

Thomas Borgard, Jörg Roche, Gesine Lenore Schiewer (Hrsg.)

Tagungsakten zur ersten IFC-Konferenz 2014

ISBN: 978-3-95896-017-6

München 2018

Inhaltsverzeichnis

Geleitworte von Harald Weinrich	1
Einleitung	4
A. Wissenschaftliche Vorträge	9
Jürgen Joachimsthaler	
Zum Ort der <i>Chamisso-Literatur</i> im deutschsprachigen literarischen Feld	10
Michael Hoffmann	
<i>Islam</i> bei Zafer Şenocak. Von der deutsch-türkischen Literatur zur neuen postkolonialen Weltliteratur	26
Monika Riedel	
<i>Chamisso-Literatur</i> in der Lehrerbildung DaZ. Grundlagen, Kontexte und didaktische Optionen	44
Renata Cornejo	
Charakteristische Merkmale der <i>Chamisso-Literatur</i> in sprachlich-formaler und thematisch-inhaltlicher Hinsicht am Beispiel von Autoren aus der ehemaligen Tschechoslowakei	51
B. Essays	59
Zsuzsanna Gahse	
WER – WIE – WESSEN. Drei Begegnungen in München	60
Francesco Micieli	
Neu – Werden, Neu – Sehen durch Fremd-Sein & lesendes Schreiben. Notizen zur Münchner Poetikdozentur	65
Marisa Siguan	
José (Francisco Agüera) Oliver: Das andalusische Schwarzwalddorf als Möglichkeit	70

Geleitworte von Harald Weinrich

Harald Weinrich

Chamisso, Darwin und die *Chamisso-Literatur*

Ich besteige heute noch einmal ein Katheder meiner alten Universität München, um dem neuen Unternehmen zur Erforschung der *Chamisso-Literatur* meine guten Wünsche mitzugeben. Wünsche wozu? Es sollen Wünsche sein zur erfolgreichen Nutzung günstiger Winde (*venti secundi*) und zur Abwendung aller widrigen Winde (*venti adversi*).

Was nun genau günstige und was widrige Winde sind, das wusste sehr gut ein junger Mann, der im Jahre 1815 in Kopenhagen an Bord des russischen Zweimast-Seglers "Rurik" ging, um als naturwissenschaftlicher Titular-Gelehrter an einer dreijährigen Weltumseglung teilzunehmen: Adelbert von Chamisso.

Das Forschungsprojekt war klar: Entdeckung und Erforschung neuer Arten der Pflanzen- und Tierwelt in fernen Ländern und Weltmeeren. Noch heute erinnert der kalifornische Goldmohn, der das Staatswappen Kaliforniens schmückt, in seinem lateinisch-botanischen Namen an Chamisso als den ersten wissenschaftlichen Beschreiber dieser Species. Und was war nun der Antrieb dieser ebenso leidenschaftlich wie unermüdlich betriebenen Forschungsarbeit? Es war bei Chamisso in erster Linie eine unbändige Neugierde, die ihn trieb, die Welt in allen Aspekten ihrer Natur besser kennen lernen zu wollen.

Dieser wissenschaftliche Auftrag wurde von Adelbert von Chamisso auf seiner dreijährigen Expedition mit zahlreichen Entdeckungen glänzend erfüllt. Auf Vorschlag Alexander von Humboldts wurde daher der immer noch junge Forscher an der neuen Berliner Universität zum *Doctor honoris causa* promoviert. Und auch Charles Darwin hat ihn in einem Brief als "*justly distinguished naturalist*" titulierte und geehrt.

Eben dieser Charles Darwin ging nun ein paar Jahre später, im Jahre 1831, zweiundzwanzig Jahre jung, in Plymouth an Bord des Dreimast-Seglers "Beagle", ebenfalls für eine Weltreise, die bei ihm sogar fünf Lebensjahre gedauert hat. Diese Expedition hatte für Darwin ein noch weiter gestecktes Ziel. Nicht nur neue Arten der Flora und Fauna wollte er entdecken, sondern darüber hinaus der Natur ihr größtes Geheimnis abtrotzen, auf welche Weise nämlich in der natürlichen Flora und Fauna neue Arten entstehen. Dieses ehrgeizige Problem hat Darwin in seinem Reisebericht "*the mystery of the mysteries*" genannt und sein Leben lang mit Leidenschaft und Ausdauer zu lösen gesucht.

Und der Legende nach war es auf einer Insel des Galapagos-Archipels, dass die dort zu beobachtende Riesenschildkröte (*testudo nigra*) mit ihren Varietäten dem weltreisenden Forscher die von ihm so intensiv gesuchte Lösung für den "Ursprung der Arten" (*Origin of Species*) eingegeben hat.

So sehen wir nun in der Geschichte der Wissenschaft zwei bedeutende Naturwissenschaftler am Werk, Chamisso und Darwin, die beide mit gleicher Leidenschaft die Weltforschung als Feldforschung betrieben haben. Beide waren zugleich in ihren Reise- und Forschungsberichten große und vielseitig gebildete Schriftsteller, denen immer bewusst war, dass nicht nur in der Natur, sondern auch in der Kultur Arten und Gattungen existieren, deren Kenntnis und Erkenntnis mit Leidenschaft und "Sitzfleisch" (ein Lieblingswort Chamissos!) erarbeitet werden muss, bei günstigem Wind mit dem Ziel, auch in der Welt des Geistes in Erfahrung zu bringen, unter welchen Bedingungen und auf welche Weise neue Arten und Gattungen entstehen. Und so habe ich heute Abend den beglückenden Eindruck, dass in der neuen Gattung der *Chamisso-Literatur* noch viele neue Bücher, Texte und Sprachformen darauf warten, in ihren besonderen Qualitäten entdeckt und erforscht zu werden, da gerade sie für uns Bürger und Bürgerinnen dieses Landes den Wert neuer Arten haben können.

Mit diesem hohen Ziel vor Augen sollten nun Geisteswissenschaftler und warum nicht auch Naturwissenschaftler vereint die richtigen Segel setzen, um die günstigen Winde zu nutzen, die am Institut für Deutsch als Fremdsprache der Universität München und seinen Partnern für gute Fahrt und guten Erfolg in der Forschung garantiert sind.

Harald Weinrich

Was bedeutet IFC?

Diese drei Buchstaben sind der abgekürzte Name eines im Jahre 2014 am Institut für Deutsch als Fremdsprache der Universität München neu eingerichteten Internationalen Zentrums zur Erforschung der *Adelbert-von-Chamisso-Literatur*.

Mit der *Adelbert-von-Chamisso-Literatur* ist ein Typus der deutschen Literatur gemeint, der lebens- und werkgeschichtlich an die prototypische Gestalt des deutsch-französischen Autors Adelbert von Chamisso (1781-1838) erinnert. In diesem Verständnis ist der Franzose Louis Charles Adelaide de Boncourt, der als Emigrant in Preußen unter dem abgekürzten Namen Adelbert von Chamisso ein Klassiker der deutschen Literatur wurde, selber der erste Chamisso-Autor. In gleichfalls abgekürzter Sprechweise kann dann auch die Art Literatur, die prototypisch mit dem Namen Adelbert von Chamisso verbunden werden kann, *Chamisso-Literatur* genannt werden.

Im wissenschaftlichen Rahmen des genannten Forschungszentrums ist darauf zu achten, dass die so verstandene *Chamisso-Literatur* nicht missverstanden wird als Sammelname für das Insgesamt der literarischen Werke von Autoren und Autorinnen, die mit dem Chamisso-Preis oder dem Chamisso-Förderpreis ausgezeichnet worden sind oder noch werden. Diese bilden keinen Club, der durch eine eigene Benennung von anderen Autoren und Autorinnen der deutschen Literatur abgegrenzt werden müsste. In dieser Hinsicht ist der Literaturpreis, der den Namen Adelbert von Chamissos trägt, nicht von anderen Literaturpreisen und Förderpreisen zu unterscheiden. Sie dienen alle der Literatur in ihrer möglichst weit gefassten Vielfalt.

Einleitung*

* Ein Hinweis vorab: Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten gleichermaßen für beiderlei Geschlecht.

Thomas Borgard, Jörg Roche, Gesine Lenore Schiewer

Die hier versammelten Tagungsakten repräsentieren einen Teil der Beiträge aus dem Sommer 2014. Weitere Beiträge sind in überarbeiteter Form bereits an anderen Orten erschienen. Am IFC selbst sind in Zusammenarbeit mit Jose Oliver, Akos Doma und anderen Chamisso-Autoren und Autorinnen zudem drei Bände zur Literaturodidaktik des Dialogs mit den Leitthemen Identitäten, Emotionen, Lebenswelten (Tübingen, Gunter Narr Verlag 2017/2018) erarbeitet worden. Alle Beiträge und Veröffentlichungen zeigen deutlich, dass die Tagungsthemen auch nach Einstellung des Chamisso-Preises durch die Robert Bosch Stiftung ungebrochene Relevanz besitzen.

Chamisso-Literatur – eine „Nomadisierung der Moderne“? Interdisziplinäre Perspektiven der Interkulturalitätsforschung

Die Vergabe des von Harald Weinrich angeregten „Adelbert-von-Chamisso-Preises“ (seit 1985) durch die Robert Bosch Stiftung in Zusammenarbeit mit dem Institut für Deutsch als Fremdsprache der LMU München rückt eine besondere, indes nicht homogene Richtung deutschsprachiger Gegenwartsliteratur in das öffentliche Bewusstsein. Großen Anteil an dem literaturbezogenen Aufmerksamkeitsbildungsprozess haben bereits die Kriterien der Preisvergabe: Prämiert werden Autoren „nichtdeutscher Sprachherkunft“ bzw. Autoren, „die in einer anderssprachigen und anderskulturellen Umgebung aufgewachsen sind“. In literaturwissenschaftlichen Kommentaren wird bisweilen auf einen ambivalenten Aspekt dieser Akzentsetzung hingewiesen. Sie deute einerseits auf eine Integrationsleistung der deutschen Gesellschaft hin, während andererseits mit dem Begriff „*Chamisso-Literatur*“ eine Abgrenzung vorgenommen werde, insofern man ihr gegenüber die kulturelle Normallage eines von Autoren deutscher Sprachherkunft geprägten Literaturkanons annehme. Tatsächlich dokumentieren die Statuten der Preisvergabe einen Wandel sowohl der Lebenszusammenhänge in Deutschland als auch der ebenfalls von überlokalen Kontexten und der Begegnung mit Fremdheit beeinflussten neueren Sprachkultur. Werden hier teils spannungsvoll verlaufende Durchdringungs- und Transformationsprozesse thematisch, so halten sich in Begriffen wie Einwandererfamilie und Migrantenliteratur bis heute binäre und von biografischen Überlegungen getragene Konstruktionen. Wenn man auf die 1960er und 1970er Jahre zurückblickt, dann ist vielfach von Themen der „Gastarbeiterliteratur“ die Rede. Diese Zeit scheint uns heute fern gerückt. Insofern ist der „Chamisso-Preis“ ein unbedingt zu würdigender Versuch, gesellschaftspolitisch sowie im Hinblick auf einen von der Forschung allerdings erst noch zu erarbeitenden interkulturellen Literaturbegriff neue Zeichen zu setzen. Es hieße die Chiffre „Chamisso“ indes fehldeuten, würde man das im Gefolge gebrauchte Wort *Chamisso-Literatur* als ein fixiertes literaturwissenschaftliches *genus* verstehen, dem das jeweils real Besondere literarischer Texte bei-

und unterzuordnen wäre. Aus diesem Grund geht es nicht darum, einen Parallelkanon zu eröffnen. Genauso wenig dürfen literaturanalytische Kriterien direkt aus Besonderheiten der jeweiligen Autorenbiografie abgeleitet werden. Vielmehr liegt die Aufgabe darin, anhand eines historisch konkreten Objektbereichs sinnvolle sowie möglicherweise auch neue Fragen zur erkenntnistheoretischen Position und Leistung literaturwissenschaftlicher Begriffe zu stellen. Dies ist umso mehr geboten, als sich mit der neueren Einbeziehung der Chamisso-Texte in den Bestand der interkulturellen Gegenwartsliteratur ein grundlegendes Problem verschärft: die Spannung zwischen der Polysemie des (literaturwissenschaftlichen) Kulturbegriffs und dem Bedarf an begrifflicher (Trenn)Schärfe. Erforderlich ist kein weiteres modisches kulturwissenschaftliches Paradigma, sondern eine auf einen Stand der Forschung bezogene Begründung fachlicher Entwicklungslogik. Propädeutischen Wert erhalten demzufolge allgemeine Fragen zu einer literaturwissenschaftlichen Wissenschaftslehre, an die Überlegungen zu einer auch die Nachbardisziplinen beachtenden Theorie literarisch-interkulturellen Handelns anschließen. Ein solcher Ansatz verwechselt Begriffe wie Interkulturalität, Transkulturalität oder Hybridität nicht mit Tatsachenaussagen, sondern erkennt in ihnen teils Symptome ungelöster methodischer Probleme sowie eine Aufforderung zur Erschließung neuer oder bislang vernachlässigter Quellen.

Seit der Initiierung des Adelbert-von-Chamisso-Preises wurden mehr als siebenzig Autoren ausgezeichnet und jährlich kommen weitere hinzu. Darunter befindet sich eine ganze Reihe heute bereits auch international namhafter Schriftsteller, von denen einige als bedeutendste Vertreter der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gelten. Yoko Tawada, Feridun Zaimoglu, Rafik Schami, Ilma Rakusa, Ilija Trojanow, SAID, Emine Sevgi Özdamar, Terézia Mora und andere sind hier zu nennen. Die literaturwissenschaftliche Forschung hat sich bislang, und mit überaus unterschiedlicher Intensität, auf die Untersuchung einzelner Werke und Autoren konzentriert. Über diese ertragreichen Forschungsaktivitäten hinaus bestehen aber weitere Desiderata. So steht zu fragen: In welcher Weise bedarf eine Erforschung der durch die Kategorien der Preisvergabe mitbestimmten literarischen Richtung eines begrifflich geschärften und theoretisch fundierten Konzepts? Dies beträfe dann auch die Beziehung zwischen Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik, zumal die Robert Bosch Stiftung die Einbindung der Autoren in den Schulunterricht aller Schularten und Jahrgangsstufen fördert, was allerdings bislang nur vereinzelt mit wissenschaftlichen Konzepten der Deutschdidaktik in Verbindung gebracht worden ist. Es finden sich bereits einige Texte von Chamisso-Preisträgern in schulischen Curricula. Weitgehend Neuland ist bislang die Auseinandersetzung mit Fragen der Einbettung dieser Literatur in wissenschaftliche Curricula der Fachbereiche Interkulturelle Philologie, Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft sowie die internationale Germanistik und das Fach Deutsch als Fremdsprache. Der Zusammenhang lässt es außerdem wünschenswert erscheinen, die Lehrerbildung wieder stärker an die Fachdisziplinen zu binden.

Die zentrale Fragestellung der ersten Tagung des IFC an der LMU München lautet: Inwiefern bereitet die Erforschung literarischer Interkulturalität in der Chamisso-Gegenwartsliteratur – oder die „Nomadisierung der Moderne“, wie der Preisträger Ilija Trojanow (Trojanow 2008, 79) schreibt – neue Wege für die Untersuchung von Literatur und die Auseinandersetzung mit ihrer Rolle in Gesellschaft, universitärer Lehre und schulischem Unterricht? Diese Frage soll mit Blick auf drei Dimensionen literarischer Interkulturalität beleuchtet werden, nämlich ihre wissenschaftlichen, didaktischen und gesellschaftlichen Aspekte.

1. Wissenschaftliche Dimensionen literarischer Interkulturalität

In Hinblick auf die Formulierung eines begrifflich geschärften und theoretisch fundierten Konzepts von literarischer Interkulturalität sollen folgende Fragen ins Zentrum des wissenschaftlichen Zugangs gerückt werden: Worin bestehen die charakteristischen Merkmale und Besonderheiten der ausgezeichneten Literatur in sprachlich-formaler und thematisch-inhaltlicher Hinsicht? Wie haben sich diese Charakteristika seit der Begründung des Adelbert-von-Chamisso-Preises verändert?

Welche Rolle spielt in den einzelnen Texten das Wissen über eine Vielzahl von Stoffen, über erzählerische, lyrische und dramatische Muster bei der Herstellung literarischer Interkulturalität? Nehmen die Texte vielleicht sogar Einfluss auf die gesamtsprachliche Entwicklung des Gegenwartsdeutschen – und wie wäre dieser Einfluss zu beschreiben? Lässt sich Literatur überhaupt als eine Form sozialen Handelns beschreiben? Wie können Fragen nach der Homogenität bzw. Heterogenität von Wertsystemen und einem Denken in Optionen für die Auseinandersetzung mit literarischer Interkulturalität didaktisch fruchtbar gemacht werden? Können dabei literaturwissenschaftliche und linguistische Forschungsansätze gewinnbringend ineinandergreifen? Welchen gegenwärtigen gesellschaftlichen Stellenwert hat literarische Interkulturalität als Denkstil und wo drohen möglicherweise problematische Vereinfachungen? Wie können Impulse der *Chamisso-Literatur* hinsichtlich zukünftiger literarischer und gesellschaftlicher Entwicklungen beschrieben werden?

2. Spezifische didaktische Dimensionen literarischer Interkulturalität

Ausgangspunkt sind hier Aspekte, die sich auf den vermuteten ‚Mehrwert‘ der ausgezeichneten Literatur für Schulunterricht und universitäre Lehre beziehen. Worin bestehen die konkreten Erfahrungen jener Schriftsteller, die mit gezielter Unterstützung der Robert Bosch Stiftung als Poetikdozenten an Schulen und Universitäten wirken, und wie können diese systematisch fruchtbar gemacht werden? Wie können vor dem Hintergrund der wissenschaftlichen werk- und autorenbezogenen Erforschung der Texte unter Umständen im direkten Austausch mit den Autoren weitere didaktische Konzepte und Lernziele entwickelt werden? Wie können die Materialien, die mit Förderung der Robert Bosch Stiftung entwickelt wurden, wie zum Beispiel auch das erste Lehrwerk von José F.A. Oliver *Lyrisches Schreiben im Unterricht* (2013), im Hinblick auf die Formulierung übergreifender Lehr- und Lernziele ausgewertet werden? Wie können im Ausgang der je besonderen sprach-, literatur- und kulturübergreifenden Kenntnisse der Autoren sowie ihrer sprachlich-thematischen Schwerpunkte spezifische Vermittlungskonzepte für Poetikvorlesungen und andere Veranstaltungsformate an Universität und Schule entwickelt werden? Dies betreffe dann auch die gesellschaftliche Widerständigkeit und Kritikfähigkeit der Texte.

3. Gesellschaftliche Dimensionen literarischer Interkulturalität

Aus universalhistorischer Sicht finden die Bedingungen der Produktion und Rezeption von Literatur einen aktuellen Bezugspunkt in einer planetarisch gewordenen Welt, in der sich Prozesse der Unifizierung und heterogene Faktoren gegenseitig verstärken. Für den homogenisierenden Impuls sind nicht zuletzt die technisierte Ökonomie und die damit einhergehenden Arbeits- und Lebensweisen verantwortlich. Die westliche Welt begründet darauf und auf den Vorstufen hierzu ihre vorübergehende hegemoniale Stellung. Die Entwicklung ist nicht ohne Einfluss auf die gesellschaftlichen Selbstdeutungen und Legitimationsbedürfnisse geblieben, die auf das Nachdenken über Alterität, Mehrsprachigkeit und Interkulturalität abfärben bzw. diesbezüglich gewisse Erwartungshaltungen erzeugen. Vor diesem Hintergrund kann gefragt werden: Können gesellschaftliche Bedürfnisse überhaupt deskriptiv erwogen und wenn ja mit den ‚Leistungen‘ der *Chamisso-Literatur*, ihrem Potential an Interkulturalität, in Verbindung gebracht werden? Inwiefern ist zur Ausleuchtung von gesellschaftlichen Relevanzen im In- und Ausland auf die zuständige Fachdisziplin zu rekurrieren, aber auch auf Fächer wie Soziologie und Ökonomie? Inwiefern ist die Befähigung zum Denken in Optionen und ein dementsprechend entwickeltes Sprachhandeln als ein gesellschaftlicher Mehrwert zu betrachten? Welchen Beitrag können Literatur- und Sprachforschung der internationalen Germanistik und ihr didaktischer Einsatz leisten? Welche Rolle spielen Institutionen des literarischen Lebens (Preise, Rezensionen, Medien etc.) bei der Wahrnehmung der *Chamisso-Literatur*? Welche Rolle spielen sie für die Thematisierung von Interkulturalität in heutigen Gesellschaften? Welche Konsequenzen haben Veränderungen bezüglich des Verhältnisses von Distanz und Nähe oder Privatheit und Öffentlichkeit vor dem Hintergrund der Bedeutung digitaler Medien für die Inszenierung von literarischen Preisen?

A. Wissenschaftliche Vorträge

Jürgen Joachimsthaler

Zum Ort der *Chamisso-Literatur* im deutschsprachigen literarischen Feld

1.

Adelbert von Chamissos bekannteste Figur *Peter Schlemihl* kommt zu Beginn seiner „wundersamen Geschichte“¹ in eine ihm noch unbekannte Stadt, in der er zunächst keine größeren Kontaktprobleme in jenem gehobenen Milieu hat, dem er offensichtlich selbst zugehört: Standeskultur verbindet in der er-zählten Welt mehr als Zugehörigkeit zur lokalen Gemeinschaft. In dieser Umgebung beraubt er sich jedoch bald durch den Verkauf seines Schattens für eine Börse, deren Inhalt nie ausgehen soll, also für materiellen Vorteil, eines Teils seiner Identität und Erkennbarkeit. Seine Schattenlosigkeit macht ihn seinem neuen Umfeld unheimlich und erst damit zum Fremden. Wer auf seinen Schatten, seine Kontur und Eigenart verzichtet, so könnte man übersetzen, und nicht mehr als er selbst fassbar ist, kann nirgendwo mehr dazugehören. Nicht einmal mehr als Fremder, Migrant, Zugewanderter.

Durch die eigenartige Doppelung von Identitätsverlust und Fremdheit steht Chamissos Figur beispielhaft für einige der Probleme, die Autoren wie innerfiktionale Gestalten jener interkulturellen Literatur beschäftigen, die durch den Chamisso-Preis als *Chamisso-Literatur* gelabelt wird: Wie viel von sich selbst darf jemand hergeben oder gar verkaufen, um in fremder Umgebung noch lebens- und sozialfähig zu bleiben? Wie gelingt Integration, wie macht man sich zum Außenseiter? In welcher Sprache, aus welcher Perspektive wird davon am besten berichtet? Natürlich reichen diese Fragen noch nicht hin, um das Feld dessen auch nur annähernd vollständig abzudecken, was die durch den Chamisso-Preis ausgezeichnete literarische Verarbeitung interkultureller Erfahrung alles umfassen kann. Auch kann dieses Feld mit all seinen Möglichkeiten unmöglich von einem einzigen Text erfasst werden. Dieser kann bloß als *ein* Beispiel für *eine* mögliche Position in diesem literarischen Kontinuum dienen. Nur der Vergleich mit weiteren, möglichst unterschiedlichen Texten kann es ermöglichen, einen Eindruck davon zu verschaffen, wie groß und breit dieses Feld ist und was alles zu ihm gehört.

Es gibt bisher keinen Versuch, dieses Feld literarischer Möglichkeiten in einer Art *modular calculus*² überblicksmäßig zusammenzutragen. Das kann natürlich auch dieser kurze Aufsatz nicht leisten, doch will ich zumindest versuchen, durch Betrachtung einiger möglichst unterschiedlicher Beispiele den literarischen Raum der vom Chamisso-Preis ausgezeichneten Literatur abzustecken. Parallel dazu werde ich versuchen, meine Überlegungen immer wieder an die Konturen rückzubinden, die der Chamisso-Preis durch seine Verleihungspraxis im deutschsprachigen literarischen Feld zieht, um besser zu begreifen, was er mit dieser Literatur macht, indem er sie auszeichnet. Dabei dient uns Chamissos *Peter Schlemihl* als erster Vergleichs- und Orientierungspunkt zur Kartierung des literarischen Geländes. Text und Hauptfigur zeichnen ja markante Eigenheiten aus: *Schlemihls* Bericht beginnt mit seiner Ankunft. Unklar jedoch bleibt, woher *Schlemihl* überhaupt kommt, sicher ist nur, dass

¹ Chamisso, Adelbert von (1814), *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte mitgeteilt von Adelbert von Chamisso und herausgegeben von Friedrich Baron de la Motte-Fouqué*. Nürnberg: Schrag.

² Delany, Samuel R. (1994) [EA 1987], *Appendix: Closures and Openings*. In: Delany, Samuel R. (Hg.), *Return to Nevëryon*. Hanover, London: Wesleyan University Press, 287–288.

er in seiner neuen Umgebung ein Fremder ist, der in ihr nicht völlig aufgeht: „Die Gesellschaft war sehr aufgeräumt, es ward getändelt und gescherzt [...]. Ich war da zu fremd, um von alle dem Vieles zu verstehen, zu bekümmert und in mich gekehrt, um den Sinn auf solche Räthsel zu haben“³. Doch verhindert dies die baldige Verlobung nicht: *Schlemihls* Fremdheit beruht auf schrittweise zu verringernder zeitweiliger Unkenntnis des Neuankömmlings, indes nicht auf kategorialem Ausgeschlossen-Sein.

Der Leser erhält auch später keinerlei Informationen zur Vorgeschichte *Schlemihls* oder darüber, was ihn genau „bekümmert“, so dass er nicht nur für die Gesellschaft, in der er sich bewegt, sondern mehr noch für den Leser wie herausgehoben wirkt aus allen Zuständen, die ihn erklären könnten. Er ist nicht weniger rätselhaft als das, was ihm im Folgenden geschieht. Seine gleichsam schwebende Existenz mag immerhin die Bereitschaft erklären, mit der er sich bald darauf einlässt, seinen Schatten zu verkaufen. Am Verlust seines Schattens trägt *Schlemihl* so selbst und allein die Schuld und mithin auch daran, dass er den anderen Figuren dadurch als nicht mehr menschlich erscheint. Die Identitätsaufgabe erleichtert nicht die Integration, sondern erschwert sie. Die daraus sich ergebenden Probleme sind ihm immerhin Lehre genug, das spätere Angebot, seinen Schatten gegen seine Seele zurück zu tauschen, abzulehnen. Schließlich wirft er die Börse angewidert weg und kauft sich von seinem letzten Geld Stiefel, die sich als Siebenmeilenstiefel erweisen. Durch diese wird er nun erst recht zum Fremden, da sie es ihm erlauben, in Riesenschritten die Erde zu durchwandern, ohne irgendwo zu bleiben.

Fremde Sprachen sind für ihn auf seinen Reisen kaum ein Problem.⁴ Der Text steht damit noch in der Tradition älterer Reiseliteratur, welche die Unverständlichkeit unbekannter Sprachen zumeist ausblendet zugunsten des Fortgangs von Narrativen, die nicht von banalen Verständigungsproblemen verzerrt und behindert werden sollen, geht es ihnen doch um ein allgemein Humanes, dem gegenüber jede Sprach- und Kulturdifferenz als zwar interessant und exotisch, aber letztlich als nebensächlich erscheint.⁵ Louis Charles Adélaïde de Chamisso de Boncourt, so Adelbert von Chamisso ursprünglicher Name, hatte selbst erst nach der Flucht seiner Familie vor der Französischen Revolution nach Deutschland Deutsch gelernt; in den Jahren vor der Niederschrift des *Peter Schlemihl* hatte er an einer naturkundlich motivierten Weltumsegelung teilgenommen, über die er später immer wieder Berichte publizierte, unter anderem seine Betrachtungen über die Sprache der Ureinwohner von Hawaii.⁶ An mangelndem Bewusstsein für sprachliche Differenz kann es Chamisso also nicht gemangelt haben. Umso bedeutsamer ist, dass er der Sprachdifferenz im *Peter Schlemihl* verschwindend geringe Bedeutung beimisst.

Schlemihls Fremdheit soll offensichtlich nicht auf kultureller Differenz beruhen, sondern darauf, dass er sich selbst aus jeder menschlichen Umgebung herausnimmt (und analog dazu vom Autor für den Leser durch Verweigerung der Vorgeschichte aus jedem Verständnishorizont herausgeschnitten wird). Dies wird intensiviert durch die Siebenmeilenstiefel, die es ihm erlauben, zugleich überall und nirgendwo zu sein. Auf Textebene entsteht dadurch eine stellenweise abrupt wirkende Signifikantenfolge, die mit ihrer Aufzählung parataktisch nebeneinander gesetzter Ortsbezeichnungen fast schon an Techniken aus der Zeit des Expressionismus erinnert.

³ Chamisso, Adelbert von (1814), *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte mitgeteilt von Adelbert von Chamisso und herausgegeben von Friedrich Baron de la Motte-Fouqué*. Nürnberg: Schrag, 4.

⁴ Es gibt trotz der weltumspannenden Reisen *Schlemihls* nur sehr wenige knappe Hinweise auf Kultur- und Sprachkontrast (zum Beispiel ebenda: 38 und 110), die zudem keinerlei Auswirkungen auf Handlung oder Figur haben.

⁵ Vergleiche Joachimsthaler, Jürgen (2014), *Semantik des Schiffbruchs – Schiffbruch der Semantik? Die Robinsonade als Genre der Bewahrung*. In: Schwarz, Hans G. / Gutiérrez de Wiencken, Geraldine / Hepp, Frieder (Hg.), *Schiffbrüche und Idyllen. Mensch, Natur und die vergängliche, fließende Welt (ukiyo-e) in Ost und West*. München: Iudicium, 30ff.

⁶ Chamisso, Adelbert von (1837), *Über die Hawaiische Sprache*. Leipzig: Weidmann.

Dieser hatte ja zur literarischen Bewältigung der technischen Beschleunigung sprachliche Mittel entwickelt, die den Eindruck vermitteln sollten, an den von modernen Verkehrsmitteln bewegten Menschen rausche die Welt vorüber. Erstaunlich kühn und modern lesen sich die entsprechenden Passagen in Chamissos Text:

Ich verfolgte durch beide Amerika die Bergkette [...]. Ich schritt langsam und vorsichtig von Gipfel zu Gipfel, bald über flammende Vulkane, bald über beschneite Kuppeln, oft mit Mühe athmend, ich erreichte den Eliasberg, und sprang über die Behringstraße nach Asien.⁷

Die rasche Folge der geographischen Bezeichnungen neutralisiert die örtlichen Spezifika, indem – in der Handlung wie auf der Ebene ihrer sprachlichen Umsetzung – die Landschaften schnell durchmessen werden; Grenzen verschwinden und werden gleichgültig durch diese Reisebewegung des überall Fremden.

Kulturelle Besonderheiten nicht wirklich wahrnehmen zu können, gehört zu den Eigentümlichkeiten der Figur (nicht aber des Autors). *Schlemihl* ist überall fremd, weil er nirgendwo ankommt und dort, wo er sich vorübergehend aufhält, weder ganz er selbst ist noch Interesse hat an den Eigenheiten des Ortes und seiner Menschen. Seine Heimatlosigkeit ist ein Nirgendwo-Sein.

2.

Chamissos bekanntester literarischer Text steht für ein grundsätzliches Problem jeder Definition einer möglichen *Chamisso-Literatur*: Soll sie nur die von dem Preis ausgezeichnete Literatur umfassen oder eine breiter gefasste Menge von Texten, so dass *Chamisso-Literatur* nicht einfach identisch wäre mit der von einer Jury für preiswürdig erachteten Literatur? Für mich macht nur letztere Option Sinn, denn ansonsten würde erst die Auszeichnung einen Text in *Chamisso-Literatur* verwandeln, ihm also ein Attribut hinzufügen, das ihm ohne die Preisverleihung gar nicht zukäme. Es gibt zwar vom Nobelpreis ausgezeichnete Schriftsteller, aber keine *Nobel-Literatur*, und deshalb ist die Bezeichnung *Chamisso-Literatur* literaturwissenschaftlich gesehen frucht- und bedeutungslos, auch wenn sie als Etikett, als Marke oder dergleichen Sinn macht. Auch wenn ein Preis die Rezeption eines Textes beeinflussen kann, wird dieser dadurch doch kein grundlegend anderer. Oft werden zudem erst später ausgezeichnete Texte in Paratexten (Buchdeckel, Verlagswerbung etc.) schon so präsentiert, dass der Leser von ihnen das erwartet, als was der Chamisso-Preis sie dann würdigt: als interkulturelle Literatur in deutscher Sprache, verfasst in erster Linie von Autoren mit Migrationshintergrund. Aus dieser Literatur wählt der Chamisso-Preis aus, also sollte sie einer jeden näheren Bestimmung einer *Chamisso-Literatur* zugrunde gelegt werden.

Diese Literatur nun ist älter und auch in der Menge der Erscheinungen viel breiter als der kleine vom Preis ausgezeichnete Ausschnitt überhaupt zeigen kann. Natürlich lebt jeder Preis von der Auswahl und muss sich beschränken. Er soll das (hoffentlich) Beste aus einem bestimmten Feld auszeichnen und nicht alles, was darin vorkommt. Im Falle des Chamisso-Preises erfährt diese Selbstverständlichkeit eine Bestärkung dadurch, dass der Preis seiner Intention nach Doppelfunktion hat und nicht nur einzelne Autoren ehren, sondern zugleich Aufmerksamkeit für das breitere Feld interkultureller Literatur von Autoren mit nicht nur deutschem kulturellen

⁷ Chamisso, Adelbert von (1814), *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte mitgeteilt von Adelbert von Chamisso und herausgegeben von Friedrich Baron de la Motte-Fouqué*. Nürnberg: Schrag, 113.

Hintergrund wecken soll. Die besondere öffentliche Beleuchtung, die ein Werk durch eine Preisverleihung erhält, soll zugleich auf dieses Gesamtfeld verweisen, aus dem die Preisträger herausgehoben werden – und damit auf den Anteil, den letztlich nicht nur Schriftsteller, sondern insgesamt die vielen Millionen Menschen nicht (nur) deutscher Herkunft an der deutschen Kultur und Gesellschaft haben. Mit anderen Worten: Der Preis soll letztlich zur Integrationspolitik beitragen.

Dass interkulturelle Literatur als erkennbare literarische Größe im literarischen Feld gegenwärtig ist, verdankt sie denn auch dem Chamisso-Preis und der Aufmerksamkeit, die dieser zunächst den ausgezeichneten Autoren, dann aber auch dem ganzen Feld verschafft, zu dem sie gehören. Deshalb könnte dieses auch als *Chamisso-Literatur* bezeichnet werden. Sie wird damit öffentlich bewusst gemacht als ein eigenes Genre deutschsprachiger Literatur. Der Namensgeber Adelbert von Chamisso verdeutlicht zugleich, dass solche Literatur im deutschen Sprachraum bereits länger existiert – sie ist kein wirklich neues Phänomen, ebenso wenig wie Migration über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg ein neues Phänomen ist. Die Gründe für diese waren immer schon dieselben: Politische Flüchtlinge (wie die Familie Adelbert von Chamissos) standen neben Wirtschaftsmigranten (die Familie Brentano gehört dazu), Menschen mit persönlichen Migrationsgründen (wie die aus Brasilien stammende Mutter von Heinrich und Thomas Mann), internationalen Studenten (wie Stanisław Przybyszewski) oder aus religiösen Gründen Verfolgten beziehungsweise Vertriebenen – man denke nur an die Hugenotten, zu deren Nachkommen Friedrich de la Motte Fouqué gehört, der Herausgeber der ersten Ausgabe von Chamissos *Peter Schlemihl*, aber auch Theodor Fontane und viele andere. Freilich standen von Zeit zu Zeit andere Migrationsursachen im Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit, weil sie quantitativ überwogen. Doch gegeben hat es sie alle immer schon.

