

Migrationsliteratur aus der Schweiz: Beat Sterchi, Franco Supino, Aglaja Veteranyi, Melinda Nadj Abonji und Ilma Rakusa

Maffli, Stéphane

Veröffentlichungsversion / Published Version

Monographie / monograph

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Maffli, S. (2021). *Migrationsliteratur aus der Schweiz: Beat Sterchi, Franco Supino, Aglaja Veteranyi, Melinda Nadj Abonji und Ilma Rakusa*. (Gegenwartsliteratur, 12). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839460245>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC Licence (Attribution-NonCommercial). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>



Stéphane Maffli

Migrationsliteratur aus der Schweiz

Beat Sterchi, Franco Supino, Aglaja Veteranyi,
Melinda Nadj Abonji und Ilma Rakusa

[transcript] Gegenwartsliteratur

Stéphane Maffli
Migrationsliteratur aus der Schweiz

Stéphane Maffli, geb. 1987, studierte Germanistik, Slawistik und Geschichtswissenschaften in Lausanne und war dort von 2014 bis 2019 Diplomassistent für Germanistik. 2017 war er Gastwissenschaftler am Axel Springer-Lehrstuhl für deutsch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte, Exil und Migration in Frankfurt (Oder). Seit 2015 auch nebenbei Literaturkritik bei den Tageszeitungen *Le Temps* und *La Liberté*.

Stéphane Maffli

Migrationsliteratur aus der Schweiz

Beat Sterchi, Franco Supino, Aglaja Veteranyi,
Melinda Nadj Abonji und Ilma Rakusa

[transcript]

Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



FONDS NATIONAL SUISSE
SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
FONDO NAZIONALE SVIZZERO
SWISS NATIONAL SCIENCE FOUNDATION

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nicht-kommerzielle Zwecke. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

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

© 2022 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: »A migrant looks out of a train window near the Macedonian-Greek border in Gevgelija«, picture alliance / REUTERS / MARKO DJURICA

Korrektur: Anette Nagel, Contexta

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6024-1

PDF-ISBN 978-3-8394-6024-5

EPUB-ISBN 978-3-7328-6024-1

<https://doi.org/10.14361/9783839460245>

Buchreihen-ISSN: 2701-9470

Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

1. Einleitung: Literarische Einblicke in die Migration	11
1.1 Ziele	11
1.2 Das Forschungskorpus: Fünf Fallbeispiele der Migrationsliteratur in der deutschsprachigen Schweiz seit 1980	12
1.3 Entwicklung der Schweizer Einwanderungspolitik seit 1945: Einige Eckpunkte zur Wahrnehmung der Migration in der Öffentlichkeit	16
1.4 Methode: ein literatursoziologischer und hermeneutischer Ansatz	27
1.5 Was ist ›Migrationsliteratur‹?	37
1.6 Forschungsbericht	45
1.7 Vier Fragen zur Migrationsliteratur in der Schweiz	56
2. <i>Blösch</i> von Beat Sterchi: Vom Bauernhof zum Schlachthof	59
2.1 Einleitung: Ambrosios Ankunft im »wohlhabenden Land«	59
2.2 Darstellung von Fremdenfeindlichkeit auf dem Lande	66
2.3 Erzählstrukturen und intertextuelle Bezüge	81
2.4 Darstellung der Fremdenfeindlichkeit auf dem Schlachthof	85
2.5 Bedeutung und Darstellung der Mehrsprachigkeit	88
2.6 Die Schlachtung der Kuh als Allegorie	94
2.7 Fazit: Eröffnet <i>Blösch</i> einen Einblick in die Migration?	100
3. <i>Musica Leggera</i> von Franco Supino: Die Lieder der Selbstfindung	103
3.1 Einleitung: »Die einfachste und ernsteste Liebesgeschichte der Welt«	103
3.2 Von Schiffbrüchigen, Fabelwesen und Inselbewohnern	106
3.3 Die Secondo-Perspektive	112
3.4 Ein Ich mit verschiedenen Sprachen	116
3.5 Literatur und Musik	124
3.6 Fazit: Was ist ein »Italiano vero«?	134
4. <i>Warum das Kind in der Polenta kocht</i> von Aglaja Veteranyi: Eine absolute Heimatlosigkeit	137
4.1 Einleitung: Fragmente einer zerstörten Kindheit	137

4.2	Erzählweisen einer desorientierten kindlichen Ich-Erzählerin	141
4.3	Die Gattung ›Roman‹ sprengen: <i>Warum das Kind in der Polenta kocht</i> als Tagebuch, Gedicht und Märchen	151
4.4	Ein traumatisiertes Unterwegskind	157
4.5	Überlebensstrategien	171
4.6	Fazit: ein unfassbarer Text	176
5.	<i>Tauben fliegen auf</i> von Melinda Nadj Abonji:	
	Die vielfältigen Gefühle der Migration	179
5.1	Einleitung: Das Café <i>Mondial</i> als Schweizer Mikrokosmos	179
5.2	Die Erzählstrategie: Ein Blick unter die Motorhaube	182
5.3	Das »menschliche Schicksal« einer Familie mit Sozialisierungsunterschieden.....	195
5.4	Zwischen Fremdenfeindlichkeit und Solidarität, die politische Dimension von <i>Tauben fliegen auf</i>	205
5.5	Fazit: »Wir sind Mischwesen«	221
6.	<i>Mehr Meer</i> von Ilma Rakusa: »Ich war ein Unterwegskind«	223
6.1	Einleitung: Im Meer der Erinnerungen	223
6.2	Die mehrschichtige Erinnerungspoetik von <i>Mehr Meer</i> als Autofiktion	226
6.3	Narration und Sprache	237
6.4	Darstellungen der Migration	246
6.5	Fazit: Unterwegssein als Lebenshaltung	256
7.	Synthese: Die literarische Darstellung von Migration	259
7.1	Einleitung	259
7.2	Wie die Migrationsliteratur als Begegnung zum Verständnis eines gesellschaftlichen Phänomens beitragen kann	260
7.3	Die Erzählweisen der Migration	269
7.4	Literatursprachen und Mehrsprachigkeit	273
7.5	Ein differenziertes Bild der deutschsprachigen Schweiz	276
7.6	Ausblick	278
Dank	281
Literaturverzeichnis	283

Für Nano

*»Ei was, du Rotkopf«, sagte der Esel, »zieh lieber mit uns fort,
etwas Besseres als den Tod findest du überall; du hast eine gute Stimme,
und wenn wir zusammen musizieren, so muss es eine Art haben.« Der Hahn
ließ sich den Vorschlag gefallen, und sie gingen alle viere zusammen fort.*

Die Bremer Stadtmusikanten

1. Einleitung: Literarische Einblicke in die Migration

1.1 Ziele

Wenn eine Person eine Migration erlebt, so prägt dieses Ereignis ihr ganzes Leben und auch das Leben ihrer Kinder, die mit einer doppelten kulturellen Herkunft umgehen müssen. Obwohl sie im Kindesalter im Ankunftsland angekommen sind oder dort geboren wurden, werden sie von einem Großteil der Gesellschaft wegen dem Herkunftsland und der Muttersprache ihrer Eltern als Ausländer wahrgenommen. Die vorliegende Arbeit untersucht, wie in fünf literarischen Texten das Phänomen der Einwanderung in der deutschsprachigen Schweiz dargestellt wird. Insbesondere wird in den Fallanalysen ausgearbeitet, dass die Texte unterschiedliche literarische Einblicke in die Migration eröffnen. Die Fähigkeit der Literatur, Gefühle und Gedanken darzustellen, bringt Erkenntnisse, die auch soziologisch relevant sind. Durch die Literatur kann man sich dem Anderen nähern. Die vorliegende Arbeit versucht anhand von literarischen Texten aufzuzeigen, was die Erfahrung der Migration für eine Person bedeuten kann. Dafür werden fünf literarische Darstellungen von Migration untersucht, die einen Bezug zur Schweiz haben: der Bauern- und Arbeiterroman *Blösch* von Beat Sterchi (1983), die Liebesgeschichte *Musica Leggera* von Franco Supino (1995), Aglaja Veteranyis *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999), der Familienroman *Tauben fliegen auf* (2011) von Melinda Nadj Abonji und schließlich Ilma Rakusas *Erinnerungspassagen* mit dem Titel *Mehr Meer* (2009). Auf unterschiedliche Weise geben sie Antworten auf die Frage, was es bedeuten kann, seinen Lebensort aus wirtschaftlichen, familiären oder politischen Gründen verlassen zu müssen und in einer fremden Gesellschaft ein neues Leben zu beginnen, sich in neuen Beziehungen zu bewegen und zu positionieren. Fremdheit, Familie, Sozialisierung, Traditionen und Fremdenfeindlichkeit sind die Hauptthemen dieser fünf Texte. Jedes der analysierten Werke ist »als ernsthafte Aufforderung zu verstehen, mit seinen Lesern in einen Dialog eintreten zu wollen.«¹ Die Bedeutung

1 Waldow, Stefanie: *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart*. München: Fink 2013, S. 23.

literarischer Texte als Medien gesellschaftlicher Kommunikation wird hervorgehoben.

Die Texte besitzen nicht nur in Bezug auf die individuelle Bedeutung der Migration eine Aussagefähigkeit, auch über die Schweiz bringen sie Erkenntnisse, denn im Umgang eines Landes mit der Einwanderung spiegeln sich bestimmte Eigentümlichkeiten dieses Landes wider. Die Erforschung der Migrationsliteratur² ermöglicht es also nicht nur, die Perspektive der Einwanderin oder des Einwanderers besser zu verstehen; durch ihre Lektüre bekommt die Leserin oder der Leser auch Aufschluss darüber, wie die Schweiz als Gesellschaft sich in Bezug auf die Immigration entwickelt hat.

Die Erkenntnisse dieser Lektüren sollen in einem hermeneutischen Verfahren ausformuliert und analysiert werden. Die Arbeit untersucht die Texte in einem breiten Sinne, sie interessiert sich für ihre Erzählweisen, für ihre Literatursprache und leistet dadurch einen Beitrag zur Erforschung der Literaturen aus der Schweiz. Die Studie hat zudem ein im weiten Sinne politisches Anliegen, denn Einwanderung ist in der Schweiz kontinuierlich ein Thema von hoher sozialer Bedeutung. In den Analysen geht es darum, den literarischen Figuren der Einwanderung zuzuhören. Als ästhetische Werke besitzen die fünf ausgewählten Texte einen Modellcharakter. Neben der Eigenschaft, gesellschaftliche Phänomene zu veranschaulichen, können literarische Texte auch soziale Gegenentwürfe formulieren. Die Welten der literarischen Erzählungen kennen nur ihre eigenen Gesetze und können daher imaginäre Versuchsräume bilden, in denen man das Leben nicht nur darstellen, sondern auch alternativ denken kann.

1.2 Das Forschungskorpus: Fünf Fallbeispiele der Migrationsliteratur in der deutschsprachigen Schweiz seit 1980

Die fünf analysierten Werke bilden ein Panorama verschiedener Darstellungsmöglichkeiten von fiktionalisierten Migrationserfahrungen mit einem Bezug zur Schweiz. Ziel dieser Auswahl war es nicht, einen Kanon der Migrationsliteratur aus der Schweiz zu etablieren, sondern das Spektrum des Bereichs mit unterschiedlichen Beispielen zu präsentieren und textnah zu diskutieren. Diese Studie erlaubt es, wichtige Tendenzen für die Darstellung von Migrationserfahrungen aufzuzeigen. Die Erzählweise und die literarische Sprache werden analysiert. Die Arbeit identifiziert inhaltliche und formale Merkmale dieser Textsorte und stellt somit für weitere Untersuchungen in diesem Bereich Anschlussmöglichkeiten bereit.

2 Über die Verwendung des Begriffs »Migrationsliteratur«, vgl. das Unterkapitel 1.5 »Was ist »Migrationsliteratur?«, S. 37-45.

Mit einer Auswahl von fünf Werken kann einerseits dem Bedürfnis an Überschaubarkeit nachgekommen werden. Andererseits kann mit dieser Anzahl von Fallbeispielen eine formale und inhaltliche Vielfalt zum Ausdruck kommen. Die Analysen wurden chronologisch organisiert; dabei gehören *Tauben fliegen auf* und *Mehr Meer* zeitlich zusammen. In dieser Reihenfolge bilden sie historische Entwicklungen zwischen 1950 und 2010 ab. Zusammengenommen tragen die Romane dazu bei, eine mehrstimmige Kultur- und Sozialgeschichte der Einwanderung in der Schweiz zu erzählen, wobei die jeweilige Zeitspanne zwischen den Erscheinungsjahren und den Epochen, die in den fünf Texten dargestellt werden, zu berücksichtigen ist. Die Literatur reagiert auf historische Umbrüche meistens mit einer gewissen Verzögerung, dafür stellt sie diese um so eindrücklicher dar.

Einwanderung im Prisma der Literatur

Die Geschichte der Einwanderung in die Schweiz ab 1950 bildet den Leitfaden, entlang dessen sich die fünf Fallanalysen positionieren. *Blösch* (1983) spielt zwischen den 1950er und 1970er Jahren (genau lässt sich dies im Text nicht ausmachen). Der Protagonist kommt aus Spanien, um im Berner Umland erst auf einem Bauernhof als Melker und später in der Stadt in einem industriellen Schlachthof zu arbeiten. Der Roman zeigt das Bild einer Schweiz, die Fremde ausgrenzt. Die Analyse wird im Detail zeigen, wie dies dargestellt wird. Der Protagonist von *Musica Leggera* (1995) ist dagegen in der Schweiz geboren und hat italienische Eltern. Der Roman handelt von einer verpassten Liebe zwischen dem Erzähler und einer Jugendfreundin. Beide sind als Kinder von italienischen Einwanderern aufgewachsen. Die urbane Gesellschaft der 1970er und 1980er Jahre, in der der Roman spielt, ist gegenüber dem Ich-Erzähler von *Musica Leggera* viel offener als gegenüber den Gastarbeitern in *Blösch*. Wenn seine Herkunft und die sozial schwache Stellung seiner Familie im Text eine große Bedeutung haben, so wird er selbst nie direkt mit Fremdenfeindlichkeit konfrontiert. In *Musica Leggera* erkennt man im Vergleich mit *Blösch* gesellschaftliche Veränderungen. Die Schweiz, die in *Musica Leggera* dargestellt wird, ist gegenüber Ausländern weniger konservativ.

Die Handlung von *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999), der dritte Roman, der analysiert wird, spielt in derselben Zeit wie *Musica Leggera*, also in den 1970er und 1980er Jahren. Wegen seiner lakonischen und enigmatischen Erzählweise bleibt der Text suggestiv und das Gesellschaftsbild, das im Text entsteht, ambivalent. Diese Ambivalenz lässt sich am Umgang von staatlichen Institutionen mit den Protagonisten zeigen. Wenn zu Anfang ein Aufenthalt der kindlichen Ich-Erzählerin in einem Kinderheim in den Alpen mit ihrem psychischen Zusammenbruch endet, so werden gegen Ende der Erzählung die Mutter und die Erzählerin von einer Sozialarbeiterin begleitet, die ihnen wohlgesinnt ist und für sie eine wichtige Rolle spielen wird.

Tauben fliegen auf (2010) spielt im Jahr 1993. Die Balkankriege und die damit verbundene Asyleinwanderung werden thematisiert; die für diese Zeit charakteristische Haltung der Bevölkerung zur Migration wird dabei in ihrer Vielfalt dargestellt. Wichtig im Roman sind die Kindheitserinnerungen der Ich-Erzählerin, die von den späten 1970er und den 1980er Jahren handeln. Ebenso wie in *Musica Leggera* spielt der Unterschied zwischen der Generation der Eltern, die im frühen Erwachsenenalter einwandern, und der Generation der Kinder, die in der Schweiz aufwachsen, eine zentrale Rolle.

Wenn die Kindheit und die Jugend der Erzählerin, also die Zeit zwischen 1950 und 1980, den Hauptteil von *Mehr Meer* (2009) bilden, so bringt das Werk auch Gedanken zur Geltung, die bis in die Gegenwart des Schreibens zu reichen scheinen. Da der Erinnerungsprozess als solcher einen thematischen Schwerpunkt bildet, konzipiert der Text eine zeitliche Mehrschichtigkeit, in der der Akt des Erinnerns und die Erinnerung als solche miteinander verbunden werden. Im Gegensatz zu den vier anderen Texten wird *Mehr Meer* in den Peritexten nicht als ›Roman‹ bezeichnet; man kann das Buch als Autofiktion lesen.

Neben diesem chronologischen Zusammenhang wurden bei der Auswahl des Korpus auch die Inhalte und die Erzählweisen der Texte in Betracht gezogen. Die Zusammenstellung soll eine inhaltliche und thematische Vielfalt aufzeigen: in Bezug erstens auf das Geschlecht der Protagonisten (zwei männliche und drei weibliche); zweitens auf deren Herkunft (Spanien, Italien, Rumänien, Serbien, Slowenien) und drittens auf deren Position in der Gesellschaft (Gastarbeiter, Lehrer, Student, Schüler, Außenseiter). Auch in Bezug auf das Alter, in dem die Protagonisten eingewandert sind, zeigen sich die Werke sehr verschieden. Schließlich unterscheiden sich die fünf fiktionalisierten Migrationserfahrungen auch dahingehend, dass jede Protagonistin oder Protagonist einem bestimmten sozialen Profil entspricht.

Erzählweisen und Mehrsprachigkeit

Auch die literarischen Gestaltungsmöglichkeiten, die in den fünf Texten erprobt werden, sind auf ihre Art vielfältig und durch eine jeweils anders angelegte erzählerische Komplexität gekennzeichnet. Diese Diversität soll in allen fünf Werken detailliert und textnah analysiert werden. In *Blösch* werden zwei Handlungen nebeneinander geschildert: ein Arbeitstag in einem Schlachthof sowie ein Jahr auf einem Bauernhof, auf dem der Protagonist bereits einige Zeit zuvor gearbeitet hat. Auf überzeugende Art werden die Verarbeitungsprozesse im Schlachthof mit dem Leben des Protagonisten als Gastarbeiter parallelisiert.

In *Musica Leggera* ist die erzählerische Besonderheit, dass die italienische Musik die Liebesgeschichte erkennbar strukturiert. Jedem Kapitel steht ein Lied entgegen, das im Erzähltext zitiert oder besprochen werden kann. *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist im Korpus das radikalste Beispiel einer unkonventionellen Prosa.

Der Roman weist eine Struktur auf, die Eigenschaften des Gedichts, des Tagebuchs und des Märchens vereint: In einer unkonventionellen Ästhetik der Reduktion berichtet die Ich-Erzählerin von ihrer Kindheit in einer Familie von Zirkusartisten.

In *Tauben fliegen auf* werden die Gedankengänge der Erzählerin mit den Ereignissen der Außenwelt auf kunstvolle Art kombiniert. Auch in *Mehr Meer* wird die Grenze zwischen der Innen- und der Außenwelt verwischt. Die Erinnerung wird als Thema durchgehend erwähnt. Beide Texte haben zudem einen besonderen Umgang mit der Erzählgeschwindigkeit und weisen eine rhythmische und musikalische Literatursprache auf. Allen Erzählungen ist jedenfalls eine besondere Aufmerksamkeit für die literarische Form gemeinsam.

Die Migration ist meist auch eine sprachliche. Kulturwechsel und Sprachwechsel sind voneinander nicht zu trennen. Als Einwanderin oder Einwander muss man oft eine neue Sprache erlernen; die akzentbehafte Aussprache und eine häufig damit einhergehende mangelnde Selbstsicherheit sind nicht selten die Folgen. Besonders bei Familien, in denen die Eltern als Erwachsene einwandern und die Kinder im Land sozialisiert werden, können die Unterschiede der Sprachkenntnisse zwischen den Generationen zu Ungleichheiten führen, weil die Kinder über breitere soziale und sprachliche Kompetenzen als ihre Eltern verfügen. Diese Umverteilung der Rollen kann innerfamiliäre Spannungen erklären. Aufgrund des Sprachwechsels der Protagonisten besitzen die Texte der Migrationsliteratur eine besondere Aufmerksamkeit für Sprachproblematiken.

Die vorliegende Arbeit untersucht diesbezüglich verschiedene Aspekte: Es wird gezeigt, wie einerseits Kommunikationsprobleme zwischen den Einwanderern und den Einheimischen dargestellt werden. Andererseits tauchen Aussagen auf, die in anderen Sprachen als Deutsch verfasst sind. Dies erzeugt beim Leser eine Sprachverfremdung, die die Erfahrung der Lektüre mitbestimmt.

Die fünf Romane sind zugleich Medien sprachlicher Äußerungen und stellen sprachliche Äußerungen dar. Für die Literatur ist Sprache ja zugleich Medium und Thema. Romane, die von Migration handeln, thematisieren Fragen der Mehrsprachigkeit und bringen diese auf unterschiedliche Art zum Ausdruck. Bei *Blösch* werden Kommunikationsprobleme zwischen den Figuren dargestellt, denn der Einwanderer Ambrosio lernt die neue Sprache nur schwer und langsam, eine Sprachbarriere trennt ihn von seiner Umwelt. In *Musica Leggera* wiederum spielen Sprachen und Dialekte deshalb eine wichtige Rolle, weil sie mit der kulturellen Identität der mehrsprachigen Protagonisten in Zusammenhang gebracht werden. Beide Romane sind zudem insofern manifest mehrsprachig, als das Spanische und das Italienische in den Texten häufig direkt vorkommen.

In den fremd-irritierenden Aussagen der kindlichen Ich-Erzählerin in *Warum das Kind in der Polenta kocht* spielt der Umgang mit Fremdsprachen ebenfalls eine bedeutende Rolle. Hier wird die Frage nach der Muttersprache anders gestellt. Indem die Erzählerin gegen Ende des Romans beschließt, die deutsche Sprache in

einer Schule zu erlernen, wendet sie sich von der Mutter ab, die diese nicht beherrscht. Dass die Generation der Kinder die Sprache des Einwanderungslandes besser spricht als ihre Eltern, wird auch in *Tauben fliegen auf* thematisiert. Was *Mehr Meer* betrifft, so wird hier erkennbar, dass durch den Erwerb der Sprache des Einwanderungslandes der Zugang zur Literatur gefunden wird.

Alle fünf Romane behandeln die Sprache zudem ausdrücklich als wichtigen Bestandteil des Selbstbildes der Protagonisten. Wie dies konkret in den Texten geschieht und zu welchen literarischen Effekten es führt, sollen die Analysen zeigen. Fest steht, dass die fünf Texte äußerst spannende und unterschiedliche Beispiele der literarischen Darstellung von Mehrsprachigkeit geben.

Fiktionalität und Realitätsreferenz

Die fünf Texte gestalten und stellen je eine differente, subjektive und fiktionale Migration dar. Während die vier ersten Fallbeispiele als ›Romane‹ bezeichnet sind, wird Ilma Rakusas *Mehr Meer* in den Peritexten mit der Gattungsbezeichnung ›Erinnerungspassagen‹ versehen. Mit dem Wissen, dass es sich um literarische Verarbeitungen von Erinnerungen handelt, also um Autofiktion, ist die Leserrezeption leicht anders, weil man beim Lesen das Geschriebene als ›wahr‹ aufnehmen soll. Für die formale Analyse des literarischen Einblicks wiederum ändert sich nur wenig dadurch, dass ein Text als nicht-fiktional gilt. Die Frage, die untersucht wird, bleibt unverändert jene nach den literarischen Mitteln, die eingesetzt werden, um dem Leser Zugang zu den Gefühlen und Gedanken der Figuren zu geben. Nach den Gemeinsamkeiten zwischen Figuren und Autoren wird bewusst nicht gefragt, denn es gehört zum Konzept dieser Untersuchung zur Migrationsliteratur, dass die Texte als fiktionale Darstellungen betrachtet werden und nicht als Lebenszeugnisse (vgl. hierzu S. 41).

Alle fünf Texte beziehen sich auf einen gesellschaftlichen Kontext und in ihnen sind Realitätsreferenzen erkennbar. Mit ihren sozialen Entwicklungen und in ihrer Vielfalt stellt die Schweiz der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts diesen Kontext dar.

1.3 Entwicklung der Schweizer Einwanderungspolitik seit 1945: Einige Eckpunkte zur Wahrnehmung der Migration in der Öffentlichkeit

Mit dem Anliegen, dass diese Studie zum Verständnis des Migrationsphänomens beitragen kann, sollen hier einführend einige soziopolitische und historische Grundinformationen zur Schweiz als Einwanderungsland gegeben werden, um

deutlich zu machen, worauf sich die Texte beziehen.³ Der hier vorgestellte sozialgeschichtliche Überblick bietet nicht nur Fakten, sondern er erläutert auch die wichtigen Entwicklungen. Einen Schwerpunkt soll die Haltung der Schweizer Bevölkerung zur Einwanderung bilden, denn die Texte thematisieren diese. Interkulturelle Beziehungen und Konflikte sind in den fünf Romanen von zentraler Bedeutung. Dieser Aspekt des öffentlichen und privaten Umgangs der Schweizerinnen und Schweizer mit der Einwanderung ist wichtig, denn die Kontakte mit der Bevölkerung haben eine bestimmende Wirkung auf die Entwicklung der Migrationserfahrung.

