Alle fokussieren nun auf die literarische Qualität des Textes. Dazu trägt nicht zuletzt Rabinowichs Bezug auf den Klassiker Arthur Schnitzler und seine *Traumnovelle* bei, der fast durchwegs erwähnt wird. Doch es zeigen sich deutliche Unterschiede darin, wie in den einzelnen Rezensionen vom Label »Migrantenliteratur« Abstand genommen wird. In einigen Kritiken wird der Autorin explizit Anerkennung dafür gezollt, dass »sie bewusst eine ganz andere Richtung eingeschlagen [hat]: weg vom Autobiografischen, weg vom Thema Migration, die den Debütroman bestimmten«, wie es Andreas Wirthensohn in der *Wiener Zeitung* formulierte. Das geht jedoch mit einer Kritik daran einher, »dass die Tatsache des Migrantischen über so manche Schwäche im Literarischen hinwegsehen lässt« (Wirthensohn, 2011). Ähnlich argumentiert auch Rainer Moritz, die Autorin hätte sich nach dem Erfolg ihres ersten Romans »für die nächsten Jahre bequem in der vom Feuilleton besonders wohlwollend betrachteten Schublade ›Migrationsliteratur‹ einrichten können (Moritz, 2011). Rabinowichs Anerkennung als Autorin geht also in diesen beiden Fällen mit einer deutlichen Abwertung all jener einher, die sich ausschließlich mit dem Thema Migration befassen. Sie werden rundheraus als literarisch minderwertig qualifiziert. Dass das literarische Können dieser Autor*innen in der Kritik oft übersehen wird, weil die Texte auf ihre autobiografischen und sozialen Komponenten reduziert werden, bleibt dabei unberücksichtigt. Wirkliche Anerkennung kann es damit erst geben, so die zugrunde-

liege Annahme, wenn man sich von diesem Thema abwendet und damit sein Können zeigt (vgl. dazu Abschnitt 3.3).

Eine zweite Gruppe von Rezensionen zur *Herznovelle* geht zunächst auf die Biografie der Autorin ein, um dann explizit darauf zu verweisen, dass ihre Werke nicht autobiografisch zu lesen sind. Als ein Beispiel von mehreren (Lietzow, 2011; Schacherreiter, 2011) sei hier Stefan Gmünder zitiert. Er beginnt seine Rezension zwar mit der Biografie der Autorin, erwähnt aber nicht nur ihre Herkunft, sondern auch ihr Dolmetsch- und Kunststudium sowie ihre Arbeit als Dolmetscherin in Psychotherapiesitzungen für Geflüchtete. Anschließend kritisiert er, dass diese Biografie viele dazu verführt habe, ihre Werke autobiografisch zu lesen: »Schnell glaubte man, eine ›Spezialistin in Sachen Entwurzelung und Zerrissenheit‹ gefunden zu haben« (Gmünder, 2011). Seine Einschätzung der Autorin kommt dagegen ohne jegliche Erwähnung des Themas Migration aus. Er zielt vielmehr auf die universalistische Bedeutung ihrer Werke: »Mehr als das Verallgemeinernde, Nivellierende interessiert die Autorin Julia Rabinowich das Persönliche und Individuelle: Das Schicksal, die Brüche, Verwerfungen, die Risse, die sich durch jedes Leben ziehen«.

Eine dritte Gruppe sieht schließlich (fast) völlig vom Thema Migration ab. Das gilt nicht nur für Julia Rabinowichs Schriftstellerkollegen Peter Stephan Jungk, der im gleichen Jahr und im selben Verlag den Roman mit dem Titel *Das elektrische Herz* veröffentlichte, »welches ebenfalls das leidende Herz zum Mittelpunkt seiner Handlung erwählte« (Jungk, 2011). Seine Rezension konzentriert sich ganz auf das literarische Werk selbst. Auch Alexandra Millner und Daniela Strigl befassen sich in ihren Rezensionen der *Herznovelle* nicht mit Migration, gehen aber trotzdem auf Rabinowichs Debüt ein. Doch sie nehmen nicht die Unterschiede, sondern die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Büchern in den Blick. Millner entdeckt in *Herznovelle* ein ähnliches Gefühl von »Entfremdung« wie in *Spaltkopf* und betont die parallele literarische Gestaltung der beiden Werke:

Wie schon in ihrem erfolgreichen Debüt, dem Roman ›Spaltkopf‹ (2008), gelingt es der aus einer St. Petersburger Künstlerfamilie stammenden Julia Rabinowich auch in der ›Herznovelle‹, die Entwicklungsgeschichte aus der Gefühlswelt der weiblichen Protagonistin mit traumartigen und lyrischen Sequenzen effektiv zu ergänzen. (Millner, 2011)

Auch Daniela Strigl stellt eine solche Verbindung zwischen den beiden Texten her, wenn auch auf einer anderen Ebene: »Wie schon in ihrem Romandebüt ›Spaltkopf‹ (2008), das ihr den Rauriser Literaturpreis einbrachte, nähert sich die gebürtige Leningraderin den großen Gefühlen mit kleinem Gepäck, ohne Pathoslast, mit Witz und bösem Scharfblick« (Strigl, 2011).

Dass die Grenzverschiebung tatsächlich vollzogen ist, zeigt sich daran, wie ihr Roman *Die Erdfresserin* aufgenommen wird, in dem die Autorin Migration wieder zum Thema macht. Nur ganz selten wird dieser Roman autobiografisch gelesen, so zum Beispiel in einer anonymen Rezension in den *Vorarlberger Nachrichten*, die den Text prompt als »Bild äußerster Zerrissenheit« beschreibt (Anonym, 2012). Auch Maria Renhardt greift diesen Begriff, der die Rezeption des Romans *Spaltkopf* prägte, wieder auf, allerdings nur in Bezug auf Rabinowichs ersten Roman. Darüber hinaus verbindet sie die beiden

Bücher miteinander über ihren Bezug zu »ihrer [Rabinowichs] ehemaligen Heimat«. Sie macht dann jedoch deutlich, dass dieser Roman sich mit einem ganz anderen Thema befasst, »nämlich de[m] Weg einer Russin, die wie viele andere ihrer Landsfrauen, »nur einen Löffel vom Honig, ein Gläschen nur von der Milch [will], die in Europa fließt« (Renhardt, 2012; Zitat aus Rabinowich, 2012a, 17). Neben dieser politischen Dimension des Textes geht es zudem um seine literarische Gestaltung, insbesondere seine mythische Struktur. So lesen auch viele andere Rezensent*innen den Roman als literarisch anspruchsvollen und gleichzeitig politischen Text über Migration und internationale Ungleichheit (Fasthuber, 2012; Kaminski, 2012; Pfister, 2012; Strobl, 2012). Rabinowich ist es also gelungen, das Label »Migrantenliteratur« abzuschütteln und als Autorin gelesen zu werden. Das verdankt sie zum Teil ihrer ambivalenten literarischen Positionierung, die in der Kritik zumindest ansatzweise wahrgenommen wird. Doch dass Rabinowich mit ihrem Schreiben nicht nur die Grenzziehungen gegenüber ihrer Person im literarischen Feld, sondern die gesellschaftlichen Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und ihren Nachkommen im Allgemeinen kritisiert, wird überlesen. Anna Kim, der sich das nächste Kapitel widmet, geht noch einen Schritt weiter. Sie befasst sich gar nicht erst mit Migration, sondern schreibt über Migration hinaus.

8. Über Migration hinausschreiben: Anna Kim

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8.1 Wider biografische Projektionen: Kims Kampf um Anerkennung als Österreicherin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8.2 Die Wahlverwandte Friederike Mayröcker: Kims Verortung in der Sprachkritik

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

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

8.2.1 Biografielosigkeit und ästhetische Existenz als Vorbild für Kims autobiografisches Schreiben

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8.3.1 Grundlagen der Bildersprache: Sprachliches Konzept und frühe Gedichte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8.3.3 Gefangen in der Einsprachigkeit: Zwischen Vatersprache und Stiefmuttersprache

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8.3.4 Die Sprache der Anderen: Finden der neuen Sprache

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8.4 Verortung als Österreicherin vs. wahrgenommene Fremde im literarischen Feld

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9. Resümee und Ausblick

Kehren wir zurück zur Frage, die den Ausgangspunkt dieses Buches bildet: Welche Rolle spielt die Literatur im Prozess der gesellschaftlichen Veränderung durch Immigration? Um diese Frage zu beantworten, werden im Folgenden zunächst die zentralen Ergebnisse der empirischen Analyse zum österreichischen literarischen Feld zusammengefasst. Im ersten Teil wird die ambivalente Rolle der Literatur im Prozess der gesellschaftlichen Veränderung durch Immigration herausgearbeitet. Immigrant*innen und ihre Nachkommen wurden anfangs im österreichischen literarischen Feld genauso wie im Rest der Gesellschaft ausgegrenzt, bevor sie über dieses in der Auseinandersetzung über Migration eine Stimme erhielten (Abschnitt 9.1). In den beiden darauffolgenden Unterkapiteln wird thematisiert, welche Anstrengung es für die einzelnen Autor*innen bedeutete, sich der Ausgrenzung im Feld zu widersetzen und eine eigene Position zu entwickeln, und wie gering demgegenüber die gesellschaftlichen Auswirkungen ihres Schreibens waren. Dabei sahen sich Vladimir Vertlib und Dimitré Dinev noch deutlich stärker mit Grenzziehungen konfrontiert, insbesondere was sprachliche und rechtliche Ausgrenzungsmechanismen betrifft, als später Julya Rabinowich und Anna Kim. Vertlib und Dinev konnten aber auch deutlich mehr erreichen. Sie machten Immigration in der Literatur zum Thema (Abschnitt 9.2). Rabinowich und Kim ist es dagegen nur in Ansätzen gelungen, die literarischen und gesellschaftlichen Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und ihren Nachkommen zu verschieben (Abschnitt 9.3). Dem Überblick über die empirischen Ergebnisse folgt eine Einschätzung der gegenwärtigen Situation im österreichischen literarischen Feld in Bezug auf Migration sowie eine kurze Zusammenfassung neuerer Entwicklungen, die in diese Studie noch nicht eingeflossen sind (Abschnitt 9.4). Abschließend soll darüber reflektiert werden, wie sich der Neuansatz der postmigrantischen Literaturgeschichtsschreibung in Zukunft weiterdenken ließe.

9.1 Literatur als Medium der Ausgrenzung und des Widerstands

In zahlreichen literaturwissenschaftlichen Publikationen seit den 1990er Jahren wurde den literarischen Werken von Immigrant*innen und deren Nachkommen eine Vorreiterrolle in der Reimagination nationaler Gemeinschaften gegeben, weil sie über die

homogenen Vorstellungen von Nation, Kultur und Identität hinausweisen, die diese imaginierten Gemeinschaften seit dem 19. Jahrhundert prägen. Diese Publikationen bilden eine Grundlage dieses Buches, verweisen sie doch darauf, dass Immigrant*innen und ihre Nachkommen das Potential haben, Gesellschaften zu verändern. Doch sie übersehen, dass auch die nationalistischen Vorstellungen, die zur Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen führten, von Schriftsteller*innen, die zu ihrer Zeit als Avantgarde galten, vorangetrieben wurden. In literarischen Feldern kam es zunächst, genau wie in anderen gesellschaftlichen Feldern, zu Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen, bevor diese sich die Anerkennung als Autor*innen erkämpften, um sich in die öffentliche Auseinandersetzung über Immigration einbringen zu können. Ein Ziel dieser Publikation ist, die Rolle der Literatur in diesem gesamtgesellschaftlichen Veränderungsprozess in ihrer Ambivalenz sichtbar zu machen. Deswegen nimmt die postmigrantische Literaturgeschichte die Exklusion von Immigrant*innen und deren Nachkommen in den Blick und eröffnet damit eine gänzlich neue Perspektive auf das Feld von Literatur und Migration. Mit diesem Neuansatz wird erkennbar, dass Literatur sowohl Medium der Ausgrenzung als auch Medium des Widerstands gegen diese Ausgrenzung war, wie die empirische Analyse der Entstehung des österreichischen literarischen Feldes nach 1945 belegt.

Die literarischen Akteur*innen in Österreich trugen von der Nachkriegszeit bis in die 1980er Jahre entscheidend dazu bei, dass sich die Idee einer österreichischen Nation, Kultur und Identität durchsetzen konnte. Im Zuge dieses Nationalisierungsprozesses installierten sie zunächst thematische, literarische und rechtliche sowie im nächsten Schritt sprachliche Ausgrenzungsmechanismen, die zur Folge hatten, dass in den 1970er und 1980er Jahren in Österreich kaum Immigrant*innen als Autor*innen Anerkennung fanden – anders als noch in den späten 1940er und den 1950er Jahren. Erster Schritt in diesem Nationalisierungsprozess war die diskursive Grenzziehung gegenüber Deutschland, die Österreich als eigenständige Nation erst entstehen ließ. Diese beinhaltete eine thematische und literarische Fokussierung auf Österreich. Gleichzeitig wurde die Staatsbürgerschaft zur Voraussetzung für die Vergabe von Preisen und Stipendien. In einem zweiten Schritt entwarfen zentrale Akteur*innen im Feld die Idee einer österreichischen Literatursprache, die im Prozess der Grenzziehung gegenüber politischen Eingriffen zum primären Qualitäts- und damit Auswahlkriterium im literarischen Feld avancierte. Ohne dass es ihnen wirklich bewusst war, etablierten Autor*innen, Zeitschriften, Verlage, Kritik und Wissenschaft damit den zentralen Mechanismus der Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen im österreichischen literarischen Feld. Sie banden Kreativität an die muttersprachliche Beherrschung der österreichischen Sprache. Wer diesem Kriterium nicht entsprechen konnte, sah sich, unabhängig von der realen Sprachkompetenz, aus dem österreichischen literarischen Feld exkludiert.

Wie gut insbesondere die Sprache als Ausgrenzungsmechanismus wirkte, zeigt sich vor allem daran, dass diese auch von den betroffenen Autor*innen explizit als selbstverständliches Kriterium ihrer Exklusion akzeptiert wurde. Sie funktionierte also ganz im Sinne dessen, was Bourdieu symbolische Gewalt nennt. Das konnte insbesondere am Beispiel des Autors Kundeyt Şurduym illustriert werden, der selbst auf der Höhe seines literarischen Erfolgs noch davon ausging, dass er den sprachlichen Ansprüchen einer

deutschsprachigen Literatur nicht gerecht werden konnte. Doch auch Vladimir Vertlib, der in den 1990er Jahren zu den ersten Autor*innen zählte, die diesen Ausgrenzungsmechanismus überwinden konnten, steht mit seiner Erzählung über die Ablehnung, die er zunächst aufgrund seiner angeblich mangelnden sprachlichen Kompetenz im Feld erfuhr, noch in dieser Tradition. Er fasst die Kritik einer Lektorin an seiner Sprache nicht als Ausgrenzung auf, sondern als Hinweis darauf, dass er an seiner Sprache noch arbeiten musste. Gleichzeitig ging er lange davon aus, dass die österreichische Exilliteratur für ihn nicht von Interesse sei, akzeptierte also auch in diesem Bereich die nationalliterarische und thematische Grenzziehung.

Doch die Entstehung des österreichischen literarischen Feldes war nicht nur ein Prozess der Nationalisierung, der zur Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen führte. Sie beinhaltete zugleich den Kampf der maßgeblichen Akteur*innen um Autonomie von Wirtschaft und Politik. Dieser war entscheidend dafür, dass die Literatur seit den späten 1980er Jahren überhaupt eine so wichtige Rolle in der Aushandlung eines neuen gesellschaftlichen Selbstverständnisses einnehmen konnte. Denn erst die relative Autonomie erlaubt den Autor*innen als Intellektuelle in die Gestaltung der Gesellschaft einzugreifen. Während diese in Frankreich bereits im 19. Jahrhundert zum ersten Mal erreicht wurde, waren österreichische Autor*innen lange Teil des deutschen literarischen Feldes. Erst nach 1945 begann sich ein eigenständiges österreichisches literarisches Feld herauszubilden. In einem ersten Schritt etablierten politische Funktionäre in Zusammenarbeit mit literarischen Akteuren Strukturen, die wirtschaftliche Unabhängigkeit von Deutschland garantieren sollten, aber die Abhängigkeit der Verlage, Zeitschriften und Schriftsteller*innen von der Politik zur Folge hatten. Ab den 1960er Jahren konzentrierte sich eine neue Gruppe von literarischen Akteur*innen darauf, sich von politischer Einflussnahme zu autonomisieren. Erst mit diesem Schritt wurde die Grundlage dafür gelegt, dass Autor*innen direkt in das Feld der Macht eingreifen und damit auf gesellschaftliche Prozesse einwirken können, was sie seit den 1980er Jahren auch vermehrt tun. Ohne diese Entwicklung wäre die Literatur für die Auseinandersetzung über Migration, wie sie in Österreich ab den 1990er Jahren geführt wurde, irrelevant geblieben.

Die historischen Entwicklungen in Österreich sind in dieser Hinsicht also geradezu als paradox zu bezeichnen: Der Prozess, der die Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen zur Folge hatte, war gleichzeitig der Prozess, der Autor*innen die Macht gab, die die Literatur für Immigrant*innen und deren Nachkommen überhaupt erst für ihren Kampf um gesellschaftliche Anerkennung relevant machte.

9.2 Etablierung des Themas Immigration in der Literatur

Dass Immigrant*innen und deren Nachkommen in den Literaturwissenschaften oft als Grenzüberschreiter*innen gefeiert werden, hat auch zur Folge, dass übersehen wird, welche Anstrengung es für sie bedeutete, ihre literarischen Positionen zu entwickeln. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass diese automatisch aus ihrer Biografie hervorgehen, wie in Bezug auf Vertlib ausgeführt wurde. Das Leben zwischen den Kulturen und Sprachen, so die Annahme, würde sie dafür prädestinieren, die Vorstellungen von

homogenen Identitäten und Kulturen zu überschreiten. Problematisch ist daran nicht nur, dass damit eine angebliche migrantische Gruppenidentität zur Grundlage einer Argumentation wird, die solche Gruppenidentitäten gerade in Frage zu stellen versucht. Dieser Ansatz macht zudem Diskriminierung und symbolische Gewalt unsichtbar, und zwar nicht nur als tagtägliche Erfahrung, sondern auch in der Literatur. Um sich von solchen essentialistischen autobiografischen Annahmen zu befreien, die den Blick auf die Autor*innen und ihr Werk verstellen, hilft eine differenzierte Auseinandersetzung mit Biografie, wie sie im literaturgeschichtlichen Neuansatz mit Bezug auf Pierre Bourdieu vorgestellt wurde. Aus dieser differenzierten Perspektive werden die spezifischen Widerigkeiten offenbar, mit denen die einzelnen Autor*innen auf dem Weg in die Literatur zu kämpfen hatten. Sie öffnet zudem den Blick für ihre individuellen literarischen Zugänge und offenbart die Vielschichtigkeit ihrer Werke.

Die Auswirkungen der Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen, die in Gesellschaft und Literatur existieren, wurden vor allem in den Literaturwissenschaften lange unterschätzt. Bis in die 1990er Jahre wurde Immigration nicht nur in der österreichischen Literatur, sondern auch in der Politik und den Medien kaum thematisiert. Nachdem das Thema dann von den Rechtspopulisten für ihre eigene Profilierung entdeckt wurde, könnte man glauben, dass es besser gewesen wäre, dieses wäre gar nicht zur Sprache gekommen. Dabei bleibt jedoch unberücksichtigt, welche Konsequenzen Unwissen hat. Denn Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen fand auch statt, als nicht über Immigration gesprochen wurde. Allerdings gab es damals kein Bewusstsein dafür. Genau das thematisiert Vladimir Vertlib in seinen autobiografisch inspirierten Werken. Er demonstriert, wie das gesellschaftliche Schweigen Migration zu einem Stigma machen kann, das es um jeden Preis zu verbergen gilt, um Beschimpfungen, Diskriminierung, Gewalt und im schlimmsten Fall die Abschiebung zu vermeiden. Die Kinder und Jugendlichen, die im Zentrum von Vertlibs Werken stehen, sehen sich schon sehr früh mit gesellschaftlichem Unverständnis und mit Beschämung konfrontiert und lernen schnell, sich das Schweigen als Habitus anzueignen, um sich solchen Situationen zu entziehen. Genau dieses Schweigen der Immigrant*innen und ihrer Nachkommen perpetuiert jedoch das Unwissen der Dominanzgesellschaft, die sich keiner Schuld bewusst ist, ja nicht einmal wirklich ein Bewusstsein dafür hat, dass Immigration Teil ihrer Realität ist, und zwar auch in den gebildeten Schichten.

Immigration muss sich dementsprechend im literarischen Feld zuerst einmal als ein Thema etablieren, dem gesellschaftliche Bedeutung zukommt. Vertlibs Werdegang illustriert, welch enorme Anstrengung das bedeutete. Er musste das Schweigen, das ihm im Laufe der Jahre zum Habitus geworden war, weil es Sicherheit versprach, ablegen. Bestärkt wurde er darin von Konstantin Kaiser. Kaiser führte ihn an die Exilliteratur heran, die ihm erlaubte, seine Erfahrungen in einer literarischen Tradition zu verorten und ihnen damit Bedeutung zu verleihen. Darüber hinaus half er ihm die sprachlichen Grenzen zu überwinden, die ihm bei seiner ersten Konfrontation mit einem Verlag noch unüberwindlich schienen. Diese postmigrantische Allianz legte die Grundlage für Vertlibs literarischen Aufstieg und öffnete Kaisers Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* (heute *Zwischenschwelt*), die eigentlich der Exilliteratur im Nationalsozialismus gewidmet war, für die Literatur von Immigrant*innen in Österreich. Auch für die Zeitschrift *Literatur & Kritik*

hatten Vertlibs frühe Texte diesen Effekt. Dass er schließlich bei Deuticke seine literarische Heimat fand, stärkte den Verlag in seiner Positionierung als zentraler Vermittler von Immigrant*innen und deren Nachkommen in Österreich, die zu der Zeit von Vertlibs literarischen Anfängen noch im Entstehen begriffen war und mit Dinevs Erfolg zementiert wurde.

Doch jenseits dieser literarischen Institutionen wird offenbar, wie gering das Wissen über Migration in der Gesellschaft zu dieser Zeit war. Das zeigen die Rezensionen zu Vertlibs Debüt *Abschiebung*, in dem er die traumatischen Folgen einer Abschiebung für einen Jugendlichen darstellt. Die Rezensent*innen konnten die Erzählgeschichte nicht mit ihrer Lebensrealität verbinden. Sie qualifizierten diese deswegen als wenig relevant bzw. nicht authentisch ab und zogen es vor, in ihren Rezensionen über Seitenaspekte des Romans zu sprechen. Diese unbewusste emotionale Abgrenzung der Zuhörer*innen macht Vertlib dann in seinen folgenden Romanen zum Thema. Sie trägt dazu bei, dass die Hauptfigur seines Romans *Zwischenstationen* ins Schweigen verfällt. Gleichzeitig ist sie für seinen Protagonisten in *Schimons Schweigen* einer der Auslöser dafür, dass er die Stimme gegen Diskriminierung und Ausgrenzung erhebt. Auch wenn Vertlib mit seinen Werken Immigration als Thema in der Literatur etablieren kann und über das Feld hinaus zu einer relevanten Stimme in der Auseinandersetzung über Immigration avanciert, so bleibt diese Dimension seiner Werke, mit der er Kritik an der Dominanzgesellschaft übt, in ihrer medialen Rezeption ohne Resonanz.

Dimitré Dinev konnte mit seinem Werk auf das von Vertlib Erreichte aufbauen. Er verhalf dem Thema Immigration im österreichischen literarischen Feld zum Durchbruch. Dafür musste der angehende Autor jedoch zunächst einmal die rechtlichen Grenzziehungen überwinden, mit denen er sich in den 1990er Jahren als abgewiesener Asylwerber im österreichischen Recht und als Ausländer im österreichischen literarischen Feld konfrontiert sah. Dinev war nicht nur gut ein Jahrzehnt selbst permanent von Abschiebung bedroht und hielt sich mit Hilfsarbeiten mehr schlecht als recht über Wasser. Auch in der Literatur blieb er lange der unbekannte immigrantische Zuarbeiter aus Osteuropa, der anderen zu Erfolg verhalf, weil er als Nicht-Staatsbürger kein Recht auf staatliche Förderungen hatte und deswegen im Hintergrund bleiben musste. Der Zugang zum Feld unter seinem Namen gelang ihm schließlich über literarische Wettbewerbe in Deutschland und Österreich, darunter »schreiben zwischen den kulturen«. Dessen Initiatorin Christa Stippinger begann zwar schon in den 1990er Jahren, die Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen zu fördern. Doch erst mit dem Erfolg Dinevs erhält der Wettbewerb die zentrale Bedeutung für die Anerkennung dieser Literatur, die ihm seitdem in mehreren literatursoziologischen Studien zugeschrieben wird.

Dinevs Interesse gilt den vielen Stimmen, die hinter dem Schweigen liegen, das Vertlib in seinem Werk thematisiert. Dabei verfolgt er zwei zentrale Anliegen: Einerseits will er denjenigen eine Stimme in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung geben, die in der Europäischen Union leben und arbeiten, aber ihrer Menschenrechte beraubt sind, sich permanent von Abschiebung bedroht sehen und aufgrund ihrer prekären Situation nicht gegen dieses Unrecht aufbegehren können. Andererseits will er seine Figuren nicht auf diese Rolle der Anderen, die sie zu einem gewissen Zeitpunkt einnehmen, reduzieren, sondern sie als Menschen darstellen, die aufgrund bestimmter Ereignisse

in diese Situation geraten sind, aber ein ganz anderes Leben hinter sich bzw. vor sich haben. Um diese Ambivalenz abzubilden, entwickelte der Autor in Anlehnung an die Philosophie von Emmanuel Lévinas eine Form des Erzählens aus der Perspektive der Anderen, die in den bisherigen Interpretationen seiner Werke übersehen wurde. Dinev präsentiert uns Menschen, die keine Stimme in der öffentlichen Auseinandersetzung haben und doch zu uns sprechen, die Andere sind und doch Helden, denn sie geben Vorstellungen von einer Welt Ausdruck, in der auch ihre Menschenrechte gewahrt sind. Diese Ambivalenz, die sein Werk unter anderem in Bildern von lebenden Toten durchzieht, liest die Kritik als magischen Realismus. Das begründet zwar Dinevs Erfolg, erlaubt es doch, ihn in eine lange Liste von Erfolgsautor*innen einzuordnen. Allerdings werden diese literarischen Mittel oft im selben Atemzug auf seine »balkanische« Herkunft zurückgeführt und damit ihr kritisches Potential abgewiesen. Genau das findet dann im Begriff »Immigrantenliteratur« Ausdruck, der in Bezug auf sein Werk zum ersten Mal zur Anwendung kommt. Dieser beschert der Literatur von Immigrant*innen und deren Nachkommen im österreichischen literarischen Feld mehr Aufmerksamkeit, aber auch den Stempel, dass sie der Dominanzgesellschaft interessante Einblicke in das immigrantische Milieu bietet, darüber hinaus aber keine gesellschaftliche Relevanz hat.

9.3 Kampf gegen Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen

Vertlib und Dinev ist es gelungen, dass Immigranten – zunächst primär Männer – über die Literatur zum Thema Immigration Stellung beziehen können. Doch gleichberechtigte Teilhabe konnten sie nicht erreichen, auch wenn sie diese in ihren Werken anstreben. Die Grenze, die in nationalen Narrativen gegenüber Immigrant*innen und ihren Nachfahren gezogen wird, hat sich in der Literatur verschoben, wurde aber nicht aufgehoben. Sie sind als Autoren sichtbar, können über Immigration erzählen, werden aber weiterhin als Fremde und nicht als Teil der österreichischen Gesellschaft wahrgenommen. Die beiden Autoren konnten sich diesbezüglich gegen die dominanten politischen Narrative nicht durchsetzen. Insbesondere seit den 1990er Jahren avanciert Immigration zu einem zentralen Thema in der österreichischen Politik. Migrations-, Integrations- und Staatsbürgerschaftspolitiken entwickeln sich zu Instrumenten, die erlauben, nationale Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und ihren Nachkommen fortzuschreiben, die in einer zunehmend global organisierten Welt immer schwerer zu ziehen sind.¹ Mit anderen Worten, die nationale Politik kann Immigration nur bedingt steuern, weil viele Formen von Migration wie Flucht, EU-Freizügigkeit oder Familiennachzug über

1 Kenneth Horvath (2014, 247–265) beschreibt im Detail, wie Immigrant*innen sich in den 1990er Jahren mit immer mehr rechtlichen Grenzen in Österreich konfrontiert sahen, während gleichzeitig der Begriff »Integration«, der bis dahin vor allem die Gleichberechtigung von Geflüchteten meinte, zu einer Forderung nach sprachlicher und kultureller Anpassung mutierte, die Immigrant*innen und ihre Nachkommen zu erfüllen haben: »Ein wesentliches Element der Neudefinition des Begriffs der Integration ist, dass diese jetzt als Problem nicht für die involvierten Migrantinnen, sondern für die nationale Gemeinschaft gefasst wird. Anpassungs- und Sprachprobleme werden, der Argumentation von Triadafilopoulos (2011) entsprechend, zur Bedrohung für die nationale kulturelle Identität« (Horvath, 2014, 264).

internationale Verträge geregelt sind. Sie kann Immigrant*innen und ihren Nachkommen aber das tagtägliche Leben im Land erschweren und diese Politik mit Narrativen verbinden, die die symbolischen Grenzen gegenüber Immigrant*innen und ihren Nachkommen aufrechterhalten. Vertlib und Dinev haben versucht, sich diesen Grenzziehungen zu widersetzen. Doch die Reaktionen auf ihre Werke zeigen, dass die Kritik sich allzu leicht damit zufriedengab, was diese Werke über Immigrant*innen und Migration erzählen. Julya Rabinowich und Anna Kim entwickeln literarische Ästhetiken, die sich der Lesbarkeit verweigern, die Vertlibs und Dinevs Schreiben charakterisieren. Sie fordern mit literarischen Mitteln dazu auf, einfachen Migrationsnarrativen zu misstrauen und forcieren zugleich eine Ausdifferenzierung des Themas Immigration. Frauen kommen zu Wort, wo der Fokus bisher hauptsächlich auf Männern lag, und die besondere Situation von People of Colour rückt ins Blickfeld der Aufmerksamkeit.

In diesem gemeinsamen Rahmen entwickeln die beiden Autorinnen wiederum je eigene literarische Positionen. Julya Rabinowich begegnet den Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen mit einer grenzüberschreitenden literarischen Positionierung. Sie nutzt die Möglichkeiten, die ihr die steigende Aufmerksamkeit für Immigrant*innen nach Dinevs Erfolg im literarischen Feld bietet, um über Immigration zu schreiben, denn dieses Thema liegt ihr am Herzen. Gleichzeitig baut sie sich jedoch eine alternative Positionierung auf, in der Migration keine Rolle spielt, um nicht auf dieses Thema reduziert zu werden. Doch bei genauerem Hinsehen lassen sich diese beiden Positionierungen als eine lesen. Rabinowich bearbeitet die Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen von beiden Seiten dieser Grenze. Sie zeichnet einerseits in ihren Werken zum Thema Immigration ein so vielfältiges Bild von Immigrant*innen, dass jeder Versuch, diese als Gruppe zu fassen, von der sich ein österreichisches Selbst abgrenzen kann, scheitert. Andererseits macht sie die männliche Herrschaft zu einem Thema, das nicht nur Immigrantinnen betrifft, sondern in Europa insgesamt noch lange nicht in seiner symbolischen Tiefe erfasst und dekonstruiert wurde.

Grundlage all ihrer Werke ist dabei eine Auseinandersetzung mit den Langzeitfolgen von physischer und symbolischer Gewalt bei verfolgten Minderheiten und Frauen. Konkret befasst sie sich mit traumatisierenden Gewalterfahrungen, die sich über Generationen übertragen und tiefe Spuren in jedem einzelnen Menschen sowie in zwischenmenschlichen Beziehungen hinterlassen. Dieses Thema wird von Beginn an mit einem genauen Blick auf die symbolische Gewalt männlicher Herrschaft verbunden, die Frauen auf den Status von vermeintlich minderen Wesen reduziert. Dabei ist es Rabinowich wichtig, nicht nur zu zeigen, wie diese beiden Formen von Gewalt sich auf der individuellen und gesellschaftlichen Ebene auswirken, sondern auch die Ambivalenz sichtbar zu machen, die in diesem Prozess verloren geht. Zu diesem Zweck entwickelt sie auf Basis der Malerei ein vielschichtiges Schreiben, mit dem sich beides zeigen lässt: die jedem Menschen zugrundeliegende Ambivalenz und die gesellschaftlichen Grenzen, die sich in die Menschen einschreiben und zur Folge haben, dass diese Ambivalenz unterdrückt wird. Mit anderen Worten, Rabinowichs Werke illustrieren, wie Menschen in ihrer Sozialisation dazu gezwungen werden, sich selbst als Mann oder Frau, Russin oder Jüdin bzw. Russin oder Österreicherin zu deklarieren und damit die ihnen innewohnende Ambivalenz zu verdrängen, die solche Grenzziehungen fragwürdig macht. Was bleibt, sind Menschen, die, wie Mischka in *Spaltkopf*, zutiefst verunsichert sind, wie Diana in *Die Erd-*

fresserin dem Tod geweiht sind, oder wie die Hauptfigur in *Herznovelle* zu einer reinen Maske verkommen, hinter der sich nichts verbirgt. Mit diesem Ansatz widerspricht Rabinowich gängigen Migrations- und Integrationsnarrativen. *Spalthkopf* illustriert, dass Immigrant*innen nicht per se zwischen den Kulturen zerrissen sind, sondern diese Risse durch traumatische Erfahrungen ausgelöst und durch gängige Integrationsnarrative verstärkt werden. *Die Erdfresserin* zeigt, dass eine Unterscheidung zwischen ökonomischen Migrant*innen und Geflüchteten, wie sie in europäischen Migrationsnarrativen inzwischen durchgehend gefordert wird, gerade bei schwer traumatisierten Menschen kaum möglich ist. Hinzu kommt, dass Rabinowich solche gesellschaftlichen Grenzziehungen zu einem allgemein menschlichen Problem erklärt, indem sie aufzeigt, dass jeder Mensch gesellschaftlich gezwungen wird, sich der männlichen Herrschaft unterzuordnen. Grenzziehungen werden also in ihrem Werk in jeder Hinsicht neu gedacht.