Jeder Versuch, den Kreis der Autoren, aus denen die Preisträger ausgewählt werden, enger zu fassen, verführt dazu, sie auf im öffentlichen Bewusstsein jeweils aktuelle, also gerade vieldiskutierte Formen der Migration oder interkultureller Erfahrung zu verkürzen – ich erinnere an die Konjunkturen von Begriffen wie *Gastarbeiter*, *Asylant* oder *Ausländer* in mittlerweile längst vergangenen Jahrzehnten. Tatsächlich jedoch ändert das Spektrum individueller Erfahrungen von Interkulturalität in seiner Vielfalt sich nicht, nur verkürzt sich dessen Wahrnehmung in Gesellschaft und Medien durch statistische Gewichtsverlagerungen im Ensemble immer schon gegebener möglicher Gründe für Migration auf immer wieder andere, wechselnde Aspekte. Dass einmal dieser, einmal jener Zuwanderungsgrund stärker in den Fokus der öffentlichen Wahrnehmung rückt und dies auch Auswirkungen auf die Bestimmung dessen haben kann, was *Chamisso-Literatur* sein soll, wird mittlerweile auch auf der Website des Chamisso-Preises bei der Robert-Bosch-Stiftung reflektiert: „Wurde die mit dem Preis gewürdigte Literatur seit den 80er Jahren zunächst noch ‚Gastarbeiterliteratur‘ genannt, entwickelte sie sich nach Öffnung des Eisernen Vorhangs zur sogenannten ‚Migrationsliteratur‘, die verstärkt auch außereuropäische Einflüsse umfasste“.⁸ Ein solches Hinterherhinken hinter Tagesaktualitäten bis in den Begriffsgebrauch hinein ergibt sich aus einer Verkürzung des Preises auf die jeweils gerade jetzt diskutierte Dimension seines gesellschaftspolitischen Auftrags. Sinnvoller wäre es, das Feld der vom Preis hervorgehobenen Literatur gleich möglichst breit so zu definieren, dass damit alle potenziellen Dimensionen dieser Literatur abgedeckt sind. Gerade auch für die integrative Absicht des Preises wäre es sinnvoll, wenn mit der Preisverleihung zugleich das Bewusstsein dafür geschärft werden könnte, dass Interkulturalität immer schon zur Lebenswirklichkeit der Menschen in Deutschland gehört hat und solche Literatur keineswegs neu ist. Sie gehört seit jeher zur deutschsprachigen Welt. Sie auf

⁸ <http://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung/im-detail>

jeweils momentan diskutierte Phänomene zu verkürzen, droht bloße (und nicht immer freundliche) Schlagworte zu reproduzieren, die auf gerade im Fokus aktueller Debatten stehende Menschen angewandt werden.

3.

Nehmen wir, um das Feld abzustecken, ein anderes, dem *Schlemihl* möglichst unähnliches Werk in den Blick, einen Roman, der interkulturelle Erfahrung intensiver thematisiert als viele andere Bücher der letzten Jahre. Leszek Liberas *Der Utopek*⁹ wurde geschrieben von einem Autor, der, in Polen geboren und aufgewachsen, in den 1980er-Jahren in die Bundesrepublik emigrierte und hier den Basistext dieses Romans schrieb (Aktuell lebt Libera mit seiner Familie in Deutschland, im Ruhrgebiet, arbeitet aber in Polen an der Universität Zielona Góra, wo er eine Professur für Polonistik innehat.) Mit einem lokalen Literaturpreis ausgezeichnet, gelangten erste Teile des Manuskripts um 1990 an Horst Bienek, der eine Publikation bei Hanser vorbereitete; Bieneks Tod und eine personelle Rochade im Verlag führten dann aber dazu, dass der nicht unbedingt gefällige Text, der an den Leser erhebliche Anforderungen stellt, lange Zeit unpubliziert liegenblieb und erst 2011 etwas überarbeitet in einem kleinen Dresdener Verlag erscheinen konnte.

Die Hauptfigur, der *Utopek*, wächst (wie der Autor) heran in der deutsch-polnischen Mischregion Oberschlesien, macht also die Erfahrung kultureller Vielfalt und Ambivalenz, ohne dass dies in seinem Fall mit einem Ortswechsel verbunden sein müsste. Libera platziert die Romanhandlung in der Zeit nach Ende des Zweiten Weltkrieges, als die kulturell gemischte Bevölkerung, die sich eben noch zum Deutschtum hatte bekennen müssen, zum großen Teil auf ihren nun polnischen Identitätsanteil umschaltete, um im Land bleiben zu können, ohne dass sich die Menschen dadurch verändert hätten. Dennoch gab es einen Wandel in der Bevölkerungszusammensetzung, weil jener Teil der Ansässigen, der weiterhin deutsch bleiben wollte (oder auch nur einfach ein besseres Leben im Westen suchte), die Region in Richtung Westdeutschland verließ, während zugleich Menschen hier angesiedelt wurden, die im Zuge der Westverschiebung Polens ihre Heimat im einstigen Ostpolen hatten verlassen müssen.

Diese Ausgangssituation allein erlaubte schon von kultureller Vielfalt geprägte Milieuschilderungen in großer Zahl. Libera verdichtet diese Ausgangssituation noch durch einen eigenartig strukturierten Protagonisten und Erzähler, einen *Utopek*, einen Wassergeist, der einer menschlichen Frau als Kind untergeschoben wurde. Die *Utopeks* können nämlich in die Haut von Menschen schlüpfen, ohne dass Menschen dies bemerken (Interkulturalität muss nicht immer eine freundliche Angelegenheit sein). Der *Utopek* in diesem Roman ist selbst noch Kind beziehungsweise Heranwachsender zur Zeit der einsetzenden Pubertät. Er unterscheidet sich von den Menschen durch seine andere innere Physiologie, ein anderes Temperatur- und Feuchtigkeitsempfinden, aber auch andere Ernährungsbedürfnisse und Verdauungsvorgänge, was ihn, ohne dass es dieser wirklich auffiele, an seiner menschlichen Umgebung leiden lässt und ihn darin zum Außenseiter macht. Hinzu kommt, dass er in seinem noch kindlichen Bewusstsein nicht wirklich versteht, was um ihn herum vorgeht – er wirft einen gewissermaßen simplizianischen Blick auf eine Umgebung, die sich seinem Verständnis, nicht aber dem des Lesers entzieht. Dadurch ermöglicht der Erzähltext zahlreiche entlarvende satirische und verfremdend komische Perspektiven auf ein Milieu, in dem nun seinerseits nichts mehr selbstverständlich ist: Deutsche und polnische, völkische und

⁹ Libera, Leszek (2011), *Der Utopek*. Dresden: Neisse.

sozialistische Ideologeme befinden sich in einem Zustand wechselseitiger Durchdringung. Die einen sind noch in Köpfen und Sprache verbreitet, die anderen werden erst verkündet. Im Kopf des *Utopek* geht dies kunterbunt durcheinander. Er greift in diesem Milieu vagierende Phrasen auf, ohne ihre Bedeutung zu verstehen, und vermischt sie in seinem Sprachgebrauch zu oft entlarvenden Mischungen. Verschärft wird dies noch dadurch, dass er, leicht frierend, seine Kleidung ausstopft mit abgelagerten Altbeständen einer nicht mehr erscheinenden Tageszeitung – des *Völkischen Beobachters*. Auch dessen Wortschatz dringt in seine Sprache ein und geht dort unvorhersehbare Mischungen ein. So verwendet er das noch in Umlauf befindliche Wort „Untermensch“ – das in seiner Umgebung angewandt wird auf die neuen Zuwanderer aus dem Osten, mit denen er sich gut versteht – als liebevoll aufgeladene positive Bezeichnung.

Dies alles geschieht in einer Umgebung, in der nicht nur deutsche und polnische Ideologeme sich bunt vermischen, sondern auch Signifikanten und Syntax. Die hier gesprochene Sprache, das sogenannte „Wasserpolnisch“, ist eine Mischsprache mit in verschiedenen lokalen Varietäten manchmal stärkerer deutscher, oft stärkerer polnischer Grundierung, und bis in den Bereich der Syntax hinein gekennzeichnet durch zahlreiche Interferenzen aus der jeweils anderen Sprache. Liberas Roman ist davon geprägt. Die dadurch entstehende Textur ist ein überaus dichtes interkulturelles Signifikantengeflecht. Es gibt wenige Bücher, in denen kulturelle Vielfalt künstlerisch so zielgenau (und provozierend) zur Darstellung gebracht würde.

Im Vergleich zu Chamissos *Schlemihl* zeichnet sich die Figur des *Utopek* durch gegenläufige Charakteristika aus: Er ist nicht ohne Vorgeschichte, sondern übervoll mit verschiedenen, einander widersprechenden Vorgeschichten verschiedener Kulturen (der Polen, der Deutschen, in gewisser Weise sogar der *Utopeks*). Er lebt in mehreren Kulturen gleichzeitig, aber nicht dadurch, dass er zwischen diesen wie zwischen verschiedenen Orten hin- und herwechselt, sondern einfach dadurch, dass diese gleichzeitig anwesend sind in seiner Welt – er ist selbst das Ergebnis kultureller Mischung. Wo Chamisso sich um „reines“ und künstlerisch wohlgeformtes, ansprechendes Deutsch bemüht, dem man nicht anmerkt, dass es von keinem Muttersprachler niedergeschrieben wurde, erlaubt Liberas Roman sich Interferenzen, deren „Unreinheit“ die kulturelle Gemengelage widerspiegelt, die der Text thematisiert.

Für das Feld der interkulturellen Literatur ergeben sich aus dem Vergleich des *Peter Schlemihl* mit dem *Utopek* mehrere Bestimmungsparameter: Interkulturelle Literatur kann sprachlich wohlgeformt die Anpassung an die Kultur suchen, in deren Sprache sie geschrieben ist, sie kann aber auch im Gegenteil deren syntaktische und semantische Gefüge gezielt aufbrechen durch Interferenzen, die jede innerkulturelle Selbstverständlichkeit in Frage stellen. Sie kann sich auf ein in sich interkulturelles Milieu konzentrieren, sie kann aber auch mehrere Kulturen nebeneinander stellen, durch die ihre Figuren wandern. Diese Figuren wiederum können von den Milieus, in denen sie sich bewegen, sehr stark oder kaum berührt werden. Die Texte können von heimatloser Bewegung der Figuren ohne Verankerung an einem Ort geprägt sein, sie können umgekehrt aber auch gezeichnet sein von deren Beheimatet-Sein innerhalb lokaler Verhältnisse, die in sich von Interkulturalität geprägt sind.

4.

Interkulturelle Literatur muss nicht immer Migrationsliteratur sein. Betrachtet man die mit dem Chamisso-Preis Ausgezeichneten, so fällt auf, dass sich unter ihnen auch Autoren befinden, die in Deutschland aufgewachsen

sind. Man kann in ihren Fällen nicht wirklich von Migrationsliteratur sprechen, eher von einer Literatur des Kulturkontakts. Die Ausschreibung des Chamisso-Preises hat sich dann auch in dieser Hinsicht verändert: Er gilt nicht mehr unbedingt Autoren, die selbst eine Migration vollzogen haben, sondern würdigt „herausragende auf Deutsch schreibende Autoren, deren Werk von einem Kulturwechsel geprägt ist“.¹⁰ Damit können, so wohl die Absicht dieser Formulierung, auch Autoren erfasst werden, die in zweiter, dritter oder späterer Generation von Migranten¹¹ abstammen (soweit ihr Werk zumindest noch immer in irgendeiner Weise von kultureller Vielfalt geprägt ist).

Feridun Zaimoglu, um gleich ein bekanntes Beispiel herauszugreifen (und eine weitere Feldposition festzulegen), wuchs in Deutschland auf. Er ist, seine sprachliche Virtuosität macht dies deutlich genug, durchaus Muttersprachler. Muttersprachler aber in einem kulturellen Milieu, das nicht nur aus den Elementen der deutschen Kultur (mit denen er virtuos umzugehen weiß) besteht, sondern zugleich auch aus Elementen der türkischen Kultur. Zaimoglu hat keinen Kulturwechsel hinter sich, allenfalls die literarische Ausarbeitung bis dahin nicht literarisierter, aus nur deutscher Sicht „gemischter“ kultureller Zustände. Doch was heißt gemischt? Wer mischt da was? Zaimoglus kulturelles Umfeld setzt sich von Anfang an zusammen aus ihm vorgängigen deutschen und türkischen Elementen. Von Anfang an hat er mit beiden als Bestandteilen seiner für ihn einen Zusammenhang bildenden Lebenswelt umzugehen.

Kultur ist nicht, sie wird und ist untrennbar verbunden mit dem Tun der Akteure, die sie tragen. Es gibt keine Kultur außerhalb der kulturellen Praxis, die sie erst als das hervorbringt, was sie ist. Niemand lebt in einer „gemischten“ Kultur, allenfalls lassen die Elemente kultureller Praxis sich auf verschiedenartige Quellen zurückführen. Doch schon indem sie miteinander verknüpft werden, bilden sie eine – vielleicht völlig neuartige – Einheit. Wer der eigenartigen Metapher vertraut ist, jemand könne sich *zwischen* Kulturen bewegen, deren Bestandteile sich dann *mischen* lassen, muss von klaren Grenzen ausgehen, die festlegen, wo die eine Kultur aufhört und wo die andere und wie ein Zwischenbereich zwischen diesen zu fassen sei. Offensichtlich projiziert diese Metapher geografisches Denken in territorialen Einheiten auf das Miteinander von Kulturen innerhalb einer Gesellschaft, so als könne, was längst zusammengeflossen ist, wieder voneinander geschieden werden in angeblich reine Urzustände, die so nie existiert haben. Zaimoglu lebt nicht zwischen den Kulturen (wo sollte das sein?), sondern in beiden gleichzeitig, die sich für ihn zu einer, zu seiner hybriden Kultur vereint haben (aber ist nicht jede Kultur hybrid?).

Das Reden vom *Kulturwechsel* zeugt von einer Vorstellung, der zufolge es kategorial voneinander unterschiedliche Kulturen gibt, zwischen denen man wechseln kann wie zwischen den Räumen eines Hauses. Die deutsch-türkische Kultur, die Zaimoglus *Kanak Sprach*¹² unterlegt hat, ist jedoch (soweit sie nicht Ergebnis seiner künstlerischen Formungskraft ist) seinem Anspruch nach Sprache eines existierenden Milieus von beachtlichem gesellschaftlichen Gewicht. Dessen Sprache mag geprägt sein von anderen, ihm vorgängigen Sprachen. In dem Moment, in dem sie existiert, konstituiert sie einen kulturellen Raum eigenen Rechts, der mehr ist als nur noch *Mischung*.

¹⁰ <http://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung>

¹¹ Vergleiche Joachimsthaler, Jürgen (2009), *Xenodoxie. Kultur als Praxis*. In: Joachimsthaler, Jürgen / Kotte, Eugen (Hg.), *Theorie ohne Praxis - Praxis ohne Theorie? Kulturwissenschaft(en) im Spannungsfeld zwischen Theorie, Didaktik und kultureller Praxis*. München: Meidenbauer, 143–166.

¹² Zaimoglu, Feridun (1998) [EA 1995], *Kanak Sprach. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg: Rotbuch.

Gegenüber Chamissos und Liberas Werken nimmt *Kanak Sprak* eine dritte, eigene Feldposition ein: Ging es in diesen um individuelle Schicksale, die mit phantastischen Elementen ausgestattet wurden, um Extrempositionen kulturell vielfältiger Erfahrung nachvollziehbar zu machen, geht Zaimoglu den Weg der Stimmenvervielfachung, der die Stimmen eines Kollektivs sammelt, dessen Darstellung als realistisch beabsichtigt ist. Die Orte, an denen dieses Kollektiv angesiedelt ist, sind weder Chamissos Nicht-Orte noch die alles andere als idyllische „Heimat“ des *Utopek*, sondern urbane Räume, Discos, Tankstellen, Teehäuser – nicht festgelegt auf einen bestimmten, konkreten Ort, sondern milieutypische Räume des Untertauchens und Zueinander-Kommens, die sich in jeder größeren Stadt finden lassen dürften. In diesen bildet sich dann so etwas wie ein Gruppenbewusstsein, zumindest für die Männer, heraus:

Kanake! Dieses verunglimpfende Hetzwort wird zum identitätsstiftenden Kennwort, zur verbindenden Klammer dieser ‚Lumpenethnier‘. Analog zur Black-consciousness-Bewegung in den USA werden sich die einzelnen Kanak-Subidentitäten zunehmend übergreifender Zusammenhänge und Inhalte bewußt.¹³

Interkulturalität erzeugt interkulturelle Zustände, die ihrerseits als kulturelle Milieus eigenen Rechts fungieren, welche dann wiederum mit weiteren Kulturzuständen in Kontrast und Verbindung, Konflikt oder Vermischung treten können. Es gibt genau betrachtet ohnehin keinen kulturellen Zustand, der nicht Ergebnis derartiger interkultureller Prozesse ist – wobei dessen Träger dann in Gefahr geraten können, ihrerseits eine sich abgrenzende eigene „ethnizistische Struktur“¹⁴ zu bilden.

Dabei ist Zaimoglu als selbsternannter Sprecher dieses längst in der deutschsprachigen Welt fest verankerten Milieus seinerseits ein Zugehöriger, der innerhalb des deutschen literarischen Feldes (im türkischen spielt er keine Rolle) eine Form der künstlerischen Selbstplatzierung betreibt. Diese ist seit dem Sturm und Drang selbstverständlicher Teil deutschsprachiger kultureller Praktiken: Rebellentum, Betonung einer abweichenden Nicht-Zugehörigkeit in der Hoffnung, dadurch das literarische und kulturelle Feld so verändern zu können, dass der eigene Außenseiterstandpunkt fortan kanonische Gültigkeit beanspruchen kann und so nicht einfach nur dazugehört, sondern als einer dazugehört, der in seiner Besonderheit anerkannt ist. Diese Selbstplatzierung funktioniert jedoch nur in dem Kontext, den sie braucht, um sich in ihm gegen ihn zu setzen – und dabei immer Teil von ihm zu bleiben. Dass Zaimoglu von Anfang an großen Erfolg hatte, zeigt, wie wichtig er für die Gesellschaft und Kultur ist, denen sein Opponieren gegen sie als unverzichtbar notwendiger Bestandteil angehört.

5.

Dies gilt natürlich nicht nur für Zaimoglu. Yoko Tawada zum Beispiel, um eine Autorin zu nennen, die tatsächlich in mehreren Sprachen schreibt und – im geografischen Sinn des Wortes – zwischen verschiedenen Ländern hin- und herreist, hat ihre Kultur ebenfalls nicht *gewechselt*, sondern ihre japanische Kultur erweitert um Elemente der deutschen Kultur in dem Sinne, in dem der mehrsprachige Philosoph Jacques Derrida erklärte: „Ich

¹³ Zaimoglu, Feridun (1998) [EA 1995], *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg: Rotbuch, 16.

¹⁴ Zaimoglu, Feridun (1998) [EA 1995], *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg: Rotbuch, 17.

habe nur eine Sprache“.¹⁵ Die individuelle Sprach- und Kulturkompetenz kann unterschiedlich weit in verschiedene Sprach- und Kultursysteme hineinreichen, für das jeweilige Individuum bildet das Ensemble seiner (stets erweiterbaren) Kompetenzen ebenso eine Einheit wie die an verschiedenen Instrumenten unterschiedlich stark ausgebildete musikalische Ausdrucksfähigkeit einer Person.

Natürlich gibt es einzelne Autoren, die einen Sprachwechsel vollziehen, der im Extremfall so weit gehen kann, dass sie ihre Muttersprache vollständig verlieren. Doch ist dies wirklich der Normalfall unter den Chamisso-Preisträgern? Oder unter den von Migration betroffenen Menschen? Und wäre so jemand überhaupt noch ein interkultureller Autor oder nicht doch jemand, der so sehr in einer Kultur aufgegangen ist, dass er seine Herkunft verloren hat wie *Peter Schlemihl* seinen Schatten und nicht mehr wirklich als eine Person bezeichnet werden kann, deren Leben und Werk von der Erfahrung kultureller Vielfalt geprägt ist?

Die aktuelle Vorstellung des Chamisso-Preises versucht diese Fragen einzufangen: „Die gesellschaftliche Realität zeigt heute, dass eine stetig wachsende Autorengruppe mit Migrationsgeschichte Deutsch als selbstverständliche Muttersprache spricht“.¹⁶ Mit dieser Formulierung verabschiedet sich der Chamisso-Preis von der unglücklichen Formulierung, die Autoren müssten von einem „Kulturwechsel“ geprägt sein – nur um diesen „Kulturwechsel“ dann unmittelbar darauf gleich im nächsten Satz wieder folgen zu lassen: „Für die Literatur dieser Autoren ist der Sprach- und Kulturwechsel zwar thematisch oder stilistisch prägend, sie ist jedoch zu einem selbstverständlichen und unverzichtbarem Bestandteil deutscher Gegenwartsliteratur geworden“.¹⁷ Nun handelt es sich nicht mehr um die Autoren, sondern um ihre Werke. Gewiss gibt es viele Texte, die das Ankommen in einer fremden Umgebung thematisieren und – etwa durch das Spiel mit sprachlichen Interferenzen – auch auf sprachlicher Ebene selbst reflektieren, doch vollziehen weder Libera noch Zaimoglu noch Tawada tatsächlich einen *Kulturwechsel*, noch thematisieren ihre Texte wirklich einen *Wechsel*. Es geht um komplexere Sachverhalte, das Mit- und Ineinander kultureller Codes und Zeichensysteme, die einander wechselseitig erweitern und bereichern. Offensichtlich versucht die Beschreibung des Preises, ausgehend von einer ursprünglichen Fixierung auf „Gastarbeiterliteratur“, zu allgemeineren Beschreibungen vorzudringen, ohne sich von den Implikationen lösen zu können, die lange Zeit an der Vorstellung (nicht unbedingt der Wirklichkeit) von Gastarbeitern hingen.

Dass dieses Bemühen um bessere Erklärung des Chamisso-Preises zu Selbstwidersprüchen und Selbstkorrekturen führt, ist zunächst ein Zeichen erfreulicher Arbeit am eigenen Konzept und verweist auf die Schwierigkeiten, die mit einer eindeutigen Eingrenzung dessen einhergehen müssen, was der Begriff *Chamisso-Literatur* bezeichnen könnte. In dessen Zielvorstellung ist von Anfang an das Ziel eingeschrieben, zur Integration der ausgezeichneten Autoren sowie ihrer für große Bevölkerungskreise stehenden Literatur beizutragen. Diese muss jedoch, um integriert werden zu können, erst einmal außerhalb des gesellschaftlichen Zusammenhangs gedacht werden, in den es sie zu integrieren gilt. Sie muss irgendwie *fremd* sein. Das steht aber in unvermeidlichem Widerspruch dazu, dass jemand, der in deutscher Sprache ein Buch auf dem deutschsprachigen Büchermarkt publizieren konnte, bereits in gewisser Weise integriert sein muss, sonst wäre eine solche Publikation gar nicht möglich.

¹⁵ Derrida, Jacques (1997), *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs*. In: Haverkamp, Anselm (Hg.), *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 15.

¹⁶ <http://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung/im-detail>

¹⁷ <http://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung/im-detail>

Nun sind Widersprüche in Begriffen mit politischer Stoßrichtung nicht unbedingt kontraproduktiv: Sie erlauben es, Unvereinbares miteinander zu vereinbaren und Schlagwörter so flexibel und unscharf zu benutzen, dass unterschiedliche Publikumskreise angesprochen werden können. Und offensichtlich geht es beim Chamisso-Preis auch um Breitenwirkung – bis hin zum Versuch, die *Chamisso-Literatur* in den Schulen zu etablieren:

Die Chamisso-Preisträger sind nicht nur hervorragende Vertreter der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, sondern haben auch eine wichtige Vorbild- und Vermittlungsfunktion. Die lebhaft Resonanz auf die zahlreichen Lesungen der Preisträger an Schulen, Bibliotheken und Kultureinrichtungen im gesamten deutschsprachigen Raum zeigt das hohe Interesse an ihrer Literatur und am vielstimmigen Reichtum der deutschen Sprache. Es macht den besonderen Charakter des Adelbert-von-Chamisso-Preises aus, dass er nicht allein in einer Prämierung besteht, sondern durch eine Begleitförderung das Lesen der Autoren gerade auch an Schulen ermöglicht.¹⁸

Nun kann man sehr darüber streiten, ob didaktische Konzepte immer das erreichen, was sie erreichen sollen. Mit Sicherheit jedoch tragen solche Maßnahmen dazu bei, dass die auf diese Art geförderten Autoren breit wahrgenommen werden unter der Überschrift, unter der sie an den Schulen gefördert werden: als *Chamisso-Literatur*.

Gerade deshalb jedoch stellt sich die Frage, wie sich die Heraus- und Hervorhebung von *Chamisso-Literatur* in den bestehenden, in sich widersprüchlichen Konturen, auf die Wahrnehmung dieser Literatur auswirkt. Faktisch funktioniert *Chamisso-Literatur* als eine Marke, ein Label, unter dem teilweise sehr verschiedene Autoren versammelt werden, denen der Preis als ihre gemeinsame Eigenschaft Migrationshintergrund unterstellt – mag dieser auch so verschieden sein wie die Migrationsgründe der Bildungsreisenden Yoko Tawada und des Bürgerkriegsflüchtlings Saša Stanišić, der auch politischen Emigrantin Libuše Moniková und der zwar in Iowa geborenen, aber in Wien aufgewachsenen Ann Cotten. Von dem noch im ersten Lebensjahr nach Deutschland gekommenen Feridun Zaimoglu ganz zu schweigen. Das Label bündelt diese sehr verschiedenen Autoren in einer Kollektivbezeichnung. Es schneidet sie dadurch aus dem restlichen deutschen Kulturbetrieb durch die Auszeichnung mit der impliziten Begründung heraus, in diesen integriert werden zu sollen, als ob sie (noch) nicht ganz zu ihm gehörten, obwohl doch eine Vielzahl der Chamisso-Autoren offensichtlich bestens integriert und mit einer Vielzahl von Preisen oft schon vor der Auszeichnung im Rahmen des Chamisso-Preises ausgezeichnet worden ist.

Wie jede Kategorisierung trägt der Chamisso-Preis zur Erkennbarkeit bei. Dieser Kategorie zugeordnet zu werden, bringt aber die Gefahr mit sich, dass die Kategorie zu einer Schublade wird, einer Art „Ghetto“. Jeder Preis hebt ja heraus, zeichnet aus. Aber wofür? Für Herkunft? Geht es womöglich gar nicht um literarische Qualität? Zafer Şenocak, 1988 ausgezeichnet mit dem Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis, legt dem türkischstämmigen, aber des Türkischen kaum noch mächtigen schreibenden Ich-Erzähler eines Romans satirische Worte über den Umgang des deutschen Literaturbetriebs mit „Ausländerliteratur“ in den Mund:

Wie sehr hatte ich gestaunt, als mein einziges literarisches Werk [...], das lange nicht rezipiert worden war [...], plötzlich innerhalb der ‚Ausländerliteratur‘ entdeckt wurde. In wissenschaftlichen Darstellungen war ich nunmehr ein türkischer Schriftsteller, der geschickt mit der deutschen Sprache umging. [...] Man konnte in Deutschland schon mit einigen Texten, deren Zeilengestaltung an Gedichte erinnerte, als Schriftsteller firmieren.¹⁹

Noch weiter geht der Angriff des in Prag geborenen Schriftstellers Maxim Biller auf den Chamisso-Preis in der Zeit, indem er Şenocaks Argumentation polemisch noch weiter zuspitzt – und ganz auf den Chamisso-Preis fokussiert:

¹⁸ <http://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung/im-detail>

¹⁹ Şenocak, Zafer (1998), *Gefährliche Verwandtschaft*. München: Babel, 129f.

Dieser Preis, der anfangs vor allem für schreibende Gastarbeiter gedacht war, ist eine große Gemeinschaft. Er wird ausdrücklich solchen Schriftstellern verliehen, die früher kein Deutsch konnten, es jetzt aber so gut beherrschen, dass sie es – während Hölderlin ihnen die Sinne vernebelt und Thomas Mann die Hand führt – schaffen, ein ganzes Buch oder auch zwei oder drei in dieser für sie neuen Sprache zu schreiben. Statt Zensuren wie im Deutschunterricht gibt es hier ein paar Tausend Euro, aber sonst ist alles mehr oder weniger wie in der Schule – in der Integrationschule. Die Noten kriegt man nicht bloß für Grammatik und Stil, man bekommt sie auch fürs Betragen.²⁰

Şenocak und Biller rühren damit an eine, an *die* heikle Stelle der Preis-Konstruktion: Der gesellschafts-politische Anspruch des Preises steht allein dadurch, dass er nicht verheimlicht wird, in Spannung zu den ästhetischen Wertvorstellungen, mit denen Preisverleihungen gleichzeitig begründet werden.

6.

Deutschland ist immer schon ein Land voller Minderheiten gewesen, die in je unterschiedlicher Weise ihre kulturelle „Andersartigkeit“ in das Feld einbringen, zu dem sie aufgrund ihres bloßen Anwesend-Seins ohnehin schon gehören. Dabei hat nicht nur Zuwanderung seit je kulturelle Vielfalt nach Deutschland gebracht, sondern auch die Ausdehnung deutscher Herrschaftsgebiete hat zur Inkorporation von Menschen anderer Sprache geführt – man denke nur an die sorbische Minderheit in der Lausitz oder an die dänische in Südschleswig. In Preußen und im Kaiserreich gab es zudem französischsprachige, litauischsprachige, polnischsprachige, kaschubische und „wasserpolnische“ Minderheiten allein deshalb, weil die entsprechenden Gebiete erobert worden waren. Diese Minderheiten vermischten sich häufig mit der Mehrheitsbevölkerung. Familien mit mehrfacher kultureller Herkunft, sprachliche und kulturelle Interferenzen mit Auswirkungen bis in die angeblich „reine“ deutsche Hochsprache und Hochkultur hinein waren unausweichliche Folge – es hat nie eine „reine“ deutsche Ursprungssprache gegeben, sondern immer nur Zustände interkultureller Vielfalt, die dann bloß jedem neu hinzukommenden Element gegenüber als altehrwürdig stabile Form inszeniert werden konnten. Die von Zaimoglu in die Literatursprache eingeführte Sprechweise der „Deutschtürken“ ist aus dieser Sicht nur eine Wiederholung älterer ähnlicher Kontakt- und Konfliktsituationen zwischen sprachlich unterschiedlichen Milieus – die deutsche Sprachgeschichte besteht aus vielen derartigen Konstellationen.

Eine der ältesten Minderheiten in Deutschland ist die der Sorben, sprachlich insoweit integriert, als es wohl keinen Sprecher des Sorbischen mehr gibt, der nicht zugleich mit deutscher Muttersprache aufgewachsen wäre. Gäbe es nicht eine umfassende Minderheitenpolitik und Finanzierung kultureller Einrichtungen der Minderheit, alle zusammengefasst unter dem Dach des Kulturkombinats *Domowina* in Bautzen, so wäre, heißt es oft, diese Minderheit mit ihren kulturellen Eigenarten vom völligen Verschwinden bedroht. Nun wäre aber nicht tatsächlich diese Minderheit in Form der Menschen, die ihr angehören, bedroht; lediglich einige der als sorbisch konnotierten kulturellen Praktiken (inklusive der Sprache) könnten dann vielleicht – niemand kann dies sicher sagen – funktionslos werden und entfallen. Andere Praktiken wie etwa einige Gebräuche aus dem Bereich der Folklore, zum Beispiel der Osterritt, würden schon allein aus touristischen und ökonomischen Gründen überleben. Die sorbische Literatur jedoch würde, könnte man vermuten, außerhalb der *Domowina* ein schwieriges Leben führen.

²⁰ Biller, Maxim (2014), *Letzte Ausfahrt Uckermark. Warum ist die Gegenwartsliteratur so langweilig? Die Zeit*, Nr. 9, 20.02.2014.

Aber das tat sie schon immer: als Medium einer erst spät verschrifteten Kultur, deren Literatur nie Funktion und Status einer Nationalliteratur erreicht hat.

In jüngerer Zeit traten nun immer wieder jüngere Schriftsteller (oft außerhalb der *Domowina*) in Erscheinung, die, aus sorbischen Familien stammend, ihre sorbischen Wurzeln nachträglich entdeckten, erst spät systematisch Sorbisch lernten und die sorbische Kultur in ihren Werken als eine literarisierten, der der Wert einer kulturellen Alternative zur deutschen zugeschrieben wird. Das Sorbische wurde für sie dadurch zu einem imaginären Ort innerhalb des deutschen kulturellen Feldes, der es ihnen erlaubt, in diesem Feld davon zu träumen, nicht Teil desselben zu sein, sondern Teil eines *Anderen*, das seinen Status als *Anderes* wiederum erst in Bezug zum Deutschen erhalten kann.²¹ Auf literarischer Ebene entstanden auf dieser Basis anregende und anspruchsvolle Werke teils in deutscher, teils in sorbischer Sprache, teilweise aber auch in gezielter Mischsprache wie im Falle von Róža Domašcyna (aufgewachsen als Rosa Domaschke), die mit den Sprachräumen zugleich die semantisch festgefühten Selbstverständlichkeiten beider Kulturen aufbricht. Die erste Strophe ihres Gedichts *Kunstgriff* lautet:

an plumbawa plumbstock
 der bengel der schlingel
 wudschi wohn wuhorja z wudu
 angelt den aal mit der stange
 mit schilfsch am weißfisch
 bei der banja der wanne
 der kanne für karpj die karpfen
 die bleje den kaulbarsch den kolbars
 den schteklinar stichling
 die schmerle te schmarle
 te liny die schleie
 schon stecht zwischen karasch
 a kaschor karasche und käscher
 der doppelschälige krebs
 sein twjern der zwirn in der pose
 pluntscht im kosywko solo
 bei der reuse dem sak
 aus den ruten der weide
 zum rybjatzy kaschtsch²²

Dieser Text markiert eine weitere Feldposition, die nun nicht mehr durch in Figuren oder Stimmen-Kollektive inkorporierte erzählte Erfahrung vermittelt wird, sondern durch die Sprache selbst. Der Leser liest nicht mehr interkulturelle Erfahrung, er macht sie selbst, indem er liest. Dies ist zwar bis zu einem gewissen Punkt auch bei Libera und Zaimoglu der Fall, doch bei diesen beiden wird kulturell mehrdeutige Sprache immer noch gebunden an narrative Situationen, innerhalb derer sie die Figuren charakterisiert, die sie sprechen. Bei Domašcyna aber hat sich die Sprache emanzipiert aus allen deskriptiven Verankerungen und tritt dem Leser in reiner künstlerischer Gestalt entgegen.

7.

²¹ Vergleiche Joachimsthaler, Jürgen (2011), *Textränder. Die kulturelle Vielfalt Mitteleuropas als Darstellungsproblem*. Heidelberg: Winter, 465–483.