Die Art und Weise, wie ein Land Fragen zur Aus- und Einwanderung behandelt, sagt viel aus über die Eigentümlichkeiten dieses Landes selbst. Die »Wahrnehmung der Migration ist geprägt durch das kollektive Selbstbild der Schweiz«⁴. Es soll zwischen zwei Aspekten unterschieden werden: Einerseits sind die historischen und rechtlichen Entwicklungen zu skizzieren, andererseits ist die schwer objektivierbare Evolution der Haltung der Bevölkerung zur Einwanderung zu betrachten. Dabei ist einleitend zu unterstreichen, dass die Akzeptanz für Einwanderung nicht nur je nach Individuum, sondern auch von Region zu Region variiert. Wie lassen sich also diese diffusen Haltungen erfassen? Gerade in einer demokratisch verfassten Gesellschaft ist davon auszugehen, dass die gesellschaftliche Ablehnung oder Akzeptanz längerfristig die rechtlichen Entwicklungen bestimmt. Die Rechtslage passt sich tendenziell den Wertvorstellungen der Bevölkerungsmehrheit an. Die Ergebnisse der Abstimmungen zu Einwanderungsthemen bilden für diesen kurzen soziohistorischen Überblick wertvolle Daten, denn sie liefern Momentaufnahmen der durchschnittlichen Einstellung der Schweizerinnen und Schweizer und fungieren daher als historische und statistische Quellen.

3 Vgl. auch Schmitz, Walter: *Handbuch »Literatur der Migration« in den deutschsprachigen Ländern seit 1945. Band I »Einwanderungsländer wider Willen« Prozess und Diskurs*. Dresden: Thelem 2018, S. 165-180. Holenstein, André; Kury, Patrick u. Schulz, Kristina: *Schweizer Migrationsgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Baden: Hier und Jetzt 2018, S. 307-359. Einen aufschlussreichen Überblick der wichtigsten Forschungsfragen bieten Lüthi, Barbara u. Skenderovic, Damir: *Changing Perspectives on Migration History and Research in Switzerland: An Introduction*. In: Dies. (Hg.): *Switzerland and Migration. Historical and Current Perspectives on a Changing Landscape*. Cham: Palgrave 2019, S. 1-30.

4 von Arx, Martina; Egli, Stefan; Lutz, Philipp u. Menet, Joanna: *Die Migration und wir*. In: Philipp Lutz (Hg.): *Neuland. Schweizer Migrationspolitik im 21. Jahrhundert*. Zürich: NZZ Libro 2017, S. 16.

Überfremdungsängste in Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs (von 1945 bis zur Ölkrise von 1974)

Die Zahl der ausländischen Bevölkerung⁵ in der Schweiz ist zwischen 1950 und 2015 von 0,28 Mio. auf knapp 2 Mio. Menschen gestiegen.⁶ Anteilsmäßig zur Gesamtbevölkerung wuchs sie von 6 % auf 24 %, sodass die Schweiz heute neben Kanada und Australien zu den wichtigsten Einwanderungsländern der Welt zählt. Das Phänomen Migration bildet somit einen wesentlichen Bestandteil der Geschichte dieses Landes, besonders seit 1945.⁷

In seiner Monografie zur Entwicklung der Einwanderung in der Schweiz seit dem Zweiten Weltkrieg identifiziert der Geograf Etienne Piguet fünf Phasen: Um 1948 wurde die Schweiz »wegen der Nachfrage nach schwach qualifizierten Arbeitskräften ein Einwanderungsland«⁸. Während der ersten damit einsetzenden Phase (1948-1962) kamen die Migranten vorwiegend aus Italien und arbeiteten hauptsächlich im Bau und im produzierenden Gewerbe.⁹ Wie die BRD und andere westeuropäische Länder entwickelt die Schweiz sogenannte »Gastarbeiter«-Programme.¹⁰ Zur Hälfte waren diese italienischen Arbeiter Saisonniers (Ausweis A), mit einem Aufenthaltsrecht von neun Monaten, zur Hälfte handelte es sich um Einwanderer, die einen jährlich erneuerbaren Ausweis erhielten (Ausweis B), wie etwa Ambrosio, der Protagonist von *Blösch*. Erst wurde auf das Rotationssystem mit den Saisonniers gesetzt, welches als Ziel hatte, die Präsenz der Einwanderer möglichst unauffällig zu halten, weil man davon ausging, »dass die temporär beschäftigten Ausländer wieder in ihr Herkunftsland zurückkehren würden«¹¹. Ab 1961 öffnete »sich die Schweiz [schrittweise] dem Niederlassungsprinzip«¹². Von Anfang an wurden die in großer Mehrheit aus Italien kommenden Einwanderer als unerwünschter Nebeneffekt des wirtschaftlichen Aufschwungs betrachtet und behandelt. Diese fremdenfeindliche Atmosphäre wird besonders in *Blösch* thematisiert.

5 Als »Ausländer« werden in dieser Studie jene Menschen bezeichnet, die langfristig in einem Land leben, ohne die Staatsangehörigkeit dieses Landes zu besitzen.

6 Vgl. Bundesamt für Statistik BFS, Tabelle *Bilanz der ständigen ausländischen Wohnbevölkerung, 1951-2015*, veröffentlicht am 26.08.2016, URL: <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung.assetdetail.194728.html> (Abgerufen am 14.07.2017).

7 Vgl. Piguet, Etienne: *L'immigration en Suisse. Soixante ans d'entrouverture*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes 2013, S. 9.

8 Kreis, Georg: *Viel Zukunft – erodierende Gemeinsamkeit. Die Entwicklung nach 1943*. In: Ders. (Hg.): *Die Geschichte der Schweiz*. Basel: Schwabe 2014, S. 558.

9 Piguet: *L'immigration en Suisse*. 2013, S. 17.

10 Vgl. Lüthi u. Skenderovic: *Changing Perspectives on Migration History and Research in Switzerland: An Introduction*. 2019, S. 1-30, hier S. 4.

11 Kreis: *Viel Zukunft – erodierende Gemeinsamkeit*. 2014, S. 564.

12 Ebd.

Die Jahre der zweiten Phase (1961-1973) waren nicht nur wirtschaftlich durch eine sehr starke Konjunktur gekennzeichnet. Diese »langen ›goldenen‹ Sechziger«¹³ endeten mit gesellschaftlichen Anspannungen, die mit dem Schlüsselbegriff der 68er-Bewegung bezeichnet werden. Anzeichen dieser soziokulturellen Entwicklungen lesen sich in *Musica Leggera*. In diesem Kontext eines gesellschaftlichen Wandels verschärfte und veränderte sich auch die öffentliche Debatte über Einwanderung. Das damalige Schlagwort in den Debatten um Migration hieß »Überfremdung«, ein Terminus, der »sowohl für die Beschreibung eines Zustandes wie auch eines Prozesses oder einer drohenden Gefahr verwendet«¹⁴ wurde, und dies auch von den Behörden. Auf Druck der italienischen Regierung trat 1965 ein Abkommen¹⁵ in Kraft, das die Einwanderungs- und Lebensbedingungen italienischer Einwanderer regeln und unter anderem einen Familiennachzug ermöglichen sollte. Als Reaktion auf die Tatsache, dass die Italiener in der Schweiz bleiben würden, stellte man dann eine Zunahme an xenophoben Haltungen fest; »nationalistische Organisationen und Vereine, die gegen die Regierungspolitik und für einen Einwanderungsstopp kämpfen«¹⁶, wurden gegründet, so etwa bereits 1961 die Partei *Nationale Aktion gegen Überfremdung von Volk und Heimat*¹⁷, welche 1965 eine erste Volksinitiative gegen Einwanderung einreichte.¹⁸ Diese Volksinitiative wurde jedoch 1968 zurückgezogen, nachdem der Bundesrat einen Beschluss über die Reduktion des Ausländeranteils umgesetzt hatte. Damit wiederum begann eine Kontingentspolitik mit jährlich ausgehandelten Einwanderungsquoten.¹⁹ Da jedoch die erklärten Ziele der Regierung, die Einwanderung zu reduzieren, nicht erreicht wurden,²⁰

13 Ebd., S. 554.

14 Misteli, Roland u. Gisler, Andreas: *Überfremdung. Karriere und Diffusion eines fremdenfeindlichen Deutungsmusters*. In: Kurt Imhof, Heinz Kleger u. Gaetano Romano (Hg.): *Vom Kalten Krieg zur Kulturrevolution. Analyse von Medienereignissen in der Schweiz der 50er und 60er Jahre*. Zürich: Seismo 1999, S. 95-120, hier S. 95.

15 Vgl. das Abkommen zwischen der Schweiz und Italien über die Auswanderung italienischer Arbeitskräfte nach der Schweiz, abgeschlossen am 10. August 1964, von der Bundesversammlung genehmigt am 17. März 1965, in Kraft getreten am 22. April 1965. SR-Nummer 0.142.114.548.

16 Piguet, Etienne: *Einwanderungsland Schweiz. Fünf Jahrzehnte halb geöffnete Grenzen*. Aus d. Fr. v. Irena Sgier. Bern et al.: Haupt 2006, S. 27.

17 Vgl. Weibel, Andrea: *Schweizer Demokraten (SD)*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*. Version vom 20.03.2017. URL: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17409.php (Abgerufen am 1.10.2017). Vgl. hierzu auch ausführlicher: Schmitz: *Handbuch ›Literatur der Migration‹ in den deutschsprachigen Ländern seit 1945. Band I*. 2018, S. 169-175.

18 Vgl. Schweizerische Bundeskanzlei: »Eidgenössische Volksinitiative ›Ueberfremdung‹«. URL: <https://www.admin.ch/ch/d/pore/vi/vis89.html> (Abgerufen am 03.10.2017).

19 Vgl. Piguet: *Einwanderungsland Schweiz*. 2006, S. 37-41.

20 Wie es Piguet erklärt, kündigte der Bundesrat am 28. Februar 1968 »eine dreiprozentige Reduktion des Ausländeranteils bis Ende 1968 an und sieht bis Ende 1969 eine weitere Reduktion um 2 % vor [...]. Zwischen Ende 1967 und Ende 1968 steigt [jedoch] der Anteil an Aus-

wurde eine zweite Volksinitiative eingereicht. Am 7. Juni 1970 wurde über die sogenannte ›Schwarzenbach-Initiative‹ abgestimmt, die einen Ausländeranteil von 10 % pro Kanton (Genf 25 %) vorsah; sie wurde mit 56 % Stimmen abgelehnt. Es handelte sich um eine der »wichtigsten [Abstimmungen] in der neueren Geschichte der Schweiz«²¹, die Medienaufmerksamkeit war enorm und die Stimmbeteiligung von 74,7 % stellte fast einen Rekord dar.²² Dieses Ereignis wird in *Tauben fliegen auf* aufgegriffen (vgl. S. 208 dieser Arbeit). Die Eltern der Erzählerin schildern, wie sie die Abstimmung erlebt hatten.

Zahlreiche Saisonniers, die seit den 1950er Jahren angeworben wurden, blieben also und ihre Familien zogen nach. »Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen.«²³ Max Frischs berühmter Satz ist Teil einer Rede, die er 1965 während der Jahreskonferenz der Vereinigung der kantonalen Fremdenpolizeichefs im Großratsaal von Luzern hielt und in der er pointiert auf die gesellschaftlichen Spannungen in Bezug auf die Einwanderung aufmerksam machte. Die Rede steht für einen Umbruch in der Wahrnehmung der Frage und ist daher als wichtiges historisches Ereignis zu sehen, denn im Laufe der 1960er Jahre setzte sich im öffentlichen Diskurs langsam eine dritte Ansicht durch: Zusätzlich zu den Wirtschaftsverbänden, die sich eine starke Einwanderung wünschten, und den nationalkonservativen Bewegungen, die einen Einwanderungsstopp und eine Rückkehr der Gastarbeiter forderten, wurde nun auch immer stärker auf die menschliche Dimension des Einwanderungsphänomens aufmerksam gemacht. Wichtig in der Entwicklung der Wahrnehmung der Einwanderung zu dieser Zeit war auch die Rezeption des gesellschaftspolitischen und ästhetischen Dokumentarfilms *Siamo Italiani* (CH 1964) von Alexander J. Seiler, Rob Gnant und June Kovach, in dem das Leben der ›Fremdarbeiter‹ in der Schweiz in seinen wichtigsten Aspekten gezeigt wird. Die Arbeitsbedingungen, die Wohnverhältnisse, der verbotenen Nachzug der Familie, die Öde des Sonntags, die Hartherzigkeit der Einheimischen und die Bürokratie werden thematisiert.²⁴

ländern mit Bewilligung B oder C von 891000 auf 933000, was einer Erhöhung um 4,8 % entspricht.« Vgl. ebd., S. 31.

21 Ebd., S. 33.

22 Die durchschnittliche Wahlbeteiligung zwischen 1951 und 1970 lag bei 47,8 %. Vgl. Datei *Entwicklung der Stimmbeteiligung bei eidgenössischen Volksabstimmungen*, Bundesamt für Statistik. URL: <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/politik/abstimmungen/stimmbeteiligung.assetdetail.1863368.html> (Abgerufen am 23.03.2019). Zu bemerken ist außerdem, dass das Frauenstimmrecht erst ein Jahr später eingeführt wurde, es haben also nur die Männer über die Schwarzenbach-Initiative abstimmen können.

23 Frisch, Max: *Öffentlichkeit als Partner*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, S. 100.

24 Vgl. die Kurzbeschreibung des Films auf der Seite der Dschoint Ventschr Filmproduktion AG, Inhaberin der Rechte. URL: <https://www.dvfilm.ch/de/movies/documentaries/siamo-italiani> (Abgerufen am 21.04.2020).

Die ausländische Bevölkerung – davon die Hälfte Italiener – erreichte 1970 die Größe von einer Million, was einem Anteil von 17 % der Gesamtbevölkerung entsprach. Es ist davon auszugehen, dass die Arbeitseinwanderung aus wirtschaftlichen und nicht aus ›menschlichen‹ Gründen toleriert wurde, denn in den Debatten zur Schwarzenbach-Initiative spielte das Befinden der Einwanderer nur eine sekundäre Rolle. In den 1960er Jahren war Einwanderung noch in erster Linie ein wirtschaftliches Thema.

Obwohl die Werke des hier untersuchten Korpus zwischen 1983 und 2011 erschienen sind, handeln sie auch von den Jahren davor. Beat Sterchis Roman *Blösch* spielt hauptsächlich in den 1950er oder 1960er Jahren und thematisiert neben der sozialen Entwicklung in Bezug auf Einwanderung auch die Modernisierung und Rationalisierung der Landwirtschaft im Schweizer Mittelland. Auch die Kindheit und die Jugend von Ilma Rakusa, von denen *Mehr Meer* handelt, spielen sich in diesen Jahren ab. Und in Melinda Nadj Abonjis Roman *Tauben fliegen auf* beziehen sich einige Abschnitte, in denen Erinnerungen der Eltern erzählt werden, auf diese Epoche zwischen ca. 1950 und 1970.

Von der Arbeitseinwanderung zur Asylpolitik, 1974 bis heute

1974 begann für die Einwanderungsgeschichte der Schweiz eine neue Phase. Eine dritte ›Überfremdungs‹-Initiative wurde eingereicht, doch erneut schaffte es die Regierung, »die Bevölkerung davon zu überzeugen, dass ihre Stabilisierungspolitik funktioniert und dass die Initiative verheerende Folgen für die Wirtschaft [...] hätte«.²⁵ Die erste Ölkrise traf im folgenden Jahr die Schweizer Wirtschaft stark; zahlreiche Arbeitsplätze in der Industrie wurden abgebaut. In erster Linie waren dabei die ausländischen Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer betroffen, welche in ihr Herkunftsland zurückkehren mussten, da sie »eine Stelle brauchen, um ihre Aufenthaltsbewilligung verlängern zu können«²⁶. Das System mit befristeten Aufenthaltserlaubnissen (Ausweise A, Saisonnier, und B, jährliche Aufenthaltserlaubnis) ermöglichte es der Schweiz, indirekt ihre Arbeitslosigkeit zu exportieren. Der Zynismus dieser Situation kommt in Supinos Roman kurz zum Ausdruck (vgl. ML 37 und S. 108 dieser Arbeit). Von 1975 bis 1980 sank der Ausländeranteil erstmals seit dem Zweiten Weltkrieg von 18 % auf 16 %.²⁷ Die Arbeitslosigkeit wiederum stieg nur sehr leicht, 1974 lag sie noch bei 0 %, 1976 erreichte sie 0,7 %.²⁸

25 Piguet: *Einwanderungsland Schweiz*. 2006, S. 40f. Die Initiative wird mit 65,8 % deutlich abgelehnt, die Stimmbeteiligung bleibt mit 70 % überdurchschnittlich hoch.

26 Vgl. für eine detaillierte Analyse ebd., S. 43-46.

27 Ebd., S. 44.

28 Degen, Bernard: *Arbeitslosigkeit*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 09.12.2013. URL: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D13924.php (Abgerufen am 23.03.2019).

Die Stimme der linken Bewegungen, die sich im bekannten Frisch-Zitat hören lässt und die man als ›humanistisch‹ bezeichnen kann, wurde Ende der 1970er Jahre immer lauter: Eine Volksinitiative für die Verbesserung der Lebensbedingungen von Einwanderern, die ›Mitenand-Initiative für eine neue Ausländerpolitik‹, wurde 1977 lanciert und eingereicht. Ihr Ziel war es, die Gesetzgebung zu verändern, um »die Menschenrechte, die soziale Sicherheit und den Familiennachzug der Ausländer [zu sichern und] die Interessen der Schweizer und Ausländer gleichermassen [zu berücksichtigen]«²⁹. Am 5. April 1981 wurde abgestimmt. Mit einer verhältnismäßig niedrigen Wahlbeteiligung von 39,9 % und 83,8 % Neinstimmen wurde »den Solidaritätsträumen ein abruptes Ende«³⁰ gesetzt. Dieses unmissverständliche Ergebnis zeigt zum einen, dass eine überwältigende Mehrheit der Wählerinnen und Wähler grundsätzlich gegen eine Erhöhung der Einwanderung eingestellt war und diese höchstens aus wirtschaftlichen Gründen toleriert wurde. Zum anderen zeigt die ›Mitenand-Initiative‹ aber auch, dass damals ein Umdenken in Gang war und die Befindlichkeit der Einwanderer eine immer größere Rolle zu spielen begann. Frauen und Männer, die in die Schweiz einwanderten, wurden nicht mehr als bloße Arbeitskräfte betrachtet, sondern von den Initianten auch als gleichgestellte Mitglieder der Schweizer Gesellschaft verstanden.

In den 1980er Jahren verbesserte sich die Konjunktur; das Kontingentsystem mit einer Zusammenstellung von Saisoniers und Jahresaufenthaltsgenehmigungen wurde fortgeführt, sodass die ausländische Bevölkerung weiter wachsen konnte. Die Einwanderer dieser zweiten Einwanderungsbewegung stammten nun größtenteils aus Portugal und Jugoslawien, weil die traditionellen Herkunftsländer Italien und Spanien ihrerseits ein starkes Wirtschaftswachstum erlebten.³¹ In dieser Zeit verbesserte sich auch die rechtliche Lage der Einwanderer: »Die Umwandlung von Jahresaufenthaltsbewilligung (B) in Niederlassungsbewilligung (C) [erfolgt] bereits nach 5 statt [...] 10 Jahren; die Wartefrist für die Familienzusammenführung wird von 15 auf 12 Monate herabgesetzt.«³² Zudem war »die Arbeitslosenversicherung inzwischen auf die gesamte Erwerbsbevölkerung ausgedehnt«³³ worden. In diesem Zusammenhang zeigt Piguet, wie das internationale Recht allmählich die Einwanderungspolitik der Schweiz beeinflusst hat, etwa mit der langsamen Abschaffung des Saisonierstatus. Schrittweise bewegte sich die Rechtslage nunmehr doch noch in Richtung der Ziele der ›Mitenand-Initiative‹.

29 Wortlaut der Initiative. Vgl. Schweizerische Bundeskanzlei, »Eidgenössische Volksinitiative ›Mitenand-Initiative für eine neue Ausländerpolitik‹« URL: <https://www.admin.ch/ch/d/pore/vj/vis128t.html> (Abgerufen am 23.03.2019).

30 Piguet: *Einwanderungsland Schweiz*. 2006, S. 48.

31 Vgl. ebd., S. 49-56.

32 Ebd., S. 56.

33 Ebd.

Im Laufe der 1990er Jahre fand in Bezug auf die Einwanderung in der Schweiz ein struktureller Umbruch statt, weil die Arbeitsmigration nicht mehr der wichtigste Einwanderungsgrund war, sondern als solcher vom Familiennachzug und der politisch motivierten, das heißt der Asylmigration abgelöst wurde. Parallel dazu etablierte sich die SVP als rechtspopulistische Partei. Ihr wichtigstes Wählersegment bildeten »die Anhänger der fremdenfeindlichen Bewegungen, die sich 1970 noch hinter Schwarzenbachs Ausländerinitiative geschart hatten«. ³⁴ Hatten die Nationalkonservativen 1991 noch einen Wähleranteil von nur 11,9 % besessen, so erreichten sie bei den Nationalratswahlen von 1999 22,6 %. Bei den Wahlen von 2015 wiederum erreichte die SVP 29,4 % und ist damit die Partei, die am meisten Sitze im eidgenössischen Parlament hat. Obwohl sie bei den Parlamentswahlen von 2019 große Wahlanteile verlor, bleibt die SVP bis dato mit 25,6 % die stärkste Partei im Nationalrat. Regelmäßig lanciert oder unterstützt die SVP Volksabstimmungen, die zum Ziel haben, die Einwanderung zu reduzieren. ³⁵

In *Tauben fliegen auf* wird diese Entwicklung aus der Perspektive einer jungen Frau dargestellt, die in der Schweiz sozialisiert wurde, deren Eltern jedoch aus Ex-Jugoslawien kommen (vgl. T 105-109). Verschiedene Diskurse der 1990er Jahre zur Einwanderung, die hier präsentiert wurden, kommen in diesem Werk zum Ausdruck.

Wenn sich dieser Überblick zur Einwanderungsgeschichte bisher einzig mit der Arbeitsmigration befasst hat und die Asylpolitik noch nicht angesprochen wurde, dann hängt dies damit zusammen, dass diese bis 1970 nur wenig Anlass zur Polemik gab. Während des Ungarischen Volksaufstands von 1956 wurden rund 14 000 Flüchtlinge »im Allgemeinen mit offenen Armen empfangen«. ³⁶ Ebenso unkompliziert wurden später auch rund 2000 Tibeter (1963-1964), 14 000 Tschechen (1968) und 7500 Flüchtlinge aus Südostasien, die sogenannten *Boatpeople* (1978-1981), aufgenommen. ³⁷ Diese Gruppen kamen alle aus ehemaligen sozialistischen Staaten. Dass ihre Aufnahme so problemlos verlief, erklärt sich zum einen daraus, dass es sich bei den Flüchtlingen aus Osteuropa oft um hoch ausgebildete Menschen handelte, welche die Wirtschaft brauchen konnte. Zum anderen wurden diese Aufnahmen als Teil des Kampfs gegen den Kommunismus gesehen. In Bezug auf den Militärputsch in Chile von 1973 wurde die Schweizer Asylpolitik dann zum ersten

34 Jost, Hans Ulrich: *Tradition und Modernität in der SVP*. In: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte/Revue d'histoire*. (2007) Band 14, Heft 1, S. 25-44, hier S. 40.

35 Vgl. für eine detaillierte Geschichte der rechtspopulistischen Parteien in der Schweiz: Skenderovic Damir u. D'Amato, Gianni: *Mit dem Fremden politisieren. Rechtspopulismus und Migrationspolitik in der Schweiz seit den 1960er Jahren*. Zürich: Chronos 2008.

36 Piguet: *Einwanderungsland Schweiz*. 2006, S. 91.

37 Für eine ausführlichere Beleuchtung der Haltung der Schweizer Regierung in Bezug auf die spezifischen Flüchtlingsgruppen, vgl. ebd., S. 92-95.

Mal seit dem Zweiten Weltkrieg restriktiver. Hier waren die Flüchtlinge ja auch eher politisch links eingestellt.³⁸

1981 trat ein erstes Asylgesetz in Kraft, welches seither regelmäßig aktualisiert wurde, um auf die weltweit zunehmenden Flüchtlingsbewegungen zu reagieren. Seitdem zeichnet sich die Schweizer Asylpolitik gegenüber Flüchtlingen durch eine Abschreckungstaktik aus, deren Ziel darin besteht, »unattraktive Aufnahmebedingungen zu schaffen, um unbegründete Asylgesuche zu verhindern«³⁹. Die durchschnittliche Zahl der Asylbewerber pro Jahr steigt seit 1980 tendenziell. Daher wird ab diesem Zeitpunkt die Frage nach der Einwanderung nicht mehr bloß aus der Perspektive der Arbeitsmigration betrachtet. Die Schweiz betreibt heute eine Asylpolitik, die so abweisend wie möglich ist; doch das Land nimmt Kontingente von Flüchtlingen auf, wenn diese beweisen können, dass sie einen Anspruch auf Asyl haben.