Auch Anna Kim befasst sich in ihrem Schreiben mit solchen Grenzziehungen. Ihr Fokus liegt dabei zunächst auf People of Colour, die sich noch sehr viel schwerer dagegen zur Wehr setzen können, als Fremde wahrgenommen zu werden. Die Autorin erforscht in mehreren essayistischen Texten, welche Auswirkungen es auf sie persönlich hatte, dass sie sich sowohl in der Familie als auch in der Dominanzgesellschaft damit konfrontiert sah, sich zu einer koreanischen Identität zu bekennen, die sie selbst nie als die ihre wahrnahm. Insbesondere die Abweisung durch die Dominanzgesellschaft, der sie sich zugehörig fühlt, hinterlässt in ihr eine tiefe Verunsicherung. Sie erkennt früh, dass ihr mit dem Recht auf Zugehörigkeit auch das Recht auf die Sprache und damit auf eine Stimme in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung abgesprochen wird. Deswegen widmet sie sich in ihren ersten Werken den Grenzen in der Sprache, die es zu überwinden gilt, um allen Menschen gesellschaftliche Teilhabe zu gewährleisten. People of Colour müssen nicht per se als Andere wahrgenommen werden, so die Ausgangsthese, sondern sie werden als Andere wahrgenommen, weil sich in die deutsche Sprache nationalistische und kolonialistische Grenzen zwischen eigen und fremd eingeschrieben haben. In ihrem Debüt *Die Bilderspur* entwickelt Kim eine Sprache, in der diese Grenzen aufgehoben werden. Diese Sprache macht die Fremdheit derer, die als eigen gelten, genauso sichtbar wie die Zugehörigkeit derer, die als fremd wahrgenommen werden. Kim erschreibt sich mit dieser fiktiven Autobiografie die Existenz als österreichische Autorin. Grundlage dieser kritischen Auseinandersetzung mit der Sprache ist die österreichische Avantgarde, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstand und ab den 1970er Jahren zum Inbegriff österreichischer Literatur avancierte. Als Vorbild dient der Autorin insbesondere Friederike Mayröckers Prosa, die sich wiederum an der modernen Malerei orientiert. Doch Kims Vorhaben, auf Basis dieser Tradition die Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und insbesondere gegenüber People of Colour aufzulösen, bleibt unerkannt, und zwar bei ihrem Verlag genauso wie in der Kritik und der wissenschaftlichen Diskussion ihres Debüts.

Kim setzt die Auseinandersetzung mit der Dichotomie zwischen eigen und fremd in ihrer Trilogie in neuer Form fort. Zentral ist jetzt die globale Perspektive. Die Autorin widmet sich in Anlehnung an Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Zyklus den globalen Todesarten. Sie befasst sich mit der Gewalt in der Welt, die in Europa gern als fremd und barbarisch abgetan wird, um die eigene Involviertheit abzuweisen und keine Verantwortung übernehmen zu müssen, und sei es nur für Geflüchtete. Kim versucht in

ihrer Trilogie, diese Grenzziehung zu überwinden. Damit will sie den deutschsprachigen Leser*innen bewusst machen, dass sie Teil der Welt sind, in der diese Gewalt ausgeübt wird – unabhängig davon, ob es sich um den Genozid in Jugoslawien, den Kolonialismus in Grönland oder den Kalten Krieg in Korea handelt – und dass sie damit nicht nur involviert, sondern auch betroffen sind. Kim arbeitet zu diesem Zweck weiterhin mit sprachexperimentellen Mitteln, verbindet diese jedoch mit literarischen Genres, die ein großes Publikum ansprechen, wie zum Beispiel dem Liebesroman, wie er auch in Bachmanns *Malina* zur Anwendung kommt. Über diese Genres, deren grundlegende Narrative den Leser*innen bekannt sind, stellt sie Nähe zu ihren Figuren her, die damit nicht mehr als Fremde kategorisiert werden können, sondern als Menschen wahrnehmbar werden, deren Leid und Tod nicht einfach hingenommen werden kann, unabhängig davon, wo die Gräueltaten geschehen. Dieses Ziel kann sie zumindest teilweise erreichen. Dass sie auch mit diesen Werken Grenzziehungen in Frage stellt, die auf die Nationalisierung der Literatur und Gesellschaft zurückgehen, bleibt in der kritischen Auseinandersetzung allerdings unbeachtet. Die Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen kann also auch Kim, genau wie Rabinowich, nur als Individuum überwinden. Generell aber bleiben diese bestehen.

An der Rezeption von Rabinowich und Kim zeigt sich, dass sich die Kritik mit ihrer differenzierten Auseinandersetzung mit Immigration schwertut. Vertlib und Dinev mögen in vieler Hinsicht missverstanden worden sein. Doch sie konnten dem Thema Immigration zum literarischen Durchbruch verhelfen. Rabinowich und Kim dagegen können nur noch für sich als Autorinnen durchsetzen, nicht mehr als Immigrantinnen wahrgenommen zu werden. Dass ihre Werke solche Grenzziehungen generell in Frage stellen, kann bei ihren Rezensent*innen nicht zu einem Umdenken beitragen. Die Auswirkungen ihres Schreibens erweisen sich also als deutlich geringer. Das mag damit zusammenhängen, dass sie Frauen sind, denn die Stimmen von Frauen werden in Literatur und Gesellschaft immer noch weniger wahrgenommen als jene von Männern (Schuchter, 2019). Es hat aber wohl auch damit zu tun, dass die Themensetzung in einer Zeit, in der sich Migration zur parteipolitischen Frage entwickelte, um einiges einfacher war als die Ausdifferenzierung des Themas gegen politische und mediale Narrative, in denen die strikte Unterscheidung zwischen Immigrant*innen und Nicht-Immigrant*innen weiterhin die Norm ist. Der Versuch, diesen simplifizierenden Narrativen mit neuen Erzählformen entgegenzutreten, kann nur dann gelingen, wenn es bei den Leser*innen zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den Mechanismen nationalistischer Ausgrenzung kommt, wie sie nicht nur in Österreich, sondern in ganz Europa weiterhin wirksam sind. Zu diesem Schritt konnten auch Rabinowich und Kim, wie zuvor schon Vertlib und Dinev, ihre Rezensent*innen nicht bewegen.

Damit ist den vier Autor*innen bei allen Unterschieden eines gemeinsam: Die Kritik an der österreichischen bzw. europäischen Gesellschaft, die ihren Werken innewohnt, wird in der Rezeption fast durchgehend übersehen. Man liest ihre literarischen Texte als Erzählungen über individuelle Schicksale und soziokulturelle Probleme von Immigrant*innen und konzentriert sich dabei besonders auf die Schwierigkeiten der Identitätskonstruktion im Prozess der Migration. Dass diese nie allein und teils gar nicht darin begründet liegen, dass die betroffenen Personen migriert sind, sondern auf die symbolische und oft auch tätliche Gewalt zurückzuführen ist, der Zugewanderte in vie-

len Gesellschaften ausgesetzt sind, bleibt unbeachtet. Man ist sich der eigenen Grenzziehungen offenbar noch zu wenig bewusst, um das wahrzunehmen. Dieses Versäumnis, dass sich nicht nur in der Rezeption literarischer Texte, sondern auch in der Wahrnehmung politischer Bewegungen manifestiert, macht es möglich, dass heute mit dem Begriff »Identitätspolitik« gegen die Forderungen von unter anderem Immigrant*innen und deren Nachkommen mobilisiert werden kann. Insbesondere linken Parteien wird in diesem Zusammenhang vorgeworfen, dass sie eine solche Identitätspolitik, die allein Partikularinteressen diene, unterstützen, und dabei den Kampf gegen gesellschaftliche Ungleichheit, die ökonomisch bedingt ist und viel größere Teile der Gesellschaft betrifft, vernachlässigen (Séville, 2021, 100f.). Dabei wird übersehen, dass Identitätspolitik nie um ihrer selbst willen gemacht wird, sondern als Grundlage für den Kampf gegen gesellschaftliche Ungleichheit dient. Das war schon im Fall von Arbeitern und Frauen so und ist im Fall von Immigrant*innen und ihren Nachkommen nicht anders (ebd., 97–99). Dass das problematisch sein kann, weil damit die Identität einer Gruppe als diskriminiert festgeschrieben wird, und zwar gerade in dem Moment, in dem sie sich von dieser Diskriminierung befreien will, ist unbenommen (ebd., 102–104). Doch gerade in diesem Punkt kann Literatur einen differenzierten Beitrag zur Debatte leisten. Das zeigen die Werke aller Autor*innen, die in dieser Studie analysiert wurden. Sie alle versuchen, gesellschaftliche Ungleichheit sichtbar zu machen, ohne ihre Figuren dabei auf die Rolle des Opfers festzuschreiben. Genau darin liegt die Besonderheit literarischer Werke im Vergleich zu ähnlichen Kämpfen in anderen Feldern wie Politik oder Recht.

9.4 Das fortgesetzte Ringen um Teilhabe in der deutschsprachigen Literatur

Der Kampf gegen gesellschaftliche Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und ihren Nachkommen setzt sich auch heute noch in allen gesellschaftlichen Bereichen, inklusive der Literatur, fort. Das zeigte sich erst kürzlich bei einer Rede der Autorin Nava Ebrahimi zur Wiedereröffnung des Burgtheaters am 5. September 2021.² Ebrahimi wurde 1978 in Teheran geboren, wuchs in Köln auf, wo sie Journalismus und Volkswirtschaftslehre studierte, und lebt seit 2012 in Graz. Ihre erste Kurzgeschichte publizierte sie 2007. Zehn Jahre später erschien ihr Debütroman *Sechzehn Wörter*, für den sie den Österreichischen Buchpreis erhielt, 2020 ihr zweiter Roman *Das Paradies meines Nachbarn*. 2021 erhielt sie den Ingeborg-Bachmann-Preis. Die Rede zur Wiedereröffnung des Burgtheaters kann als weitere Auszeichnung auf dem Weg zur anerkannten Autorin gelten. Und doch ist ihre Freude gedämpft, weil sie glaubt, als Migrantin eingeladen zu sein und deswegen Erwartungen gerecht werden zu müssen, die an diese Zuschreibung geknüpft sind:

Mir fällt kein einziger gerader Satz ein, auch weil ich weiß, oder glaube zu wissen, warum ich hier bin, ich bin als Migrantin eingeladen – also nicht nur, aber irgendwie

2 Das Theater war seit dem 3. November 2020 zunächst aufgrund von Corona, dann zur Fertigstellung eines in dieser Zeit begonnenen Umbaus geschlossen.

auch – und jetzt erwarten Sie von mir migrantinnenkonformes Zeug, was auch immer das sein mag, aber ich soll mich auf jeden Fall marginalisieren und der Politik, dem Patriarchat, der Mehrheits-, nein, der Dominanzgesellschaft den Spiegel vorhalten. (Ebrahimi, 2021)

Damit ist noch nicht gesagt, dass sie tatsächlich mit diesem Hintergedanken eingeladen wurde. Doch schon ihre Annahme, dass sie zumindest zu einem gewissen Grad nur aus diesem Grund im Burgtheater sprechen darf, beweist, dass im österreichischen literarischen Feld, genauso wie in der österreichischen Gesellschaft insgesamt, weiterhin Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen existieren. Diese wirken aber schon lange nicht mehr unbewusst. Schriftsteller*innen können sie, wie in diesem Fall Nava Ebrahimi, zur Sprache bringen und ihnen mit literarischen Mitteln begegnen. Ebrahimi macht sich dafür den Brecht'schen Verfremdungseffekt zunutze, damit sich ihre Zuhörer*innen nicht dem Gefühl hingeben können, sie hätten allein schon deswegen etwas Gutes getan, weil sie ihr gelauscht haben, wie sie über die Toten im Mittelmeer, die bedrohliche Lage in Afghanistan und die gestrandeten Geflüchteten in Moria gesprochen hat. Sie spricht diese Themen zwar an, aber in einem Text, der davon handelt, wie es ihr nicht gelingt, diese Rede zu schreiben, die sie hält. Sie bricht also mit den Konventionen einer öffentlichen Rede und widersetzt sich damit den Erwartungen an sich, ohne jedoch darauf zu verzichten, Migration und Menschenrechte zum Thema zu machen.

Der Kampf um gleichberechtigte Teilhabe, den schon Vertlib begonnen hat, setzt sich also fort. Trotzdem haben sich in den vergangenen Jahren einige weitere Grenzen verschoben, auf die bisher nicht eingegangen wurde. Auf drei dieser Grenzverschiebungen möchte ich in diesem Abschnitt kurz verweisen: die Verwischung der Grenze zum deutschen literarischen Feld, die zunehmende Öffnung Richtung Mehrsprachigkeit und die steigende Bedeutung des Themas Migration unter nicht-migrantischen Autor*innen. Zunächst einmal zur Verwischung der Grenzen zwischen den einzelnen nationalen deutschsprachigen literarischen Feldern. Dass die Grenzziehung zu Deutschland aus der österreichischen Perspektive nie strikt war, zeigt sich bereits an den vier Autor*innen, die in diesem Buch ausführlich besprochen wurden. Vertlib verortete einige seiner Romane in Deutschland; Dinev versuchte sein Glück auch bei deutschen literarischen Institutionen; Rabinowich veröffentlichte ihre Jugendbücher bei Hanser; und Kim wechselte nicht nur zu Suhrkamp und lebte lange in Berlin, sondern wählte für ihren Roman *Die große Heimkehr* auch eine deutsche Erzählerin. Doch die Grenze zum deutschen literarischen Feld existiert auch für sie weiterhin, wie sie erst vor kurzem in einem Essay erklärt: »Ich bin keine deutsche Autorin, sagte ich mir, ich kenne mich mit dem deutschen Literaturbetrieb nicht genug aus, um ihn zu kritisieren« (Kim, 2021b, 9). Mit der bereits erwähnten Nava Ebrahimi jedoch kann sich eine Autorin im österreichischen literarischen Feld und darüber hinaus einen Namen machen, die in Köln aufwuchs und ihr literarisches Werk überwiegend dort verortet. Ein weiteres Beispiel für eine solche Grenzverwischung ist Tomer Gardi, der seinen in Berlin angesiedelten Roman *Broken German* vergeblich mehreren Berliner Verlagen anbot. Zu literarischer Anerkennung verhalfen ihm schließlich zwei Institutionen in Graz: der Droschl Verlag und der Grazer Kritiker und Akademiker Klaus Kastberger, der ihn zu den Tagen der deutschsprachigen Lite-

ratur nach Klagenfurt einlud (Sievers, 2018a, 50). Dass es zu dieser Grenzverwischung kommt, hat damit zu tun, dass der Kampf um Anerkennung, der im deutschen literarischen Feld bereits in den 1960er Jahren begann, stark auf die Arbeitsmigration der 1960er und 1970er Jahre bezogen und von Beginn an mehrsprachig orientiert war (Sievers, 2008; dies., 2020), inzwischen in beiden Feldern eine postmigrantische Richtung eingeschlagen hat.

Anders als im deutschen literarischen Feld war Mehrsprachigkeit unter den schreibenden Immigrant*innen in Österreich lange kein zentrales Thema. Die vier Autor*innen, die in diesem Buch ausführlich besprochen wurden, haben zwar den literarischen Monolingualismus insofern überwunden, als Kreativität in der österreichischen Sprache jetzt nicht mehr an den muttersprachlichen Erwerb dieser Sprache gebunden ist. Sie schreiben jedoch nicht in mehreren Sprachen bzw. verwenden nur äußerst selten andere Sprachen in ihren literarischen Texten oder spielen übersetzerisch mit diesen. Dimitré Dinev betrachtet seine beiden Sprachen als zwei Welten, Julya Rabinowich lehnt die Mischung verschiedener Sprachen in ihren literarischen Texten strikt ab (Sievers, 2018a, 47), und Anna Kim erklärt, dass sie das Spiel mit wörtlichen Übersetzungen zwischen den Sprachen als nicht besonders kreativ erachtet (vgl. Abschnitt 8.4). In den vergangenen Jahren jedoch hat das mehrsprachige Schreiben als literarische Form im österreichischen literarischen Feld an Bedeutung gewonnen. Zu den bekanntesten Autor*innen gehört diesbezüglich sicherlich Ann Cotten, die aus den USA stammt, in Wien aufwuchs und inzwischen in Berlin lebt. Sie mischt in ihren Texten Deutsch und Englisch mit vielen weiteren Sprachen, ja sie erfindet sogar ein »polnisches Gendering« (Keller, 2021, 310f.). Aber auch die eingangs erwähnte Precious Chiebonam Nnebedum schreibt in englischer und deutscher Sprache sowie zudem auf Igbo. Die steigende Bedeutung von Mehrsprachigkeit zeigt sich zudem daran, dass Autor*innen, die in einer anderen Sprache als Deutsch schreiben, im österreichischen literarischen Feld Anerkennung für sich generieren können. Verwiesen sei hier auf Fiston Mwanza Mujila, der aus der Demokratischen Republik Kongo stammt, seit 2009 in Graz lebt, auf Französisch schreibt und 2014 mit seinem Roman *Tram* 83 weltbekannt wurde. Mujila ist der erste Autor, der in Österreich Stipendien und Preise erhielt – und zwar noch vor seinem erfolgreichen Debüt –, obwohl er nicht auf Deutsch schreibt (Sievers, 2018a, 55). Dass es dennoch für Autor*innen, die nicht in deutscher Sprache schreiben, immer noch schwerer ist, in Österreich Aufmerksamkeit für ihre Werke zu generieren, zeigt der Autor Hamed Abboud, der aus Syrien stammt und 2014 nach Österreich flüchtete. Er schrieb zunächst auf Arabisch, fand dafür im österreichischen literarischen Feld aber nur wenig Unterstützung. Seine Sammlung poetischer Prosatexte über den Krieg in und die Flucht aus Syrien erschien 2017 schließlich in arabischer Sprache und deutscher Übersetzung unter dem Titel *Der Tod backt einen Geburtstagskuchen* bei dem kleinen Schweizer Verlag pudelundpincher (Abboud, 2017). Im selben Jahr wurde dieser in Berlin für den Internationalen Literaturpreis des Hauses der Kulturen der Welt nominiert (Sievers, 2019, 114). Ganz anders erging es dagegen Omar Khir Alanam, der auch aus Syrien stammt, auch 2014 nach Österreich kam, aber von Beginn an auf Deutsch schrieb. Er begann als Poetry Slammer, wurde in einer Nachrichtensendung im ORF porträtiert, als er 2017 an den österreichischen Poetry Slam Meisterschaften teilnahm, und wurde daraufhin vom Verlagsleiter

der edition a kontaktiert, wo 2018 sein autobiografisches Buch *Danke! Wie Österreich meine Heimat wurde* erschien (Khiri Alanam, 2018; vgl. Sievers, 2019, 120–122).

Eine dritte Grenzverschiebung zeigt sich darin, dass sich Immigration in der österreichischen Literatur in den letzten Jahren zu einem Thema entwickelte, das auch von Autor*innen aufgenommen wird, die selbst keine Immigrant*innen sind (vgl. Vlasta, 2018, 202–204). Von den vielen Beispielen seien hier einige wenige genannt. Martin Horváth lässt in seinem 2012 erschienenem Roman *Mohr im Hemd* seinen pikaresken Erzähler Ali – als schwarzer und muslimischer Mann das Inbild österreichischer Angst vor Migration (Boehringer, 2018, 165) – die Geschichten minderjähriger Geflüchteter in Wien erzählen (Horvath, 2012). Susanne Scholl befasst sich in ihrem Roman *Emma schweigt*, der 2014 veröffentlicht wurde, mit der Beziehung zwischen der österreichischen Pensionistin Emma und der abgeschobenen tschetschenischen Asylwerberin Sarema (Scholl, 2014). Vea Kaiser erzählt in ihrem 2015 publizierten Roman *Makarionissi oder Die Insel der Seligen* die weltumspannende Geschichte einer griechischen Familie, deren jüngste Mitglieder auf der Flucht vor der Militärdiktatur als »Gastarbeiter*innen« nach Deutschland und Österreich emigrieren (Kaiser, 2015). Daniel Zipfel widmet sich in seinem Debüt *Eine Handvoll Rosinen* aus dem Jahr 2015 dem österreichischen Asylwesen und der Schlepperei (Zipfel, 2015) und in seinem zweiten Roman *Die Wahrheit der Anderen* einem Flüchtlingsprotest in Wien (Zipfel, 2020). Diese Übernahme von Themen lässt sich unterschiedlich bewerten. In der Sekundärliteratur wird sie teils als willkommene Möglichkeit gesehen, endlich biografische Lesarten der Literatur von Immigrant*innen und ihren Nachkommen hinter sich zu lassen (Vlasta, 2018, 203). Teils wird zumindest die Frage aufgeworfen, ob es sich nicht um eine unbotmäßige kulturelle Aneignung eines Themas handeln könnte, das zum Erfolg der Autor*innen beiträgt, ohne dass diese die Ausgrenzung am eigenen Leib erfahren mussten, der Immigrant*innen und deren Nachkommen in Gesellschaft und Literatur ausgesetzt sind (Boehringer, 2018, 163). Schließlich ließe sich die weitere Verbreitung des Themas aber auch im Sinne einer postmigrantischen Allianz im literarischen Feld verstehen. Wie genau die genannten Werke vor diesem Hintergrund zu bewerten sind, muss in jedem einzelnen Fall entschieden werden.

Abgesehen von diesen drei Grenzverschiebungen hat es in den vergangenen Jahren auch einige wichtige institutionelle Veränderungen gegeben, die einen Einfluss auf die Wahrnehmung von Immigrant*innen und deren Nachkommen in der österreichischen Literatur haben. 2019 ist mit der Pension von Martina Schmidt der Deuticke Verlag im Zsolnay Verlag aufgegangen, der auch in Wien sitzt und zur Hanser Gruppe gehört. Damit geht eine der zentralen Institutionen verloren, die viele der Autor*innen in der Öffentlichkeit vertreten hat. Dass diese Veränderung in der Verlagslandschaft Auswirkungen haben wird, zeigt sich bereits daran, dass Vertlib seine letzten beiden Romane, *Zebra im Krieg* und *Die Heimreise*, im Residenz Verlag veröffentlicht hat (Vertlib, 2022; ders., 2024). Wie diese Effekte aber genau aussehen werden, ist noch nicht absehbar. Einerseits könnte die verlorene institutionelle Anbindung die Sichtbarkeit von Immigrant*innen und ihren Nachkommen in der Literatur vermindern. Andererseits könnten sich aber auch die Grenzziehungen verringern, weil die Autor*innen weniger als Gruppe wahrgenommen werden. Positiv ist zu vermerken, dass andere Institutionen – neben dem Burgtheater zum Beispiel auch der Droschl Verlag – weiterhin Immigrant*innen und deren Nachkommen in ihr Programm aufnehmen. Hinzu kommt, dass sich der Zugang

in die Literatur für neuere literarische Formen geöffnet hat. Als Beispiel sei hier der Poetry Slam genannt, über den in den vergangenen Jahren Autor*innen wie Ann Cotten, Omar Khir Alanam und Precious Chiebonam Nnebedum Aufmerksamkeit in der Literatur erlangen konnten. In Zukunft werden darüber hinaus sicher die sozialen Medien weiter an Bedeutung gewinnen.

Die vielen Autor*innen, deren Namen in dieser Studie genannt wurden, haben bereits gezeigt, wie divers die österreichische Literatur inzwischen geworden ist. Verwiesen sei an dieser Stelle noch auf die vielen postjugoslawischen Autor*innen, die in den vergangenen Jahren hervorgetreten sind, darunter Anna Baar, Sandra Gugić, Barbi Marković, Mascha Dabić und Marko Dinić. Eine Gruppe jedoch, die über die Literatur nur im geringen Maß gesellschaftliche Sichtbarkeit gefunden hat, sind Zugewanderte und ihre Nachkommen aus der Türkei. Anders als in Deutschland gingen aus der steigenden Zuwanderung aus der Türkei im Rahmen der sogenannten Gastarbeitermigration in Österreich keine Autor*innen hervor. Auf die Gründe für diese Lücke wird im folgenden Abschnitt ausführlicher eingegangen werden. Dass diese Lücke bis heute besteht, liegt auf jeden Fall nicht am mangelnden Interesse. Unter den vielen Einreichungen für den Preis »schreiben zwischen den kulturen« finden sich zahlreiche angehende Autor*innen, die selbst oder deren Vorfahren aus der Türkei stammen.³ Auch Preise wurden an sie vergeben. Aber der große Erfolg ist bisher ausgeblieben. Warum das so ist, bedarf weiterer Untersuchungen.

9.5 Die Zukunft postmigrantischer Literaturgeschichtsschreibung

Abschließend möchte ich vor dem Hintergrund der Ergebnisse meiner empirischen Analyse zum österreichischen literarischen Feld über den theoretischen und methodologischen Neuansatz reflektieren, der in dieser Arbeit entwickelt wurde. Welche neuen Einblicke hat er uns ermöglicht? Inwieweit sind diese auf andere Felder übertragbar? Und wie ließe sich der Ansatz weiterentwickeln? Zur Erinnerung: Ziel meines Neuansatzes ist es, die Rolle der Literatur im Prozess der gesellschaftlichen Veränderung durch Immigration sichtbar zu machen. Als Grundlage diente Bourdieus Theorie des literarischen Feldes und insbesondere seine Untersuchung zum französischen literarischen Feld im 19. Jahrhundert, weil sie ermöglicht, Veränderungen in der Literatur im Rahmen gesamtgesellschaftlicher Prozesse zu denken. Doch Bourdieus methodologischer Nationalismus, der ihn die nationale Dimension literarischer Felder als gegeben hinnehmen ließ, steht einer Anwendung seiner Theorie auf das Thema Immigration im Wege. An diesem Punkt setzt mein Neuansatz an. Er verweist auf die enge Verbindung der Entstehung literarischer Felder mit der Erfindung der Nationen und zeigt auf, wie sich in diesem Prozess sprachliche, literarische, thematische und rechtliche Mechanismen etablierten, die die Ausgrenzung von Immigrant*innen und ihren Nachkommen in die Felder einschrieben. Die nationale Dimension avancierte damit zur unhinterfragten Grundlage literarischer Selektion. Infolgedessen wurde all jenen, die in der jeweiligen Nation als nicht

3 Das zeigt eine Liste aller Einreichungen, die Christa Stippinger dankenswerterweise für das Projekt »Literature on the Move« zusammengestellt hat.

zugehörig galten, die Anerkennung als Autor*innen erschwert. Die symbolische Gewalt des nationalen Denkens grenzte sie aus. Vor diesem Hintergrund wurde in einem zweiten Schritt die Positionierung von Immigrant*innen und ihren Nachkommen in literarischen Feldern neu gedacht. Die Autor*innen werden nicht als Teil einer Gruppe gesehen, sondern als Individuen, die auf je eigene Weise mit ihren Werken zur schrittweisen Überwindung der Grenzen beitragen, und zwar mit Unterstützung von Akteur*innen im Feld. In diesem Prozess generieren die Schriftsteller*innen Anerkennung für ihre literarischen Werke und können darüber in die öffentliche Auseinandersetzung zum Thema Migration eingreifen. Zudem adaptieren auch ihre Unterstützer*innen ihre bisherige Positionierung. Beides führt zu Veränderung nicht nur im Feld, sondern auch darüber hinaus.

Welche neuen Einblicke hat uns dieser Ansatz ermöglicht, die über das konkrete Beispiel Österreich hinaus relevant sind? Zunächst einmal illustrieren die empirischen Ergebnisse, dass mit dem Neuansatz tatsächlich eine differenzierte Betrachtung der Autor*innen vorgenommen werden kann. Sie werden nicht mehr primär als Eingewanderte, sondern als Individuen mit einer je eigenen Positionierung im Feld wahrnehmbar, ohne dass dabei die literarischen und gesellschaftlichen Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und ihren Nachkommen aus dem Blick geraten. Bei allen Schriftsteller*innen, die im Detail diskutiert wurden, spielte Migration – anders als für Radek Knapp oder Doron Rabinovici (vgl. Abschnitt 4.12) – in ihrer literarischen Positionierung von Beginn an eine zentrale Rolle. Das gilt nicht nur für Vertlib und Dinev, die diese zum Thema machen wollten, sondern auch für Rabinowich und Kim, die diese in ausgewählten Texten bzw. im gesamten Werk bewusst zu vermeiden versuchten. Doch für ein Verständnis ihrer Positionierung im Feld reicht dieses biografische Detail bei weitem nicht aus. Dafür gilt es zudem die Verortung der Autor*innen in literarischen und künstlerischen Traditionen sowie in den Strukturen des jeweiligen literarischen Feldes zu analysieren. Aus dieser Perspektive wird sichtbar, dass sich die Ausgestaltung ihrer literarischen Werke aus sehr unterschiedlichen Quellen speist. Im konkreten Fall reichen diese von russischer und französischer Weltliteratur über deutschsprachige Schriftsteller*innen der Jahrhundertwende und die Exilliteratur bis hin zur österreichischen Avantgarde nach 1945 und beinhalten zudem viele Verweise auf die Malerei. In dieser Hinsicht könnten die Positionierungen der Schriftsteller*innen also unterschiedlicher nicht sein. Das manifestiert sich auch darin, über welche Institutionen sie den Weg ins Feld finden, sowie natürlich in ihren literarischen Werken, die auf Basis dieses differenzierten literatursoziologischen Ansatzes völlig neu gelesen werden konnten.

Dennoch sei für zukünftige Studien darauf verwiesen, dass die Positionierung der Schriftsteller*innen in Bezug auf zwei Dimensionen noch weitergedacht werden könnte: Klasse und Geschlecht. Eine der zentralen Erkenntnisse Bourdieus in *Die Regeln der Kunst* lautet, dass die soziale Herkunft entscheidend ist für die Anerkennung im literarischen Feld. Das hat sich bis heute nicht geändert (Amlinger, 2021, 382–385). Genau das macht es jedoch so schwierig, Klasse in der literarischen Auseinandersetzung zu berücksichtigen. Die meisten Autor*innen stammen aus der Mittelschicht oder haben zumindest selbst einen höheren Bildungsabschluss. Nur selten gelingt es Menschen ohne diese Voraussetzungen, Anerkennung im literarischen Feld zu finden. Das gilt auch für Immigrant*innen und ihre Nachkommen. Eine Ausnahme im österreichischen literarischen

Feld stellt die Autorin Seher Çakır dar. Sie entstammt der Arbeiterschicht, hat nicht studiert und hat trotzdem mit ihrem Schreiben zumindest bedingt Anerkennung gefunden (Englerth, 2016c). Da es aber nur wenige Autor*innen gibt, die nicht in der Mittelschicht verortet sind, wird es nicht reichen, diese in Studien einzubeziehen. Vielmehr müsste zudem anhand der erfolgreichen Werke genauer untersucht werden, ob diese Klasse als Dimension berücksichtigen oder sich auf Auseinandersetzungen mit ihrer eigenen Schicht beschränken. Die Dimension Geschlecht wurde in dieser Studie zwar bedacht. Doch auch in dieser Hinsicht wäre für zukünftige Studien ein genauerer Blick auf die strukturelle Diskriminierung all jener zu empfehlen, die im literarischen Feld als nicht der Gruppe der herrschenden Männer zugehörig wahrgenommen werden.

Zudem sei darauf hingewiesen, dass aufgrund des Modells, mit dem hier gearbeitet wurde, der Eindruck entstehen könnte, es habe eine konsequente Entwicklung in der Literatur gegeben, in der fortwährend Grenzen gegenüber Immigrant*innen verschoben wurden. Dabei sind viele Autor*innen unberücksichtigt geblieben, die Entwicklungen vorweggenommen haben, aber ungehört blieben. Gleichzeitig kamen aber auch jene nicht zur Sprache, an denen sich gegensätzliche Bewegungen zeigen lassen, Abgrenzungen von Autor*innen gegenüber dem Feld, zum Beispiel durch einen Sprachwechsel oder den Versuch, in einem anderen Land zu reüssieren. Diese Inkohärenzen und Widersprüche existieren natürlich, standen in dieser Studie aber eben nicht im Zentrum. Vielmehr ging es in Anlehnung an Bourdieu darum aufzuzeigen, dass Literatur gesellschaftliche Veränderung anstoßen kann. Deswegen wurden die vielen Entwicklungen, die unterhalb dieses Veränderungsprozesses liegen, nicht einbezogen.

Eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Positionierungen der Autor*innen, wie sie oben beschrieben wurde, ist nur möglich, wenn diese im Kontext des Feldes gelesen werden, in das sie sich einschreiben und über das sie in das Feld der Macht eingreifen. Auch das hat die vorliegende Studie gezeigt. Dafür kann man nur begrenzt auf bereits existierende Feldgeschichten zurückgreifen, die zudem nur für wenige literarische Felder vorliegen. Vielmehr muss Literaturgeschichte aus der Perspektive der Migration neu erzählt werden. Der nationale Blick, der bei Bourdieu noch vorherrscht, wurde inzwischen vielfach überwunden, nicht nur in feldtheoretischen Zugängen, die die internationale Ebene der Literatur zu erfassen versuchen, sondern auch in textanalytisch orientierten literaturwissenschaftlichen Ansätzen, die sich auf die transnationale Dimension literarischer Werke konzentrieren. Gerade in dieser Hinsicht war die Forschung zu Migration und Literatur sicherlich wegweisend. Und doch reichen all diese neuen Ansätze, selbst in Kombination, nicht aus, um Literaturgeschichte aus der Perspektive der Migration zu erzählen. Mein Neuansatz zeigt, dass auch in literarischen Feldern nationale Mechanismen weiterhin von Bedeutung sind, selbst wenn internationale und transnationale Dimensionen in den letzten Jahrzehnten an Sichtbarkeit gewonnen haben. Die Werke von Immigrant*innen und ihren Nachkommen mögen noch so sehr transnational verortet sein, sie müssen zumindest momentan noch in einem nationalen Kontext Anerkennung finden, damit ihr neuer Blick auf die Welt überhaupt wahrgenommen wird. Warum genau ihnen diese Anerkennung in vielen Kontexten lange verwehrt wurde, dieser Teil der Geschichte ließ sich mit den bisherigen literaturwissenschaftlichen Ansätzen nicht darstellen. Genau das ermöglicht mein Neuansatz. Er macht die unbewussten Grenzziehungen sichtbar, die sich im Zuge der Nationalisierung in lite-

rarische Felder eingeschrieben haben. Wie dieser Prozess konkret vor sich geht, wurde in dieser Studie am österreichischen literarischen Feld zum ersten Mal nachvollzogen. Es ist davon auszugehen, dass sich in anderen Feldern ähnliche Mechanismen der Ausgrenzung von Immigrant*innen und ihren Nachkommen finden werden. Offensichtlich ist das für den Mechanismus der juristischen Ausgrenzung, mit dem Unterstützung für literarische Akteur*innen lange auf Staatsbürger*innen begrenzt wurde. Wenig wissen wir hingegen darüber, wann und wie sprachliche, literarische und thematische Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und ihren Nachkommen in die einzelnen literarischen Feldern eingeschrieben wurden. Die Geschichte dieser Prozesse lässt sich also bisher kaum generalisieren, sondern muss zunächst einmal für weitere Felder im Detail analysiert werden. Der vorliegende Neuansatz kann dafür als Grundlage dienen, allerdings nur wenn er an die empirische Realität im jeweiligen literarischen Feld angepasst wird.

Was genau in einem Feld die nationale und die transnationale Dimension ausmacht, lässt sich dabei nie festlegen, sondern befindet sich in konstanter Veränderung, in der beide Dimensionen zu neuen Konstellationen zusammenfinden, die einen bestimmten Zeitraum definieren. Dabei gibt es sehr wohl historisch determinierte Konstanten, aber diese erhalten immer wieder eine neue Bedeutung. So spielt im österreichischen Kontext der Rückbezug auf die multikulturelle Habsburgermonarchie nicht nur in der frühen Nachkriegszeit eine Rolle (vgl. Abschnitt 4.3), sondern wird in den 1990er Jahren wieder aufgenommen, wie sich an der Darstellung österreichischer Literaturgeschichte im Literaturmuseum gezeigt hat (vgl. Abschnitt 1.4). Und doch hat dieser Rückbezug zu diesen beiden Zeitpunkten ganz unterschiedliche Hintergründe. In der Nachkriegszeit diente er der Selbstdefinition in Abgrenzung vom größeren deutschen Nachbarn und leitete damit einen Nationalisierungsprozess ein, der letztendlich zur Ausgrenzung von Immigrant*innen und ihren Nachkommen führte. In den 1990er Jahren dagegen war genau das Gegenteil der Fall. Der Rückbezug auf die Habsburgermonarchie diente jetzt dazu, nicht nur die Akteur*innen im literarischen Feld, sondern die österreichische Gesellschaft insgesamt an ihre transnationalen Wurzeln zu erinnern, um die nationalen Grenzziehungen gegenüber Zugewanderten in Frage zu stellen, die sich in den vergangenen Jahrzehnten etabliert hatten. Dasselbe Narrativ wird also von den jeweiligen Akteur*innen für unterschiedliche Zwecke eingesetzt. Daran wird auch deutlich, dass sich das Verständnis des Narrativs verändert. Während die Akteur*innen, die ab den 1970er Jahren das österreichische literarische Feld dominierten, den Rückbezug auf die Habsburgermonarchie ablehnten, weil er den Blick auf die nationalsozialistische Mitschuld der Österreicher*innen verstellte, verliert dieser Aspekt der Erzählung in den 1990er Jahren an Bedeutung, auch wenn man sich dabei nicht so deutlich von den Vorgänger*innen abgrenzt, wie das in den 1960er und 1970er Jahren der Fall war. Der Rückbezug erscheint nun progressiv, erlaubt er doch österreichische Identität über die Grenzen Österreichs hinaus neu zu denken. Damit wird gleichzeitig klar, dass auch Vorstellungen dessen, was die österreichische Nation, Kultur, Literatur und Identität ausmachen, von jeder Generation neu determiniert werden. Einigkeit besteht zumindest nach 1945 unter den wechselnden Akteur*innen im literarischen Feld eigentlich nur darüber, dass es das Österreichische gibt. Doch in der jeweiligen Situation nimmt dieser Begriff nicht nur unterschiedliche, sondern aufgrund der Felddynamiken, in denen Abgrenzung von den jeweils

dominanten Akteur*innen zentral ist, sogar widersprüchliche Bedeutungen an. Auch hier ist davon auszugehen, dass sich ähnliche Ambivalenzen in anderen Feldern finden werden, selbst wenn diese in ihrer konkreten symbolischen Ausgestaltung natürlich aufgrund der unterschiedlichen historischen Kontexte ganz anders ausfallen.

All das gilt zunächst einmal unabhängig davon, welche Rolle Immigration zu einem bestimmten Zeitpunkt spielt. Mit anderen Worten, literarische Felder verändern sich ständig, und Zuwanderung ist nur einer von vielen Faktoren, der solche Veränderungen anstoßen kann. Gleichzeitig jedoch sind Einwanderer*innen und ihre Nachfahren immer schon ein Teil der transnationalen Dimension von Feldern, wie die Analyse des österreichischen literarischen Feldes gezeigt hat. Sie fanden in diesem Feld lange vor den 1990er Jahren Aufmerksamkeit, auch wenn das in Vergessenheit geriet. Und sie schrieben auch in Zeiten, als sie von den relevanten Akteur*innen kaum wahrgenommen wurden. Zugewanderte stießen also in den 1990er Jahren nicht auf ein nationales literarisches Feld, in dem sie bisher nie eine Rolle gespielt hatten. Vielmehr war Immigration in diesem Feld immer existent und wurde nur deswegen in den 1990er Jahren als neu empfunden, weil seit Mitte der 1960er Jahre im Feld Grenzen gegenüber Immigrant*innen gezogen wurden. Interessanterweise geschah das in Österreich in einer Phase, als die Immigration im Steigen begriffen war, und das zudem mit der Türkei aus einem Land, aus dem bis dahin wenig Zuwanderung nach Österreich gekommen war. Genau zu diesem Zeitpunkt erreichte die Nationalisierung des literarischen Feldes mit der Definition einer Literatursprache ihren Höhepunkt. Dass das geschah, weil die Immigration zunahm, lässt sich in den Quellen nicht nachweisen. Vielmehr scheint es, als würde diese gesellschaftliche Veränderung im Feld kaum bemerkt oder zumindest für die Literatur als nicht relevant erachtet werden. Daran zeigt sich, wie stark Konstrukte einer homogenen nationalen Identität und Kultur sich auf die eigene Wahrnehmung auswirken können. Sie verweisen Menschen, mit denen man das nationale Territorium teilt, die aber nicht als Teil der nationalen Gruppe wahrgenommen werden, in eine Parallelwelt. Diese symbolische Gewalt steht heute jedoch nur selten zur Debatte, wenn in Politik und Medien über Parallelgesellschaften gesprochen wird.

Ob andere Felder existieren, in denen sich ähnlich deutlich zeigt, wie sehr reale gesellschaftliche Entwicklungen und imaginierte Nation voneinander divergieren können, oder ob es sich um eine spezifisch österreichische Entwicklung handelt, muss offenbleiben. Klar ist, dass diese nicht verallgemeinerbar ist. Das zeigt zum Beispiel das bundesdeutsche literarische Feld, wo die steigende Immigration seit den 1960er Jahren schon in den 1970ern in Publikationen Niederschlag fand, die auch öffentliche und wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielten (Sievers, 2008; dies., 2020). Das hängt damit zusammen, dass im bundesdeutschen literarischen Feld zu dieser Zeit ganz andere Prioritäten gesetzt wurden. Während sich im österreichischen literarischen Feld eine Gruppe von Autor*innen durchsetzte, die auch international für sich beanspruchen konnte, die österreichische Literatur zu repräsentieren, zeichnete sich das bundesdeutsche literarische Feld damals durch eine beginnende Pluralisierung literarischer Positionierungen aus, die sich in den 1990er Jahren durchsetzen sollte (Tommek, 2015). Diese manifestierte sich auch in einer ersten Anerkennung von Immigrant*innen und ihren Nachkommen (Sievers und Vlasta, 2018a). Trotz dieser Unterschiede in den Entwicklungen, lässt sich jedoch generell festhalten, dass die nationale Dimension von

Feldern nicht der Vergangenheit angehört, sondern seit der Nationalisierung neben der transnationalen weiterhin existiert und durchaus auch wieder an Bedeutung gewinnen kann. Die Gefahr, dass Immigrant*innen und ihre Nachkommen nicht nur im literarischen Feld, sondern auch gesamtgesellschaftlich wieder vermehrt in den Hintergrund gedrängt werden, ist also nicht grundsätzlich gebannt.

Zukünftige postmigrantische Literaturgeschichten weiterer literarischer Felder könnten wiederum den Blick auf das österreichische literarische Feld noch einmal verändern. So ließe sich aus einer vergleichenden Perspektive besser einschätzen, ob dieses Feld als besonders nationalistisch bzw. besonders offen für Immigrant*innen und ihre Nachkommen einzustufen ist. Insofern ist die postmigrantische Literaturgeschichte des österreichischen literarischen Feldes, wie sie in diesem Buch geschrieben wurde, nur als ein erster Versuch zu bewerten, diesen Veränderungsprozess zu verstehen. Zukünftige Einsichten, nicht nur, was den Verlauf dieses Prozesses betrifft, sondern auch, was die theoretische und empirische Untersuchung desselben betrifft, könnten bedeuten, dass diese Geschichte neu bewertet und geschrieben werden muss. Dass in Bezug auf die einzelnen Autor*innen mit diesem Buch nicht alles über sie und ihre Werke gesagt ist, versteht sich von selbst. Diese wurden allein in ihrer spezifischen Bedeutung für den genannten Veränderungsprozess in Literatur und Gesellschaft gelesen. Wenn die Werke ihre Zeit überdauern sollen, müssen sie sogar in einem nächsten Schritt in ihrer Bedeutung über diesen spezifischen Kontext hinaus neu interpretiert werden.

Auch aus einer postmigrantischen Perspektive ist die vorliegende Studie als Beginn einer Auseinandersetzung zu betrachten, die mit Analysen für andere Felder wie Politik, Wirtschaft, Wissenschaft und Religion zu ergänzen wäre, um besser zu verstehen, welche Bedeutung der Literatur im Vergleich zu anderen Feldern in dem beschriebenen Veränderungsprozess zukommt. Dazu kann der vorliegende Neuansatz, der Bourdieus Denken von seinem methodologischen Nationalismus befreit, als Inspiration dienen, muss jedoch für jedes weitere Feld neu gedacht werden. So unterscheiden sich die Felder zum einen hinsichtlich der Normen und Mechanismen von Anerkennung voneinander. Das gilt insbesondere dafür, welche Bedingungen an den Zugang zu diesen geknüpft sind. Gerade die Literatur erweist sich zumindest auf den ersten Blick in dieser Hinsicht als besonders offen. Es bedarf anders als zum Beispiel in der Wissenschaft keiner offiziellen Qualifikation, wie einer Schul- oder Hochschulausbildung, um Schriftsteller*in zu werden – auch wenn diese sich im Selektionsprozess als ausschlaggebend erweist. Auch die Staatsbürgerschaft ist zwar hilfreich, aber nicht notwendig, anders als in der Politik. Das erklärt sicher zu einem gewissen Grad, warum sich literarische Felder durch Immigration deutlich mehr verändert haben als die Politik. In Bezug auf die Wissenschaft dagegen mag man zunächst den Eindruck haben, dass Immigration diese bedeutend verändert hat. Das ist aber nicht in dem Sinne der Fall, wie es in diesem Buch argumentiert wurde. Vielmehr ist Migration inzwischen ein wichtiger Bestandteil wissenschaftlicher Anerkennungsprozesse. Menschen, die in die Wissenschaft gehen, sind dazu aufgefordert zu migrieren. Die Diversifizierung der Wissenschaft steht also mit der gesellschaftlichen Diversifizierung nur bedingt in einem Zusammenhang (Kosnick, 2021). Ähnliches lässt sich auch für kulturelle Institutionen wie Theater beobachten. Bei der Übertragung des vorliegenden Ansatzes zu postmigrantischer Literaturgeschichte gilt es deswegen auch zu berücksichtigen, dass die Dimension Migration in den unter-

schiedlichen Feldern verschieden ausgestaltet ist. Auf Basis detaillierter postmigrantischer Analysen weiterer Felder ließe sich dann die Dynamik zwischen den Feldern in Bezug auf Migration besser verstehen. Bourdieu geht davon aus, dass sich Positionen nicht nur innerhalb einzelner Felder, sondern auch zwischen den Feldern relativ zueinander entwickeln. Diesbezüglich konnte zumindest gezeigt werden, dass es im österreichischen literarischen Feld in den 1990er Jahren viele Akteur*innen gab, die sich mit ihrer Öffnung für Immigrant*innen gegen die fremdenfeindlichen Entwicklungen in der österreichischen Politik stellten. Ein genauerer Einblick in die Entwicklungen im politischen Feld könnte jedoch auch in dieser Hinsicht weitere Erkenntnisse ermöglichen.

Schließlich begreift sich diese Studie in mehrfacher Hinsicht als ein Neuansatz in der Literaturgeschichtsschreibung, insbesondere, aber nicht ausschließlich aus feldtheoretischer Perspektive. Im Zentrum steht hier nicht die Frage, wie sich Literatur unter bestimmten gesellschaftlichen Voraussetzungen entwickeln kann. Es geht also nicht um die Literatur als Feld und ihre relative Autonomie von Politik und Ökonomie, die in einer unabhängigen Ästhetik Ausdruck findet. Vielmehr wurde die Literatur in einem gesamtgesellschaftlichen Veränderungsprozess verortet: den Kampf um gleichberechtigte gesellschaftliche Teilhabe von Immigrant*innen und ihren Nachkommen. Die relative Autonomie der Literatur ist hier deswegen nicht als solche interessant, wie das zum Beispiel in Heribert Tommek's Geschichte der deutschen Gegenwartsliteratur der Fall ist (Tommek, 2015), sondern als essenzielle Voraussetzung dafür, dass Immigrant*innen und ihre Nachkommen Literatur als ein zentrales Medium gesellschaftlicher Veränderung begreifen. Damit werden auch die unterschiedlichen Positionierungen der Autor*innen nicht in einer Hierarchie wahrgenommen, in der die Ästhetiker, wie Tommek sie nennt, die höchste Position einnehmen. Vielmehr wird die ästhetische Ausdifferenzierung immer als Teil eines gesamtgesellschaftlichen Auseinandersetzungsprozesses gesehen. Das gilt für den Kampf um relative Autonomie genauso wie für die Debatte über Migration. In beiden Bereichen kann das formale Experiment als ein Schritt betrachtet werden, der erlauben soll, ein Ziel zu erreichen, das mit den bis dahin eingesetzten literarischen Mitteln nicht erreicht wurde, sei es die relative literarische Autonomie oder die Aufhebung von Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und ihren Nachkommen. Dass die literarischen Mittel sich im Verlauf der Auseinandersetzung ausdifferenzieren, wird deswegen auch nicht primär als Ausdruck einer literarischen Positionierung verstanden, die per se höher zu bewerten ist, sondern als Reaktion darauf, dass die ersten Versuche, Autonomie zu erreichen bzw. gesellschaftliche Narrative über Migration in Frage zu stellen, gescheitert sind. Jede der Positionen ist für sich als ein Versuch zu verstehen, mit literarischen Mitteln in die Gesellschaft hineinzuwirken. Im Fall des Themas Migration bedeutete das konkret, dass die Autor*innen auf die dominanten gesellschaftlichen Narrative Einfluss nehmen wollten. Ob das gelingt oder misslingt, hängt nicht nur davon ab, welche literarischen Mittel zum Einsatz kommen, sondern auch davon, wieviel Verständnis zu einem bestimmten Zeitpunkt für diese Stellungnahmen in der kritischen Öffentlichkeit herrscht. Dieser literaturgeschichtliche Blick erlaubt, Literatur als relativ autonom und doch gleichzeitig als Teil gesellschaftlicher Auseinandersetzungsprozesse zu interpretieren. In diesem Sinne versteht sich der Neuansatz, der in diesem Buch vorgestellt wurde, als Anreiz, ähnliche Literaturgeschichten für andere Themenbereiche zu verfassen

und damit die Relevanz der Literaturwissenschaft und der Literatur für die öffentliche Auseinandersetzung wieder deutlich erkennbar zu machen.

Bibliografie

- Abboud, Hamed. (2017). *Der Tod backt einen Geburtstagskuchen*. Übersetzt von Larissa Bender. Wädenswil: pudelundpinscher.
- Adelson, Leslie A. (2000). Touching Tales of Turks, Germans, and Jews: Cultural Alterity, Historical Narrative, and Literary Riddles for the 1990s. *New German Critique*, Nr. 80, 93–124.
- Adelson, Leslie A. (2005). *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave.
- Adler, Hans und Klocke, Sonja. (2019). Engagement als Thema und als Form. Anmerkungen zur gesellschaftlichen Funktion von Literatur und ihrer Tradition. In Hans Adler und Sonja Klocke (Hg.), *Protest und Verweigerung: Neue Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1989/Protest and Refusal: New Trends in German Literature since 1989*. Paderborn: Fink, 1–21.
- Adorno, Theodor W. (1996). Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit [1959]. In Theodor W. Adorno, *Kulturrkritik und Gesellschaft II: Eingriffe, Stichworte*. 2. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 555–572.
- Agard, John. (2000). Remember the Ship (1998). In James Procter (Hg.), *Writing Black Britain 1948–1998: An Interdisciplinary Anthology*. Manchester: Manchester University Press, 258–259.
- Albath, Maike. (1999). Waldemars Westdrang [Rezension zu Radek Knapp: *Herrn Kukas Empfehlungen*]. *Der Tagesspiegel*, 13. Oktober 1999.
- Albrecht, Monika. (1998). Text-Torso oder Trümmerfeld? Ingeborg Bachmanns »Todesarten«-Projekt« im Jahre 1973. In Irene Heidelberger-Leonard (Hg.), »Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?« *Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 28–46.
- Albrecht, Monika und Götsche, Dirk. (2020). Das Todesarten-Projekt im Überblick. In Monika Albrecht und Dirk Götsche (Hg.), *Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. 2., erweiterte Auflage. Berlin: Metzler, 126–129.
- Alker, Stefan. (2007). *Das Andere nicht zu kurz kommen lassen: Werk und Wirken von Gerhard Fritsch*. Wien: Braumüller.
- Alkin, Ömer und Geuer, Lena. (2022). Einleitung. In Ömer Alkin und Lena Geuer (Hg.), *Postkolonialismus und Postmigration*. Münster: Unrast, 9–26.

- Altrogge, Julia. (2002). *Migrantenliteratur als Bestandteil deutscher Gegenwartsliteratur: Ihre Präsenz und Rezeption in Österreich*. Diplomarbeit, Universität Wien, Wien.
- Amann, Klaus. (1984). *P.E.N.: Politik, Emigration, Nationalsozialismus: Ein österreichischer Schriftstellerclub*. Wien: Böhlau.
- Amanshauser, Martin. (2004). Den Finger auf die Wunde legen [Rezension zu Anna Kim: *Die Bilderspur*]. *Der Standard*, 3. Dezember 2004. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://derstandard.at/1872519/Den-Finger-auf-die-Wunde-legen>.
- Amlinger, Carolin. (2021). *Schreiben: Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Amodeo, Immacolata. (1996). »Die Heimat heißt Babylon«: *Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Anderson, Benedict. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*. Überarbeitete 7. Auflage. London: Verso.
- Angelova, Penka. (2010). The Other Road: On the Bulgarian Topos in the Work of the Three Writers Awarded the Adelbert von Chamisso Prize. In Elka Agoston-Nikolova (Hg.), *Shoreless Bridges: South-East European Writing in Diaspora*. Amsterdam: Rodopi, 83–95.
- Anonym. (1945). Offener Brief an den Herausgeber des »Plan«. *Plan*, Jg. 1, Nr. 3, 230–232.
- Anonym. (1994). Ein Aufruf Michael Genners. *Mit der Ziehharmonika*, Jg. 11, Nr. 4, 3.
- Anonym. (2004). Bulgaren in Wien [Rezension zu Dimitré Dinev: *Engelszungen*]. *Der Spiegel*, Nr. 21, 17. Mai 2004, 166.
- Anonym. (2012). Mit großem Durchhaltewillen [Rezension zu Julia Rabinowich: *Die Erdfresserin*]. *Vorarlberger Nachrichten*, 28. Juli 2012, B9.
- Antin, Mary. (1912). *The Promised Land*. Boston: Houghton Mifflin Company. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://www.gutenberg.org/files/20885/20885-h/20885-h.htm>.
- ap. (1994). Radek Knapp erhält »Aspekte«-Preis. *Frankfurter Rundschau*, 18. Oktober 1994.
- APA. (2016). »Helfen. Wie Wir.«: ORF startet Kampagne für Sprachkurse. *Der Standard*, 27. April 2016. Abgerufen am 14. Oktober 2019 von <https://www.derstandard.at/story/2000035841852/orf-aktion-startet-helfen-wie-wir-fuer-sprachkurse>.
- Arbeitskreis für österreichische Geschichte. (1957). Arbeitskreis für österreichische Geschichte. *Österreich in Geschichte und Literatur*, Jg. 1, Nr. 1, 63–64.
- Aretov, Nikolaj. (2010). Bulgarian Émigrés and Their Literature: A Gaze from Home. In Elka Agoston-Nikolova (Hg.), *Shoreless Bridges: South-East European Writing in Diaspora*. Amsterdam: Rodopi, 65–82.
- Arteel, Inge. (2007). *gefaltet, entfaltet: Strategien der Subjektwerdung in Friederike Mayröckers Prosa 1988–1998*. Bielefeld: Aisthesis.
- Arteel, Inge. (2012a). *Friederike Mayröcker*. Hannover: Wehrhahn.
- Arteel, Inge. (2012b). Frozen Time by Anna Kim [Rezension zu Anna Kim: *Frozen Time*]. *Journal of Austrian Studies*, Jg. 45, Nr. 3/4, 197–198.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth und Tiffin, Helen. (2002). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. 2. Auflage. London: Routledge.
- Aspetsberger, Friedbert. (1980). *Literarisches Leben im Austrofaschismus*. Königstein/Ts.: Hain.
- Auer, Suzanne L. (1989). *Vom sozialistischen Realismus zu Kritizismus und Satire: Ladislav Mňáčkos Romanwerk*. Bern: Peter Lang.

- Augé, Marc. (2012). *Nicht-Orte*. Übersetzt von Michael Bischoff. 3. Auflage. München: Beck.
- Aytaç, Ercüment. (1994). Kara Mustafa in der Staatsoper. *Literatur und Kritik*, Nr. 289/290, 64–67.
- Aytaç, Ercüment. (2016). *Dunya brennt*. Wien: Kindle Direct Publishing.
- Babka, Anna. (2011). Zwischen Wien und Bagdad oder wenn der شرق Osten als Son-nenaufgang im Text auftaucht. Semier Insayifs Roman *Faruq*. In Michael Boehringer und Susanne Hochreiter (Hg.), *Zeitenwende: Österreichische Literatur seit dem Millenni-um, 2000–2010*. Wien: Praesens, 194–212.
- Bachleitner, Norbert. (2005). Eine soziologische Theorie des literarischen Transfers: Er-läutert am Beispiel Hermann Bahrs. In Helga Mitterbauer und Katharina Scherke (Hg.), *Entgrenzte Räume: Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*. Wien: Passa-gen, 147–156.
- Bachleitner, Norbert. (2022). Literatur und Buchmarkt in Österreich im achtzehnten Jahrhundert: Ein eigenständiges Feld? In Karsten Schmidt und Haimo Stiemer (Hg.), *Bourdieu in der Germanistik*. Berlin: de Gruyter, 227–250.
- Bachleitner, Norbert, Eybl, Franz M. und Fischer, Ernst. (2000). *Geschichte des Buchhandels in Österreich*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Bachmann, Ingeborg. (1980). *Malina*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bachmann, Ingeborg. (1983). *Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*. Mün-chen: Piper.
- Bachmann, Ingeborg. (1995). *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. 4. Auflage. München: Piper.
- Bachtin, Michail. (1985). *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übersetzt von Alexander Kämpfe. München: Hanser.
- Bachtin, Michail. (1987). *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von Gabriele Leupold. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baeva, Iskra und Kalinova, Evgenia. (2009). *Bulgarien von Ost nach West: Zeitgeschichte ab 1939*. Übersetzt von Michael Meznik. Wien: Braumüller.
- Bähler, Ursula. (2011). Universalisme universel ou universalisme particulariste? In Pasca-le Casanova (Hg.), *Des littératures combatives: L'internationale des nationalismes littéraires*. Paris: Raisons d'agir, 147–171.
- Baron, Ulrich. (1994). Dieses lächerliche Leben [Rezension zu Radek Knapp: *Franio*]. *Rhei-nischer Merkur*, 21. Oktober 1994.
- Bartsch, Kurt. (1982). Geschichtliche Erfahrung in der Prosa von Bachmann: Am Beispiel der Erzählungen *Jugend in einer österreichischen Stadt* und *Unter Mördern und Irren*. In Hans Höller (Hg.), *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge: Ingeborg Bach-mann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*. Wien: Löcker, 111–124.
- Bascoy Lamelas, Montserrat. (2018). Mobile Körper als Spiegel des Selbst bei Julia Rabi-nowich und Olga Grjasnowa. *Yearbook for European Jewish Literature Studies*, Jg. 5, Nr. 1, 86–100.
- Bascoy Lamelas, Montserrat. (2020). Migrationsprozesse und unheimliche Heimat bei Olga Grjasnowa und Julia Rabinowich. In Carme Bescansa, Mario Saalbach, Irai-de Talavera und Garbiñe Iztueta (Hg.), *Unheimliche Heimaträume: Repräsentationen von Heimat in der deutschsprachigen Literatur seit 1918*. Bern: Peter Lang, 209–219.

- Bastard, Guri E., Knutsen, Karen S.P. und Vestli, Elin Nesje (Hg.). (2019). *Exploring Identity in Literature and Life Stories: The Elusive Self*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Battaglia, Otto Forst de. (1955). Franz Theodor Csokor. *Wort in der Zeit*, Jg. 1, Nr. 6, 1–8.
- Battaglia, Otto Forst de. (1960). Die österreichische Literatur im österreichischen biographischen Lexikon. *Wort in der Zeit*, Jg. 6, Nr. 9, 42–46.
- Baumgartner, Gerhard und Perchinig, Bernhard. (1997). Minderheitenpolitik. In Herbert Dachs, Peter Gerlich, Herbert Gottweis et al. (Hg.), *Handbuch des politischen Systems Österreichs: Die zweite Republik*. 3., erweiterte und völlig neu bearbeitete Auflage, Wien: Manz, 628–640.
- Beilein, Matthias. (2008a). *86 und die Folgen: Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs*. Berlin: Erich Schmidt.
- Beilein, Matthias. (2008b). Auf diesem Markt ist Österreich: Doron Rabinovici's *Ohnehin*. In J. Manuel Barbeito, Jaime Feijóo, Antón Figueroa und Jorge Sacido (Hg.), *National Identities and European Literatures/Nationale Identitäten und Europäische Literaturen*. Bern: Peter Lang, 93–104.
- Benjamin, Walter. (1974). Über den Begriff der Geschichte. In Walter Benjamin, *Abhandlungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 691–704.
- Berkers, Pauwke. (2009). *Classification into the Literary Mainstream? Ethnic Boundaries in the Literary Fields of the United States, the Netherlands and Germany, 1955–2005*. Rotterdam: Erasmus Research Centre for Media, Communication and Culture.
- Bhabha, Homi. (2004). *The Location of Culture*. London: Routledge Classics.
- Bichler, Josef. (2008). Bilderspuren aus dem Kosovo [Rezension zu Anna Kim: *Die gefrorene Zeit*]. *Der Standard*, 9. Januar 2009. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://www.derstandard.at/story/1231151475913/bilderspuren-aus-dem-kosovo>.
- Bichler, Josef. (2012). »Möglichkeitsform und Gegenwartsform«. *Der Standard*, 21. Juli 2012. Abgerufen am 24. März 2021 von <https://www.derstandard.at/story/1342139730992/moeglichkeitsform-und-gegenwartsform>.
- Biendarra, Anke S. (2019). Travel and Trauma in Post-1989 Europe: Julia Rabinowich's *Die Erdfresserin* and Terézia Mora's *Das Ungeheuer*. In Karin Baumgartner und Monika Shafi (Hg.), *Anxious Journeys: Twenty-First-Century Travel Writing in German*. Rochester: Camden House, 21–39.
- Bieniec, Adrian. (2014). Vom Umgang mit der Sprache eines vermeintlichen Kulturvermittlers: Radek Knapps Erzählband *Franio*. In Carmine Chiellino und Natalia Shchylhevskaya (Hg.), *Bewegte Sprache: Vom »Gastarbeiterdeutsch« zum interkulturellen Schreiben*. Dresden: Thelem, 88–104.
- Binar, Ivan. (1979). Die Rückkehr des Hubert Škapa. *Literatur und Kritik*, Nr. 139, 558–564.
- Binar, Ivan. (1995). Oh, du mein Österreich. *Literatur und Kritik*, Jg. 30, Nr. 5, 58–63.
- Biondi, Franco. (1986). Die Fremde wohnt in der Sprache. In Irmgard Ackermann und Harald Weinrich (Hg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur: Zur Standortbestimmung der »Ausländerliteratur«*. München: Piper, 25–32.
- Bischoff, Doerte. (2020). Reflexionsfiguren des Transnationalen? »Zigeuner«-Figuren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Dimitré Dinevs »Engelszungen« und Abbas Khiders »Der falsche Inder«. In Svetlana Arnaudova und Doerte Bischoff

- (Hg.), *Figuren des Transnationalen: (Re-)Visionen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Dresden: Thelem, 205–224.
- Bjorklund, Beth. (1997). Mayröcker's Fictional Autobiography. In Margarete Lamb-Faffelberger (Hg.), *Out from the Shadows: Essays on Contemporary Austrian Women Writers and Filmmakers*. Riverside: Ariadne Press, 55–65.
- Boa, Elizabeth und Palfreyman, Rachel. (2000). *Heimat – A German Dream: Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890–1990*. Oxford: Oxford University Press.
- Böckel, Valerie. (2011). *Migration in der österreichischen Literatur: Die TrägerInnen des Preises »schreiben zwischen den kulturen« 2003–2008*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Boehringer, Michael. (2017a). Beyond the Binary: Crossing Boundaries in Vladimir Vertlib's *Schimons Schweigen*. In Michael Boehringer, Allison Cattell und Belinda Kleinhans (Hg.), *Belief Systems in Austrian Literature, Thought and Culture*. Wien: Praesens, 232–257.
- Boehringer, Michael. (2017b). Cultures of Memory, Migration, and Masculinity: Dimitré Dinev's *Engelszungen*. In Helga Mitterbauer und Carrie Smith-Prei (Hg.), *Crossing Central Europe: Continuities and Transformations, 1900 and 2000*. Toronto: Buffalo, 169–195.
- Boehringer, Michael. (2018). On Masculinity and Displacement: Discourses of Exclusion in Martin Horváth's *Mohr im Hemd oder wie ich auszog, die Welt zu retten* (2012). *Austrian Studies*, Jg. 26, 154–171.
- Bojadžijev, Manuela und Römhild, Regina. (2014). Was kommt nach dem »transnational turn«? Perspektiven für eine kritische Migrationsforschung. In Labor Migration (Hg.), *Vom Rand ins Zentrum: Perspektiven einer kritischen Migrationsforschung*. Berlin: Palnama, 10–24.
- Bolbecher, Siglinde. (1994). Doktor Klestil zieht nach Westen. *Mit der Ziehharmonika*, Jg. 11, Nr. 3, 2.
- Bolbecher, Siglinde und Kaiser, Konstantin. (2000). *Lexikon der Exilliteratur*. Wien: Deuticke.
- Boschetti, Anna. (2012). How Field Theory Can Contribute to Knowledge of World Literary Space. *Paragraph*, Jg. 35, Nr. 1, 10–29.
- Bourdieu, Pierre. (1966). Champ intellectuel et projet créateur. *Les temps modernes*, Jg. 22, Nr. 246, 865–906.
- Bourdieu, Pierre. (1971a). Champ de pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe. *Scolies*, Jg. 1, Nr. 1, 7–26.
- Bourdieu, Pierre. (1971b). Le marché des biens symboliques. *L'année sociologique*, Jg. 22, 49–126.
- Bourdieu, Pierre. (1974a). Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis. Übersetzt von Wolfgang Fietkau. In Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 125–158.
- Bourdieu, Pierre. (1974b). Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld. Übersetzt von Wolfgang Fietkau. In Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 75–124.
- Bourdieu, Pierre. (1982). Die Wechselbeziehungen von eingeschränkter Produktion und Großproduktion. Übersetzt von Bernd Schwibs. In Christa Bürger, Peter Bürger

- und Jochen Schulte-Sasse (Hg.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 40–61.
- Bourdieu, Pierre. (1985). Sozialer Raum und Klassen. Übersetzt von Bernd Schwibs. In Pierre Bourdieu, *Sozialer Raum und »Klassen«*. *Leçon sur la leçon*. Zwei Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 7–46.
- Bourdieu, Pierre. (1992). Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital. Übersetzt von Reinhard Kreckel. In Pierre Bourdieu, *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg: VSA-Verlag, 49–79.
- Bourdieu, Pierre. (1993). Der Rassismus der Intelligenz. Übersetzt von Hella Beister und Bernd Schwibs. In Pierre Bourdieu, *Soziologische Fragen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 252–256.
- Bourdieu, Pierre. (1997a). Die Abdankung des Staates. Übersetzt von Andreas Pfeuffer. In Pierre Bourdieu et al., *Das Elend der Welt: Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*. Konstanz: UVK, 207–215.
- Bourdieu, Pierre. (1997b). Das literarische Feld. Übersetzt von Stephan Egger. In Louis Pinto und Franz Schultheis (Hg.), *Streifzüge durch das literarische Feld*. Konstanz: UVK, 33–147.
- Bourdieu, Pierre. (1998). Staatsgeist. Genese und Struktur des bürokratischen Felds. Übersetzt von Hella Beister. In Pierre Bourdieu, *Praktische Vernunft: Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 93–136.
- Bourdieu, Pierre. (2001). *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. (2005). *Die männliche Herrschaft*. Übersetzt von Jürgen Bolder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. (2009). *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. 2. Auflage. Übersetzt von Cordula Pialoux und Bernd Schwibs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. (2011). Feld der Macht, intellektuelles Feld und Klassenhabitus. Übersetzt von Stephan Egger. In Pierre Bourdieu, *Kunst und Kultur: Kunst und künstlerisches Feld*. Konstanz: UVK, 89–110.
- Bourdieu, Pierre. (2014). Der Markt der symbolischen Güter. Übersetzt von Hella Beister. In Pierre Bourdieu, *Kunst und Kultur: Zur Ökonomie symbolischer Güter*. Berlin: Suhrkamp, 15–96.
- Bovenschen, Silvia. (2016). *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. 3. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boycheva, Snezhana. (2010). Fremdsprachigkeit in literarischen Texten: Topoi der Fremdheit in der literarischen Sprache eines deutsch schreibenden Bulgaren. In Wolf-Dieter Krause (Hg.), *Das Fremde und der Text: Fremdsprachige Kommunikation und ihre Ergebnisse*. Potsdam: Universitäts-Verlag, 153–164.
- Brass, Jory. (2013). Constituting a Sense of »American« Identity and Place through Language and Literary Study: A Curriculum History, 1898–1912. *English Teaching: Practice and Critique*, Jg. 12, Nr. 2, 41–57.
- Braunsperger, Gudrun. (2003). Engel aus Stein mit Handy [Rezension zu Dimitré Dinev: *Engelszungen*]. *Die Presse*, 15. November 2003, Spectrum, VII.