²² Domašcyna, Róža (1998), *Kunstgriff*. In: Domašcyna, Róža (Hrsg.), *selbstredend selbweit selbdritt. gedichte texte*. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press, 70f.

Auf der Website des Chamisso-Preises heißt es: „Die Preisträger verbindet zudem ein außergewöhnlicher, die deutsche Literatur bereichernder Umgang mit Sprache“.²³ Nicht aus dieser Formulierung, aber aus dem Kontext geht hervor, dass ihr „die deutsche Literatur bereichernder Umgang mit Sprache“ mit ihrer kulturell vielfältigen Erfahrungs- und Kompetenzweite zu tun haben muss. Die Sprachen vermischende Poesie Domašcynas gehört ebenso hierher wie die deutsch-polnischen Interferenzen Liberas oder Zaimoglus *Kanak Sprak* – und selbst noch das vom Nichtmuttersprachler angeeignete flüssig reine Bildungsdeutsch Chamissos, das nicht von sprachlicher Code-Mischung geprägt ist, sondern von ihrer Vermeidung. Zu den Möglichkeiten kultureller Praxis gehört ja immer schon ein sich anpassendes Eintauchen in ein *Fremdes*, das – auf den ersten Blick zumindest – so weit gehen kann, dass nicht mehr erkennbar ist, dass sich jemand erst nachträglich an ihm anfangs unbekanntes Gegebenheiten angepasst hat. Solche Assimilationsfähigkeit und -bereitschaft kann ähnliches Misstrauen auslösen wie die Schattenlosigkeit *Peter Schlemihls*. In Ilija Trojanows Roman *Der Weltensammler* arbeitet sich der Protagonist in erstaunlicher Geschwindigkeit in fremde Sprachen ein und beherrscht diese bald so gut, dass er nicht mehr als Nicht-Muttersprachler zu erkennen ist. Er kann dadurch als eigenheits- und charakterloses Chamäleon erscheinen. „Die Damen von gestern wären entsetzt. Bestimmt denken sie, eine Sprache zu teilen ist wie ein Bett zu teilen“.²⁴ Doch ist das tatsächlich so einfach? Ist der perfekte Umgang mit einer Fremdsprache tatsächlich derselbe wie der mit der Muttersprache?

2014 wurde ein Buch mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet, dessen interkulturelle Dimension zunächst weder aus dem Inhalt noch aus der Sprache, sondern allein aus dem Paratext und dem Wissen hervorgeht, dass es sich bei dessen Autor um den aus Bosnien stammenden einstigen Bürgerkriegsflüchtling Saša Stanišić handelt. Sein Roman *Vor dem Fest* bildete einen der Angriffspunkte Maxim Billers gegen den Chamisso-Preis, widerspricht dieses Buch doch auf dem ersten Blick allem, was man sich unter interkultureller Literatur vorstellen möchte: Erzählt werden Geschichten aus einem Dorf in der Uckermark, dessen Bewohner ein Fest vorbereiten, das bei wechselnden Erzählerstimmen aus der Perspektive verschiedener Dorfbewohner dargestellt wird, so dass ein aus vielen Einzelteilen bestehendes narratives Mosaik des dörflichen Milieus entsteht.

Unter den Stimmen befindet sich als texthierarchisch wohl höchste Erzählinstanz das „wir“²⁵ der im Dorf Beheimateten, durch deren Stimme(n) der Text sich als einer der Zugehörigkeit inszeniert, also als genaues Gegenteil jener Fremdheit, die so gerne als konstitutiv für interkulturelle Literatur von Zuwanderern betrachtet wird.

Wie bei Libera ist das Geschehen hier an einen stabilen Ort gebunden, im Gegensatz zu diesem beruht die Handlung aber nicht auf kultureller Vielfalt, sondern auf weitgehender Nichtbeachtung der wenigen Fremden (zum Beispiel rumänische Erntehelfer), die immer nur zeitweise im Dorf anwesend sind. Nur eine aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten Vertriebene hat sich hier niedergelassen und kann sich langsam, über Jahrzehnte, dem „wir“ annähern. So etwas wie eine Außenseiterperspektive kommt allenfalls noch mit einer Wölfin in den Text, die aus ihrer tierischen Sicht auf Dorf und Menschen blickt – mit Interkulturalität hat das scheinbar nichts mehr zu tun.

Diese Konstruktion schillert jedoch in ironischer Ambivalenz. Im Gegensatz zu Chamisso bemüht sich Stanišić nicht um eine wohlgeformte Sprache, die möglichst rein und unauffällig sich einpasst in das Konzert deutscher Schreib-Stimmen; seine Sprache raut sich selbst auf, wird sich selbst (und dem Leser) zum Problem, indem sie sich immer wieder als inszeniert offenlegt und das mit ihrer Hilfe evozierte Dorf als sprachliche Konstruktion

²³ <http://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung>

²⁴ Trojanow, Ilija (2007) [EA 2006], *Der Weltensammler*. München: dtv, 26.

²⁵ Stanišić, Saša (2014), *Vor dem Fest*. München: Luchterhand, 87.

durchsichtig macht: „Wer schreibt die alten Geschichten? Wer errichtet dem Schrecken ein Denkmal? Wer zieht mit der Harke die Rillen zum Säen der Saat?“²⁶ Die erzählte Welt besteht aus aufzählbaren Wörtern, deren Aneinanderreihung zeigt, wie diese Welt und ihre Traditionen sich zusammensetzen aus Sprachgebrauch:

Wir sagten *Schelm* und *Behrenhäuter* zum Mann, oder *Lümmel*, *Ochse*, *Bawrbengel*, *Calvinistischer Klöppeldieb!* kam auch gut. Und die Variationen: *Bawrschelm*, *potteüfelscher Schelm*, *Mörder-schelm*, *Registermacherschelm*. *Sacramentische Huhre* (die Pfarrfrau), *landläuffer Huhre* (fahrende Prostituierte), *Polackenhuhre* (muss nicht Polin sein) und *Außländerin* (muss Ausländerin sein).²⁷

Analog zu diesem Spiel mit Sprachstufen gibt es in das Dorf hinein erfundene Vergangenheiten, Katastrophen, Kriegszüge, sprachlich verfasst in an ältere Sprachstufen erinnernder Sprache; selbst die von den Bewohnern verdrängte slawische Vergangenheit der Uckermark²⁸ scheint als Palimpsest auf. Bei alledem ist diese Sprache nicht nur eine Anhäufung sich wechselseitig relativierender Signifikanten, sie ist künstlerisch geformt und macht dadurch aufmerksam auf ihre Distanz von aller Wirklichkeit, auf die sie nur spielerisch referiert. So gibt es Stellen, die sich, optisch den Satzkonventionen für Prosa entsprechend gesetzt, liest man sie laut, als gereimt erweisen.²⁹

Überhaupt besteht dieser Roman aus steter Sprachreflexion, mit deren Hilfe der Autor sein Schreiben in der Fremdsprache offenlegt als nie unproblematische Form der Ankunft, für die das Dorf mit seiner latenten Xenophobie nur als brüchige Metapher dienen kann. Letztlich bleibt ihm nur die Sprache, in der er dies alles evoziert als einzige Form gedachter Heimat. Ein ganzes Kapitel besteht aus wenigen, dadurch umso gewichtigeren Worten: „Einer. Einer schreibt. Einer hat es immer geschafft“.³⁰ Es ist der Überlebende, der auf ein scheinbar heiles Leben blickt, dessen unterschwellig stets spürbares Grauen darin besteht, dass es sich Erfahrungen wie denen des Autors verschließt.

Die Feldposition Stanišićs ist dadurch eine abermals besondere, denn sein „wir“ führt sich vor als Akt bewusster sprachlicher Gestaltung; durch den Erzählansatz steht es in steter reflexiver Distanz sich selbst gegenüber. Nicht das „Nicht-Deutsche“ wird hier als eigenartig vorgeführt, sondern das Deutsche, das Beheimatete, das Alteingesessene. Diesem und seiner Sprache gegenüber nimmt das sich aus dieser Sprache herausarbeitende Text-Bewusstsein die Position eines Reflexionsraumes ein, der nur aus dieser Sprache besteht, so dass es sich zwar durch Reflexion von ihr distanzieren, nicht aber in einen anderen Bezugskontext hinein retten kann. Die Sprache dient der Entfernung von ihr in einen *Dritten Raum* hinein, der nur aus ihren (mit ironischen Distanzierungsmarkierungen versehenen) eigenen Bestandteilen bestehen kann: „Das Dazwischentreten des Dritten Raumes der Äußerung, das die Struktur von Bedeutung und Referenz zu einem ambivalenten Prozess macht, zerstört d[...]en Spiegel der Repräsentation, der kulturelles Wissen gemeinhin als integrierten [...] Code zeigt“.³¹ Stanišić lässt seine Sprache sich selbst im Modus ironisch gebrochener Uneigentlichkeit vorführen. Sie legt sich dadurch im selben Moment in ihrer Unselbstverständlichkeit offen, in dem sie darum bemüht scheint, diese zu verbergen.

8.

²⁶ Stanišić, Saša (2014), *Vor dem Fest*. München: Luchterhand, 222.

²⁷ Stanišić, Saša (2014), *Vor dem Fest*. München: Luchterhand, 170.

²⁸ Stanišić, Saša (2014), *Vor dem Fest*. München: Luchterhand, 261.

²⁹ Stanišić, Saša (2014), *Vor dem Fest*. München: Luchterhand, 234.

³⁰ Stanišić, Saša (2014), *Vor dem Fest*. München: Luchterhand, 227.

³¹ Bhabha, Homi K. (2000) [EA 1994], *Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen*. Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 56.

Vielleicht ist dies das wirklich Gemeinsame, das Autoren mit der Erfahrung kultureller Vielfalt teilen: Mag diese auf einem „Kulturwechsel“ beruhen oder auf Auseinandersetzung mit gleichzeitig Anwesendem unterschiedlicher kultureller Provenienz, auf Akten der Aneignung, der Assimilation oder der Abgrenzung, immer verliert die sprachliche wie die kulturelle Geschlossenheit, verliert die Syntax ihrer Umgebung ihre Selbstverständlichkeit. Zeichen und Bedeutungsträger aller Art fügen sie nicht mehr fugenlos so zusammen, dass die Subjekte vollständig von ihren Deutungsmustern eingeschlossen wären. Etwas bricht auf, befreit. „Uns interessieren unvollständige Sätze“.³² Egal ob die Autoren darauf mit brüchiger, sich selbst reflektierender, innovativer, interferenzreicher oder bewusst „reiner“, wohlgeformt glatter Sprache reagieren: Ihre Sprache ist durch die Erfahrung ihrer Unselbstverständlichkeit hindurchgegangen. Wohl niemand vermag dies so kunstvoll im Deutschen auszudrücken wie Yoko Tawada: „Eine Sprache, die man nicht gelernt hat, ist eine durchsichtige Wand. Man kann bis in die Ferne hindurchschauen, weil einem keine Bedeutung im Weg steht“.³³ Genau betrachtet, entspricht dieser Satz der Widerstandslosigkeit, die es Chamissos *Peter Schlemihl* erlaubt, mit Siebenmeilenstiefeln durch die Welt zu gehen; allerdings ist, und das macht den entscheidenden Unterschied zu Chamisso aus, Tawada durchaus an kultureller Vielfalt interessiert und sammelt solche Beobachtungen und Formulierungen gerade um dieser Vielfalt willen. Was beim Sprachlernen als Fehler erscheint, wird bei ihr zum bewussten Spiel mit Ausdrucksmöglichkeiten der neuen Sprache, die dem in die Syntax des Gewohnten eingebundenen Muttersprachler entgehen: „Ich breche die Grammatik durch“³⁴ ist als Formulierung ebenso innovativ wie unmittelbar verständlich und verabschiedet in Ausdruck und Inhalt gleichzeitig die Konventionen, die solche „Durchblicke“ durch die Sprache hindurch ansonsten behindern:

In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet, so daß man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. Dort klammern sich die Gedanken so fest an die Worte, daß weder die ersteren noch die letzteren frei fliegen können. In der Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert.³⁵

Sprache und mit ihr das Denken wird frei. Das Ungewöhnliche sprachlicher Fügungen, die sich nur dem ergeben, der mit der Sprache spielen kann als jemand, dem sie sich noch nicht zum System geschlossen hat, eröffnet einen ungewohnten Freiraum für Poesie und Phantasie:

„Befreiung: Auf meinem Schreibtisch gibt es eine Landstraße, auf der jedes Wort frei fahren kann“.³⁶ Interkulturalität ist hier nicht Last oder zu bewältigendes Problem, sondern Voraussetzung intellektueller und ästhetischer Lust. Yoko Tawada, Autorin in zwei Sprachen und präsent in mehreren Ländern und Sprachräumen, steht für eine Literatur, die kulturelle Mehrfachzugehörigkeit nicht mehr als durch äußere Umstände sich ergebendes Schicksal verarbeiten muss, sondern diese von sich aus bewusst sucht. Tawada markiert damit eine weitere Feldposition: den bewusst gewählten Kulturkontakt, der von einem wachen Bewusstsein bis in die kleinsten Zuckungen des Sprachleibs hinein mitprotokolliert wird als ein am eigenen Denken, Fühlen und Wahrnehmen lustvoll vollzogenes ästhetisches Experiment.

³² Stanišić, Saša (2014), *Vor dem Fest*. München: Luchterhand, 145.

³³ Tawada, Yoko (2006), *Musik der Buchstaben*. In: Tawada, Yoko (Hg.), *Überseetzungen*. Tübingen: Konkursbuch, 33.

³⁴ Tawada, Yoko (2007), *Sprachpolizei und Spielpolyglotte. Für Ernst Jandl*. In: Tawada, Yoko (Hg.), *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Konkursbuch, 26.

³⁵ Tawada, Yoko (2008), *Von der Muttersprache zur Sprachmutter*. In: Tawada, Yoko (Hg.), *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch, 15.

³⁶ Tawada, Yoko (2007), *Sprachpolizei und Spielpolyglotte. Für Ernst Jandl*. In: Tawada, Yoko (Hg.), *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Konkursbuch, 26.

9.

Der Chamisso-Preis will Integration unterstützen. Doch durch Auszeichnung als „fremd“ markierter Menschen gelingt dies schlecht. Soll die Bereicherung deutscher Literatur und Kultur durch die von diesen Autoren eingebrachte Erfahrung betont werden, gilt es, jeden Eindruck einer Ghetto-Bildung zu verhindern und alles zu betonen, was dem Grad ihrer oft doch tatsächlich bereits erreichten Integration entspricht – einer Integration, die die integrierende Gesellschaft und Kultur eben tatsächlich bereichert und verändert. Gerade weil diese Veränderung auch Feinde hat, sollte das Bekenntnis zu dieser Veränderung in einem die Integration betonenden Akt der Anerkennung erfolgen, der nicht zugleich diejenigen exkludiert, deren Integration er zu befördern behauptet.

Es gilt deshalb, die literarische Gestaltung kulturell vielfältiger Erfahrung so zu würdigen, dass deutlich wird, dass diese Erfahrung bereits wesentlicher Teil unserer (ohnehin nicht auf Deutschland und Deutsches beschränkbarer) Kultur und Gesellschaft ist – in der Gegenwart, aber nicht nur in dieser, sondern immer schon. Die Entscheidung für den Namenspatron Adelbert von Chamisso weist ja schon in diese Richtung. Der Chamisso-Preis könnte diese ihm bereits innewohnende Tendenz verstärken, wenn er die in seine Grundstruktur eingebaute Grundunterscheidung zwischen deutschen und nicht-deutschen Autoren aufgäbe und nicht mehr Autoren mit Verweis auf ihre Herkunft auszeichnete, sondern nur noch literarische Werke für die poetische Qualität, mit der sie kulturelle Vielfalt aufarbeiten. Die auszuzeichnenden Autoren würden durch das pure Gewicht biografischer Erfahrung immer noch größtenteils aus dem Kreis der auch jetzt schon Ausgezeichneten kommen, wenn aber auch deutschsprachige Autoren ohne Migrations- oder fremdkulturellen Hintergrund ausgezeichnet werden *können*, würde das Ghetto, in das der Preis seine Preisträger einzusperren droht, aufbrechen.

Wenn wir in einem Land leben, zu dem Migration substantiell gehört – und das tun wir (seit jeher schon) –, kann literarische Reflexion dieses Zustandes nicht die nötige gesellschaftliche Wirkung entfalten, falls sie nur von einer der beiden davon betroffenen Seiten kommt.

Integration als eine Form des Miteinanders setzt zwei Seiten voraus, die sich füreinander öffnen, aufeinander eingehen, ihre Begegnung und ihr Miteinander wechselseitig reflektieren. Maxim Billers Vorwurf, der Chamisso-Preis zeichne Herkunft aus, ist natürlich polemisch überspitzt und wird der literarischen Qualität der ausgezeichneten Werke nicht gerecht. Doch nutzt dieser Vorwurf die in der Ausschreibungssatzung unbeabsichtigt eröffnete Möglichkeit, den Preis tatsächlich so zu interpretieren. Warum nicht einmal ein Chamisso-Preis auch für Dieter Forte oder für Sabine Gruber? Oder, aber da wird es schon wieder schwierig, für Róża Domaścyna oder Sabrina Janesch? Doch sind die beiden letzteren nun deutsche Autorinnen oder Autorinnen mit interkulturellem Hintergrund? Lässt sich das überhaupt unterscheiden? Vom Geist des Chamisso-Preises aus betrachtet sollte diese Unterscheidung jedenfalls so irrelevant sein, wie sie in diesen und vielen anderen Fällen tatsächlich nicht mehr zu treffen ist: Wenn wir in einer interkulturellen Gesellschaft leben, gibt es keine Menschen mehr ohne interkulturelle Bezüge (egal wie sie damit umgehen, egal sogar, wenn sie sich dagegen zu verschließen suchen – was selbst ein Akt interkulturellen Tuns, eine Form der Praxis in interkulturellen Kontexten ist).

An der Unterscheidung zwischen *deutsch* und – ja, was eigentlich? *anders?* als Ausschlusskriterium festzuhalten, wäre kontraproduktiv, würde das doch die Vorstellung unterstützen, es gäbe die einen, die immer schon hier waren und die anderen, die von außen hinzukommen, als klar unterscheidbare Gruppen, die sich dann gegeneinander ausspielen lassen. Ausgezeichnet werden sollte vordergründig nicht eine wie auch immer definierte Personengruppe, sondern literarische Verarbeitung kultureller Vielfalt – und deren ästhetische Qualität.

Michael Hoffmann

Islam bei Zafer Şenocak. Von der deutsch-türkischen Literatur zur neuen postkolonialen Weltliteratur

Die deutschsprachige Literatur von Autoren nicht-deutscher Muttersprache, die heute einen festen Bestandteil der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ausmacht, ist zu einem bedeutenden Teil im Kontext der Arbeitsmigration zu sehen, die seit den 1960er-Jahren die deutsche Gesellschaft veränderte. Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem genannten Gegenstand tat sich lange Zeit schwer – und dies betraf auch die Terminologie. Ein bis heute bisweilen verwendeter, aber immer umstrittener Bezeichnungsvorschlag war „Migrationsliteratur“.³⁷ Nun gibt es zweifelsfrei Literatur, die sich mit Migrationsphänomenen auseinandersetzt (und deren Autoren müssen keineswegs selbst Migranten sein); es erscheint aber problematisch, Autoren der zweiten und dritten Generation der Einwanderung als „Migrationsautoren“ zu bezeichnen. Schließlich erschien und erscheint die Bezeichnung *deutsch-türkische Literatur* sinnvoll, wenn man davon ausgeht, dass bei den aus der Türkei stammenden Autoren die Bezüge zur Kultur ihrer Vorfahren eine bedeutende Rolle spielen und wenn man mit Leslie Adelson feststellen kann, dass es eine massive Beeinflussung der gesamten deutschsprachigen Gegenwartsliteratur durch die *türkische Wende* gegeben hat.³⁸ Allerdings scheint auch der Terminus *deutsch-türkisch* oder *türkisch-deutsch* eine gewisse Einengung mit sich zu bringen, weil die betroffenen Autoren in gewissem Sinne auf zwei Nationalkulturen festgelegt werden, was Kritiker ihrerseits als „Kulturenzwang“ verstehen.³⁹ Wenn man nun den Fokus über den deutschsprachigen Bereich hinaus erweitert, so kann man feststellen, dass die deutsch-türkische Literatur wie die interkulturelle Gegenwartsliteratur insgesamt in einem Kontext steht, in dem in den Sprachen der westlichen beziehungsweise nördlichen Metropolen Erfahrungen der Globalisierung und insbesondere der ehemaligen Kolonien artikuliert und sprachliche Mischungen erzeugt werden, die eine neue postkoloniale Weltliteratur konstituieren. Zu dieser neuen postkolonialen Weltliteratur gehört auch das Werk Zafer Şenocaks.

Mit dem Begriff *postkoloniale Weltliteratur* rekurriert dieser Beitrag auf aktuelle Konzepte, welche die Leistungsfähigkeit nationaler Paradigmen in der Literatur der globalisierten Welt kritisch sehen und der Tatsache gerecht zu werden versuchen, dass literarische Texte heute in komplexen und multiplen Bezügen zu kulturellen Phänomenen und Entwicklungen in der ganzen Welt stehen. Elke Sturm-Trigonakis hat in ihrem Buch *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die neue Weltliteratur*⁴⁰ den Anschluss an Goethes Verwendung des Terminus hergestellt, indem sie verdeutlicht, dass für Goethe *Weltliteratur* nicht einen Kanon vorbildlicher Wer-

³⁷ Vergleiche die kritische Diskussion der Terminologie bei Blioumi, Aglaia (2000), „*Migrationsliteratur*“, „*interkulturelle Literatur*“ und „*Generationen von Schriftstellern*“. *Ein Problemaufriß über umstrittene Begriffe. Weimarer Beiträge* 46, 595-601 und den bibliographischen Überblick bei Blödorn, Andreas (2006), *Migration und Literatur – Migration in Literatur*. Auswahlbibliographie (1985–2005). In: Arnold, Heinz L. (Hg.), *Text und Kritik*. Sonderband: Literatur und Migration. München, 266–272.

³⁸ Vergleiche Adelson, Leslie (2005), *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Towards a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave.

³⁹ Vergleiche Ezli, Özkan / Kimmich, Dorothee / Werberger, Annette (Hg.) (2009), *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld: Transcript.

⁴⁰ Sturm-Trigonakis, Elke (2006), *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

ke bedeutete, sondern „die bloße Tatsache der Kommunikation verschiedener Nationalliteraturen untereinander“.⁴¹ Die postkolonialen Studien haben gezeigt, dass die Metropolen unserer Welt durch Begegnungen zwischen den alten Kolonialmächten und den Kolonialiserten gekennzeichnet sind und dass Europäer wie Afrikaner durch das *writing back* der ehemals Kolonisierten eurozentrische Wahrnehmungsmuster radikal in Frage stellen (müssen). Die deutsche interkulturelle Gegenwartsliteratur ist nun nicht in dem Sinne postkolonial, dass die aus anderen Kulturen stammenden Autoren Nachkommen von Bewohnern ehemaliger deutscher Kolonien wären; gerade der in unserem Zusammenhang relevante Diskurs über den Islam ist aber polemisch auf den westlichen *Orientalismus* und damit auf ein zentrales Moment der postkolonialen Literaturen bezogen. Und auch für Zafer Şenocak gelten die Bestimmungen, die Sturm-Trigonakis für die von ihr so genannte „neue Weltliteratur“ aufführt: literarische Mehrsprachigkeit, Hybridität und eine dialektische Spannung zwischen globalen und lokalen Bezügen.⁴² Die Verbindung zwischen dem Islam und der deutsch-türkischen Literatur ist sehr eng, weil sich die aus der Türkei stammenden Schriftsteller und selbst diejenigen türkischer Herkunft, die in Deutschland geboren sind, mit der Kultur und damit auch der Religion ihrer Vorfahren intensiv auseinandersetzen. Dabei ergeben sich zwei Konfliktlinien: Einmal wenden sich die angesprochenen Autoren gegen eine oberflächliche Missachtung und Diskriminierung des Islam und gegen dessen Identifizierung mit dem Islamismus. Gerade angesichts der Anschläge vom 11. September 2001 und im Blick auf die Verbrechen der islamistischen Terrororganisation IS erscheint es von größter Bedeutung, die Kultur(en) des Islam in ihren humanen und positiv bewerteten alltäglichen Kontexten zu rekonstruieren. Zum anderen ist die *literarische* Beschäftigung mit der Religion gewissermaßen *a priori* eine Wendung gegen Orthodoxie und Fundamentalismus, weil die Religion in ein ästhetisch-literarisches Spiel integriert und nicht als Hort ewiger Wahrheiten verstanden wird. Die deutsch-türkische Literatur trifft sich in dieser reflexiv-spielerischen Auseinandersetzung mit dem islamischen Erbe mit wichtigen Vertretern der türkischen Gegenwartsliteratur, aber auch mit postkolonialen Autoren aus den ehemaligen britischen und französischen Kolonien, in denen islamische Traditionen eine wichtige Rolle spielen. Die postmoderne Haltung gegenüber der Religion⁴³ unterscheidet sich insbesondere in der Türkei, aber auch in vielen Beispielen der maghrebinischen und indischen Literatur deutlich von einem radikalen Säkularismus, der die Religion als rückständig und obsolet begreift. Die Wendung gegen konservative Strömungen der europäischen Mehrheitsgesellschaften bedingt vielmehr eine Solidarisierung mit dem Islam als einer wichtigen außereuropäischen kulturellen Erbschaft. Dies schließt freilich eine kritische, bisweilen sogar blasphemische Perspektive auf den Islam nicht aus, wie der Streit um Salman Rushdies Roman *Die satanischen Verse* (1988) bewiesen hat.

In diesen Kontext stellt der vorliegende Beitrag das Werk Zafer Şenocaks, in dem die Auseinandersetzung mit dem Islam und speziell mit dem Sufismus eine bedeutende Rolle spielt.⁴⁴ Zafer Şenocak ist einer der bedeutends-

⁴¹ Ebd., 40

⁴² Vergleiche ebd., 111–255.

⁴³ Vergleiche Beck, Ulrich (2008), *Der eigene Gott. Von der Friedensfähigkeit und dem Gewaltpotential der Religionen*. Frankfurt, Leipzig: Verlag der Weltreligionen.

⁴⁴ Wichtige Beiträge zu dem Thema von Littler, Margaret (2012), „Islam“ im Werk von Zafer Şenocak: *Der Pavillon*. (2009) In: Hofmann, Michael / Stosch, Klaus v. (Hg.) (2012), *Islam in der deutschen und türkischen Literatur*. Paderborn: Schöningh, 139–152 und Gellner, Christoph (2012), *Das Verhältnis zwischen Heiligem und Profanem muss immer wieder mit Spannung aufgeladen werden*. Islam in Texten von Zafer Şenocak. In: Hofmann, Michael / Stosch, Klaus v. (Hg.), *Islam in der deutschen und türkischen Literatur*. Paderborn: Schöningh, 153–173.

ten Vertreter der deutsch-türkischen Literatur. Er polemisiert in seinen Texten gegen die reduktionistische Fassung des Verhältnisses von Religion und Literatur in der säkular-liberalen Welt und positioniert sich klar in einer postmodernen Perspektive, die Tendenzen der literarischen Moderne (wie etwa bei Werfel, Broch und dem späten Döblin) fortführt und Affinitäten zu einer undogmatischen Religiosität aufweist. Im Rahmen der *deutschen* Tradition verweist Şenocak dabei auf eine wichtige Strömung der klassischen deutschen Literatur, die sich mit den Namen Goethe und Rückert verbindet und die für eine deutliche Öffnung gegenüber dem Islam steht. Goethe sprach im Blick auf sein Spätwerk von „sehr ernststen Scherzen“ – und zwar auch und gerade im Blick auf den Islam, den er im *West-östlichen Divan* literarisch-ästhetisch bearbeitete. Der vorliegende Beitrag zeigt zunächst, wie der Islam im postmodernen Roman des türkischen Nobelpreisträgers Orhan Pamuk behandelt wird. Hier liegt eindeutig eine Parallele zu Zafer Şenocak vor, dessen Auseinandersetzung mit dem Islam ich dann zunächst in autobiografischen und essayistischen Texten analysiere. Die eigentliche literarische Integration des Islam in Şenocaks Werk vollzieht sich in drei Formen: in der Übersetzung, in der aktualisierenden Zitat-Montage und in der blasphemischen Travestie. Es zeigt sich insgesamt, dass Zafer Şenocak den Islam mit seinem Werk dezidiert in die deutsche Tradition und in den deutschen Kanon (wieder-)einführt und ihn als integralen Bestandteil seiner Literatur und damit der neuen deutschsprachigen Literatur behandelt.

1. Islam in der neuen postkolonialen Weltliteratur – Orhan Pamuk: Sufismus und postmoderne Großstadterfahrung (Aktualisierung des religiösen Diskurses)

Die postkoloniale Literatur des anglophonen und frankophonen Bereichs zeichnet sich durch einen ebenso kritischen wie engagierten Islam-Diskurs aus. Die postmoderne postkoloniale Literatur ignoriert die Religion und speziell den Islam nicht, sondern erhebt sie zum Gegenstand einer intensiven Reflexion. Diese künstlerische Reflexion verwendet alle erdenklichen Weisen der Aneignung: von der Übersetzung zur Zitat-Montage, von der Aktualisierung bis zur Parodie und zur blasphemischen Travestie. Dabei ergibt sich eine doppelte Stoßrichtung: Die westliche Kultur wird mit der auf Anhub fremden Religion des Islam konfrontiert; die islamische Orthodoxie wird insbesondere im Bezug zum Sufismus mit einem undogmatischen und freien Umgang mit der islamischen Religion konfrontiert. Auch die Blasphemie ist in diesem Sinne eine Reflexion religiöser Gehalte, vor allem eine Reflexion über Tabus des Religiösen, häufig im Blick auf Erotik und Sexualität (ähnlich wie in Grass' *Blechtrommel*). Auch in der türkischen Literatur ist seit den 1980er-Jahren eine Abwendung von der laizistischen Nicht-Beschäftigung mit der Religion zu konstatieren; auch hier erkennen wir eine postmoderne Auseinandersetzung mit den Beständen der islamischen Tradition, die allerdings gesellschaftlich mit einer Rückkehr zu vormodernem islamischem Denken einhergeht.

So hat der türkische Nobelpreisträger Orhan Pamuk in seinem Istanbul-Roman *Das schwarze Buch* Parallelen zwischen der Suche des modernen Großstadtmenschen nach Orientierung und Sinn und der Suche nach Gott in

Littler analysiert den auf Türkisch erschienenen Roman *Der Pavillon* im Sinne einer „ehrenwerten Postmoderne“ (Lyotard); Gellner erörtert Şenocaks Gesamtwerk sehr überzeugend aus theologischer Perspektive. Der vorliegende Beitrag nimmt Anregungen beider Aufsätze auf und systematisiert sie im Hinblick auf das postmodern-postkoloniale Verhältnis Şenocaks zum Islam.

der islamischen Mystik, dem Sufismus, speziell bei Mevlâna Rumi aufgezeigt.⁴⁵ Von besonderer Bedeutung für eine weitergehende Parallele zwischen den Texten Rumis und Pamuks Roman ist die Tatsache, dass sich Rumis [wann erschienenenes?] Hauptwerk *Mesnewi* vor allem dadurch auszeichnet, dass eine Fülle von alltäglichen Gegenständen und Erfahrungen in ihrem Bezug zum Göttlichen dargestellt wird.⁴⁶ Hinzu kommt die Überlieferung, dass Cellaledin Rumi (*Mevlâna*) den wandernden Derwisch *Schams* verehrte und dass er erst nach dessen Verschwinden die poetischen Verse geschrieben hat, die heute seinen Ruhm ausmachen. So erkennen wir eine Struktur, die auch Pamuks Roman prägt: Nach dem Verschwinden der verehrten und geliebten Bezugsperson erscheinen dem allein Gebliebenen (*Mevlâna*, *Galip*) die Dinge der alltäglichen Welt als Spuren des Vermissten und auf einer höheren Stufe als Spuren eines höheren Sinnes. Der Roman geht dieser Parallele intensiv nach, indem er in gewissem Sinne die Suche *Mevlânas* psychologisiert und ansatzweise säkularisiert, die Suche der Romanfigur *Galip* aber umgekehrt bis zu einem gewissen Grade mit einer religiösen Perspektive auflädt. Von dem anatolischen Mystiker heißt es:

Mevlâna hatte sein ganzes Leben lang einen anderen gesucht, der ihn selbst antreiben, entflammen sollte, einen Spiegel, in dem sich sein Antlitz und seine Seele reflektierten. [...] Denn um die Bewunderung seiner dummen (aber unverzichtbaren) Ordensschüler sowie die erstickende Atmosphäre einer anatolischen Stadt im dreizehnten Jahrhundert ertragen zu können, brauchte der Dichter andere Identitäten, die er wie stets im Schrank verwahrte Kleidungsstücke bereithielt, um sich ihrer zu bedienen und Erleichterung zu finden.⁴⁷

Celâl (dessen Name auf Mevlâna, nämlich Cellaledin Rumi, verweist) versteht seine Kolumnen über Istanbul als Texte, die denen seines „Kollegen“ aus dem Mittelalter nicht nur in der Struktur ähneln, sondern diese sogar zum Teil direkt oder indirekt zitieren. So wie *Mevlâna* seine Suche in Geschichten versteckte, die er anderen überlieferten Texten entnommen hatte, so kann Celâl seine Texte aus der Gegenwart zwanglos mit solchen *Mevlânas* verbinden:

Celâl sprach von Mevlâna wie von sich selbst, zauberte, unauffällig auf den ersten Blick, einen Austausch zwischen Sätzen und Wörtern herbei und versetzte sich selbst an Mevlânas Stelle. Als *Galip* in einigen von Celâls Artikeln zur eigenen Person die gleichen Sätze, Abschnitte und darüber hinaus das gleiche schmerzdurchzogene Stilgeflecht wie in den ‚historischen‘ Abhandlungen über Mevlâna wiederfand, zweifelte er nicht mehr an diesem Rollentausch. Was aber das seltsame Spiel so erschreckend machte, war, dass es unterstützt wurde durch die schriftlichen Äußerungen in Celâls privaten Notizbüchern, Entwürfen unveröffentlichter Artikel, historischen Plaudereien, Essays über Şeyh *Galip*, Traumdeutungen und Istanbul-Memoiren.⁴⁸

Mevlâna will *Schams* sein, *Celâl Mevlâna* und *Galip Celâl* – wobei die historische Figur des Scheich *Galip* auf den Verfasser einer mystischen Dichtung aus dem 18. Jahrhundert verweist, der eine mystische Reise gestaltet

⁴⁵ Vergleiche Hofmann, Michael (2013), *Die Geheimnisse von Istanbul: Orhan Pamuks Roman Das schwarze Buch*. In: Hofmann, Michael (Hg.), *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 197–200.

⁴⁶ Vergleiche Schimmel, Annemarie (2003), *Rumi. Ich bin Wind und du bist Feuer. Leben und Werk des großen Mystikers*. München: Verlag. Sowie Hofmann, Michael (2013), *Friedrich Rückert und die deutsche Mevlana-Rezeption*. In: Hofmann, Michael (Hg.), *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 51–61.