In der *Geschichte der Schweiz* stellt Georg Kreis zur Entwicklung der Einwanderungsfrage Folgendes fest: »Während in den 1960er Jahren selbst geringe kulturelle Differenz noch scharfe Distanzierung auslöste, hat die schweizerische Gesellschaft inzwischen gelernt, mit größeren kulturellen Unterschieden alles in allem gelassener umzugehen.«⁴⁰ Dass das Land im Vergleich zu 1960 globalisiert und multikulturell geworden ist, stellt niemand in Frage. Diese Diversität gehört heute zu den Grundeigenschaften der Schweiz und erklärt auch ihren wirtschaftlichen und soziokulturellen Erfolg; doch von »Gelassenheit« in Bezug auf Einwanderung kann nicht die Rede sein.

Die letzte grundlegende Veränderung in der Einwanderungsregelung stellte der Beitritt der Schweiz zum Schengen-Raum dar. Seit 2002 gilt die Personenfreizügigkeit für die fünfzehn »alten« EU-Mitgliedstaaten; schrittweise wurde diese auf alle Mitgliedstaaten des Schengen-Raums erweitert. Am 5. Juni 2005 wurde im Rahmen eines Referendums die Umsetzung der bilateralen Abkommen über die

38 Die Bundesversammlung war in den 1970er Jahren von konservativen und mitte-rechts Parteien dominiert. FDP, CVP und SVP hatten zusammen eine absolute Mehrheit. Obwohl die SP Sozialdemokratische Partei der Schweiz stärkste Kraft war (22,9 %) ergaben die Wahlen von 1971 folgende Stärkenverhältnisse: FDP Freisinnig-Demokratische Partei der Schweiz (liberal) 21,8 %, CVP Christlichdemokratische Volkspartei der Schweiz (Mitte) 20,3 %, SVP Schweizerische Volkspartei (bis 1971: Bauern-, Gewerbe- und Bürgerpartei, BGB) 11,1 %, der inzwischen aufgelöste Landesring der Unabhängigen (sozialliberal) 7,6 %, die rechtsextremen Parteien der Republikaner und der Schweizer Demokraten bekommen zusammen 5,5 %. Vgl. Tabelle *Nationalratswahlen: Stärke der Parteien*, aktualisiert am 11.11.2015, Bundesamt für Statistik BFS, URL: <https://www.bfs.admin.ch/bfsstatic/dam/assets/217191/master> (Abgerufen am 19.07.2019).

39 Piguët: *Einwanderungsland Schweiz*. 2006, S. 111.

40 Kreis: *Viel Zukunft – erodierende Gemeinsamkeit*. 2014, S. 565.

Assoziierung der Schweiz an Schengen und an Dublin ratifiziert.⁴¹ 2008 wurden die systematischen Personenkontrollen an der Grenze abgeschafft. Wenn heute ein EU-Bürger einen Arbeitsvertrag in der Schweiz hat, bekommt er im Prinzip eine Aufenthaltsgenehmigung. »Aus den übrigen Staaten soll dagegen nur [...] die Einwanderung von hoch qualifizierten Spezialisten zugelassen werden, die nicht in EU- und EFTA-Staaten rekrutiert werden können.«⁴² Nach der Zustimmung vom 9. Februar 2014 zur Volksinitiative »Gegen Masseneinwanderung« bleibt die Zukunft der Personenfreizügigkeit in der Schweiz jedoch ungewiss.⁴³

Seit 1945 sind Fragen zur Einwanderung durchgehend von großem öffentlichem Interesse und erfahren besonders vor entsprechenden Abstimmungen starke mediale Aufmerksamkeit. Migration gehört langfristig zu den umstrittensten Themen im öffentlichen und politischen Diskurs.⁴⁴ Im Folgenden werden die wichtigsten Abstimmungen zur Einwanderung seit 1980 aufgeführt, um in Grundzügen die Haltung der Wähler zu zeigen. Aktuell dürfen Zugezogene nach mindestens zehn Jahren in der Schweiz einen Einbürgerungsantrag stellen, welcher von den drei administrativen Ebenen genehmigt werden muss: Gemeinde, Kanton und Bund. 1983, 1994 und 2004 wurde der Versuch unternommen, das Einbürgerungsgesetz zu vereinfachen, besonders für Ausländerinnen und Ausländer der zweiten und dritten Generation. Diese Vorschläge wurden bei Abstimmungen jeweils abge-

41 Vgl. Volksabstimmung vom 05.06.2005: Bundesbeschluss vom 17.12.2004 über die Genehmigung und die Umsetzung der bilateralen Abkommen zwischen der Schweiz und der EU über die Assoziierung an Schengen und an Dublin. Stimmbeteiligung 56,63 %, Ja 54,6 %. Vgl. <http://www.bk.admin.ch/ch/d/pore/va/20050605/index.html> (Abgerufen am 11.2.2019).

42 Heiniger, Marcel: *Einwanderung*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*. Version vom 07.12.2006. URL: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7991.php (Abgerufen am 23.03.2019). Diese wichtige rechtliche Veränderung wird bei Schmitz nicht erwähnt. Diese Unterlassung trägt dazu bei, dass das Kapitel mit dem Titel »Die ›multikulturelle‹ Schweiz und ihre Zuwanderer« generell ein Bild der historischen Entwicklungen zur Einwanderung in der Schweizer Gesellschaft gibt, das zu sehr auf die ausländerfeindlichen Attitüden konzentriert, ohne die gesellschaftliche Akzeptanz für Einwanderung, die in dieser Wahl zum Ausdruck kam, zu berücksichtigen. Die SVP hatte 2005 eine starke Werbekampagne gegen den Beitritt der Schweiz zum Schengenraum geführt. Vgl. Schmitz: *Handbuch ›Literatur der Migration‹ in den deutschsprachigen Ländern seit 1945. Band I*. 2018, S. 165-180.

43 Die Volksinitiative vom 9.2.2014 »gegen Masseneinwanderung« wurde mit 50,3 % der Stimmen und einem Ständemehr von 12 + 5 Halbkantonen zu 8 + 1 Halbkanton angenommen. Der neue Paragraph 121a der Bundesverfassung gibt zwar keine konkreten Zahlen für die Einwanderung vor, er ist jedoch mit den bilateralen Verträgen der Schweiz mit der EU nicht kompatibel, weshalb er nur im Ansatz umgesetzt wurde. Vgl. Schweizerische Bundeskanzlei: »Eidgenössische Volksinitiative ›Gegen Masseneinwanderung‹« URL: <https://www.admin.ch/ch/d/pore/vi/vis413t.html> (Abgerufen am 06.10.2017).

44 Vgl. Lüthi u. Skenderovic: *Changing Perspectives on Migration History and Research in Switzerland: An Introduction*. 2019, S. 6.

lehnt, wenn auch 1994 nur mit dem Ständemehr.⁴⁵ Gegen leichte Vereinfachungen eines restriktiven Einbürgerungsgesetzes zu stimmen ist als eine Haltung zu interpretieren, die gegenüber Ausländern im Grunde feindselig ist.

Im Jahre 2000 wurde eine letzte Initiative nach dem Modell der Schwarzenbach-Initiativen vorgelegt, welche vorsah, dass »der Anteil der ausländischen Staatsangehörigen an der Wohnbevölkerung der Schweiz 18 % nicht übersteigt«.⁴⁶ Dass der Text wie sämtliche »Überfremdungs-Initiativen« abgelehnt wurde, zeigt, dass eine deutliche Mehrheit der Wählerinnen und Wähler eine kontrollierte Einwanderung akzeptiert – in diesem Fall haben 63,8 % dagegen gestimmt. In keinem Kanton kam der Vorschlag durch, dem Ausländeranteil eine fixe Obergrenze zu setzen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass verschiedene Aspekte die Entwicklung der Haltung der Schweizer Bevölkerung zur Einwanderung seit 1950 bestimmen: Erstens scheint es einen Konsens darüber gegeben zu haben, dass Arbeitseinwanderung aus der Europäischen Union wirtschaftlich klug und gesellschaftlich annehmbar ist. Die Abstimmungsergebnisse belegen diese Akzeptanz langfristig. Zweitens ist die Schweiz seit jeher bereit, Asylsuchende zu empfangen, wobei sie sich jedoch bemüht, so unattraktiv wie möglich zu bleiben, um zu verhindern, dass Leute von außerhalb der EU in die Schweiz einwandern, nur um ihren Lebensstandard zu verbessern.

Die Geschichte der Einwanderung offenbart zahlreiche Facetten und trägt zum gesellschaftlichen Verständnis der heutigen Schweiz bei. Doch während die Entwicklungen des Einwanderungsrechts und die demografische Evolution objektiv gut beschreibbar sind, ist es schwieriger, die gesellschaftlichen Entwicklungen in Bezug auf die Akzeptanz der Einwanderung zu erfassen. Besonders bei der Frage nach dem Befinden der Einwanderer, um die es in dieser Studie geht, ist die Wissenschaft auf die Zeugnisse und auf die Darstellungsfähigkeit der Literatur angewiesen. Um das Phänomen der Einwanderung in seiner Komplexität zu beschreiben, werden die hier zusammengefassten quantitativen Entwicklungen mit qualitativen Fallstudien aus der Literatur illustriert.

45 Zur Annahme einer Abstimmungsvorlage muss in bestimmten Fällen zusätzlich zum Volksmehr (der Mehrheit der gültig abstimmenden Bürger) auch die Mehrheit der Stände (das heißt der Kantone) einer Vorlage zustimmen.

46 Wortlaut Initiative. Vgl. Schweizerische Bundeskanzlei: »Eidgenössische Volksinitiative ›Für eine Regelung der Zuwanderung««. URL: <https://www.admin.ch/ch/d/pore/vi/vis243t.html>. (Abgerufen am 06.10.2017).

1.4 Methode: ein literatursoziologischer und hermeneutischer Ansatz

Wie geht die Schweiz als Gesellschaft mit Einwanderung um und wie fühlt es sich an, in dieses Land einzuwandern? Um aufzuzeigen, wie die fünf ausgewählten literarischen Texte Einblicke in die Migration bereitstellen können, werden sie unter unterschiedlichen Aspekten analysiert. Inhaltlich vermittelt jeder der ausgewählten Texte andersartige Informationen zur Schweiz als Gesellschaft und inszeniert die eingewanderten Protagonisten zugleich als Subjekte und Modellfiguren. Ihre Beziehungen zu ihren sozialen Kontexten werden im Laufe der fünf Fallstudien analysiert. Genauer soll untersucht werden, welche Gesellschaftsbilder in Bezug auf Migration vermittelt werden. In Bezug auf die Entwicklung der Protagonisten wird danach gefragt, wie die Einwanderung generationsbezogene Differenzen erzeugt und wie man als Migrantin oder als Migrant mit einer mehrkulturellen Herkunft umgehen und einen Weg zur Selbstbestimmung finden kann. Die Bedeutung der Sprachen und des Spracherwerbs spielt dabei eine große Rolle.

Doch in der Arbeit geht es nicht bloß darum, zu erklären, wie die Texte als historische und subjektive Dokumente zu lesen sind und welche Daten man daraus in Bezug auf Migration ziehen kann. Auch ihre literarische Form wird analysiert: Es wird gezeigt, mit welchen Erzählstrategien und mit welcher Literatursprache die Inhalte dargestellt werden. Die erzählerischen und ästhetischen Eigenschaften literarischer Texte zu analysieren ist schließlich eines der Kerngeschäfte der Literaturwissenschaften. Die Ziele der Arbeit sind also sowohl hermeneutisch-strukturalistisch (die Ästhetiken und Erzählstrukturen der Texte werden beschrieben) als auch literatursoziologisch (ihre gesellschaftliche Relevanz wird herausgearbeitet). Diese zwei Ansätze sind komplementär, denn die Erzählweise bestimmt auch, wie der Text gelesen werden soll. Inhalt und Form können daher nicht voneinander getrennt analysiert werden.

Der erzähltheoretische Ansatz: Darstellungen der Erzählweise nach Gérard Genette und Dorrit Cohn

Literatur ermöglicht Einblicke in das menschliche Bewusstsein. Diese Eigenschaft wird im ersten Teil von Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* thematisiert. Der Erzähler erinnert sich an seine Kindheit, unter anderem auch daran, wie er seine lässigen Sommertage auf dem Lande beim Lesen verbrachte. Er reflektiert dabei über die Vorzüge der Literatur gegenüber der Realität in Bezug auf die Darstellung von Gefühlswelten:

Ein wirklicher Mensch, mögen wir noch so sehr mit ihm sympathisieren, wird von uns zum großen Teil durch die Sinne aufgenommen, das heißt, große Partien an ihm bleiben undurchsichtig für uns und bilden eine Art toter Last, mit der unser

Empfindungsleben nichts anzufangen weiß. Stößt ihm ein Unglück zu, so können wir nur an einer kleinen Stelle der Gesamtvorstellung, die wir von ihm haben, davon berührt werden, ja mehr noch: auch nur in einem kleinen Teil der Gesamtvorstellung, die er von sich selber hat, wird er selbst es sein können. Die Erfindung des Romanschriftstellers war nun, diese für die Seele undurchdringlichen Partien durch eine gleiche Menge immaterieller Teile zu ersetzen, das heißt solcher, die unsere Seele sich anverwandeln kann. Was spielt es nun noch für eine Rolle, ob die Handlungen und Gefühle dieser Wesen einer ganz neuen Art uns als wahr erscheinen, da wir sie ja zu den unsern gemacht haben, da sie sich in uns selbst abspielen und, während wir fieberhaft die Seiten des Buches umblättern, die Schnelligkeit unserer Atemzüge und die Lebhaftigkeit unseres Blicks sich ganz nach ihnen regeln muß.⁴⁷

Die Fähigkeit der Literatur, Gefühle, Eindrücke und Gedanken darzustellen, wird in dieser Arbeit ernst genommen und angewandt, um die Einwanderung in die Schweiz als gesellschaftliches Phänomen zu analysieren.

In einer erweiterten Reflexion zu den »kognitiven Werte[n] fiktionaler Literatur«⁴⁸ konturiert Oliver Scholz die Potenziale, aber auch die Grenzen von Literatur als Darstellungsmedium von Gefühlen und Emotionen:

Literarische Werke, Filme, Gemälde und Musik ermöglichen es uns, Gefühle und Stimmungen zu durchleben, die uns vorher fremd waren oder deren Durchleben im wirklichen Leben mit Risiken und Nachteilen behaftet ist, die wir nicht zu tragen bereit sind. Dorothy Walsh bezeichnet diese gefühlsbezogene Erkenntnisform treffend als »knowing by vicarious living through«. Obgleich eine solche

47 Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt*. [1913] Aus d. Fr. v. Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964, S. 117. »Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. Qu'un malheur le frappe, ce n'est qu'une petite partie de la notion totale que nous avons de lui, que nous pourrions en être émus, bien plus, ce n'est qu'en une partie de la notion totale qu'il a de soi, qu'il pourra l'être lui-même. La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler. Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard.« Vgl. auch Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton NJ: Princeton University Press 1978, S. 4.

48 Scholz, Oliver: *Fiktionen, Wissen und andere kognitive Güter*. In: Tobias Klauk u. Tilmann Köppe (Hg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2014, S. 209-234, hier S. 209.

Erkenntnis, wie sie einräumt, symbolisch vermittelt sei, handelt es sich ihrer Meinung nach doch um eine Form von »knowledge by acquaintance«, nämlich um »knowing what an experience is like«.

Trotz der Berechtigung der Grundidee ist Vorsicht geboten, will man die These nicht überziehen. Übertrieben wäre sicher die Erwartung, das, was wir fühlen, wenn wir die Taten und Leiden eines fiktiven Charakters mit Anteilnahme verfolgen, gleiche in allen Hinsichten und Intensitäten dem, was ein Mensch empfindet, der tatsächlich tut und erleidet, wovon wir gelesen haben. Gleichwohl können wir anhand von Romanen und Dramen vieles über die imaginierten Gefühle und über unsere Reaktionen auf Gefühle dieses Typs lernen. Dies kann wesentlich zur Selbsterkenntnis und zum besseren Verstehen anderer Personen beitragen.⁴⁹

Die fünf Fallanalysen dieser Studie machen Gebrauch von diesem Potential zum besseren Verstehen anderer Personen, das der Literatur hier zugeschrieben wird. Um aufzuzeigen, dass die ausgewählten Texte zum Verständnis des Phänomens der Migration beitragen, fragen die Analysen danach, anhand welcher narrativer Vorgehensweisen der Leser durch die Handlungen geführt wird und über welche Erzähltechniken Einblicke in die Innenwelten des Protagonisten vermittelt werden.

Die Herangehensweise richtet sich dabei nach den theoretischen Grundlagen von Gérard Genette, wie er sie im methodischen Essay *Discours du récit*⁵⁰ am Beispiel der eben zitierten *Recherche du temps perdu*⁵¹ konzeptualisiert hat. Da diese Herangehensweise auch in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft stark etabliert ist,⁵² ist es überflüssig, Genettes Ansatz hier im Detail vorzustellen. Der Literaturtheoretiker macht das *Wie*, die Beschreibung der literarischen Formen, zum Mittelpunkt der literaturwissenschaftlichen Analyse. In den folgenden Kapiteln werden also Genettes drei Kategorien Zeit, Modus und Stimme verwendet, um zu beschreiben, mit welchen narrativen Verfahren die fiktionalisierten Migrationserfahrungen vermittelt werden.

Bei der Analyse von fiktionalisierten Gedankengängen und Emotionen, welche im Fokus der Fragestellungen stehen, stützt sich die Studie methodisch auf Dorrit Cohns Untersuchung *Transparent Minds*⁵³. In dieser präsentiert Cohn die erzähleri-

49 Ebd., S. 228f. Vgl. Walsh, Dorothy: *Literature and Knowledge*. Middletown CT: Wesleyan University Press 1969, S. 129.

50 Vgl. insbesondere Genette, Gérard: *Discours du récit. Essai de méthode*. In: *Figures III*. Paris: Seuil 1972, S. 65-282.

51 Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*. [1913-1927] Hg. v. Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard 1999.

52 So beziehen sich etwa Matías Martínez und Michael Scheffel in ihrer weitverbreiteten *Einführung in die Erzähltheorie* im Wesentlichen auf Genettes Erkenntnisse. Vgl. Martínez, Matías u. Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. [1999] 10. überarb. u. akt. Aufl. München: C. H. Beck 2016.

53 Cohn: *Transparent Minds*. 1978.

schen Möglichkeiten, um Bewusstsein in Prosawerken darzustellen. Da sie weniger verbreitet ist als Genette, soll ihr Ansatz im Folgenden kurz skizziert werden. Cohn systematisiert die unterschiedlichen erzählerischen Situationen, in denen Gedanken, Erinnerungen oder Gefühle dargestellt werden. Die drei ersten Kategorien, die sie dafür anführt, beziehen sich auf heterodiegetische Erzählungen, in denen die Erzählinstanz also nicht zu den Figuren gehört (Cohn nennt diesen Bereich *third person context*). Erstens bezeichnet sie die »Erzählerrede über das Bewusstsein der Figur«⁵⁴ als *Psycho-Narration*, zweitens steht für sie der Terminus *quoted monologue* für die »geistige Rede einer Figur«⁵⁵, welche also im Rahmen einer heterodiegetischen Erzählung wie direkte Rede wiedergegeben wird, und drittens verwendet sie den Begriff *narrated monologue*, um »die geistige Rede einer Figur in der Gestalt von Erzählerrede«⁵⁶ zu beschreiben. Der *narrated monologue* entspricht weitgehend der deutschen *erlebten Rede* und dem französischen *discours indirect libre*.

Im zweiten Teil der Studie findet man die verschiedenen Möglichkeiten für die Präsentation von inneren Vorgängen in homodiegetischen Erzählungen (in Stanzels⁵⁷ Terminologie Ich-Erzählsituation genannt). Auch hier gibt es verschiedene Modelle. Unter dem Begriff *retrospective techniques* werden die verschiedenen Konstellationen zusammengefasst, in denen ein Ich-Erzähler über seine Vergangenheit oder Ereignisse in der Vergangenheit reflektiert. In diesem Modus werden etwa breite Teile der *Recherche*⁵⁸ erzählt. Der *autonomous monologue* zeigt das extremste Stadium der Wiedergabe von Innenwelten am Paradebeispiel von Penelopes innerem Monolog in James Joyces *Ulysses*⁵⁹. Cohn zeigt zudem die verschiedenen Beschreibungsmöglichkeiten von Emotionen und Gedanken in der Ich-Form, die sich zwischen den zwei Polen des *autonomous monologue* und den retrospektiven Techniken bewegen.

Indem Dorrit Cohn ein breites Panorama von erzählerischen Gestaltungsmöglichkeiten für die Darstellung von Gedankenwelten durchforscht und systematisiert, stellt sie ein effizientes und gut anwendbares Instrumentarium zur Verfügung, um literarische Einblicke in die Migration zu beschreiben und zu analysieren. Da stets mit vorwiegend anerkannten Beispielen aus der deutsch-, französisch- und englischsprachigen Literatur gearbeitet wird, bietet *Transparent Minds* auch eine Reihe von exemplarischen Textpassagen, die man mit dem Text, den man untersucht, gut vergleichen kann. Die Vorgehensweise, die Machart des

54 Ebd., S. 14: »the narrator's discourse about a character's consciousness«.

55 Ebd.: »a character's mental discourse«.

56 Ebd.: »a character's mental discourse in the guise of the narrator's discourse«.

57 Stanzel, Franz Karl: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an »Tom Jones«, »Moby Dick«, »The Ambassadors«, »Ulysses« u.a.* Wien et al.: Braumüller 1955.

58 Proust: *À la recherche du temps perdu*. [1913-1927] 1999.

59 Joyce, James: *Ulysses*. [1922] Hg. v. Jeri Johnson. Oxford: Oxford University Press 1993.

zu analysierenden Textes mit der eines Klassikers zu vergleichen und somit durch die Beschreibung von Analogien und Kontrasten die Erzählweise zu bestimmen, wird in dieser Arbeit in einigen Fällen praktiziert (vgl. insbesondere S. 75-78 u. S. 238-242 dieser Arbeit).

Die beschriebenen theoretischen Gesichtspunkte von Genette und Cohn bieten das passende Instrumentarium für die textnahen Analysen, die im Laufe dieser Arbeit zu den fünf ausgewählten Romanen formuliert werden. Genette erlaubt es, die erzählerische Struktur der Texte aufzuzeigen, und anhand von Cohns Systematisierung von literarischen Innenweltdarstellungen wird veranschaulicht, mit welchen literarischen Prozessen das Bewusstsein der Figuren zugänglich gemacht wird. Die hier skizzierten und seit Längerem etablierten Erzähltheorien bieten so die erste methodische Stütze für die vorliegende Studie.

Der literatursoziologische Ansatz: Die Vorgehensweise von Kuzmics und Mozetič

Die Analysen haben eine soziologische Perspektive, weil sich die Arbeit neben der literaturwissenschaftlich konventionellen Frage nach Form und Sprache auch mit gesellschaftlichen Fragestellungen befasst: Was sagt einerseits das Forschungskorpus über den Umgang der Schweiz mit Ausländerinnen und Ausländern aus? Wie beeinflusst andererseits die Einwanderung in die Schweiz das Selbstbild einer Person? Der Mensch definiert sich unter anderem in Bezug auf den Ort, in dem er lebt und in dem er aufgewachsen ist. Wechselt dieser Lebensmittelpunkt, das heißt verlässt er die Heimat, prägt ihn dieses Ereignis auf signifikante Weise.

Die fünf literarischen Einblicke bilden also auch fünf qualitative Fallstudien zum Thema Migration. Die methodische Vorgehensweise dieser Studie weist somit Analogien zum breiten Feld der qualitativen Sozialforschung auf.⁶⁰ Es werden »Aspekte des sozialen Lebens untersucht, die der quantitativen Messung nicht zugänglich sind.«⁶¹ Die qualitative Sozialforschung befasst sich »mit der Erforschung der subjektiven Bedeutungen, durch welche die Menschen die Welt interpretieren, mit den verschiedenen Arten und Weisen (Sprache, Bilder, kulturelle Artefakte), mit denen Realität in besonderen Kontexten konstruiert wird.«⁶² Da im Gegensatz

60 Vgl. z.B. Schachtner, Christina: *Das narrative Subjekt. Erzählen im Zeitalter des Internets*. Bielefeld: Transcript 2016.

61 Summer, Maggie: *Qualitative Research*. In: Victor Jupp (Hg.): *The Sage Dictionary of Social Research Methods*. London et al.: Sage 2006, S. 248-250, hier S. 248f. The Definition of Qualitative Research: »Research that investigates aspects of social life which are not amenable to quantitative measurement.«

62 Ebd., S. 248-250, hier S. 249. »[Qualitative Research] is concerned to explore the subjective meanings through which people interpret the world, the different ways in which reality is constructed (through language, images and cultural artifacts) in particular contexts.«

zu den üblichen soziologischen Forschungen keine transkribierten, sondern literarische und somit »erfundene« Texte als Quellen und empirisches Material analysiert werden, handelt es sich um eine qualitative Sozialforschung der besonderen Art, deren Rahmenbedingungen nun erläutert werden.⁶³

Konkret orientiert sich die Vorgehensweise an der Untersuchung der österreichischen Soziologen Helmut Kuzmics und Gerald Mozetič, die in ihrer Monografie *Literatur als Soziologie* (2003) zeigen, inwieweit literarische Texte für soziologische Fragestellungen eine Relevanz besitzen. Dabei wenden sie sich sowohl an Soziologen als auch an Literaturwissenschaftler. Da die Studie jedoch in der Germanistik nur wenig Echo⁶⁴ gefunden hat, soll der Ansatz hier vorgestellt werden. Einleitend räumen Kuzmics und Mozetič ein, dass »nicht selten [...] gerade in den Literaturwissenschaften die Idee, dass Romane etwas mit der Wirklichkeit zu tun hätten, als naiv oder frivol [erscheint]«⁶⁵. Davon ausgehend, dass die Literatur in der Soziologie nicht die soziologische Untersuchung ersetzen kann, sondern sich lediglich komplementär zu dieser verhält, behaupten die zwei Autoren jedoch, dass »bei der Lektüre belletristischer Literatur [...] über einen Teil der Welt etwas erfahren werden kann, was die Soziologie nicht zu vermitteln vermag«⁶⁶.