- Brecht, Bertolt. (1965). *Me-ti: Buch der Wendungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Breicha, Otto und Fritsch, Gerhard. (1967). *Aufforderung zum Misstrauen: Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945*. Salzburg: Residenz.
- Breisach, Emil. (1975). Eine lange Nacht vor 15 Jahren. *manuskripte*, Jg. 15, Nr. 50, 137–138.
- Breitenfellner, Kirstin. (1999). »Holloraitulijööotuliahiii« [Rezension zu Vladimir Vertlib: *Zwischenstationen*]. *Falter*, 19. März 1999, 69.
- Breton, André. (1968). Erstes Manifest des Surrealismus 1924. Übersetzt von Ruth Henry. In André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 11–29.
- Breysach, Barbara. (2014). Verstörende Erinnerung. Überlieferung und Traditionsbruch in der österreichisch-jüdischen und deutsch-jüdischen Literatur (Vladimir Vertlib und Esther Dischereit). In Torben Fischer, Philipp Hammermeister und Sven Kramer (Hg.), *Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Amsterdam: Rodopi, 149–166.
- Broch, Hermann. (1976). Einleitung zu einer Canetti-Lesung [1933]. In Hermann Broch, *Schriften zur Literatur 1: Kritik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 59–62.
- Brod, Max und Kafka, Franz. (1989). *Eine Freundschaft. Briefwechsel*. Frankfurt a.M.: Fischer, Bd. 2.
- Bronfen, Elisabeth. (1996). *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Übersetzt von Thomas Lindquist. München: dtv.
- Brown, J. Dillon. (2013). *Migrant Modernism: Postwar London and the West Indian Novel*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Bruckner, Ferdinand. (1956). Über Volkstümlichkeit. *Wort in der Zeit*, Jg. 2, Nr. 3, 42–46.
- Brunetière, Ferdinand. (1897). *Manuel de l'histoire de la littérature française*. Paris: Delagrave.
- Brunner, Maria. (2013). Paradigmen des Pikaresken in Kumpfmüllers *Hampels Fluchten* (2000), Terézia Moras *Alle Tage* (2004), Dimitré Dinevs *Engelszungen* (2003) und Helmut Kraussers *Fette Welt* (1992). *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi/Studien zur Deutschen Sprache und Literatur*, Jg. 1, Nr. 29, 35–64.
- Buchholz, Larissa. (2008). Feldtheorie und Globalisierung. In Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig (Hg.), *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik*. Wien: Turia+Kant, 211–229.
- Bundeskanzleramt. (2001). *Kunstbericht 2000: Bericht über die Kunstförderung des Bundeskanzleramts*. Wien: Bundeskanzleramt.
- Bundeskanzleramt. (2002). *Kunstbericht 2001: Bericht über die Kunstförderung des Bundeskanzleramts*. Wien: Bundeskanzleramt.
- Bundi, Markus. (2009). Im Eisgriff der Zeit: Kim, Anna: Die gefrorene Zeit. *Wiener Zeitung*, 9. Januar 2009.
- Bürger-Koftis, Michaela. (2008). Dimitré Dinev: Märchenerzähler und Mythenflüsterer der Migration. In Michaela Bürger-Koftis (Hg.), *Eine Sprache – viele Horizonte. . . Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*. Wien: Praesens, 135–153.
- Bürger-Koftis, Michaela. (2018). Die WIENER WORTSTAETTEN – die Erfolgsgeschichte (auf Zeit) eines interkulturellen Autorentheaterprojekts. In Michaela Bürger-Koftis, Ramona Pellegrino und Sandra Vlasta (Hg.), *wokommstduher? Inter-, Multi- und Transkulturalität im österreichischen Kontext*. Wien: Praesens, 189–218.

- Butler, Judith. (2019). *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. 10. Auflage. Übersetzt von Karin Wördemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Butterweck, Helmut. (1994). Die Groteske Tragik des Gewöhnlichen [Rezension zu Radek Knapp: *Franio*]. *Die Furche*, 10. November 1994.
- Buttinger, Klaus. (2010). Nur durch das Lachen überlebt man [Interview mit Dimitré Dinev]. *Oberösterreichische Nachrichten*, 11. Dezember 2010, Magazin, 5.
- Büttner, Urs und Kim, David D. (2022). Globalgeschichten der Literaturen. Ein Methodenprogramm. In Urs Büttner und David D. Kim (Hg.), *Globalgeschichten der deutschen Literatur: Methoden – Ansätze – Probleme*. Berlin: Metzler, 1–32.
- Campbell, Joseph. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- Camus, Albert. (2010). Jonas oder der Künstler bei der Arbeit. Übersetzt von Guido G. Meister. In Albert Camus, *Jonas oder der Künstler bei der Arbeit: Gesammelte Erzählungen*. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 193–229.
- Canetti, Elias. (1994). *Die gerettete Zunge: Geschichte einer Jugend*. München: Hanser.
- Carroll, Lewis. (1990). *Alice in Wonderland*. London: Armada.
- Casanova, Pascale. (2008). *La république mondiale des lettres*. 2. Auflage. Paris: Seuil.
- Casanova, Pascale. (2011). *Kafka en colère*. Paris: Seuil.
- Case, Laura Bohn. (2015). »Ich bin genauso deutsch wie Kafka«: German Linguistic Identity in the Novels of Terézia Mora. *German Life and Letters*, Jg. 68, Nr. 2, 211–227.
- Catone, Antonella. (2016). »Suchen – Finden – Verlieren«: Sprache und Identität in Anna Kims *Die Bilderspur*. *Revista de Estudos Alemães*, Nr. 6, 65–78.
- Cheesman, Tom. (2007). *Novels of Turkish German Settlement: Cosmopolite Fictions*. Rochester: Camden House.
- Chiellino, Carmine. (1995). *Am Ufer der Fremde: Literatur und Arbeitsmigration 1870–1991*. Stuttgart: Metzler.
- Chiellino, Gino. (1985). *Literatur und Identität in der Fremde: Zur Literatur italienischer Autoren in der Bundesrepublik*. Augsburg: Bürgerhaus Kresslesmühle.
- Clar, Peter. (2018). »Ich habe nur eine Sprache, und die ist nicht die meinige«. Fremdheit, Sprache und Autor_innenschaft in Julia Rabinowichs *Spaltkopf*. In Andrea Bánffy-Benedek, Gizella Boszák, Szabolcs János und Ágota Nagy (Hg.), *Netzwerke und Transferprozesse: Studien aus dem Bereich der Germanistik*. Wien: Praesens, 219–226.
- Clauer, Markus. (2003). Sterne so fern wie der Schlaf [Rezension zu Dimitré Dinev: *Engelszungen*]. *Die Zeit*, 11. Dezember 2003. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://www.zeit.de/2003/51/L-Dinev>.
- Conterno, Chiara. (2011). *Spaltkopf* di Julia Rabinowich: Un romanzo tra fiabe e realtà. In Andrea Gullotta und Francesca Lazzarin (Hg.), *Scritture dell'io: Percorsi tra i generi autobiografici della letteratura europea contemporanea*. Bologna: I libri di Emil, 117–130.
- Conterno, Chiara. (2013). Traumi multipli. *Zwischenstationen* di Vladimir Vertlib e *Spaltkopf* di Julia Rabinowich. *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, Nr. 2, 269–283.
- Dahab, F. Elizabeth. (2009). *Voices of Exile in Contemporary Canadian Francophone Literature*. Lanham: Lexington Books.
- Dahinden, Janine. (2016). Migration im Fokus? Plädoyer für eine reflexive Migrationsforschung. In Jennifer Carvill Schellenbacher, Julia Dahlvik, Heinz Fassmann und Chris-

- troph Reinprecht (Hg.), *Migration und Integration – wissenschaftliche Perspektiven aus Österreich*. Wien: Vienna University Press, 11–29.
- Dahlvik, Julia. (2018). *Inside Asylum Bureaucracy: Organizing Refugee Status Determination in Austria*. Cham: Springer.
- Dalleo, Raphael. (2016). Introduction. In Raphael Dalleo (Hg.), *Bourdieu and Postcolonial Studies*. Liverpool: Liverpool University Press, 1–15.
- Darin, Rainer und Seidl, Günther. (1988). *Theater von unten. Von Artmann bis Unger und von der Drachengasse bis zum Tschauner: Wiener Klein- und Mittelbühnen und ihre Autoren*. Wien: Edition S.
- Dassanowsky, Robert von. (2005). »Mon Cousin de Liernut«: France as a Code for Idealized Personal and Political Identity in the »Austrian« Novels of Alexander Lernet-Holenia. *Austrian Studies*, Jg. 13, 173–190.
- De Meyer, Bernard. (2015). Posture et écriture: Le Mabanckou post-Renaudot. *Tydskrift vir Letterkunde*, Jg. 52, Nr. 1, 189–200.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. (1976). *Kafka: Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dengscherz, Sabine E. (2005). Verfremdet [Rezension zu Anna Kim: *Die Bilderspur*]. *Die Furche*, 16. Juni 2005, 19.
- Derrida, Jacques. (1972). La différance. In Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 3–29.
- Derrida, Jacques. (1976). Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken von Emmanuel Levinas. Übersetzt von Rodolphe Gasché. In Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 121–235.
- Derrida, Jacques. (2003). *Einsprachigkeit*. Übersetzt von Michael Wetzels. München: Fink.
- Dickenberger, Udo. (1994). Gemächliches Hinsichen: Hamid Sadrs stimmige Annäherung an Kafkas letzte Tage. *Wiener Zeitung*, ohne Datum.
- Dietze, Gabriele. (2019). *Sexueller Exzeptionalismus: Überlegenheitsnarrative in Migrationsabwehr und Rechtspopulismus*. Bielefeld: transcript.
- Dinev, Dimitré. (2000). Boshidar. In Christa Stippinger (Hg.), *fremdLand. das buch zum literaturpreis schreiben zwischen den kulturen 2000*. Wien: edition exil, 23–28.
- Dinev, Dimitré. (2001a). Ein Licht über dem Kopf. In Sven Nommensen und Klaus Servene (Hg.), *Hallo, Taxi! Kurzgeschichten*. Mannheim: Andiamo, 126–135.
- Dinev, Dimitré. (2001b). Lazarus. In Dimitré Dinev, *Die Inschrift*. Wien: edition exil, 116–144.
- Dinev, Dimitré. (2001c). Spas schläft. In Dimitré Dinev, *Die Inschrift*. Wien: edition exil, 93–114.
- Dinev, Dimitré. (2002). Wechselbäder. *Lichtungen*, Jg. 23, Nr. 91, 92–95.
- Dinev, Dimitré. (2003). *Engelszungen*. Wien: Deuticke.
- Dinev, Dimitré. (2004a). Der Mann, der die Veränderung liebte. *Süddeutsche Zeitung*, 25. September 2004, Literatur, VII.
- Dinev, Dimitré. (2004b). In der Fremde schreiben. *Der Standard*, 24. Januar 2004. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://www.derstandard.at/story/1547215/in-der-fremde-schreiben>.
- Dinev, Dimitré. (2004c). Lass uns Radio hören. *Die Presse*, 19. August 2004, 32.

- Dinev, Dimitré. (2004d). Zwei Zimmer sind ein großes Glück. *Der Standard*, 12. Juni 2004, Album, A3. Abgerufen am 22. Oktober 2020 von <https://www.derstandard.at/story/1692657/zwei-zimmer-sind-ein-grosses-glueck>.
- Dinev, Dimitré. (2005a). *Das Haus des Richters*. Wien: Thomas Sessler.
- Dinev, Dimitré. (2005b). Die anderen sind das Wichtigste beim Erzählen. In Helmut Gollner (Hg.), *Die Wahrheit lügen: Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*. Innsbruck: StudienVerlag, 139–148.
- Dinev, Dimitré. (2005c). Die Totenwache. In Milo Dor (Hg.), *Angekommen: Texte nach Wien zugereister Autorinnen und Autoren*. Wien: Picus, 113–123.
- Dinev, Dimitré. (2005d). Kein Wunder. In Dimitré Dinev (Hg.), *Ein Licht über dem Kopf*. Wien: Deuticke, 184–186.
- Dinev, Dimitré. (2005e). Laß uns Radio hören. In Dimitré Dinev, *Ein Licht über dem Kopf*. Wien: Deuticke, 52–55.
- Dinev, Dimitré. (2005f). *Russenhuhn [1999]*. Wien: Thomas Sessler.
- Dinev, Dimitré. (2005g). Von Haien und Häuptern. In Dimitré Dinev, *Ein Licht über dem Kopf*. Wien: Deuticke, 122–152.
- Dinev, Dimitré. (2005h). Wechselbäder. In Dimitré Dinev, *Ein Licht über dem Kopf*. Wien: Deuticke, 5–15.
- Dinev, Dimitré. (2006a). Haut und Himmel. In Hans Escher und Bernhard Studlar (Hg.), *wortstaetten n° 1: das buch zum interkulturellen autorentheaterprojekt wiener wortstaetten 2006*. Wien: edition exil, 81–129.
- Dinev, Dimitré. (2006b). In der Fremde schreiben. In Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Literatur und Migration*. München: edition text+kritik, 209–210.
- Dinev, Dimitré. (2008a). Ein Lied, der Herbst oder eine Frau. *Der Standard*, 19. Januar 2008, Album, A5.
- Dinev, Dimitré. (2008b). *Eine heikle Sache, die Seele*. Wien: Thomas Sessler.
- Dinev, Dimitré. (2008c). Geschichte vom Leuchtturm. *Salzburger Nachrichten*, 26. Juli 2008, 2.
- Dinev, Dimitré. (2008d). »Sicherheit ist ein Wort, das ausschließt«. *Die Presse*, 14. März 2008, 33.
- Dinev, Dimitré. (2009). Freche Spatzen. *Die Presse*, 18. April 2009, Spectrum, I-II.
- Dinev, Dimitré. (2010). Die Brücke der Ungenannten. In Dimitré Dinev, *Barmherzigkeit*. St. Pölten: Residenz, 7–20.
- Dinev, Dimitré (Drehbuch) & Anja Salomonowitz (Regisseurin). (2012). Spanien. In Dor Film (Produzent). Österreich: Filmladen.
- Doderer, Heimito von. (1996). Athener Rede: Von der Wiederkehr Österreichs. In Heimito von Doderer, *Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze/Traktate/Reden*. 2. durchgesehene Auflage. München: C.H. Beck, 239–247.
- Doll, Jürgen. (2011). Multiculturalisme et immigration dans le roman »Engelszungen« de Dimitré Dinev. *Allemagne d'aujourd'hui*, Nr. 197, 102–110.
- Dor, Milo. (2005). Vorwort. In Milo Dor (Hg.), *Angekommen: Texte nach Wien zugereister Autorinnen und Autoren*. Wien: Picus, 9–10.
- Drach, Albert. (2005). *Unsentimentale Reise: Ein Bericht*. Wien: Zsolnay.
- Drobna, Daniela, Hans, Marlene, Marx, Stephanie und Rittler, Irene. (2010). Nicht nur l'art pour l'art. *Der Standard*, 30. Juli 2010. Abgerufen am 18. Oktober 2021

- von <https://www.derstandard.at/story/1277339286819/dastandardat-interview-nicht-nur-lart-pour-lart>.
- Druon, Maurice. (1973). Une fille blonde. In Maurice Druon, *Nouvelles et récits*. Genf: Edito-Service, 93–102.
- Drynda, Joanna (Hg.). (2012). *Zwischen Aufbegehren und Anpassung: Poetische Figurationen von Generationen und Generationserfahrungen in der österreichischen Literatur*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Drynda, Joanna. (2019a). Problematisierung der Identitätsfragen im Werk von Anna Kim. In Anna Rutka und Magdalena Szulc-Brzozowska (Hg.), *Werte und Paradigmen zwischen Wandel und Kontinuität: Literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven*. Göttingen: V&R unipress, 111–130.
- Drynda, Joanna. (2019b). Migration und Familie im Werk von Anna Kim. *Transfer. Reception Studies*, Jg. 4, 179–197.
- Düwell, Susanne. (2012). Hybridität, Diaspora, Bruch: Poetologische Konzepte deutsch-jüdischer Gegenwartsliteratur am Beispiel von Vertlib, Biller und Rabinovici. *Aussiger Beiträge*, Jg. 6, 81–102.
- Ebrahimi, Nava. (2017). *Sechzehn Wörter*. München: btb.
- Ebrahimi, Nava. (2020). *Das Paradies meines Nachbarn*. München: btb.
- Ebrahimi, Nava. (2021). »Kurz und Nehammer haben anscheinend jede Scham verloren«. *Der Standard*, 5. September 2021. Abgerufen am 12. Oktober 2021 von <https://www.derstandard.at/story/2000129423243/nava-ebrahimikurz-und-nehammer-haben-anscheinend-jede-scham-verloren>.
- Eddo-Lodge, Reni. (2018). *Why I'm No Longer Talking to White People about Race*. 2. erweiterte Ausgabe. London: Bloomsbury.
- Eichenbaum, Ray. (1996). *Romeks Odyssee: Jugend im Holocaust*. Übersetzt von Herbert Kolmar und Vladimir Vertlib. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Eisenreich, Herbert. (1961). Das schöpferische Misstrauen oder ist Österreichs Literatur eine österreichische Literatur? *Wort in der Zeit*, Jg. 7, Nr. 6, 21–39.
- Eisenreich, Herbert. (1962). Das schöpferische Mißtrauen oder: Ist Österreichs Literatur eine österreichische Literatur. In Otto Basil, Herbert Eisenreich und Ivar Ivask (Hg.), *Das große Erbe: Aufsätze zur österreichischen Literatur*. Graz: Stiasny, 94–126.
- Eisenreich, Herbert. (1964). György Sebestyén, die Lust am Konkreten. *Wort in der Zeit*, Jg. 10, Nr. 12, 8–12.
- Eisenreich, Herbert. (1967). Vorwort. In Ivar Ivask (Hg.), *Gespiegelte Erde: Gedichte 1953–1963*. New York: Frederick Ungar, 5–7.
- Eisinger, Ute. (2004). Eine rettende Zunge aus Bulgarien: Über Dimitré Dinevs Roman »Engelszungen«. *literaturkritik.de*, 9, 1. September 2004. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://literaturkritik.de/id/7410>.
- Ekelund, Lena. (2015). Nomandinnen in Österreich: Transnationale Heldinnen in Julya Rabinowichs Romanen »Spaltkopf« und »Die Erdfresserin«. In Hermann Korte (Hg.), *Österreichische Gegenwartsliteratur*. München: edition text+kritik, 198–207.
- Ekelund, Lena. (2021). *Töchterstimmen. Transgenerationale Traumatisierung und literarische Überlieferung in Texten von Barbara Honigmann, Viola Roggenkamp, Julya Rabinowich, Olga Grjasnowa und Katja Petrowskaja*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- El-Khadem, Saad. (1961). Ohne Titel. *manuskripte*, Jg. 1, Nr. 2, 15.

- Englerth, Holger. (2016a). Erzählen zwischen Macht und Ohnmacht: Ilir Ferra. In Wiebke Sievers (Hg.), *Grenzüberschreitungen: Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*. Wien: Böhlau, 201–234.
- Englerth, Holger. (2016b). Literatur als Medium des Widerstands: Milo Dor. In Wiebke Sievers (Hg.), *Grenzüberschreitungen: Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*. Wien: Böhlau, 85–126.
- Englerth, Holger. (2016c). Vom Ausloten der Freiheit: Seher Çakır. In Wiebke Sievers (Hg.), *Grenzüberschreitungen: Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*. Wien: Böhlau, 171–200.
- Englerth, Holger. (ohne Jahr-a). »... es war schon erlösend, dass es den gegeben hat«: Der Turm (1945–1948). Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Turm/Turm_essay.pdf.
- Englerth, Holger. (ohne Jahr-b). »In den Manuskripten kann man nicht blättern, man ist verurteilt zu lesen«: manuskripte (seit 1960). Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Manuskripte/Manuskripte_essay.pdf.
- Englerth, Holger, Gausterer, Tanja und Kaukoreit, Volker. (ohne Jahr). Österreichs Literaturzeitschriften 1945–1990 im Überblick: Eine Einleitung. Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter <https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Einleitung.pdf>.
- Eribon, Didier. (2017). *Gesellschaft als Urteil: Klassen, Identitäten, Wege*. Übersetzt von Tobias Haberkorn. Berlin: Suhrkamp.
- Espahangizi, Kijan Malte. (2018). Ab wann sind Gesellschaften postmigrantisch? In Nika Foroutan, Juliane Karakayalı und Riem Spielhaus (Hg.), *Postmigrantische Perspektiven: Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt a.M.: Campus, 35–55.
- Ette, Ottmar. (2005). *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Euripides. (1987). *Die Troerinnen*. Übersetzt von Kurt Steinmann. Leipzig: Reclam.
- Ezli, Özkan. (2022). *Narrative der Migration: Eine andere deutsche Kulturgeschichte*. Berlin: de Gruyter.
- Falk, Gunter und Kolleritsch, Alfred. (1965). marginalie. *manuskripte*, Jg. 5, Nr. 13, 1.
- Fassmann, Heinz und Fenzel, Heide-Marie. (2003). Asyl und Flucht. In Heinz Fassmann und Irene Stacher (Hg.), *Österreichischer Migrations- und Integrationsbericht*. Klagenfurt: Drava, 284–304.
- Fasthuber, Sebastian. (2009a). Angst und Sehnsucht: 35 Minuten Nahaufnahme [Rezension zu Julia Rabinowich: *Fluchtarien*]. *Falter*, 10. Juni 2009, 19.
- Fasthuber, Sebastian. (2009b). Buch der Stunde [Rezension zu Julia Rabinowich: *Spaltkopf*]. *Falter*, 15. April 2009, 21.
- Fasthuber, Sebastian. (2009c). »Man überholt die Eltern« [Rezension zu Julia Rabinowich: *Spaltkopf*]. *Falter*, 13. Mai 2009, 28.
- Fasthuber, Sebastian. (2012). Beklemmende, unbequeme Lektüre: »Die Erdfresserin« von Julia Rabinowich ist der Feel-bad-Roman des Jahres. *Falter*, 25. Juli 2012, 28–29.
- Federmaier, Leopold. (1994). Kafka, geplündert: Ein Roman, teilweise von Hamid Sadr. *Literatur und Kritik*, Nr. 287/288, 84–86.
- Felmayer, Rudolf. (1955). *Dein Herz ist deine Heimat*. Wien: Amandus-Verlag.

- Fenkart, Iris. (2010). »Europäischen Geist gibt es längst« [Interview mit Dimitré Dinev]. *Wiener Zeitung*, 8. Juli 2010, 13.
- Ferk, Janko. (1994). Zehn Geschichten mit Herkunft [Rezension zu Doron Rabinovici: *Papirnik*]. *Die Furche*, 14. April 1994.
- Fessmann, Meike. (2004). Im Warteraum der Illegalität. Dimitré Dinevs wunderbarer Roman »Engelszungen«. *Süddeutsche Zeitung*, 14. Juli 2004, 16.
- Fetz, Bernhard. (2005). Dimitré Dinev: Ein Licht über dem Kopf. *Der Falter*, 18. März 2005, 8.
- Fichte, Johann Gottlieb. (2008). *Reden an die deutsche Nation*. Hamburg: Felix Meiner.
- Fiddler, Allyson. (2019). *The Art of Resistance: Cultural Protest against the Austrian Far Right in the Early Twenty-First Century*. New York: Berghahn.
- Fiechtner, Helmut A. (1956). Hofmannsthal als Europäer. *Wort in der Zeit*, Jg. 2, Nr. 7, 33–40.
- Fiero, Petra S. (2013). Vladimir Vertlib's Selbstverständnis als österreichischer Autor russisch-jüdischer Herkunft. In Norbert Honsza und Przemysław Sznurkowski (Hg.), *Deutsch-jüdische Identität: Mythos und Wirklichkeit. Ein neuer Diskurs?* Frankfurt a.M.: Peter Lang, 247–262.
- Fleischer, Hagen. (2009). Erinnerungen an die »Causa W.«. In Brigitte Lehmann, Doron Rabinovici und Sibylle Summer (Hg.), *Von der Kunst der Nestbeschmutzung: Dokumente gegen Ressentiment und Rassismus seit 1986*. Wien: Löcker, 32–40.
- Fleischer, Wolfgang. (1996). *Das verleugnete Leben: Die Biographie von Heimito von Doderer*. Wien: Kremayr & Scherian.
- Fontana, Oskar Maurus. (1956). Stefan Zweig. *Wort in der Zeit*, Jg. 2, Nr. 12, 39–40.
- Foroutan, Naika. (2019). *Die postmigrantische Gesellschaft: Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript.
- Foroutan, Naika, Karakayalı, Juliane und Spielhaus, Riem. (2018). Einleitung: Kritische Wissensproduktion zur postmigrantischen Gesellschaft. In Naika Foroutan, Juliane Karakayalı und Riem Spielhaus (Hg.), *Postmigrantische Perspektiven: Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt a.M.: Campus, 9–16.
- Foucault, Michel. (1992). Leben machen und sterben lassen. Die Geburt des Rassismus. In Michel Foucault, Sebastian Reinfeldt und Richard Schwarz (Hg.), *Bio-Macht*. Duisburg: Diss-Texte, 27–50.
- Fowler, Brigdet. (2020). Pierre Bourdieu on social transformation, with particular reference to political and symbolic revolutions. *Theory and Society*, Jg. 49, 439–463.
- Frank, Barbara Johanna. (2011). Julia Rabinowich (A) Jurydiskussion. *ORF Kärnten*. Abgerufen am 24. Februar 2022 von <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/de/information/3612/>.
- Frankfurter, Bernhard. (1996). *Presseinformation zum Carl Mayer Drehbuchwettbewerb 1996*. Kulturamt der Stadt Graz. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von http://static.kultursekretariat-graz.at/kultur/pdfs/carl_mayer/pressemitteilung_1996.pdf.
- Franssen, Thomas und Kuipers, Giseline. (2015). Sociology of Literature and Publishing in the Early 21st Century: Away from the Centre. *Cultural Sociology*, Jg. 9, Nr. 3, 291–295.
- Frei, Norbert. (1999). Alte Politik und »Neue Wege«. Zur Verspätung der Moderne in der österreichischen Literatur 1945–1970. In Janusz Golec (Hg.), *Der Schriftsteller und der*

- Staat: Apologie und Kritik in der österreichischen Literatur*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 155–174.
- Freud, Sigmund. (1986). *Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Freud, Sigmund. (1999a). Der Familienroman der Neurotiker. In Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, Bd. 7: Werke aus den Jahren 1906–1909, 227–231.
- Freud, Sigmund. (1999b). Die Traumdeutung. In Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, Bd. 2/3: Die Traumdeutung/Über den Traum, 1–642.
- Freud, Sigmund. (1999c). Studien über Hysterie. In Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, Bd. 1: Werke aus den Jahren 1892–1899, 75–312.
- Frey, Eleonore. (2005). Fremde Sprache [Rezension zu Anna Kim: *Die Bilderspur*]. *Neue Zürcher Zeitung*, 16. April 2005, 37.
- Friedl, Angelika. (2003). *Der Literaturpreis »Schreiben zwischen den Kulturen«: Ein Literaturprojekt zur Förderung des Dialogs zwischen und über Kulturen*. Diplomarbeit, Universität Wien, Wien.
- Fritsch, Gerhard. (1964). Öffentliche Ärgernisse? *Wort in der Zeit*, Jg. 10, Nr. 7/8, 7–8.
- Fritsch, Gerhard und Henz, Rudolf. (1964). Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz. *Wort in der Zeit*, Jg. 10, Nr. 7/8, 1–4.
- Fritsch, Sibylle. (1995). Goethe & Mickymaus [Rezension zu Radek Knapp: *Franio*]. *Profil*, 8. Mai 1995.
- Fritsch, Sibylle. (2008). Die Seele hat kein Alter [Interview mit Dimitré Dinev]. *Salzburger Nachrichten*, 26. April 2008, VIII.
- Fuhry, Natalia. (2018). Humor als Bindeglied zwischen den Kulturen – über die Funktion der Komik in Dimitré Dinevs *Ein Licht über dem Kopf*. In Diana Hitzke und Miriam Finkelstein (Hg.), *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – Hybride Konstellationen*. Innsbruck: Innsbruck University Press, 237–247.
- Fuß, Peter. (2001). *Das Grotteske: Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln: Böhlau.
- Gaonkar, Anna Meera, Øst Hansen, Astrid Sophie, Post, Hans Christian und Schramm, Moritz. (2021). Introduction. In Anna Meera Gaonkar, Astrid Sophie Øst Hansen, Hans Christian Post und Moritz Schramm (Hg.), *Postmigration: Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*. Bielefeld: transcript, 11–42.
- Garber, Klaus. (1989). Zur Konstitution der europäischen Nationalliteraturen: Implikationen und Perspektiven. In Klaus Garber (Hg.), *Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit: Akten des 1. Internationalen Osnabrücker Kongresses zur Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 1–55.
- Garloff, Katja. (2022). *Making German Jewish Literature Anew: Authorship, Memory, and Place*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gauß, Karl-Markus. (1995). Fluchtpunkt Österreich. *Literatur und Kritik*, Jg. 30, Nr. 5, 53.
- Gauß, Karl-Markus. (1999). Auftritt des Erzählers Vladimir Vertlib: Der Roman *Zwischenstationen* – ein Ereignis. *Neue Zürcher Zeitung*, 18. März 1999, 36.
- Geiser, Myriam. (2015). *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und in Frankreich: Deutsch-türkische und franko-maghrebinische Literatur der Postmigration*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Gelbin, Cathy S. (2011). *The Golem Returns: From German Romantic Literature to Global Jewish Culture, 1808–2008*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Genner, Michael. (1993). Menschen auf der Flucht. Mit der Ziehharmonika, Jg. 10, Nr. 4, 6–11.
- Georgeva, Ekaterina. (2009). *Die Schule für Dichtung in Wien: Der Weg der »Mehrkommunikation«*. Diplomarbeit, Universität Wien, Wien.
- Giménez Calpe, Ana. (2018). Espacios e identidades transitorias en las narraciones sobre el exilio. *Transit de Anna Seghers y Zwischenstationen de Vladimir Vertlib*. *Revista de Filología Alemana*, Jg. 26, 103–120.
- Gmünder, Stefan. (2011). Herzbrüche und Ausbruchsversuche [Rezension zu Julia Rabinowich: *Herznovelle*]. *Der Standard*, 12. Februar 2011, 24.
- Gmünder, Stefan. (2012). »Die Reichen werden reicher« [Interview mit Martina Schmidt, Deuticke Verlag]. *Der Standard*, 21. Januar 2012, Album, A3.
- Gobille, Boris. (2004). Literarisches Feld und politische Krise. Mobilisierung französischer Schriftsteller im Mai 68 und Verzeitlichungslogiken des Feldes. *Berliner Journal für Soziologie*, Jg. 14, Nr. 2, 173–187.
- Goebel, Anne. (1999). Das Spiel mit der Unschärfe [Rezension zu Radek Knapp: *Herrn Kukas Empfehlungen*]. *Süddeutsche Zeitung*, 25. Oktober 1999.
- Goebel, Anne. (2000). Probleme eines gelernten Österreicherers [Rezension zu Vladimir Vertlib: *Zwischenstationen*]. *Süddeutsche Zeitung*, 2. März 2000.
- Görlich, Ernst Joseph. (1957). Der geistige Raum der österreichischen Literatur. *Österreich in Geschichte und Literatur*, Jg. 1, Nr. 3, 175–180.
- Gorski, Philip S. (2013). Bourdieu as a Theorist of Change. In Philip S. Gorski (Hg.), *Bourdieu and Historical Analysis*. Durham: Duke University Press, 1–15.
- Goßens, Peter. (2011). *Weltliteratur: Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler.
- Grabovszki, Ernst. (2009a). »Abgründe haben mich immer angezogen« [Interview mit Julia Rabinowich]. *Wiener Zeitung*, 20. März 2009.
- Grabovszki, Ernst. (2009b). Österreich als literarischer Erfahrungsraum zugewanderter Autorinnen und Autoren. In Helmut Schmitz (Hg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam: Rodopi, 275–292.
- Graff, Matthias. (2012). »Literatur und Kritik«: Zur Entwicklung und Geschichte einer österreichischen Literaturzeitschrift. Diplomarbeit, Universität Wien, Wien.
- Gramling, David. (2016). *The Invention of Monolingualism*. New York: Bloomsbury Academic.
- Greiner, Ulrich. (1979). *Der Tod des Nachsommers: Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Literatur*. München: Hanser.
- Gremmler, Claudia. (2020). *Verheißungen des Nordens: Repräsentationen Skandinaviens in Literatur und Film der deutschsprachigen Gegenwartskultur*. Marburg: Schüren.
- Griesmayer, Norbert und Wintersteiner, Werner (Hg.). (1996). »Kleine Literaturen« in Österreich [Themenheft]. *Informationen zur Deutschdidaktik*, Jg. 20, Nr. 3.
- Grotz, Elisabeth. (1994). Bälle sind wir sowieso [Interview mit Hamid Sadr]. *Der Standard*, 22. April 1994.