⁴⁷ Pamuk, Orhan (1997), *Das schwarze Buch*. Aus dem Türkischen von Ingrid Iren. Frankfurt am Main: S. Fischer, 284.

⁴⁸ Pamuk, Orhan (1997), *Das schwarze Buch*. Aus dem Türkischen von Ingrid Iren. Frankfurt am Main: S. Fischer, 286.

hat, auf der sein Protagonist die Verschmelzung mit seiner Geliebten erstrebt.⁴⁹ Der Wechsel der Identitäten und die gespiegelten Spiegelungen organisieren die Struktur von Orhan Pamuks Roman, wobei die historische Differenz zwischen Mevlâna Rumi und der Großstadtwirklichkeit des 20. Jahrhunderts als eine zu vernachlässigende Größe erscheint. Das Verhältnis von *Mevlâna* und *Schams* wird von *Celâl* in einer ketzerischen Zuspitzung auch noch dahingehend interpretiert, dass *Mevlâna* selbst den Geliebten getötet haben könnte, weil dieser gerade als Abwesender eine wesentliche Funktion für das dichterische Selbstverständnis *Mevlânas* habe übernehmen können:

Celâl war hier zu einem Schluss gekommen, der seine zunächst durch die mystischen Legenden veröhnten Leser wieder von neuem erzürnte, seine laizistisch-republikanischen Leser aber erfreute: ‚Derjenige, der Şems töten und in den Brunnen werfen lassen will, ist natürlich Mevlâna selbst!‘ [...] Nachdem er [...] daran erinnert hatte, dass Mevlâna derjenige war, dem aus der Ermordung seines Geliebten der größte Nutzen erwuchs, dass er auf diese Weise von einem gewöhnlichen Hodscha in den Grad des größten mystischen Dichters aufstieg, machte er klar, dass der Dichter diesen Mord mehr als jeder andere gewünscht haben musste.⁵⁰

Vor diesem Hintergrund ist die Überlegung plausibel, dass auch für *Galip* die Abwesenheit *Celâls* insofern einen Vorteil darstellt, als auch ihm eine semiotische Energie und letztlich eine journalistische und literarische Produktivität zuwächst, die ihn befähigt, an die Stelle des Cousins zu treten. Hier ist aber eine wesentliche Differenzierung vorzunehmen: *Mevlâna* kann sich nur als Dichter, aber nicht als Liebender und Gottessucher über die Abwesenheit des *Schams* gefreut haben. Ihm musste die dichterische Evokation des Abwesenden und mit ihm des Göttlichen lediglich als ein Ersatz für die mystischen Erfahrungen erscheinen, die er mit dem Gefährten erlebte. Für *Celâl* und *Galip* steht demgegenüber nicht mehr die mystische Erfahrung als solche im Mittelpunkt, sondern ihre Reflexion in der Literatur. Und in dieser ist die Einsicht in die Unabschließbarkeit der Suche und die Abwesenheit des Göttlichen kein wirkliches Problem mehr, weil die Wahrheit des Ästhetisch-Literarischen grundsätzlich nicht in der Präsenz des Religiösen liegt, sondern im Als-Ob der Fiktion. Das Alltagswort Istanbuls wird potentiell mit Bedeutung aufgeladen; diese Aufladung bleibt aber in der Sphäre des Literarischen und damit in der Ebene des Fiktionalen; sie erscheint als Möglichkeit, aber nicht als reale Präsenz. Für Pamuks Roman gilt aber damit genau das, was über *Celâls* Kolumnen im Roman gesagt wird: Die Laizisten sind unzufrieden, weil die Fragen der Gegenwart am Muster der religiösen Mystik diskutiert werden; die Religiösen sind unzufrieden, weil die Muster der religiösen Mystik in ein literarisches Spiel integriert werden, das zwar die Suche nach Sinn ernst nimmt, aber gegenüber der Verbindlichkeit des religiösen Dogmas eine skeptische Haltung einnimmt.⁵¹ Insofern entspricht Pamuks Verhältnis zur religiösen Tradition genau der Haltung, die Goethe mit der Formel von den „sehr ernststen Scherzen“ bezeichnet hat. Es handelt sich um eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Bedürfnis nach einem die Tatsachen und positiven Erscheinungen überschreitenden Sinn, die aber doch insofern als scherzhaft zu bezeichnen ist, weil sie aufgrund des Vorbehalts der literarisch-ästhetischen Fiktion den Spielcharakter des Künstlerischen bewahrt.

2. Autobiografische / autofiktionale Grundlagen

⁴⁹ Vergleiche Pamuk, Orhan (1997), *Das schwarze Buch*. Aus dem Türkischen von Ingrid Iren. Frankfurt am Main: S. Fischer, 508.

⁵⁰ Pamuk, Orhan (1997), *Das schwarze Buch*. Aus dem Türkischen von Ingrid Iren. Frankfurt am Main: S. Fischer, 290.

⁵¹ Vergleiche Hofmann, Michael / Stosch, Klaus von (Hg.) (2012), *Islam in der deutschen und türkischen Literatur*. Paderborn: Schöningh.

In dem autobiografischen Text *Das Geheimnis der Nachmittage* aus dem Jahr 2006 beschreibt Şenocak die Spannung zwischen dem säkularen Weltbild seiner an der Moderne Atatürks orientierten Mutter und dem frommen Weltverständnis seines Vaters, der ein muslimischer Gelehrter war. Es gibt einen „Pakt“ der Eltern: Die laizistische Mutter erlaubt ihrem Mann das einmal wöchentlich stattfindende religiöse Treffen mit den Freunden; aber der Sohn darf nicht teilnehmen und nichts davon erfahren. Der Islam wird so zum „Geheimnis der Nachmittage“: „Mit der Zeit bemerkte ich, dass fast alle Freunde meines Vaters diese geheimnisvolle Schrift [des Korans] lesen konnten“, so erzählt das autobiografische Ich Şenocaks. „Er empfing sie immer am Freitagnachmittag, zum Ausklang der Woche. Sie schlossen sich im Arbeitszimmer ein. Bei diesen Zusammenkünften durfte ich nicht dabei sein. Ich drückte mein Ohr an die Tür und lauschte. Von draußen war nichts zu hören“.⁵² Trotz der etwas gewaltsamen Trennung zwischen dem Säkularen und dem Religiösen habe sich das erzählte Ich ein gelassenes Verhältnis zu den frommen Gewohnheiten seines Vaters und damit ein unverkrampftes Verhältnis zum muslimischen Religiösen bewahrt:

Der Glaube meines Vaters hat mich weder gläubig noch ungläubig gemacht. Ich kann weder den Eifer der einen noch der anderen verstehen. Glauben und Geheimnis gehören für mich untrennbar zusammen. Mit einem Glauben, der öffentlich paradiert, gar schreienden Halses unter die Menschen gebracht wird, kann ich gar nichts anfangen. Der nachmittags in einem verschlossenen Zimmer aus der Stille empor wachsende Gesang aber klingt mir noch heute in meinen Ohren.⁵³

Vor diesem Hintergrund vollzieht sich eine originelle Sozialisation, indem der Heranwachsende einerseits am deutschen Gymnasium Abitur macht, andererseits aber durch die Gespräche mit seinem Vater einen engen Bezug zur islamischen Kultur bewahrt. So kommt es dazu, dass der angehende Lyriker sehr früh Texte des in türkischer Sprache wirkenden Mystikers Yunus Emre⁵⁴ ins Deutsche überträgt. Dabei ist von großer Bedeutung, dass Yunus Emre ein einfacher Wandererwisch war, der zwar doch wohl eine gewisse Bildung hatte, der aber in einfachen, volkstümlichen Versen die Weisheit des Sufismus verbreitet. Dabei hebt Şenocak die existentiellen Reflexionen Emres ebenso hervor wie die religiöse Toleranz, die sich aus seinen Texten ergibt:

Vor zwanzig Jahren saß ich an der Übersetzung des lyrischen Werks von Yunus Emre, einem anatolischen Mystiker aus dem 13. Jahrhundert. Was brachte mich, einen in der Türkei geborenen, in Deutschland aufgewachsenen, auf deutsch schreibenden angehenden Lyriker dazu, die Gedichte eines islamischen Mystikers aus dem Mittelalter zu übersetzen? Zugegeben, es waren ästhetisch reizvolle Texte, mit denen ich es da zu tun hatte. Sie entfalteten nicht nur poetische Kraft, sondern legten auch Zeugnis davon ab, dass es in der muslimischen Literatur individuelle Stimmen gegeben hatte, die jenseits von dogmatischen Überzeugungen und Gruppenmechanik die Einsamkeit und Verzweiflung eines Einzelgängers beschrieben. Der Blick auf die Anderen in Yunus Emres Werk war ein ganz anderer als der Blick in religiös motivierten Texten muslimischer Gelehrter. Die Grenzen zwischen Glaube und Unglaube und zwischen den Religionen waren durchlässig, der Blick auf den Anderen war nicht durch die Rhetorik des Eigenen getrübt, vielmehr ein befremdeter Blick auf das Eigene.⁵⁵

In dieser speziellen Form der Sozialisation liegt nach der Einschätzung des autobiografischen Rückblicks eine Bereicherung, aber es wird auch eine gewisse Distanz erkennbar zu den Interessen und Obsessionen der gleichaltrigen Deutschen. Mit den über die religiösen Interessen des Vaters vermittelten Bezügen zum Sufismus entwi-

⁵² Şenocak, Zafer (2006), *Das Geheimnis der Nachmittage*. In: Şenocak, Zafer (Hg.), *Das Land hinter den Buchstaben. Deutschland und der Islam im Umbruch*. München: Babel.

⁵³ Ebd., 25.

⁵⁴ Vergleiche Schimmel, Annemarie (1989), *Wanderungen mit Yunus Emre*. Köln: Önel.

⁵⁵ Şenocak, Zafer (2006), *Zwischen Koran und Sex Pistols*. In: Şenocak, Zafer (Hg.), *Das Land hinter den Buchstaben. Deutschland und der Islam im Umbruch*. München: Babel, 30.

ckelt sich in der bayerischen Stadt ein Bezug zum Islam und speziell zum Sufismus, der als ein Element der postkolonialen Weltliteratur verstanden werden kann:

Die Übersetzung dieser Gedichte war eine sprachliche Herausforderung, literarisch überaus reizvoll. Doch mit der deutschen Lebens- und Denkwirklichkeit hatten diese Gedichte fast nichts zu tun. Oder doch? Um mich herum tobte sich gerade die No-Future Generation aus. Wer noch einen Sinn im politischen Engagement sah, fand sich in den Armen etablierungshungriger Achtundsechziger wieder. Yunus Emre aber war mein Anker in eine andere Zeit und Welt. Es war so, als führte mir bei der Übersetzung jemand aus meiner Kindheit die Hand, einer Kindheit, in der die islamische Kultur in ihrer gelebten und gedachten Form eine große Rolle gespielt hatte.⁵⁶

Weit entfernt vom Klischee einer *Gastarbeiter-Jugend* wurde Zafer Şenocak so zu einem jungen Intellektuellen, dem es selbstverständlich war, neben Goethe, Schiller und Kafka auch Yunus Emre und Ibn Arabi oder Mevlâna Rumi zu lesen, und dem der Koran als kulturelles Dokument sehr vertraut war. So konnte der Autor auch zu einem Mittler werden, der in glänzenden essayistischen Texten den Deutschen und den Muslimen wichtige Aspekte einer schwierigen Konstellation zu veranschaulichen suchte.

3. Islam essayistisch

Zafer Şenocak widmet sich dem Thema *Islam* nicht nur literarisch, sondern auch in essayistischen Texten. Er kann als die intellektuelle Stimme der deutsch-türkischen Literatur gelten. Dabei ist einerseits zu betonen, dass er keine repräsentative Funktion ausübt und nur für sich selber spricht. Andererseits ist deutlich, dass er etwa durchaus im Sinne von Emine Sevgi Özdamar kritische Positionen sowohl gegenüber der deutschen Mehrheitsgesellschaft als auch gegenüber den religiösen und kulturellen Positionen der Muslime vertritt. Zafer Şenocak hat 2006 eine Essay-Sammlung mit dem Titel *Das Land hinter den Buchstaben. Deutschland und der Islam im Umbruch* herausgebracht, in der er in brillanten Texten seine Haltung vertreten hat. Gegenstand seiner Kritik ist zunächst der deutsche und europäische Rechtspopulismus, der seiner Meinung nach mit klischeehaften Bildern des Islam operiert und eine Atmosphäre des Misstrauens und der Feindseligkeit erzeugt. Şenocak weist aber auch darauf hin, dass es eine geheime Komplizenschaft zwischen dem Rechtspopulismus und dem islamischen Konservativismus gibt: Indem dieser auf Provokationen reflexhaft reagiert, sind die Feindbilder stabilisiert und differenzierte Einsichten über den Islam und die Wandlungen des Islam in Deutschland und Europa haben kaum noch eine Chance:

Die neue Rechte in Europa bedient sich statt des unbequem gewordenen Antisemitismus der Islamophobie. Die verzerrten, schablonenhaften Bilder des Fremden funktionieren hüben wie drüben. Auf der einen Seite ist eine gekränkte islamische Psyche entstanden, die auf jede Provokation wie ein Pawlow'scher Hund reagiert. Die islamische Welt bedient die Bilder, die von ihr kursieren, eifrig selbst. Brennende Fahnen, im Sturm eingenommene Botschaftsgebäude, Morddrohungen, all das kommt im Westen nur als Bestätigung eines gewaltbereiten, unzivilisierten, dialogunfähigen Typus von Muslim an.⁵⁷

⁵⁶ Şenocak, Zafer (2006), *Zwischen Koran und Sex Pistols*. In: Şenocak, Zafer (Hg.), *Das Land hinter den Buchstaben. Deutschland und der Islam im Umbruch*. München: Babel, 31.

⁵⁷ Şenocak, Zafer (Hg.) (2006), *Das Land hinter den Buchstaben. Deutschland und der Islam im Umbruch*. München: Babel, 43.

Dabei weist Şenocak auch den eigentlich gut gemeinten Rat vieler „aufgeschlossener“ europäischer Intellektueller zurück, die meinen, der Islam benötige nach europäischem Vorbild eine Reformation und eine Aufklärung. Diese gönnerhafte Haltung ist nach Şenocaks Auffassung nicht frei von eurozentrischen Überlegenheitsgefühlen gegenüber dem Islam. Außerdem wäre es schwer zu vermitteln, dass die islamische Religion den Prozess imitieren sollte, der in Europa einerseits zweifelsfrei tiefgreifende Verbesserungen des gesellschaftlichen Lebens mit sich gebracht hat, andererseits aber auch in eine „Dialektik der Aufklärung“ geführt hat, die von Horkheimer und Adorno als Teil einer Unheilsgeschichte angesehen wurde. Der von vielen ersehnte „europäische Islam“ braucht aber eigentlich keine Anleihen bei Lessing oder gar Voltaire zu nehmen, er kann vielmehr – und das ist Şenocaks zentrales Argument – auf verdrängte Strömungen und Impulse der islamischen Überlieferung zurückgreifen:

Den Islam gibt es seit vierzehn Jahrhunderten. In den ersten zehn Jahrhunderten dieser Zeitspanne waren Staaten und Kulturen der islamischen Welt dominant. Auf allen Gebieten des menschlichen Daseins, in der Kultur, in den Wissenschaften, des Militär- und Staatsapparats war die islamische Welt dem christlichen Europa überlegen. Die Muslime kamen mit dem Schwert, aber sie legten kein Feuer in den eroberten Gebieten. Vielmehr errichteten sie Gemeinwesen, die für die damalige Zeit lebenswerter, freier und gerechter waren als vergleichbare Strukturen in der übrigen Welt. Das war das Geheimnis ihres Erfolgs über Jahrhunderte. Die muslimische Philosophie inspirierte die Renaissance in Europa.⁵⁸

Die Muslime müssten, so Şenocak, die muslimische Philosophie des Mittelalters mit Ibn Ruschd und Ibn Arabi und auch die Strömungen des Sufismus in ihr kulturelles Gedächtnis aufnehmen. Zwar gab es in der islamischen Geschichte auch immer wieder eine gewaltsame Unterdrückung sufischer Positionen, wie die Hinrichtung von al Halladsch im Jahre 1227 in Bagdad beweist. Gleichzeitig ist die islamische Überlieferung aber reich an divergierenden Positionen und an Offenheit gegenüber Andersdenkenden, und diese Traditionen müssten in einem gewissen Sinne strategisch aufgewertet werden. Dann würden die Debatten um den Islam nicht mehr durch äußerliche Fragen wie Kleidervorschriften und rituelle Praktiken bestimmt. Und auch die Rolle der Frau würde nicht mehr in einer so problematischen Weise von Freunden, Anhängern und Gegnern des Islam in den Mittelpunkt gestellt. Eine Öffnung und Modernisierung des Islam könne sich auf dessen eigene Wurzeln beziehen; sie müsse aber auch mit obsoleten religiösen Vorstellungen brechen:

Wenn Muslime in Deutschland behaupten, dass sie loyal zur Verfassung dieses Landes stehen, heißt das auch, dass sie sich misstrauischen Fragen stellen müssen. Denn es gibt im Koran Verse, die eindeutig nicht verfassungskonform sind. Ohne eine grundlegende Reform des islamischen Glaubenssystems können weder die Gleichberechtigung der Frau noch die Prinzipien der bürgerlichen Gesellschaft legitimiert werden. Der mit Gewalt verknüpfte Kampfauftrag gegen Ungläubige und der Überlegenheitsanspruch gegenüber anderen Religionen und Kulturen müssen kritisch hinterfragt werden. Andernfalls bleibt das Bekenntnis zum Grundgesetz und zur offenen pluralistischen Gesellschaft lediglich ein Lippenbekenntnis.⁵⁹

Hier seien also Aspekte zu erkennen, bei denen eine Modernisierung des Islam auch europäischen Vorstellungen entgegenkommen könnte und müsste. Wer sich allerdings gegen eine Diskriminierung des Islam durch die Mehrheitsgesellschaft ausspreche, müsse auch für eine Erneuerung des Islam aus der Fülle seiner Tradition heraus eintreten.

⁵⁸ Şenocak, Zafer (2006), *Das Land hinter den Buchstaben. Deutschland und der Islam im Umbruch*. München: Babel, 50.

⁵⁹ Ebd., 51.

4. *Deutschsein* mit einem muslimischen Hintergrund

Zafer Şenocak versucht in seinem Buch *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift* (2011), systematische Reflexionen über Konstruktionen deutscher Identität und des deutschen kollektiven Gedächtnisses anzustellen. Er verbindet in der Tradition der Essays Michel de Montaignes diese allgemeinen Reflexionen mit autobiografischen Perspektiven. Dabei kommt dem individuellen Erlebnis eine hohe Evidenz und eine gewisse Exemplarität zu, indem Şenocak seine eigene Enkulturation beschreibt, die vom deutschen Bildungssystem bestimmt, aber auch von einem islamisch orientierten Vater und einer kemalistisch eingestellten Mutter erheblich mitbestimmt war. Mitglieder der Mehrheitsgesellschaft, so die implizite Strategie des Autors, können seinen besonderen deutschen Lebensweg aufnehmen, der in spezifischem Sinne deutsch-türkisch ist, und das Deutsch-Türkische als Herausforderung ihrer eigenen Identitätskonstruktion begreifen. Was dabei zunächst abstrakt klingt, wird in einer dynamischen Argumentation, die sich – wie dargelegt – zwischen allgemeinen kulturgeschichtlichen Reflexionen und persönlichen Erfahrungen bewegt, in einer plausiblen und anregenden Weise konkretisiert.⁶⁰

In der Tradition der Diskussionen um die Haltung Thomas Manns im Ersten Weltkrieg und im Exil thematisiert Şenocak in einer nicht unproblematischen Übernahme eines traditionellen Argumentationsschemas zunächst die Idee einer speziellen deutschen Entwicklung, die Aufklärung und Demokratie eher fremd gegenüberstand:

Es gab ein deutsches Unbehagen an der Moderne. Der deutsche Sonderweg, der aus dieser negativen Grundhaltung zum westlichen Zivilisationsmodell, aus der Ablehnung einer individualistisch und zivilgesellschaftlich organisierten, demokratischen Bürgergesellschaft geboren wurde, ist oft beschrieben worden. Aber seine psychologischen Folgen sind bis heute nicht aufgearbeitet. Denn dieser Sonderweg führte auch das deutsche Nationalempfinden in eine Sackgasse.⁶¹

Und zwar verband sich nach Şenocaks Meinung die auch nach dem Zweiten Weltkrieg immer noch latent vorhandene Skepsis gegenüber dem westlichen Zivilisationsmodell auf unklare Weise mit der Anbindung an den Westen durch die Besatzungsmächte. Dabei verwandle sich die Verletzlichkeit der eigenen nationalen Identität in eine Abwehrhaltung gegenüber den Fremden. Die deutsche nationale Identität erscheint angesichts der historischen Erfahrungen als problematisch und imaginäre sich gegenüber den neu auftauchenden Fremden, den *Gastarbeitern*, und erst recht nach der Wiedervereinigung als einheitlich und stark; aber diese Stärke sei vorgetäuscht und verletzlich:

Das Deutsche, das sich heute und hier dem Fremden entgegenstellt, fantasiert sich wieder stärker als eine homogene, unverletzte Einheit. Sie, die Einheit, aber ist lediglich ein Gefühl, eine fragmentierte Erinnerung an Traditionen und Geschmack des Zusammenhalts, der lange Zeit gar nicht wahrgenommen wurde. Ein wieder auf den Geschmack gekommenes deutsches Nationalgefühl sucht eine Sprache, um sich mitzuteilen. Doch bislang eher vergeblich. Die Deutschen sprechen ein ‚gebrochenes Deutsch‘, wenn sie über ihre Identität, über ihr Deutschsein sprechen.⁶²

Dieses „gebrochene Deutsch“ kann sich in äußerst konträren Formen artikulieren: so in dem vergeblichen Versuch der Wiedergewinnung eines ungebrochenen Nationalgefühls, wie wir es etwa bei Martin Walser diagnosti-

⁶⁰ Die folgenden Ausführungen folgen Şenocak, Zafer (2011), *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*. Hamburg: Körber-Stiftung, 23–85. Vergleiche auch Hofmann, Michael: *Über das Türkische als Perspektive des Deutschen oder „Deutschsein“ in der Einwanderungsgesellschaft – mit Bezug auf Zafer Şenocak*. In: Hofmann, Michael (Hg.), *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 20–25.

⁶¹ Şenocak, Zafer (2011), *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*. Hamburg: Körber-Stiftung, 25.

⁶² Ebd., 28.

zieren können,⁶³ oder in einer Weigerung, als deutscher Staat Verantwortung für bedrohte Völker in der Welt zu übernehmen, wie in den Debatten um Friedensmissionen der Bundeswehr. Şenocaks Forderung geht dahin, dass die Deutschen die deutsche nationale Identität in ihren Brüchen und Widersprüchen offener thematisieren und annehmen.

In diesen Kontext stellt Şenocak die epochale Bemühung der deutschen Gesellschaft nach 1945 um die Aufarbeitung der Vergangenheit. Dabei stellt er fest, dass die deutschen kulturellen und literarischen Eliten im Bemühen um eine Zurückdrängung der antidemokratischen und irrationalistischen Potentiale der deutschen Kultur wichtige Momente derselben unterdrückt haben. So konstatiert er eine Zurückdrängung des deutschen romantischen Erbes durch die Gruppe 47. Deren sachliche, an amerikanischen Vorbildern orientierte literarische Sprache sei das Zeugnis einer „Täterkultur, die das emotionale Potenzial der Sprache so weit wie möglich ausklammert und auf diese Weise eine Art Katharsis anstrebt“.⁶⁴ In der Auseinandersetzung mit der Lyrik und der Person Paul Celans haben sich nach Auffassung Şenocaks die Grenzen dieser Haltung deutlich gezeigt: Es fehle jedes Verständnis für „eine der tiefstmöglichen Verwundung abgerungene Sprache. Die bilderreiche, in jeder Hinsicht der Kahlschlagliteratur der unmittelbaren Nachkriegsliteratur widersprechende Ausdrucksweise Celans war eine Provokation. Celan wurde zum zweiten Mal zum Opfer, zum Opfer des Schweigens der Gefühle“.⁶⁵ So habe der deutsche Antifaschismus als restringierter Realismus eine Zurückweisung Celans in Kauf genommen. Damit habe aber die Gruppe 47 als repräsentative Institution der Nachkriegskultur das deutsch-jüdische Erbe letztlich ausgeschlagen, das sich auch auf die jüdische Mystik bezogen habe (in der Tradition Scholems, Benjamins, Kafkas und Celans). Damit wurde aber übersehen, dass in der Beziehung zwischen der deutschen Kultur und ihrem deutsch-jüdischen Anteil gerade die Romantik eine wichtige Rolle spielte. So hat der Düsseldorfer Jude Heine die Romantik zwar kritisiert, gleichzeitig aber wesentliche Momente ihrer Tradition weitergeführt. Auch sei Ingeborg Bachmann, die vor allem in ihrer Lyrik in reflektierter Form das Erbe der Romantik aufgenommen habe, von der Gruppe 47 nur als Außenseiterin aufgenommen worden.

Hier wechselt Şenocak die Perspektive von der kulturgeschichtlichen Betrachtung zur autobiografischen. Er erinnert daran, dass er in den 1970er- und 1980er-Jahren als Sohn türkischer Eltern in München aufgewachsen ist, und er beschreibt seine literarische Sozialisation, bei der er sich gerade nicht von den „Dichtern ohne Lieder“⁶⁶ in der Tradition der Gruppe 47 angesprochen fühlte. Vielmehr habe er sich einerseits auf die Tradition der Romantik, aber auch auf die der expressionistischen Moderne sowie die deutsch-jüdische Tradition bezogen, und besonders auf Celan und Bachmann:

Ich fand vor allem durch die Gedichte von Paul Celan und Ingeborg Bachmann wieder Anschluss an die Sprache der deutschen Dichtung der Nachkriegszeit. Sie hatte jetzt Platz auf meiner Weltkarte der Poesie. So konnte ich wieder zu Georg Trakl und Rainer Maria Rilke zurückblättern, ohne das Gefühl zu haben, in einen anderen Sprachraum zu wandern.⁶⁷

Dabei stellt sich heraus, dass die für Şenocak prägenden Lyriker der deutschen Sprache nicht einfach nur eine *romantische* Tradition verkörpern, dass ihr Schaffen vielmehr durch Kontakt zu anderen Kulturen geprägt erscheint:

⁶³ Vergleiche Lorenz, Matthias N. (2005), *Auschwitz drängt uns auf einen Fleck. Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*. Stuttgart / Weimar: Metzler.

⁶⁴ Şenocak, Zafer (2011), *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*. Hamburg: Körber-Stiftung, 82f.

⁶⁵ Ebd., 83.

⁶⁶ Ebd., 75.

⁶⁷ Ebd., 83f.

Diese Dichter kommunizierten über Ländergrenzen hinweg. War es ein Zufall, dass sie ihre Dichtung an der Sprachgrenze des Deutschen formulierten? Bachmann hatte das Slowenische als Gegenüber, Rilke wurde in Prag geboren, Celan stammte aus Czernowitz, einem Schnittpunkt von West und Ost, rumänisch, russisch, deutsch, jüdisch. Im Fall von Celan berührten sich das Ostjüdische mit seinen hebräischen Wurzeln und die europäische Moderne.⁶⁸

Vergleicht man Şenocak selbst (was er in seiner Bescheidenheit nicht tut) mit diesen Autoren, so stellt man fest, dass bei ihm nicht nur der Bezug zu den durch Hybridität gekennzeichneten Dichtern einer unter anderem romantisch und mystisch inspirierten Moderne festzustellen ist, sondern dass er selber auch eine spezifische Hybridität in die deutschsprachige Literatur einbringt. Denn er hat eine enge Verbindung mit der türkischen Tradition aufrechterhalten. Und dabei ist bedeutsam, dass die für Şenocak wichtige Tradition der türkischen Lyrik sich einerseits auf den sufistischen Poeten Yunus Emre bezog, von dem Şenocak Gedichte ins Deutsche übersetzt hat.⁶⁹ Und andererseits verband sich für ihn in der Rezeption des bedeutenden kommunistischen türkischen Lyrikers Nâzım Hikmet die Tradition des politischen Engagements mit einem Bezug zu Surrealismus und Romantik:

Meine türkischen Wurzeln mit ihrem hybriden Charakter passten gut dazu. Meine Lyrik entstand im Umfeld einer Übersetzungskultur. Ich schrieb Ghasele auf Deutsch. Ich übersetzte Lyrik aus dem *Diwan* Yunus Emres ins Deutsche. In den futuristisch aufgedrehten Versen Nâzım Hikmets entdeckte ich die Formenstrenge der *Diwan*-Dichter. [...] Das Osmanische Reich war in kreativem Sinne unrein. Dichter, die mich begeisterten, haben versucht, in ihren Werken von dieser Unreinheit so viel wie möglich zu bewahren gegenüber der puristischen Ideologie der Republik.⁷⁰

Şenocaks Argumentation verläuft hier in zwei Richtungen: Zum einen wendet er sich mit der türkischen Gegenwartsliteratur gegen eine Verdrängung des osmanischen Erbes und gegen eine Verleugnung der ethnischen, religiösen und kulturellen Vielfalt der anatolischen Tradition; zum anderen bringt er in die deutsche Literatur und Kultur eine Haltung ein, bei der sich Modernität und Offenheit für Tradition und für den Ausdruck emotionaler Anliegen in keiner Weise ausschließen. Der deutsch-türkische Lyriker Şenocak sieht sich also in der Funktion, an verschüttete deutsche Traditionen anzuschließen, die aus seiner Sicht übertriebene Sachlichkeit einer vermeintlich anti-irrationalistischen Haltung zu überwinden und türkische Traditionen in die deutsche Literatur einzubringen, die ihrerseits mit Mystik, Klassizismus, aber auch mit Expressionismus und Moderne in Beziehung stehen:

Die intensive Beschäftigung mit diesen Vorgängern und meine Sehnsucht nach einer die Sinne anfachenden Lyrik, die ungehemmt mit den Gefühlen kommuniziert, verhinderten in meinem Fall, die Dichtung als Spielwiese sprachlicher Experimente oder als begriffsgesteuerte Entsorgungsanstalt des Zivilisationsmülls anzusehen. Vielmehr sah ich in der poetischen Ausdrucksweise eine Möglichkeit, das verstopfte Herz zu öffnen, wie mit einem Katheter, um die Ablagerungen in den Adern der Sprache zu entfernen.⁷¹

Es ist von grundlegender Bedeutung, den Zusammenhang zwischen Şenocaks kulturgeschichtlichen Reflexionen und den autobiografischen Betrachtungen deutlich zu erkennen. Was hat also „Deutschsein“ mit der literarischen Sozialisation eines aus der Türkei stammenden Münchener Gymnasiasten zu tun? Nun, Şenocak ist davon überzeugt, dass die Verdrängungen und Verwerfungen der deutschen Identitätskonstruktionen, die durch die Begegnung mit der türkischen Kultur, die eine wesentliche Perspektive der deutschen geworden ist, über-

⁶⁸ Şenocak, Zafer (2011), *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*. Hamburg: Körber-Stiftung, 84.

⁶⁹ Vergleiche Emre, Yunus (1992), *Das Kummerrad/Dertli Dolap*. Übersetzt von Zafer Şenocak. Köln: Dayyeli.

⁷⁰ Şenocak, Zafer (2011), *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*. Hamburg: Körber-Stiftung, 84f.

⁷¹ Ebd., 85.

wunden werden können. Wenn man für einen Moment hypothetisch und provisorisch Şenocaks Erzählung als exemplarisch und repräsentativ ansieht, dann macht sozusagen die türkische Kultur der deutschen ein großzügiges Angebot: denn sie bringt Momente des kulturellen Gedächtnisses der Türkei (sufistische Mystik, Diwan-Poesie, futuristischer Aktivismus Nâzım Hikmets etc.) in die deutsche Kultur ein und eröffnet dieser nicht nur neue Möglichkeiten, sondern auch einen neuen Blick auf die eigene Tradition. So kann das „verstopfte Herz“ geöffnet werden und im Kontakt mit der türkischen Lyrik für den Wärmestrom der romantischen und deutsch-jüdischen Überlieferung geöffnet werden. Auf das Kollektive bezogen, heißt dies: Gelingende „Integration“ nach beiden Seiten der deutschen Gesellschaft bestünde darin, dass die Deutschen mit den *Fremden* ihre eigene Geschichte neu entdecken und aufarbeiten. Dabei sollten sie eine Selbstdeutung der deutschen Kultur als einer hybriden Kultur vornehmen, die sich im Austausch mit Juden und Franzosen [und Engländern und Italienern und Spaniern und Griechen und Römern] entwickelt hat. Und die deutsch-türkische Literatur und Kultur könnte im funktionalen Sinne den Platz einnehmen, den insbesondere die deutsch-jüdische hatte (und auch zu einem wesentlichen Teil wieder hat): nämlich die sterile Orientierung an einem homogenen Selbstbild zu verhindern und die Fülle und Weite der Kultur zu entwickeln, die auch in der Orientierung an ökonomischen Erfolgen häufig verloren geht. In dieser Perspektive ist die deutsch-türkische Literatur und Kultur in einem sehr präzisen und starken Sinne eine Herausforderung für die deutsche Kultur. Denn es geht nicht darum, dass die deutsche Kultur ein paar exotische Einsprengsel bekommt; es geht vielmehr darum, dass sie sich fundamental verändert und erweitert, dass sie ein neues Verhältnis zu ihrer eigenen Tradition entwickelt und dass sie aus der türkischen Überlieferung neue Impulse aufnimmt.

5. Islam und Literatur I: Übersetzung

Şenocaks Übersetzungen der Gedichte Yunus Emres zeigen eine religiös-literarische Tradition, die besonders durch ihre existentielle Betroffenheit und auch durch das Thematisieren des Schmerzes über die Entfernung Gottes geprägt sind. Der Sprecher Emre ist als literarische Figur in der Lage, über die Jahrhunderte und über die Kulturen hinweg die Suche nach Identität und das Ringen um die religiöse Erfahrung in existentieller Intensität zu artikulieren:

Gibt es einen irgendwo, der noch fremder ist als ich
 Herz mit Wunden Aug mit Tränen einen fremder noch als mich
 Wie ich auch herumging durch Rum und Scham
 Immer suchte ich vergeblich einen fremder noch als mich
 So fremd soll keiner sein so sehnsüchtig getrennt
 So Meister brenne niemand einer fremder noch als ich
 Meine Zunge spricht mein Auge trânt mein Herz leidet für die Fremden
 Und mein Stern im Himmel ist der fremder noch als ich
 Geht denn dieses Lied nie aus wie wenn einmal der Tod kommt
 Find ich dann in meinem Grab einen fremder noch als mich
 Drei Tage drauf vernehmen sie's und sagen ein Fremder ist gestorben
 Sie baden mich mit kaltem Wasser einen fremder noch als mich
 He trostloser Yunus Emre keiner heilt dich
 Geh jetzt landauf landab fremder noch als ich⁷²

⁷² Emre, Yunus (1992), *Das Kummerrad/Dertli Dolap*. Übersetzt von Zafer Şenocak. Köln: Dagyeli, 81.