Dörner und Vogt sehen in der Vorgehensweise von Kuzmics und Mozetič einen »Ansatz, der noch radikaler [als Bourdieus Feldtheorie] die Verbindung von Soziologie und belletristischer Literatur herzustellen sucht«⁶⁷. Tatsächlich hat Kuzmics' und Mozetičs Herangehensweise Gemeinsamkeiten mit Georg Lukács' »gesellschaftskritisch angelegt[er]«⁶⁸ und historisch gewordener *Theorie des Romans*. Sie übernehmen Lukács' ideologiekritischen Ansatz jedoch nicht. Die eher skeptische Rezeption der Studie *Literatur als Soziologie* und ihre geringe Verbreitung in

63 Vgl. Flick, Uwe: *An Introduction to Qualitative Research*. [1998] 2nd. Ed. London et al.: Sage 2002, bes. S. 26 u. S. 29-37.

64 Vgl. dazu Dörner, Andreas u. Vogt, Ludgera: *Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den British Cultural Studies*. 2. überarb. u. erg. Aufl. Wiesbaden: Springer 2013, S. 71-73. Auch spielt die Literatursoziologie als Fachgebiet in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft eine nur marginale Rolle. In Claas Morgenroths *Einführung in die Literaturtheorie* wird zum Beispiel einzig Pierre Bourdieus Feldtheorie und Niklas Luhmanns Systemtheorie ein kleines Kapitel gewidmet. Der Begriff »Literatursoziologie« kommt kaum vor. Vgl. Morgenroth, Claas: *Literaturtheorie. Eine Einführung*. Paderborn: Fink 2016.

65 Kuzmics, Helmut u. Mozetič, Gerald: *Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Konstanz: UVK 2003, S. 138.

66 Ebd., S. 2.

67 Vgl. Dörner u. Vogt: *Literatursoziologie*. 2013, S. 71.

68 Simonis, Linda: *Marxistische Literaturtheorien*. In: Ulrich Schmid: *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam 2010, S. 211. Vgl. Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. [1916] München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994.

der Germanistik erklärt sich auch mit dem Hang der Literaturwissenschaften, ihr Kerngeschäft als ein unpolitisches anzusehen. Texte werden eher selten in Bezug auf ihre Fähigkeit gelesen, gesellschaftliche Fragen zu erklären.⁶⁹ Die vorliegende Arbeit wiederum hält dem die »Fruchtbarkeit von Literatur für die Soziologie«⁷⁰ im Bereich von Migration exemplarisch entgegen.

Literatur als Illustration, Quelle und Analyse

Kuzmics und Mozetič gehen davon aus, dass Literatur erstens »in einem illustrativen Sinn verwendet werden [kann], um soziologisch bedeutsame Themen und Phänomene zu veranschaulichen«⁷¹. Zweitens wird in den Augen der beiden Autoren manchen literarischen Werken »ein Wert als Quelle zugesprochen«⁷². Und drittens kann in den Texten »eine analytisch wertvolle Beschreibung und Verarbeitung des Sozialen vermutet oder entdeckt«⁷³ werden.

Neben der Verwendung von Literatur als Illustration und als Quelle ist die These des literarischen Textes als Medium gesellschaftlicher Analyse für diese Arbeit von großer Bedeutung. Sie gilt insbesondere für die Darstellung von Entwicklungen im sozialen Verhalten. Besonders radikal formulierte es bereits 1951 die Soziologin Dorothy Yost Deegan: »Nowhere can social attitude be more easily recognized than in fiction [...]. Fiction is one of the best sources of social data, being impersonal and detached from actual life, yet deeply personal in its connotative and empathizing qualities.«⁷⁴ Ja, literarische Texte können als »soziale Daten« betrachtet werden, aber der Umgang mit diesen Daten bedarf großer Vorsicht. Denn ihre gesellschaftliche und historische Aussagefähigkeit ist immer subjektiv und muss kontextualisiert werden. Die Aussage von Dorothy Yost Deegan muss also relativiert werden,

69 Eine aufschlussreiche Anekdote, die James Wood erzählt, zeigt, dass es schnell auf Missachtung stoßen kann, wenn Literatur entsprechend utilitär gelesen wird. Der Polizeichef einer mexikanischen Großstadt habe 2006 beschlossen, dass seine Polizisten gewisse literarische Werke lesen sollten, um »bessere Bürger« zu werden. Wood hat dies folgendermaßen kommentiert: »How quaintly antique this sounds. [...] The idea the police might get as much or more reality from their armchairs, with their noses in novels, no doubt strikes many as heretically paradoxical.« Vgl. Wood, James: *How Fiction Works*. [2008] London: Vintage 2009, S. 128, Vgl. auch Curria-Quintana, Angel: *Words on the Street*. In: *Financial Times* 03.03.2006.

70 Kuzmics u. Mozetič: *Literatur als Soziologie*. 2003, S. 5.

71 Ebd., S. 26. Kuzmics und Mozetič berufen sich dabei auf Coser, Lewis Alfred: *Sociology Through Literature*. Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall 1972.

72 Kuzmics u. Mozetič: *Literatur als Soziologie*. 2003, S. 27.

73 Ebd.

74 Deegan, Dorothy Yost: *The Stereotype of the Single Woman in American Novels. A Social Study with Implications for the Education of Women*. [1951] New York NY: Octagon 1981, S. 7. Zitiert bei Kuzmics u. Mozetič: *Literatur als Soziologie*. 2003, S. 31.

weil literarische Texte in ihrer Fiktionalität eine ganz spezifische Art von *social data* bilden.

Die Literatursoziologie nach Kuzmics und Mozetič will soziologische Untersuchungen nicht ersetzen, sie schließt an ihnen an. Um ihre Theorie aufzubauen, verweisen Kuzmics und Mozetič auf Studien der amerikanischen Soziologie, die mit Literatur arbeiten oder das Verhältnis zwischen Literatur und sozialen Fragestellungen thematisieren.⁷⁵ Davon ausgehend, dass die quantitativen Daten der Meinungsforschungen nicht immer ausreichen, erklären die Autoren, dass insbesondere bei einer »psychologisch affinen Soziologie«⁷⁶ man »die genaue Kenntnis von [...] Einzelfällen«⁷⁷ braucht, die die Literatur zu bieten hat, um größere Zusammenhänge zu veranschaulichen. Dabei ist stets darauf zu achten, zwischen der poetischen Wahrheit und den empirischen Fakten zu differenzieren.⁷⁸ Klärend muss hier unterstrichen werden, dass Kuzmics und Mozetič literarische Texte nie einzig als Illustration oder als Quelle betrachten wollen, sondern vor allem als Darstellung. Die primäre Funktion von Literatur ist es ja nicht, die Gesellschaft zu analysieren. Besonders dann, wenn die Soziologie keine oder nur mangelhafte Daten vorzuweisen hat, kann die Literatur für sie wichtig werden:

Wenn literarische Beschreibungen von Handlungssituationen, Entscheidungsalternativen und Affektlagen etwas von »innen« heraus verständlich machen, wenn in der Anschaulichkeit des Konkreten die Dialektik des determinierten Freiraums sichtbar wird, wenn die lebensweltliche Bedeutung des Strukturierten, Institutionalisierten, Objektivierten hervortritt, dann leistet die Literatur einen wichtigen Beitrag zur soziologischen Analyse.⁷⁹

Es ist also der Einblick in das fiktive Innere einer literarischen Figur, der bei soziologischen Fragestellungen neue Aufschlüsse erwarten lässt. Kuzmics und Mozetič illustrieren ihre Methode mit sechs Fallstudien. Zwei von ihnen befassen sich zum Beispiel mit Heinrich Manns Roman *Der Untertan*⁸⁰. Indem dieser als »eine Brücke zwischen Staatsmacht und Charakter«⁸¹ angesehen werde, veranschauliche er die

75 Vgl. Coser: *Sociology Through Literature*. 1972. Deegan: *The Stereotype of the Single Woman in American Novels*. 1981. Dabaghian, Jane: *Mirror of Man: Readings in Sociology and Literature*. Boston u. Toronto: Little, Brown & Co. 1975, u. Cappetti, Carla: *Writing Chicago. Modernism, Ethnography, and the Novel*. New York NY: Columbia University Press 1993.

76 Kuzmics u. Mozetič: *Literatur als Soziologie*. 2003, S. 69.

77 Ebd.

78 Ebd., S. 66.

79 Ebd., S. 121.

80 Mann, Heinrich: *Der Untertan*. [1914] *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hg. v. Peter-Paul Schneider. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer 1995.

81 Kuzmics u. Mozetič: *Literatur als Soziologie*. 2003, S. 149.

»gesellschaftlichen Zwänge«⁸² im wilhelminischen Kaiserreich. Kuzmics und Mozetič zeigen hier, inwiefern die literarische Analyse komplementär zu den soziologischen Studien über Autoritarismus von Norbert Elias⁸³ und Theodor Adorno⁸⁴ gelesen werden kann. Für die Autoren von *Literatur als Soziologie* ist ein interdisziplinärer Austausch zwischen der Soziologie und der Literaturwissenschaft für beide Wissenschaftsgebiete produktiv. Einerseits, etwa im Fall von Bourdieus Feldtheorie, kann die Soziologie für die Literaturwissenschaft ergiebig sein.⁸⁵ Andererseits veranschaulichen Kuzmics und Mozetič den Mehrwert literarischer Texte und literaturwissenschaftlicher Kommentare für soziologische Überlegungen. Beide Autoren sind Soziologen, insofern ist bei ihnen dieser zweite Ansatz wichtiger.

Die Romane, die in der vorliegenden literaturwissenschaftlich ausgerichteten Arbeit analysiert werden, verweisen auf die Geschichte der Einwanderung in der Schweiz, sie thematisieren Entwicklungen in Bezug auf Fremdenfeindlichkeit und Integration, reagieren auf gesellschaftliche Umbrüche, etwa auf die rechtliche Entwicklung des Familiennachzugs oder die ›Schwarzenbach-Initiative‹ von 1970. Die vorliegende Untersuchung ist also von soziokulturell geprägten Fragen zur Migration geleitet: Sie möchte wissen, *was* die Literatur zur Klärung dieser Fragen beiträgt. Sie wird sich jedoch im Besonderen dem Punkt widmen, *wie* der Text bestimmte Leseerfahrungen steuert, das heißt, die Studie wird sich auf die Darstellungs- und Beschreibungsmöglichkeiten von literarischen Migrationserfahrungen konzentrieren. In diesem Sinne fokussiert sie auf die zentralen Aspekte der literarischen Form, der Sprache und der Narration, die in den Analysen von Kuzmics und Mozetič vernachlässigt werden. Das Wort und dessen Macht werden ins Zentrum gerückt.

In den literarischen Texten wird die Erfahrung der Migration in ihrer Subjektivität wahrnehmbar. Die fünf Werke und ihre Analyse eröffnen einen Raum, in dem ein soziales Phänomen veranschaulicht und interpretiert werden kann. Die Romane der Migrationsliteratur stehen für die Stimmen der Einwanderinnen und Einwanderer, welche in den Medien oder in der Öffentlichkeit eher als abstrakte Gestalten behandelt werden und ansonsten wenig Gelegenheit haben, über ihre Erfahrungen zu berichten. In dieser Arbeit wird diesen Stimmen aufmerksam zugehört. »Das immerhin leistet die Literatur: Sie schaut nicht weg, sie vergisst

82 Ebd., S. 152.

83 Vgl. etwa Elias, Norbert: *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. v. Michael Schröter u. bearb. v. Nico Wilterdink. In: *Gesammelte Schriften*. Hg. im Auftrag der Norbert-Elias-Stiftung Amsterdam v. Reinhard Blomert, Heike Hammer, Johan Heilbron, Annette Treibel u. Nico Wilterdink. Bd. 11. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

84 Adorno, Theodor; Frenkel-Brunswik, Else; Levinson, Daniel u. Sanford, Nevitt: *The Authoritarian Personality*. In: Dies.: *Studies in Prejudice Series*. Bd. 1. New York NY: Harper & Row 1950.

85 Vgl. Dörner u. Vogt: *Literatursoziologie*. 2013, S. 123-167.

nicht, sie bricht das Schweigen.«⁸⁶ Der Vorteil von literarischen Texten im Vergleich mit soziologischen Studien, Reportagen oder Interviews über Migration ist, dass der Roman zum einen nichts nachweisen muss. Der literarische Text ist ein Ort der Freiheit. Zweitens ermöglicht die Literatur im Vergleich mit anderen Medien einen eindringlichen Einblick in die Gefühle und Gedanken der Protagonisten, sodass Identitätsentwicklungen dargestellt werden können. Zum einen kann geschildert werden, wie das Ich sich selbst sieht, wie es sich kulturell, sozial und in Bezug auf seine Familie und Herkunft definiert. Zum anderen kann der Text auch aufzeigen, wie die anderen dieses Ich sehen und wahrnehmen. Identität ist ja immer ein Prozess und hängt mit diesen zwei Fragen zusammen: Wie definiere ich mich selbst und wie definieren mich die anderen?

Die vorliegende Studie besitzt neben einer literaturwissenschaftlichen also auch eine politische Dimension, weil sie außerliterarische Fragen zur Einwanderung in der Schweiz behandelt, die in den Texten des Korpus thematisiert werden. Indem ich über die Möglichkeit eines literarischen Einblicks in die Migration auf die Identitätsentwicklung von fiktionalen Migranten eingehe, verfolge auch ich das Ziel, diesen Aspekt im öffentlichen akademischen Diskurs sichtbarer zu machen.⁸⁷ Jede Darstellung einer Einwanderung – auch oder gerade einer fiktionalisierten – lässt sich als subjektive Aussage über Einstellungen zur Immigration in der Schweiz lesen: einerseits, weil die persönlichen Kontakte des Einwanderers zu den Schweizer Einwohnern diese Erfahrung mitkonstruieren und bestimmen. Andererseits wird diese Erfahrung von der Entwicklung der staatlichen Immigrationsbedingungen beeinflusst, besonders in Zusammenhang mit den Themen von Aufenthaltsrecht, Arbeitserlaubnis, Familiennachzug und Einbürgerung. Diese Studie erhofft sich somit Denkanstöße zu geben, damit wir als Gesellschaft unseren rechtlichen und sozialen Umgang mit Einwanderung überdenken können.

86 Grass, Günter: *Nie wieder schweigen. Rede zur Tagung des internationalen P.E.N. in Moskau*. In: *Werke. Göttinger Ausgabe*. Bd. 12 *Essays und Reden 1980-2007*. Göttingen: Steidl 2007, S. 573-577, hier S. 577. Die Rede wurde im Mai 2000 gehalten.

87 Mit dieser Herangehensweise richte ich mich nach den Stellungnahmen, die Homi Bhabha im Aufsatz *Das theoretische Engagement* einnimmt. Der Theoretiker des Postkolonialismus unterstreicht dort die langfristige soziopolitische Bedeutung und die Funktion der Geisteswissenschaften. Vgl. Bhabha, Homi: *Die Verortung der Kultur*. Aus d. Eng. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg 2000, bes. S. 29-58.

1.5 Was ist ›Migrationsliteratur‹?

Der Begriff der ›Migration‹⁸⁸ bezeichnet zunächst

die Wanderung einer Person oder einer Gruppe von Personen, entweder über eine internationale Grenze (internationale Migration) oder innerhalb eines Staates (Binnenmigration). Es ist eine Bevölkerungswanderung, die alle Arten von Wanderungen von Menschen umfasst, wie auch immer ihre Dauer, Zusammensetzung und Ursachen sein mögen, sie umfasst die Migration von Flüchtlingen, Vertriebenen, Wirtschaftsmigranten und Personen, die aus anderen Gründen wandern, einschließlich der Familienzusammenführung.⁸⁹

Auf individueller Ebene erzeugt die Migration eine radikale Veränderung des individuellen Netzwerks von Beziehungen; sie hat den Verlust von sozialen Bindungen und die Entwicklung von neuen Kontakten als Folge. Parallel zu dieser Umstellung, die auf persönlicher Ebene stattfindet, wird die Einwanderin oder der Einwanderer zweitens auch mit neuen gesellschaftlichen Verfahrensweisen konfrontiert. Die Migration bedeutet einen Kulturwechsel.

Der Kulturbegriff ist also für diese Arbeit von Bedeutung, und seine Verwendung soll hier kurz präzisiert werden. Homi Bhabha konturiert ihn mit Verweis auf Clifford Geertz und erklärt, dass »Kulturen [...] niemals in sich einheitlich [sind], und sie sind auch nie dualistisch in ihrer Beziehung des Selbst zum Anderen«⁹⁰.

88 Um den Begriff der ›Migration‹ zu definieren, wird hier auf das *Glossar zu Asyl und Migration* verwiesen, das als »europäisches Referenzdokument dient, [...] eine allgemein definierte Terminologie zur Verfügung [stellt und] so zu einem rationaleren Diskurs über Migrations- und Asylthemen [beiträgt]«. Europäisches Migrationsnetzwerk – EMN im Auftrag der Europäischen Kommission: *Glossar zu Asyl und Migration. Ein Instrument zur besseren Vergleichbarkeit*. Luxemburg: Amt für Veröffentlichungen der Europäischen Union 2012, S. 2. Vgl. auch die Besprechung des Begriffs von Barbara Lüthi und Damir Skenderovic: »Moving away from the nation-based and the traditional dichotomy of *emigration-immigration*, the less specific term *migration* allows for many possible trajectories and is flexible with regard to time span, directions and destinations. It can be temporary or long-term, voluntary or forced. It can take place in stages or in circular movements as well as being mono- or multi-directional. Generally speaking, human migration can be defined as crossing the boundary of a political or administrative unit for a certain minimum period of time.« Lüthi u. Skenderovic: *Changing Perspectives on Migration History and Research in Switzerland: An Introduction*. 2019, S. 9, kursiv i. O.

89 Europäisches Migrationsnetzwerk – EMN im Auftrag der Europäischen Kommission: *Glossar zu Asyl und Migration. Ein Instrument zur besseren Vergleichbarkeit*. 2012, S. 141. Wie auch im EU-Kontext üblich, wird hier die Migration stets als internationale Migration verstanden, die eine Dauer von mindesten 12 Monaten beträgt.

90 Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. 2000, S. 54. Vgl. Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Aus d. Eng. v. Brigitte Luchesi u. Rolf Bindemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.

Kulturen können insofern »nicht als stabile, historisch invariante Entitäten aufgefasst werden«⁹¹. Es handelt sich vielmehr um dynamische »bedeutungsgenerierende Prozesse und [...] Praktiken«⁹², im Rahmen deren sich Subjekte bilden können, denn die wandelbaren kulturellen Netzwerke, in denen ein Individuum lebt, prägen und formen seine Entwicklung. Kulturen sind demnach »keine ursprünglichen, einheitlichen und abgeschlossenen Gebilde, sondern grundsätzlich hybrid.«⁹³ Migrierende ändern jedoch nicht nur sich selbst, sie verändern auch die Kultur, in der sie ankommen. »Was wir eine ›Kultur‹ nennen, re-organisiert sich dezentral. Sie wird in einem unabschließbaren Vorgang verhandelt [...].«⁹⁴ Diese Interaktionsprozesse werden in der Migrationsliteratur exemplarisch sichtbar.

Eine solche Vorstellung von Kultur distanziert sich vom umgangssprachlichen Gebrauch des Begriffs, der etwa auf die Überlegungen des Philosophen Johann Gottfried Herder zurückzuführen ist. Herder verstand die Kulturfähigkeit des Menschen als erweiterte Sprachfähigkeit und skizzierte für seinen Kulturbegriff das sogenannte Kugelmodell mit folgendem bekannten Vergleich: »Jede Nation hat ihren *Mittelpunkt* der Glückseligkeit *in sich*, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt!«⁹⁵ Für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung von Migrationsliteratur ist diese Idee einer homogenen Kulturnation, die besonders für die europäische Geschichte im 19. Jahrhundert zentral war, zu starr, weil sie davon ausgeht, dass Kultur, Nation und Sprache eine Einheit bilden, die ein für alle Mal beschreibbar wäre.

Ein operativer Begriff

Nachdem die Definitionen und die in dieser Arbeit praktizierten Verwendungen von ›Migration‹ und von ›Kultur‹ präzisiert wurden, soll nun auch die Verwendung

91 Struve, Karen: *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer 2013, S. 41.

92 Ebd., S. 43.

93 Hein, Kerstin: *Hybride Identitäten. Bastelbiografien im Spannungsverhältnis zwischen Lateinamerika und Europa*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 434.

94 Lubrich, Oliver: *Postcolonial Studies*. In: Ulrich Schmid (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam 2010, S. 368.

95 Herder, Johann Gottfried: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. [1774] *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1877-1913, S. 509. Zitiert bei Heise, Jens: *Johann Gottfried Herder zur Einführung*. Hamburg: Junius 1998, S. 94. Das Herdersche Kulturkonzept nimmt auch Wolfgang Welsch als Ausgangspunkt, jedoch nur um es zu dekonstruieren und in Kontrast dazu sein Transkulturalitätskonzept zu entwickeln. Vgl. Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*. Wien: New Academic Press, Wien 2017. Bereits 1992 hat Welsch die ›Transkulturalität‹ theoretisiert. Vgl. Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*. (1992) In: *Information Philosophie*. Nr. 2, S. 5-20.

des Begriffs ›Migrationsliteratur‹ besprochen werden. Der Begriff wurde in Hinblick auf die spezifischen Fragestellungen dieser Studie ausgearbeitet. Dabei gehe ich von einem Aufsatz⁹⁶ Heidi Röschs aus, der 1993 veröffentlicht wurde. Die ›Migrationsliteratur‹ wird hier nicht als theoretisches Konzept entworfen, sondern als operativ anwendbares und pragmatisches ›Werkzeug‹ definiert, das der hermeneutischen Textanalyse einen methodischen Rahmen bietet. Besonders was den Umgang mit der Autorenbiografie betrifft, ist eine solche Diskussion erforderlich.

Die ›Migrationsliteratur‹ definiert sich inhaltlich: Ein Roman zählt zur ›Migrationsliteratur‹, so Röschs Grunddefinition, wenn er »sich mit dem Gegenstand der Migration befasst«⁹⁷. Das heißt, dass eine Geschichte erzählt wird, in der eine oder mehrere Figuren eine solche Migration durchleben und diese für die Handlung eine bedeutende Rolle spielt. Diese Grunddefinition hat gegenüber Definitionen, welche sich auf die Migrationserfahrung der Autoren stützen, den Vorzug, zunächst allein vom Werk auszugehen. Eine problematische Trennung zwischen Autorinnen und Autoren mit oder ohne Migrationshintergrund wird somit aufgehoben.

In Heidi Röschs erstem Definitionsvorschlag stand ›Migrationsliteratur‹ wie gesagt für »eine Literatur, die sich *mit dem Gegenstand* der Migration befasst«⁹⁸. Rösch ging jedoch auch davon aus, dass diese Literatur »eindeutig parteiisch [sei], das heißt aus der Perspektive der unterdrückten Minderheiten bearbeitet und auch ästhetisch gestaltet«⁹⁹. Diese zweite Bedingung ist für mein Verständnis von ›Migrationsliteratur‹ nicht zwingend. Rösch hat verschiedene Erscheinungsformen der ›Migrationsliteratur‹ typologisiert und unterscheidet zwischen einem Erzählen als Kulturvermittlung, einem Erzählen als kultureller Selbstreflexion, einem empathischen oder antirassistischen Erzählen sowie einem Erzählen, das sich durch Entwürfe einer interkulturellen Utopie auszeichnet.¹⁰⁰ Sie schien dabei einen Kulturbegriff vorauszusetzen, der noch von einheitlichen, homogenen und klar definierbaren Kulturen ausgehen würde.

Im Zusammenhang mit dem Grundprinzip, Literatur inhaltlich und nicht in Bezug auf die Herkunft des Autors zu definieren, stimmt meine Herangehensweise mit jener von Rösch überein; im Detail jedoch, wie sich nun zeigen wird, weichen sie voneinander ab.

96 Rösch, Heidi: *Interkulturelle Erzählformen in der deutschen Migrationsliteratur*. In: Johannes Janota (Hg.): *Vielfalt der kulturellen Systeme und Stile. Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991*. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 167-177.

