

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 unterschwelligen 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 Drohebärden 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 Ausreisep länen 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 anzuschauen 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 wollts 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 Einbürgerungs-prozedere 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 wohlzufühlen [...], 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-Salzbürger« 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.