Indem Zafer Şenocak diese und andere Gedichte Yunus Emres ins Deutsche übersetzt, sorgt er dafür, dass diese Dokumente einer literarischen Tradition, die zugleich volkstümlich und religiös sind, auch dem deutschen kulturellen Gedächtnis eingespeist werden, sodass dieses sich öffnet gegenüber Erfahrungen der im öffentlichen Diskurs als so fremd dargestellten Religion des Islam. Indem somit die Vielfalt des Islam etwa in der Berufung auf die sufistische Mystik deutlich wird, entsteht die Möglichkeit, die stereotype Differenzierung zwischen dem Fremden und dem Eigenen aufzubrechen, das anatolische Fremde vertrauter zu machen und es als einen Bundesgenossen gegen jeden religiösen Dogmatismus zu verstehen.

Auch im zweiten Textbeispiel wird die Intensität des existentiellen Suchens und die modern anmutende Darstellung von Entfremdung und Verzweiflung deutlich, die sich in den Gedichten Yunus Emres zeigt:

Deine Liebe nahm mich weg von mir
 Brennend bin ich immerzu du fehlst mir du
 Dasein freut mich nicht Hinsein reut mich nicht Deine
 Liebe mildert mich du fehlst mir du
 Deine Liebe ist eine die tötet Liebende lockt sie in ihr
 Meer
 Dein Erscheinen füllt sie auf du fehlst mir du
 Falls sie mich einst töten meine Asche dem Himmel geben
 Wird mein Grabhügel rufen du fehlst mir du
 Yunus Emre bin ich täglich brenn ich ungelöscht
 Mein Wunsch auf beiden Welten du fehlst mir⁷³

Dass Şenocaks eigene Lyrik aus dieser Quelle schöpft, zeigt sich in dem folgenden relativ frühen Gedicht aus dem Jahr 1987, in dem die religiöse Sprechsituation aufgegriffen und eine paradoxe Sprache verwendet wird, mit der eine existentielle Verunsicherung auf die Ansprache des Göttlichen Du bezogen wird:

Zafer Şenocak: Gedicht X⁷⁴

sind das meine Beine Herr
 warum gabst du mir nicht vier

ist das mein Kopf Herr
 warum gabst du mir nicht zwei

sind das meine Augen
 warum sind es zwei

hätte eine Nase nicht genügt
 hätte ein Mund eine Zunge nicht genügt

sind das meine Münder Herr
 sind das meine Zungen

6. Islam und Literatur II: Aktualisierende Zitat-Montage: *tanzende der elektrik*

⁷³ Emre, Yunus (1992), *Das Kummerrad / Dertli Dolap*. Übersetzt von Zafer Şenocak. Köln: Dagyeli, 85.

⁷⁴ Şenocak, Zafer (1987), *Ritual der Jugend*. Frankfurt am Main: Dagyeli, 63.

In der gemeinsam mit Berkan Karpat verfassten, an die Konzepte der lyrischen Avantgarde anknüpfenden Gedichtsammlung *Tanzende der Elektrik* verknüpft Zafer Şenocak Elemente der sufistischen Tradition mit Konzepten des Futurismus und mit Positionen des bedeutendsten Lyrikers der türkischen Moderne, Nâzım Hikmet. Das Bild der Flamme und des Lichts, das in der sufistischen Mystik bei Mevlâna Rumi (aber auch schon bei Goethes „Zwilling“ Hafis, etwa in dem berühmten Gedicht *Selige Sehnsucht*) eine religiöse Bedeutung hat, wird mit der Faszination verbunden, die im Futurismus durch den technischen Fortschritt und hier speziell durch das elektrische Licht entstanden ist. Die Bezeichnung *Tanzende der Elektrik* verweist auf den berühmten Tanz der Derwische des Mevlevi-Ordens und es wird nahegelegt, dass die Institution[?] der Energie, die mit den Entdeckungen der technischen Moderne verbunden ist, eine Entsprechung findet in den mystischen Energien Mevlâna Rumis, des Mystikers aus Konya, der heute türkischen Stadt in Anatolien.

ich glühe am draht
 bin das neue licht
 ich leuchte meine eigene zelle
 aus
 bin mein eigener schems
 im brutkasten der die welten
 erschafft aus staub und plasma
 kubische welten
 derwische
 tanzende der elektrik⁷⁵

Das folgende Gedicht stellt einen Zusammenhang her zwischen futuristischen Impulsen in der Lyrik Hikmets, die sich hier im Bild einer utopischen „Schiffsfahrt“ zum Mars manifestieren. Kunstvoll wird ein Zusammenhang hergestellt zwischen dem Rohr des Schiffes, das auf der Reise durch sein Tuten gewissermaßen die Lebensenergie der Reisenden artikuliert, und dem *Schilfrohr*, das in der Bildwelt Mevlâna Rumis der Stoff ist, aus dem die Flöte hergestellt wird. Und im Klagen der Rohrflöte artikuliert sich der Schmerz des Holzes über die Trennung von seinem Stamm und damit die Qual des Sufis wegen seiner Entfernung vom göttlichen Ursprung. Moderne und Tradition treten so in diesen avantgardistischen Texten Şenocaks und Karpats in überraschende und originelle Verbindungen, und der Text zeigt auf, dass die Texte des islamischen Mittelalters in der Reflexion der Moderne ihre Anziehungskraft bewahren:

Segment 7
 ich will endlich schlaf
 ich nâzım auf dem weg zum roten planeten
 trinken das rot
 schlafen den roten schlaf
 den ich auf der erde nicht fand
 roter mars
 hör das schiffsrohr
 was es verkündet
 jetzt bleibt im grau meines haares
 nur noch ein schatten
 in meinem herzen ein riß

⁷⁵ Şenocak, Zafer / Karpat, Berkan (2008), *tanzende der elektrik*. In: Şenocak, Zafer / Karpat, Berkan (Hg.), *Futuristenepilog: Poeme*. München: Babel.

hör wie das rohr klagt
 von sehnsucht entzündet
 das rohr das in mir brennt
 das rohr der henker
 verdreht in die maschine nâzım⁷⁶

Das folgende Gedicht erneuert die Verbindung zwischen dem modernistisch-kommunistischen Dichter Nâzım Hikmet und dem Weisen aus Konya, dem Vorbild des späteren Ordens der „tanzenden Derwische“:

Segment 8
 die fiebernden stimmbänder
 schwingen meine worte
 ins grab von şemseddin
 in den maschinenraum
 wo die sonne verbrannt wird
 şemseddin
 du sonne von tebriz
 dich trinke ich
 ich durstende maschine nâzım
 ich trinke den stalin-nâzım
 ich trinke den semseddin-
 nâzım
 ich trinke den dichterstreit
 ich trinke den streit
 ich streite⁷⁷

Wie in Pamuks Roman wird die Suche Mevlânas nach Schams zu einer Chiffre für die Suche nach Sinn, die auf den modernen Dichter Hikmet bezogen wird, der seinerseits für die kommunistische Lehre optiert hat und in die Aporien des Stalinismus verwickelt wurde. So wird eine Verbindung hergestellt zwischen *Schams*, der „Sonne von Tebriz“, und den Ansprüchen des Kommunismus, der die „Brüder zur Sonne, zur Freiheit“ führen wollte. Und das wiederholte „ich trinke“ kann die Verstrickungen Hikmets in die Herrschaftssysteme des Stalinismus umso besser andeuten, indem eine Assoziation an Paul Celans berühmtes Gedicht *Todesfolge* ermöglicht wird („Schwarze Milch der Frühe, wir trinken dich morgens ...“).

„mevmev“ wird zur Chiffre für Mevlâna Rumi, den Şenocak in der Umlaufbahn eines Astronauten imaginiert und dessen existentielle Suche nach *Schams* und nach Gott sich unter den Bedingungen der Moderne des 20. und 21. Jahrhunderts fortsetzt:

ich mevmev
 auf grünem tuch
 stillgedrehter tänzer
 in der umlaufbahn
 die zehen zerfressen vom mond
 vom mond der holzwege
 raupenartig verendet im kokon von konya⁷⁸

⁷⁶ Şenocak, Zafer / Karpat, Berkan (2008), *nâzım hikmet auf dem weg zum mars*. In: Şenocak, Zafer / Karpat, Berkan (Hg.), *Futuristenepilog: Poeme*. München: Babel.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Şenocak, Zafer / Karpat, Berkan (2008), *tanzende der elektrik*. In: Şenocak, Zafer / Karpat, Berkan (Hg.), *Futuristenepilog: Poeme*. München: Babel.

Die Zitat-Montage eröffnet ein Feld der Intertextualität, in dem die mittelalterliche Mystik des Sufismus mit den Erfahrungen der Moderne verbunden wird. Dem deutschen Leser sind die aufgezeigten Zusammenhänge nicht ohne Weiteres geläufig. Er wird aber durch Şenocaks Texte ebenso wie durch die von Orhan Pamuk erneut (da ja schon bei Herder, Goethe, Schlegel, Rückert ...) dazu aufgefordert, seine eurozentrische Perspektive auch im Bereich der literarischen Bildung aufzugeben und um die Kenntnis des außereuropäischen kulturellen Erbes zu bereichern. So zeigt sich auch in der deutschen Literatur die angesprochene postkoloniale Weltliteratur, die eben Quellen wie Yunus Emre und Mevlâna Rumi umfasst und mit der deutschen Literatur und Kultur eine Neudefinition erfährt. Die interkulturelle deutschsprachige Literatur ist auf die Neugier und Innovationsfähigkeit der deutschen literarischen Welt angewiesen, um mit ihren Texten die gewünschte Horizonterweiterung vermitteln zu können, die als eine Basis der postkolonialen Weltgesellschaft⁷⁹ anzusehen ist.

7. Islam und Literatur III: Blasphemische Travestie – Islam und Erotik

Şenocaks Texte betonen, wie dargelegt, die existentielle Dimension der islamischen Religion. Die Sehnsucht des Sufi kann modern interpretiert werden. Dabei ist eine latente Homosexualität in der Beziehung Schams – Mevlâna zu erkennen, die auch bei Orhan Pamuk diskutiert wird und die sich bei Şenocak etwa in dem Vers „schicke euch Schams den schönen jungen“ manifestiert. Ähnlich wie im Werk des deutsch-iranischen Autors Navid Kermani wird bei Şenocak die These vertreten, dass gerade auch in Bezug auf die islamische Tradition von einer Manifestation der Gottesliebe in der erotischen Liebe gesprochen werden kann. Nun tabuisiert aber die Orthodoxie die Erotik – und hier zeigt sich der systematische Ort, an dem die *Blasphemie* in dem literarisch-religiösen Diskurs des Islam auftaucht. Denn die Blasphemie klagt unter anderem den erotischen Anteil der religiösen Sehnsucht ein, wie sich in dem Streit um Salman Rushdies Roman *Die satanischen Verse* deutlich gezeigt hat. Die blasphemische Travestie provoziert die islamische Orthodoxie; sie ist aber nicht, wie der säkularisierte Westen vielleicht gerne wollte, Abkehr von der Religion, sondern die Einforderung einer anthropologischen Fülle gerade auch im religiösen Diskurs.

In dem Roman *Der Erottomane* (2001)⁸⁰ wird die existentielle Suche nach Identität und Sinn in der Postmigration anhand verschiedener Figuren veranschaulicht. Diese Figuren spiegeln sich ineinander, verschwimmen ineinander. Im Zentrum der fragmentarischen Erzählpforten stehen verschiedene sexuelle Praktiken, wobei auch sadomasochistische Aspekte eine wichtige Rolle spielen. Dabei geht es im deutsch-türkischen Kontext auch um Gender-Fragen, um die Definition und Neuausrichtung von Männlichkeit. Die Migration bedingt eine Krise konventioneller Konzepte von Gender und Herrschaft und die Abkehr von traditionellen Männlichkeitsvorstellungen; und dies geht im Roman einher mit masochistischen Phantasien und Praktiken, die in einer existentiellen Perspektive zu deuten sind. In diesem Kontext wird der islamistische Prätext blasphemisch-ironisch und auch aggressiv herbeizitiert, und hier finden wir das Phänomen der blasphemischen Travestie, das auch die postkoloniale Literatur bei Salman Rushdie charakterisiert, indem die islamische Religion zum Thema, aber gleichzeitig auch in Frage gestellt wird. In *Der Erottomane* haben wir es mit einem Ich-Erzähler zu tun, der offenbar türkischer Herkunft ist und der mit einem Bekannten konfrontiert ist, der als Deutsch-Türke mit seiner

⁷⁹ Vergleiche Beck, Ulrich (2002), *Macht und Gegenmacht im globalen Zeitalter. Neue weltpolitische Ökonomie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁸⁰ Vergleiche Şenocak, Zafer (1999): *Der Erottomane. Ein Findelbuch*. München: Babel.

Identität ein Versteckspiel betreibt. Das Verhältnis zur eigenen Herkunft und damit zur islamischen Religion wird von diesem Ich-Erzähler in sarkastischer Weise thematisiert, indem die Wochenendgestaltung der in Deutschland lebenden Muslime in durchaus drastischer Weise kommentiert wird:

Freitag, da war doch etwas. Richtig, Freitag ist ein religiöser Tag, wenn nicht für mich, so doch für meine ganze Sippschaft. Es könnte doch durchaus sein, daß die Sexualität ein Relikt der Religion ist, das letzte Ritual, das uns übriggeblieben ist. Vor allem, wenn man einer Religion angehört, deren Gründer ein potenter Mann und passionierter Kinderficker war. Eine seiner vielen Frauen war acht Jahre, als er sie entjungferte. Er soll seine Frauen immer am Freitag entjungfert haben. Seitdem gilt in seiner Gemeinde jeder andere Tag der Entjungferung als Unglücksbringer. Kindern, die nicht an einem Freitag gezeugt worden sind, blüht ein leidvolles Leben. So kann es eigentlich nur am Freitag zu hemmungslosen One-Night-Stands kommen. Die Diskotheken, die von Gemeindemitgliedern besucht werden, haben Freitagabends ordentlichen Besucherverkehr.⁸¹

Hier wird der Bezug zur islamischen Religion in Analogie zu der Thematisierung des Propheten in Rushdies Satanischen Versen in einer für die meisten Gläubigen sicher kaum akzeptablen Weise hergestellt. Es ist aber deutlich, dass die Sexualität hier als Ausdruck des menschlichen Bedürfnisses nach Sinn verstanden wird und damit wiederum in einen positiven Bezug zum Religiösen gestellt wird. Eine weitere provozierende Wendung nimmt der Text, indem er die Bedeutung des Wortes *Islam* auf sexuelle Praktiken bezieht, die als sadomasochistische weder den Normen der deutschen Mehrheitsgesellschaft noch denen der türkischen Minderheit entsprechen:

Unterwerfung ist ein religiöses Gefühl. Jeder sucht seinen Gott. Robert hatte ihn gefunden. Gibt es Gnade? Ist nicht die Gnadenlosigkeit die eigentliche Erkenntnis beim Erdulden von Schmerzen? Robert konnte nicht an Gott glauben, glaubte aber fest an den Schmerz, den ein göttliches Wesen ihm zugefügt hatte, als es ihn erschuf.⁸²

Das Religiöse wird wie das Erotische als ein Bruch mit den Normen der Vernunft und einer alltäglichen Rationalität verstanden. Im Sinne des französischen Philosophen George Bataille, der selber in einer deutlichen Beziehung zur katholischen Tradition stand, wird dieser Zusammenhang in *Der Erottomane* aufgegriffen:

Der Freitag ist der Tag des Höhepunkts, ein heiliger Tag. Man gibt sich Ausschweifungen hin. Ausschweifungen sind nur möglich, wenn Sexualität nicht mehr als ein Fest der Zweisamkeit begriffen wird. In der Paarkonstellation definiert sich der Eine durch die Kontrolle über den Anderen. Bei der Gruppe hingegen konzentriert sich alles auf ein Zentrum, das variieren kann. Spiele um die ständig wechselnde Balance in der Gruppe sind Quellen ungeahnter Lust.⁸³

So ist die blasphemische Travestie eine Dimension des Verhältnisses zum Islam, die aus der Situation der (Post-) Migration heraus zu verstehen ist. Indem der Bezug zur religiösen Orthodoxie verblasst, wird es möglich und literarisch reizvoll, die religiösen Vorstellungen auf alle Bereiche der menschlichen Existenz zu beziehen, und somit wird die Blasphemie sowohl zum Ausdruck der Nähe als auch Ferne zur Religion: der Nähe, weil es immer noch die religiösen Bilder der Tradition sind, mit denen literarische Erfahrungen reflektiert werden, und der Ferne, weil diese Reflexion durch die Freiheit einer säkularen Gesellschaft bestimmt ist, in der die religiösen Normen keine selbstverständliche Funktion mehr haben. Die Blasphemie ist mit dem Religiösen nicht fertig; sie arbeitet sich vielmehr an ihm ab und artikuliert dadurch dessen nach wie vor große Bedeutung für das menschliche Selbstverständnis. Im Blick auf die deutsche Mehrheitskultur ist diese Travestie islamischer Vorstellungen eine Wendung gegen den Eurozentrismus. Şenocaks weltliterarische Versuche wenden sich nämlich sowohl

⁸¹ Vergleiche Şenocak, Zafer (1999): *Der Erottomane. Ein Findelbuch*. München: Babel, 69f.

⁸² Vergleiche ebd., 63.

⁸³ Vergleiche ebd., 72.

gegen das Monopol der europäischen Kultur als auch gegen den religiösen Fundamentalismus, der die postkolonialen Gesellschaften in eine vermeintlich vormoderne Welt zurückführen will.

8. Resümee

Islam ist also als ein wesentlicher Gegenstand von Zafer Şenocaks essayistischem und literarischem Werk zu verstehen. *Islam* zeigt sich damit als ein relevanter Gegenstand zeitgenössischer Erfahrungen und Reflexionen. Şenocak vollzieht eine Wendung gegen die Verachtung des Islam im Westen und ebenso gegen die Orthodoxien des Islam, welche die religiösen Erfahrungen von der Gegenwart abschließen. Dies bedeutet aber auch eine Wendung gegen die laizistische Säkularisierungsthese: Die Religion hat für Şenocak auch heute noch eine literarisch zu reflektierende existentielle Dimension; diese umfasst Momente, die von der Orthodoxie tabuisiert werden. Der literarische Bezug zum Islam im engeren Sinne vollzieht sich in den aufgezeigten Momenten der Übersetzung, der aktualisierenden Zitat-Montage und der blasphemischen Travestie. Im Frühwerk Şenocaks zeigt sich, vermittelt durch dessen Übersetzungen von Yunus Emre, der Sufismus als Ausgangspunkt einer existenziellen Interpretation des Islam, die erotische Dimensionen einschließt.

Şenocak schließt sich im Rahmen der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur nicht an die sozial-kritisch-säkulare Tradition an, die mit dem Namen der Gruppe 47 verbunden ist, und auch nicht der dem Alltag verbundenen Literatur der Neuen Subjektivität der 1970er- und 1980er-Jahre, sondern folgt einem Verständnis von Literatur, das sich mit metaphysisch-existentialen Problemen befasst und dabei die Religion als Gegenstand und Prätext nicht ausschließt. Wie Kermani, der eines seiner Bücher *Zwischen Koran und Kafka* genannt hat, fühlt sich Şenocak zugleich den jüdischen Autoren verbunden, die in deutscher Sprache geschrieben haben; er nennt Heine, Kafka und Celan. Wie diese, so glaubt er, steht sein Schreiben klar innerhalb der deutschen Kultur; es wird aber auch gespeist durch kulturelle und religiöse Traditionen, die sich einem radikalen Säkularisierungsdiskurs verweigern.

Die deutschsprachige Literatur nimmt in Gestalt von Şenocaks Texten ein neues Repertoire an Bildern und historischen Texten aus der islamischen Tradition auf, die wie die christliche Religion im Rahmen einer poetischen Transformation eine existentielle Bedeutung gewinnen. Damit steht diese Literatur auch im Zusammenhang einer postkolonialen Weltliteratur, die sich eurozentrischen Festlegungen verweigert und der deutschen wie europäischen Kultur in der Auseinandersetzung mit dem Islam neue kulturelle und ästhetische Perspektiven vermittelt.

Monika Riedel

Chamisso-Literatur in der Lehrerbildung DaZ. Grundlagen, Kontexte und didaktische Optionen

1. Einführung⁸⁴

Die Zunahme der Schüler mit sogenanntem Migrationshintergrund in den deutschen Klassenräumen ist unübersehbar und gehört seit dem schlechten Abschneiden Deutschlands in der ersten PISA-Studie 2000 zum Hauptargument von Bildungspolitikern und Wissenschaftlern, wenn es um Reformen des Bildungswesens geht.

Tatsächlich stellt die neue kulturelle und sprachliche Vielfalt im schulischen Bereich eine wichtige Folge einer weltweiten Entwicklung dar, auf die man entsprechend reagieren muss. Die Förderung von Kindern und Jugendlichen mit Deutsch als Zweitsprache sollte aber nicht als Behebung eines Defizits, sondern als integraler Bestandteil der Bemühungen, ein erfolgreiches Schulsystem zu entwickeln, das den vielfältigen Anforderungen auch zukünftig gerecht wird, betrachtet werden.

Dabei können Monolingualität und Monokulturalität, die bisher das Bildungs- und Erziehungssystem entscheidend prägten, nicht mehr als Beschreibungskategorien der sich seit Jahrzehnten durch die Einwanderung im tiefgreifenden Wandel befindenden deutschen Gesellschaft dienen.⁸⁵ Ebenso greifen einseitige Forderungen nach der Integration der lebensweltlich mehrsprachigen und -kulturellen Schüler in bestehende Strukturen zu kurz. Integration ist ein gegenseitiger Prozess. Um die Akzeptanz und das Bewusstsein für die Realität und Normalität zu stärken, sollten in Schule und Unterricht ein reflektierender Umgang und eine systematische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Vielfalt groß geschrieben werden. Dadurch würde der Einbezug *aller* Schüler in die Gemeinschaftsgestaltung gewährleistet. Denn auch für die einsprachig aufwachsenden Schüler stellen die Transformationen der multikulturellen deutschen Gesellschaft eine Herausforderung dar.

Welche Wege man in der Lehrerbildung einschlagen muss, um die erwähnten Bildungs- und Erziehungsziele zu erreichen und die Chancen des Einzelnen auf Selbstfindung und gesellschaftlich-kulturelle Teilhabe zu erhöhen, und welchen Stellenwert neben der Sprachförderung der Einsatz von Literatur und Medien im interkulturellen Unterricht haben soll, um auf Einstellungen und Haltungen der kommenden Generationen nachhaltig einzuwirken, damit befasst sich seit geraumer Zeit auch die neu gegründete Arbeitsstelle Deutsch als Zweitsprache an der TU Dortmund. Im Folgenden sollen die Rahmenbedingungen, die wissenschaftliche und didaktische Herangehensweise sowie die Lerninhalte im Hinblick auf die literarischen Texte des Chamisso-Literaturpreises und deren Bedeutung für den Deutsch- und DaZ-Unterricht schrittweise erläutert werden.

⁸⁴ Die einleitenden, konzeptionellen Überlegungen basieren im Wesentlichen auf einem Aufsatz der Verfasserin, der demnächst erscheint in: Hoffmann, Ludger / Kameyama, Shinichi / Riedel, Monika / Şahiner, Pembe / Wulff, Nadja (Hg.), *Deutsch als Zweitsprache. Ein Handbuch für die Lehrerbildung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

⁸⁵ Zum monolingualen und monokulturellen Habitus vergleiche Gogolin, Ingrid (1994), *Der monolinguale Habitus der monolingualen Schule*. Münster: Waxmann, und die Arbeiten von Georg Hansen.

2. Ausgangssituation und Rahmenbedingungen

Das aktuelle Lehrerausbildungsgesetz (LABG 2009) und die Verordnung über den Zugang zum nordrhein-westfälischen Vorbereitungsdienst (LZV 2009) sehen vor, dass „Leistungen in Deutsch für Schülerinnen und Schüler mit Zuwanderungsgeschichte“ (§11, 7) für alle Lehrämter unabhängig von der Fächerwahl und der Schulform zu erbringen sind.⁸⁶ An der TU Dortmund wurde eine verpflichtende DaZ-Ausbildung im Wintersemester 2012/2013 eingeführt. Das DaZ-Modul ist in der Bachelor-Phase des Studiums angesiedelt und für das 4./5. Studiensemester vorgesehen. Die einführende Vorlesung dient dazu,

bei den Studierenden zunächst die Einsicht in die Notwendigkeit des Studiums DaZ, Grundkompetenzen, die wesentlichen linguistischen Beschreibungskategorien und das Wissen um den Zusammenhang von Erst- und Zweitsprache sowie von Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu entwickeln.⁸⁷

Das dazu gehörende Seminar trägt der Tatsache Rechnung, dass fachliches Wissen und Lernen sprachlich gebunden sind.

An der TU Dortmund wird dieses Angebot um das Seminar *Literatur und Medien im interkulturellen Unterricht* ergänzt. Auch dieses Seminar soll neben der Vermittlung theoretischen Wissens und didaktischen Könnens positiv auf die Einstellungen und Haltungen der zukünftigen Lehrkräfte einwirken. Diese parallel für Germanisten und Nicht-Germanisten im Lehramtsstudium stattfindende Lehrveranstaltung fokussiert Migration und kulturelle Differenz als Gegenstand zeitgenössischer Medien und Literatur, reflektiert dabei kulturelle Vielfalt in ihrer jeweiligen Wirkung kritisch, hilft die Bedingungen für die Wahrnehmung und Einschätzung kultureller Differenzen und kultureller Stereotypisierung erkennen und bereitet auf die Gesprächsführung mit Schülern, Eltern und Lehrerkollegen vor. Laut Modulhandbuch können Germanisten im Lehramtsstudium im Seminar unter anderem folgende Kompetenzen erwerben:

- literarische Texte und Medientexte zu Migrationsphänomenen analysieren und als mögliche Gegenstände eines interkulturellen Unterrichts evaluieren
- literarische Texte für einen sprachfördernden Unterricht auswählen und einsetzen
- Verfahren kultureller Stereotypisierung als Unterrichtsgegenstände aufbereiten
- die in literarischen Texten gegebenen Möglichkeiten des Perspektivenwechsels für den interkulturellen Unterricht nutzen
- Entwicklungstrends in Medien und Literatur für Kinder und Jugendliche analysieren und evaluieren
- in Gesprächen mit Eltern und Kollegen interkulturelle Perspektiven in Literatur und Medien fundiert darstellen und ihre Bedeutung für den Unterricht begründen.⁸⁸

Die Erkenntnis aus der bisherigen Arbeit verdeutlicht einen Widerspruch. Einerseits erachtet die Studierenden-Generation der 20- bis 25-Jährigen das multikulturelle Zusammenleben weitestgehend als selbstverständlich und

⁸⁶ Vergleiche Gesetz über die Ausbildung für Lehrämter an öffentlichen Schulen, URL: <http://www.schulministerium.nrw.de/docs/LehrkraftNRW/Lehramtsstudium/Reform-der-Lehrerausbildung/Reform/LABG.pdf> (24.11.2014).

⁸⁷ Bauer, Rupprecht / Becker-Mrotzek, Michael / Benholz, Claudia / Chlosta, Christoph / Hoffmann, Ludger / Ralle, Bernd / Salek-Schwartz, Agnieszka / Seipp, Bettina / Özdil, Erkan (2009), *Modul „Deutsch als Zweitsprache“ (DaZ) im Rahmen der neuen Lehrerausbildung in Nordrhein-Westfalen*. Stiftung Mercator (Hrsg.), http://www.mercator-institut-sprachfoerderung.de/fileadmin/user_upload/Institut_Sprachfoerderung/DaZ_Modul.pdf (24.11.2014).

⁸⁸ Hoffmann, Ludger / Özdil, Erkan (2013), *Modulhandbuch Deutsch für Schüler/innen mit Zuwanderungsgeschichte – Deutsch als Zweitsprache*, URL: http://www.studiger.tu-dortmund.de/images/DaZ_Modulhandbuch.pdf (24.11.2014).

sieht das Nebeneinander von freundlichen und feindlichen Einstellungen in den unterschiedlichen Bevölkerungsschichten entspannt, andererseits ist das (Vor-)Wissen, das für die erfolgreiche Umsetzung bildungspolitischer Beschlüsse relevant wäre, bei vielen Studierenden nicht vorhanden, rudimentär oder im besten Falle unsystematisch. Es stellt sich grundsätzlich die Frage, wie man überhaupt Wissen aus einem so breiten Themenfeld wie Migration vermittelt, um der Vielschichtigkeit des Themas gerecht zu werden.

Berücksichtigung finden in der Dortmunder DaZ-Ausbildung die Ergebnisse unterschiedlicher Forschungsgebiete und Fachrichtungen wie Migrationsforschung, Interkulturelle Pädagogik oder Interkulturelle Medienpädagogik, die hier nicht weiter erläutert werden sollen. Was die konzeptionelle und theoretische Fundierung der literarischen beziehungsweise literaturwissenschaftlichen Anteile betrifft, basiert das Seminar auf innovativen Ansätzen jener Wissenschaftsrichtungen, die in den letzten Jahrzehnten bemüht waren, Literatur in ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit neu zu verorten und ihre Vermittlung methodisch-didaktisch den neuen Rahmenbedingungen anzupassen. Im Mittelpunkt unserer Analysen stehen die Fremdsprachendidaktik (insbesondere der Bereich Deutsch als Fremdsprache)⁸⁹ und die interkulturelle Germanistik,⁹⁰ Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik.⁹¹ Hilfreich erwiesen sich für die konzeptionelle Arbeit Entwicklungen wie die Einsicht der Bedeutung vom DaF-, DaZ- und Muttersprachenunterricht für den Deutschunterricht, sodass die Fragestellungen der Arbeitsstelle auch für einen die Bedürfnisse der DaZ-Schüler berücksichtigenden Deutschunterricht eine Relevanz besitzen. Betrachtet man die Literatur näher, die im Bereich Deutsch als Zweitsprache bisher eine marginale Rolle spielte, erschließt sich ihre Bedeutung für den Unterricht auf Anhieb: Wenn Schüler mit Migrationshintergrund oft an mangelnden Sprachfertigkeiten und fehlendem kulturellem Wissen scheitern,⁹² so bedarf es eines Lehr- und Lernarrangements, das optimale Vermittlung und Aneignung beider Bereiche bietet. Die Auseinandersetzung mit literarischen Werken ermöglicht hierbei aus einer involvierten und zugleich distanzierten Perspektive, Zustände und Entwicklungen einer Gesellschaft sprachlich differenziert zu reflektieren.

Im Seminar *Literatur und Medien im interkulturellen Unterricht* werden, da es sich an Studierende aller Schultypen wendet, literarische Texte für alle Unterrichtsformen, Klassen- und Sprachstufen diskutiert sowie Vorteile und Nachteile unterschiedlicher Unterrichtsmodelle besprochen. Für letztere gilt grundsätzlich, dass die Arbeit mit literarischen Texten, egal, ob sie der Sprach- und Leseförderung oder dem interkulturellen Lernen dient,

⁸⁹ Die theoretische Fundierung und methodische Herangehensweise einer zeitgemäßen fremdsprachlichen Literaturdidaktik ist einschlägig dokumentiert in Ehlers, Swantje (2010), *Literarische Texte im Deutsch als Fremd- und Zweitsprache Unterricht. Gegenstände und Ansätze*. In: Krumm, Hans-Jürgen / Hufeisen, Britta / Riemer, Claudia (Hg.), *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch*. Berlin: de Gruyter, 1531–1544.

⁹⁰ Zu den Grundlagen der interkulturellen Germanistik siehe Wierlacher, Alois / Bogner, Andrea (Hg.) (2003), *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart / Weimar: Metzler.

⁹¹ Zur Interkulturellen Literaturwissenschaft und Interkulturellen Literaturdidaktik siehe Chiellino, Carmine (Hg.) (2000), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart / Weimar: Metzler; Hofmann, Michael (2006), *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink; Dawidowski, Christian / Wrobel, Dieter (Hg.) (2006), *Interkultureller Literaturunterricht. Konzepte – Modelle – Perspektiven*. Baltmannsweiler: Schneider; Wintersteiner, Werner (2006), *Transkulturelle literarische Bildung. „Die Poetik der Verschiedenheit“ in der literaturdidaktischen Praxis*. Innsbruck / Wien / Bozen: StudienVerlag; Leskovec, Andrea (2011), *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: WBG; Hofmann, Michael / Patrut, Iulia-Karin (2015), *Einführung in die interkulturelle Literatur*. Darmstadt: WBG; Dawidowski, Christian / Hoffmann, Anna R. / Walter, Benjamin (Hg.) (2015), *Interkulturalität und Transkulturalität in Drama, Theater und Film. Literaturwissenschaftliche und –didaktische Perspektiven*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

⁹² Vergleiche Ehlers, Swantje (2010), *Literarische Texte im Deutsch als Fremd- und Zweitsprachen Unterricht: Gegenstände und Ansätze*. In: Krumm, Hans-Jürgen / Hufeisen, Britta / Riemer, Claudia (Hg.), *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch*. Berlin: de Gruyter, 1533.

zugleich die literarische Bildung der Schüler fördern muss.⁹³ Den Besonderheiten des literarischen Textes, wie Mehrdeutigkeit, Indirektheit, Symbolik und literarische Formensprache, wird bei der Formulierung der Aufgabenstellung stets Rechnung getragen. Gerade im handlungs- und produktionsorientierten Deutschunterricht ist es wichtig, dass die Aufgaben zum Text hin- und nicht von ihm wegführen, dass eine Auseinandersetzung mit der Spezifik des literarischen Textes vor einem (vorschnellen) Transfer in den eigenen Lebensbereich Priorität genießt.⁹⁴ Die im zweiten Teil des Beitrags präsentierten Skizzen von Unterrichtsmodellen sollen als kurze Einblicke in die intensive Beschäftigung mit den jeweiligen Themenschwerpunkten dienen.

3. Migration und Interkulturalität

Wenn zu den Grundprinzipien der DaZ-Förderung gehört, dass die Lebensrealität und die Voraussetzungen der Schüler berücksichtigt werden sollen, kommt man nicht umhin, die gesellschaftlichen, rechtlichen und sozialen Rahmenbedingungen, die Einfluss auf ihr Leben haben, auch in ihrer historischen Entwicklung zu reflektieren.⁹⁵ Gleichzeitig fördert die Beschäftigung mit den Texten – hier im Sinne eines erweiterten Textbegriffs – die stets Anteil an einer bestimmten Weltansicht haben, die Enkulturation, also die Teilhabe am Prozess kultureller Kohärenzbildung, am kulturellen Leben und am kulturellen Gedächtnis.

In diesem Sinne wird im Seminar *Literatur und Medien im interkulturellen Unterricht* Erinnerung als Wert eingeführt und diese Haltung an filmischen Erfahrungsberichten über die erste Generation deutsch-türkischer Arbeitsmigranten exemplifiziert. In den letzten Jahren nimmt man in der soziologischen Forschung auch narrative Interviews mit Fokus auf Sprache in den Blick, also mündliche Erzählungen mit der Eltern- beziehungsweise Großeltern- generation (deren literarische Qualität auch zu untersuchen wäre!).