97 Ebd., S. 167.

98 Ebd. Hervorhebungen SM.

99 Ebd.

100 Ebd., S. 170-172.

Themen der Migrationsliteratur

Die Migrationsliteratur thematisiert in der Regel soziale Spannungen und kulturelle Machtverhältnisse. Wovon handelt Migrationsliteratur auch noch? Jeder literarische Text, der eine Einwanderungsgeschichte schildert, entwirft ein zeitliches und räumliches Spannungsfeld zwischen ›hier und jetzt im Einwanderungsland‹ und ›dort und vorher im Herkunftsland‹. Je nach Werk sind die folgenden Themen oder Motive, die dieses Spannungsfeld strukturieren, mehr oder weniger vorhanden:¹⁰¹

Fremdheit und Entfremdung: Dieses Grundmotiv hat die Literatur der Moderne als solche seit den Anfängen auf besondere Weise geprägt und ist für die Migrationsliteratur von spezieller Bedeutung, weil die Einwanderer einerseits als Fremde wahrgenommen werden und sich andererseits in einer Gesellschaft bewegen müssen, die ihnen fremd ist. Die Fremdheit bezieht sich also sowohl auf die Art, wie die anderen das Ich wahrnehmen, als auch darauf, wie das Ich die anderen empfindet. Fremdheit kann sich auch auf das Bild beziehen, das das Subjekt von sich selbst hat, weil der Protagonist oder die Protagonistin sich im Laufe der Zeit verändert, indem er oder sie sich etwa der Mehrheitskultur anpasst. Die Romane der Migrationsliteratur zeichnen nicht selten eine Selbstsuche nach, in der der Umgang des Subjekts mit der Gesellschaft zentral wird. Thematisch können sie Ähnlichkeiten mit dem Entwicklungs- oder dem Bildungsroman aufweisen, weil sich der Protagonist den Anforderungen der Gesellschaft stellen muss.

Familie: Als kleinste gesellschaftliche Einheit und zentrale Komponente der Identitätsbildung bildet die Familie fast immer ein wichtiges Motiv in der Migrationsliteratur. Auch hier sind verschiedene Aspekte zu beobachten: Einerseits setzt die Migration die Trennung von einem Teil der Familie des Protagonisten im Herkunftsland voraus. Andererseits entwickelt sich bei Familien von Einwanderern ein kultureller Unterschied zwischen der Generation der Eltern, der ersten Generation, und der Generation der Kinder, der zweiten Generation. Da die zweite Generation im Einwanderungsland sozialisiert wird, verfügt sie in der Regel über höhere sprachliche und soziale Kompetenzen in Bezug auf das Einwanderungsland. Dieser Unterschied kann Spannungen innerhalb der Familie hervorrufen, auch weil die verschiedenen Generationen sich mit unterschiedlichen kulturellen Werten identifizieren. Die Situation der zweiten Generation ist zudem

101 Vgl. hierzu auch die Beobachtungen von Carmine Chiellino, dass die Werke einer ›interkulturellen Literatur‹ sich mit spezifischen Themen befassen. Chiellino, Carmine: *Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie – Für eine Topographie der Stimmen*. In: Ders. (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 51–62, hier S. 58.

auch dadurch gekennzeichnet, dass sie weder als Einheimische noch als Ausländer wahrgenommen werden. Ihr Selbstbild ist demnach von einer kulturellen Dichotomie geprägt; ihre Situation ist in Bezug auf das, was man als ›kulturelle Identität‹ bezeichnen kann, komplexer.

Traditionen und Sozialisierungsprozesse: Über Motive wie das Essen, die Religion und den Umgang mit dem Tod werden kulturelle Differenzen angesprochen. Besonders die Frage nach den Liebesbeziehungen der heranwachsenden Kinder der zweiten Generation kann eine problematische Rolle spielen, weil die Eltern sich oft noch an den sexuellen Normen ihres Herkunftslandes orientieren müssen, während ihre Kinder in Sachen Liebesbeziehungen rasch die Umgangsformen des Einwanderungslandes annehmen. Bei den genannten Aspekten handelt es sich um Verhaltensweisen, die von Generation zu Generation weitergegeben werden und unter anderem wegen der Migration in Frage gestellt werden.

Fremdenfeindlichkeit: In zahlreichen Romanen der Migrationsliteratur werden die Protagonisten mit manifesten oder angedeuteten fremdenfeindlichen Haltungen konfrontiert. Aufgrund ihrer Herkunft erfahren sie Diskriminierungen. Der Text zeigt nicht nur, in welchen Kontexten solche Situationen vorkommen können, sondern – und das ist der Mehrwert der Texte im Vergleich mit anderen Untersuchungen – er veranschaulicht auch, wie Einwanderer innerlich auf solche Situationen reagieren.

Es wird davon ausgegangen, dass zumindest einige dieser fünf Schwerpunkte der Fremdheit, der Familie, der Sozialisierung, der Traditionen und der Fremdenfeindlichkeit in allen Texten der Migrationsliteratur vorhanden sind. Im Synthesekapitel werden an einigen repräsentativen Passagen aus den fünf ausgewählten Texten des Forschungskorpus diese fünf Themen erneut aufgegriffen (vgl. S. 251-269).

Zum Umgang mit der Autorenbiografie

Indem der Begriff der ›Migrationsliteratur‹ hier strikt inhaltlich¹⁰² definiert werden soll, unterscheidet er sich von den allermeisten Definitionsvorschlägen, die bisher entwickelt wurden, um literarische Darstellungen von Migration zu konzeptualisieren.¹⁰³ Die entscheidende Frage ist dabei jene nach der adäquaten Verhältnisbeschreibung zwischen Text und Biografie der Autorin bzw. des Autors, denn

102 Die Formulierung eines ›inhaltlichen‹ Verständnisses der Migrationsliteratur verweist nicht auf den dichotomen Unterschied zwischen Inhalt und Form sondern auf die Trennung zwischen Werk und Autor.

103 Vgl. hierzu die detaillierte Darstellung von Schmitz, Walter: *Handbuch Literatur der Migration in den deutschsprachigen Ländern seit 1945*. Bd. II *Konzepte, Phasen, Kontexte* (in Bearbeitung). Ich bedanke mich hier auch bei Walter Schmitz dafür, dass ich in das Manuskript Einblick nehmen konnte.

auch wenn es sich um Romane handelt, die nicht als autobiografisch erkennbar sind, wird in der Literaturkritik, wenn es sich um Literatur handelt, die Migration thematisiert, systematisch die Herkunft des Autors besprochen. Dies wurde zum Beispiel am Fall von Melinda Nadj Abonjis Roman *Tauben fliegen auf* detailliert untersucht.¹⁰⁴ Analog hat Ruth Steinberg mit einem feldtheoretischen Ansatz gezeigt, wie der Schriftsteller Saša Stanišić bei der Veröffentlichung von *Vor dem Fest*¹⁰⁵ im Feuilleton hartnäckig als ›Migrationsautor‹ präsentiert wurde, obwohl Migration im Roman nicht vorkommt. Insbesondere analysiert Steinberg, wie sich Stanišić darum bemüht hat, sich von dieser Zuschreibung zu befreien.¹⁰⁶

Viele Autorinnen und Autoren haben sich vehement gegen solchen biografischen Kategorisierungen gewehrt, so etwa Feridun Zaimoglu, der im Rahmen eines Interviews von 2006 verkündet: »Migrationsliteratur ist ein toter Kadaver«.¹⁰⁷ Weniger provokant und in Bezug auf die Schweiz formuliert hat es später die Schriftstellerin und Übersetzerin Christina Viragh in einer Podiumsdiskussion, die im Rahmen des Projektes *Diskurse in die Weite* stattfand:

Ich hab's nicht gern, wenn man mich als Schriftstellerin in eine bestimmte Ecke stellt, nicht so: »Ich bin die Emigrantin.« Ich betrachte mich als Schweizer Schriftstellerin und Punkt [...]. Ich verstehe es sehr gut, wenn man mich mit meiner Geschichte in Verbindung bringt und sagt: »Das ist eine Schriftstellerin, die hat das und das erlebt, als Kind und so.« Aber ich möchte nicht in einer Spezialkategorie starten, sondern ich bin einfach eine der Figuren der schweizerischen Literaturszene.¹⁰⁸

Dieses Gefühl teilen viele, die als ›Autor mit Migrationshintergrund‹ bezeichnet werden, sei es von ihrem Verlag, von der Literaturkritik oder der Literaturwis-

104 Vgl. Maffli, Stéphane: *Bemerkungen zum Begriff der Migrationsliteratur am Beispiel von Melinda Nadj Abonjis Roman Tauben fliegen auf*. In: Hans W. Giessen u. Christian Rink (Hg.): *Migration in Deutschland und Europa im Spiegel der Literatur. Interkulturalität – Multikulturalität – Transkulturalität*. Berlin: Frank & Timme 2017, S. 97-110.

105 Stanišić, Saša: *Vor dem Fest*. München: Luchterhand 2014.

106 Ruth Steinberg erläuterte dies in einem Vortrag, den sie im Rahmen der Konferenz »Grenzüberschreitungen: Migration und Literatur aus der Perspektive der Literatursoziologie« an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien hielt (20. und 21. Juni 2016). Der unveröffentlichte Vortrag mit dem Titel »Prozesse der Positionierung und Selbstpositionierung ausgewählter Autor/innen aus der ehemaligen Sowjetunion und dem östlichen Europa« ist Teil ihres literatursoziologisch orientierten Habilitationsprojekts.

107 Vgl. Zaimoglu, Feridun u. Abel, Julia: »Migrationsliteratur ist ein toter Kadaver«. *Ein Gespräch*. In: *Literatur und Migration*. Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Literatur und Migration* (Sonderband Text + Kritik). München: Edition Text + Kritik 2006, S. 159-166.

108 Kamm, Martina: *Das Recht, fremd zu sein. Literatur als ein Ort der Öffnung*. In: Martina Kamm et al. (Hg.): *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*. Zürich: Seismo 2010, S. 85. Vgl. auch S. 93.

senschaft. Schwungvoll sprach auch Catalin Dorian Florescu im Namen der Autorinnen und Autoren mit Migrationshintergrund, also die »Kinder und Kindes-kinder«¹⁰⁹ der »billige[n] Arbeitskräfte, die man in den Norden geholt hatte«¹¹⁰, und stellte fest, dass diese in der Schweiz lebenden Autoren sich nie »aktiv und freiwillig zusammengeschlossen [haben] – wie andere Gruppen und Bewegungen, die ähnliche Ideale oder eine ähnliche Kunstanschauung teilen«¹¹¹. Weiter bemerkte er verbittert: »Wir sind nicht die Antreiber unserer Schubladisierung, wir erleiden sie.«¹¹² Der Beitrag von Florescu zeigt nochmals eindeutig, dass eine Kategorisierung existiert und dass sie von den betroffenen Autoren als kränkend empfunden wird, weil sie damit aufgrund ihrer Herkunft anders bewertet werden. Dieses Problem nehme ich im Rahmen meiner Methodologie ernst und habe deshalb den Begriff so entwickelt, dass bei der Bezeichnung eines Werks als »Migrationsliteratur« die Herkunft des Autors irrelevant bleibt.

Viragh, Florescu und viele weitere Autoren werfen der »Migrationsliteratur« vor, dass sie eine Trennung mit den anderen deutschsprachigen Autoren impliziert. Gerade weil Begriffe Normativierungsprozesse begleiten, scheint es wichtig, die Verwendung der Bezeichnung »Migrationsliteratur« zu reflektieren. Die Aufnahme des vorbelasteten Begriffs soll daher nicht unproblematisiert erfolgen. Der Terminus entspricht am besten dem Gegenstand dieser Untersuchung, denn es können auch Autoren, denen kein Migrationshintergrund nachgesagt wird, Migrationsliteratur schreiben. »Migrationsliteratur« heißt also »erzählende Literatur über Migration« und nicht »literarische Texte von Migrierenden« (das wäre »Migrantenliteratur«).

In literaturwissenschaftlichen Untersuchungen, die spezifisch Themen der Interkulturalität behandeln, spielt der Autor als reale Person dagegen eine wichtigere Rolle. Diese Fokussierung ist nicht immer angemessen, denn auch wenn es »komplexere Formen der Konzeptualisierung des Verhältnisses von literarischem Text und Entstehungssituation«¹¹³ gibt, wie etwa Pierre Bourdieus Theorie des Habitus und des literarischen Feldes, so kann die »direkte Rückkoppelung eines Textes auf konkrete Ereignisse im Leben des Autors«¹¹⁴ aus literaturwissenschaftlicher Sicht schnell problematisch werden. Der Großteil der Literaturwissenschaft orientiert sich bei dieser Frage zum Autorenbezug ja an den theoretischen Prämissen von

109 Florescu, Catalin Dorian: *Weder Fisch noch Vogel. Aber gut!* In: Charlotte Schallié u. Margrit Verena Zinggeler (Hg.): *Globale Heimat.ch. Grenzüberschreitende Texte in der zeitgenössischen Literatur*. Zurich: Edition8 2012, S. 96-99, hier S. 96.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 97.

112 Ebd.

113 Schmid, Ulrich: *Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam 2010, S. 34.

114 Ebd.

Roland Barthes, das heißt, dass man sich an eine strukturalistische und poststrukturalistische Vorgehensweise hält, bei welcher der Autorenbiografie im Rahmen einer Werkdeutung berechtigterweise mit großer Vorsicht begegnet wird.¹¹⁵ Immer wieder wird jedoch im spezifischen Feld der interkulturellen Literaturwissenschaft eine Parallele zwischen Autorenherkunft und Text hergestellt; gleichzeitig ist in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft der Gedanke, wonach nur Autoren mit Migrationshintergrund Migrationsliteratur schreiben würden, omnipräsent. Diese Arbeit stellt sich gegen eine solche Annahme. Der »Migrationshintergrund« der Autorinnen und Autoren, deren Werke hier analysiert werden, also ihre Biografie, bleibt im Hintergrund der Arbeit. Im Vordergrund stehen die Texte.

Neben dem Roman *Blösch* vom Berner Autor Beat Sterchi, der zum Forschungskorpus zählt, könnte demnach zum Beispiel *Der Koch*¹¹⁶ von Martin Suter (1948 in Zürich geboren) ein anderes Beispiel für Migrationsliteratur aus der Schweiz bilden, weil der titelgebende Koch aus Sri Lanka stammt. Die Herkunft des Protagonisten ist für die Handlung wichtig, Migration als Thema ist also im Werk präsent. Auch etwa der Roman von Alain Claude Sulzer (1953 bei Basel geboren) mit dem Titel *Privatstunden*¹¹⁷ thematisiert die Einwanderung in die Schweiz und hat einen Flüchtling aus Osteuropa zum Protagonisten. Die zwei Romane entsprechen denselben Kriterien wie die fünf Werke des Forschungskorpus dieser Arbeit; *Der Koch* und *Privatstunden* sind im Sinne dieser Definition als Migrationsliteratur zu betrachten.

Werke von Autorinnen und Autoren mit sogenanntem Migrationshintergrund, die sich mit anderen Themen als Migration befassen, werden in dieser Untersuchung im Gegenzug nicht zur Migrationsliteratur gezählt. Ein Beispiel wäre der bereits erwähnte Roman *Vor dem Fest*¹¹⁸ von Saša Stanišić, der aus einer innovativen »Wir-Erzählsituation« heraus von einem abgelegenen Dorf in der Uckermark handelt und 2014 mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet wurde. Zu bemerken sei hier jedoch, dass die meisten Romane, die von Autoren geschrieben wurden, die über die Erfahrung der Migration verfügen, auch vom Motiv der Migration oder zumindest der Interkulturalität handeln.

Die vorliegende Studie registriert zwar aufmerksam, dass für einige Literaturwissenschaftler »Kategorien wie »Migrationsliteratur« [...] weitgehend ausgedient«¹¹⁹ haben; sie setzt sich dem jedoch entgegen. In der interkulturellen Lite-

115 Vgl. Barthes, Roland: *La mort de l'auteur*. [1968] In: Ders.: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil 1984, S. 63-69.

116 Suter, Martin: *Der Koch*. Zürich: Diogenes 2010.

117 Sulzer, Alain Claude: *Privatstunden*. Zürich: Epoca 2007.

118 Stanišić: *Vor dem Fest*. 2014.

119 Kamm, Martina; Spoerri, Bettina; Rothenbühler, Daniel u. D'Amato, Gianni (Hg.): *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*. Zürich: Seismo 2010, Klappen-text.

raturwissenschaft gibt jedenfalls keine Übereinstimmung zum methodologischen Umgang mit einer breit gedachten Gegenwartsliteratur, die Migration thematisiert. Ich gehe von der Annahme aus, dass mit dem Begriff ›Migrationsliteratur‹ eine Textsorte bezeichnet werden kann, die sich strikt inhaltlich definiert, und plädiere in diesem Sinne für eine unbefangene Neubewertung. Der Begriff wurde mit Hinblick auf die Fragestellungen dieser Studie maßgeschneidert. Die Fallstudien zeigen exemplarisch, wie er gebraucht werden kann.

1.6 Forschungsbericht

Ein Grund dafür, weshalb es hier notwendig ist, diese methodologische Diskussion zur Frage nach dem Autorenbezug zu führen, liegt darin, dass in den ersten literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Thema Migration ›Migrationsliteratur‹ mit ›MigrantInnenliteratur‹ gleichgesetzt wurde.¹²⁰ Und diese Gleichstellung findet in der Forschung auch heute noch häufig statt.

In den 1980er Jahren sah es einige Literaturwissenschaftler als ihre Pflicht an, den Autoren nicht-deutscher Muttersprache, die auf Deutsch schrieben, zu einer öffentlichen Sichtbarkeit zu verhelfen. Wichtig in diesem Zusammenhang ist Harald Weinrich, der 1985 den Adelbert-von-Chamisso-Preis ins Leben gerufen hat, welcher bis 2017 in der Regel drei Autoren pro Jahr auszeichnete (ein Haupt- und zwei Förderpreise). Als Kriterium für die Preisnominierung setzte sich zunächst die nicht-deutsche Muttersprache der Autoren durch.¹²¹ Der Preis sorgte für mediale Aufmerksamkeit und wurde im Laufe der Jahre immer umstrittener, da auf Deutsch schreibende Autoren mit anderer Muttersprache dadurch als eine Art ›Sonderkategorie‹ behandelt wurden. Ab 2012 wurden daher die Kriterien für den Chamisso-Preis erweitert: Die Werke sollten nun thematisch und stilistisch von einem Sprach- und Kulturwechsel geprägt sein. Der Hauptpreis wurde 2017 letztmalig an Abbas Khider verliehen. Dass er dann eingestellt wurde, hat verschiedene Gründe; unter anderem spielte es eine wichtige Rolle, dass deutschsprachige Autoren anderer Herkunft mittlerweile keine seltene Erscheinung mehr sind.¹²²

120 Vgl. hierzu den detaillierten Forschungsbericht von Chiellino, Carmine: *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*. In: Ders. (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 387-398.

121 Vgl. Weinrich, Harald: *Vorwort*. In: Ders.u. Irmgard Ackermann (Hg.): *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der ›Ausländerliteratur‹*. München u. Zürich: Piper 1986, S. 9-10.

122 Vgl. die Aussage von Uta-Micaela Dürigs, Geschäftsführerin von der Robert-Bosch-Stiftung: »Wir wollten mit dafür sorgen, dass eine Gruppe von Autoren, die nicht in der Öffentlichkeit stand, integraler Bestandteil des Literaturbetriebs geworden ist. Und das hat dieser Preis erreicht. Es ist eine Erfolgsgeschichte.« Zitiert in: Krone, Tobias: *Letzte Eh-*

Sie werden in den großen Verlagen publiziert, ihre Werke bekommen viel mediale Aufmerksamkeit und werden auch mit den anderen wichtigen Preisen ausgezeichnet. Da »Literaturpreise immer auch Indikatoren für den Stand der ästhetischen und kulturpolitischen Wertigkeiten innerhalb des Literaturbetriebs«¹²³ sind, spielt dieser Aspekt in Bezug auf die Bedeutung und Anerkennung eine große Rolle. Das sprechendste Beispiel dafür, dass einige Autorinnen und Autoren mit einer anderen Herkunft im deutschsprachigen Literaturbetrieb wichtige Positionen besetzen und Anerkennung genießen, ist die Verleihung des Deutschen und des Schweizer Buchpreises 2010 an Melinda Nadj Abonji für *Tauben fliegen auf*.

Wurde in Bettina Spoerri's Vorwort aus *Diskurse in die Weite* 2010 noch festgestellt, dass die »Autorinnen und Autoren mit Migrationshintergrund [...] sich im literarischen Betrieb der Schweiz weiterhin marginalisiert sehen«¹²⁴, so scheint diese Marginalisierung heute also überwunden, sowohl im allgemeinen deutschen Buchmarkt als auch in Bezug auf die deutschsprachige Literatur der Schweiz. Diese Einschätzung genauer zu dokumentieren würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen. War es um 2000 noch außergewöhnlich, wenn die wichtigen Verlage einen Roman von einer Autorin oder einem Autor nicht einzig deutschsprachiger Herkunft publizierten, so ist dies heute viel selbstverständlicher geworden.

Die Migrationsliteratur wurde zunächst stark als literatursoziologisches Phänomen untersucht. Im Rahmen einer bedeutenden Tagung von 1996 mit dem Titel *Literatur der Migration* lag das Kriterium für eine Werkbesprechung in der Biografie des Autors.¹²⁵ Viele Romane der, wie es dort hieß, »Literatur der Migration« handeln von Ausgrenzungen. Dabei erzeugte gerade die dabei vorgenommene Kategorisierung eine Form der Ausgrenzung gegenüber der »deutschen Literatur«.

Die Studie *Diskurse in die Weite*¹²⁶ geht diesen Punkt deutlich differenzierter an. Intensiv thematisieren und problematisieren Martina Kamm, Bettina Spoerri, Daniel Rothenbühler und Gianni D'Amato in ihren Essays den literaturwissenschaftlichen Umgang mit der, wie sie es nennen, »kosmopolitischen Literatur«. Das Buch fragt nach den Gegebenheiten, mit denen man als Autor mit Migrationshintergrund in der Schweiz konfrontiert wird. Die erste Monografie zur Schweizer Migrationsliteratur mit dem Titel *How Second Generation Immigrant Writers Have*

zung dieser Art. Chamisso Literaturpreis für Abbas Khider. Deutschlandfunk Kultur 09.03.2017. URL: www.deutschlandfunkkultur.de/letzte-ehrung-dieser-art-chamisso-literaturpreis-fuer-abbas.1013.de.html?dram:article_id=380946 (Abgerufen am 20.04.2020).

123 Vandenrath, Sonja: *Literaturpreise*. In: Erhard Schütz u.a. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005, S. 236-240, hier S. 239.

124 Kamm, Spoerri, Rothenbühler u. D'Amato (Hg.): *Diskurse in die Weite*. 2010, S. 85. Vgl. auch S. 10.

125 Vgl. Amirsedghi, Nasrin u. Bleicher, Thomas: *Literatur der Migration*. Mainz: Donata Kinzelbach 1997, S. 13.

126 Kamm, Spoerri, Rothenbühler u. D'Amato (Hg.): *Diskurse in die Weite*. 2010.

Transformed Swiss and German Language Literature geht allerdings noch 2011 von einer biografischen Definition ihres Forschungsgegenstandes aus.¹²⁷

Die interkulturelle Literaturwissenschaft als Forschungsbereich der Germanistik

Der Bereich der Erforschung von Migrationsliteratur ist als Teil der interkulturellen Literaturwissenschaft zu betrachten. Fragen zur Interkulturalität bzw. zum Verhältnis von Migration und Literatur bilden seit Anfang der 1990er Jahre in der Germanistik einen eigenen und etablierten akademischen Teilbereich.¹²⁸

In seinem Handbuch *Interkulturelle Literatur in Deutschland* stellt Carmine Chiellino detailliert vor, wie dieser Forschungsgegenstand in den 1980er Jahren entstanden ist.¹²⁹ Seit dem Beginn der interkulturellen Literaturwissenschaft ist die Suche nach einem Sammelbegriff für die entsprechenden literarischen Texte problematisch. »Die Idee und das Arbeitsgebiet der interkulturellen Literaturwissenschaft sind nicht unumstritten und damit ›einfach‹ gegeben.«¹³⁰ Während die Begriffe der ›Gastarbeiterliteratur‹ oder der ›Migrantenliteratur‹ heutzutage nicht mehr verwendet werden, weil sie eine Abgrenzung der Autoren mit Migrationshintergrund von den anderen Autoren implizieren, konkurrieren nunmehr Begriffe wie ›transkulturelle‹, ›interkulturelle‹ oder ›kosmopolitische‹ Literatur heftig. Als Gründe für diese »begriffliche Unschärfe«¹³¹ gibt Monika Straňaková die Erklärung, dass bei den Bemühungen der Literaturwissenschaft, das »vermeintlich neue Phänomen zu benennen, [sich] die Unmöglichkeit der Erfassung der Texte mit traditionellen monokulturellen Kategorien« widerspiegelt, weil diese Kategorien »der Heterogenität der ästhetischen Konfigurationen und der Komplexität der Texte nicht gerecht wurden«.¹³² Der neue Gegenstand ruft nach neuen literaturwissenschaft-

127 Vgl. Zinggeler, Margrit Verena: *How Second Generation Immigrant Writers Have Transformed Swiss and German Language Literature. A Study of Authors from the Swiss ›Secondo-Space‹*. Lewiston NY et al.: Edwin Mellen 2011. Vgl. auch S. 54-56 dieser Arbeit.

128 Vgl. Hofmann, Michael u. Patrut, Iulia-Karin: *Einführung in die interkulturelle Literatur*. Darmstadt: WBG 2015, S. 9.