- Gruber, Oliver, Mattes, Astrid und Stadlmair, Jeremias. (2016). Die meritokratische Neugestaltung der österreichischen Integrationspolitik zwischen Rhetorik und Policy. *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, Jg. 45, Nr. 1, 65–79.
- Grubmüller, Peter. (2009a). Entwurzelung einer Siebenjährigen [Rezension zu Julia Rabinowich: *Spaltkopf*]. *Oberösterreichische Nachrichten*, 8. April 2009, 17.
- Grubmüller, Peter. (2009b). »Solche Leute wie sie braucht Russland nicht!« [Interview mit Julia Rabinowich]. *Oberösterreichische Nachrichten*, 7. April 2009, 21.
- Guenther, Christina Eiko (2017). Julia Rabinowich's Transnational Poetics: Staging Border-Crossings in Theater and Fiction. *Women in German Yearbook*, Jg. 33, 128–156.
- Gunew, Sneja. (1996). Performing Australian Ethnicity: Helen Demidenko. In Wenche Ommundsen und Hazel Rowley (Hg.), *From a Distance: Australian Writers and Cultural Displacement*. Geelong: Deakin University Press, 159–171.
- Gunew, Sneja und Ommundsen, Wenche. (2018). From White Australia to the Asian Century: Literature and Migration in Australia. In Wiebke Sievers und Sandra Vlasta (Hg.), *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Leiden: Brill, 9–42.
- Gürtler, Christa. (2001). Zwischen Kulturen und Sprachen: Zur zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur von Zsuzsanna Gahse bis Vladimir Vertlib. In Anton Schwob, Hans-Jürgen Krumm, Christian Schacherreiter, Sigrid Schmid-Bortenschlager und Richard Schrodtt (Hg.), *»Und gehen auch Grenzen noch durch jedes Wort«: Grenzgänge und Globalisierung in der Germanistik*. Wien: Praesens, 107–115.
- Gütersloh, Albert Paris (1955). Ein österreichisches Erlebnis. *Wort in der Zeit*, Jg. 1, Nr. 1, 38–40.
- Haberl, Hildegard und Holler, Verena (Hg.). (2007). *Nouvelle génération – nouvelles écritures? Les mondes narratifs de la jeune Autriche*. Paris: L'Harmattan.
- Haberland, Paul. (1990). Literary Censorship in Austria since 1945. Part One: A Survey. *The Germanic Review*, Jg. 65, Nr. 2, 76–81.
- Habres, Christoph. (2011). Zum Ganzen zersplittert [Beitrag zur edition splitter]. *Wiener Zeitung*, 28. Juli 2011.
- Hackl, Wolfgang. (1988). *Kein Bollwerk der alten Garde – keine Experimentierbude. Wort in der Zeit (1955–1965): Eine österreichische Literaturzeitschrift*. Innsbruck: Institut für Germanistik.
- Hackl, Wolfgang. (2009). Komik der Entwurzelten [Rezension zu Julia Rabinowich: *Spaltkopf*]. *Tiroler Tageszeitung am Sonntag*, 29. März 2009, 87.
- Hafner, Fabjan. (2009). Der »exemplarische Epiker« der Kärntner SlowenInnen: Florjan Lipuš. In Nicola Mitterer und Werner Wintersteiner (Hg.), *Und (k)ein Wort Deutsch... Literaturen der Minderheiten und MigrantInnen in Österreich*. Innsbruck: StudienVerlag, 133–150.
- Hager, Isabella. (2008). Rückkehr ins Fremdvertraute [Rezension zu Anna Kim: *Die gefrorene Zeit*]. *Der Standard*, 17. September 2008. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <http://www.derstandard.at/story/1220458455996/rueckkehr-ins-fremdvertraute>.
- Hahn, Hans-Joachim. (2009). »Europa« als neuer »jüdischer Raum«? – Diana Pintos Thesen und Vladimir Vertlibs Romane. In Helmut Schmitz (Hg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam: Rodopi, 295–310.

- Haider, Hans. (1994). Ein Urheberstreit [Rezension zu Hamid Sadr: *Gesprächszettel an Dora*]. *Die Presse*, 3. Mai 1994.
- Haines, Brigid. (2009). Poetics of the »Gruppenbild«: The Fictions of Vladimir Vertlib. *German Life and Letters*, Jg. 62, Nr. 2, 233–244.
- Hall, Murray G. (1994). *Der Paul Zsolnay Verlag: Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil*. Tübingen: Niemeyer.
- Hametner, Michael. (2007). Anmerkung des Herausgebers. In Michael Hametner (Hg.), *Eisfischen: Die besten Kurzgeschichten aus dem 11. MDR-Literaturwettbewerb 2006*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 132–134.
- Handke, Peter. (1986). Vorwort. In Walter Manoschek und Gruppe »Neues Österreich« (Hg.), *Pflichterfüllung: Ein Bericht über Kurt Waldheim*. Wien: Löcker, 3.
- Hartl, Edwin. (1995). Ende in Salzburg [Rezension zu Vladimir Vertlib: *Abschiebung*]. *Salzburger Nachrichten*, 29. April 1995.
- Haslinger, Peter. (2008). Sprachenpolitik, Sprachendynamik und imperiale Herrschaft in der Habsburgermonarchie 1740–1914. *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*, Jg. 57, Nr. 1, 81–111.
- Hausbacher, Eva. (2009). *Poetik der Migration: Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg.
- Hausbacher, Eva. (2010). »Die Welt ist rund«: Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen Migrationsliteratur (Marija Rybakova, Julia Rabinowich). *Germanoslavica*, Jg. 21, Nr. 1/2, 27–42.
- Hayzen, Karl Hans. (1963). Zur Kunst unserer Zeit. *manuskripte*, Jg. 3, Nr. 8, 22–23.
- Hebenstreit, Desiree. (2022). *Die Zeitschrift »PLAN«: Österreichischer Identitätsdiskurs, individuelles und kollektives Gedächtnis in der Nachkriegszeit*. Göttingen: V&R unipress.
- Heero, Aigi. (2008). Vladimir Vertlibs *Zwischenstationen* – ein autobiografischer Roman? In Mari Tarvas und Sonja Pachali (Hg.), *Tradition und Geschichte im literarischen und sprachwissenschaftlichen Kontext*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 23–35.
- Heinrichs, Hans-Jürgen. (1976). ohne Titel. *manuskripte*, Jg. 16, Nr. 52, 13–15.
- Heisz, Irene. (2006). Geschichten, neu wie der Frühling [Interview mit Dimitré Dinev]. *Tiroler Tageszeitung*, 31. März 2006, 15.
- Henz, Rudolf. (1955). Vorwort des Herausgebers. *Wort in der Zeit*, Jg. 1, Nr. 1, 1–2.
- Herausgeber, Verlag und Redaktion. (1945). Zum Wiederbeginn. *Plan*, Jg. 1, Nr. 1, 1–2.
- Herder, Johann Gottfried von. (1767). *Ueber die neuere Deutsche Litteratur: Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend*. Riga: Hartknoch.
- Herder, Johann Gottfried von. (1846). Ueber das Verhältnis des Studiums der fremden Sprachen zu dem der Muttersprache. In Emil Gottfried von Herder (Hg.), *Johann Gottfried von Herder's Lebensbild*. Erlangen: Bläsing, 151–162.
- Hergouth, Alois. (1960). Ohne Titel. *manuskripte*, Jg. 1, Nr. 1, 1.
- Herman, Judith Lewis. (1992). *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books.
- Heydebrand, Renate von (1988). Vorwort. In Renate von Heydebrand, Dieter Pfau und Jörg Schönert (Hg.), *Zur theoretischen Grundlegung einer Sozialgeschichte der Literatur: Ein struktural-funktionaler Entwurf*. Tübingen: Niemeyer, VII–VIII.
- Hielscher, Martin. (2006). Andere Stimmen – andere Räume. Die Funktion der Migrantenliteratur in deutschen Verlagen und Dimitré Dinevs Roman »Engelsungen«. In

- Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Literatur und Migration*. München: edition text+kritik, 196–208.
- Hielscher, Martin. (2010). Kontinuität und Bruch der Genealogie. Die Inszenierung archaischer Familienstrukturen im Roman der »Migranten«. In Simone Costagli und Matteo Galli (Hg.), *Deutsche Familienromane: Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. München: Fink, 195–206.
- Hill, Marc und Yildiz, Erol. (2018). Einleitung. In Marc Hill und Erol Yildiz (Hg.), *Postmigrantische Visionen: Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Bielefeld: transcript, 7–9.
- Hill, Marc und Yildiz, Erol. (2021). Europa in der Flüchtlingskrise? Schlingensiefs Container kontrapunktisch betrachtet. In Wiebke Sievers, Rainer Bauböck und Christoph Reinprecht (Hg.), *Flucht und Asyl – internationale und österreichische Perspektiven*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 237–253.
- Hipfl, Iris. (2008). Zur Hybridität von Migrantenliteratur anhand von Dimitré Dinevs Roman *Engelszungen*. In Iris Hipfl und Raliza Ivanova (Hg.), *Österreichische Literatur zwischen den Kulturen: Internationale Konferenz Târnovo, Oktober 2006*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 89–106.
- Hoff, Ralf von den, Asch, Ronal G., Aurnhammer, Achim, et al. (2015). Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht. *H-Soz-Kult*, 28. Juli 2015. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216>.
- Hofmann, Bettina. (2018). Transitland Italien: Jüdische Auswanderer aus der ehemaligen Sowjetunion erzählen von der Durchgangsstation Italien auf dem Weg nach Kanada, Österreich und in die USA. *Yearbook for European Jewish Literature Studies*, Jg. 5, 142–155.
- Hofmann, Michael und Patrut, Iulia-Karin. (2015). *Einführung in die interkulturelle Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Höge, Helmut. (2000). Total frustrierte junge Männer über sich [Rezension zu u.a. Vladimir Vertlib: *Zwischenstationen*]. *die tageszeitung*, 3. Januar 2000.
- Holler, Verena. (2003). *Felder der Literatur: Eine literatursoziologische Studie am Beispiel von Robert Menasse*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Holler, Verena. (2007). Le profane et l'art véritable. Quelques réflexions sur les évolutions récentes dans le champ autrichien. In Hildegard Haberl und Verena Holler (Hg.), *Nouvelle génération – nouvelles écritures? Les mondes narratifs de la jeune Autriche*. Paris: L'Harmattan, 13–44.
- Holzinger, Alfred. (1962). Rücksicht und Vorsicht – Probleme des österreichischen Zeitromans. *manuskripte*, Jg. 2, Nr. 4, 3.
- Horn, Batya. (ohne Jahr). Edition Splitter. Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter <https://www.splitter.co.at/edition-splitter/>.
- Horn, Otto. (1946). Nochmals »Das verhängte Fenster«. *Plan*, Jg. 1, Nr. 6, 487–490.
- Horváth, Andrea. (2012). Fremdheit und Mehrsprachigkeit in Anna Kims *Die Bilderspur*. *Werkstatt*, Jg. 7, 66–74.
- Horváth, Andrea. (2017). Verschwinden, Vermissen und Vergessen. Kriegs- und Erinnerungsdiskurs in Anna Kims *Die gefrorene Zeit*. In Milan Tvrdík und Harald Haslmayr (Hg.), *Frieden und Krieg im mitteleuropäischen Raum: Historisches Gedächtnis und literarische Reflexion*. Wien: new academic press, 351–360.

- Horvath, Christina. (2010). Migrant Writing as a Strategy of Legacy Hunting in the French Literary Field. In Mirjam Gebauer und Pia Schwarz Lausten (Hg.), *Migration and Literature in Contemporary Europe*. München: Meidenbauer, 149–163.
- Horvath, Kenneth. (2014). *Die Logik der Entrechtung: Sicherheits- und Nutzendiskurse im österreichischen Migrationsregime*. Wien: Vienna University Press.
- Horvath, Kenneth. (2017). Die Illusion der Andersartigkeit: Mit Bourdieu zu einer rassistuskritischen Bildungsforschung? In Markus Rieger-Ladich und Christian Grabau (Hg.), *Pierre Bourdieu: Pädagogische Lektüren*. Wiesbaden: Springer, 147–166.
- Horváth, Martin. (2012). *Mohr im Hemd oder wie ich auszog, die Welt zu retten*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Höyng, Peter. (2022). Building Bridges: Initial Observations on Dimitré Dinev's Prose Texts. In Margarete Lamb-Faffelberger und Gabriele Petricek (Hg.), *Passages: Crossings – Borders – Openings: In Conversation with Austrian Writers*. New York: Peter Lang, 291–300.
- Hubmann, Gerhard. (2013). Die Entdeckung und Förderung junger österreichischer Autorinnen und Autoren nach dem Zweiten Weltkrieg. In Stefan Schmidl (Hg.), *Die Künste der Nachkriegszeit: Musik, Literatur und bildende Kunst in Österreich*. Wien: Böhlau, 199–208.
- Huggan, Graham. (2001). *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London: Routledge.
- Husemann, Gesa. (2011). Vom »Sprachrohr der Kanaken« zum »deutschen Dichter«: Feridun Zaimoglu. In Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter, 383–404.
- Hüttler, Michael. (2003). TheatermacherInnen türkischer Herkunft in Wien. In Monika Wagner, Susanne Schwinghammer und Michael Hüttler (Hg.), *Theater. Begegnung. Integration?* Frankfurt a.M.: IKO, 93–110.
- Idrobo, Carlos. (2012). He Who Is Leaving . . . : The Figure of the Wanderer in Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* and Caspar David Friedrich's *Der Wanderer über dem Nebelmeer*. *Nietzsche-Studien*, Jg. 41, Nr. 1, 78–103.
- Innerhofer, Roland. (1985). *Die Grazer Autorenversammlung (1973–1983): Zur Organisation einer »Avantgarde«*. Wien: Böhlau.
- Institut für Österreichkunde. (ohne Jahr). Die Gründungsgeschichte des Instituts für Österreichkunde. Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter <https://www.oesterreichkunde.ac.at/wir-ueber-uns/die-gruendungsgeschichte/>.
- Ivanković, Borko. (2009). *Serbische Migrantinnen und Migranten als Literaturschaffende in Österreich*. Diplomarbeit, Universität Wien, Wien.
- Jandl, Ernst. (1977). an einen grenzen. *manuskripte*, Jg. 17, Nr. 57, 56.
- Jandl, Ernst. (1981). Brief an Kundeyt Şurdum, 26. Februar 1981, Österreichische Nationalbibliothek, Literaturarchiv, Nachlass Ernst Jandl.
- Jandl, Ernst. (2016). »Das Öffnen und Schließen des Mundes«: Frankfurter Poetikvorlesungen. In Ernst Jandl, *Werke in 6 Bänden*. München: Luchterhand, Bd. 6, 295–401.
- Jandl, Paul. (2003). Generation Lada: Dimitré Dinev – ein bulgarischer Schriftsteller in Wien [Rezension zu Dimitré Dinev: *Engelszungen*]. *Neue Zürcher Zeitung*, 8. Dezember 2003, 24.

- Jandl, Paul. (2008). Zwillingszittern der Worte [Rezension zu Anna Kim: *Die gefrorene Zeit*]. *Neue Zürcher Zeitung*, 10. November 2008, 26.
- Jandl, Paul. (2009). Zwiespalt Emigration [Rezension zu Julia Rabinowich: *Spaltkopf*]. *Neue Zürcher Zeitung*, 5. März 2009, 24.
- Janke, Pia. (2019). »Wie prägt die Sprache das Bewusstsein?«. *Der Standard*, 12./13. Oktober 2019, 35.
- Jánoska, Georg. (1961). Zur Sprache der Kunst. *manuskripte*, Jg. 1, Nr. 2, 1.
- Jhala, Amar. (2003). *Die poetologische Rekursivität des Mythos: Die Troerinnen des Euripides und ihre Bearbeitungen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, dargestellt anhand der Adaptationen von Franz Werfel, Jean-Paul Sartre und Walter Jens*. Wien: Praesens.
- Jöbstl, Peter. (2009). *Droschl: Geschichte des Grazer Literaturverlages 1978–2008*. Masterarbeit, Universität Graz, Graz.
- Joshi, Priya. (2002). *In Another Country: Colonialism, Culture, and the English Novel in India*. New York: Columbia University Press.
- Joyce, James. (1992). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ware: Wordsworth.
- Judex, Bernhard, Mittermayer, Manfred und Huber, Martin. (2019). *Residenz: Frühe Jahre eines Literaturverlags. Begleitbroschüre zur Ausstellung im Literaturarchiv Salzburg, August 2019*. Salzburg: Universität Salzburg.
- Judy, Michaela. (1984). *Literaturförderung in Österreich. Untersuchungen zum Verhältnis von Literatur und staatlicher Förderungspolitik*. Dissertation, Universität Wien, Wien.
- Jules-Rosette, Bennetta. (1998). *Black Paris: The African Writers' Landscape*. Urbana: University of Illinois Press.
- Jungk, Peter Stephan. (2011). Leidenschaft, die Leiden schafft [Rezension zu Julia Rabinowich: *Herznovelle*]. *Die Zeit*, 20. April 2011, 12.
- Jurt, Joseph. (1998). Das Konzept des literarischen Feldes und die Internationalisierung der Literatur. In Horst Turk, Brigitte Schultze und Roberto Simanowski (Hg.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*. Göttingen: Wallstein, 84–103.
- Jurt, Joseph. (2014). *Sprache, Literatur und nationale Identität: Die Debatten über das Universelle und das Partikulare in Frankreich und Deutschland*. Berlin: de Gruyter.
- Kaiser, Konstantin. (2000). Einer, der vom Erzählen erzählt: Über Vladimir Vertlib. *Zwischenwelt*, Jg. 17, Nr. 2, 4–5.
- Kaiser, Vea. (2015). *Makarionissi oder Die Insel der Seligen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Kaminski, Astrid. (2012). Die Unmöglichkeit des Seins [Rezension zu Julia Rabinowich: *Die Erdfresserin*]. *Frankfurter Rundschau*, 22. November 2012, 32.
- Kamm, Martina, Spoerri, Bettina, Rothenbühler, Daniel und D'Amato, Gianni (Hg.). (2010). *Diskurse in die Weite: Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*. Zürich: Seismo.
- Kassner, Rudolf. (1956). Rainer Maria Rilke. *Wort in der Zeit*, Jg. 2, Nr. 12, 11–15.
- Kastberger, Klaus. (1995). Ich denke an Beine und gehe auf die Toilette [Rezension zu Vladimir Vertlib: *Abschiebung*]. *Die Presse*, 22. April 1995.
- Kastberger, Klaus. (1999). Alles – nur ja kein T-Shirt mit der Aufschrift »Womit kann ich dienen?« [Rezension zu Radek Knapp: *Herrn Kukas Empfehlungen*]. *Die Presse*, 11. September 1999, Spectrum, IX.

- Kastner, Jens. (2002). »Fleischgewordene Höllenmaschine«: Staatlicher Rassismus als neoliberale Politik. In Uwe H. Bittlingmayer, Rolf Eickelpasch, Jens Kastner und Claudia Rademacher (Hg.), *Theorie als Kampf? Zur politischen Soziologie Pierre Bourdieus*. Opladen: Leske+Budrich, 319–341.
- Kaszyński, Stefan H. (1999). Die Anthologie »Das österreichische Wort« als Instrument der staatlichen Kulturpolitik. In Janusz Golec (Hg.), *Der Schriftsteller und der Staat: Apologie und Kritik in der österreichischen Literatur*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 175–184.
- Kaukoreit, Volker. (ohne Jahr). »Mit der Ziehharmonika«: Die ersten Schritte eines bedeutenden österreichischen Periodikums zur Exilliteratur, deren Umwelten und Erforschung (1984–1990). Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Mit_der_Ziehharmonika/Mit_der_Ziehharmonika_esay.pdf.
- Kazmaier, Daniel. (2022). Gesten der Vergegenwärtigung. Wiederlesen als transkultureller Akt bei Emmanuel Carrère und Dimitré Dinev. In Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella und Sabine Hoffmann (Hg.), *Jahrbuch für Internationale Germanistik: Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)*, Bern: Peter Lang, Bd. 9, 31–42.
- Kazmierczak, Madlen. (2016). *Fremde Frauen: Zur Figur der Migrantin aus (post)sozialistischen Ländern in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Erich Schmidt.
- Kegelman, René. (2010). »Warten konnte man sprachlos. Suchen nur auf deutsch.« Zu interkulturellen Begegnungen in Dimitré Dinevs Erzählband *Ein Licht über dem Kopf*. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Jg. 1, Nr. 2, 107–117.
- Kehl, Anna. (2013). Konstruktion und De-Konstruktion von Identität durch Sprache in der deutschsprachigen Migrationsliteratur. *Werkstatt*, Jg. 8, 29–65.
- Kehlmann, Daniel. (1999). Waldemar im Westen [Rezension zu Radek Knapp: *Herrn Kukas Empfehlungen*]. *Der Standard*, 11. September 1999.
- Keller, Claudia. (2021). Muster Prosa. Lineaturen der Literatur (hauptsächlich) mit Blick auf Ann Cotten. In Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon und Jodok Trösch (Hg.), *Prosa: Theorie, Exegese, Geschichte*. Berlin: de Gruyter, 291–324.
- Kellerwessel, Wulf. (2009). *Wittgensteins Sprachphilosophie in den »Philosophischen Untersuchungen«: Eine kommentierte Ersteinführung*. Frankfurt am Main: ontos.
- Khair Alanam, Omar. (2018). *Danke! Wie Österreich meine Heimat wurde*. Wien: edition a.
- Kim, Anna. (1999). Fenster. *Lichtungen*, Jg. 20, Nr. 80, 98.
- Kim, Anna. (2000a). Irritationen. In Christa Stippinger (Hg.), *fremdLand. das buch zum literaturpreis schreiben zwischen den kulturen 2000*. Wien: edition exil, 9–14.
- Kim, Anna. (2000b). mär. *perspektive*, Nr. 39, 40–41.
- Kim, Anna. (2002a). Bilderspuren. *manuskripte*, Jg. 42, Nr. 156, 20–23.
- Kim, Anna. (2002b). exile. *Zwischenwelt*, Jg. 19, Nr. 2, 12.
- Kim, Anna. (2003). Das unbedingte Berühren. *manuskripte*, Jg. 43, Nr. 162, 28–29.
- Kim, Anna. (2004a). *Die Bilderspur*. Graz: Droschl.
- Kim, Anna. (2004b). Ein Making Of. *Volltext*, Nr. 4, 9.
- Kim, Anna. (2004c). Experiment und Krieg: Erfahrungsbericht und Fragen. *Trans*, Nr. 15. Abgerufen am 15. Mai 2024 von https://www.inst.at/trans/15Nr/11_2/kim15.htm.
- Kim, Anna. (2004d). Verborgte Sprache. *Zwischenwelt*, Jg. 21, Nr. 1, 36–37.

- Kim, Anna. (2005a). Das Versteck. *entwürfe*, Nr. 43, 125–128.
- Kim, Anna. (2005b). Die wahrgenommene Fremde. *Ausblicke*, Nr. 21, 34–35.
- Kim, Anna. (2005c). Glück. *manuskripte*, Jg. 44, Nr. 170, 66–70.
- Kim, Anna. (2006). *das sinken ein bückflug*. Horn: Edition Thurnhof.
- Kim, Anna. (2007). liebe, unendlich. In Johannes Rauchenberger und Birgit Pölzl (Hg.), *Mein Bild – meine Religion: Aspekte der Religion zu Bildern der Kunst*. München: Fink, 32–39.
- Kim, Anna. (2008). *Die gefrorene Zeit*. Graz: Droschl.
- Kim, Anna. (2009). Sprachbilder – Bildersprache. In Stefan Krist, Patricia Brooks und Günter Vallaster (Hg.), *Das literarische Sprachlabor: Workshop-Konzepte für den Deutsch-Unterricht*. Wien: Praesens, 88–90.
- Kim, Anna. (2011). *Figure du sourvenir/Die Form der Erinnerung*. Übersetzt von Maryse Jacob und Camille Luscher. Saint-Nazaire: meet.
- Kim, Anna. (2012a). *Anatomie einer Nacht*. Berlin: Suhrkamp.
- Kim, Anna. (2012b). *Invasionen des Privaten*. 2. Auflage. Graz: Droschl.
- Kim, Anna. (2014a). die abgründe des recherchierens. Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter https://sfd.at/programm/2014/dichtung-und-wahrheit/abgrunde%20des%20recherchierens_anna%20kim.pdf.
- Kim, Anna. (2014b). Penzing, Wien. In Anna Jung und Jochen Jung (Hg.), *Österreich-Atlas: Literarisch-fotografische Erkundungen aus der Mitte Europas*. Salzburg: Jung und Jung, 74.
- Kim, Anna. (2015). *Der sichtbare Feind: Die Gewalt des Öffentlichen und das Recht auf Privatheit*. St. Pölten: Residenz.
- Kim, Anna. (2016). Die Inseln der Unseligen. *Die Zeit*, 14. Juli 2016. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://www.zeit.de/2016/30/fluechtlinge-oesterreich-politiker-inse-1>.
- Kim, Anna. (2017a). *Die große Heimkehr*. Berlin: Suhrkamp.
- Kim, Anna. (2017b). *Fingerpflanzen: Erzählungen mit und nach Bildern von Kristian Evju*. Oberelchingen: Topalian & Milani.
- Kim, Anna. (2017c). *Über die Dringlichkeit*. Innsbruck: Innsbruck University Press.
- Kim, Anna. (2021a). Defining the Novel. Blogbeitrag in der Reihe *onDizziness*. Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter <https://www.on-dizziness.com/resources-overview/defining-the-novel>.
- Kim, Anna. (2021b). Farbe bekennen. *Volltext*, Nr. 4, 8–10.
- Kim, Anna. (2022). *Geschichte eines Kindes*. Berlin: Suhrkamp, 2022.
- Kim, Anna. (2024). *Zwischen Fakt und Fiktion*. Wien: Sonderzahl.
- Kim, Anna und Stangl, Anna. (2005). *Hunde ziehen vorbei/Stray dogs drifting*. Übersetzt von Stephen Grynwasser. Wien: Comet.
- kito. (2008). Alles weg [Rezension zu Anna Kim: *Die gefrorene Zeit*]. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. September 2008, 34.
- Klauhs, Harald. (2005). Die Überwindung des Baj Ganju. *Die Presse*, 10. November 2005, 36.
- Kleppinger, Kathryn A. (2015). *Branding the »Beur« Author: Minority Writing and the Media in France, 1983–2013*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Klingenböck, Ursula. (2005). Was nicht erzählt wird, wird nicht erinnert. Zeitgenössische österreichische Literatur und/als Gedächtniskultur. In Mateja Škofljanec und Sabine

- Fanfule (Hg.), *Zeitgenössische deutsche und slowenische Literatur aus Österreich. Internationale Tagung 4.-6. Oktober 2005*. Maribor: Univerzitetna knjižnica Maribor, 45–68.
- Klinger, Cornelia und Knapp, Gudrun-Axeli. (2007). Achsen der Ungleichheit – Achsen der Differenz: Verhältnisbestimmungen von Klasse, Geschlecht, »Rasse«/Ethnizität. In Cornelia Klinger, Gudrun-Axeli Knapp und Birgit Sauer (Hg.), *Achsen der Ungleichheit: Zum Verhältnis von Klasse, Geschlecht und Ethnizität*. Frankfurt am Main: Campus, 19–41.
- Klose, Joachim und Schmitz, Walter. (2016). Vorwort: Warum dieses Buch? In Joachim Klose und Walter Schmitz (Hg.), *Freiheit, Angst und Provokation: Zum gesellschaftlichen Zusammenhalt in der postdiktatorischen Gesellschaft*. Dresden: Thelem, 13–21.
- Klüger, Ruth. (2015). *weiter leben: Eine Jugend*. 21. Auflage. München: dtv.
- Knapp, Radek. (1994). *Franio*. Wien: Deuticke.
- Knapp, Radek. (1997). Ente à l'orange. In Helmut Eisendle (Hg.), *Fremd: Eine Anthologie*. Wien: Deuticke, 13–47.
- Knapp, Radek. (1999). *Herrn Kukas Empfehlungen*. München: Piper.
- Koch, Manfred. (2002). *Weimaraner Weltbewohner: Zur Genese von Goethes Begriff »Weltliteratur«*. Tübingen: Niemeyer.
- Koepp, Jürgen H. (1989). Die Bürgschaft des ästhetischen Ichs. Zum Schreibproblem zwischen Akt und Abbild. *Merkur*, Jg. 43, Nr. 485, 588–603.
- Köhlmeier, Michael. (2016). *Das Mädchen mit dem Fingerhut*. München: Hanser.
- Kolleritsch, Alfred. (1962a). Die wilde Jagd. *manuskripte*, Jg. 2, Nr. 3, 1–2.
- Kolleritsch, Alfred. (1962b). Ohne Titel. *manuskripte*, Jg. 2, Nr. 4, 1.
- Kolleritsch, Alfred. (1963a). marginalie. *manuskripte*, Jg. 3, Nr. 7, 1.
- Kolleritsch, Alfred. (1963b). österreichisches fragment. *manuskripte*, Jg. 3, Nr. 8, 4.
- Kolleritsch, Alfred. (1964). marginalie. *manuskripte*, Jg. 4, Nr. 10, 1.
- Kolleritsch, Alfred. (1965). marginalie. *manuskripte*, Jg. 5, Nr. 14/15, 1.
- Kolleritsch, Alfred. (1966). Ernst Jandl: *Laut und Luise*. Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1966. *manuskripte*, Jg. 6, Nr. 18, 35.
- Kolleritsch, Alfred. (1968). marginalie. *manuskripte*, Jg. 8, Nr. 22, 1.
- Kolleritsch, Alfred. (1975). marginalie. *manuskripte*, Jg. 15, Nr. 50, 1.
- Kolleritsch, Alfred. (1976). marginalie. *manuskripte*, Jg. 16, Nr. 51, 1.
- Kolleritsch, Alfred und Waldorf, Günter. (1967). ohne Titel. *manuskripte*, Jg. 7, Nr. 2, 1.
- Kolleritsch, Hedwig. (1962c). Zur Eigengesetzlichkeit des Schönen. *manuskripte*, Jg. 2, Nr. 6, 23–24.
- Komfort-Hein, Susanne. (2013). Verdichtungen: Exil und Migration im Resonanzraum eines totalitären Jahrhunderts: Vertilbs *Zwischenstationen* und Schädlichs *Kokoschkins Reise*. In Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein (Hg.), *Literatur und Exil*. Berlin: de Gruyter, 357–380.
- Kondrič Horvat, Vesna. (2005). »Alle sagen, du bist ein Kamel, und dann beweis mal, dass du keines bist...«. In Mateja Škofljanec und Sabine Fanfule (Hg.), *Zeitgenössische deutsche und slowenische Literatur aus Österreich. Internationale Tagung 4.-6. Oktober 2005*. Maribor: Univerzitetna knjižnica Maribor, 69–78.
- Koren, Timo und Delhay, Christine. (2017). Depoliticising Literature, Politicising Diversity: Ethno-Racial Boundaries in Dutch Literary Professionals' Aesthetic Repertoires. *Identities*, Jg. 26, Nr. 2, 184–202.