Auf diese Entwicklungen reagierend behandelte man im Wintersemester 2013/2014 Nicol Ljubićs Vater-Sohn-Geschichte *Heimatroman oder Wie mein Vater ein Deutscher wurde* (2006), die darüber berichtet, wie der Schriftsteller und Journalist mit seinem Vater nach beinahe fünfzig Jahren nach den Wurzeln der Familie sucht und die Stationen der Auswanderung bereist. Im Gegensatz zu den herkömmlichen Darstellungen des Gastarbeiters beziehungsweise Einwanderers (als – zumeist – Opfer), zeichnet Ljubić einen imposanten, weil „intelligenten, vielseitig begabten, flexiblen und zielbewussten“ Vater. Darauf folgend hat das DaZ-Modul eine Lesung aus dem Roman *Meeresstille* (2010) und einen Workshop mit dem Titel *Texte und Entwürfe. Zur Entstehung des Romans Meeresstille* mit Nicol Ljubić angeboten, um der zweiten Generation eine Stimme zu geben und den Studierenden auf eine lebendige, unkonventionelle Weise Interkulturalität zu vermitteln.

Im Gespräch mit Nicol Ljubić wurden die durch das Grenzgänger-Programm der Robert Bosch Stiftung geförderte Recherche, die Reise in die ex-jugoslawischen Länder, die Schwierigkeiten, dort als Journalist und Schriftsteller Leute zu interviewen, die literarische Umsetzung eines Themas aus der jüngsten Geschichte, die Rezepti-

⁹³ Vergleiche Rösch, Heidi (1997), *Bilderbücher zum interkulturellen Lernen*. Baltmannsweiler: Schneider, sowie Rösch, Heidi (2000), *Entschlüsselungsversuche. Kinder- und Jugendliteratur und ihre Didaktik im globalen Diskurs*. Baltmannsweiler: Schneider.

⁹⁴ Vergleiche Rösch, Heidi (2010), *DaZ im Literaturunterricht*. In: Ahrenholz, Bernt (Hg.), *Fachunterricht und Deutsch als Zweitsprache*. Freiburg: Fillibach.

⁹⁵ Relevante Themenschwerpunkte sind Migrationsgeschichte, Migrantengruppen, Zuwanderungsstatus, Generationen, öffentliche Wahrnehmung und Berichterstattung, hier vor allem die Themen Integration, Identität, Feminisierung der Migration, Kriminalität und Gewalt, Bildung, Migration als Familienprojekt, Migration und die Künste und andere.

on des Romans in Kroatien und die Reaktionen bei Lesungen in Kroatien und Bosnien-Herzegowina thematisiert. Leitfrage des Workshops war, wie aus einer Idee ein Roman entsteht, wie aus mit journalistischer Gründlichkeit recherchierten Fakten Fiktion wird.

Nicol Ljubić reflektierte anhand verworfener Romananfänge und Textproben den Schreibprozess und sprach über seine Schwierigkeiten beim Schreiben. In der Nachbesprechung wurde dann diskutiert, wie *Meeresstille* im Vergleich zu anderen Texten Identitäts-Zuschreibungen und Fremd- und Eigenwahrnehmung thematisiert und welche Bedeutung für Studierende beziehungsweise Schüler die Integration solcher und ähnlicher Veranstaltungen in die Lehre oder in den Unterricht hat.

4. Sprache(n) und Mehrsprachigkeit

Die Literatur von Schriftstellern, die einen Kultur- und Sprachwechsel vollzogen haben und deren Literatursprache das Deutsche als Zweitsprache ist, nimmt zunehmend eine exponierte Stellung im Bereich DaZ ein. Sie bietet ein unerschöpfliches Reservoir von Texten, mit denen man für Mehrsprachigkeit sensibilisieren und Sprachbewusstheit fördern kann. Sie lenkt den Blick auf das Verhältnis von Sprache und Identität in Mehrsprachigkeitskontexten und macht komplexe kulturelle und sprachliche Zugehörigkeiten erfahrbar, die keine Zuschreibungen zulassen.

Mehrsprachige Lernkontexte profitieren von den sprachreflexiven Texten zum Erwerb der deutschen Sprache und ihrer Bedeutung für den Einzelnen ebenso wie zum Verhältnis der Erst- und der Zweitsprache. Die Essays von Zafer Šenocak, Yoko Tawada, José F. A. Oliver und Marica Bodrožić, die Poetik-Vorlesungen von Gino Chiellino und Ilma Rakusa lassen erahnen, welche Dimensionen das im besten Falle genüssliche Hineintauchen in Sprachen und imaginative Welten haben kann.⁹⁶ Auch wissenschaftliche Behauptungen und Positionen werden durch ihre Lektüre leichter nachvollziehbar, wenn zum Beispiel bilinguale Kinder, die gelernt haben, sprachliche Phänomene bewusst wahrzunehmen, interkulturell kompetenter mit Missverständnissen umgehen können.⁹⁷

Neben der wertschätzenden Darstellung lebensweltlicher Mehrsprachigkeit spielt die aus dem Umstand der Mehrsprachigkeit resultierende „besondere Ästhetik der Texte“⁹⁸ eine wichtige Rolle. Literarische Texte, die Sprachaufmerksamkeit einfordern, weil sie Sprache offen und bewusst gegen ihre Gebräuchlichkeit verwenden, eignen sich besonders, Reflexion über Sprache als Fähigkeit und Mehrsprachigkeit als Wert zu thematisieren. Die Lyrik von José F. A. Oliver und Ilma Rakusa, die Romane von Emine Sevgi Özdamar und Irena Brežná, die *Kanak-Sprak-* und *Koppstoff-*Reportagen von Feridun Zaimoglu, die Kinderbücher von Michael Štavarič oder die Jugendoromane von Alina Bronsky und Que Du Luu stellen in dieser Hinsicht eine Herausforderung dar, bieten motivierende Anregung und belegen, dass eine Ankunft in einer anderen Sprache und Kultur sehr wohl möglich ist.

⁹⁶ Siehe Šenocak, Zafer (2011), *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*. Hamburg: Körber Stiftung; Tawada, Yoko (2007), *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Konkursbuch; Oliver, José F. A. (2007), *Mein andalusisches Schwarzwaldorf. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; Bodrožić, Marica (2007), *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; Chiellino, Gino (2003), *In Sprachen leben. Meine Ankunft in der deutschen Sprache*. Dresden: Thelem; Rakusa, Ilma (2006), *Zur Sprache gehen*. Dresden: Thelem.

⁹⁷ Siehe die Aufsätze von Sigrid Luchtenberg zur Language Awareness.

⁹⁸ Amodeo, Immacolata (1996), *Die Heimat heißt Babylon. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

5. Literatur im Medienverbund

Schülerorientierung bedeutet auch die Anbindung schulischer Inhalte an außerschulisch geforderte Kompetenzen. Mit Literatur im Medienverbund reagiert man auf Veränderungen von Lesekulturen, Lesesozialisierungen und Leseverhalten der Schüler und argumentiert damit, dass der Deutschunterricht die Verwirklichung persönlicher Interessen außerhalb der Schule mit anderen Medien als dem Buch nicht ignorieren sollte. Daher sollte man die produktiven Potentiale der audiovisuellen und computerbasierten Medien und ihre eigene Ästhetik, ihre Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen, ebenfalls zum Gegenstand des Unterrichts machen. Neben der allgemeinen Förderung der Nutzungs- und Gestaltungskompetenzen sollte der Schwerpunkt des Deutschunterrichts auf der Erarbeitung intermedialer Zusammenhänge und dem systematischen Medienvergleich, der Medienkritik sowie der Reflexion der eigenen Mediennutzung liegen. Auch für die mediale Sozialisation der Schüler mit Migrationshintergrund gilt es, Bildungsbenachteiligungen auszugleichen.⁹⁹

Zum Gegenstand des Deutsch- und DaF-Unterrichts gehören seit jeher Literaturverfilmungen. Die deutschsprachige Literatur eingewanderter Schriftsteller blickt in dieser Hinsicht auf eine junge (Film-)Geschichte zurück: *Kanak Attack* (2000), Literaturvorlage: *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun* (1997) von Feridun Zaimoglu, und *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall* (2009) nach dem gleichnamigen Roman (1996) von Ilija Trojanow. Eine Sonderform stellt Fatih Akins Film *Im Juli* (2000) dar, da hier der Weg vom Film zum Buch ging. Selim Özdogans 2000 publizierter Roman basiert auf dem Drehbuch. Einen Neuzugang stellt die Verfilmung des Jugendromans *Scherbenpark* (2013) von Alina Bronsky dar, das Spielfilmdebüt der Regisseurin Bettina Blümner. Im Sommersemester 2014 waren dieser Jugendroman und seine Adaptionen Gegenstand der Diskussionen. Zentrales Thema des Textes ist die Identitätssuche einer 17-jährigen Jugendlichen (mit Migrationshintergrund), die in ihrem Milieu Außenseiterin ist, weil sie, wie sie sagt, Träume hat, wie keine andere in ihrem Viertel. Auch wenn man vom Medienverbund¹⁰⁰ im klassischen Sinne in diesem Fall nicht sprechen kann, stehen neben dem Buch, Hörbuch, Theaterstück und Film auch sekundäre Medienangebote wie Filmtrailer und Webseite zum Film, Bilder aus dem Film, Filmplakat, Interviews mit den Darstellern und mit Alina Bronsky in Form von Kurzvideos auf YouTube zur Verfügung. Bisher fehlt ein Angebot für Interaktionsmöglichkeiten, wie sie für herkömmliche Erlebnis- und Konsumzonen typisch sind (zum Beispiel *Die wilden Hühner*). Doch schon die Spracharbeit mit dem Text (Leseverstehen) und dem Filmtrailer (Hör- und Sehverstehen) macht auf die unterschiedlichen Erzählperspektiven in Roman und Film aufmerksam, die als mögliche Lernziele für die literarische Bildung thematisiert werden können. Für die eigentliche Filmarbeit bietet sich eine Auseinandersetzung mit dem Genre Sozialdrama an, das in diesem Fall zwar konventionell inszeniert, aber durch die komödiantischen Momente, in die die Ironie des Buchs von den Filmemachern transferiert wurde und durch die man mit den Genre-Erwartungen des Zuschauers spielt, zugleich dekonstruiert wird.

⁹⁹ Vergleiche Diefenbach, Heike (2007), *Kinder und Jugendliche aus Migrantenfamilien im deutschen Bildungssystem. Erklärungen und Befunde*. Wiesbaden: VS Verlag; siehe auch die Aufsätze von Gudrun Marci-Boehnecke und Matthias Rath.

¹⁰⁰ Ein Medienverbund liegt dann vor, wenn ein fiktionaler Stoff in unterschiedlichen medialen Formmöglichkeiten, als „Aggregat unterschiedlicher Medienangebote“ existiert. Vergleiche Maiwald, Klaus (2010), *Literatur im Medienverbund unterrichten*. In: Rösch, Heidi (Hg.), *Literarische Bildung im kompetenzorientierten Deutschunterricht*. Freiburg: Fillibach, 139.

6. Resümee

Lehrer sind in mehrsprachigen Klassen, die in deutschen (Groß-)Städten zunehmend eher die Regel als eine Besonderheit sind, in mehrfacher Hinsicht gefordert: Schulische Kommunikation wird zur interkulturellen Kommunikation, Übersetzen im sprachlichen und kulturellen Sinne zur täglichen Praxis. Wenn zudem professionelles Handeln die Wertschätzung von Heterogenität und folglich die individuelle Förderung der Schüler mit all ihren sozialen Identitäten bedeutet, dann müssen pädagogische Fachkräfte über deren Lebens- und Alltagszusammenhänge umfassend informiert sein und Strategien im Umgang mit Verschiedenheit entwickeln, die sie auch in ihren Klassenräumen konsequent vermitteln.

Der vorliegende Beitrag ging von der Annahme aus, dass Literatur im Allgemeinen die Realität in ihrer Vielschichtigkeit und Differenz auf unnachahmliche Weise abbildet und die literarischen Texte des Chamisso-Literaturpreises im Besonderen als Vermittlungsmedien interkulturellen Lernens die Mechanismen der Identitätsbildung in pluralistischen Gesellschaften erfahrbar machen. Ihre Lektüre fördert folglich die Bewusstwerdung der eigenen kulturellen und sprachlichen Positionen. Die angebotenen Beispiele für den Anwendungsbereich Deutsch als Zweitsprache verdeutlichen, was die Beschäftigung mit Texten des Chamisso-Literaturpreises im Prozess der Vergemeinschaftung im Idealfall leisten könnte, und nennt Texte, die eine integrative sprachliche, interkulturelle und literarische Bildung ermöglichen. Die Ergebnisse der methodisch-didaktischen Arbeit und die konkreten Unterrichtsentwürfe werden der interessierten Öffentlichkeit in der nahen Zukunft ebenfalls zugänglich gemacht.

Renata Cornejo

Charakteristische Merkmale der *Chamisso-Literatur* in sprachlich-formaler und thematisch-inhaltlicher Hinsicht am Beispiel von Autoren aus der ehemaligen Tschechoslowakei

Seit Initiierung des Adelbert-von-Chamisso-Preises Mitte der achtziger Jahre durch das DaF-Institut der LMU ist die sogenannte Migrationsliteratur beziehungsweise interkulturelle Literatur ein wichtiger und mittlerweile anerkannter Begriff der Literaturwissenschaft geworden. Im Zusammenhang mit der offiziellen Eröffnung des Internationalen Forschungszentrum *Chamisso-Literatur* (IFC) an der LMU am 26. Juni 2014 muss jedoch die Frage gestellt werden, ob nun nicht ein neuer Begriff bemüht und gleichzeitig dessen Institutionalisierung versucht werden sollte. Auf die in der Vergangenheit unternommenen Repräsentations- und Institutionalisierungsversuche der Literaturwissenschaft, dieses Phänomen zu erfassen und zu benennen, geht der Beitrag von Immacolata Amodio näher ein. Die Frage, wie eine solche Kategorisierung produktiv oder kontraproduktiv wirken kann beziehungsweise inwieweit die Zuordnung zu dieser Kategorie kulturelle Integration fördert oder eher konterkariert, erörtert Jürgen Joachimsthalers Beitrag. Selbst die Herausgeber des Bandes sind sich dessen bewusst, dass die Konstruktion eines neuen Kanons eher kontraproduktiv wäre, da die Texte der *Chamisso-Literatur* mehr als heterogen sind und oft nicht einmal dem Anspruch der Interkulturalität Genüge tun. Trotz der Tatsache, dass sich hinter diesem Begriff, wie hinter jedem anderen auch, Bedürfnisse der sozialen Selbstlegitimierung und Selbstuniversalisierung verbergen, und trotz der Gefahr, die eine solche „Schubladisierung“ in sich birgt, ist es jedoch durchaus legitim, sich die Frage zu stellen, ob die mit dem Chamisso-Preis ausgezeichneten literarischen Werke einige charakteristische Merkmale beziehungsweise Besonderheiten sowohl in thematisch-inhaltlicher als auch sprachlich-formaler Hinsicht aufweisen. Es ist nicht mein Ziel, den Versuch einer kleinen Typologie der *Chamisso-Literatur* zu unternehmen oder ihr charakteristische Merkmale zu bescheinigen – dies wäre nicht nur ein problematisches, sondern auch wohl kaum machbares Unterfangen. Trotz der nicht zu übersehenden Heterogenität scheinen die Texte zugleich jedoch etwas Gemeinsames zu haben – sie seien von einem Kulturwechsel geprägt und deren Autoren verbinde zudem „ein außergewöhnlicher, die deutsche Sprache bereichernder Umgang mit der Sprache“¹⁰¹ –, so zumindest die Annahme der Jurymitglieder, die jährlich den Chamisso-Preis vergeben. Im Folgenden soll am Beispiel der Chamisso-Preisträger tschechischer Herkunft aufgezeigt beziehungsweise überprüft werden, ob und inwiefern es berechtigt ist, bei den Autoren unterschiedlicher Generationen, unterschiedlicher sozialer Herkunft und unterschiedlicher poetologischer Auffassungen von gemeinsamen Merkmalen beziehungsweise Besonderheiten in thematisch-inhaltlicher und sprachlich-formaler Hinsicht zu sprechen.

Unter den inzwischen mehr als siebenzig ausgezeichneten Chamisso-Preisträgern befinden sich auch einige aus der ehemaligen Tschechoslowakei: Ota Filip (1986), Libuše Moníková (1991), Jiří Gruša (1997 – Ehrengabe), Magdalena Sadlon (2007) und Michael Stavarič (2008 Förderpreis, 2012 Hauptpreis). Gemeinsam haben sie zunächst in Bezug auf ihre Biografie eines: Sie sind alle – obgleich zum unterschiedlichen Zeitpunkt und im unterschiedlichen Alter, einige legal und andere illegal – im Zusammenhang mit der politischen Reformbewe-

¹⁰¹ Homepage der Robert-Bosch-Stiftung <http://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung/im-detail> [15.8.2015]

gung der KPČ der 1960er-Jahre, die in der Welt unter dem Begriff *Prager Frühling* bekannt geworden ist, aus der ehemaligen Tschechoslowakei in die deutschsprachigen Länder ausgewandert. Einige von ihnen emigrierten als anerkannte und nach der Niederschlagung des Prager Frühlings (in dem sie sich politisch engagiert haben) von der Staatsmaschinerie verfolgte und gegen ihren Willen ausgebürgerte Schriftsteller (Filip, Gruša), einige verließen das Land aus der Enttäuschung über die sich schnell verbreitende Lethargie in der folgenden „Normalisierungszeit“ (Moníková), für einige bedeutete ein kleiner Familienausflug einen unerwarteten Wendepunkt in ihrem Leben, als sie sich als Kinder plötzlich im fremden Land, umgeben von fremden Menschen und fremder Sprache, zurecht finden mussten (Stavarič).

1.

Vollzogener Sprachwechsel meint die Tatsache, dass alle vier Autoren in deutscher Sprache schreiben, obwohl sie einer anderen Sprachherkunft sind. Diese trivial klingende Feststellung will darauf hinweisen, dass sie den Sprachwechsel in eine neue Sprache erfolgreich vollzogen haben, obwohl dies bei den einzelnen Autoren im unterschiedlichen Alter geschah: Ota Filip und Jiří Gruša gehören zur ersten (der ältesten) Generation, die bereits in den 1950er- und 1960er-Jahren zur Feder griff und einen eigenen Schreibstil in tschechischer Sprache entwickelt hatte. Das Schreibverbot nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes, Restriktionen und strafrechtliche Verfolgung wurden zum Anlass, sich literarisch illegal im *Samisdat* zu betätigen, was später ihre erzwungene Ausbürgerung zur Folge hatte. Mit einem Schlag wurden beide Autoren heimatlos, sowohl im rechtlichen als auch sprachlichen Sinn. Beide entschieden sich für einen schriftstellerischen Neuanfang in einer neuen Sprache und begannen mit fast 50 Jahren auf Deutsch zu schreiben, mit nur geringen Deutschkenntnissen. Libuše Moníková (zweite Generation) erlebte den Prager Frühling im Studentenalter und entschied sich nach dessen Niederschlagung, die Tschechoslowakei freiwillig zu verlassen, was ihr durch die Heirat mit einem Westdeutschen auf legalem Weg gelang. Obwohl Moníková seit 1971 in der BRD lebte und die „Normalisierungszeit“ nie persönlich erlebt hatte, gelang es ihr, diese in ihrer ganzen kafkaesken Absurdität, künstlerisch überzeugend und literarisch meisterhaft in ihrem mit dem Alfred-Döblin-Preis ausgezeichneten Roman *Die Fassade* einzufangen. Diese Generation kommt in die deutschsprachige Umgebung mit guten (Moníková) oder schlechten oder gar keinen Deutschkenntnissen und entscheidet sich erst später für die schriftstellerische Laufbahn. Die deutsche Sprache als Literatursprache ist eine logische Entscheidung, die auf ihre unmittelbare Umgebung reagiert und die ihnen unter anderem ein viel breiteres Publikum als in der zurückgelassenen Tschechoslowakei zu erreichen ermöglicht. Ein weiterer wichtiger Grund für den Vollzug des Sprachwechsels, der bei vielen Autoren eine wichtige Rolle spielt, ist die Tatsache, dass der Wechsel in eine Fremdsprache für die Autoren die Herstellung der für das Schreiben notwendigen Distanz gewährleisten kann und ihnen somit häufig eine nüchternere, genauere Darstellung der Thematik ermöglicht als in der Muttersprache:

Mein erstes Buch – eine Schädigung, die die Vergewaltigung einer jungen Studentin durch einen Polizisten schildert, habe ich ursprünglich angefangen auf Tschechisch zu schreiben, aber das Thema war mir wortwörtlich peinlich, vom Wort Pein – durch die Verlagerung ins Deutsche, konnte die Intensität reduziert werden, der Text wurde dadurch nüchterner und überzeugender.¹⁰²

¹⁰² Štroblová, Soňa (1992), *Čas poklepávání po rameni skončil*. *Mona* 92, 15.

Die nächste (dritte) Generation hat die Reformbewegung nicht mehr erlebt (nach 1968 geboren) und ist meistens noch im Kindesalter mit den Eltern ausgewandert, wie Michael Stavarič, der mit sieben Jahren mit seinen Eltern nach Österreich kam. Von Anfang an bemühte er sich um eine möglichst schnelle Integration und reibungslose Anpassung an die neue Umgebung, was ihm auch gelang. Die neue Sprache erlernte er schnell und so gut, dass diese mit der Zeit die tschechische sogar verdrängte, was er später durch das Studium der Bohemistik an der Wiener Universität wettzumachen versuchte. In seinem Fall wurde die deutsche Sprache zu seiner Hauptsprache, die tschechische Muttersprache beherrscht er heutzutage fehlerhaft, so dass das Schreiben auf Deutsch als keine besondere Leistung mehr anzusehen ist, sondern als ein logischer Weg ohne Alternative. Es bleibt fraglich, inwiefern es noch zutrifft, bei solchen Autoren ohne Einschränkung von Literatur nicht deutscher Sprachherkunft zu sprechen, wie bei der Chamisso-Preisträgerin 2014, Ann Cotten, die im Alter von fünf Jahren mit ihren Eltern aus den USA nach Wien gekommen ist.

2.

Literarische Darstellung der Migrationserfahrung, des Heimatverlustes und der Entwurzelung ist eine weitere wichtige Gemeinsamkeit aller vier Autoren. Häufig in der Position eines über den Abgrund schwebenden Seiltänzers versuchen sie, sich in ihrer neuen Position einzurichten und das Dazwischen-Sein produktiv und bewusst in eine Bereicherung umzuwandeln. Das Bild eines entwurzelten, vom Wind im Wasser wild treibenden lyrischen Ich im Ozean, hoffend, einmal an einem Ufer anzukommen, an dem man „belaubt“ wird, ist eine der zentralen Metaphern Jiří Grušas im Gedichtband *Der Babylonwald* (1991). Hier wie auch in seinem zweiten Gedichtband *Wandersteine* (1994) wird der Topos „Böhmen am Meer“ leitmotivisch beschworen und Heimat als utopischer Ort entworfen. Das lyrische Ich als der neuzeitige Nomade wird zum mythologischen Odysseus stilisiert, dessen Heimkehr noch bevorsteht.¹⁰³ Auch für Moníková wurde der Topos „Böhmen am Meer“ zum Schlüsselbild und zur poetischen Projektion der sprachlichen Beheimatung eines heimatlos gewordenen Künstlers.¹⁰⁴ Das Motiv der Insel als Ort, der nur als Entwurf und unerreichbarer Raum „bewohnt“ werden kann, nimmt auch in Ota Filip's Roman *Sehnsucht nach Procida* (1988) eine zentrale Rolle ein. Seit Jahrhunderten wandert die heimatlose Sippschaft des Erzählers durch die Welt, entlang der geographischen Koordinaten auf der Suche nach *Procida* – einer Heimatutopie und Wunschprojektion, über die der Ich-Erzähler seine Identität konstruiert. Doch die ersehnte Ankunft auf der Insel endet mit einem gewalttätigen Aufstand, und der Traum von *Procida* als einem Asylort für alle Heimatlosen und Flüchtlinge zerbricht endgültig als naive Utopie und falsches Trugbild.¹⁰⁵ Exil als existentielle Grenzerfahrung ist das Hauptthema in Moníkovás Roman *Pavane für eine verstorbene Infantin* (1983), der einen Gegenpol zum gescheiterten utopischen Versuch Filip's bildet. Die Hauptfigur, eine aus Prag stammende Literaturdozentin in der BRD, stellt den Prototyp einer mehrfach kodierte Außenseiterin dar, die zwischen Selbstfindung und Selbstentfremdung hin und her schwankt. Ihre körperliche Behinderung (ein Hüftleiden bindet sie an den Rollstuhl) kann als Symptom einer umfassenderen Beschädigung dekodiert werden, zu der vor allem der Verlust der Heimat und Sprache gezählt werden können. Durch die litera-

¹⁰³ Gruša, Jiří (1991), *Babylon – der Wald in Ensko*. In: Gruša, Jiří (Hg.), *Der Babylonwald*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 23.

¹⁰⁴ Vergleiche Moníkovás Interpretation des Gedichts *Böhmen am Meer* von Ingeborg Bachmann In: Moníková, Libuše (1994), *Prager Fenster*. München / Wien: Carl Hanser, 56.

¹⁰⁵ Vergleiche Filip, Ota (1992), *Sehnsucht nach Procida*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch

rische Rehabilitierung der *Familie Barnabas* aus Kafkas *Schloss* gelingt es ihr jedoch, sich schließlich als (schreibendes) Subjekt zu setzen und dadurch ihre Ausgrenzung produktiv zu überwinden: In der Abschlusszene des Romans vernichtet die Hauptfigur *Francine* (Reminiszenz an Kafka) in einem rituellen Verbrennungsakt symbolisch ihren „ambulanten Thron“¹⁰⁶. Auch Stavarič, Vertreter der jüngsten Generation, entwirft in seinen Romanen Außenseiter- und Grenzfiguren, die als Inszenierungen von Eigenem und Fremdem gelesen werden können. Sowohl im Roman *Terminifera* (2007) als auch in *stillborn* (2006) steht im Vordergrund die Identitätsfrage der Hauptfiguren, deren Ausgrenzung und (Selbst-)Entfremdung als eine der Paranoia ähnliche Ich-Spaltung dargestellt wird. Beide Hauptfiguren sind heimatlose, entwurzelte und sich selbst entfremdete Wesen, die zwischen normal und abnormal, gesund und krank, Realität und Traum schwanken. Während die Hauptfigur *Elisa Frankenstein* (*stillborn*) ihre Selbstentfremdung und innere Leblosigkeit als leere Menschenhülle durch Brandstiftungen zu überwinden versucht, hilft *Lois* (*Terminifera*) ein imaginäres Alter Ego, die unerträgliche Realität zu ertragen. *Lois*' Ich-Spaltung wird im Hinblick auf die Geschlechtlichkeit der Hauptfigur entworfen, die ständig zwischen einem männlichen und einem weiblichen Ich im Text oszilliert (*Lois* kann so für *Alois*, aber auch für *Luise* stehen).¹⁰⁷

3.

Dezidiertes Bezug auf das Herkunftsland – sowohl in thematisch-inhaltlicher als auch sprachlicher Hinsicht: Der Verlust der Heimat schlägt sich im Werk der Autoren unter anderem in der Imagination der Heimatbilder und in der (Ver-)Dichtung von deren Geschichte nieder. Dabei wird häufig die satirisch-ironische Perspektive beziehungsweise der *schiefe Blick* auf die Welt und Geschichte bevorzugt. Nicht anders ist es im Roman *Café Slavia* (1985) von Ota Filip. Der *schiefe Blick* auf die böhmische Geschichte wird surrealistisch durch die besondere Sehfähigkeit der schielenden Augen der Hauptfigur *Graf Belecados* verstärkt. Während sein linkes weitsichtiges Auge die komplexen Zusammenhänge der großen Geschichte erkennbar machen lässt, vermag das rechte kurz-sichtige Auge die Details wahrzunehmen und die private Geschichte der kleinen Leute zu fokussieren. So werden die objektiven geschichtlichen Ereignisse (der Erste Weltkrieg, die Oktoberrevolution in Russland, die Besatzung der Tschechoslowakei durch die NS-Truppen 1939, die Befreiung durch die sowjetische Armee 1945, die Machtübernahme der Kommunisten 1948 und schließlich der Einmarsch der sowjetischen Truppen 1968) geschickt mit den subjektiven (fiktiven) Einzelschicksalen einfacher Menschen verwoben und erfahren eine satirische Verzerrung bis groteske Deformierung, die die Grenzen zwischen der Realität und Phantasie verwischen lassen. *Graf Belecados*, Stammkunde und de facto Inventar des *Café Slavia*, verfolgt abseits und gut aufgehoben, in der Rolle eines unbeteiligten Beobachters, der sich in Sicherheit wähnt, den nicht aufhaltbaren Lauf der historischen Ereignisse: „Demonstrationen, Umzüge, Staatsbegräbnisse zogen am *Café Slavia* vorbei, fremde Armeen marschierten über die ehemalige Franzensbrücke in die Stadt ein. Straßen, Plätze, Gassen und Brücken wechselten in schneller Reihenfolge die Namen“.¹⁰⁸ *Graf Belecados*, der letzte Nachkomme seines Geschlechts, ist zudem ein Maskenkünstler, der sich seit der Pubertät, da ihm kein Bart gewachsen ist, fremde Gesichter anlegt und diese je nach Laune, innerem Befinden und entsprechend den politischen Zeitumständen

¹⁰⁶ Moníková, Libuše (1988), *Pavane für eine verstorbene Infantin*. München: DTV, 147.

¹⁰⁷ Vergleiche Stavarič, Michael (2007), *Terminifera*. St. Pölten / Salzburg: Residenz.

¹⁰⁸ Filip, Ota (1985), *Café Slavia*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 164.

ändert. Das Maskenmotiv sowie der „irritierende[-] schiefe[-] Umgang“¹⁰⁹ mit Heimat und nationaler Geschichte wird auch in Moníkovás Roman *Die Fassade* zum zentralen Thema erhoben. So arbeiten vier aus Prag verwiesene Künstler in der Rolle einer „glücklichen“ Sisyphos-Gestalt, entsprechend Camus' Psychologie des Absurden,¹¹⁰ an der Wiederherstellung einer immer wieder zerbröckelnden Schlossfassade in *Friedland-Litomysl*, einem literarisch fiktionalen Ort. Im Verlauf des Romans treten sie eine Reise nach Japan über Sibirien an, die sie, ohne das Reiseziel jemals zu erreichen, am Ende des Romans wieder zur Arbeit an der Schlossfassade zurückführt. Diese steht im Werk als monumentale Chiffre für das (mittel-)europäische Gedächtnis, in das „die großen Weltentwürfe der Vergangenheit“¹¹¹ eingeritzt werden, wobei den wichtigsten Bezugspunkt die Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 und die für die mitteleuropäische Geschichte ausschlaggebenden Wendjahre 1918, 1938 und 1948 bilden. Die Arbeit an der Fassade wird zur Arbeit gegen das Vergessen, denn Moníkovás Geschichtsschreibung zielt darauf ab, die Geschichte der Verlierer, der Vergessenen und Gedeemühten festzuhalten und zu erinnern.¹¹² Während das Schaufenster im Café Slavia ein Fenster zur Geschichte in Form eines pessimistischen Geschichtsepos darstellt, dient die Schlossfassade bei Moníková als Allegorie beziehungsweise Projektionsfläche der mitteleuropäischen Geschichte, wobei ihre Restauration als Prozess der Weiter- und Umschreibung dieser Geschichte interpretiert werden kann. Nicht zuletzt sind es auch Humor, Satire und groteske Szenen, die für Moníkovás Roman charakteristisch sind und an manchen Stellen die Stummfilm-szenen von Charlie Chaplin evozieren. Die mitteleuropäische Geschichte, ebenfalls grotesk verzerrt, wurde auch zum Thema von Stavaričs Roman *Königreich der Schatten* (2013). Er wird aus der wechselnden Perspektive von zwei jungen Menschen erzählt – von dem Amerikaner *Danny*, der sich nach Europa begibt, um den Spuren seines Großvaters nachzugehen, der im Zweiten Weltkrieg einen deutschen Soldaten getötet hat, und von der Österreicherin *Rosi*, die in Leipzig gerade eine Metzgerei eröffnet und Enkelin des getöteten Soldaten ist. Wie es der Zufall will, treffen sie eines Tages aufeinander, und beim Ausrutschen auf der angeblich rutschfesten Matte tötet *Rosi*, die Enkelin des Getöteten, versehentlich mit einer Metzgeraxt *Danny*, den Enkelsohn des Mörders ihres Großvaters. So nimmt auch hier die Geschichte ihren unaufhaltsamen Lauf, indem die verdrängte Vergangenheit auf groteske Weise die Gegenwart einholt.¹¹³

4.

Sprachlich-formale Besonderheiten: Zwar sind die Zeiten, als die Sprachneuerungen von Migrationsautoren als sprachliche Unzulänglichkeiten betrachtet und als mangelhafte Beherrschung der deutschen Sprache interpretiert wurden, heute vorbei. Doch noch im Jahr 1987 sah sich Moníková in Bezug auf ihren Roman *Die Fassade* mit folgenden Vorwürfen konfrontiert:

Doch stolpert man – vor allem in der ersten Hälfte des Buches – immer wieder über gravierende Mängel. [...] was soll man sich unter ‚Händigkeit‘ vorstellen? Was sind ‚Inkrustierungen‘ an einer Pistole und was ‚jässige‘ Wunden? [...] Nur um den Preis der freiwilligen Komik kann eine Sülze

¹⁰⁹ Vedder, Ulrike (1997), „Mit schieferm Mund auch ‚Heimat‘“ – Heimat und Nation in Libuše Moníkovás Texten. *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 89, 4, 478.

¹¹⁰ Camus, Adalbert (1997), *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*. Reinbek: Rowohlt.

¹¹¹ Lüdke, Martin (1991), *Für den Spiegel geschrieben: eine kleine Literaturgeschichte*. Reinbek: Rowohlt, 90.

¹¹² Vergleiche Moníková, Libuše (1987), *Die Fassade*. M.N.O.P.Q. München / Wien: Carl Hanser.

¹¹³ Stavarič, Michael (2013), *Königreich der Schatten*. München: C.H. Beck.