129 Vgl. Chiellino: *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*. 2000.

130 Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink 2006, S. 7.

131 Schmitz, Walter: *Einleitung. Von der nationalen zur internationalen Literatur*. In: Ders. (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam u. New York NY: Rodopi 2009, S. 10.

132 Straňaková, Monika: *Literarische Grenzüberschreitungen: Fremdheits- und Europa-Diskurs in den Werken von Barbara Frischmuth, Dževad Karahasan und Zafer Şenocak*. Tübingen: Stauffenburg 2009, S. 40.

lichen Konzepten, nach einem Verständnis von ›Kultur‹¹³³ als dynamisches Netz von Bedeutungen.

Bei seiner Begriffsbestimmung einer ›interkulturellen Literatur‹ in Deutschland entfaltet Carmine Chiellino das Modell einer »Topografie der Stimmen«¹³⁴, wobei verschiedene Autoren und Autorengruppen eine polyphone, »kulturübergreifende und mehrsprachliche Literaturbewegung«¹³⁵ bilden. Sowohl textexterne als auch textinterne Aspekte spielen bei der Bestimmung einer interkulturellen Literatur eine wichtige Rolle: So soll der Autor einer kulturellen Minderheit angehören und das Werk sich mit den politischen Entwicklungen Deutschlands auseinandersetzen.¹³⁶

Das Modell von Chiellino ist komplex, weil es die ›interkulturelle Literatur‹ aus verschiedenen Perspektiven beschreibt: nach Autorengruppen, thematisch und ästhetisch. Dies erschwert seine Anwendung bei der konkreten Textanalyse. Chiellino konzeptualisiert die verschiedenen ›Stimmen‹ der deutschen interkulturellen Literatur. In diesem Zusammenhang unterscheidet er zwischen Autoren, die sich mit deutschen Thematiken beschäftigen, jedoch in ihrer Herkunftssprache geschrieben haben, Autoren, die sich die deutsche Sprache angeeignet haben, und Schriftstellern, die im Familienkreis zwar eine andere Sprache sprechen, jedoch in Deutschland sozialisiert wurden und insofern auch das Deutsche als Erstsprache haben. Eine andere ›Stimme‹ »ist von Deutschland aus nur schwer zu vernehmen«¹³⁷ und betrifft Autoren, die außerhalb Deutschlands über Einwanderung in Deutschland schreiben und sich dabei in anderen Literaturen entwickeln. In Deutschland entstandene Exilwerke zählen damit auch zur interkulturellen Literatur. Weitere ›Stimmen‹ sind die Literatur der sogenannten Gastarbeiter, und auch die Autoren, die nicht aus wirtschaftlicher Not nach Deutschland eingewandert sind, gehören zu Chiellinos Konzept.¹³⁸ Die Aspekte, die in seinem *Handbuch* untersucht werden, sind »die Themen, das kultur-literarische Projekt, ein Spannungsfeld aus Nähe und Ferne, der Leser als Gesprächspartner oder der Autor als Identifikationsfigur, die Sprache der Provokation und die Vielfalt des Ichs gegen Zeit und Raum«.¹³⁹ Das im Jahre 2000 von Chiellino herausgegebene Werk bildet eine bedeutende Etappe für die Entwicklung der interkulturellen Literaturwissenschaft als eigenständiges Fachgebiet der Germanistik.

133 Vgl. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. 2000. Vgl. auch S. 37 dieser Arbeit.

134 Chiellino, Carmine: *Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie – Für eine Topografie der Stimmen*. 2000, S. 53.

135 Ebd., S. 51.

136 Ebd., S. 58-62.

137 Ebd., S. 54f.

138 Vgl. ebd., S. 54-57.

139 Ebd., S. 58.

Norbert Mecklenburg hat Chiellinos Ansatz in seiner Monografie dahingehend weitergeführt, dass auch er sich darin mit den Problemfeldern der Interkulturalität beschäftigt. Er präzisiert die Konturen der interkulturellen Literaturwissenschaft, indem er fünfzehn Thesen aufstellt. Die wichtigen »theoretischen Grundannahmen«¹⁴⁰ von Mecklenburg seien hier stichwortartig präsentiert: Die interkulturelle Literaturwissenschaft bedenkt demnach »Kulturunterschiede [und denkt] über Kulturgrenzen hinaus«¹⁴¹, ihr Gegenstand sind dabei »die interkulturellen Aspekte der Literatur«¹⁴². Davon ausgehend, dass »interkulturelle Kommunikation nicht nur ein Faktum, sondern auch ein Wert ist, [...] sei es aufschlussreich, aufzuzeigen, welchen Beitrag Literatur zu ihr leistet«¹⁴³. Der interkulturellen Literaturwissenschaft – wie also auch der vorliegenden Arbeit – gehe es demnach darum, »ein solches Wissen«¹⁴⁴ zu produzieren. Des Weiteren bemerkt Mecklenburg, dass »das interkulturelle Potential der Literatur [...] sich angemessen nur über ihren Anspruch als Kunst [erschließe]«¹⁴⁵ und es daher, so seine Hauptthese, darum gehe zu erklären, »wie und mit welchen Effekten [Literatur] kulturelle Differenzen »inszeniert«. Denn egal ob solche Differenzen in einem literarischen Werk festgeschrieben, umgeschrieben oder »zerschrieben« werden, immer werden sie *vorgeführt*.«¹⁴⁶ Indem die vorliegende Arbeit einen Schwerpunkt auf Sprach- und Narrationsanalyse legt und sich auf die literarische Gestaltung »von Verstehensprozesse[n] und -probleme[n]«¹⁴⁷ konzentriert, kann sie als Teil einer interkulturellen Literaturwissenschaft verstanden werden, so wie Norbert Mecklenburg sie konzeptualisiert hat.

Auch Michael Hofmann setzt sich stark für die Bedeutung einer deutschsprachigen interkulturellen Literaturwissenschaft ein und bezieht sich dabei auf Mecklenburg. In seiner einführenden Monografie¹⁴⁸ steckt er das Forschungsfeld der interkulturellen Literaturwissenschaft ab und differenziert zwischen den unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Strömungen, auf die die Forschung Bezug genommen hat. Bei Hofmann greift das Forschungsgebiet der interkulturellen Literaturwissenschaft historisch weit zurück und befasst sich nicht nur mit Migration, sondern auch mit allen literarischen Darstellungsformen von kulturellem Austausch oder Konfrontation, wie etwa der Exil- oder der Reiseliteratur. Die interkul-

140 Mecklenburg, Norbert: *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: Ludicum 2008, S. 11.

141 Ebd.

142 Ebd.

143 Ebd.

144 Ebd.

145 Ebd.

146 Ebd., kursiv i. O.

147 Ebd., S. 12.

148 Hofmann: *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. 2006.

turelle Literaturwissenschaft ist somit seiner Ansicht nach als Hermeneutik der Fremdheit¹⁴⁹ zu verstehen. Das Eigene und das Fremde als dichotomisches Begriffspaar bildet dabei die zentrale Denkkategorie. Dieser Diskurs endet jedoch an der Grenze vom Eigenen zum Fremden. Dabei ist gerade auf Syntheseformen und die Neubildungen im dynamischen Austausch von eigen und fremd zu fokussieren. Die Migrationsliteratur als Textsorte eröffnet einen fiktionalisierten Überlegungsraum, um diese Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu erkunden. Dabei ist diese Grenze nicht eindimensional als Linie zu verstehen, sondern eher als heterogener und kultureller Zwischenraum im Sinne Homi Bhabhas, in dem verschiedene Aspekte, die mit der Frage des Miteinanderlebens in Zusammenhang stehen, zum Ausdruck kommen und gebündelt werden.¹⁵⁰ Indem sich der Leser mit der Figur identifiziert, indem er sich die Gefühle und Gedanken der Figur zu eigen macht, wird die Trennung zwischen dem eigenen Ich und dem fremden Anderen überwunden. In den Kapiteln dieser Studie soll daher gezeigt werden, wie die Texte des Forschungskorpus solche Identifikationsmöglichkeiten bereitstellen.

Kritik am Begriff der interkulturellen Literatur

Die Herangehensweisen von Chiellino, Mecklenburg und Hofmann heißen zwar gleich, sie sind aber unterschiedlich und decken ein Forschungsgebiet ab, das jeweils anders konzipiert wird. Der Begriff Migrationsliteratur, so wie er hier entwickelt wird, bezeichnet demnach einen Teilbereich einer breit gedachten und nicht deutlich konturierten interkulturellen Literaturwissenschaft. Jeder Text der Migrationsliteratur gehört auch zu diesem Forschungsbereich, aber nicht alles, was als interkulturelle Literatur bezeichnet wird, ist auch Migrationsliteratur.

Der Ansatz der interkulturellen Literaturwissenschaft stößt auf Kritik, die sich jedoch entschärfen lässt. In ihrer Einleitung zum Tagungsband *Kosmopolitische ›Germanophonie‹* meint Christine Meyer, dass die Argumentation von Chiellino »tendenziell zur Verharmlosung und Vertuschung gesellschaftlicher Machtverhältnisse [beitrage], indem [sie] die Existenz homogener Kulturräume vorauszusetzen scheint, zwischen denen der ›migrantische‹ Schriftsteller als Vermittler oder Überläufer agieren würde«¹⁵¹. Auch der Band *Diskurse in die Weite*¹⁵² distanziert sich vom Begriff der Interkulturalität, indem er auf ein Konzept der »kosmopolitischen Lite-

149 Vgl. ebd., S. 38-42.

150 Zur Verwendung des Kulturbegriffs im Rahmen dieser Studie, vgl. S. 37.

151 Meyer, Christine: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Kosmopolitische ›Germanophonie‹*. Würzburg: Königshausen und Naumann 2012, S. 15.

152 Kamm, Spoerri, Rothenbühler u. D'Amato (Hg.): *Diskurse in die Weite*. 2010.

ratur« zurückgreift und dieses mit Jacques Derridas Idee der Hospitalität verbindet.¹⁵³

Die ›kosmopolitische Literatur‹ ist jedoch als Begriff unscharf, weil das Globale mit seiner Grenzenlosigkeit fast jeden literarischen Text der Gegenwart ›kosmopolitisch‹ werden lässt. Die zwei Studien, die dieses Konzept vertreten, bieten dafür keinen Kriterienkatalog und erklären nicht, welche Eigenschaften literarische Werke haben sollen, um als ›kosmopolitisch‹ wahrgenommen werden zu können. Diese Unschärfe spricht gegen eine Anwendung dieses Begriffs im literaturwissenschaftlichen Umgang mit Texten, die einen Zusammenhang mit Migration darstellen. Dennoch sind die Überlegungen zur ›kosmopolitischen Literatur‹ zu berücksichtigen, weil sie auf potenzielle Probleme im Umgang mit der ›interkulturellen Literatur‹ aufmerksam machen. Denn mit der ›kosmopolitischen Literatur‹ wird der Versuch unternommen, eine postnationale und globalisierte Perspektive zu eröffnen, die sich nicht bloß von einem Diskurs befreit, der sich auf angeblich homogene Nationen und Kulturen beruft, sondern auch darauf abzielt, letztlich ganz auf den Kulturbegriff zu verzichten. Mit einem solchen Ansatz wird jedoch ein zentraler Aspekt übersprungen. An sich ist es sinnvoll, die regionale, die nationale und die transnationale Ebene in ihren Verschränkungen zusammenzudenken, beziehen sich Kulturen doch auch auf andere Entitäten und Strukturen als jene der Nation.

Von homogenen, fixierten und staatlich organisierten Kulturen auszugehen ist aber nicht der Ansatz der interkulturellen Literaturwissenschaft. Den Begriff der ›Kultur‹ auszuschließen ist wenig sinnvoll. Wenn sich etwa die ›deutsche Kultur‹ nicht mit einem Kriterienkatalog oder einer Definition erfassen lässt, heißt das jedoch noch lange nicht, dass sich die literarischen Texte nicht mit gewissen Vorstellungen einer wie auch immer gedachten ›deutschen Kultur‹ auseinandersetzen. Eine Kultur, die sich auf einen geografischen Raum bezieht, ist zwar nicht ein für alle Mal definierbar. Und doch sind, um es mit Homi Bhabhas Begriffen zu formulieren, ihre Zeichen im literarischen Text verortbar.¹⁵⁴ In den hier zur Analyse stehenden Texten spielen die Auseinandersetzungen der Protagonisten mit kulturellen Fragen eine zentrale Rolle, weil unter anderem Zugehörigkeitsgefühle, Ausgrenzungsdynamiken oder der soziale Habitus damit in Zusammenhang stehen. Aus diesem Grund scheint es sinnvoll, Kultur in ihrer Prozesshaftigkeit ernst zu nehmen.

153 Vgl. Rothenbühler, Daniel: *Teilhabe statt Ausschluss*. In: Martina Kamm; Bettina Spoerri; Daniel Rothenbühler u. Gianni D'Amato (Hg.): *Diskurse in die Weite*. Zürich: Seismo 2010, S. 182-190, hier S. 185, und Mallet, Marie-Louise: *Une pensée de l'hospitalité*. In: Dies. (Hg.): *Derrida à Alger. Un regard sur le monde. Essais*. Arles u. Alger: Actes Sud u. Editions Barzakh 2008, S. 59-67.

154 Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. 2000.

Transkulturalität

Neben der ›Interkulturalität‹ und der ›kosmopolitischen Literatur‹ gewinnt das Konzept der ›Transkulturalität‹ im gegenwärtigen Diskurs immer mehr an Bedeutung. In ihrer Dissertation *Transkulturelle Berlin-Literatur nach 1989*¹⁵⁵ übernimmt Oksana Stoychuk den ›Transkulturalität‹-Begriff, weil er sich für sie als »das flexibelste und praktikabelste begriffliche und methodologische Instrumentarium [erweitert], wenn es um Prozesse kultureller Wechselwirkungen und Durchquerungen geht, die nicht mit den Denkmustern der national- oder interkulturellen Tradition beschrieben werden können«¹⁵⁶. Stoychuk zeichnet die Entwicklung des Begriffs nach, von seiner Erstnennung in einer Studie des kubanischen Anthropologen Fernando Ortiz¹⁵⁷ über die sogenannten ›transarealen Studien‹¹⁵⁸ Ottmar Ettes bis hin zu Wolfgang Welschs Plädoyers für Transkulturalität.¹⁵⁹

In seiner Monografie *Immer nur der Mensch?* von 2011 blickt Welsch auf die Unterschiede zwischen Interkulturalität und Transkulturalität zurück, um das Konzept der Letzteren, das er zuvor in einem Aufsatz¹⁶⁰ von 1997 entwickelt hat, zu verteidigen. Dabei stellt er fest, dass »nationale Stereotypen [...] gerade vom Interkulturalitätsdiskurs gepflegt«¹⁶¹ würden; aber auch, dass sich die zwei Bezeichnungen überlappen können, indem »die Bezeichnung ›interkulturell‹ nunmehr gerade die Verbindungen und Mischungen ausgedrückt sehen«¹⁶² wolle. Damit gehe »das Konzept der Interkulturalität aber in das der Transkulturalität über – und würde sich«, so Welsch, »um der Klarheit willen besser gleich so nennen.«¹⁶³ Welsch

155 Stoychuk behandelt in ihrer Studie vier Romane: Özdamar, Emine Sevgi: *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Köln: Kiepenheuer&Witsch 1998; Özdamar, Emine Sevgi: *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77*. Köln: Kiepenheuer&Witsch 2004; Mora, Terézia: *Alle Tage*. München: Luchterhand 2004; Veremej, Nellja: *Berlin liegt im Osten*. Salzburg: Jung und Jung 2013. Vgl. Stoychuk, Oksana: *Transkulturelle Berlin-Literatur nach 1989*. 2016 [Dissertation unpubliziert].

156 Stoychuk: *Transkulturelle Berlin-Literatur nach 1989*. 2016, S. 28.

157 Vgl. Ortiz, Fernando: *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*. [1940] London: Duke University Press 1995.

158 Ette, Ottmar: *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin u. New York NY: De Gruyter 2012.

159 Vgl. Welsch: *Transkulturalität*. 1992, S. 5-20, und Welsch, Wolfgang: *Immer nur der Mensch? Entwürfe zu einer anderen Anthropologie*. Berlin: Akademie 2011, bes. das Kapitel »Transkulturalität. Neue und alte Gemeinsamkeiten« S. 294-322.

160 Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität. Zur veränderten Auffassung heutiger Kulturen*. In: Irmela Schneider u. Christian W Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand 1997, S. 67-88.

161 Welsch: *Immer nur der Mensch?* 2012, S. 302.

162 Ebd.

163 Ebd.

räumt also ein, dass die interkulturelle Literaturwissenschaft nicht mehr dem entspricht, was er ablehnt. Auch wegen der Fülle an Ansätzen und Studien, die sich mit den Fragen und Konzepten der Interkulturalität und Transkulturalität beschäftigen, scheint eine klare Unterscheidung der zwei Konzepte schwierig zu formulieren.

Migrationsliteratur und Literatur der Migration

Als Nachfolger von Carmine Chiellinos Standardwerk¹⁶⁴ zeichnet sich das vierbändige *Handbuch ›Literatur der Migration‹ in den deutschsprachigen Ländern seit 1945* von Walter Schmitz ab, das zurzeit in Bearbeitung ist.¹⁶⁵ Im bereits publizierten *Band I* werden die soziohistorischen Kontexte des deutschsprachigen Raums in Bezug auf Migration beschrieben, *Band II* befasst sich ausführlich mit der Geschichte der epistemologischen Debatte um das Phänomen Migration und Literatur und reflektiert über den geeigneten literaturwissenschaftlichen Umgang mit diesem Bereich. Der letzte Teil bietet ca. 180 lexikalisch angelegte Artikel über Autorinnen und Autoren, die zur Entwicklung der ›Literatur der Migration‹ beigetragen haben. Als Schlüsselbegriff bevorzugt Schmitz die Genitivfügung ›Literatur der Migration‹ und beschreibt unter diesem Stichwort das Phänomen in seinen historischen, soziologischen und literaturgeschichtlichen Dimensionen als »literarisch-kulturellen Prozess«¹⁶⁶. Im Gegensatz zur Vorgehensweise, die in dieser Studie praktiziert wird, geht Schmitz also primär nicht von den Texten aus. Dadurch wird der Forschungsgegenstand aus einer theoretischen Perspektive deutlich komplexer.

Das *Handbuch ›Literatur der Migration‹* ist das Resultat eines Forschungsprojektes von großem Umfang. Überzeugend zeigt es einerseits auf, wie dynamisch die literarische Produktion von Migrationsliteratur im deutschsprachigen Raum ist, und andererseits weist es auf die exponentielle literaturwissenschaftliche Erforschung des Phänomens seit 2000 hin.

Das Vorhaben dieser Studie, in der fünf Romane detailliert untersucht werden, ist komplementär zu Schmitz' breiter aufgestelltem Versuch, das Phänomen ›Literatur der Migration‹ in seiner Gesamtheit zu erfassen, weil sich dort nur im Ansatz die Möglichkeit ergibt, auf die Texte im Einzelnen einzugehen. Hier wird ein überschaubares Korpus und seine Aussagefähigkeit zu gesellschaftlichen Fragen untersucht; Schmitz beschreibt die Dynamiken und die junge Geschichte des vielleicht spannendsten literarischen Phänomens im 21. Jahrhundert; er erläutert

164 Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. 2000.

165 Bd. I ist bereits erschienen. Vgl. Schmitz: *Handbuch ›Literatur der Migration‹ in den deutschsprachigen Ländern seit 1945*. 2018.

166 Schmitz: *Handbuch ›Literatur der Migration‹ in den deutschsprachigen Ländern seit 1945. Band II*, (Vgl. Unterkapitel 2.3 »Feld, Subfeld, Autorschaft«). In Bearbeitung.

die Funktionen und den Einfluss von zahlreichen Institutionen und Akteuren wie Autoren, Verlegern oder Literaturwissenschaftlern.

Stand der Forschung zur Migrationsliteratur der deutschsprachigen Schweiz

Wenn, so wie es Schmitz eindrücklich aufzeigt, die Erforschung der Migrationsliteratur in den letzten Jahren sich stark entwickelt hat, so befindet sich die Forschung von literarischen Texten, die das Phänomen der Migration in einem Schweizer Kontext thematisieren, noch im Anfangsstadium: 2007 haben die Autoren des bereits erwähnten Sammelbandes *Diskurse in die Weite* Podiumsdiskussionen und Interviews mit Schweizer Schriftstellerinnen und Schriftstellern organisiert, in denen das Schreiben und Publizieren als »Migrationsautorin« oder »Migrationsautor« besprochen wurde. Der Band kann als Referenzwerk betrachtet werden; er untersucht »das zeitgenössische Schaffen von Autoren mit Migrationshintergrund in der Schweiz aus sozial- und literaturwissenschaftlicher Sicht«¹⁶⁷ und bietet vier wichtige Essays zu diesem Thema. Indem zahlreiche Auszüge aus den Podiumsgesprächen mit den Autoren im Band aufgezeichnet werden, findet ein aufschlussreicher Dialog zwischen Forschenden und Schreibenden statt. Die Publikation hat dazu beigetragen, die Schweizer Migrationsliteratur als Forschungsgegenstand sichtbar zu machen. Während *Diskurse in die Weite* die Rezeptions- und Produktionsbedingungen von Autoren analysiert, die »in einem Land und in einer Sprache [leben], in die sie migriert sind«¹⁶⁸, interessiert sich die vorliegende Studie für die Gestaltung der Texte, die dieses Phänomen thematisieren. Insofern sind die beiden Ansätze komplementär.

Einen informativen Beitrag leistet auch eine Studie¹⁶⁹ von Margrit Verena Zinggeler, in der fünfzehn Werke analysiert werden, die von Schweizer Autorinnen und Autoren der zweiten Generation von Einwanderern, der sogenannten *Secondos*, verfasst wurden. Zinggeler's Korpus besteht also ausschließlich aus Werken von Schriftstellern, die als Kind in die Schweiz gekommen oder deren Eltern eingewandert sind. Sie untersucht Darstellungen von Wahrnehmungen mit den fünf Sinnen. Diesen Ansatz begründet sie damit, dass, je »heterogener eine Gesellschaft ist, in denen Menschen mit verschiedenen Sprachen, Hintergründen und Interessen zusammen leben, je wichtiger [sei] es, die sensorischen Modelle zu studieren, denn die Sinne beeinflussen die Weltanschauung der Menschen, und

167 Kamm, Spoerri, Rothenbühler u. D'Amato (Hg.): *Diskurse in die Weite*. 2010, Klappentext.

168 Spoerri, Bettina: *Deterritorialisierungsstrategien in der transnationalen Literatur der Schweiz – ein aktueller Paradigmenwechsel*. In: Kamm, Martina; Spoerri, Bettina; Rothenbühler, Daniel u. D'Amato, Gianni (Hg.): *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*. Zürich: Seismo 2010, S. 31–50, hier S. 31.

169 Zinggeler: *How Second Generation Immigrant Writers Have Transformed Swiss and German Language Literature*. 2011.

deren Verhalten zueinander«. ¹⁷⁰ Diese erste Monografie zur Migrationsliteratur in der Schweiz besteht aus acht Kapiteln (einem einleitenden, einem über die Bewegung, einem über das Fühlen und einem für jedes Sinnesorgan), in denen die fünfzehn Werke allesamt in Bezug auf das jeweilige Thema beschrieben werden. Diese Strukturierung der Arbeit hat zur Folge, dass die Analysen zahlreich sind, jedoch selten mehr als drei Seiten umfassen. ¹⁷¹ Wegen der hohen Anzahl von Werken und Thematiken bleibt Zinggeler's Studie insgesamt oberflächlich. Die Autorin vertritt zudem die gewagte These, dass die ›*Seconda-* und *Secondo*-Autoren‹ die deutschschweizerische Literaturlandschaft verändern würden. Da die Eigenschaften der »Deutschschweizer Literaturlandschaft« ¹⁷² sich in ihrer Ganzheit sowieso nicht erfassen und definieren lassen und daher auch Transformationen innerhalb dieses Feldes schwer zu erkennen sind, überzeugt diese These kaum. Dass die ausgewählten Texte einen wichtigen Teil der Literatur aus der deutschsprachigen Schweiz bilden, steht allerdings außer Zweifel.

Die Entwicklung der öffentlichen Anerkennung und Präsenz von Autoren, die eingewandert oder als Kinder von Einwanderern in der Schweiz groß geworden sind, untersuchen Martina Kamm, Bettina Spoerri und Daniel Rothenbühler in einem gemeinsamen Aufsatz zur Migrationsliteratur in der Schweiz, in dem sie die Bourdieusche Feldtheorie übernehmen. Analysiert werden die ersten Schweizer Publikationen der ›Gastarbeiterliteratur‹ in den 1980er Jahren, die Bedeutung der Anthologien und Zeitschriften bis hin zu einer größeren öffentlichen Anerkennung. ¹⁷³ Da er auch das Interesse der Literaturwissenschaft für Autoren mit

170 Ebd., S. 391. »The more heterogeneous a society is in which people with different languages and many different backgrounds and interests live together, the more important it is to study sensory models, because the senses affect how people perceive the world, and how they relate to each other.«

171 Zinggeler behandelt folgende Autoren und Texte (in dieser Reihenfolge): Francesco Micieli: *Meine italienische Reise* (1996); Vincenzo Todisco: *Der Bandoneonspieler* (2006 aus dem Italienischen); Franco Supino: *Die Schöne der Welt* (1997); Giuseppe Gracia: *Kippzustand* (2002); Silvano Cerutti: *Du nennst das Gier* (2010); Sina Merino: *Die Papierfabrik* (2003); Sunil Mann: *Fangschuss* (2010); Perikles Monioudis: *Freulers Rückkehr* (2005); Catalin Dorian Florescu: *Der blinde Masseur* (2006); Martin R. Dean: *Meine Väter* (2003); Dante Andrea Franzetti: *Mit den Frauen* (2008); Ilma Rakusa: *Mehr Meer* (2009); Melinda Nadj Abonji: *Tauben fliegen auf* (2010); Amor Ben Hamida: *Drei Secondos* (2008); Sabine Wen-Ching Wang: *Cosmos Hotel* (2000, Hörspiel).