- Körte, Mona. (2013). Übergangsobjekte: Tagebücher zwischen den Sprachen. In Doerte Bischoff und Joachim Schlör (Hg.), *Dinge des Exils*. München: edition text+kritik, 327–342.
- Kosnick, Kira. (2021). Decolonizing Migration Studies? Thinking about Migration Studies from the Margins. *Zeitschrift für Migrationsforschung – Journal of Migration Studies*, Jg. 1, Nr. 2, 73–95.
- Kraft, Thomas. (1999a). Der Führer im Schrank [Rezension zu Vladimir Vertlib: *Zwischenstationen*]. *Der Tagesspiegel*, 5. Dezember 1999.
- Kraft, Thomas. (1999b). Herzensbrecher, Spitzbuben, Tagträumer [Rezension zu Radek Knapp: *Herrn Kukas Empfehlungen*]. *Frankfurter Rundschau*, 13. Oktober 1999.
- Kramsch, Claire. (1997). The Privilege of the Nonnative Speaker. *Publications of the Modern Language Association of America*, Jg. 112, Nr. 3, 359–369.
- Krause, Maureen T. (1995). Introduction: »Bereshit bara Elohim«: A Survey of the Genesis and Evolution of the Golem. *Journal of the Fantastic in the Arts*, Jg. 7, Nr. 2/3, 113–136.
- Kremnitz, Georg. (2015). *Mehrsprachigkeit in der Literatur: Ein kommunikationssoziologischer Überblick*. 2., erweiterte Auflage. Wien: Praesens.
- Krenz-Dewe, Linda. (2018). Zum wechselseitigen Verhältnis von Identitätskonstruktion und (brüchiger) Überlieferung in Julya Rabinowichs *Spaltkopf*. *Yearbook for European Jewish Literature Studies*, Jg. 5, Nr. 1, 67–85.
- Krizenecky, Suzanne. (2013). Dialog mit Jedermann. In Danielle Spera (Hg.), *meeting jedermann: rabinovich revisited*. Wien: Jüdisches Museum, 8–9.
- Krome, Sabine. (2020). Zwischen gesellschaftlichem Diskurs und Rechtschreibnormierung: Geschlechtergerechte Schreibung als Herausforderung für gelungene Textrealisation. *Muttersprache*, Jg. 130, Nr. 1, 64–78.
- Kruntorad, Paul. (1966). Was ist Kulturpolitik? *Literatur und Kritik*, Jg. 1, Nr. 3, 54–55.
- Kruntorad, Paul. (2006). Anstoß genug. *Die Presse*, 8. April 2006, Spectrum, IV.
- Kucher, Primus-Heinz. (1990). Profile der neueren slowenischen Literatur in Kärnten, Johann Strutz, Hermagoras 1989. *Mit der Ziehharmonika*, Jg. 7, Nr. 1, 6–7.
- Kuhner, Herbert. (1992). Und kein Wort Deutsch (G. Nitsche). *Mit der Ziehharmonika*, Jg. 9, Nr. 2, 14.
- Kunisch, Hans-Peter. (1995). Nicht Israel! Vladimir Vertlibs Erstling *Abschiebung*. *Neue Zürcher Zeitung*, 30. Juni 1995.
- Kunstsymposium im Künstlerzentrum Schloß Parz. (1966). Memorandum. *manuskripte*, Jg. 6, Nr. 18, 37–38.
- Kunz, Andreas. (2019). Plovdiv und die Maritsa. *Dossier: Geschichte im Fluss. Flüsse als europäische Erinnerungsorte*. Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-im-fluss/267836/plovdiv-und-die-maritsa>.
- Kurt, Kemal. (1998). *Ja, sagt Molly*. Berlin: Hitit Verlag.
- Kymlicka, Will. (2012). *Multiculturalism: Success, Failure and the Future*. Washington: Migration Policy Institute.
- Lamb-Faffelberger, Margarete und Petricek, Gabriele. (2022). Im Gespräch mit Vladimir Vertlib. In Margarete Lamb-Faffelberger und Gabriele Petricek (Hg.), *Passages: Crossings – Borders – Openings: In Conversation with Austrian Writers*. The Austrian-American Podium Dialog. New York: Peter Lang, 284–286.

- Landerl, Peter. (2005). *Der Kampf um die Literatur: Literarisches Leben in Österreich seit 1980*. Innsbruck: StudienVerlag.
- Langer, Renate. (1996). 30 Jahre »Literatur und Kritik«. In Renate Langer (Hg.), *30 Jahre »Literatur und Kritik«*. Salzburg: Otto Müller, 5–25.
- Lauter, Paul. (1994). Melville Climbs the Canon. *American Literature*, Jg. 66, Nr. 1, 1–24.
- Lawrence, John Shelton. (2006). Joseph Campbell, George Lucas, and the Monomyth. In Matthew Kapell und John Shelton Lawrence (Hg.), *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*. New York: Peter Lang, 21–33.
- Leeming, David Adams. (1998). *Mythology: The Voyage of the Hero*. 3. Auflage. New York: Oxford University Press.
- Leerssen, Joep. (2008). Introduction: Philology and the European Construction of National Literatures. In Dirk van Hulle und Joep Leerssen (Hg.), *Editing the Nation's Memory: Textual Scholarship and Nation-Building in 19th-Century Europe*. Amsterdam: Rodopi, 13–27.
- Lennox, Sara. (2006). *Cemetery of the Murdered Daughters: Feminism, History, and Ingeborg Bachmann*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Lernet-Holenia, Alexander. (1945). Gruß des Dichters. *Der Turm*, Jg. 1, Nr. 4/5, 109.
- Leschanz, Christoph. (2022a). *Das österreichische literarische Feld in der Nachkriegszeit. Neue Autonomie zwischen Kulturpolitik und österreichischer Identitätskonstruktion*. Dissertation, Universität Wien, Wien.
- Leschanz, Christoph. (2022b). Im Feld der Macht – das Beispiel des österreichischen literarischen Feldes in der Nachkriegszeit. In Karsten Schmidt und Haimo Stiemer (Hg.), *Bourdieu in der Germanistik*. Berlin: de Gruyter, 301–324.
- Leschanz, Christoph. (2023). Feldtheorie und Literaturgeschichte: Herausforderungen, Möglichkeiten und Mehrfachpositionierungen von Akteur*innen. Das Beispiel des österreichischen literarischen Feldes und der »Österreichischen Literatur«. In Christine Magerski und Christian Steuerwald (Hg.), *Literatursoziologie: Zu ihrer Aktualität und ihren Möglichkeiten*. Wiesbaden: Springer, 55–78.
- Lessenich, Rolf. (1999). Gothic Novel. In Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Hg.), *Frauen Literatur Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 2., vollständig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 191–206.
- Lévinas, Emmanuel. (2002). *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*. 3. Auflage. Übersetzt von Wolfgang Nikolaus Krewani. Freiburg: Karl Alber.
- Liebsch, Burkhard. (2016). Vorwort. In Burkhard Liebsch (Hg.), *Der Andere in der Geschichte – Sozialphilosophie im Zeichen des Krieges: Ein kooperativer Kommentar zu Emmanuel Lévinas' »Totalität und Unendlichkeit«*. Freiburg: Karl Alber, 9–29.
- Lietzow, Bernadette. (2011). Literarische Operation am offenen (Frauen-)Herzen [Rezension zu Julia Rabinowich: *Herznovelle*]. *Tiroler Tageszeitung am Sonntag*, 27. Februar 2011, 48.
- Löhndorf, Marion. (1994). Märchen mit Fallstricken [Rezension zu Radek Knapp: *Franio*]. *Neue Zürcher Zeitung*, 30. November 1994.
- Lorenz, Dagmar C. (2008). Vladimir Vertlib, a Global Intellectual: Exile, Migration, and Individualism in the Narratives of a Russian Jewish Author in Austria. In Todd C. Hanlin (Hg.), *Beyond Vienna: Contemporary Literature from the Austrian Provinces*. Riverside: Ariadne Press, 230–261.

- Lorenz, Dagmar C. (2011). Individuum und Individualität in den Werken zeitgenössischer jüdischer AutorInnen in Österreich. In Michael Boehringer und Susanne Hochreiter (Hg.), *Zeitenwende: Österreichische Literatur seit dem Millennium, 2000–2010*. Wien: Praesens, 389–409.
- Lorenz, Susanne. (2018). *Ausgezeichnet – gezeichnet: Neue Formen des Exotismus in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur*. Berlin: LIT.
- Lucassen, Leo. (2022). *Roots of a Murderous Idea: »Replacement« Thinking in the Atlantic World since the Early 19th Century*. IISH-Research Paper 55. Amsterdam: International Institute of Social History. Abgerufen am 11. Januar 2024 von https://iisg.amsterdam/files/2022-10/The%20roots%20of%20replacement%20thinking_final.pdf.
- Lukas, Katarzyna. (2020). Trauma und Migrationserfahrung in Julia Rabinowichs »Spaltkopf« (2008) und Natascha Wodins »Sie kam aus Mariupol« (2017) aus gesellschaftskritischer Perspektive. In Joanna Ławnikowska-Koper und Anna Majkiewicz (Hg.), *Literarisierung der Gesellschaft im Wandel: Koordinaten der Gegenwartsprosa*. Göttingen: V&R unipress, 181–200.
- Lunzer, Heinz. (1984). Der literarische Markt 1945 bis 1955. In Friedbert Aspöckberger, Norbert Frei und Hubert Lengauer (Hg.), *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 24–45.
- Luschina, Nadja. (2018). *Russisches Fräuleinwunder auf Deutsch: Deutschsprachige Erzählliteratur von Autorinnen aus den Nachfolgestaaten der Sowjetunion zwischen 2005 und 2012*. Berlin: Peter Lang.
- Magiros, Angelika. (2004). *Kritik der Identität. »Bio-Macht« und »Dialektik der Aufklärung«: Werkzeuge gegen Fremdenabwehr und (Neo-)Rassismus*. Münster: Unrast.
- Magris, Claudio. (1966). *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg: Otto Müller.
- Mann, Thomas. (1987). *Der Erwählte*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Martyn, David. (2014). Es gab keine Mehrsprachigkeit, bevor es nicht Einsprachigkeit gab: Ansätze zu einer Archäologie der Sprachigkeit (Herder, Luther, Tawada). In Till Dembeck und Georg Mein (Hg.), *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Winter, 39–51.
- Marzock, Sonja. (2020). Die Alt Right-Bewegung – Das Erstarken eines antifeministischen und reaktionären Kulturkampfes im Internet. *kultur & geschlecht*, Nr. 24, 1–21. Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2020/01/Sonja-Marzock_Alt-Right.pdf.
- Mattl, Siegfried. (1996). Geschlecht und Volkscharakter: Austria engendered. *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, Jg. 7, Nr. 4, 499–515.
- Maurer, Stefan. (2020). *Wolfgang Kraus und der österreichische Literaturbetrieb nach 1945*. Wien: Böhlau.
- Mayr, Maria. (2015). Europe's Invisible Ghettos: Transnational Existence and Neoliberal Capitalism in Julia Rabinowich's *Die Erdfrösserin*. In Elisabeth Hermann, Carrie Smith-Prei und Stuart Taberner (Hg.), *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*. Rochester: Camden House, 144–161.
- Mayröcker, Friederike. (1968). IRRITATIONEN. *manuskripte*, Jg. 8, Nr. 23/24, 19–20.
- Mayröcker, Friederike. (1974). *Augen wie Schaljapin bevor er starb*. Dornbirn: Vorarlberger Verlagsanstalt.

- Mayröcker, Friederike. (1980). *Die Abschiede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mayröcker, Friederike. (1987). *Magische Blätter II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mayröcker, Friederike. (2001). Durchschaubild Welt, Versuch einer Selbstbeschreibung. In Friederike Mayröcker (Hg.), *Gesammelte Prosa in 5 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd. 3, 125–131.
- Mecklenburg, Norbert. (2008). *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: iudicium.
- Menasse, Robert. (1990). Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik: Das Österreichische an der österreichischen Literatur der Zweiten Republik. In Robert Menasse (Hg.), *Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik: Essays zum österreichischen Geist*. Wien: Sonderzahl, 7–110.
- Meyer, Christine. (2021). *Questioning the Canon: Counter-Discourse and the Minority Perspective in Contemporary German Literature*. Berlin: de Gruyter.
- Michaelis-König, Andree. (2018). Provozierende Spiegelungen im anderen Ich. Fremdvertraute Ich-Erzähler in Vladimir Vertlibs »Mein erster Mörder. Lebensgeschichten«. In Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröger et al. (Hg.), *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*. Kiel: Ludwig, 277–292.
- Millner, Alexandra. (2011). Von der Herzerkrankung zur Krankheit des Herzens [Rezension zu Julia Rabinowich: *Herznovelle*]. *Falter Bücher-Frühling*, 9. März 2011, 16.
- Millner, Alexandra. (2012). Großmama packt aus – Enkelkind schreibt auf. Großeltern, Krieg und Migration in deutschsprachigen Romanen (2000–2010). In Joanna Drynda (Hg.), *Zwischen Aufbegehren und Anpassung: Poetische Figurationen von Generationen und Generationserfahrungen in der österreichischen Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 309–323.
- Minnaard, Liesbeth. (2011). Between Exoticism and Silence. A Comparison of First Generation Migrant Writing in Germany and the Netherlands. *Arcadia*, Jg. 46, Nr. 1, 199–208.
- Minnaard, Liesbeth. (2018). Oscillating between Margin and Centre: Dutch Literature of Migration. In Wiebke Sievers und Sandra Vlasta (Hg.), *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Leiden: Brill, 355–387.
- Mitgutsch, Anna. (1995). Heimatsuche: Traum und Wirklichkeit [Rezension zu Vladimir Vertlib: *Abschiebung*]. *Der Standard*, 12. Mai 1995.
- Mitgutsch, Anna. (1999). Odyssee durch Zwischenräume [Rezension zu Vladimir Vertlib: *Zwischenstationen*]. *Der Standard*, 10. Juli 1999.
- Mixner, Manfred. (1975). Ausbruch aus der Provinz: Zur Entstehung des Grazer »Forums Stadtpark« und der Zeitschrift »manuskripte«. In Peter Laemmle und Jörg Drews (Hg.), *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern: Texte, Porträts, Analysen und Dokumente österreichischer Autoren*. München: edition text+kritik, 13–28.
- Moebius, Stephan und Wetterer, Angelika. (2011). Symbolische Gewalt. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 36, Nr. 4, 1–10.
- Moenandar, Sjoerd J. (2007). The Evaluation and Positioning of Literary Work by Authors with a Muslim Background. In Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier und Liesbeth Korthals Altes (Hg.), *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000): A Critical Assessment*. Leuven: Peeters, 241–260.

- Molnár, Katrin. (2009). »Die bessere Welt war immer anderswo«. Literarische Heimatkonstruktionen bei Jakob Hensing, Chaim Noll, Wladimir Kaminer und Vladimir Vertlib im Kontext von Alija, jüdischer Diaspora und säkularer Migration. In Helmut Schmitz (Hg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam: Rodopi, 311–336.
- Moritz, Rainer. (2011). Reich mir doch den Pfeffer rüber! [Rezension zu Julia Rabinowich: *Herznovelle*]. *Die Presse*, 2. April 2011, Spectrum, VIII.
- Moser, Doris. (2009). Erbarmungswürdig hervorragend. Literarisches Leben zwischen Kulturnation und Künstlersozialversicherung. In Heinz Ludwig Arnold und Matthias Beilein (Hg.), *Literaturbetrieb in Deutschland*. 3. völlig veränderte Auflage. München: edition text+kritik, 375–409.
- Moslund, Sten Pultz, Schramm, Moritz und Vitting-Seerup, Sabrina. (2019). Postmigration: From Utopian Fantasy to Future Perspectives. In Moritz Schramm, Sten Pultz Moslund, Anne Ring Petersen et al. (Hg.), *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*. New York: Routledge, 227–247.
- Moyn, Samuel. (2010). *The Last Utopia: Human Rights in History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mujila, Fiston Mwanza. (2014). *Tram 83*. Paris: Métailié.
- Müller-Funk, Wolfgang. (2009). Auf Wanderschaft. Dimitré Dinevs Roman *Engelszungen*. In Nicola Mitterer und Werner Wintersteiner (Hg.), *Und (k)ein Wort Deutsch... Literaturen der Minderheiten und MigrantInnen in Österreich*. Innsbruck: StudienVerlag, 64–75.
- Muschik, Johann. (1946a). Deutschland und Österreich: Ein Schlußwort und ein Wort zum Gedenktag. *Plan*, Jg. 1, Nr. 9, 741–745.
- Muschik, Johann. (1946b). Deutschland und Österreich (Schluß des Artikels aus Heft 9). *Plan*, Jg. 1, Nr. 10, 822–824.
- Nagy, Hajnalka. (2018). Representations of the Other: An Intersectional Analysis of Julia Rabinowich's *Die Erdfresserin* (2012). *Austrian Studies*, Jg. 26, 187–201.
- Neckel, Sighard. (2009). Soziologie der Scham. In Alfred Schäfer und Christiane Thompson (Hg.), *Scham*. Paderborn: Schöningh, 103–118.
- Nenadovic, Ana. (2017). Die slawische Frau vom Sozialismus zur Migration: Heldin oder Opfer? In Olivia C. Díaz Pérez, Ortrud Gutjahr, Rolf G. Renner und Marisa Siguan (Hg.), *Deutsche Gegenwart in Literatur und Film: Tendenzen nach 1989 in exemplarischen Analysen*. Tübingen: Stauffenburg, 193–202.
- Neuhart, Stefanie. (2010). *Zsolnay und Deuticke: Zwei Verlage und ihre Rolle als Vermittler von österreichischer und fremdsprachiger Literatur; Eine statistische Analyse der Verlagsprogramme im Untersuchungszeitraum 2000–2010*. Diplomarbeit, Universität Wien, Wien.
- Neuner, Hildegard. (2004). *Die Künstler der Dichterin: Der Einfluss surrealistischer und kubistischer Kunst auf das Werk Friederike Mayröckers*. Diplomarbeit, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Innsbruck.
- Niedermeier, Cornelia. (2009). Der Aufbruch in die (eigene) Fremde [Rezension zu Julia Rabinowich: *Spaltkopf*]. *Der Standard*, 25. März 2009, 26.
- Nnebedum, Precious Chiebonam. (2022). to amy leon. In Precious Chiebonam Nnebedum: *birthmarks*. Innsbruck: Haymon, 123–125.

- Nossack, Hans Erich. (1962). Kleine Ansprache, gehalten im FORUM STADTPARK. *manuskripte*, Jg. 2, Nr. 4, 1–2.
- Nüchtern, Klaus. (2008). »Man will dann tanzen« [Porträt von Dimitré Dinev]. *Der Falter*, 9. Mai 2008, 62–63.
- Ortner, Jessica. (2018). The German Jewish Migrant Novel after 1990: Politics of Memory and Multidirectional Writing. In Katja Garloff und Agnes Mueller (Hg.), *German Jewish Literature after 1990*. Rochester: Camden House, 83–101.
- Ortner, Jessica. (2022). *Transcultural Memory and European Identity in Contemporary German-Jewish Migrant Literature*. Rochester: Camden House.
- Palej, Agnieszka. (2007). Ein polnischer Einwanderer in der deutschsprachigen Literaturszene: Radek Knapp. In Jean-Marie Valentin und Stéphane Pesnel (Hg.), *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005: »Germanistik im Konflikt der Kulturen«*. Bern: Peter Lang, Bd. 6, 217–223.
- Parati, Graziella. (2005). *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Paris, Gaston. (1885). La *Chanson de Roland* et la nationalité française. In Gaston Paris (Hg.), *La Poésie du Moyen Âge, leçons et lectures*. Paris: Hachette, 87–118.
- Pelinka, Anton. (1981). Hintergründig doch politisch. In Harald Seuter (Hg.), *Die Feder, ein Schwert? Literatur und Politik in Österreich*. Graz: Leykam, 14–20.
- Pernter, Hans. (1945a). Der Turm hißt seine Fahne. *Der Turm*, Jg. 1, Nr. 1, 2.
- Pernter, Hans. (1945b). Österreichische Kulturpolitik. *Österreichische Monatshefte*, Jg. 1, Nr. 1, 8–9.
- Petersen, Anne Ring, Schramm, Moritz und Wiegand, Frauke. (2019a). Academic Reception. In Moritz Schramm, Sten Pultz Moslund, Anne Ring Petersen, et al. (Hg.), *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*. New York: Routledge, 11–24.
- Petersen, Anne Ring, Schramm, Moritz und Wiegand, Frauke. (2019b). Criticism and Perspectives. In Moritz Schramm, Sten Pultz Moslund, Anne Ring Petersen, et al. (Hg.), *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*. New York: Routledge, 50–63.
- Pfau, Dieter und Schönert, Jörg. (1988). Probleme und Perspektiven einer theoretisch-systematischen Grundlegung für eine »Sozialgeschichte der Literatur«. In Renate von Heydebrand, Dieter Pfau und Jörg Schönert (Hg.), *Zur theoretischen Grundlegung einer Sozialgeschichte der Literatur: Ein struktural-funktionaler Entwurf*. Tübingen: Niemeyer, 1–26.
- Pfister, Eva. (2012). Böses Erwachen im Westen [Rezension zu Julya Rabinowich: *Die Erdfrresserin*]. *WOZ Die Wochenzeitung*, 22. November 2012, 20.
- Piekarska, Delfina. (2012). Live Artwork beyond the Boundaries of Performance: Eva & Adele. *Art Inquiry*, Jg. 14, Nr. 23, 81–92.
- Plank, Alexandra. (2010). Von Büchern, die weggehen wie die warmen Semmeln [Rezension zu Anna Kim: *Die gefrorene Zeit*]. *Tiroler Tageszeitung*, 14. April 2010, 13.
- Pohl, Ronald. (2006). Dramendienst in nasser Uniform [Zu Dimitré Dinevs dramatischen Texten]. *Der Standard*, 22. Dezember 2006, 25.

- Pohl, Ronald. (2019). Scharfe Kritik Kehlmanns an Kurz. *Der Standard*, 15. Mai 2019. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://derstandard.at/2000103213619/Rundumschlag-Kehlmanns-gegen-Kurz-bei-Wildgans-Preisverleihung>.
- Pokrywka, Rafał. (2019). Zwischen Stigmatisierung und Normalität. Positionen interkultureller Autor_innen im literarischen Feld (Kim, Flašar, Rabinovici, Stavarič). *Studia Germanica Posnaniensia*, Nr. 40, 101–114.
- Polt-Heinzl, Evelyne. (2010). Kulturskandale der 1970er: Lauter kleine Staatsoperetten. In Evelyne Polt-Heinzl (Hg.), *Staatsoperetten. Kunstverstörungen. Das kulturelle Klima der 1970er Jahre*. Wien: Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur, 9–42.
- Polt-Heinzl, Evelyne. (2018). *Die grauen Jahre: Österreichische Literatur nach 1945: Mythen, Legenden, Lügen*. Wien: Sonderzahl.
- Porra, Véronique. (2011). *Langue française, langue d'adoption: Une littérature »invitée« entre création, stratégies et contraintes (1946–2000)*. Hildesheim: Olms.
- Povrzanovic Frykman, Maja, Narveslius, Eleonora und Törnquist-Plewa, Barbara. (2023). Postmigrant talks: Experiences of Language Use in Swedish academia. *Ethnologia Scandinavica*, Jg. 53, 114–135.
- Predoiu, Graziella. (2017). »Einzelwander[in]« auf Schleichpfaden: Zum interkulturellen Roman *Die Erdfresserin* von Julia Rabinowich. *Germanistische Beiträge*, Nr. 41, 13–28.
- Previšić, Boris. (2014). *Literatur topographiert: Der Balkan und die postjugoslawischen Kriege im Fadenkreuz des Erzählens*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Priessnitz, Reinhard und Rausch, Mechthild. (1975). tribut an die tradition: aspekte einer postexperimentellen literatur. In Peter Laemmle und Jörg Drews (Hg.), *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern: Texte, Porträts, Analysen und Dokumente österreichischer Autoren*. München: edition text+kritik, 119–149.
- Procter, James (Hg.). (2000). *Writing Black Britain 1948–1998: An Interdisciplinary Anthology*. Manchester: Manchester University Press.
- ra. (2008). Suche nach der Frau [Rezension zu Anna Kim: *Die gefrorene Zeit*]. *Echo*, 1. Dezember 2008, 68.
- Rabinovici, Doron. (1988). Es kann ein neues Österreich geben. In Milo Dor (Hg.), *Die Leiche im Keller: Dokumente des Widerstands gegen Dr. Kurt Waldheim*. Wien: Picus, 29–30.
- Rabinovici, Doron. (1994). *Papirnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rabinovici, Doron. (1997). *Suche nach M*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rabinovici, Doron. (2004). *Ohnehin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rabinovici, Doron. (2009). Aktion und Artikulation: Das Bestehen des Republikanischen Clubs. In Brigitte Lehmann, Doron Rabinovici und Sibylle Summer (Hg.), *Von der Kunst der Nestbesmutzung: Dokumente gegen Ressentiment und Rassismus seit 1986*. Wien: Löcker, 12–27.
- Rabinovici, Doron. (2019). Was heißt denn hier Widerstand? *Der Standard*, 25. Januar 2019. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://www.derstandard.at/story/2000097049639/was-heisst-denn-hier-widerstand>.
- Rabinowich, Julia. (2003). Abgebissen nicht abgerissen. In Christa Stippinger (Hg.), *wortbrücken. anthologie: das buch zum literaturpreis »schreiben zwischen den kulturen« 2003*. Wien: edition exil, 11–14.
- Rabinowich, Julia. (2004). Schreibkrampf. In Batya Horn und Elisabeth Wäger (Hg.), *Schreibrituale: [Eine Anthologie]*. Wien: edition splitter, 28–29.

- Rabinowich, Jula. (2005). Abgebissen nicht abgerissen. In Milo Dor (Hg.), *Angekommen: Texte nach Wien zugereister Autorinnen und Autoren*. Wien: Picus, 43–46.
- Rabinowich, Jula. (2006). Leidenschafften. In Batya Horn und Christian Baier (Hg.), *Leidenschafften: [Eine Anthologie]*. Wien: edition splitter, 50–52.
- Rabinowich, Jula. (2007a). Tagfinsternis: Drama in 5 Akten. In Hans Escher und Bernhard Studlar (Hg.), *wortstaetten n° 2: das buch zum interkulturellen autorentheaterprojekt wiener wortstaetten 2007*. Wien: edition exil, 169–289.
- Rabinowich, Jula. (2007b). Die Hunde von Ostia. In Michael Hametner (Hg.), *Eisfischen: Die besten Kurzgeschichten aus dem 11. MDR-Literaturwettbewerb 2006*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 105–110.
- Rabinowich, Jula. (2008a). Punktgenau. In Batya Horn und Christian Baier (Hg.), *Pe-danten und Chaoten: [Eine Anthologie]*. Wien: edition splitter, 22–23.
- Rabinowich, Jula. (2008b). *spalkopf*. Wien: edition exil.
- Rabinowich, Jula. (2009). Fluchtarien [Erste Partitur]. In Monika Mertl (Hg.), *Unterwegs: Lesebuch: Das Spiel der Mächtigen. Offizielles Programm der Salzburger Festspiele 2009*. St. Pölten: Residenz, 111–113.
- Rabinowich, Jula. (2010a). *Stück ohne Juden*. Wien: Thomas Sessler.
- Rabinowich, Jula. (2010b). Unter Kranken. Preisträger. In Batya Horn und Christian Baier (Hg.), *Schlager & Treffer: [Eine Anthologie]*. Wien: edition splitter, 28.
- Rabinowich, Jula. (2011). *Herznovelle*. Wien: Deuticke.
- Rabinowich, Jula. (2012a). *Die Erdfresserin*. Wien: Deuticke.
- Rabinowich, Jula. (2012b). Geschüttelt, nicht gerührt: Die großen Furten dieser Welt. *Der Standard*, Album, 7. Juli 2012, 12.
- Rabinowich, Jula. (2013a). Formwandlungen. Spiegelgefechte. In Danielle Spera (Hg.), *meeting jedermann: rabinovich revisited*. Wien: Jüdisches Museum, 10.
- Rabinowich, Jula. (2013b). meeting jedermann: introducing splithead. In Danielle Spera (Hg.), *meeting jedermann: rabinovich revisited*. Wien: Jüdisches Museum, 12–13.
- Rabinowich, Jula. (2013c). Spalkopfs großer Bruder: Von einem, der auszog, um zurück zu blicken. In Danielle Spera (Hg.), *meeting jedermann: rabinovich revisited*. Wien: Jüdisches Museum, 4–6.
- Rabinowich, Jula. (2016). *Dazwischen: Ich*. München: Hanser.
- Rabinowich, Jula. (2022). *Dazwischen: Wir*. München: Hanser.
- Rabinowich, Jula. (2023). *Der Geruch von Ruß und Rosen*. München: Hanser.
- Rabinowich, Jula. (2020). Echos in Spiegeln/Echoes in Mirrors. In Günther Oberhollenzer und Georg Traska (Hg.), *Spuren und Masken der Flucht/Traces and Masks of Refugees*. Wien: Verlag für moderne Kunst, 168–173.
- Rădulescu, Raluca. (2013). *Die Fremde als Ort der Begegnung. Untersuchungen zu deutschsprachigen südosteuropäischen Autoren mit Migrationshintergrund*. Konstanz: Hartung-Gorre.
- Rahofer, Antonia. (2011). Kriegsinhalt – Textgewalt? Zur Verschränkung von Erinnern und Erzählen in Anna Kims Roman *Die gefrorene Zeit*. In Carsten Gansel und Heinrich Kaulen (Hg.), *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen: V&R unipress, 165–181.
- Ramsperger, Constanze. (2013). Vladimir Vertlib: *Zwischenstationen* (1999). In Bettina Bannasch und Gerhild Rochus (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur: Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Berlin: de Gruyter, 570–577.

- Ranasinha, Ruvani. (2007). *South Asian Writers in Twentieth-century Britain: Culture in Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Rathkolb, Oliver. (2015). *Die paradoxe Republik: Österreich 1945 bis 2015*. 2., aktualisierte und erweiterte Ausgabe. Wien: Zsolnay.
- Rathmanner, Petra. (2003). Dimitré Dinev: Engelszungen. *Der Falter*, 8. Oktober 2003, 5.
- Ratković, Viktorija. (2018). *Postmigrantische Medien: Die Magazine »biber« und »migrazine« zwischen Anpassung, Kritik und Transformation*. Bielefeld: transcript.
- Redaktion orf.at. (2018). »Zuerst wird gesagt, dann getan«. *news@orf.at*, 4. Mai 2018. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://orf.at/v2/stories/2436800/2436801/>.
- Reeck, Laura. (2018). Somewhere between »French« and »Francophone«: Immigrant and Ethnic-Minority Writing in France. In Wiebke Sievers und Sandra Vlasta (Hg.), *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Leiden: Brill, 172–218.
- Reed-Danahay, Deborah. (2020). *Bourdieu and Social Space: Mobilities, Trajectories, Emplacements*. New York: Berghahn.
- Reeg, Ulrike. (1988). *Schreiben in der Fremde: Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland*. Essen: Klartext.
- Reeg, Ulrike. (2022). *Zwischen Nähe und Distanz: Einsichten in die Auseinandersetzung mehrsprachiger Autorinnen und Autoren mit ihrem literarischen Schreibprozess*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Reichensperger, Richard. (1995). Mit starker Rückhand [Rezension zu Radek Knapp: *Franio*]. *Der Standard*, 17. Februar 1995.
- Reiter, Andrea. (2014). The Appropriation of Myth as a »Language« in Julia Rabinowich's »Jewish« Novels. *Leo Baeck Institute Year Book*, Jg. 59, Nr. 1, 267–286.
- Reiter, Andrea. (2015). Found in Translation: Vladimir Vertlib's Early Prose and the Creative Process. In Ian Wallace (Hg.), *Voices from Exile: Essays in Memory of Hamish Ritchie*. Leiden: Brill, 221–243.
- Renan, Ernest. (1991). Qu'est-ce qu'une nation? In Philippe Forest (Hg.), *Qu'est-ce qu'une nation? Littérature et identité nationale de 1871 à 1914*. Paris: Bordas, 12–48.
- Renhardt, Maria. (2012). Dem Golem auf der Spur [Rezension zu Julia Rabinowich: *Die Erdfresserin*]. *Die Furche (booklet)*, 8. November 2012, 12–13.
- Richter, Sandra. (2017). *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*. München: Bertelsmann.
- Riedel, Monika (2014). Frau – Migration – Identität. Julia Rabinowichs Roman *Die Erdfresserin*. *Aussiger Beiträge*, Jg. 8, 103–118.
- Riegler, Roxane. (2010). *Das Verborgene sichtbar machen: Ethnische Minderheiten in der österreichischen Literatur der neunziger Jahre*. New York: Peter Lang.
- Riegler, Roxane. (2016). Vladimir Vertlib and Julia Rabinowich: Creating a *Heimat* of One's Own. *Colloquia Germanica*, Jg. 49, Nr. 4, 347–370.
- Riess-Beger, Daniela. (1995). *Lebensstudien: Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rock, Lene. (2019). *As German as Kafka: Identity and Singularity in German Literature around 1900 and 2000*. Leuven: Leuven University Press.

- Römhild, Regina. (2018). Konvivialität – Momente von Post-Otherness. In Marc Hill und Erol Yildiz (Hg.), *Postmigrantische Visionen: Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Bielefeld: transcript, 63–71.
- Rossi, Christina. (2018). Der Transfer von Traumata im kollektiven Gedächtnis. Julia Rabinowichs Roman *Spaltkopf* und die Ästhetisierung von Verdrängung und Vergegenwärtigung. In Andrea Bánffy-Benedek, Gizella Boszák, Szabolcs János und Ágota Nagy (Hg.), *Netzwerke und Transferprozesse: Studien aus dem Bereich der Germanistik*. Wien: Praesens, 227–235.
- Roth, Joseph. (1932). *Radetzkymarsch*. Berlin: Kiepenheuer.
- Roth, Susanne M. (1994). Vom tragischen und normalen Tod [Rezension zu Radek Knapp: *Franio*]. *Süddeutsche Zeitung*, 28. Oktober 1994.
- Rothschild, Thomas. (2008). Auf der Suche nach den Toten [Rezension zu Anna Kim: *Die gefrorene Zeit*]. *Die Presse*, 13. September 2008, Literatur, VIII.
- Roudinesco, Élisabeth und Plon, Michel. (2004). *Wörterbuch der Psychoanalyse: Namen, Länder, Werke, Begriffe*. Wien: Springer.
- Rupprecht, Caroline. (2020). *Asian Fusion: New Encounters in the Asian-German Avant-Garde*. Oxford: Peter Lang.
- Rushdie, Salman. (2006). *The Satanic Verses*. London: Vintage.
- Rutka, Anna. (2018). »Der Dritte Raum« als Aushandlungsort des postsowjetischen Traumas. Zu Migrationsromanen von Julia Rabinowich *Spaltkopf* und Lena Gorelik *Die Listensammlerin*. *Colloquia Germanica Stetinensia*, Jg. 27, 53–66.
- Rybalskaya, Yanetta. (2016). Die matrilineare Familienstruktur in Julia Rabinowichs Roman *Spaltkopf* oder: Wer ist eigentlich Baba Yaga Girl? *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Jg. 7, Nr. 1, 97–114.
- Sabo, Oana. (2018). *The Migrant Canon in Twenty-First-Century France*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sadr, Hamid. (1994). *Gesprächszettel an Dora*. Wien: Deuticke.
- Sadr, Hamid. (1995). Siebensterngasse. In Angelika Klammer und Jochen Jung (Hg.), *querlande.in: Schriftsteller stellen Texte von Schriftstellern vor*. Salzburg, Wien: Residenz, 74–85.
- Sadr, Hamid. (2005). *Der Gedächtnissekretär*. Wien: Deuticke.
- Said, Edward W. (1978). *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Said, Edward W. (1993). *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus.
- Sapiro, Gisèle. (2003). The Literary Field between the State and the Market. *Poetics*, Jg. 31, Nr. 5/6, 441–464.
- Sapiro, Gisèle. (2005). Elemente einer Geschichte der Autonomisierung. Das Beispiel des französischen literarischen Feldes. In Markus Joch und Norbert Christian Wolf (Hg.), *Text und Feld: Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen: Niemeyer, 25–44.
- Sapiro, Gisèle. (2010). Globalization and Cultural Diversity in the Book Market: The Case of Literary Translation in the US and in France. *Poetics*, Jg. 38, Nr. 4, 419–439.
- Sapiro, Gisèle. (2013). Le champ est-il national? *Actes de la recherche en sciences sociales*, Jg. 5, Nr. 200, 70–85.
- Sasse, Sylvia. (2010). *Michail Bachtin zur Einführung*. Hamburg: Junius.