‚hausmachern‘ sein und eine Prozession ‚mäandriert‘ haben. Der Text ist mit solchen sprachlichen Mankos übersät.¹¹⁴

Heute gilt die gezielte Verfremdung der deutschen Sprache durch Verknüpfung mit muttersprachlichen Elementen als sprachliche Besonderheit dieser Texte, und sie kann nicht zuletzt auch eine ästhetische Funktion haben. Die evidente Dialogizität der literarischen Texte, das heißt, wenn die Strukturen der Erstsprache im sprachlichen Erscheinungsbild des deutschsprachigen Textes bemerkbar sind, wird heute im Zusammenhang mit der *rhizomatischen Ästhetik* als besondere sprachliche Qualität angesehen und gewertet. Denn gerade die Zweisprachigkeit dieser Autoren hat häufig die Bereicherung ihres Ausdrucksrepertoires zur Folge. Keiner wie die Autoren anderer Muttersprachen scheint so prädisponiert zu sein, das „Abtasten der Wörter und ihrer Bedeutungen“¹¹⁵ vorzunehmen, sich mit sprachlichen Phänomenen intensiv auseinanderzusetzen und die sprachlichen Konventionen zu hinterfragen. Die bei diesen Autoren vorhandene Distanz zur Sprache schärft ihren Blick und lässt die Kontraste stärker hervortreten, ihre Sprache ist oft frei von Tabus, sie sind offen für ungewöhnliche Wortspiele und Assoziationen. Das Altvertraute erscheint plötzlich exotisch, sie entlarven „das Phrasenhafte, das Eingemachte und Abgemachte“ in der Sprache, sie bringen das noch „Unerhörte“¹¹⁶ zur Sprache, wie es Doron Rabinovici formulierte. So bekommt das Wort *Sehenswürdigkeit* bei Moníková eine vollkommen andere Bedeutung, wenn es „Denkwürdigkeit“¹¹⁷ heißt und der Akzent vom Sehen auf das (Nach-)Denken verschoben wird. Häufig sind es Phraseologismen und Sprachbilder, die aus der tschechischen in die deutsche Sprache übertragen werden und befremdend wirken – so wenn einer „einen Hasen im Sack kauft“ statt einer Katze, oder wenn „sich der Kopf bei jemandem wie eine Scherbe“ anfühlt, nachdem er die ganze Nacht durchgemacht und zu viel Alkohol getrunken hat. Durch solche und ähnliche Bedeutungsverschiebungen und sprachliche Erneuerungen sind die Texte Moníkovás heute bekannt. Genauso auch die kreative Spracharbeit von Jiří Gruša, der seine Vorliebe für Sprachspiele auf seinen Sprachwechsel zurückführt:

Es ist fast eine Marotte [...]. Ich habe mich seitdem für die Etymologie immer mehr interessiert, immer Vergleiche angestellt, immer erforscht, was womit zusammenhängt. In diesem Sinne [...] habe ich die Tendenz, immer alles zu vergleichen, zu erklären, zu relativieren und zu fragen, was es bedeutet [...]. Das ist die Konsequenz dieser Bilingualität.¹¹⁸

Er behielt, wie Moníková auch, die tschechische Schreibweise (Diakritik) nicht nur in seinem Eigennamen, sondern verwendet sie auch in seinen literarischen Texten. Tschechische Wörter mit deutscher Übersetzung oder auch ohne sind feste Bestandteile des sprachlichen Ausdrucks beider Autoren. Spezifisch für Gruša ist die Verwendung von Abkürzungen wie „Ensko“ oder „Itz“, die auf tschechische geografische Namen Rovensko und Pardubitz verweisen und eine besondere Bedeutung für den Autor haben. Bereits sprichwörtlich ist Grušas Neuwort ‚stummland‘¹¹⁹ geworden, dass die Erfahrung eines im fremden Land und in fremder Sprache verstummten Dichters zum Ausdruck bringt und zugleich die wortwörtliche Übersetzung des tschechischen Wortes ‚Německo‘ (Deutschland) ins Deutsche ist. Nicht unerwähnt bleiben dürfen weitere Neuwortschöpfungen Grušas in

¹¹⁴ Schoeller, Wilfried F. (1987), *Bröckelnder Putz*. *Die Zeit*, Nr. 42, 09.10.1987.

¹¹⁵ Ackermann, Irmgard (1997), *Der Stellenwert des Sprachwechsels in der „Ausländerliteratur“*. In: *Sprachwechsel. Eine Dokumentation der Tagung „Sprachwechsel – Sprach und Identität“*, 22.–24. 11.1996 im Deutschen Literaturinstitut der Universität Leipzig. Esslingen am Neckar: Die Künstlergilde, 21.

¹¹⁶ Rabinovici, Doron (2009), *Differenzialgleichung des Multilingualen*. *Der Standard*, 04./05.07.2009, 11.

¹¹⁷ Moníková, Libuše (1987), *Die Fassade*. M.N.O.P.Q. München / Wien: Carl Hanser, 326.

¹¹⁸ Gruša, Jiří in: Cornejo, Renata (2010), *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens, 465.

¹¹⁹ Gruša, Jiří (1994), *Wandersteine*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 40.

seinen Gedichtbänden, wie „wohnworte“, „wortschaft“, „freimal“, „wegrecht“, „mondvoll“ oder „augenäpfel“, wobei das letzte schon bei Rilke vorzufinden ist.¹²⁰ Besonders kreativ ist Gruša in seinem geistreichen Essayband *Gebrauchsanweisung für Tschechien*. Im Essay *Schwalben und Stäbchen* behandelt er humorvoll die Hürden der tschechischen (Aus-) Sprache. In einem anderen erfährt der aufmerksame Leser, dass der Böhmerwald eigentlich ‚Rauschwald‘ heißen müsste, was eine wortgetreue Bedeutungsübertragung der tschechischen onomato-poetischen Bezeichnung ins Deutsche wäre. Eine solche gezielte Spracharbeit ist auch Stavarič nicht fremd, der einige Jahre bei Gruša in der Tschechischen Botschaft in Wien als Kulturbeauftragter gearbeitet hatte und unter seinem Einfluss stand. Obwohl Stavarič die tschechische Sprache nicht mehr perfekt beherrscht, führt er seine Sprachsensibilisierung sowie seine Vorliebe für die formalen Aspekte der Sprache eindeutig auf seine Erfahrung der Zweisprachigkeit in seiner Kindheit zurück:

Ich überlege lange und feile an der formalen Ausarbeitung und Umsetzung der deutsch geschriebenen Texte, diese Sensibilisierung durch beide Sprachen und die genaue Auseinandersetzung damit, wie sage ich etwas, wie bringe ich das zu Papier, ist wohl ein Kernstück meines Schaffens.¹²¹

Seine besondere Sprachsensibilisierung und die Vorliebe für die formale Umsetzung seiner Texte sind charakteristisch für sein gesamtes bisheriges Werk. Eine besondere Erwähnung verdienen nicht zuletzt seine Kinderbücher, für die er bereits dreimal den begehrten Österreichischen Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur verliehen bekommen hatte¹²²; im April 2013 bekam er den von der Wochenzeitung *Die Zeit* und von *Radio Bremen* vergebenen Luchs Literaturpreis für Kinder- und Jugendbücher. Als Inspiration für sein erstes Kinderbuch *Gaggalagu* (2006) diente ihm seine Kindheitserfahrung und -erkenntnis, dass die Tiere in verschiedenen Ländern verschiedene Sprachen sprechen. Sein Kinderbuch *Die kleine Sensesfrau* (2010), das sich des tabuisierten Themas des Todes annimmt, lässt nicht zufällig ein kleines Mädchen als Tod agieren und in die Welt gehen – die Ursprungsidee ist in Stavaričs tschechischer Muttersprache zu suchen, in der der Tod ‚DIE Tod‘, also weiblich ist. In Stavaričs Roman *Brenntage* klingt, wenn auch indirekt, an, dass die Großmutter der Hauptfigur tschechisch gesprochen haben muss, als eines ihrer Rezepte mit dem geheimnisvoll klingenden Namen „žemlovka“ zum Besten gegeben wird. In *Königreich der Schatten* führt Stavarič schließlich zum ersten Mal eine Figur ein, die explizit als Tscheche ausgewiesen wird – es handelt sich um den tschechischen Großvater des Amerikaners *Danny*, zu dem die Hauptfigur eine sehr innige Beziehung hatte. Es ist die tschechische Sprache des Großvaters, die ihm immer wieder in den Ohren klingt, ihn fasziniert und ihn schließlich dazu treibt, sich nach Europa und in die Heimat des Großvaters zu begeben: „*Vyrazíme*, wir brechen auf [...]. *Vyrazíme (si) zuby*, wir schlagen (uns/jemandem) die Zähne aus [...]. Ich war fasziniert, wie leicht sich die Worte in der Sprache meines Großvaters verwandelten, kaum hatte man nur ein Häkchen falsch gesetzt“.¹²³

Es ist anzunehmen, dass sich die Auseinandersetzung mit der tschechischen Sprache bei Stavarič in Zukunft weiter verstärken wird. Das ist nicht nur bei ihm der Fall: Ota Filip verfasste 2000 seinen autobiografischen Roman *Der siebente Lebenslauf* parallel in zwei Sprachfassungen – auf Deutsch und Tschechisch – und schreibt seitdem wieder in tschechischer Sprache. Jiří Gruša blieb zwar konsequent bei der deutschen Sprache als Dichtersprache, aber seine essayistische Abhandlung über Eduard Beneš (*Beneš als Österreicher*) übertrug er selbst

¹²⁰ Rilke, Rainer Maria (1996), *Werke in vier Bänden*. Bd. 1: *Gedichte*. Frankfurt am Main / Leipzig.

¹²¹ Michael Stavarič in: Cornejo, Renata (2010), *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens, 535.

¹²² 2007 für *Gaggalagu* (Kinderbuch), 2009 für *BieBu* (Sachbuch), 2012 für *Hier gibt es Löwen*.

¹²³ Stavarič, Michael (2013), *Königreich der Schatten*. München: C.H. Beck, 201.

in die tschechische Sprache.¹²⁴ Ob dies ein Spezifikum einiger deutsch schreibender Autoren tschechischer Herkunft ist, bleibt vorerst offen. Auch die Rezeption dieser Autoren in ihrem Herkunftsland gestaltete sich anfangs ziemlich problematisch. Dass die Aufnahme eines tschechischen, aber deutsch schreibenden Autors in seiner Heimat einer „Geschichte im böhmischen Dorf“ gleichen kann, wurde am Beispiel der verspäteten Rezeption des Werkes von Libuše Moníková in den 1990er-Jahren deutlich. Seit 2000 hat sich die Lage jedoch nachhaltig verbessert, die Übersetzungen der einzelnen Werke ins Tschechische nehmen nicht nur zu, sondern sie werden nach und nach auch als tschechisches Kulturgut akzeptiert und von der einheimischen Bohemistik wahrgenommen. Es kann gut sein, dass diese langsame, aber stetige Entwicklung von einem längst obsoleten rein nationalen Literaturverständnis hin zu einem grenzüberschreitenden postnationalen beziehungsweise transnationalen in unserem gesamteuropäischen Kontext einmal, rückblickend, als eine besondere Leistung gerade der *Chamisso-Literatur* betrachtet wird.

¹²⁴ Vergleiche Gruša, Jiří (2012), *Beneš als Österreicher: ein Essay*. Klagenfurt: Wieser; sowie Gruša, Jiří (2011), *Beneš jako Rakušan*. Brno: Barrister & Principal.

B. Essays

Zsuzsanna Gahse

WER – WIE – WESSEN. Drei Begegnungen in München

Fragment aus der ersten Vorlesung am 26. Januar 2016: WER

Ich zu sagen ist nicht einfach. Kleine Kinder brauchen eine Weile, bis sie mit diesem Fürwort umgehen können, und anfangs sagen sie, falls sie zum Beispiel Brauner Bär heißen: Brauner Bär hat Hunger, Brauner Bär ist traurig. Der kleine Bär spricht also zunächst wie ein von Karl May erfundener Indianer.

Aber auch unabhängig vom Kleinkind ist der Umgang mit dem Ich eine nur scheinbar einfache Angelegenheit. Das Ich ist in Wirklichkeit eine suspekta Figur, der ich seit Jahrzehnten nachzustellen versuche, und bei dieser Suche bin ich nicht allein.

Zu meinen Anfangsüberlegungen gehörte Wladimir Majakowskijs Buch Ich mit der suggestiven Aussage, dass er als ein Ich jeder sein könnte.

In den achtziger Jahren las ich den Roman einer damals bekannten Autorin, einer freundlichen, liebenswerten, hilfsbereiten Person. Sie war zerbrechlich schlank, Mutter von drei oder vier Kindern (Wobei Frauen heute noch entweder nur Schriftstellerinnen oder nur Mütter sind, entweder oder, so ist es fast immer.)

In dem unglückseligen Roman dieser Autorin war von einer freundlichen Frau die Rede, und zwar in der dritten Person Einzahl. Jene Frau – zerbrechlich schlank, Mutter von drei oder vier Kindern – wurde all-gemein bewundert. Eines Sommerabends trug sie ein leichtes, hübsches Sommerkleid, und alle waren von ihr begeistert, auch von ihrer Hilfsbereitschaft, und so weiter.

Ich war wie vom Schlag getroffen. Ein Roman in der dritten Person Einzahl, um sich auf eine vermeintlich neutrale Weise großartig hervorzuheben. Als hätte sich die Autorin hinter der dritten Person verstecken können und sich folglich loben dürfen. Aber verstecken kann man sich nirgendwo, in keiner Art der Darstellung.

Nach diesem Roman, nach diesem durchschaubaren Trick mit der Selbstbewunderung, nahm ich mir vor, meinerseits nur als Ich aufzutreten, auch wenn nicht von mir die Rede sein sollte.

Natalia Ginzburg – eine erstrangige Autorin des zwanzigsten Jahrhunderts, die derzeit zu selten erwähnt wird – hat in ihrer Erzählung *Die Straße in die Stadt* ein junges Mädchen beschrieben, das in ärmlichen Verhältnissen aufwächst und die bequeme Welt in der Stadt herbeisehnt. Ginzburg lässt die Jugendliche in einem wunderbar beiläufigen Ton selbst reden, und auf diese Ich-Erzählung fällt der Leser voller Mitleid rein. Der jungen Ich-Gestalt will man bedenkenlos glauben, und als sie einen wohlhabenden jungen Mann verführt, nimmt man ihr das zunächst nicht übel. Am Ende entpuppt sich die Ich-Erzählerin allerdings als eiskalte Strategin, und Mitleid gehört eher dem jungen Mann, bald schon Vater eines kleinen Bubens, der von einer Kinderschwester betreut wird, während die Mutter in Pelzmäntel gehüllt auf Abenteuer aus ist. Mit dem Vertrauen zur Ich-Erzählerin hat Ginzburg dem Leser einen Bären aufgebunden.

Ein kleines Meisterwerk ist auch Gert Jonkes *Redner rund um die Uhr*. Eine Sprechsonate nannte Jonke das 2003 erschienene Buch, das er bei Lesungen jeweils von der ersten bis zur letzten Zeile vorzutragen pflegte. Der Redner ist ein Mund. „Schon längere Zeit wüsste ich nicht mehr zu sagen, wer denn hier eigentlich all das sagt,

was bis jetzt gesagt worden ist“ sagt er. Der Ich-Redner, also der Mund, spricht zu jener Person, in deren Gesicht er sich befindet, und er sagt, was er will, isst sogar nur, was er will, alles andere spuckt er aus und tyrannisiert den Mundinhaber „rund um die Uhr“.

Jonke ist mit seinem Mund-Erzähler ein wacher Beobachter, ein Beobachter der Gegenwart, der ebenso fragen könnte, was das Herz als Ich zu seinem vorübergehenden Besitzer sagen könnte, was Lunge und Leber meinen, welches Eigenleben sie führen. Welche Reden Herz und Lunge und Zunge und Hirn führen, bevor sie transplantiert werden.

Etwas so Explizites wie Transplantationen hätte Jonke sicher niemals als Sujet gewählt. Ich auch nicht. Und es wäre interessant, einmal hervorzuheben, was für welchen Autor thematisch nicht in Frage käme.

Ich ist ein persönliches Fürwort. Es ist kein echtes Wort, sondern ein Ersatz. Ein Fürwort ist ein Ersatzwort, ein Nothelfer.

Wirkung und Wirkungskreis der persönlichen Fürwörter, hinter denen sich Personen und ganze Gruppen von Personen verstecken, sind noch weitgehend unerforscht.

Dabei kennt jeder von uns – uns, was heißt hier uns – jeder kennt aufschlussreiche Ich-Situationen. Wenn ein Schauspieler auf der Bühne steht, zum Beispiel als King Lear, so ist der Schauspieler nur scheinbar King Lear. Er schlüpft in King Lears Rolle. So wie Jonke als Ich-Erzähler in einen Mund schlüpft, steigt der Schauspieler in den King Lear hinein.

Ich zu sagen bedeutet gewissermaßen Theater. Ich sage ich, also bin ich auf einer Bühne, könnte ich behaupten.

Nachsatz:

In meinem Buch *JAN, JANKA, SARA und ich* geht es quasi um Bühnensituationen, um Auftritte. Die im Titel erwähnten Personen und weitere mehr stehen jeweils vor einem Mikrophon und sprechen über sich. Ganz gleich wie sie heißen mögen, reden sie in der Ich-Form, daher ist das im Titel angeführte *und ich* eine List, eine von mir inszenierte Irreführung.

Fragmente aus der zweiten Vorlesung 28. Januar 2016: WIE

Anfang der neunziger Jahre las ich bei Mashud Khan, einem englischen Psychologen, dass sich der nachträgliche Blick auf die eigenen Träume meist stark vom ursprünglichen Traumerlebnis unterscheidet. Diese Doppelseitigkeit zeigte Khan anhand von mehreren Fallbeispielen.

Beispielsweise könnte eine Person, die im wachen Zustand meint, sie sei im Traum verzweifelt oder beschämt gewesen, träumend etwas durchaus Anziehendes oder sogar eine positive Herausforderung erlebt haben.

Seit diesem Hinweis Mashud Khans sehe ich vergleichbare Phänomene auch im Zusammenhang mit Büchern. Bei manchen Romanen, Novellen oder welchem Text auch immer muss sich der Leser zu jeder einzelnen Seite aufraffen, weil ihm die vertrackten oder banalen Sätze lästig sind, aber es kommt vor, dass er sich bis zum letzten Satz durchbeißt, die Mühsal nachträglich vergisst und schließlich quasi eine verbesserte Variante der Geschichte in Erinnerung behält. Den umgekehrten Fall gibt es ebenso: Gern ist der Leser in die Lektüre eingetaucht, später aber bleibt ihm nur eine bleiche Erinnerung.

Kierkegaards *Entweder Oder* habe ich in (meinen) grauen Vorzeiten gelesen, und vom ersten Teil des raffinierten Werkes ist mir eine bestimmte Struktur in Erinnerung geblieben. Dieser großartige Autor breitet seine Überlegungen zunächst ausführlich und klug und in einer geschmeidig klaren Sprache aus, spricht unter anderem über die Schönheit, dann unterbricht er den eigenen Gedankengang durch eine einprägsam kurze Geschichte, kehrt wieder schlicht zu den früheren Überlegungen zurück, und zwischendurch ruft er unerwartet und leidenschaftlich aus, dass Mozarts Don Giovanni eine unübertroffene Oper sei.

Diese Erinnerung möchte ich nicht korrigieren. Geblieben sind mir die kleinen Geschichten inmitten von ausgedehnten Gedankenteppichen und der jähe Ruf nach Mozarts Oper, und diese unterschiedlichen Erzählhaltungen driften wie Eisschollen aufeinander zu. Um nicht enttäuscht zu werden, kehre ich zu *Entweder Oder* nur seitenweise, nur vorsichtig zurück.

Ebenfalls vor Ewigkeiten habe ich Thomas Manns *Zauberberg* kennengelernt und von dem groß angelegten Roman nur einzelne Bilder bewahren können. Die wunderbare *Madame Chauchat*, die ihre Hand ewig im Nacken hält; ihre schweren, lebendigen Haare sind zu einem Knoten zusammengesteckt. Die *Chauchat* ist das Hauptereignis.

Eingepägt haben sich mir außerdem die Bobschlitten, auf denen die Toten ins Tal hinabgefahren werden, und zwei, drei weitere Einzelheiten heben sich noch von den ansonsten schlafenden Inhalten ab. Sicher könnte das Schlafende wieder geweckt werden, aber lohnenswert ist auch der Blick auf die kleinen Sequenzen, die haften bleiben.

Solche Partikel nenne ich *Erzählinse*l. Und interessant ist im Zusammenhang (zum Beispiel) mit dem *Zauberberg* die Erwägung, auf welche Weise ein Autor erzählen könnte und sollte, um solche Partikel ins Gedächtnis eines Lesers einzupflanzen – ohne dass ihm gleich Tausend Seiten vorgelegt werden.

Manche Werke dämmern als ein geschlossenes Gesamtbild im Hinterkopf. Andere schlafen ganz ein oder lösen sich in Luft auf. Aber was ich mich wirklich frage: Weiß der Schriftsteller im Voraus, wie er einzelne Sequenzen zu bauen hat, damit sie sich in die Erinnerung einbrennen?

In *Don Quijote* begegnet der Ritter aus der La Mancha im neunten Kapitel (da ist er dem Leser schon einigermaßen vertraut) einem Mann aus der Biskaya, und in diesem Mann wittert er einen Feind. *Quijote* zückt also sein armseliges Schwert, reißt den rechten Arm in die Höhe, und notgedrungen hebt auch sein Gegenüber den rechten Arm. So endet das Kapitel. Zu sehen sind zwei Männer mit hoch erhobenen Armen, mit ihren jeweiligen Waffen. Dann ist seitenlang von anderen Begebenheiten die Rede, bis Cervantes zu den beiden zurückkehrt und sie endlich weiterziehen lässt.

Diese Szene ist selbstverständlich bewusst für das Nicht-Vergessen bestimmt. Für eine klare Vorstellung. Die Bewegung der Männer ragt im wörtlichen Sinn aus dem gesamten Erzählgefüge hervor und ist ein bestes Beispiel für eine kalkulierte *Erzählinse*l. Für ein erzähltes Bild.

Bemerkenswert ist zudem, dass Cervantes keine geschlossene Romaneinheit bietet, der *Don Quijote* ist kein Roman, sondern eine Komposition aus einzelnen Begebenheiten, die dem Ritter und seinem Diener *Sancho* widerfahren. Hinzu kommen die Erlebnisse von weiteren Personen, die nur nebenbei auftauchen, und diese Leute im Vorübergehen tragen mitunter auch Gedichte vor. Das große Buch ist aus Einzelteilen gebaut. Einzelne Geschichten hat Cervantes später aus dem *Don Quijote* wieder herausgeschnitten, um sie in einem gesonderten Buch, in den *Exemplarischen Novellen*, den *Novelas ejemplares* zu präsentieren.

Die Vielzahl von Novellen, Gedichten, *Erzählinseln* und messerscharf gestochenen Bildern ergibt eine Struktur, die vom sonst hoch gelobten roten Faden unabhängig bleibt. Und ihre Gültigkeit behält das große Werk nicht nur wegen den beiden Hauptfiguren, dem traurigen Ritter und seinem liebevollen Knappen, sondern durch die irisierende Klarheit trotz der Üppigkeit der Motive.

Im Zusammenhang mit Thomas Manns *Zauberberg* und was von dem Roman in Erinnerung bleibt, könnte man wie schon erwähnt von *Erzählinseln* reden. Die *Erzählinseln* könnte man auch Amöben oder Einzeller nennen. Schön, wenn es sie gibt. In den Abenteuern des alten *Quijote* spielen solche Partikel eine vielfältige Rolle, ohne je zu verwirren, obwohl im Hauptmotiv des Buches die Verwirrung selbst zu erkennen ist.

WESSEN

Anmerkungen zu einem Gespräch im Münchner Lyrikkabinett (24. Januar 2016)

„Heute mehr denn je“ zu sagen, nimmt sich altväterlich aus, trotzdem kommt niemand drum herum, zu sagen, dass die Gegenwartsliteratur derzeit von markttechnischen Überlegungen beeinflusst wird. Heute wird hervorgehoben, dass jeder am liebsten Romane liest. Diese Ansicht wird notorisch wiederholt, so dass sie sich längst in eine suggestive Einflüsterung verwandelt hat, und Leser, die nicht aus einem eigenen Bedürfnis heraus Bücher suchen, sondern Empfehlungen erwarten, fühlen sich verpflichtet, Romane zu lesen und sie gut zu finden.

(Nebenkomentar: Auch heute gibt es einige ausgezeichnete Romane, die mit den alten Gesetzen der alten Romane etwas Neues anzustellen vermögen.)

Die Erfindung der uferlosen Romanlust bedeutet für den Literaturmarkt erstens einen finanziellen Erfolg, zweitens eine Vereinfachung in der Kommunikation. Man sucht einen Autor, sucht ein sogenannt aktuelles Thema, und schon ist ein gemeinsamer Überblick für fast alle Literaturhändler geboten. So sieht die gelungene Marktstrategie aus.

Im Hintergrund brodeln es aber, und dort im Hintergrund will die Literatur – mit Hilfe von Autoren, die ich hier lang auflisten müsste – seit Jahrzehnten die Gattungsgrenzen durchbrechen, um nicht endlos weiter über alt eingefahrene Gattungsbezeichnungen reden zu müssen, von Romanen, Gedichten, Dramen, Essays und so fort. Es gibt nämlich auch ein Dazwischen, es gibt neu gefundene, belebende Formen.

Mein Vorschlag wäre, diese neuen Formen *Störe* zu nennen. Bei der Bezeichnung denke ich an die Fische.

Diese sprachlichen Störe bewegen sich beispielsweise zwischen Romanen, Novellen, szenischen Texten oder Performance-Vorlagen, und immer befinden sich die Störe in einem Dazwischen. Damit spiegeln sie die Moderne schon seit Jahrzehnten (seit Jahrhunderten, sollte ich sagen, denn im Grunde gehört auch der *Don Quijote* in die Reihe der Störe).

Die Störe gibt es längst, nur wurde ihre Bezeichnung bislang verschwiegen. Wobei Stör ohnehin nur ein Deckname ist. Das ständig Neue, das in keine festen Schubladen passt, wird seine Identität nicht so leicht preisgeben. Die heißt womöglich Nonofthem – Non of them.

Es liegt auf der Hand, dass die brüchige, sich ständig verändernde Literatur, dieses Non-of-them aus wirtschaftlicher Hinsicht unrentabel ist. Interessant wäre sie nur, wenn man die Bewegungslust domestizieren könnte, dann wären die Störe statistisch zu erfassen. Immerhin sei die Statistik seit der Mitte des 20. Jahrhunderts ein Kernge-

biet der Wirtschaftsforschung, so hieß es in München. Allerdings wären die domestizierten Störe keine Störe mehr.

Die Bemerkung über die Rolle und über die Geschichte der Statistik hat sich für mich im Nachhinein, nach den Gesprächen im Münchner Lyrik Kabinett, als eine wirklich lohnenswerte Überlegung erwiesen, und zu dem Thema wäre viel Ergänzendes zu sagen.

Interessant ist zudem, dass Schriftsteller sich seit jeher mit ihrer aktuellen Gegenwart beschäftigt haben, auch mit der ökonomischen Situation der Gesellschaft (An dieser Stelle wäre wieder eine lange Liste der entsprechenden Autoren und ihrer Werke aufschlussreich.) Ich weiß aber nicht, ob die Wirtschaftswissenschaft die Inhalte und das Wesen der Literatur beobachtet, und das ist keine unwesentliche Frage.

Zum Münchner Gespräch über Wirtschaft und Literatur passt ein Satz von Gertrude Stein: „Ich habe in letzter Zeit viel über Geld geschrieben, es ist ein faszinierendes Thema, es ist wirklich der Unterschied zwischen Mensch und Tier, das meiste was Menschen fühlen, fühlen auch Tiere und vice-versa, aber Tiere wissen nichts vom Geld, Geld ist ein rein menschlicher Begriff und das zu wissen ist sehr wichtig, sehr sehr wichtig.“ – Über Unterschiede zwischen Mensch und Tier ist mir noch nie eine bessere Aussage begegnet, und ich glaube, selbst Darwin würde sich über diese Definition freuen.

Francesco Micieli

Neu – Werden, Neu – Sehen durch Fremd-Sein & lesendes Schreiben. Notizen zur Münchner Poetikdozentur

1

Ich bin in einer Gesellschaft aufgewachsen, die alles mündlich festlegte. Schreiben konnten wenige und diese besaßen eine Macht, die von magisch bis bedrohlich empfunden wurde, je nachdem wer das Schreiben ausübte. Natürlich war in der Rede auch Macht und Magie. Wer gut reden oder gut erzählen konnte, war geachtet. Aber die Rede musste immer wieder neu erfunden werden, die Taktik immer wieder erneuert und die theatralische Geste dazu auch.

2

Wir liebten das Verschwinden des Gesagten, auch wenn es noch nachwirken konnte. Lob sollte immer wieder erneuert werden. Tadel nur einmal gesagt und dann dem Vergessen übergeben.

Das Geschriebene hingegen war fixiert, konnte zum Beweis hervorgeholt werden. Wie die zehn Gebote.

Der gehörte Text entwickelt sich anders als der geschriebene Text. Der gehörte Text verlangt andere Orte der Aufmerksamkeit. Er ereignet sich noch stärker im Jetzt. Er ist abhängig von der Stimme des Sprechenden; er ist abhängig von der Verführung eben dieser Stimme.

3

Wer hört, geht auf die Welt zu. Wer hört, kann aus dieser Welt fliehen. Im Gehörten entschwinden. In meinem Ursprungsdorf begrüßten wir uns mit „hör mal“.

4

Der geschriebene Text will gelesen werden und im Lesen in unserem Kopf entstehen. Leise.

5

Wenn Maria die Briefe meiner Mutter las, dann war nichts zu hören, auch nichts zu sehen. War ich ganz aufmerksam, so konnte ich eine gewisse Bewegung ihrer Pupillen erahnen. Erst wenn sie laut auf sagte, schien auch meine Mutter im Raum zu erscheinen. Manchmal vermischten sich ihre Stimmen in mir. Ich hatte nur einen Wunsch, schreiben zu können, damit meine Mutter da wo sie war auch meine Worte hören konnte.

6

Das Lesen soll lustvoll sein und in uns eine Schreiblust erzeugen.

7

Was er gelesen habe, sei wichtiger als was er geschrieben habe, sagt Borges in seinen Vorlesungen zur Kunst des Dichtens.

8

Das Fremd-Sein stellt immer wieder die Frage nach dem In-der-Welt-Sein.

Für den Fremden gibt es kein In-der-Welt-Wohnen. Eher ein Sein im Hin- und Rückweg.

9

Die chinesische Studentin an der Universität Bayreuth schreibe ähnliche Texte wie ich, sagt sie mir nach meiner Lesung. Sie fühle, wie ich fühle. Sie stamme auch aus einem kleinen Dorf.

Wege. Voie, Voix. (Weg und Stimme werden gleich ausgesprochen). Ist das Schreiben ein Weg? Eine Stimme?

10

Wir hören unsere Stimme beim Lesen eines Textes. Ich lese die Prosa der chinesischen Studentin und höre meine Stimme.

11

Einige Begebenheiten, einige Wesen sind wie vorbeigehende (vorbeifahrende?) Landschaften. Man kann sie nur in dieser Bewegung erfassen. Sie üben eine große Macht aus auf das, was gesagt werden will. In dieser Bewegung steckt die Materie des Schreibens.

12

„Jedes Buch ist ein Bordbuch“, lese ich. Dieser Satz lädt mich zum Schreiben ein.

13

Ein Student kommt nach der Vorlesung, um sich zu bedanken. Er schreibe jeden Abend.

14

Unsere Beziehung zu den Anderen geht über die Sprache. In der Sprache können wir mit unserer Fremdheit den Sinn der Teilhabe entdecken.

Wir lieben die Sprache & achten sie. Sollten wir nicht auch jene, die diese Sprache sprechen, lieben & achten?

15

Ist der Raum des Fremden eine Heterotopie?

16

Ist es wirklich so, dass die Toten ihre Heimat nicht verlassen?

Ich hatte keinen Ort. Ich wusste nicht, wo meine kleinen Schwestern begraben waren. Nirgends konnte ich so tun, als würde ich lebend vor ihnen stehen.

17

PD Dr. Thomas Hardy Bogard bemerkt im Gespräch vor den Studierenden, dass in der von mir zitierten Literatur kaum neue Werke herangezogen werden. Als ich darüber nachdenke, finde ich mich in einer „Dead Poets Society“: Wittgenstein, Hohl, Barthes, Derrida, Foucault, Benjamin, Duras, Dante.

18

„Er wird sich daher von überall Stütze und Stoffe beschaffen, wird sich rückwärts erweitern, und mit Hilfe von Literatur gerät auch fremder Stoff ins Blut und löst die feinen Damals-Ekstasen aus (...).“¹²⁵

Kann sich der Autor nur rückwärts erweitern?

19

Meine Urszene des Lesens: die unendliche Anspannung des Kindes, dem der Brief seiner Mutter vorgelesen wird.

20

Wenn ein Text lebt, dann weil man ihn kommentiert.

21

Weil es eine Vielzahl von Menschen gibt, kann der Text auch diese Vielzahl von Bedeutungen haben. Fehlt einer, ist ein Sinn verloren.

22

¹²⁵ Strauss, Botho (2014), *Herkunft*. München: Hanser, 55.

Vielleicht ist der autofiktional schreibende Autor Gegenstand der Lektüre seiner selbst. Er liest sich in den geschriebenen und den gelesenen Wörtern.

23

Man muss die eigenen Texte lesen können, um zu schreiben. Der erste Leser, der man ja selber ist, muss ein guter und geübter Leser sein. Er sollte wissen, dass der eigene Text ihn immer wieder rauswerfen kann.

Das fremde Subjekt ist vom Originalitätszwang befreit; sein Fremd-Sein stärkt seine Individualität. Er entgeht dem nivellierenden Druck der Normalität, der Gastgesellschaft, bewahrt seine geistige Unabhängigkeit. So kann es jene Freiheit gewinnen, die ihm die Möglichkeit gibt für die Sprache zum Für-Sprecher zu werden und sich auch von ihr sprechen und schreiben zu lassen.

25

Er, der sich sonst „ich“ nennt, wollte die Lesung in München mit einer Collage aus Texten halten, die über ihn geschrieben wurden. So wie jemand, der sich so beschreiben will, wie man über ihn redet. Dadurch ist er in eine Falle geraten.

In die Falle der Fremd-Betrachtung – kann paradoxerweise auch eine Chance sein.

26

Die Logik des Weges und weniger den Weg der Logik: Lesen & Schreiben sollten das Denken mit sich ziehen.

27

Ich bin überzeugt, dass wir Von-Außen-Kommende die Kultur und die Sprache des Ankunftslands allmählich bereichern können.

28

Die Biographie widerspiegelt das Werk und nicht das Werk die Biographie. Das Leben ist nachgeordnet.

29

Diese Selbstdeutung ist kein Verbandsplatz für diejenigen, die so schreiben, (auch nicht für diejenigen, die diese Texte lesen), da gibt es keine fiktionalen Kompensationen. Es geht um ein bewusstes In-der-Welt-Sein-können im großen Reservat der Fremden.

30

Wie wenig Fremde braucht es, um europäische Staaten nach rechts driften zu lassen?

31

Wie lange kann man sich noch zum Thema Fremd-Sein äußern?

32

Die Lektüre der Angst ist eine Lektüre, die alles schlecht macht, die sich vor den schönen Möglichkeiten abschottet. Die Angstsammler sammeln Stimmen (voix), zeigen aber keine Wege (voies) auf.

33

Die Angst ist beim Menschen zu Hause. Der Mensch lebt in der Angst der Welt. Er sucht einfachen Trost und tut alles, um der Welt nicht die Stirn zu bieten.

34

Der Abgrund, der Leben und Denken trennt, sollte verschwinden und nicht immer größer werden.

35

Aus der Ferne betrachte ich das hier als nicht wirklich.

Sie stehen vor mir. Ich vor ihnen. In diesem Lesesaal in München. Dabei waren wir in Gedankengeschwindigkeit erst vor weniger als einer Sekunde in unserem Ursprungskaff. In Deutschland, in China, in Italien, in Russland.

36

Uns macht nichts mehr was vor, wir gehörten hierhin oder dorthin. Wir sind fremd und das ist gut so.