172 Zinggeler spricht von »the literary scene in Switzerland, above all in German speaking Switzerland«, vgl. Zinggeler: *How Second Generation Immigrant Writers Have Transformed Swiss and German Language Literature*. 2011, S. 2.

173 Das wichtigste Ereignis diesbezüglich ist die Verleihung des Deutschen Buchpreises an Melinda Nadj Abonji für *Tauben fliegen auf*. Vgl. S. 179 dieser Arbeit. Vgl. Rothenbühler, Daniel; Spoerri, Bettina u. Kamm, Martina: *The Faces of a New Transnational Swiss Nation*. In: Wiebke Sievers u. Sandra Vlasta (Hg.): *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945. Fourteen national contexts in Europe and beyond*. Leiden u. Boston MA: Brill Rodopi 2018, S. 388-428.

Migrationshintergrund analysiert, präsentiert der Artikel einen detaillierten Forschungsbericht über die Entwicklung der interkulturellen Literaturwissenschaft mit Schweiz-Bezug.¹⁷⁴

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Erforschung der Migrationsliteratur im deutschsprachigen Raum ein Feld bildet, in dem eine terminologische Uneinigkeit herrscht, in dem aber auch eine äußerst rege literarische und literaturwissenschaftliche Tätigkeit stattfindet, was für die gesellschaftliche und wissenschaftliche Relevanz des Bereichs spricht.

In diesem vielfältigen und unübersichtlichen Forschungskontext scheint es also geeignet, Werke im Einzelfall zu analysieren. Was die Erforschung von Migrationsliteratur aus der Schweiz betrifft, so markiert diese Studie eher einen Anfang als eine Erschließung. Zahlreiche Romane und literarische Texte anderer Art handeln von Migration in diesem Land, und deren Analyse würde die Erkenntnisse dieser Arbeit signifikant bereichern.

1.7 Vier Fragen zur Migrationsliteratur in der Schweiz

Die abstrakten Zahlen und Fakten, die im soziohistorischen Überblick präsentiert wurden (vgl. S. 16-27), werden in der Literatur konkret und anschaulich, weil dort kollektive Entwicklungen mit Fallbeispielen individualisiert werden können. Die Analysen der Romane orientieren sich in dieser Studie an vier Fragen, die hier nochmals zusammengefasst werden:

1) Inwiefern ermöglichen die ausgewählten Texte ein besseres Verständnis der Migration als gesellschaftliches Phänomen im Schweizer Kontext? Die Analysen dieser Studie sind interdisziplinär ausgerichtet und damit komplementär zu Untersuchungen aus der Soziologie und den Geschichtswissenschaften, die sich mit diesem Thema befassen. In den literarischen Texten können Lebenserfahrungen

174 Vgl. ebd.

in Bezug auf Migration an konkreten Beispielen »von innen« dargestellt werden.¹⁷⁵ Um nachzuweisen, dass und wie *Blösch*, *Musica Leggera*, *Warum das Kind in der Po-lenta kocht*, *Tauben fliegen auf* und *Mehr Meer* literarische Einblicke in die Migration ermöglichen, soll einerseits gezeigt werden, wie die Texte bestimmte Thematiken (vgl. S. 40-41 dieser Arbeit) angehen, die mit Migration in Zusammenhang stehen, und andererseits soll analysiert werden, wie diese Texte auf narrativer und sprachlicher Ebene funktionieren. In den fünf Fallstudien wird also nach den literarischen Erkenntnismöglichkeiten zum Phänomen Migration gefragt. Die Geschichte der Einwanderung in der Schweiz seit 1950 bekommt hier Gesichter. Fiktionale Texte veranschaulichen nicht-fiktionale Ereignisse, der Migrationsroman eröffnet einen Erzählraum, in dem das »Schreiben als Begegnung mit dem Anderen«¹⁷⁶ möglich wird.

2) Welche Erzählformen kann die Migrationsliteratur entwickeln, um die Gefühlswelt des Protagonisten darzustellen? Die narrativen Strukturen jedes Romans werden miteinander verglichen, wobei sich die Frage stellen wird, ob die Texte der Migrationsliteratur trotz ihrer Darstellungsvielfalt auch einige erzählerische Gemeinsamkeiten haben. Die narrative Kopräsenz von zwei Räumen (Herkunfts- und Lebensort) und zwei Zeiten (vor und nach der Migration) wird dabei analysiert. Dieses zeiträumliche Zusammenkommen von verschiedenen Orten und verschiedenen Zeiten wird dadurch ermöglicht, dass die Protagonistin oder der Protagonist etwas erlebt und dabei an ihre oder seine Vergangenheit denkt, sodass die Gegenwart der Handlung mit Erinnerungen überlagert wird. Eine derart intensive Vernetzung und Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart wäre in einem anderen Medium als in der Literatur kaum denkbar.

3) Ist die Literatursprache der analysierten Texte von jener Mehrsprachigkeit geprägt, die das Leben in einem neuen Land und in einer neuen Sprache ausmacht? Die Beschreibung der sprachlichen Eigentümlichkeiten ist ebenso zentral

175 Vgl. insbesondere die Untersuchungen, die im Unterkapitel 1.3 »Entwicklung der Schweizer Einwanderungspolitik seit 1945: Einige Eckpunkte zur Wahrnehmung der Migration in der Öffentlichkeit« erwähnt wurden. Auch in Bezug auf sozialpsychologisch orientierte Untersuchungen zur Migration ist diese Studie komplementär, weil sie mit fiktionalen Beispielen soziale Prozesse veranschaulicht. Vgl. etwa die Beiträge des Sammelbandes *Adoleszenz – Migration – Bildung*, in denen aus psychologischer und soziologischer Perspektive »die Chancenstruktur des adoleszenten Möglichkeitsraums für Bildungsprozesse im Einwanderungsland auf Grund der sozialen Bedingungen« (S. 11) analysiert wird. Obwohl sich die Beiträge auf Deutschland als Einwanderungsland beziehen, thematisieren sie gesellschaftliche Dynamiken, die auch für die Schweiz gültig sind. Vgl. King, Vera u. Koller, Hans-Christoph (Hg.): *Adoleszenz – Migration – Bildung. Bildungsprozesse Jugendlicher und junger Erwachsener mit Migrationshintergrund*. 2. erw. Aufl. Wiesbaden: VS 2009.

176 Vgl. Waldow, Stephanie: *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen*. 2013.

wie die der Narration, denn die Sprache selbst, gleichzeitig Medium und Kernthema der Literatur, wird durch die Migration zum Problem, aber auch zum Feld möglicher Innovation. Da der Ortswechsel auch zu einem Sprachwechsel führt, ist die Migrationsliteratur durch eine Mehrsprachigkeit grundiert, die zur formalen Besonderheit der Texte beiträgt. Auf der Inhaltsebene wird eine mehrsprachige Kommunikation zwischen den Figuren inszeniert und nicht selten reflektiert. Auf der Darstellungsebene werden zugleich andere Sprachen als das Deutsche verwendet, meist kursiv markiert, was für deutschsprachige Leser befremdend wirken kann. Die Mehrsprachigkeit wird also auch in diesem Zusammenhang manifest. Diese sprachliche Verfremdung findet etwa auch dann statt, wenn lexikalisierte Metaphern oder Redewendungen aus anderen Sprachen wörtlich übernommen werden.

4) Inwiefern setzt sich das Korpus mit den gesellschaftlichen Besonderheiten der Schweiz auseinander, insbesondere mit der Sprachsituation und mit dem politischen System? Sind die drei ersten Punkte für die Textsorte Migrationsliteratur im ganzen deutschen Sprachraum und darüber hinaus anwendbar, so bezieht sich diese vierte Frage auf schweizerische Spezifika. Das Korpus besteht ausschließlich aus Werken, die in der deutschsprachigen Schweiz spielen und von Einwanderungen in die Schweiz handeln. Die ausgewählten Werke schildern Lebensgeschichten, die sich in diesem Land abspielen. Die Gefühle und Eindrücke der Protagonisten und Erzählerfiguren können durchaus einen territorialen Bezug haben. In diesem Zusammenhang wird sich die Frage stellen, ob sich die deutschschweizerische Migrationsliteratur dadurch von der allgemein-deutschsprachigen unterscheidet, dass sie von den spezifischen sprachlichen und soziopolitischen Eigenschaften dieses Landes beeinflusst wird, etwa von der Diglossie zwischen Mundart und Standardsprache oder vom politischen System der direkten Demokratie.

Die nun folgenden Textanalysen nehmen kontinuierlich Bezug auf diese Aspekte. Im letzten Kapitel der Studie sollen diese Fragen nochmals ausführlicher aufgegriffen und in Bezug auf die Ergebnisse der Analysen besprochen werden.

2. *Blösch* von Beat Sterchi: Vom Bauernhof zum Schlachthof

2.1 Einleitung: Ambrosios Ankunft im »wohlhabenden Land«

Als Ambrosio, der Protagonist von Beat Sterchis Roman *Blösch* (1983), in den 1950er oder 1960er Jahren in der Schweiz ankommt, um als Melker zu arbeiten, werden gleich auf der ersten Seite seine emotionalen Ambivalenzen zwischen der materiellen Notwendigkeit seiner Migration in die Schweiz und dem Schmerz, sein Land und seine Verwandten zu verlassen, thematisiert:

Endlich hatte sich verwirklicht, was er sich und seiner Familie gewünscht hatte. Bald würde er arbeiten, verdienen; die erste Geldüberweisung war nur noch eine Frage der Zeit: er, Ambrosio, er hatte erreicht, was so vielen verwehrt blieb, und doch wurde er, kaum angekommen, von dem Verlangen ergriffen, dem noch sichtbaren Bus nachzueilen, dem Fahrer Halt! Halt! zuzurufen, sich gleich wieder zurückführen zu lassen [...]. (B 7)

Im Gegensatz zu den vier anderen Texten, die in dieser Studie analysiert werden, gehört der Protagonist von *Blösch* zu den Einwanderern der ersten Generation. Er hat selbst die Entscheidung getroffen, auszuwandern, sich von seiner Familie zu trennen, um diese ernähren zu können. Männlich und aus einem südlichen Land kommend entspricht er dem Prototyp des »Gastarbeiters« zu Zeiten des Wirtschaftswunders.¹

Um zu unterstreichen, dass dieser wichtige Moment von Ambrosios Ankunft »im wohlhabenden Land« (B 7) nicht nur dokumentiert, sondern literarisch dargestellt wird, verweist der Text auf das Theater und den Film. So hatte sich, nachdem er ausgestiegen war, der Postbus »wie ein gelber Theatervorhang vor Ambrosio weggeschoben und ihn einem neugierigen Publikum ausgeliefert« (B 7, Hervorhebung SM). Und die Bewohner des fiktiven Dorfes Innerwald, welche

1 Vgl. Holenstein, Kury u. Schulz: *Schweizer Migrationsgeschichte*. 2018, S. 309.

beim Hantieren von Kesseln und Kannen vor der Genossenschaftskäserei noch eben Pferde und Hundgespanne herumkommandiert, gelacht, geprahlt hatten, verstummten [...]. Nichts regte sich, *ein Film war steckengeblieben*; der Ton war ausgefallen, nur das Wasser im Dorfbrunnen plätscherte weiter. (B 7, Hervorhebung SM)

Die Verweise auf Film und Theater machen darauf aufmerksam, dass hier die Handlung, Ambrosios Schweizer Migrationserfahrung, als literarisches Konstrukt vorgeführt wird. Sterchis Bauern- und Arbeiterroman veranschaulicht ein soziales Phänomen und arbeitet dabei mit literarischen Effekten, etwa bei der Beschreibung des Dorfes:

[J]edes Dach hoch und ausladend, als müsste es allein die halbe Welt vor einem bissigen Himmel schützen; jedes Dach ein Kirchendach. Gleichzeitig wunderte sich Ambrosio über den überall am Straßenrand aufgeschichteten Kuhmist. Wahre Türme von Misthaufen standen vor den Häusern und verbreiteten ihren Duft. (B 10)

Der Bauernhof wird zur Kirche, der Misthaufen zum Turm. Diese vergrößernde Darstellungsweise der Umgebung verkleinert den Einwanderer, die Wucht der Dächer, die »die Welt vor einem bissigen Himmel schützen«, lässt eine raue und ungastliche Umwelt vermuten. Dies verdeutlicht den Eindruck, dass Ambrosio seinem Schicksal schutzlos ausgeliefert ist; er hat kein festes Dach über dem Kopf. Die Entstellung der Größen geht weiter: Bei seiner Ankunft im Hof überrennt ihn der Hund, und er flucht: »Caramba! Vaya perrazo! Si es como una vaca.« (B 17) Der Hund sei (groß) wie eine Kuh. Als er am Tag danach mit dem Bauer Knuchel, seinem Arbeitgeber, Kleider kauft, stapft Ambrosio »mehr schwimmend als gehend in seinen großen Stiefeln hinaus« (B 45). Die Kleider sind zu groß, nach seiner Metamorphose »schwimmt« der Einwanderer, der sich bei seiner Ankunft gleich »ausgestellt wie ein Fisch am Haken« (B 8) fühlte.

Das Verfahren, die Umgebung von Ambrosio übergroß darzustellen, hat System. Es trägt dazu bei, seine Gefühle des Verlorenseins, der Fremdheit und Einsamkeit als Einwanderer in der Schweiz in Szene zu setzen. Durch die Veränderung der Größenverhältnisse wird Ambrosios Furcht in der Fremde deutlicher.

Als ästhetische Form gesellschaftlicher Kommunikation hat die Literatur das Potenzial, Gefühle erfahrbar zu machen, anstatt sie zu erklären. Dies wird hier eingesetzt und ist gegenüber anderen Herangehensweisen, die das Phänomen der Migration analysieren, ein Vorteil, denn es ermöglicht, Migration von der Seite der Einwanderin oder des Einwanderers zu betrachten.

Forschungsbericht

Als *Blösch* 1983 bei Diogenes erscheint, wird der Roman unter anderen² mit dem ZDF Aspekte-Literaturpreis ausgezeichnet und in den wichtigsten deutschen Zeitungen besprochen. Im *Spiegel* behauptet der einflussreiche Publizist und Begründer der Zeitschrift *text+kritik* Heinz Ludwig Arnold, mit dem Sterchi in Kontakt war und der ihn im Literaturbetrieb unterstützt hat³, nichts Geringeres, als dass *Blösch* »in unsere dünnblütige Literaturwelt [hineinfährt] wie einst *Die Blechtrommel* in die wechselnden Realismen der Nachkriegsliteratur«. ⁴ Weiter fügt Arnold hinzu, dass der Roman »für Literatur und Kritik neue Maßstäbe [setzt], an die sie sich werden gewöhnen müssen«. ⁵ Auch in der *Zeit* wurde *Blösch* als ein »wilder, dämonischer und ein zugleich langsamer, magisch poetischer Roman« gefeiert. ⁶

Der Erfolg von *Blösch* traf Beat Sterchi, der längere Zeit in Kanada und Lateinamerika verbracht hatte, unvorbereitet. Die Art und Weise, wie der Roman in den Medien aufgenommen wurde, hat ihn zutiefst enttäuscht. In einem Gespräch mit Daniel Rothenbühler, das 2007 in *Viceversa*, dem Literaturjahrbuch der Schweiz, veröffentlicht wurde, erklärt er, dass »ein junger Autor, der für das literarische Leben nicht vorbereitet ist, im Literaturbetrieb als Mensch und als Autor untergehen kann. [...] Das wäre mir fast passiert, ich bin 1984 nach Spanien geflohen. Ich bin dort zehn Jahre geblieben, um wieder auf die Beine zu kommen.« ⁷ Obwohl Sterchi zahlreiche literarische Reportagen publiziert hat und als *Spoken-Word*-Autor weiterhin auftritt, ist *Blösch* sein einziger Roman geblieben.

In der Forschung wurde das Buch unter unterschiedlichen Gesichtspunkten rezipiert. ⁸ Essayistisch und eher auf der allgemeinen Ebene zeigt Elsbeth Pulver

2 Es handelt sich dabei unter anderem um einen Preis der Schweizerischen Schillerstiftung (1984) und den Buchpreis des Kantons Bern. Vgl. [Ohne Autor] Biografische Notiz zu Beat Sterchi. <https://www.bibliomedia.ch/fr/bibliomedia-pour-tous/dictionnaire-des-auteurs-et-autrices-suissees/auteur-en-detail/beat-sterchi/> (Abgerufen am 28.3.2019).

3 Vgl. Rothenbühler, Daniel: *Beat Sterchi. »Désacraliser la littérature«*. (2007) In: *Viceversa. Revue suisse d'échanges littéraires*. Num. 1, S. 95-109.

4 Arnold, Heinz Ludwig: *Passion einer Kuh, Passion eines Knechts* [Rezension]. In: *Der Spiegel* 12.12.1983.

5 Ebd.

6 Michaelis, Rolf: *Großer Anfang: Don Quijote in der Schweiz. Kuhstall und Schlachthaus als mythische Orte*. [Rezension]. In: *Die Zeit* 02.09.1983.

7 Rothenbühler: *Beat Sterchi*. 2007, S. 98: »Vous avez mal vécu le grand succès de votre premier roman? [Beat Sterchi:] Très mal. Je n'y avais pas été préparé du tout. [...] Un jeune auteur qui n'est pas préparé à la vie littéraire peut y périr comme auteur et comme être humain. C'est ce qui a failli m'arriver avant que je m'enfue en Espagne, en 1984. J'y suis resté pendant dix ans pour me rétablir.«

8 Erste Vorarbeiten für diese Kapitelanalyse wurden bereits veröffentlicht. Vgl. Maffli, Stéphane: *Literarische Vermittlung von Fremdheit durch Mehrstimmigkeit und Sprachlosigkeit in Beat*

in einem ersten literaturwissenschaftlichen Beitrag⁹ die literarischen Qualitäten des Textes auf und weist auf das wichtige Erzählprinzip von *Blösch* hin: die Parallele zwischen der geschlachteten Kuh und dem wirtschaftlich ausgenutzten sowie gesellschaftlich ausgestoßenen Protagonisten Ambrosio: »Der Fremdarbeiter und das Tier: beide sind sie in der industrialisierten Gesellschaft gleichermaßen Entfremdete [sic!]. Benutzte und Ausgebeutete.«¹⁰

Malcolm Pender¹¹ fragt nach den spezifisch schweizerischen Themen der schweizerdeutschen Literatur der 1980er Jahre und analysiert dafür neben Gertrud Leuteneggers *Kontinent*¹² auch *Blösch*. Er zeigt, inwiefern der Text als gesellschaftskritischer Roman zu lesen ist. Für Pender setzt sich die literarische Produktion in dieser Epoche stärker mit politischen Thematiken auseinander. Der Aufsatz konnte diese ambitionierte These jedoch nicht überzeugend untermauern, weil zu wenig Beispiele genannt wurden und der Vergleich mit anderen Epochen fehlt.

Marc Aeschbacher, der *Blösch* im Rahmen einer Monografie¹³ zu den Tendenzen der schweizerischen Gegenwartsliteratur in Bezug auf das Motiv des Todes untersucht, analysiert im Roman die Spannungen zwischen Industrialisierung einerseits und einer naturnahen Landwirtschaft mit handwerklichen Metzgern andererseits. Ambrosios angedeutete Abreise am Ende des Romans, nach sieben Jahren im »wohlhabenden Land«, wie die Schweiz stets bezeichnet wird, bedeutet für Aeschbacher »einen Sieg der Technik gegenüber dem ursprünglichen, naturverbundenen Bewirtschaften«¹⁴.

Irene Weber nähert sich dem Roman über die Übersetzungswissenschaft und analysiert *Blösch* unter dem »andere[n], neue[n] Licht, das von der anderen Sprache

Sterchi Roman *Blösch*. (2015) In: *Germanistik in der Schweiz. Zeitschrift der Schweizerischen Akademischen Gesellschaft für Germanistik*, S. 79-86.

- 9 Pulver, Elsbeth: *Bauernroman – Arbeiterroman – Zeitroman. Der Roman »Blösch« von Beat Sterchi als Beispiel der Gegenwartsliteratur der deutschen Schweiz*. In: Gürsel Aytaç, Viktoria Rehberg u. Şara Sayın (Hg.): *Dokumentation der Beiträge des II. Ismirer Colloquiums über »Die Schweizer Literatur der Gegenwart«*. Izmir: [Hochschulschrift der Ägäischen Universität] 1988, S. 17-26, hier S. 17.
- 10 Ebd., S. 22. Pulver geht etwas weit. Auch wenn *Blösch* als eine Kuh mit ihrem besonderen Charakter dargestellt wird, scheint es bei einem Tier doch problematisch von Entfremdung zu sprechen.
- 11 Pender, Malcolm: *Themes in the German-Swiss Novel of the 1980s: Beat Sterchi's Blösch and Gertrud Leutenegger's Kontinent*. In: Arthur Williams, Stuart Parkes u. Roland Smith (Hg.): *Literature on the Threshold. The German Novel in the 1980's*. New York NY et al.: Berg 1990, S. 153-168.
- 12 Leutenegger, Gertrud: *Kontinent*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- 13 Aeschbacher, Marc: *Tendenzen der schweizerischen Gegenwartsliteratur (1964-1994). Exemplarische Untersuchung zur Frage nach dem Tode der Literatur*. Bern et al.: Peter Lang 1997.
- 14 Ebd., S. 73.

her und für den Leser derselben auf den Text fällt«¹⁵. Es geht darum, »jenes Fremde erfahrbar zu machen, das mittels einer bestimmten Sprache nicht zu bezeichnen ist, sondern erst im Übergang oder Sprung von einer Kultur zur anderen begreifbar wird«¹⁶. Weber interessiert sich für die Darstellung von Ambrosios Fremdheit und zeigt, dass in der französischen Übersetzung von Gilbert Musy¹⁷ die Art und Weise, wie Ambrosios »Entgrenzung der Sprache«¹⁸ bearbeitet wird, anders ist als im Ausgangstext. Das andere Sprachsystem führt somit »zu leicht anderen Strukturüberschreitungen«.¹⁹ Unter Bezugnahme auf die französische Übersetzung verdeutlicht Weber somit die Bedeutung und die Komplexität der Darstellung von Fremdheit und Selbstentfremdung im Roman.

Ab 2007 wird *Blösch* in der Forschung aktiver aufgenommen.²⁰ Isabel Hernández notiert, dass Sterchi sich mit dem Bauernroman an »ein traditionelles Thema aus einer neuen Perspektive«²¹ annähert, um so »eine verschärfte Sozialkritik zu üben«.²² Auch wenn ihre Ausführungen zu präzisieren sind, identifiziert Hernández bereits, dass das Schweigen für die Handlung von zentraler Bedeutung ist. Sie stellt zudem fest, dass »die Schweiz zum ersten Mal aus der Perspektive eines Ausländers analysiert wird«.²³

Als Erster richtet Stefan Hofer in seinem Beitrag den Fokus auf die Problematik der Tierethik. Mit Verweis auf Derrida und Agamben erklärt Hofer, dass *Blösch* »geradezu als Paradebeispiel für die literarische Darstellung der [...] Gewalt [gegenüber Tieren] und ihrer Nachwirkungen in der menschlichen Psyche gelten [kann]«.²⁴ Hofer sieht die Kuh Blösch und den Einwanderer Ambrosio als

15 Gadamer, Hans Georg: *Wahrheit und Methode*. [1960] 3. erw. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck 1972, S. 363, zit. n. Weber, Irene: *Aus der Sicht des Fremden: Erika Pedrettis Valerie oder das unerzogene Auge, Beat Sterchis Blösch und Thomas Hürlimanns Tessinerin im Licht und Gegenlicht von Original und Übersetzung*. In: Corina Caduff (Hg.): *Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*. Zürich: Limmat 1997, S. 194-211, hier S. 194.

16 Weber: *Aus der Sicht des Fremden*. 1997, S. 197.

17 Sterchi, Beat: *La Vache*. Aus d. Dt. v. Gilbert Musy. Genève: Zoé 1987.

18 Weber: *Aus der Sicht des Fremden*. 1997, S. 204.

19 Ebd.

20 2011 wird der Roman als Taschenbuch von Diogenes neu aufgelegt und wurde somit wieder lieferbar.

21 Hernández, Isabel: *Ein Spanier in der Schweiz: Zur Revision der Figur des Einwanderers in Beat Sterchis Roman Blösch*. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 ›Germanistik im Konflikt der Kulturen‹*. Band 6. *Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen*. Bern et al.: Peter Lang 2007, S. 169-175, hier S. 169.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 170.