- Schacherreiter, Christian. (2003). Kanon der lebenden Dichter (4) [Empfehlung von Vladimir Vertlib: *Zwischenstationen*]. *Oberösterreichische Nachrichten*, 11. April 2004, 17.
- Schacherreiter, Christian. (2011). Ein Frauenherz für den Internisten [Rezension zu Julia Rabinowich: *Herznovelle*]. *Oberösterreichische Nachrichten*, 2. März 2011, 25.
- Scheer, Udo. (1994). Demontage einer Dohle [Rezension zu Hamid Sadr: *Gesprächszettel an Dora*]. *Die Welt*, 25. Juni 1994.
- Scheichl, Sigurd Paul. (1996). Kundeyt Şurđum – ein türkisch-österreichischer Dichter: Laudatio zur Verleihung des Johann-Peter-Hebel-Preises. *Literatur und Kritik*, Jg. 31, Nr. 5, 53–58.
- Schenkermayr, Christian. (2017). Öffentliche Interventionen – Elfriede Jelineks und Herta Müllers Reden, Interviews und Essays. In Pia Janke und Teresa Kovacs (Hg.), *Schreiben als Widerstand: Elfriede Jelinek & Herta Müller*. Wien: Praesens, 371–384.
- Schiefer, Karin. (2011). Anja Salomonowitz und Dimitré Dinev über SPANIEN. *Austrian Films.Com*. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von https://www.austrianfilms.com/news/anja_salomonowitz_und_dimitre_dinev_ueber_spanien.
- Schleiermacher, Friedrich. (1969). Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In Hans Joachim Störig (Hg.), *Das Problem des Übersetzens*. 2., durchgesehene und veränderte Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 38–70.
- Schlenstedt, Silvia. (1994). Theodor-Kramer-Gesellschaft – »nicht allein aufs Sammeln und Bewahren aus«. *Mit der Ziehharmonika*, Jg. 11, Nr. 3, 2.
- Schlund-Vials, Cathy J. (2018). Immigration and the United States: Immigrant Writing and Ethnic American Literature. In Wiebke Sievers und Sandra Vlasta (Hg.), *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Leiden: Brill, 463–498.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid. (1997). Neuanfang oder Wiederbeginn in Österreich. In Horst Albert Glaser (Hg.), *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995: Eine Sozialgeschichte*. Bern: Haupt, 81–91.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. (2010). *Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945–1990*. 3., korrigierte Auflage. St. Pölten: Residenz.
- Schmitz, Andreas und Witte, Daniel. (2017). Der Nationalstaat und das globale Feld der Macht, oder: Wie sich die Feldtheorie von ihrem methodologischen Nationalismus befreien lässt. *Zeitschrift für Theoretische Soziologie*, Jg. 6, Nr. 2, 156–188.
- Schmitz, Walter. (2010). Wege zur Nation? Die Konstruktion der Nationalliteratur aus ihrer Notwendigkeit. In Izabela Surynt und Marek Zyburka (Hg.), *Narrative des Nationalen: Deutsche und polnische Nationaldiskurse im 19. und 20. Jahrhundert*. Osnabrück: fibre, 15–45.
- Schneider, Sabine. (2016). Österreich/Mitteleuropa. In Mathias Mayer und Julian Werlitz (Hg.), *Hofmannsthal-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 125–126.
- Schnitzler, Arthur. (2012). Traumnovelle. In Arthur Schnitzler, *Die großen Erzählungen*. München: dtv, 129–224.
- Schobel, Eva. (1994). Kafka lebt [Rezension zu Hamid Sadr: *Gesprächszettel an Dora*]. *Profil*, 30. Mai 1994.
- Scholl, Susanne. (2014). *Emma schweigt*. St. Pölten: Residenz.
- Scholz, Birgit. (2007). *Bausteine österreichischer Identität in der österreichischen Erzählprosa 1945–1949*. Innsbruck: StudienVerlag.

- Schoor, Kerstin. (2010). *Vom literarischen Zentrum zum literarischen Ghetto: Deutsch-jüdische literarische Kultur in Berlin zwischen 1933 und 1945*. Göttingen: Wallstein.
- Schöblier, Franziska. (2006). *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Tübingen: Narr
- Francke Attempto.
- Schuchter, Veronika. (2019). Geschlechterverhältnisse in der Literaturkritik: Eine quantitative Untersuchung. *literaturkritik.de*, 6. Januar 2019. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=25232.
- Schuh, Oscar Fritz. (1955). Neue Wege. *Wort in der Zeit*, Jg. 1, Nr. 2, 36–38.
- Schulte, Sanna. (2019). »entwurzelt & umgetopft.« Das literarische Potential der Mehrsprachigkeit bei Julia Rabinowich. *Studia Germanica Posnaniensia*, Nr. 40, 149–161.
- Schulz, Kristina. (2012). *Die Schweiz und die literarischen Flüchtlinge (1933–1945)*. Berlin: Akademie Verlag.
- Schramm, Moritz. (2018). Jenseits der binären Logiken: Postmigrantische Perspektiven für die Literatur- und Kulturwissenschaft. In Naika Foroutan, Juliane Karakayalı und Riem Spielhaus (Hg.), *Postmigrantische Perspektiven: Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt am Main: Campus, 83–94.
- Schreckenberger, Helga. (2022). »Dort, wo die Logik versagt«—The Role of Coincidence in Dimitré Dinev's *Engelszungen* (2003). *Monatshefte*, Jg. 114, Nr. 1, 52–65.
- Schwaiger, Silke. (2013). *Baba Yaga, Schneewittchen und Spaltkopf*: Märchenhafte und fantastische Elemente als literarische Stilmittel in Julia Rabinowichs Roman *Spaltkopf*. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, Nr. 2, 147–163.
- Schwaiger, Silke. (2016a). »Ankunft eines Barbaren«: György Sebestyén. In Wiebke Sievers (Hg.), *Grenzüberschreitungen: Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*. Wien: Böhlau, 127–167.
- Schwaiger, Silke. (2016b). Eine Suche nach Heimat: Stanislav Struhar. In Wiebke Sievers (Hg.), *Grenzüberschreitungen: Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*. Wien: Böhlau, 235–264.
- Schwaiger, Silke. (2016c). »Ich bin irgendwo dazwischen«: Tanja Maljartschuk. In Wiebke Sievers (Hg.), *Grenzüberschreitungen: Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*. Wien: Böhlau, 265–294.
- Schwaiger, Silke. (2016d). *Über die Schwelle: Literatur und Migration um das Kulturzentrum exil*. Wien: Praesens.
- Schwaiger, Silke. (2018). The Visible Uncanny: Anna Kim's Novels *Frozen Time* and *Anatomy of a Night*. In Katya Krylova (Hg.), *New Perspectives on Contemporary Austrian Literature and Culture*. Oxford: Peter Lang, 209–225.
- Schwazer, Heinrich. (2009). »Was ist blöder? Das Leben oder der Tod?« [Interview mit Dimitré Dinev]. *Die Neue Südtiroler Tageszeitung*, 28. Januar 2009, 23.
- Schweiger, Hannes. (2004a). Entgrenzungen. Der bulgarisch-österreichische Autor Dimitré Dinev im Kontext der MigrantInnenliteratur. *Trans*, Nr. 15. Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter https://www.inst.at/trans/15Nr/03_1/schweiger15.htm.
- Schweiger, Hannes. (2004b). Samuel Beckett and Friederike Mayröcker: Attempts at Writing the Self. *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Jg. 14, 147–160.

- Schweiger, Hannes. (2005). *Zwischenwelten*. Postkoloniale Perspektiven auf Literatur von MigrantInnen. In Wolfgang Müller-Funk und Birgit Wagner (Hg.), *Eigene und andere Fremde: »Postkoloniale« Konflikte im europäischen Kontext*. Wien: Turia+Kant, 216–227.
- Schweiger, Hannes. (2006). Schreiben in Zwischenräumen: Literatur der Migration. *Kurswechsel*, Nr. 2, 44–53.
- Schweiger, Hannes. (2008). Mächtige Grenzen. Von (literarischen) Verwandlungsmöglichkeiten in dritten Räumen. In Gisella Vorderobermeier und Michaela Wolf (Hg.), *»Meine Sprache grenzt mich ab. . .«: Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration*. Münster: LIT, 111–126.
- Schweiger, Hannes. (2012a). Produktive Irritationen: Die Vervielfältigung von Identität in Texten Anna Kims. In Anna Babka, Julia Malle und Matthias Schmidt (Hg.), *Dritte Räume: Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion*. Wien: Turia+Kant, 145–165.
- Schweiger, Hannes. (2012b). Sprechen »Spaltköpfe« mit »Engelszungen«? Identitätsverhandlungen in transnationalen Familiengeschichten. In Hajnalka Nagy und Werner Wintersteiner (Hg.), *Immer wieder Familie: Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur*. Innsbruck: StudienVerlag, 157–172.
- Schweiger, Hannes. (2012c). Transnationale Lebensgeschichten. Der biographische Diskurs über die Literatur eingewanderter AutorInnen. *Aussiger Beiträge*, Jg. 6, 13–31.
- Schwens-Harrant, Brigitte. (2009). »Ich kann nichts erläutern« [Rezension zu Julia Rabinowich: *Der Spaltkopf*]. *Die Furche*, 2. April 2009, 14.
- Schwens-Harrant, Brigitte. (2014a). »Die Sehnsucht kennt keine Grenzen«: Dimitré Dinev. In Brigitte Schwens-Harrant (Hg.), *Ankommen: Gespräche mit Dimitré Dinev, Anna Kim, Radek Knapp, Julia Rabinowich, Michael Stavarič*. Wien: Styria, 17–52.
- Schwens-Harrant, Brigitte. (2014b). »Es muss verändert werden«: Julia Rabinowich. In Brigitte Schwens-Harrant (Hg.), *Ankommen: Gespräche mit Dimitré Dinev, Anna Kim, Radek Knapp, Julia Rabinowich, Michael Stavarič*. Wien: Styria, 53–85.
- Schwens-Harrant, Brigitte. (2014c). »Ich weiß nicht, wie es sich anfühlt, wenn man eine Heimat hat«: Anna Kim. In Brigitte Schwens-Harrant (Hg.), *Ankommen: Gespräche mit Dimitré Dinev, Anna Kim, Radek Knapp, Julia Rabinowich, Michael Stavarič*. Wien: Styria, 127–168.
- Sebestyén, György. (1975). Eine Generation der Verwundeten. *Die Furche*, 15. Februar 1975.
- Sebestyén, György. (1986). Skizze zu einem Selbstporträt. *Literatur und Kritik*, Nr. 201/202, 51–70.
- Şenocak, Zafer. (1998). *Gefährliche Verwandtschaft*. München: Babel.
- Seruya, Teresa. (2010). Das besondere Gedächtnis der Enkel Chamissos. In Peter Hanenberg, Isabel Capeloa Gil, Filomena Viana Guarda und Fernando Clara (Hg.), *Rahmenwechsel Kulturwissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 297–308.
- Servene, Klaus. (2009). Dimitré Dinev: Stimmen zum Werk, Details zum Erfolg. Abgerufen am 23. Juli 2009 unter <http://www.andiamoverlag.de/dimitre-dinev.html>.
- Seuter, Harald (Hg.). (1981). *Die Feder, ein Schwert? Literatur und Politik in Österreich*. Graz: Leykam.
- Séville, Astrid. (2021). Identitätspolitik als Strategie der Entprivilegierung. Zur Konjunktur eines Konzepts aus politiktheoretischer Perspektive. In Jens Kersten, Stephan Ri-

- xen und Berthold Vogel (Hg.), *Ambivalenzen der Gleichheit: Zwischen Diversität, sozialer Ungleichheit und Repräsentation*. Bielefeld: transcript, 97–113.
- Sharifi, Azadeh. (2011). Postmigrantisches Theater: Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen. In Wolfgang Schneider (Hg.), *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Praxis*. Bielefeld: transcript, 35–45.
- Sharifi, Azadeh. (2018). Multilingualism and Postmigrant Theatre in Germany. *Modern Drama*, Jg. 61, Nr. 3, 328–351.
- Shchyhlevska, Natalia. (2014a). Gender, Geschichte und Gewalt in der österreichischen Literatur russischer Migrantinnen. *Aussiger Beiträge*, Jg. 8, 85–101.
- Shchyhlevska, Natalia. (2014b). Intertextuelle Referenzen und literarische Mehrsprachigkeit in *Zwischenstationen* und *Schimons Schweigen* von Vladimir Vertlib. In Carmine Chiellino und Natalia Shchyhlevska (Hg.), *Bewegte Sprache: Vom »Gastarbeiterdeutsch« zum interkulturellen Schreiben*. Dresden: Thelem, 167–204.
- Sheaffer-Jones, Caroline. (2001). The undecipherable painting: Camus' »Jonas ou l'artiste au travail«. *Mots pluriels*, Nr. 17. Abgerufen am 17. Juni 2024 unter <https://motsplurielels.arts.uwa.edu.au/MP1701csj.html>.
- Sievers, Wiebke. (2008). Writing Politics: The Emergence of Immigrant Writing in West Germany and Austria. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Jg. 34, Nr. 8, 1217–1235.
- Sievers, Wiebke. (2009). Von Elias Canetti bis Dimitré Dinev oder: Was ist Migrationsliteratur? *Österreich in Geschichte und Literatur*, Jg. 53, Nr. 3, 303–312.
- Sievers, Wiebke. (2013). Literature and Migration. In Immanuel Ness (Hg.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*. Chichester: Wiley, Bd. IV, 2081–2087.
- Sievers, Wiebke. (2016a). Beheimatung in der transnationalen deutschsprachigen Kulturnation und Analyse ihres Zerfalls: Elias Canettis Wiener Zeit. In Wiebke Sievers (Hg.), *Grenzüberschreitungen: Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*. Wien: Böhlau, 41–84.
- Sievers, Wiebke. (2016b). Grenzüberschreitungen: Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration. In Wiebke Sievers (Hg.), *Grenzüberschreitungen: Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*. Wien: Böhlau, 10–38.
- Sievers, Wiebke. (2017a). Anna Kim: »Ich wollte nicht nur Wortgeräusche erzeugen«. In Wiebke Sievers, Holger Englerth und Silke Schwaiger (Hg.), *»Ich zeig dir, wo die Krebse überwintern«: Gespräche mit zugewanderten Schriftstellerinnen und Schriftstellern*. Wien: edition exil, 81–102.
- Sievers, Wiebke. (2017b). Dimitré Dinev: »Die Möglichkeit unsterblich zu sein, ist sicher ein Anreiz zum Schreiben«. In Wiebke Sievers, Holger Englerth und Silke Schwaiger (Hg.), *»Ich zeig dir, wo die Krebse überwintern«: Gespräche mit zugewanderten Schriftstellerinnen und Schriftstellern*. Wien: edition exil, 35–57.
- Sievers, Wiebke. (2017c). Doron Rabinovici: »Rassismus definiert unsere Gesellschaft«. In Wiebke Sievers, Holger Englerth und Silke Schwaiger (Hg.), *»Ich zeig dir, wo die Krebse überwintern«: Gespräche mit zugewanderten Schriftstellerinnen und Schriftstellern*. Wien: edition exil, 149–169.
- Sievers, Wiebke. (2017d). Julia Rabinowich: »Ich probiere gern Möglichkeiten von mir in meinen Büchern aus«. In Wiebke Sievers, Holger Englerth und Silke Schwaiger (Hg.),

- »Ich zeig dir, wo die Krebse überwintern«: Gespräche mit zugewanderten Schriftstellerinnen und Schriftstellern. Wien: edition exil, 125–147.
- Sievers, Wiebke. (2017e). Mainstage theatre and immigration: The long history of exclusion and recent attempts at diversification in Berlin and Vienna. *Crossings*, Jg. 8, Nr. 1, 67–83.
- Sievers, Wiebke. (2017f). Vladimir Vertlib: »Den Leserinnen und Lesern einen Zerrspiegel vorhalten«. In Wiebke Sievers, Holger Englerth und Silke Schwaiger (Hg.), »Ich zeig dir, wo die Krebse überwintern«: Gespräche mit zugewanderten Schriftstellerinnen und Schriftstellern. Wien: edition exil, 191–209.
- Sievers, Wiebke. (2018a). From Monolingualism to Multilingualism? The Pre- and Postmonolingual Condition in the Austrian Literary Field. *Austrian Studies*, Jg. 26, 40–56.
- Sievers, Wiebke. (2018b). How Immigrant and Ethnic Minority Writers Have Become a Vanguard of Cultural Change: Comparing Historical Developments, Political Changes and Literary Debates in Fifteen National Contexts. In Wiebke Sievers und Sandra Vlasta (Hg.), *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Leiden: Brill, 499–518.
- Sievers, Wiebke. (2019). Über Flucht schreiben: Der Sommer der Migration 2015 in der Literatur. In Walter Schmitz (Hg.), *Chamisso Preis Hellerau: Literatur und Migration 2018*. Dresden: Thelem, 111–148.
- Sievers, Wiebke. (2020). Globalising the West: Understanding the Upscaling of Immigrants and Ethnic Minorities in World Literary Developments. *Journal of World Literature*, Jg. 5, Nr. 4, 587–605.
- Sievers, Wiebke. (2024). How to Tell the History of Cultural Change Through Migration: A Post-migrant Field Theoretical Approach. In Wiebke Sievers (Hg.), *Cultural Change in Post-Migrant Societies: Re-Imagining Communities Through Arts and Cultural Activities*. Cham: Springer, 21–38.
- Sievers, Wiebke und Levitt, Peggy. (2020). Scale Shifting: New Insights into Global Literary Circulation: Introduction. *Journal of World Literature*, Jg. 5, Nr. 4, 467–480.
- Sievers, Wiebke und Vlasta, Sandra. (2018a). From the Exclusion of Individual Authors to the Transnationalisation of the Literary Field: Immigrant and Ethnic-Minority Writing in Germany. In Wiebke Sievers und Sandra Vlasta (Hg.), *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Leiden: Brill, 219–258.
- Sievers, Wiebke und Vlasta, Sandra. (2018b). New Austria, Old Roots: Writers of Immigrant Origin in Austria. In Wiebke Sievers und Sandra Vlasta (Hg.), *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Leiden: Brill, 43–76.
- Sievers, Wiebke und Vlasta, Sandra (Hg.). (2018c). *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Leiden: Brill.
- silk. (1994). Betrachten Sie mich als einen Traum [Rezension zu Hamid Sadr: *Gesprächszettel an Dora*]. *Oberösterreichische Nachrichten*, 8. Juni 1994.
- Simon, Anne-Catherine. (2006). »Auch Priester fragt man nicht nach ihren Sündern« [Rezension zu Dimitré Dinev: *Haut und Himmel*]. *Die Presse*, 5. Dezember 2006, 34.
- Simon, Anne-Catherine. (2008). Kunst gegen den Kulturkampf. *Die Presse*, 25. April 2008, 36–37.

- Smith, Maya Angela. (2015). Who is a Legitimate French Speaker? The Senegalese in Paris and the Crossing of Linguistic and Social Borders. *French Cultural Studies*, Jg. 26, Nr. 3, 317–329.
- Sollors, Werner. (1986). *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York: Oxford University Press.
- Sommerbauer, Jutta. (2005). Illegale zum Liebhaben [Rezension zu Dimitré Dinev: *Ein Licht über dem Kopf*]. *Jungle World*, 25. Mai 2005. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://jungle.world/artikel/2005/21/illegale-zum-liebhaben>.
- Sorko, Katrin. (2007). *Die Literatur der Systemmigration: Diskurs und Form*. München: Meidenbauer.
- Sośnicka, Dorota. (2013). Die Fremde, die man in sich trägt: Zum Erzählverfahren im Roman *Spaltkopf* von Julya Rabinowich. In Joanna Drynda und Marta Wimmer (Hg.), *Neue Stimmen aus Österreich: 11 Einblicke in die Literatur der Jahrtausendwende*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 78–91.
- Speller, John. (2011). *Bourdieu and Literature*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Spira, Bil. (1997). *Die Legende vom Zeichner*. Wien – Vernet – Groß Rosen – Paris. Herausgegeben von Konstantin Kaiser in Zusammenarbeit mit Vladimir Vertlib. Wien: Döcker.
- Spoerri, Bettina. (2008). Mobile Grenzen, neue Sprachräume. Das Phänomen der Osterweiterung in der deutschsprachigen Literatur der Schweiz. In Michaela Bürger-Koftis (Hg.), *Eine Sprache – viele Horizonte. ... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*. Wien: Praesens, 199–211.
- Spoerri, Bettina. (2009). »spaltkopf«. Laudatio auf Julya Rabinowich. Rauriser Literaturpreis 2009. *Salz*, Jg. 34, Nr. 3, 7–8.
- Spoerri, Bettina, Hartwig, Ina und Friedmann, Tomas. (2009). Rauriser Literaturpreis: Jurybegründung. Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter https://www.salzburg.gv.at/kultur/Documents/pdf-rauriser-literaturpreis_2009.pdf.
- Staud, Herbert. (1986). Ein Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst? *Mit der Ziehharmonika*, Jg. 3, Nr. 4, 1–2.
- Stein, Mark. (2004). *Black British Literature: Novels of Transformation*. Columbus: Ohio State University Press.
- Steinberg, Ruth (2019). Zugehörigkeit, Autorschaft und die Debatte um eine »Migrationsliteratur«: Saša Stanišić und Olga Grjasnowa im literarischen Feld Deutschlands. In Dagmar Freist, Sabine Kyora und Melanie Unsel (Hg.), *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen: Räume – Materialitäten – Erinnerungen*. Bielefeld: transcript, 181–205.
- Steinberg, Ruth. (2021). »Mein Pseudonym sollte schön klingen. Und es sollte deutlich machen, dass ich eine Autorin mit Migrationshintergrund bin.« Zu Alina Bronskys Positionierungen im literarischen Feld der Gegenwart. In Axel Dunker, Jan Gerstner und Julian Osthuus (Hg.), »Migrationsvordergrund« – »Provinzhintergrund«: *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*. Leiden: Brill, 108–123.
- Steinmann, Kurt. (1987). Nachwort. In Euripides (Hg.), *Die Troerinnen*. Leipzig: Reclam, 165–207.
- Steinthal, Heymann. (1880). Von der Liebe zur Muttersprache. In Heymann Steinthal, *Gesammelte kleine Schriften I: Sprachwissenschaftliche Abhandlungen und Recensionen*. Berlin: Dümmler, 97–107.

- Stift, Linda. (1999). Westwärts, südwärts, ostwärts [Rezension zu Vladimir Vertlib: *Zwischenstationen*]. *Wiener Zeitung*, 26.-27. Februar 1999.
- Stift, Linda. (2004). Kim: Die Bilderspur. *Wiener Zeitung*, 29. Oktober 2004.
- Stippinger, Christa (Hg.). (1996). *Jeder ist anderswo ein Fremder: Eine Anthologie mit Texten und Interviews der Autoren und Autorinnen der Schreibwerkstatt für ZuwanderInnen und Angehörige ethnischer Minderheiten in Österreich 1995/96 im Amerlinghaus*. Wien: Amerlinghaus.
- Stippinger, Christa. (2000a). »Schreiben bedeutet für mich, die Begrenztheit, in der ich mich im Grunde befinde, zu sprengen.« Anna Kim im Gespräch mit der Herausgeberin. In Christa Stippinger (Hg.), *fremdLand. das buch zum literaturpreis schreiben zwischen den kulturen 2000*. Wien: edition exil, 15–20.
- Stippinger, Christa. (2000b). »Wenn ich deutsch schreibe, ist es, als ob ich einen Eiszapfen in der Hand halte.« Dimitré Dinev im Gespräch mit der Herausgeberin. In Christa Stippinger (Hg.), *fremdLand. das buch zum literaturpreis schreiben zwischen den kulturen 2000*. Wien: edition exil, 29–43.
- Stippinger, Christa. (2003). »Die Schriftstellerin in mir wird nun wohl in dieser Wohnung nach Schätzen graben.« Julia Rabinowich im Gespräch. In Christa Stippinger (Hg.), *wortbrücken. anthologie: das buch zum literaturpreis »schreiben zwischen den kulturen« 2003*. Wien: edition exil, 15–29.
- Stippinger, Christa. (2008). Das Schreiben der »Expatriatii«: Zur Literatur von AutorInnen mit Migrationshintergrund in Österreich. Am Beispiel der *exil-literaturpreise »schreiben zwischen den kulturen«*. In Michaela Bürger-Koftis (Hg.), *Eine Sprache – viele Horizonte. . . Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*. Wien: Praesens, 121–133.
- Streibel, Robert. (1999). Ein russischer Jude sieht Wien [Rezension zu Vladimir Vertlib: *Zwischenstationen*]. *Die Furchen*, 8. Juli 1999.
- Streitler, Nicole Katja. (2004). Anna Kim: Die Bilderspur. *Literaturhaus Wien*, 25. Oktober 2004. Abgerufen am 17. Juni 2024 von <https://www.literaturhaus-wien.at/review/die-e-bilderspur>.
- Streitler, Nicole. (2008). Ein Leben in der Endlosschleife [Rezension zu Anna Kim: *Die gefrorene Zeit*]. *Falter*, 16. Oktober 2008, Bücher-Herbst, 30.
- Strigl, Daniela. (2005). Ist dieser Balkan nicht pittoresk! [Rezension zu u.a. Dimitré Dinev: *Ein Licht über dem Kopf*]. *Literaturen*, Nr. 4, 66–68.
- Strigl, Daniela. (2008). Die Person und ihr Rest [Rezension zu Anna Kim: *Die gefrorene Zeit*]. *Die Furchen*, 7. November 2008, 10–11.
- Strigl, Daniela. (2011). Organ der Begierde [Rezension zu Julia Rabinowich: *Herznovelle*]. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Juni 2011, 30.
- Strigl, Daniela. (2017). Der Hase, der kein Hasenkostüm braucht [Rezension zu Anna Kim: *Die große Heimkehr*]. *Falter*, 17. März 2017, 21.
- Strobl, Sabine. (2012). Ein Löffel vom Honig, der in Europa fließt [Rezension zu Julia Rabinowich: *Die Erdfresserin*]. *Tiroler Tageszeitung am Sonntag*, 5. August 2012, 42.
- Stuby, Anna Maria. (1992). *Liebe, Tod und Wasserfrau: Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Stuiber, Peter. (2003a). Dimitré Dinev: Engelszungen. *Literaturhaus*, 29. September 2003.
- Stuiber, Peter. (2003b). West-östlicher Dinev. *Die Presse*, 19. September 2003, Schaufenster, 11.

- Stukenbrock, Anja. (2005). *Sprachnationalismus: Sprachreflexion als Medium kollektiver Identitätsstiftung in Deutschland (1617–1945)*. Berlin: de Gruyter.
- Sturm-Trigonakis, Elke. (2007). *Global Playing in der Literatur: Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sturm, Anne. (2019). Literarische Grenzziehungen und -überschreitungen bei Dimitré Dinev und Ilija Trojanow. In Dolores Sabaté Planes und Sebastian Windisch (Hg.), *Germanistik im Umbruch – Literatur und Kultur*. Berlin: Frank & Timme, 115–121.
- Suleiman, Susan Rubin und McDonald, Christie. (2010). Introduction: The National and the Global. In Christie McDonald und Susan Rubin Suleiman (Hg.), *French Global: A New Approach to Literary History*. New York: Columbia University Press, ix–xxi.
- Şurdum, Kundeyt. (1996). Mit Gedichten leben: Aus der Dankesrede von Kundeyt Şurdum. *Literatur und Kritik*, Jg. 31, Nr. 5, 62.
- Tálos, Emmerich. (2013). *Das austrofaschistische Herrschaftssystem: Österreich 1933–1938*. Wien: LIT.
- Taureck, Bernhard H.F. (2002). *Emmanuel Lévinas zur Einführung*. 3., überarbeitete Auflage. Hamburg: Junius.
- Teraoka, Arlene A. (1987). *Gastarbeiterliteratur: The Other Speaks Back*. *Cultural Critique*, Nr. 7, 77–101.
- Teraoka, Arlene A. (1996). *East, West, and Others: The Third World in Postwar German Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Teufel, Annette. (2012). Vorwort. In Vladimir Vertlib (Hg.), *Ich und die Eingeborenen: Essays und Ausätze*. Dresden: Thelem, 11–14.
- Teufel, Annette. (2014). Aufbrüche – Abgründe – Brüche. Vladimir Vertlibs literarische Grenzgänge. In Frank Almai und Ulrich Fröschle (Hg.), *Literatur im Kontext: Kunst und Medien, Religion und Politik. Festschrift für Walter Schmitz*. Dresden: Thelem, 843–866.
- Teufel, Annette und Schmitz, Walter. (2008). Wahrheit und »subversives Gedächtnis«. Die Geschichte(n) von Vladimir Vertlib. In Vladimir Vertlib (Hg.), *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006*. 2., bearbeitete Auflage. Dresden: Thelem, 201–253.
- Theodor Kramer Gesellschaft. (1984). Die Gründungsversammlung. *Mit der Ziehharmonika*, Jg. 1, Nr. 1, 1.
- Thompson, John B. (2010). *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press.
- Thuswaldner, Werner. (2008). Totenwache mit Absturzgefahr [Rezension zu Dimtré Dinev: *Das Haus des Richters*]. *Salzburger Nachrichten*, 6. Mai 2008, 11.
- Thuswaldner, Anton. (2009). Ein neues Gesicht in der Literaturszene [Rezension zu Jula Rabinowich: *Spaltkopf*]. *Salzburger Nachrichten*, 6. Februar 2009, 9.
- Tommek, Heribert. (2015). *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur: Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin: de Gruyter.
- Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch. (1994). »Ohne Hoffnung geht es nicht« [Rezension zu Hamid Sadr: *Gesprächszettel an Dora*]. *Neues Deutschland*, 21. Oktober 1994.
- Uerlings, Herbert. (2006). »Ich bin von niedriger Rasse«: (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur. Köln: Böhlau.

- Uhl, Heidemarie. (2001). Das »erste Opfer«: Der österreichische Opfermythos und seine Transformation in der Zweiten Republik. *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, Jg. 30, Nr. 1, 19–34.
- Unger, Wolfgang. (2000). Unbehaustheit und Sehnsucht nach Heimat. *Zwischenwelt*, Jg. 17, Nr. 2, 5–7.
- Veichtlbauer, Judith. (2001). Das innere Ausland – der Balkan als Hinterhof Europas. In Penka Angelova und Judith Veichtlbauer (Hg.), *Pulverfass Balkan: Mythos und Realität*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 125–150.
- Verduyn, Christl. (2018). Encountering Canada: Immigrant and Ethnic-Minority Writing. In Wiebke Sievers und Sandra Vlasta (Hg.), *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Leiden: Brill, 106–150.
- Verkauf-Verlon, Willy. (1987). Offener Brief. *Mit der Ziehharmonika*, Jg. 4, Nr. 2, 8.
- Vertlib, Vladimir. (1993). Das Bett. *Mit der Ziehharmonika*, Jg. 10, Nr. 3, 17–23.
- Vertlib, Vladimir. (1994). Unterwegs. *Literatur und Kritik*, Jg. 29, Nr. 287/288, 23–29.
- Vertlib, Vladimir. (1995a). *Abschiebung*. Salzburg: Otto Müller.
- Vertlib, Vladimir. (1995b). Betuliche Teufelei: Zu Radek Knapps Erzählband »Franio«. *Literatur und Kritik*, Jg. 30, Nr. 2, 85–86.
- Vertlib, Vladimir. (1995c). Die Fähigkeit zu verstummen [Rezension zu André Stein: *Versteckt und vergessen. Kinder des Holocaust*]. *Mit der Ziehharmonika*, Jg. 12, Nr. 3, 41.
- Vertlib, Vladimir. (1999a). Schattenbild. *Literatur und Kritik*, Jg. 34, Nr. 331/332, 32–36.
- Vertlib, Vladimir. (1999b). *Zwischenstationen*. Wien: Deuticke.
- Vertlib, Vladimir. (2000a). Aufzeichnungen eines Zuwanderers. *Der Standard*, 24. Februar 2000, 37.
- Vertlib, Vladimir. (2000b). Haiders Fanclub. *Rheinischer Merkur*, 3. März 2000.
- Vertlib, Vladimir. (2000c). Schweigen, warten, lächeln? *WOZ Die Wochenzeitung*, 9. März 2000.
- Vertlib, Vladimir. (2001). *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*. Wien: Deuticke.
- Vertlib, Vladimir. (2002). »Jude, wie interessant!«. In Helga Embacher (Hg.), *Juden in Salzburg: History, Cultures, Fates*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 104–111.
- Vertlib, Vladimir. (2003). *Letzter Wunsch*. Wien: Deuticke.
- Vertlib, Vladimir. (2004a). Heimat als reale Fiktion. In Gesellschaft für Interregionalen Kulturaustausch e.V. Berlin (Hg.), *Mit den Augen des Fremden: Adelbert von Chamisso – Dichter, Naturwissenschaftler, Weltreisender*. Berlin: Gesellschaft für Interregionalen Kulturaustausch, 227–229.
- Vertlib, Vladimir. (2004b). Rendezvous mit der Stadtbahn. In Jüdisches Museum Hohenems (Hg.), *So einfach war das. Jüdische Kindheit und Jugend seit 1945 in Österreich, der Schweiz und Deutschland. Eine Ausstellung des Jüdischen Museums Hohenems in Zusammenarbeit mit dem Jüdischen Museum Berlin*. Hohenems: Jüdisches Museum Hohenems, 101–103.
- Vertlib, Vladimir. (2005a). Erzählen ist eine Grundeigenschaft des Menschen. In Helmut Gollner (Hg.), *Die Wahrheit lügen: Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*. Innsbruck: StudienVerlag, 129–138.
- Vertlib, Vladimir. (2005b). *Zwischenstationen*. München: dtv.
- Vertlib, Vladimir. (2006). *Mein erster Mörder: Lebensgeschichten*. Wien: Deuticke.