(Mein Dank geht an Gesine Schiewer, Jörg Roche, Thomas Hardy Borgard, Wolf Dieter Otto, Tobias Schickhaus)

Marisa Siguan

José (Francisco Agüera) Oliver: Das andalusische Schwarzwalddorf als Möglichkeit

José F. A. Oliver hat in seinen Interviews und Essays wiederholt das Haus seiner Kindheit im Schwarzwald beschrieben, wo auf zwei verschiedenen Stockwerken zwei verschiedene Sprachen beziehungsweise Sprachvarianten gesprochen wurden, Alemannisch und Andalusisch, und wie er in ihnen, zusammen mit dem Standarddeutsch und -spanisch der deutschen Tages- und spanischen Abendschule, aufwuchs. Er hat daraus seine eigene literarische Sprache gewonnen, die aus beidem schöpft und Wortspiele als Weltentdeckung betreibt. Im Zentrum seiner Poesie stehen laut eigener Aussage zu Anfang die Themen Identität, Heimat, auch Identität als kulturelle Identität. Figuren wie der Migrant, die Mutter und der Vater erscheinen immer wieder in seiner Dichtung; Erinnerung und Gedächtnis spielen dabei eine große Rolle. Die späteren Bände enthalten oft Reise- und Landschaftsgedichte, und der Dichter nimmt dabei die Figur des Nomaden für sich in Anspruch. Somit wird Identität zu einem Thema, das immer mehr zu einem existentiellen Nachdenken über Leben und Tod, Zeit und Vergangenheit führt.

Ich widme meinen Beitrag dem spielerischen Umgang mit Sprache und Tradition, der Olivers Themen ermöglicht und bestimmt, und der gerade durch das Aufwachsen in den verschiedenen Sprachen und dem Zusammenleben der Sprachen und Kulturen entsteht. Dafür beziehe ich mich hauptsächlich auf die Essays aus dem Band *Mein andalusisches Schwarzwalddorf* (2007), mit Berücksichtigung einzelner Gedichte aus Olivers literarischem Werk. Ich möchte darin der Thematik der kulturellen Identitätsbildung und Aspekten wie Migration, Interkulturalität, Erinnerung und Nomadentum nachgehen. Anders gesagt: Ich möchte Olivers Poetik auslegen, indem ich diese Aspekte berücksichtige.

1. In Sprachen leben

Bei einer Lesung und einem Werkstattgespräch, wozu wir Oliver im Mai 2012 in die Universität Barcelona eingeladen hatten, sagte er, dass er sich beim Reisen zuhause fühle, weil er beim Reisen alle Schönheiten einer Sprache entdecken und sie in Poesie übertragen könne. Reisen also als Weltentdeckung und als Sprachentdeckung, und Sprachentdeckung als etwas, was über den konkreten und bekannten Sprachen steht, etwas, was also zuerst sinnlich, über Laute geht und dann rational und durch Erfahrung erfasst wird. Sie führt auf diesem Weg dazu, Welt zu verstehen, in der Welt zu leben. Damit wird aber auch das *in der Welt leben* zu einem *in Sprache leben*.

Das *in Sprache leben* erweist sich für José Oliver, 1961 in Hausach im Schwarzwald von andalusischen Eltern geboren, erst mal aber als ein komplizierter Lernprozess. Er beschreibt es mit Hilfe des Raumes, in dem er aufwächst, die Stockwerke des schon erwähnten Hauses in dem Alemannisch auf dem einen, Andalusisch auf dem anderen gesprochen wird, „ein Haus, das zwei Häuser war. Zwei Häuser, die zwei Kulturen verleibten. [...]“

Längst im Mehrfachen angekommen.“¹²⁶ so schreibt er im Essay *wortaus wortein*. Dazu kommen die Hochsprachen, die in der Schule gelernt und gesprochen werden, und die Kulturen, die hinter ihnen stehen. Indem Oliver's Vater sich dafür einsetzte, dass in Hausach für die Kinder der 30 spanischen Familien eine Nachmittagschule auf Spanisch organisiert wurde, trug er ohne es zu wissen dazu bei, die Bedingungen für einen realen Bilingualismus der Kinder zu schaffen, so wie er heutzutage von der Psycholinguistik gutgeheißen wird. Sprachen können von Kind an kompetent erlernt werden, wenn sie parallel gelernt werden in all ihren Sprachregistern, so dass sie als komplette Kommunikationsinstrumente parat stehen und nicht hilflos vermischt werden und der Sprecher also wählen kann, in welcher Situation er welche Sprache spricht (oder schreibt). Das ermöglicht ein bewusstes Spielen mit den Sprachen, auch ein spielerisches Vermischen als Akt der Souveränität, der Schöpfung. Dem jungen José Oliver stehen somit verschiedene gut gelernte Sprachsysteme zur Verfügung, die seinen Blick auf die Welt bestimmen. Sie bestimmen auch sein Wissen um die Welt. Er erzählt, wie unterschiedlich die Geschichte aussah, je nachdem, ob sie in den deutschen oder in den spanischen Lehrbüchern aus der Francozeit erlernt wurde: So musste er sich zum Beispiel fragen, ob die großen Conquistadores eigentlich Helden oder Kriminelle waren.

Mit den Sprachen ergaben sich ähnlich unterschiedliche Perspektiven. Man kann die Anfänge des Sprach-Experimentierens, dem José Oliver in seinen Gedichten nachgeht, mit dieser Erfahrung der Verschiedenheit der Sprachen in Verbindung setzen. Humorvoll erklärt Oliver, wie die Tatsache, dass der Mond weiblich und männlich sein konnte, oder dass sein Großvater in Malaga *el mar* sagte, wenn er wenig gefischt hatte, und *la mar*, wenn der Fang reichlich gewesen war, hingegen im Schwarzwald vom dort nicht existierenden *das Meer* gesprochen wurde, ihn sehr bald dazu gebracht hat, dem Artikel zu misstrauen. Es hat ihn auch dazu geführt, in übersetzendem Sprachspiel, die *Mondin* und die *Meerin* zu schaffen: *Entwurf ins Spiel um die Bedeutungen: Wortes Körper und Wortes Seele*.¹²⁷ So entsteht auch letzten Endes eine Figur wie die *Mannmondin*. In dem Gedicht *13 Saiten, die meine Verse stimmen*, das Oliver als eigene Poetik gerne vorliest, ist sie – die *Mannmondin* – der zehnte Grund seines Schreibens: „Ich schreibe, weil die Mannmondin ein Bündel war, aus Reisig, Brüsten, Beichten, ein Vermächtnis Scham und Sonntagsbrache, die geheiligte Furcht der Verbotsgebote ins Jetzt, ins Fernere der Schuld“.¹²⁸ Man kann die *Mannmondin* als deutsche Zusammenfassung der Diversität von Deutsch und Spanisch sehen, als wörtliche Übersetzung von *der Mond* und *la luna* in einem Wort, könnte man sagen. Die Neuschöpfung wird damit zur Metapher für das Zusammenkommen einer ganzen Traditionswelt der Erotik und der religiösen Verbote, der Religion als Unterdrückung, der Scham und Schuldgefühle: Die *Mannmondin* führt letzten Endes die Symbolwelt von García Lorcas *luna* ins Deutsche ein, über die Erinnerung Oliver's an die Sonntage der Kindheit im Schwarzwald.

Schreiben wird mit Worte-Aufstöbern gleichgesetzt, der Schreibende selber aber wird von vertrauten Buchstaben gejagt. „Heute suche ich wie morgen schon nach meinen Sprachen,“¹²⁹ heißt es in *wortaus wortein*. Diese Suche wird positiv und als Identitätsbildung angesehen: „ich, Wortmensch Erde, will Sprachen wie Gastgeber Freunde“,¹³⁰ heißt es ebenfalls in *wortaus wortein*.

¹²⁶ Oliver, José (2007), *Wortaus wortein*. In: *Mein andalusisches Schwarzwaldldorf*. Frankfurt: Suhrkamp, 18.

¹²⁷ Ebd., 19.

¹²⁸ Oliver, José (2000), *13 Saiten, die meine Verse stimmen*. In: *fernlautmetz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 112.

¹²⁹ Oliver, José (2007), *Wortaus wortein*. In: *Mein andalusisches Schwarzwaldldorf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 18.

¹³⁰ Ebd., 19.

2. Schreiben und Bewegung: in der Zeit, im Raum

Den von Descartes abgeleiteten Satz einer finnischen Schriftstellerin „I write, therefore I am“ schreibt er über Lautähnlichkeiten um in: „I write before I am, Ich schreibe, bevor ich bin“. Damit wird auf die zeitliche Dimension der Ich-Konstruktion durch Schreiben verwiesen, auf Vergangenheit, Erinnerung und Tradition und auch auf Zukunft:

Mitgeschrieben, so wollte es aus mir lesen, werde ich immer auch von der Zeit in mir und bin gleichzeitig doch erst nach dem, was mir Schreiben wird.¹³¹

Schreiben verortet sich in einer Bewegung, die von der Zeit getragen wird und in der das Ich gleichzeitig aktiv und passiv ist. Es wird von der Zeit getragen und von den Worten, von der Wortsuche gejagt. Von Worten, deren Artikel man misstrauen kann, die aber einen Rhythmus haben, Worte, die im Ohr klingen. Erinnerung und Tradition gehen zusammen, wenn Oliver sich daran erinnert, wie sein Vater beim Fensterputzen Lorcás Lieder sang – auch seine Mutter sang sie. Für ihn liegt diese Musikalität im Ursprung seines Schreibens. Zugleich werden die Worte und die Laute durch das Schreiben sichtbar. Er erinnert sich daran, wie die Lehrerin in Hausach, die den Kindern das Schreiben beibringen sollte, eine Katze in die Klasse brachte und sie mit einem Wollknäuel spielen ließ: Die Kinder sollten die vom Wollfaden gebildeten Figuren nachzeichnen, Kringel, aus denen die ersten *os* und *es* wurden, die ersten Vokale. Hören und sehen gehen dabei zusammen, und die Bildlichkeit der Worte hat viel mit ihrer konkreten Beschaffenheit zu tun, lautlich und grafisch. So erzählt Oliver auch, dass ihm bei seinem Finnlandaufenthalt als Gast des Goethe-Instituts die finnischen Worte mit den vielen Vokalen und *els* die Spiele dieser Katze präsent machten und dadurch die fremde Sprache sofort etwas evozierte, was sich wiederum in die eigene Sprache übertragen ließ. Die fünfte der 13 Saiten, die seine Verse stimmen, lässt sich deshalb ganz wörtlich lesen und interpretieren:

5. Ich schreibe, weil ich mit den Dorfkatzen Buchstaben spielte und auf der Bretterbühne unseres Klassenzimmers fingertanzend am ‚o‘ und ‚e‘ die ersten Vokale umkreiste, Garnrolle um Wollknäuel, die ich ins Alphabet auffädelt.¹³²

Hören, sehen, spielen, bewegen: Diese Aspekte gehören zum Schreiben und zur neuen Sprache, die Oliver für sich sucht und die aus der spanischen und deutschen Tradition der – klassischen, avantgardistischen, experimentellen – Moderne schöpft, um eigen zu sein. Dabei ist zu bemerken, dass die spanische Tradition der Avantgarde, der Oliver sehr verbunden ist, die Dichter der Generation von 1927 und unter ihnen Federico García Lorca und Rafael Alberti, den traditionellen Formen der spanischen Volkslyrik in der Tradition des Barock sehr verbunden sind. Über die Ideen der *poesie pure*, über dem Vorhaben, der Sprache eine neue Bedeutung zu geben, die wieder zu den Dingen zurückführen sollte, also aus einer auf eigene Art sprachkritischen Haltung, bewertet die spanische Avantgarde die traditionellen Formen der Poesie wie die Romanzen, *canciones*, *seguiriyas*, etc. Dies ist sowohl für García Lorca wie für Albertis frühe Werke bestimmend. Dass García Lorca gesungen wird, dass seine Lieder Flamenco-Rhythmen haben, gehört zu den frühesten Erfahrungen Olivers. Sie werden ihm in seinem Elternhaus vermittelt und gehen zusammen mit der Familiengeschichte, mit der Migration der Eltern, mit

¹³¹ Oliver, José (2007), *Dichtung und Nachhall*. In: *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 56.

¹³² Oliver, José (2000), *13 Saiten, die meine Verse stimmen*. In: *fernlautmetz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 111.

dem elterlichen *Nicht-Ankommen* in der neuen Sprache. Und sie bestimmen auch sein Suchen nach einer eigenen neuen Sprache, sein *Ankommen*, das eigentlich nie endet, weil seine Identitätskonstruktion durch Schreiben geschieht und Schreiben ein unendlicher Prozess ist. In *fernlautmetz* zitiert Oliver Octavio Paz:

Gedichte sind stets unfertige und niemals zu vollendende verbale Objekte. Es gibt nichts, was sich definitive Version nennen könnte: Jedes Gedicht ist der Entwurf eines anderen, das wir niemals schreiben werden¹³³

Das nie zu Ende geschriebene Gedicht in der vergehenden Zeit, der Dichter geografisch und zwischen den Sprachen in Bewegung. Auch Octavio Paz hat sein Leben in Bewegung und Migration gelebt. Oliver identifiziert sich mit ihm und mit weiteren lateinamerikanischen Autoren, die dieses Schicksal teilen:

nehmt mich mit
Sepúlveda Cortázar Octavio Paz
in die laueren töne leise fragen
will gastling sein
atemzug windbuchstabe
[...] so nah so nah so nah
So nah am fluchtexil¹³⁴

Das Gedicht trägt den Titel *nördlicher Gesang an Freunde*. Er steht in einem frühen Gedichtband von Oliver, der das Neuwort *Gastling* als Titel trägt und 1993 veröffentlicht wurde. *Gastling* verweist auf den angeblichen Gast, der in dem dubiosen Kompositum *Gastarbeiter* steckt, und auf das Suffix *-ling*, das zum Beispiel auch in *Fremdling* oder *Flüchtling* steckt. Indem Oliver diese beiden Worte und Konzepte verbindet, entsteht eine Position, die auf der Erfahrung des Fremd-Seins beharrt und damit auch auf die der Mobilität, und die sowohl Schmerz wie Bewegung und Gefahr, Fluchtexil, für sich in Anspruch nimmt.

Denn das Nomadentum, das Oliver für sich in Anspruch nimmt, ist zeitlich an erster Stelle durch die Migrationserfahrung des Vaters bedingt, somit durch die Erinnerung an ihn und an seine durch Hunger und die Misere Francospaniens aufgezwungene Emigration. Die Rede, die Oliver anlässlich des 40. Jahrestages der Ankunft des einmillionsten Gastarbeiters in Köln-Deutz hält, ist unter dem Titel *Wir, autobiographisch unterwegs von Deutschland nach Deutschland im andalusischen Schwarzwalddorf* abgedruckt und geht von einem Foto aus, in dem dieser Arbeiter, Armando Rodrigues de Sá, mit Blumenstrauß und Moped beschenkt und verlegen lächelnd, abgebildet ist. Darin spricht Oliver über seinen eigenen Vater, über die Haltung des Ankommenden, das verlegene Lächeln dessen, der nicht auffallen will oder doch auffallen will, ohne aufzufallen. Derjenige, der im Süden in einen Zug nach Norden eingestiegen war, um irgendwo in der Ferne auszusteigen. „Irgendwie und irgendwo. An einem Ort, den auch er irgendwie nur vom Hörensagen kannte. Ein *Irgendort*, der vielleicht *Zukunft* heißen würde“,¹³⁵ schreibt Oliver. Die Haltung entspricht einem Leben „auf Zehenspitzen“, in dem die eigene Kultur nur nach Feierabend oder an Wochenenden weitergesprochen, weitergelebt, weitergesungen werde.¹³⁶

Für die Kinder der Migranten im Schwarzwald, also für den jungen Oliver, bedeutet diese Wochenendkultur, an Sonntagen die praktische Lederhose durch eine spanische Festtagskleidung zu vertauschen, gewaschen, gestrie-

¹³³ Oliver, José (2000), *fernlautmetz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 108.

¹³⁴ Oliver, José (1993), *Nördlicher Gesang an Freunde*. In: *Gastling. Gedichte*. Berlin: Hans Schiler Verlag, 18.

¹³⁵ Oliver, José (2007), *Wir, autobiographisch unterwegs von Deutschland nach Deutschland*. In: *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 101.

¹³⁶ Oliver, José (2007), *Wir, autobiographisch unterwegs von Deutschland nach Deutschland*. In: *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 104.

gelt und mit *Heno de Pravia* parfümiert (das gibt es noch, und wahrscheinlich hassen es alle spanischen Kinder) und besonders sichtbar zu werden als Fremder. Während der Woche konnte er in seiner Lederhose wie ein Schwarzwälder Bub herumtollen, aber auch mit Lederhose zeigt sich seine Besonderheit in der Sprache, die er sich aneignet:

Losgelassen auf eine Sprache, die nach Erde roch, Tote vergessen machte und die uns – das wurde mir viel später erst klar – eigentlich ablehnte. Ablehnen musste. Deutsch und doch nicht deutsch. Spanisch und doch nicht spanisch. In Bewegung: Ich. Dazwischen: Bewusstes
Ein Kenner der heimischen Spielregeln, der zusehends außerhalb stand, je tiefer er in das Spiel hineinrutschte, die Regeln beherrschte, um sie heute noch zu durchbrechen¹³⁷

3. Sprache und Perspektiven

Um die Regeln zu durchbrechen muss man sie beherrschen. Aus diesem beherrschten Durchbrechen erwächst sowohl seine eigene poetische Sprache wie seine Positionierung im Außen, in der Bewegung. Dieses Außenstehen geschieht sprachlich durch die parallele Wahrnehmung zweier Sprachen und lässt Oliver, so schreibt er,

die Dinge und ihre Verhältnisse ständig aus verschiedenen Perspektiven erleben. Augenblicke im Vergehenden in zwei Sprachen. Zuweilen bleiben Fetzen, die das Ganze nur erahnen. Dafür jedoch das Zerbrechliche herstellen.¹³⁸

So kann ein Gedicht wie folgendes entstehen:

wassersprache
la mar machte
 kindsmäuler lachen

el mar war
 schambleiche Trauer
 der Väter

dem meermann
 die meerin¹³⁹

Die Bewegung, das Reisen, das auch ein Reisen in Sprache ist, wird bei Oliver einer Zugreise gleichgesetzt. Damit aber gerät es in den Kontext der Zugreise seines Vaters, der Zugreisen nach Andalusien in den Sommerferien, die konnotiert werden und im Hintergrund stehen.

Manchmal kann ein einzelnes Gedicht die Welt erklären.

bisweilen genügt es, ein Buch, das vor einem liegt, an einer unerwarteten Stelle einfach nur aufzuschlagen und in ihm für eine kurze Zeit innezuhalten. Vielleicht gar für die Verweildauer eines Gedankens oder einer Gefühlsregung in dieser oder jener Verszeile einzukehren, einem Wort nachzublicken oder einem unverhofften Bild die Sinne zu leihen, um anschließend in Sprache weiterzureisen. Wie in einem ersehnten Zug, in den man irgendwann doch immer wieder einsteigt, ohne ein bestimmtes Ziel vor Augen. Ein Zug den man irgendwo ebenso wieder verlässt, wenn man glaubt, angekommen zu sein. Mehr ist nicht zu sagen als dieses: „I /gegengleis im Kopf /überallhin. Heuer die

¹³⁷ Oliver, José (2007), *Wortaus wortein*. In: Oliver, *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 26f.

¹³⁸ Ebd., 54.

¹³⁹ Ebd., 55.

vogelperspektive“. Davon das Unbestimmte, so stelle ich mir Vaters Ankunft vor | Zug | W:erden | Verweisen.¹⁴⁰

Überallhin und *Vogelperspektive*, kursiv gesetzt und damit hervorgehoben, deuten auf die Situation desjenigen, der die vorangegangenen Überlegungen anstellt. Sie sind Möglichkeiten des Nomadentums, sie deuten auf eine souveräne Perspektive aus der Luft auf das Unbestimmte. Aus dieser Perspektive wird die Ankunft des Vaters vorgestellt: Sie beschreibt ein Werden, das mit Erden zusammengeht, aber in Verwaisung mündet.

Auch Erinnerung wird in den Zusammenhang dieser Reisen gestellt: „Erinnerungen sind Reisende. Zeitpilger ohne Wiederkehr auf Wanderbühnen, die Bahnhöfe erzählen. Ankunft und Abschied“.¹⁴¹ Diese Sätze stehen in dem Text, den Oliver im *Andalusischen Schwarzwalddorf* seinem Vater widmet. Der Titel lautet *In jedem Fluß mündet ein Meer*. Er verweist auf eins der schönsten Klagelieder, auf einen Vater der spanischen Literatur: die *Coplas a la muerte de su padre* des Renaissancedichters Jorge Manrique. In ihnen wird das Leben einem Fluss gleichgesetzt, der im Tod als Meer mündet: *nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir*. Oliver setzt seinen Text damit in die Tradition der hohen Literatur, weist seinen Text als Klagelied aus, gibt ihm aber auch einen neuen Sinn: Indem das Meer jetzt im Fluss mündet, mündet der Tod in jedem Leben, ist ihm eingeschrieben. Und der im Leben eingeschriebene Tod, der in das Leben mündet, ist eine weitere der 13 Saiten, die Olivers Verse stimmen:

9. Ich schreibe, weil in meine Handteller das spanische M von Muerte hautgemeißelt wurde, eigenhändig Todin, die mir in jede Liebkosung Leben liebt, seit ich ihre flüchtigen Entwürfe kenne.¹⁴²

Auch er, der Tod, divergiert in beiden Sprachen, ist Tod und Todin zugleich.

4. Sprache und Tod, Sprache und Erinnerung

Der Tod wird aber nicht nur als individuelles Geschick im Leben beschrieben, es gibt auch den gewaltsamen Tod, den Mord, und dieser ist sowohl in der nahen spanischen wie in der nahen deutschen Geschichte omnipräsent, wie auch die Gewalt, die ihn verursacht. Bei der Rede über Antonio Rodrigues de Sá nimmt Oliver explizit Bezug auf die neonazi-rassistischen Attentate und Morde der neunziger Jahre, auf den Ausländerhass. Und in seiner Bewunderung für García Lorca steht auch das Bewusstsein von dessen Ermordung, der er einige Gedichte widmet. So schreibt er ein Erzählgedicht über seine drei letzten Tage: *Federico García Lorca, 16–19 August*¹⁴³, und ein weiteres, das die Stille in Fuente Vaqueros nach seinem Tod zum Thema hat: *lautlos-/stille*¹⁴⁴. Nach Loras Tod verstummt die Poesie.

Im gleichen Kontext steht ein Gedicht über Portbou, einen Ort, in dem spanische und deutsche Gewaltgeschichte im Tod Walter Benjamins zusammenfallen. Portbou ist der Ort, wo die besiegten spanischen Republikaner über die Grenze zogen, ins Exil und in die französischen Lager, und der Ort, wo Benjamin in der Gegenrichtung auf

¹⁴⁰ Ebd., 17.

¹⁴¹ Oliver, José (2007), *In jedem Fluß mündet ein Meer*. In: *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 32.

¹⁴² Oliver, José (2000), *13 Saiten, die meine Verse stimmen*. In: *fernlautmetz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 112.

¹⁴³ Siehe ebd., 45.

¹⁴⁴ Siehe Oliver, José (2000), *fernlautmetz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 47.

der Flucht den Tod fand. García Lorca, Portbou und Benjamin werden in *fernlautmetz* aufeinanderfolgende Gedichte gewidmet. Dabei steht Portbou für Erinnerung an Morde, die sich später wiederholt haben, und wird vom Präsenz des Gedichts aus zu einem Symbolort:

enthüllung
 ist stellungskrieg derjenigen
 die rehabilitieren
 die morde fremdselbst
 zum rauhen menschen-
 klima gebracht
 Portbou z.B.
 -wie sie auch uns schikanierten Jahre später-
 angezählt entleibung zum bei spiel [...] ¹⁴⁵

Dichtung und Nachhall. Eine Skizze ins Übersetzen, eines der Essays im *andalusischen Schwarzwalddorf*, zeigt auf sehr schöne Weise, wie Übersetzung Nachdichtung ist und wie dabei eigene Gedichte entstehen. Es zeigt also den Prozess des Schreibens als Leseprozess. Ausgangspunkt sind zwei Gedichte von Lorca, *El silencio* und *El grito*. Oliver kontextualisiert sie über seine eigenen Erinnerungen, Gefühle und Vorstellungen, er schreibt selber ein Prosagedicht, das seinen Lesevorgang schildert und das ins Andalusien seiner Eltern führt, in den Hunger, in den Bürgerkrieg, in Auffassungen von *silencio* als Stille oder als „sich Stillen“, ins Schweigen, und von *grito* als Schrei oder als Klageruf.¹⁴⁶ Das wiederum führt zu poetischen Überlegungen über beide Sprachen, die von der Erinnerung an den Großvater getragen werden, an *el mar* und *la mar*, und die das weiter oben zitierte Gedicht *Wassersprache* ermöglichen. Auch in diesem Text gibt es Überlegungen zu Zeit und Bewegung. Oliver kommt über die Erfahrung des finnischen Winters zu einem Begriff von Stille:

Vom Olivdunkel her, in die imaginierten Netze jenseits des Hungers mündend, entsteht in Finnland ein erstes Notat auf der Suche nach der Universalität der Stille, die an diesem Trauerrand verströmt.¹⁴⁷

Am Schluss steht die Übersetzung Lorcás; der Weg zu ihr hat eigene Gedichte erbracht im Lesen, im Denken und Erleben. Und hat die Einsicht gebracht, dass Lorcás „Ay!“, das „Ay!“ des Flamenco, nicht zu übersetzen ist: Es entspricht weder Hölderlins „Weh mir!“ noch Friederike Mayröckers „Ach!“; es ist Sich-Singen und Gesungen-Werden, es bedeutet Gem:einsamkeit, und Olivers Schreibweise markiert im Wort die Einsamkeit in der Gemeinsamkeit. So wird das „Ay!“ in die deutsche Sprache übertragen.¹⁴⁸

5. Sprachanalyse

Akribisch-poetische Sprachanalyse steckt hinter Olivers Neologismen und hinter der Grafie, die er für bestimmte Worte nutzt: so *Gem:einsamkeit*, oder *bew:orten*, wo im Akt des Worte-Gebens, ein Schaffensakt, der Ort markiert wird, also der Raum. Dieses *Bew:orten* wird über einem weiteren Neologismus realisiert, nämlich über *gedankenfühlen*: Denken geht ins Fühlen über, wird sinnlich. Sprache wird sinnlich aufgefasst über Hören und Sehen, auch bei nicht verstandenen Sprachen. „Über das Vertraute der Blick ins Fremde, um dadurch fragender

¹⁴⁵ Ebd., 20.

¹⁴⁶ Oliver, José (2007), *Dichtung und Nachhall*. In: *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 50.

¹⁴⁷ Ebd., 61.

¹⁴⁸ Siehe die Übersetzung, ebd., 60.

oder gar fremd zu werden im Vertrauten“.¹⁴⁹ Es gibt bei Oliver auch *Fühlgedanken*, die von Wünschen beseelt werden können: so zum Beispiel vom Wunsch, „dass Zusammenleben machbar sei.“¹⁵⁰

Schreiben hat für Oliver immer mit Denken zu tun; sein Sprachexperimentieren ist im Grunde Sprachanalyse, die aus dem Bewusstsein des Plurilingualismus hervorgeht; sie fungiert als Weltanalyse und als Leben in der Welt, auch als Lebenswissen, um einen Terminus von Ottmar Ette zu gebrauchen. In seiner Sprachanalyse und Experimentierlust steht er Autoren wie Friederike Mayröcker nahe, die er sehr schätzt und der er öfter Gedichte gewidmet hat.¹⁵¹ Auch Paul Celan gehört zu den Dichtern, die er hoch schätzt und dem er Gedichte als Hommage widmet. Beiden ist Sprachreduktion, Sprachanalyse, Sprachexperimentieren eigen. Die Autoren, die Oliver für sich in Anspruch nimmt, die ihm lieb sind, teilen Migration und Flucht, Verfolgung, Sprachanalyse, einige unter seinen Zeitgenossen auch das Leben in verschiedenen Sprachen, etwa Gino Chiellinno, Dante Andrea Franzetti, Ricardo Bader oder Gerhard Kofler.¹⁵² Oliver schreibt auf Deutsch und veröffentlicht in Deutschland und nimmt so für sich auch die deutsche Tradition in Anspruch.

Jeder gute Dichter bereichert die Sprache, in der er schreibt, und zu sagen, die Sprache sei seine Heimat, ist fast schon zu einem Topos geworden, weil der Satz aus sehr unterschiedlichen Positionen gesagt worden ist. Er gilt wie eine universelle Tatsache für die Sprache überhaupt, aber er wurde auch aus der dramatischen Situation des Exils vieler Schriftsteller in fremdsprachigen Ländern benutzt. Olivers Sprache bereichert die deutsche mit spanischer Tradition und schafft damit eine ganz eigene, für die er öfter Glossare in seinen Büchern anbietet. Damit geht er aber auch der deutschen Sprache unter die Haut, könnte man sagen, und öffnet die Augen für Bedeutungen. Heimat wurde schon in seinem frühen Werk matt, und in seinem frühen Werk hat er sich auch gegen einen festen Identitätsbegriff gesperrt: Sie sind an keinen festen Ort gebunden und bleiben aus der Erfahrung der Migration heraus fraglich. Im Gedicht *Woher* heißt es:

Identitätskrise
Sagt man
Der „2. Generation“ nach

Identitätskrise

Wie kann man
Von einer Krise sprechen

Wenn es niemals
Eine
Identität
Gegeben hat¹⁵³

6. Behausung und Nomadentum in der Sprache

¹⁴⁹ Ebd., 56.

¹⁵⁰ Oliver, José (2007), *Wir, autobiographisch unterwegs von Deutschland nach Deutschland*. In: *Mein andalusisches Schwarzwaldorf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 89.

¹⁵¹ Siehe in *Gastling*, in *fernlautmetz*, in *finnischer wintervorrat*.

¹⁵² Zu den Autoren, die für Oliver wichtig sind, siehe: Maria Eugenia de la Torre: *Vor der Tür bleiben müssen, An der Schwelle bleiben wollen: Identität und Bilingualismus im Werk von Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und José F.A. Oliver*. Dissertation an der Universidad de Barcelona, 2011.

¹⁵³ Oliver, José (1987), *Woher*. In: Esselborn, Karl (Hg.), *Über Grenzen. Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern. Mit einem Vorwort von Irmgard Ackermann*. München: DTV, 170.

Im *andalusischen Schwarzwald* findet Oliver eine Position, die beide Termini, Identität und Heimat, umkreist:

Ich hingegen fühle mich einfach nur behaust und uferkämmend in diesem grünen Meer, das nach Wald und Dämmerfeuchte riecht. Nach Luft, die luftschmeckt, und nach Gedanken, die Gefühle münden; die zur Besinnung kommend, weiterreisen und ein MEHR sich ergründen, an Identitäten. Beileibe nicht Verlust.¹⁵⁴

Behausung statt Heimat, an einem Ort, wo das Meer ein grünes Waldmeer ist, dessen Ufer von ihm gekämmt werden können. Gedanken, die zu Gefühlen werden und weiterreisen: Das sind die Bilder, die Oliver an verschiedenen Stellen benutzt hat, um sein Schreiben zu erklären. Behausung und Schreiben gehen zusammen, Meer wird zu Mehr, indem es beide Meere umfasst; Identitäten sind plural. Weder Andalusien noch Deutschland sind konkrete Orte der Identifikation, sondern der konkrete Raum im Schwarzwald, der mit Andalusien in Symbiose steht, ganz wörtlich das andalusische Schwarzwald, von Oliver über Sprache erschaffen. Und in diesem Sinne ist Sprache mehr Behausung als Heimat, und Schreiben ein Schreiben mit und gegen die Sprache, ein leidenschaftliches Schreiben, ein Leben im Schreiben. Und das geografische Nomadentum geht zusammen mit dem Nomadentum zwischen den Sprachen, das seinen Wortschöpfungen eigen ist.

Herta Müller erzählt in einem Essay mit dem schönen Titel, *In jeder Sprache sitzen andere Augen*, wie in dem Deutsch, das sie schreibt, das Rumänische präsent ist, wie sich daraus Bilder ihrer Metaphernwelt ergeben. Und sie meint, und dafür zitiert sie Jorge Semprún, spanisch aufgewachsen und im französischen Exil französisch schreibend, dass nicht eine konkrete Sprache Heimat sei, sondern das, was in ihr gesagt werde. Oliver würde wohl von Behausung sprechen.

Oliver benutzt im *Andalusischen Schwarzwald* auch das Alemannische und schreibt über die Fastnacht in Hausach. Über den Dialekt hat er auch in letzter Zeit wiederholt geschrieben. Bei den Essays zur Fastnacht geht es um alles andere als um Folklore: An der Fastnacht fasziniert Oliver – und auch das ist bezeichnend – das Subversive, das Lachen, die Begeisterung, der Freiheitstrieb: „Das Verlangen, ein anderer zu sein, ohne sich selbst in allem preiszugeben.“¹⁵⁵ Fasnet erscheint damit geradezu als Bachtinische Lachkultur, darin das Spiel mit Identitäten. In Olivers Schriften über den Dialekt wird darin die Möglichkeit hervorgehoben, über den Tellerrand zu schauen, anstatt sich auf das Gesicherte, Normierte zurückzuziehen.¹⁵⁶ Dialekt hat also auch, sozusagen, subversiven Charakter. Er ermöglicht einen anderen Blick auf die Welt, betreibt Welterkundung.

Insofern kehrt Olivers geografisches und sprachliches Nomadentum stets in sein kleines Dorf im Schwarzwald zurück und geht von ihm aus, verbindet Nomadentum mit Verankerung, Behausung mit Bewegung, schafft Identität über Identitäten. Wie bei allen guten Dichtern sperrt sich sein Werk gegen Klassifizierungen und schafft seine eigene Welt. Das Konzept „Literatur ohne festen Wohnsitz“¹⁵⁷ könnte ihm nahe kommen, stößt sich aber an der Behausung im Schwarzwald oder an einer Verortung, in der klar wäre, was *eigen* und was *fremd* ist, an

¹⁵⁴ Oliver, José (2007), *Hausach*. In: *Mein andalusisches Schwarzwald*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 10f.

¹⁵⁵ Oliver, José (2007), *Maskenfiebrig eigen oder die gemeinsame Lust am Spättle*. In: *Mein andalusisches Schwarzwald*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 79.

¹⁵⁶ Siehe: Oliver, José (2012), *D Homiat isch au d Sproch: Heimat, einmal anders gesehen*. In: *Schwäbische Heimat: Zeitschrift für Regionalgeschichte, württembergische Landeskultur, Naturschutz und Denkmalpflege* 63. 133–139.

¹⁵⁷ Vergleiche Ottmar Ette (2005), *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos.

Olivers affirmativer Identifikation mit Hausach als Waldmeer. Vielleicht dann eher der Begriff der Internationalisierung der Literatur, den Dieter Lamping geprägt hat. Und ein Begriff von Nomadentum, der sich nicht nur auf die Geografie bezieht, sondern auch auf ein Wandern zwischen den Sprachen oder über den Sprachen als Konstruktionsprinzip einer eigenen Welt. Aber vielleicht kann man auf den Klassifizierenden und Interpreten seiner Not ein Gedicht von Oliver selber beziehen, aus dem 2010 erschienenen Gedichtband *fahrtenschreiber* – und damit schließe ich:

Notzeiler
[kopf & fühlen
nur 1 ariadnefaden als halt]
weg, wege¹⁵⁸

¹⁵⁸ Oliver, José (2010), *Fahrtenschreiber*. Frankfurt: Suhrkamp, 49.