- Vertlib, Vladimir. (2007). *Spiegel im fremden Wort: Die Erfindung des Lebens als Literatur*. Dresden: Thelem.
- Vertlib, Vladimir. (2009a). Angst vorm Verschwinden [Rezension zu Julia Rabinowich: *Spaltkopf*]. *Die Presse*, 28. März 2009, Spectrum, VII.
- Vertlib, Vladimir. (2009b). Vertraut bis zu den Tränen. *Die Presse*, 10. April 2009.
- Vertlib, Vladimir. (2012a). Der Autor und sein Alter [2001]. In Vladimir Vertlib, *Ich und die Eingeborenen: Essays und Ausätze*. Dresden: Thelem, 29–32.
- Vertlib, Vladimir. (2012b). Der subversive Mut zur Naivität [2005]. In Vladimir Vertlib, *Ich und die Eingeborenen: Essays und Ausätze*. Dresden: Thelem, 196–202.
- Vertlib, Vladimir. (2012c). Die Hunde von Ladispoli [Rezension zu David Bezmozgis: *Die freie Welt*]. *Die Presse*, 29. Juni 2012.
- Vertlib, Vladimir. (2012d). Die Rezension als literarischer Text [1998]. In Vladimir Vertlib, *Ich und die Eingeborenen: Essays und Ausätze*. Dresden: Thelem, 175–179.
- Vertlib, Vladimir. (2012e). Du fremdes, stummes Kind. *Die Presse*, 19. Oktober 2012.
- Vertlib, Vladimir. (2012f). Ich gelobe... [2008]. In Vladimir Vertlib, *Ich und die Eingeborenen: Essays und Ausätze*. Dresden: Thelem, 119–121.
- Vertlib, Vladimir. (2012g). *Ich und die Eingeborenen: Essays und Ausätze*. Dresden: Thelem.
- Vertlib, Vladimir. (2012h). Konstantin Kaiser – Der empathische Kritiker [2009]. In Vladimir Vertlib, *Ich und die Eingeborenen: Essays und Ausätze*. Dresden: Thelem, 136–144.
- Vertlib, Vladimir. (2012i). Maulkorb für Menschen [Rezension zu Chris de Stoop: *Hol die Wäsche rein. Die Geschichte einer ganz gewöhnlichen Abschiebung*] [1997]. In Vladimir Vertlib, *Ich und die Eingeborenen: Essays und Ausätze*. Dresden: Thelem, 210–217.
- Vertlib, Vladimir. (2012j). Nichtvorbildliche Lieblingsautoren [2000]. In Vladimir Vertlib, *Ich und die Eingeborenen: Essays und Ausätze*. Dresden: Thelem, 184–192.
- Vertlib, Vladimir. (2012k). Österreich ist schön [2008]. In Vladimir Vertlib, *Ich und die Eingeborenen: Essays und Ausätze*. Dresden: Thelem, 121–128.
- Vertlib, Vladimir. (2012l). Schattenbild [1999]. In Vladimir Vertlib, *Ich und die Eingeborenen: Essays und Ausätze*. Dresden: Thelem, 179–184.
- Vertlib, Vladimir. (2012m). *Schimons Schweigen*. Wien: Deuticke.
- Vertlib, Vladimir. (2013a). Die Übersetzung. In Brigitte Lendl, Susanne Athanasiadis und Stefan Gormász (Hg.), ... und dann war alles anders: 39 Momente, die das Leben veränderten. Wien: Echomedia, 180–182.
- Vertlib, Vladimir. (2013b). Die Wiederauferstehung des Abendlandes: Kommentar zur Lesung aus Friedrich Torberg: *Die Tante Jolesch* (1975). In Klaus Kastberger, Kurt Neumann und Annalena Stabauer (Hg.), *Grundbücher der österreichischen Literatur*. Wien: Zsolnay, 179–182.
- Vertlib, Vladimir. (2015). *Lucia Binar und die russische Seele*. Wien: Deuticke.
- Vertlib, Vladimir. (2018). *Viktor hilft*. Wien: Deuticke.
- Vertlib, Vladimir. (2022). *Zebra im Krieg*. Salzburg: Residenz.
- Vertlib, Vladimir. (2024). *Die Heimreise*. Salzburg: Residenz.
- Vestli, Elin Nesje. (2014). Im Transit: Doron Rabinovicis *Andernorts* und Vladimir Vertlibs *Schimons Schweigen*. *Chilufim*, Nr. 16, 105–136.
- Vestli, Elin Nesje. (2019). »Brittle Identities«: Identity Discourses in the Works of Austrian Author Julia Rabinowich. In Guri E. Bastard, Karen S.P. Knutsen und Elin Nesje

- Vestli (Hg.), *Exploring Identity in Literature and Life Stories: The Elusive Self*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 16–30.
- Viertel, Berthold. (1993). Die Emigranten und das Bett. *Mit der Ziehharmonika*, Jg. 10, Nr. 3, 5.
- Vlasta, Sandra. (2007). Muttersprache, Vatersprache, Bildersprache. Mehrsprachigkeit und familiäre »Sprachbände« im Kontext von Migration in Anna Kims *Die Bilderspur. Germanistik in Irland. Jahrbuch der/Yearbook of the Association of Third-Level Teachers of German in Ireland*, Jg. 2, 29–45.
- Vlasta, Sandra. (2011). Kulturelle Codes in deutschsprachiger Literatur der Migration – Verständigungsgrenze oder Grenzerweiterung? In Nataljia Bakši-Kemper (Hg.), *Russkaja germanistika. Ežegodnik Rossijskogo Sojuza Germanistov. Tom VIII: Kul'turnye kody v jazyke, literature i nauke: VIII S'ezd Rossijskogo Sojuza Germanistov, Nižnij Novgorod, 18–20 Nojabrja 2010 goda*. Moskau: Jazyki Slavjanskoj Kul'tury, 11–18.
- Vlasta, Sandra. (2012). Angekommen und anerkannt? Die Rezeption des Autors Dimitré Dinev im deutschsprachigen Raum. *Aussiger Beiträge*, Jg. 6, 237–256.
- Vlasta, Sandra. (2014). »Abgebissen, nicht abgerissen« – Identitätsverhandlungen auf der Reise in Julia Rabinowichs Roman *Spaltkopf* (2008). In Renata Cornejo, Sławomir Piontek, Izabela Sellmer und Sandra Vlasta (Hg.), *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*. Wien: Praesens, 207–218.
- Vlasta, Sandra. (2016). *Contemporary Migration Literature in German and English: A Comparative Study*. Leiden: Brill.
- Vlasta, Sandra. (2018). Traiskirchen and the Language of the Law in Daniel Zipfel's novel *Eine Handvoll Rosinen* (2015). *Austrian Studies*, Jg. 26, 202–213.
- Vlasta, Sandra und Gunning, Dave. (2018). From Commonwealth Literature to Black and Asian British Writers: The Long History of Migration and Literature in the United Kingdom. In Wiebke Sievers und Sandra Vlasta (Hg.), *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Leiden: Brill, 429–462.
- Wagner, Sabrina. (2019). Korrektur durch epische Beschreibung – »Konservatives Engagement« am Beispiel Uwe Tellkamps. In Hans Adler und Sonja Klocke (Hg.), *Protest und Verweigerung: Neue Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1989/Protest and Refusal: New Trends in German Literature since 1989*. Paderborn: Fink, 93–109.
- Wallmann, Hermann. (1994). Bitte, betrachten Sie mich als einen Traum [Rezension zu Hamid Sadr: *Gesprächszettel an Dora*]. *Süddeutsche Zeitung*, 27. April 1994.
- Webber, Andrew J. (1996). *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Weber, Angela. (2009). *Im Spiegel der Migrationen: Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*. Bielefeld: transcript.
- Weiershausen, Romana. (2011). Die Rückkehr des Erzählers im Roman: Vladimir Vertlib's *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur und Letzter Wunsch*. In Julia Schöll und Johanna Bohley (Hg.), *Das erste Jahrzehnt: Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 145–160.
- Weigel, Hans. (1946). Das verhängte Fenster. *Plan*, Jg. 1, Nr. 5, 397–399.

- Weigel, Hans. (1964). Sprache als Schicksal: Vorläufige Bemerkungen über »Das Österreichische« in der österreichischen Literatur. *Wort in der Zeit*, Jg. 10, Nr. 4, 1–5.
- Weigel, Sigrid. (1990). *Topographien der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Weigel, Sigrid. (1992). Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde. In Klaus Briegleb und Sigrid Weigel (Hg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart: Gegenwartsliteratur seit 1968*. München: Hanser, 182–229.
- Weigel, Sigrid. (1999). Télescopage im Unbewußten: Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel (Hg.), *Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln: Böhlau, 51–76.
- Werberger, Annette. (2012). Überlegungen zu einer Literaturgeschichte als Verflechtungsgeschichte. In Dorothee Kimmich und Schamma Schahadat (Hg.), *Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld: transcript, 109–143.
- Werth, Wolfgang. (1999). Waldemar in Wien [Rezension zu Radek Knapp: *Herrn Kukas Empfehlungen*]. *Süddeutsche Zeitung*, 13. Dezember 1999.
- Werzbinskaja-Rabinowich, Nina. (2017). Nina Werzbinskaja-Rabinowich. Abgerufen am 18. Oktober 2021 unter <http://www.ninawr.at/de/>.
- Weyrauch, Wolfgang. (1963). Das Manifest. *manuskripte*, Jg. 3, Nr. 8, 1.
- Wichner, Ernest. (2002). Herta Müllers Selbstverständnis. *Text+Kritik*, Nr. 155, 3–5.
- Wiesmayr, Elisabeth. (1980). *Die Zeitschrift »manuskripte« 1960–1970*. Königstein/Ts: Hain.
- Willms, Weertje. (2012). »Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett«. Die Familie in literarischen Texten russischer Migrantinnen und ihrer Nachfahren. In Michaela Holdenried und Weertje Willms (Hg.), *Die interkulturelle Familie: literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 121–141.
- Wilmer, Stephen E. (2008). The Development of National Theatres in Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. In Stephen E. Wilmer (Hg.), *National Theatres in a Changing Europe*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 9–20.
- Wimmer, Andreas und Glick Schiller, Nina. (2002). Methodological Nationalism and beyond: Nation-State Building, Migration and the Social Sciences. *Global Networks*, Jg. 2, Nr. 4, 301–334.
- Wingler, Hedwig. (1976). Schwerlich gibt es einen Menschen ohne Sprache/ aber sicher keine Sprache ohne Menschen. *manuskripte*, Jg. 16, Nr. 52, 65–67.
- Winter, Hanns von. (1956). Hermann Broch. *Wort in der Zeit*, Jg. 2, Nr. 7, 49–50.
- Winter, Hanns von. (1958). Der österreichische Roman. *Wort in der Zeit*, Jg. 4, Nr. 4, 32–41.
- Wirthensohn, Andreas. (2011). Überstrapaziertes Epizentrum [Rezension zu Julia Rabinowich: *Herznovelle*]. *Wiener Zeitung*, 26. Februar 2011, 9.
- Wittgenstein, Ludwig. (1999). Philosophische Untersuchungen [1953]. In Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd. 1, 231–485.
- Wogenstein, Sebastian. (2004). Topographie des Dazwischen: Vladimir Vertlib's *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*, Maxim Billers *Esra* und Thomas Meineckes *Hellblau*. *Gegenwartsliteratur*, Nr. 3, 71–96.
- Wolf, Christa. (1983). *Kassandra*. Darmstadt: Luchterhand.

- Wolf, Christa. (2004). *Voraussetzungen einer Erzählung; Cassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. München: Luchterhand.
- Wolf, Norbert Christian. (2002). Der Raum der Literatur im Feld der Macht. Strukturwandel im thesesianischen und josephinischen Zeitalter. In Franz M. Eybl (Hg.), *Strukturwandel kultureller Praxis: Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters*. Wien: WUV, 45–70.
- Wörgetter, Bettina. (1997). Vom Lachen, das in der Kehle steckenbleibt [Porträt von Radek Knapp]. *Tiroler Tageszeitung*, 21. November 1997.
- Wright, Chantal. (2014). Before Chamisso: The Role of the Munich DAF Writing Competitions and Anthologies in the Promotion of a »Deutsche Literatur von Außen«, 1979–1987. *Oxford German Studies*, Jg. 43, Nr. 1, 20–36.
- Yeşilada, Karin E. (2012). *Poesie der Dritten Sprache: Türkisch-deutsche Lyrik der zweiten Generation*. Tübingen: Stauffenburg.
- Yildiz, Erol. (2010). Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe. *SWS-Rundschau*, Jg. 50, Nr. 3, 318–339.
- Yildiz, Erol. (2017). Österreich postmigrantisch: Eine andere Sicht der Dinge. In Bettina Gruber und Viktorija Ratković (Hg.), *Migration. Bildung. Frieden. Perspektiven für das Zusammenleben in der postmigrantischen Gesellschaft*. Münster: Waxmann, 73–83.
- Yildiz, Erol. (2018). Vom methodologischen Nationalismus zu postmigrantischen Visionen. In Marc Hill und Erol Yildiz (Hg.), *Postmigrantische Visionen: Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Bielefeld: transcript, 43–61.
- Yildiz, Yasemin. (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press.
- Zangl, Veronika. (2009). *Poetik nach dem Holocaust: Erinnerungen – Tatsachen – Geschichten*. München: Fink.
- Zeilingner, Gerhard. (1999). Ein ironisches »Hollaraitulijöötuliahihi« trotz allem [Rezension zu Vladimir Vertlib: *Zwischenstationen*]. *Die Presse*, 30. April 1999.
- Zeilingner, Gerhard. (2012). Eine Karte aus Jerusalem [Rezension zu Vladimir Vertlib: *Schimons Schweigen*]. *Die Presse*, 13. April 2012. Abgerufen am 13. Juni 2024 von <https://www.diepresse.com/749248/eine-karte-aus-jerusalem>.
- Zeller, Franz. (1995). Von Leningrad über Washington nach Salzburg [Rezension zu Vladimir Vertlib: *Abschiebung*]. *Literatur und Kritik*, Jg. 30, Nr. 3, 97–98.
- Zeyringer, Klaus. (1999). Kunst-Dünger auf dem Provinz-Feld: Produktion und Signal-Reflexion des Konzeptes »Kunst in Graz« in den »marginalien« der »manuskripte«. In Christine Rigler und Klaus Zeyringer (Hg.), *Kunst und Überschreitung: Vier Jahrzehnte Interdisziplinarität im Forum Stadtpark*. Innsbruck: StudienVerlag, 13–39.
- Zeyringer, Klaus. (2012). »Schimons Schweigen«: Erfundene Wahrheit. *Der Standard*, 9. März 2012. Abgerufen am 18. Oktober 2021 von <https://www.derstandard.at/story/1331206887710/neuer-roman-schimons-schweigen-erfundene-wahrheit>.
- Zifonun, Gisela. (2021). Eine Linguistin denkt nach über den Genderstern. *Sprachreport*, Jg. 37, Nr. 2, 46–51.
- Zink, Dominik. (2017). *Interkulturelles Gedächtnis: Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwili, Julya Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Zipfel, Daniel. (2015). *Eine Handvoll Rosinen*. Wien: Kremayr & Scheriau.

Zipfel, Daniel. (2020). *Die Wahrheit der Anderen*. Wien: Kremayr & Scheriau.

Zweig, Stefan. (2020). *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*. Ditzingen: Reclam.

Personenregister

A

Abboud, Hamed, 332
Abdal, Pir Sultan, 78
Ablinger, Ef, 275
Achleitner, Friedrich, 106, 120
Adorno, Theodor W., 309
Agard, John, 13, 14
Aichinger, Ilse, 85, 88, 118
Alighieri, Dante, 62, 284
Amanshauser, Martin, 306
Amichai, Jehuda, 159
Andersen, Hans Christian, 268
Andrić, Branko, 122
Antin, Mary, 39, 198
Arp, Hans, 108
Artmann, H.C., 104, 108, 109, 116, 186
Attersee, Christian Ludwig, 233
Augé, Marc, 44, 163, 217
Austen, Jane, 24
Aytaç, Ercüment, 130, 136

B

Baar, Anna, 334
Bachmann, Ingeborg, 33, 184, 252, 274,
308–311, 319, 328, 329
Bachtin, Michail, 43, 154, 179, 195, 196, 209,
212, 217
Balzac, Honoré de, 181
Basil, Otto, 88

Battaglia, Otto Forst de, 97, 99
Baudelaire, Charles, 30, 54, 69, 73, 74
Bauer, Wolfgang, 104, 186, 303
Bayer, Konrad, 107, 116, 120
Becker, Zdenka, 138
Belghoul, Farida, 48
Bense, Max, 116
Bernhard, Thomas, 109, 111, 127
Bhabha, Homi, 42–44
Bialik, Chaim Nachman, 159
Bichler, Josef, 307, 319
Binar, Ivan, 122, 123, 130, 136
Biondi, Franco, 65, 78
Bolbecher, Siglinde, 131, 132, 143
Böll, Heinrich, 19
Bourdieu, Pierre, 15, 17, 19, 20, 26, 27, 30,
37, 50, 54–60, 62, 66, 69–71, 73, 74, 119,
143, 222, 226, 228, 229, 242, 260, 265,
268, 322, 324, 334–336, 339, 340
Braunsperger, Gudrun, 223
Brecht, Bertolt, 79, 308, 331
Breisach, Emil, 106
Breth, Andrea, 188
Breton, André, 282
Broch, Hermann, 89, 98, 123
Brod, Max, 135, 290
Bronsky, Alina, 56, 80
Bruckner, Ferdinand, 99
Brunetière, Ferdinand, 66

Brus, Gunter, 114
 Buch, Hans Christoph, 112
 Bulgakow, Michail, 241
 Bundi, Markus, 319

C

Cahan, Abraham, 39
 Çakır, Seher, 47, 336
 Camus, Albert, 24, 299
 Canetti, Elias, 65, 100, 123, 289
 Cankar, Ivan, 28
 Carroll, Lewis, 189, 248, 263, 299
 Červenkov, Válko, 214
 Chamisso, Adelbert von, 35, 46, 100, 188
 Chotjewitz, Peter O., 112
 Clauer, Markus, 222
 Clausewitz, Carl von, 159
 Conrad, Joseph, 100
 Cotten, Ann, 332, 334
 Csokor, Franz Theodor, 97, 101

D

Dabić, Mascha, 334
 Demidenko, Helen, 49
 Dengscherz, Sabine E., 306
 Derrida, Jacques, 180, 299
 Dickens, Charles, 79
 Dinev, Dimitré, 28, 31, 44, 47, 77, 125, 129,
 132, 134, 137–139, 177–223, 225, 230,
 232, 251, 268, 273, 274, 301, 304, 306,
 321, 325–327, 329, 331, 332, 335
 Dinić, Marko, 334
 Doderer, Heimito von, 96
 Döhl, Reinhard, 112
 Dor, Milo, 66, 88, 100, 123, 136, 230
 Dostojewski, Fjodor, 159, 188, 195, 211, 227,
 235, 261
 Drach, Albert, 170, 171
 Droschl, Max, 303
 Druon, Maurice, 182
 Du Bellay, Joachim, 62
 Dumas, Alexandre, 181

E

Ebner, Jeannie, 85, 108
 Ebrahimi, Nava, 330, 331

Eddo-Lodge, Reni, 155, 156
 Eichenbaum, Ray, 167
 Eisenreich, Herbert, 101–103, 118
 Eisinger, Ute, 222, 223
 El-Khadem, Saad, 119–121, 136
 Emre, Yunus, 78
 Enzensberger, Hans Magnus, 108
 Ernst, Gustav, 121
 Escher, Hans, 188
 Escher, M.C., 314
 Euripides, 189–193
 EVA & ADELE, 298
 Evju, Kristian, 275

F

Falk, Gunter, 115
 Fasthuber, Sebastian, 270, 272
 Federmair, Leopold, 135
 Felmayer, Rudolf, 99, 108
 Ferra, Illir, 47
 Fessmann, Meike, 223
 Fetz, Bernhard, 223
 Feuchtwanger, Lion, 170
 Fichte, Johann Gottlieb, 67
 Fiechtner, Helmut Albert, 97
 Fitzgerald, F. Scott, 181
 Flašar, Milena Michiko, 56
 Flaubert, Gustave, 30, 69, 73, 74
 Fontana, Oskar Maurus, 98
 Freud, Sigmund, 145, 243, 254, 266
 Frey, Eleonore, 306
 Fried, Erich, 108
 Friedmann, Thomas, 231
 Frischmuth, Barbara, 104
 Fritsch, Gerhard, 107, 108, 111
 Fritsch, Herbert, 103
 Fuchs, Evelyn, 185, 189

G

García Márquez, Gabriel, 222
 Gardi, Tomer, 331
 Gauß, Karl-Markus, 130, 143, 173, 175
 Genner, Michael, 131
 Giraudoux, Jean, 191
 Glavinic, Thomas, 125

Gmünder, Stefan, 271
 Goebel, Anne, 176
 Goethe, Johann Wolfgang von, 62, 63, 94, 102
 Gogol, Nikolaj, 146
 Gomberg-Werzhbinskaja, Eleonora, 228
 Gomringer, Eugen, 233
 Görlich, Ernst Joseph, 93, 100
 Götz, Rainer, 303, 304
 Grabovszki, Ernst, 269
 Grass, Günter, 19, 20
 Greiner, Ulrich, 111, 118
 Grjasnowa, Olga, 56, 80, 138
 Grossman, David, 159
 Grubmüller, Peter, 269
 Gstrein, Norbert, 124
 Guène, Faïza, 48
 Gugić, Sandra, 334
 Gürtler, Christa, 143, 173
 Gütersloh, Albert Paris, 96

H

Hackermüller, Rotraut, 135
 Hackl, Wolfgang, 269
 Hager, Isabella, 318, 320
 Haider, Jörg, 128
 Hakel, Hermann, 87
 Halal, Yusuf el, 49
 Handke, Peter, 58, 104, 108, 109, 111, 119, 125, 128
 Haslinger, Josef, 127, 128, 133
 Hauptmann, Gerhart, 189
 Hausmann, Raoul, 115
 Haysen, Karl Hans, 115
 Heine, Heinrich, 79
 Heinrichs, Hans-Jürgen, 107
 Hemingway, Ernest, 181
 Henz, Rudolf, 92, 93, 95, 96, 108, 111
 Herder, Johann Gottfried, 63, 64
 Hergouth, Alois, 105
 Hofmannsthal, Hugo von, 92, 97, 118
 Höge, Helmut, 175
 Holzinger, Alfred, 113
 Homer, 197, 229
 Horn, Batya, 230, 232

Horn, Otto, 94, 95
 Horváth, Martin, 333
 Horváth, Ödön von, 38, 186
 Hrabal, Bohumil, 222
 Huber, Christine, 303
 Hugo, Victor, 181

I

Ivask, Ivar, 102, 121, 136

J

Jandl, Ernst, 108, 110, 116, 117
 Jandl, Paul, 223, 269, 318
 Jánoska, Georg, 115
 Jelinek, Elfriede, 124, 127, 128, 190
 Jonke, Gert, 111
 Joyce, James, 114, 159–161, 194
 Jung, C.G., 179
 Jungk, Peter Stephan, 271

K

Kafka, Franz, 79, 134, 135, 280, 290
 Kaiser, Konstantin, 131, 142, 143, 163, 166, 167, 173, 324
 Kaiser, Vea, 333
 Kaminer, Wladimir, 306
 Kaminski, Astrid, 272
 Kassner, Rudolf, 97, 98
 Kastberger, Klaus, 174, 175, 331
 Kehlmann, Daniel, 20, 125, 134
 Kermani, Navid, 19
 Kesten, Hermann, 159
 Khir Alanam, Omar, 332, 334
 Kim, Anna, 28, 31, 33, 44, 47, 55, 77, 130, 132, 137–139, 186, 188, 273–321, 327–329, 331, 332, 335
 Klestil, Thomas, 132
 Klostermann, Karel, 28
 Klüger, Ruth, 143, 155, 171, 232
 Knapp, Radek, 125, 132–134, 136, 137, 231, 335
 Köhlmeier, Michael, 20, 125
 Kolleritsch, Alfred, 103–109, 112–116, 120
 Kolleritsch, Hedwig, 114
 Kolmer, Herbert, 167

Kraft, Thomas, 175
 Kramer, Theodor, 126, 130, 166, 175
 Kraus, Karl, 134
 Kraus, Wolfgang, 93, 111
 Krontorad, Paul, 108, 111, 112
 Kuh, Anton, 186
 Kuhner, Herbert, 166
 Kunisch, Hans-Peter, 175
 Kurt, Kemal, 79

L

Laclos, Choderlos de, 181
 Lammings, George, 50
 Lasker-Schüler, Else, 79
 Latigo, Graece, 47
 Lernet-Holenia, Alexander, 86, 101
 Lévinas, Emmanuel, 31, 178, 180, 192, 195,
 198, 202, 206, 210, 211, 213, 326
 Levy, Andrea, 79
 Lietzow, Bernadette, 271
 Lipuš, Florian, 125
 Louatah, Sabri, 49

M

Mabanckou, Alain, 80
 Mais, Roger, 50
 Makine, Andreï, 77
 Maleeva, Vessela, 130
 Malherbe, François de, 62
 Mandelstam, Ossip, 161
 Mann, Thomas, 59, 207, 208
 Manner, Boris, 184
 Marković, Barbi, 334
 Maron, Monika, 72
 Marton, Georg, 186
 Maupassant, Guy de, 181
 Mayröcker, Friederike, 88, 108, 109, 233,
 274, 275, 279–286, 288, 291, 293, 298,
 302, 328
 Melo, Naum, 130
 Melville, Herman, 39
 Menasse, Robert, 19, 110, 127, 133, 134
 Meyer, Conny Hannes, 106
 Millner, Alexandra, 271
 Mitgutsch, Anna, 175

Mittelholzer, Edgar, 50
 Mňačko, Ladislav, 122, 136
 Moníková, Libuše, 223
 Mora, Terézia, 67
 Moritz, Rainer, 270
 Mračnikar, Helga, 125
 Mujila, Fiston Mwanza, 332
 Müller, Heiner, 190
 Müller, Herta, 41, 58, 67, 232, 243
 Muschik, Johann, 94, 95
 Musil, Robert, 89, 97

N

Nabokov, Vladimir, 159
 Neumann, Kurt, 303
 Niedermeier, Cornelia, 269
 Nnebedum, Precious Chiebonam, 15, 332,
 334
 Nossack, Hans Erich, 105

O

Okopenko, Andreas, 85, 106, 109
 Ören, Aras, 121
 Ovid, 179
 Oz, Amos, 159
 Özdamar, Emine Sevgi, 58, 79, 170, 190

P

Pajzic, Zoltan, 121
 Pamuk, Orhan, 188
 Paris, Gaston, 66
 Pastior, Oskar, 121
 Pernter, Hans, 89, 90
 Pfister, Eva, 272
 Pirinçi, Akif, 62
 Plank, Alexandra, 318, 320
 Priessnitz, Reinhard, 107
 Pugatschowa, Alla, 161
 Puschkin, Alexander, 146

R

Rabelais, François, 195
 Rabinovich, Boris, 228, 233, 263
 Rabinovici, Doron, 19, 20, 56, 127, 128, 132,
 134, 136, 137, 149, 231, 335

Rabinowich, Julia, 28, 31, 32, 47, 77, 125,
 129, 132, 137–139, 179, 188, 223,
 225–275, 296, 301, 304, 319, 321, 327,
 329, 331, 332, 335
 Ransmayr, Christoph, 124
 Rathmanner, Petra, 222, 223
 Rausch, Mechthild, 107
 Reich-Ranicki, Marcel, 133
 Renhardt, Maria, 271
 Reverdy, Pierre, 282
 Richardson, Samuel, 267
 Rilke, Rainer Maria, 98
 Röggla, Kathrin, 125
 Roth, Joseph, 28, 38
 Rothschild, Thomas, 319, 320
 Rühm, Gerhard, 85, 107, 233
 Rushdie, Salman, 40, 42, 43

S

Sachs, Nelly, 108
 Sadr, Hamid, 132, 134–137
 Safran Foer, Jonathan, 222
 Said, Edward, 23, 24
 Salinger, J.D., 181
 Salomonowitz, Anja, 189
 Sartre, Jean-Paul, 54, 56
 Schacherreiter, Christian, 271
 Schaffler, Wolfgang, 109
 Schami, Rafik, 79
 Schieder, Ulrike, 174
 Schiller, Friedrich, 63
 Schindel, Robert, 19, 127, 134, 149
 Schleiermacher, Friedrich, 64
 Schmidt, Martina, 125, 132, 143, 174, 187,
 333
 Schneider, Robert, 124
 Schnitzler, Arthur, 264, 270
 Scholl, Susanne, 333
 Schroeter, Werner, 184
 Schrott, Raoul, 232
 Schutting, Julian, 288, 303
 Schwaiger, Brigitte, 186
 Schwens-Harrant, Brigitte, 269
 Scott, Walter, 181

Sebestyén, György, 66, 101, 102, 123, 136,
 144
 Seghers, Anna, 170
 Selvon, Sam, 50
 Şenocak, Zafer, 24, 43, 78
 Servene, Klaus, 187
 Sessler, Thomas, 185
 Shakespeare, William, 79, 184, 227
 Shivkov, Todor, 197, 219, 221
 Smail, Paul, 49
 Sophokles, 205
 Soyfer, Jura, 186
 Spira, Bil, 167
 Spivak, Gayatri, 23
 Spuerri, Bettina, 231
 Stalin, Josef, 214
 Stangl, Anna, 275
 Stanišić, Saša, 56, 80, 138
 Stavarič, Michael, 56
 Steinbeck, John, 181
 Steintal, Heymann, 64, 66
 Stift, Linda, 175, 176, 307
 Stifter, Adalbert, 94, 111
 Stippinger, Christa, 125, 129, 186–188, 230,
 231, 304, 325, 334
 Stojić, Mile, 130
 Strauß, Botho, 58
 Streibel, Robert, 176
 Streitler, Nicole, 319
 Streitler, Nicole Katja, 306
 Strigl, Daniela, 222, 271, 279, 319, 320
 Strobl, Sabine, 272
 Struhar, Stanislav, 129
 Studlar, Bernhard, 188
 Stuiher, Peter, 222, 223
 Şurdum, Kundeyt, 122, 123, 136, 322
 Swanzy, Henry, 50

T

Tawada, Yoko, 58, 77, 223
 Tellkamp, Uwe, 58, 72
 Thuswaldner, Anton, 268
 Thuswaldner, Werner, 222
 Tolstoi, Lew, 159
 Torberg, Friedrich, 101

Trojanow, Ilija, 19, 24, 58
 Tschechow, Anton, 159, 217
 Turrini, Peter, 186
 Twain, Mark, 181

U

Ujvary, Liesl, 121
 Unseld, Siegfried, 108, 109

V

Vasov, Ivan, 215
 Verkauf-Verlon, Willy, 131
 Vertlib, Vladimir, 28, 31, 77, 125, 130–133,
 137–139, 141–176, 181, 221, 231, 235, 239,
 256, 257, 269, 273, 306, 321, 323–327,
 329, 331, 333, 335
 Viertel, Bertold, 167
 Vittorini, Elio, 78
 Vranitzky, Franz, 131

W

Wagenbach, Klaus, 112
 Waldheim, Kurt, 84, 126–128, 134, 164
 Waldorf, Günter, 112
 Walser, Martin, 19
 Walter, Otto F., 108
 Weigel, Hans, 85, 87, 94, 118, 119
 Weikert, Alfred, 92, 93, 111

Werfel, Franz, 191
 Werzhbinskaja-Rabinowich, Nina, 228,
 233
 Weyrauch, Wolfgang, 113
 Wiener, Oswald, 112
 Wingler, Hedwig, 107
 Winkler, Josef, 124, 307
 Winter, Hanns, 98, 99
 Wirthensohn, Andreas, 270
 Wittgenstein, Ludwig, 287, 294
 Wolf, Christa, 182, 191, 214
 Wolf, Ror, 112
 Woolf, Virginia, 227

Y

Yavas, Hakan, 231

Z

Zaimoglu, Feridun, 58, 79, 80, 223
 Zeh, Juli, 232
 Zeilinger, Gerhard, 175, 176
 Zeller, Franz, 174, 176
 Zenker, Helmut, 121
 Zeyringer, Klaus, 175
 Zipfel, Daniel, 333
 Zola, Émile, 54, 69, 181
 Zweig, Stefan, 98, 307