24 Hofer, Stefan: *Die Verbindung von Tier-Ethik und Migrationsproblematik: Beat Sterchis Blösch im Kontext der transkulturellen Literatur der Deutschschweiz*. (2010) In: *Revista de filología alemana* Nr. 12, Heft 3, *Sincronías en el pasado... diacronías en el presente*. S. 125-139.

zwei Reflexionsfiguren, die im Text zwei Ausprägungen des Anderen oder Fremden bilden und die Funktion erfüllen, einerseits den Umgang mit diesem Anderen aufzuzeigen, andererseits die damit verbundene komplexe und nie unproblematisch zu habende Herausbildung des Eigenen zu durchleuchten.²⁵

Wie bereits erwähnt, bildet die Parallele zwischen dem Protagonisten und der Kuh ein zentrales Motiv des Romans. Die beiden Figuren gleichzusetzen und somit auf Fragen im Zusammenhang mit dem menschlichen Umgang mit Tieren hinzuweisen erweist sich allerdings insofern als Missinterpretation, als der Text nahelegt, dass der Vergleich nicht in beiden Richtungen funktioniert. Auch wenn der Roman unmissverständlich als Kritik einer Industrialisierung der Agrarwirtschaft zu lesen ist, so dient das Schicksal der geschlachteten Tiere als Allegorie für die Ausbeutung der Fabrikarbeiter. Neben dem Motiv einer Entmenschlichung durch repetitive Arbeit möchte der Text auch auf die Art und Weise, wie Einwanderer behandelt werden, aufmerksam machen. Das Schlachten bildet dabei eine Allegorie, die dem Text als roter Faden und Kernargument dient. In umgekehrter Richtung funktioniert der Vergleich nicht; die Rassismus- und Kapitalismuskritik, die im Roman zum Ausdruck kommt, erscheint als Argument für einen »tierethischen Kommentar«²⁶ unpassend.

Auch Moray McGowan greift das Thema Tierrecht auf, ohne jedoch der Radikalität von Hofers Argumentation zu folgen. Des Weiteren präsentiert McGowan Aspekte der Migrationsthematik und unterstreicht die Bedeutung der Literarisierung.²⁷

Obleich in Peter von Matts langem Essay²⁸ *Blösch* erst am Ende vorkommt, bleibt der Verweis auf Sterchis Roman für sein Gesamtargument wichtig. An zahlreichen literarischen und historischen Beispielen untersucht von Matt die Entwicklungen in der Schweiz in Bezug auf die Dynamiken zwischen Ursprung und Fortschritt. Als roter Faden dient das Bild *Die Gotthardpost* von Rudolf Koller²⁹, welches eine Postkutsche zeigt, die den Pass herunterfährt und dabei ein im Weg stehendes Kalb verscheucht.

Die Angst um das blökende Tier weckt im Betrachter [des Bildes] Widerstand und Kritik gegenüber der neuen Geschwindigkeit, während die stürmenden weißen

25 Ebd., S. 139.

26 Ebd., S. 134.

27 McGowan, Moray: *Milch – Migration – Mythos. Beat Sterchis Roman Blösch* (1983). In: Jürgen Barkhoff u. Valerie Heffernan (Hg.): *Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Berlin u. New York NY: De Gruyter 2010, S. 269–280.

28 von Matt, Peter: *Die Schweiz zwischen Ursprung und Fortschritt. Zur Seelengeschichte einer Nation*. In: *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*. München: Hanser 2012, S. 9–93.

29 Das Bild von 1873 hängt im Kunsthau Zürich.

Rosse die Faszination davor nicht minder mächtig auslösen. Diese Verquickung von Fortschrittsglauben und Konservatismus, ein janusköpfiges Voraus- und Zurückschauen zugleich, ist eine Eigentümlichkeit der Schweiz im politischen wie im literarischen Leben.³⁰

Für von Matt erscheint die »rote Kuh namens Blösch [...] wie eine Schwester des Kalbes vor der Gotthardpost«.³¹ Er führt aus, dass die erhoffte »Versöhnung von Ursprung und Fortschritt scheitert«.³² Am Beispiel des Romans erinnert er daran, dass »der Fremdenhass [...] auf dem Lande so verbreitet wie in der Stadt [ist]«³³, und zieht daraus die Schlussfolgerung, dass Sterchi »die spontane Vermutung des Lesers [durchkreuzt], dass Ursprung und Fortschritt einander als das Gute und das Schlechte in Gestalt von Bauernhof und Schlachthaus gegenüberstehen«.³⁴

In der Geschichte der Literatur aus der Deutschschweiz besetzt Beat Sterchis Roman damit eine besondere Position. Er ist kein Klassiker und gerät dennoch nicht in Vergessenheit. In der Art und Weise, wie er das Thema Fremdenfeindlichkeit angeht, bleibt der Roman ein starker Text und ein zeithistorisches Dokument von Bedeutung. Ein Beleg für diese besondere Position des Textes und das Interesse, das er weckt, ist die überraschende mediale Aufmerksamkeit³⁵ für eine 2019 publizierte Neuauflage der französischen Übersetzung von Gilbert Musy, die 1987 erstmals veröffentlicht wurde.³⁶

Thesen und Kapitelaufbau

Die Frage nach der Gestaltung der Perspektive der Migration wurde in der bisherigen Forschung vernachlässigt. Auch die Bedeutung der Mehrsprachigkeit wurde kaum kommentiert. Die komplexe Erzählstruktur, die Sterchi entworfen hat, um die Erfahrung eines Einwanderers darzustellen, soll hier analysiert werden.

30 von Matt: *Die Schweiz zwischen Ursprung und Fortschritt*. 2012, S. 16.

31 Ebd., S. 90.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 91.

34 Ebd.

35 Die prominentesten französischsprachigen Zeitungen besprachen das Buch. Vgl. u.a. Deshusses, Pierre: »La Vache«, de Beat Sterchi, du pré à l'abattoir. [Rezension] In: *Le Monde* 09.05.2019. Lefort, Gérard: »La Vache« de Beat Sterchi, le »Moby Dick« de l'étable. [Rezension] In: *Les Inrockuptibles* 24.05.2019. Wajeman, Lise: *Du geste qui soigne au geste qui tue: »La Vache« de Beat Sterchi*. [Rezension] In: *Mediapart* 26.04.2019 [online] URL: <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/260419/du-geste-qui-soigne-au-geste-qui-tue-la-vache-de-beat-sterchi> (Abgerufen am 12.07.2019).

36 Vgl. Sterchi, Beat: *La Vache*. Aus d. Dt. v. Gilbert Musy mit e. Vorw. v. Christoph Claro. Genève: Zoé 2019.

Um aufzuzeigen, warum der Roman als literarischer Einblick in die Migration gelesen werden kann, soll zunächst die Frage gestellt werden, wie der Text die zentrale Thematik der Fremdenfeindlichkeit auf dem Land und in der Stadt darstellt. Es soll dabei gezeigt werden, von welchen erzählerischen Standpunkten aus die Mechanismen der gesellschaftlichen Ausgrenzung literarisch vorgeführt werden. Des Weiteren sollen die narratologischen und sprachlichen Strategien im Text analysiert werden. Dabei werden die intertextuellen Verweise auf Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*³⁷ hervorgehoben, denn Blösch übernimmt einige narrative Strukturen des modernen Klassikers. Besondere Aufmerksamkeit soll drittens der Darstellung der Mehrsprachigkeit in der Figurenrede gewidmet werden. Wie die romanstrukturierende Allegorie der Schlachtung von Blösch als Bild für Ambrosios Migrationserfahrung funktioniert, wird zuletzt analysiert.

2.2 Darstellung von Fremdenfeindlichkeit auf dem Lande

Bereits in den ersten Minuten, die Ambrosio in Innerwald verbringt, spürt er, dass sich ein starkes Ressentiment gegen ihn aufbaut. Er steigt aus dem Postbus aus, wendet sich schüchtern an die anwesenden Männer auf dem Dorfplatz und zeigt ihnen »seine Aufenthaltsbewilligung sowie ein anderes, fremdenpolizeiliches Schreiben« (B 9). Er sah sich »umringt von zusammengepressten Lippen in stummen Gesichtern. Die auf ihn gerichteten Augen prüften ihn, Stirnen legten sich in Falten, die Köpfe wackelten verneinend« (B 9). »Das ist dem Knuchel sein Spanier« (B 9), sagt nach einer Weile jemand in der Runde. Es ist den Bauern also bekannt, dass einer von ihnen, der Landwirt Knuchel, einen Melker aus dem Ausland angeworben hat.

»So, so! Es mußte also sein. Wie zum Mistzetten [Mist auf dem Feld verteilen] gemacht sieht er nicht aus. Täusche ich mich, oder mangelt es ihm an Brustumfang?« Der Käser, der auf der Rampe stehend über allen thronte, pumpte dabei seine eigene Brustkiste zum Platzen voll. »Aber hör zu! Dem Knuchel sein Junger kommt immer als einer der ersten mit der Milch. Verstehst du? Der ist schon lange wieder weg.«

Ambrosio schüttelte den Kopf.

»Kannst du nicht Deutsch?« wurde belustigt gefragt, worauf einige Innerwaldner herzlich lachten. (B 9)

Die geringe Körpergröße und die fehlenden Sprachkenntnisse bilden zwei Angriffsflächen, die die Innerwaldner nutzen, um ihre Abneigung gegen den Aus-

37 Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. In: *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Bd. 6. Hg. v. Walter Muschg. Olten u. Freiburg i.Br.: Walter 1961.

länder zu zeigen und ihn zu verspotten. Es wird der Versuch unternommen, Ambrosio, der kein Deutsch kann, zu kommunizieren, dass er nicht willkommen ist. Besonders die Sprache »als Merkmal[] zur Identifikation von Gruppenzugehörigkeit«³⁸ spielt hier eine wichtige Rolle, weil sie gleich als Macht- und Erniedrigungsinstrument eingesetzt wird.³⁹ Die Reaktion des Einwanderers entschärft die Situation: Der Käser hört mit seinen Witzen auf, »als er bemerkte, daß Ambrosio, der spürte, über wen gelacht wurde, darin aber keine Boshaftigkeit vermutete, selbst mitlachte, sich sogar getraute, mitten unter den Innerwaldnern endlich die ersehnte Zigarette zu drehen« (B 9). Ein Junge wird daraufhin gebeten, Ambrosio zum »Knuchelhof« zu begleiten: »Mosimann! [...] Nimm den Kleinen da mit.« (B 9) Die Gelegenheit, den Neuankömmling herabzuwürdigen, wird nicht verpasst; das bereits angeführte Prinzip, Ambrosio als besonders klein darzustellen und die Größenverhältnisse zu entstellen, wird fortgeführt (vgl. S. 54).

Bei der Kontaktaufnahme erkennt man bereits verschiedene Aspekte der Innerwaldner Fremdenfeindlichkeit: Die »zusammengepressten Lippen« stellen das Schweigen als Weigerung zu kommunizieren dar. Nach diesem ersten Reflex werden kleine Witze, Ironie und Verhöhnung verwendet, um der empfundenen Missgunst Ausdruck zu verleihen. Wie an weiteren Aussagen zu sehen sein wird, dienen Scherze als Deckmantel für diskriminierende und fremdenfeindliche Äußerungen. Man erkennt bei den Innerwaldnern eine Gesinnung, die Alterität ablehnt.

Wie wird diese Ausländerfeindlichkeit dargestellt und wie reagiert Ambrosio darauf? Schon in den ersten Seiten, in denen seine Ankunft erzählt wird, bekommt der Leser Zugang zu seinen Gedanken und Gefühlen. Nach dem Aussteigen

stand [Ambrosio] da und konnte sich nicht rühren, er konnte auch keine Zigarette drehen: Wie gelähmt sah er sich selbst gegenüber. [...] Er fühlte seine millimeterkurz geschnittenen Haare rund um die Glatze auf seinem Kopf, fühlte, daß seine Haare schwarz waren. [Er] hob seinen Blick auf die Leute, senkte ihn wieder: Von einer Sekunde zur anderen hatte er die Einsamkeit kennengelernt. Zum ersten Mal in seinem Leben wußte er, daß er klein, fremd und anders war. (B 8)

Man erkennt den Beginn eines Prozesses der Selbstentfremdung, welche mit der merkwürdigen Formulierung, dass er seine Haare »fühlte«, angedeutet wird. Die interne Fokalisierung der Erzählperspektive wird jedoch im Laufe des Textes nicht durchgehalten. Die Kapitel, die in Innerwald spielen, werden anschließend hauptsächlich anhand einer externen Fokalisierung erzählt.

Im Laufe des Romans muss der Leser also größtenteils Ambrosios Gefühle, Emotionen und Gedanken rekonstruieren. Durch die genaue Ausführung von

38 Dembeck, Till: *Sprache und kulturelle Identität*. In: Till Dembeck u. Rolf Parr (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Franke Attempto 2017, S. 27-34, hier S. 28.

39 Ebd., S. 30.

Kontexten und Situationen ermöglichen auch die Passagen, die Ambrosios Perspektive nicht übernehmen, einen indirekten Zugang zu seiner Innenwelt, zu seinen Gefühlen und Gedanken. Die Leserin oder der Leser – so eine wichtige These – kann sich trotz einer vorwiegenden externen Fokalisierung in Ambrosios Lage versetzen und seine Emotionen nachvollziehen. Die Allegorie des geschlachteten Tieres, die am Ende des Kapitels näher analysiert wird, spielt dabei eine wichtige Rolle. Man hat es also mit einer literarischen Darstellung von Migration zu tun, die oft indirekt funktioniert und multiperspektivisch gestaltet wurde.

Fiktionale Orte von Seldwyla nach Innerwald

Der Name Innerwald ist für die Charakterisierung der Bauern (ausgenommen Knuchel) gut gefunden: Er spielt einerseits auf das Wort ›hinterwäldlerisch‹ an, das für sie gut passt. Andererseits verweist die Ähnlichkeit des Namens auch auf die Kantone Obwald und Nidwald, die zusammen unter der Bezeichnung Unterwalden einen der drei ›Urkantone‹ der Waldstätte bilden. Ein Spiel mit den Präpositionen findet statt (Innerwald, Unter-, Nid-, Ob-).

Ebenso wie die Kleinstadt Seldwyla, die nur in Gottfried Kellers Novellenzyklus⁴⁰ existiert, oder wie das erfundene Dorf Mythikon, das im Züricher Umland zu situieren ist und als Schauplatz der humoristischen Erzählung *Der Schuß von der Kanzel* von Conrad Ferdinand Meyer⁴¹ fungiert, bildet auch das Dorf Innerwald auf dem Langen Berg⁴² eine fiktive »civitas dei helvetica«.⁴³ Seldwyla, Mythikon, Innerwald... Aus der Fiktivität dieser Orte leitet sich ab, dass sie je innerhalb eines literarischen Werks eine Schweiz im Kleinen verkörpern.⁴⁴ Dominik Müller stellt fest,

40 Keller, Gottfried: *Die Leute von Seldwyla*. [1873-1874] *Text und Kommentar*. Hg. v. Thomas Böning. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2006.

41 Meyer, Conrad Ferdinand: *Der Schuss von der Kanzel*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. 11. *Novellen I*. Hg. v. Hans Zeller u. Alfred Zäch. Bern: Benteli 1959, S. 77-163.

42 Die Region »der Lange Berg« ist eine halb fiktionale. Es ist wahrscheinlich, dass Sterchi auf den Längeberg im Gürbetal verweist, der zwischen Bern und Thun liegt.

43 Benjamin, Walter: *Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke*. [1927] In: *Gesammelte Schriften Bd. 2, Teil 1 Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 283-295, hier S. 284. Der stilistisch glückliche Sprachwechsel ins Lateinische vergibt der Bezeichnung für Seldwyla als Schweizer Stadt den Status einer Stadtdevise, wie etwa »Fluctat nec mergitur« (Sie schwankt, aber geht nicht unter, Paris) oder »Sit intra te concordia et publica felicitas« (In deinen Mauern herrscht Eintracht und allgemeines Wohlergehen, Rostock).

44 Vgl. Hernández: *Ein Spanier in der Schweiz*. 2007, S. 172. Hernández erkennt bereits, dass Innerwald als »Symbol für die Schweiz« zu lesen ist. Ihre Aussage, dass das Dorf in Ambrosios »Sichtweise [...] als ein Realität gewordenes Paradies erscheint,« trifft allerdings nicht zu.

dass es »in der Literatur [aus der Schweiz] von erfundenen Orten [wimmelt]«. ⁴⁵ Er erklärt, dass »Raumfiktionen nicht einfach als Abbild realer Räume [erscheinen], sondern eher als Modelle, wie sie zur Deutung von Welt als bewohntem Raum unabdingbar sind«. ⁴⁶ Weiter zeigt Müller, dass fiktive Orte zwei narrative Funktionen haben können: als Akteur und als Modell.

Sie können, wie bei Keller, als Akteur gelesen werden und bilden dabei »nicht bloß das Produkt literarischer Phantasie, sondern ihr[en] Generator«. ⁴⁷ In Seldwyla werden die gesellschaftlichen Umbrüche der Schweiz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts veranschaulicht, literarisiert und analysierbar gemacht; Keller erfasst dabei die »Tendenzen der Zeit [...] am schärfsten in der Form der Groteske«. ⁴⁸

Mit Innerwald und dem Schlachthof am Rande der ›schönen Stadt‹ konzipiert Sterchi zwei literarische Orte, in denen exemplarisch für die Schweiz der 1950er und 1960er Jahre vier soziohistorische Entwicklungen thematisiert werden: (1) die Modernisierung der Landwirtschaft, (2) die Automatisierung in den industriellen Schlachthöfen, (3) die Einwanderung und (4) die Fremdenfeindlichkeit auf dem Lande und in der Stadt. Mit Helmut Kuzmics und Gerald Mozetič kann man den Roman also als Resultat einer gesellschaftlichen Analyse lesen, der nicht nur soziale Phänomene veranschaulicht, sondern auch dazu Stellung nimmt. ⁴⁹

In *Blösch* erkennt man, dass Innerwald als Ort und Raum auf Ambrosios Migrationserfahrung einwirkt. Er empfindet die Schweiz als merkwürdig. Es wurde bereits skizziert (vgl. S. 54), dass Ambrosio veränderte Größenverhältnisse wahrnimmt; die Scheunen und Tiere erscheinen ihm überdimensioniert und wuchtig; sie schüchtern ihn ein (vgl. B 16f.).

Als er gelegentlich »in die Stadt gefahren war, hatte er im Postbus gegessen und immer leicht zweifelnd in diese Landschaft geschaut. Diese Menschen, diese Dörfer, diese Hügel und Wälder und Berge, war das wirklich alles echt?« (B 312f.) Auch im Moment seiner Abfahrt von Innerwald macht die Landschaft auf ihn einen ambivalenten Eindruck: »Bunt waren die Wälder, verdächtig bunt, verdächtig schön.« (B 313) Weiter heißt es: »Wie diese Gehöfte doch wieder prahlten, mit ihren am Straßenrand ausgestellten Miststöcken.« (B 314) Mit den Begriffen ›verdächtig‹ und ›prahlen‹ wird ein Vortäuschen suggeriert.

45 Müller, Dominik: *Von Seldwyla nach Barbarswila. Werkübergreifende poetische Topographien bei Gottfried Keller, Otto F. Walter, Gerhard Meier und Gerold Späth*. In: Andreas Mauz u. Ulrich Weber (Hg.): *Verwunschene Orte. Raumfiktionen zwischen Paradies und Hölle*. Göttingen: Wallstein u. Zürich: Chronos 2014, S. 77-98, hier S. 77.

46 Ebd., S. 78.

47 Ebd., S. 83.

48 Ewig, Steffen: *Die Leute von Seldwyla*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kindlers Literaturlexikon*. 3. Aufl. Bd. 8. Stuttgart: Metzler 2009, S. 773.

49 Kuzmics u. Mozetič: *Literatur als Soziologie*. 2003. Vgl. S. 33-30 dieser Arbeit.

Es gibt aber auch fiktionale Orte, die profillos erscheinen, so etwa Otto F. Walters Kleinstadt Jammers, von der man nur weiß, dass »sie am Jurasüdfuß und an der Aare liegt, ähnlich wie Biel, Solothurn, Olten, Brugg und Aarau.«⁵⁰ Orte ohne Eigenschaften haben eine andere Funktion, sie dienen als neutraler »Schauplatz«⁵¹, als minimales Bühnenbild, welches die Handlung und die Charakterzüge der Figuren hervorhebt. Diese Darstellung des Dorfes als Kulisse trifft auch für Innerwald zu.

Ambrosios Blick auf Innerwald ändert sich im Laufe der Zeit, die er dort verbringt, weil die idyllische Schönheit nicht zur abstoßenden Haltung der Einwohner passt. Die Dissonanz erklärt seine Skepsis. Nach einigen Monaten beobachtet Ambrosio schon, wie die Innerwaldner »demonstrativ langsam [...] mit Maschinen und Pferden der harten Feldarbeit [nachgehen]. Sie bewegten sich, als täten sie es zu ihrem Vergnügen, als wären sie von der Wichtigkeit ihrer Gesten überzeugte Schauspieler.« (B 313f.) Über den Bezug zum Theater steht diese Szene in Verbindung mit der Darstellung von Ambrosios Ankunft. Derselbe Postbus, aus dem er das erste Mal ausgestiegen war und von dem aus er nun auf Innerwald schaut, hatte sich damals, wie gesagt, als »ein gelber Theatervorhang vor [ihm] weggeschoben« (B 7).

Weiter denkt Ambrosio, dass, wenn Innerwald »lediglich zu den Kulissen einer gigantischen Theateraufführung gehören sollte, die eigens, um ihn irrezuführen inszeniert worden war, so war das Unternehmen gescheitert. Ihn, Ambrosio hatte man nicht getäuscht.« (B 314) Dass Innerwald als Bühnenbild gelesen werden kann, wird hier angedeutet.

Zwar durchschaut er am Ende seines Aufenthalts die Einwohner; persönlich näher gekommen ist er ihnen jedoch inzwischen nicht. Ambrosio und die Innerwaldner beobachten sich gegenseitig misstrauisch. Am Anfang des Romans wurde er einem »neugierigen Publikum« (B 7) ausgeliefert, bei der Abfahrt wird klar, dass eine Perspektivverschiebung stattgefunden hat; Ambrosio entwickelt sich im Laufe seiner Zeit in Innerwald zum selbstbewussten und kritischen Beobachter.

Um auf die zwei möglichen Funktionen von fiktiven Orten zurückzugreifen, die Dominik Müller beschrieben hat – der fiktive Ort als Akteur oder als Kulisse und Modell –, kann man feststellen, dass Innerwald primär die Funktion eines Modells erfüllt, das Dorf wird als ein neutraler Ort dargestellt, in dem man Eigenschaften der Schweiz in den 1950er und 1960er Jahren im Kleinen erkennen kann.

50 Müller: *Von Seldwyla nach Barbarswila*. 2014, S. 85.

51 Ebd.

Knuchel

Im Kontrast zur abweisenden Haltung der Innerwaldner Bauern steht das Verhalten von Knuchel und seiner Familie. »Ambrosios Empfang in der Küche war herzlich.« (B 17) Seine kleine Unterkunft im ›Knuchelhof‹ wird schlicht, aber liebevoll eingerichtet. Er fühlt sich dort geborgen, er spielt mit den Kindern, er hat Spaß an der ländlichen Arbeit und staunt über die örtlichen Sitten und Gepflogenheiten, zum Beispiel als Knuchel ihm befiehlt, die Kuhglocken zu polieren (vgl. B 158).

Knuchel bemüht sich, seinen Melker vor den Innerwaldnern in Schutz zu nehmen. Als der Käser mahnt, Ambrosio müsse sich vor dem Melken die Hände waschen, »und zwar mit Seife« (B 41), erwidert Knuchel, dass er »so gut wie ein Hiesiger« (B 42) melken könne. Der Käser, eine wichtige Figur im Dorf, tritt Ambrosio gegenüber besonders feindselig auf und wirft ihm mangelnde Hygiene vor. Als Knuchel darauf mit seinem Knecht für diesen Arbeitskleidung kaufen möchte, begegnet ihnen der Genossenschaftsverwalter kalt. Er bemerkt »bedeutungsvoll« (B 42), dass Knuchel seinen Spanier nun endlich »importiert« (B 42) habe. Der Vertreter mustert Ambrosio »mit unverfrorenen Blicken, als wäre dieser ein zum Kauf angebotenes Wurstkalb« (B 42). Die Verbindung zwischen Ambrosio und der Kuh wird hier nochmals angesprochen. Die Darstellung seiner Haltung und seine Wortwahl deuten darauf hin, dass der Genossenschaftsverwalter Ambrosio nicht als Mensch wahrnimmt, sondern als Ware, als Schlachttier. Seine Missbilligung kommt eindeutig zum Ausdruck. Sobald er erfährt, dass Knuchel für seinen neuen Knecht die gute, grüne Arbeitskleidung besorgen möchte und nicht die billigere blaue, wird er verlegen:

»Es ist..., es ist mir wegen..., du weißt ja, wenn da jeder..., he ja, es ist halt nicht der Brauch. Der graugrüne Stoff, so strapazierfähig, [...] Was würden die Bauern im Dorf dazu sagen? Könntest du denn nicht...? Möchtest du nicht, ich glaube fast, blau täte es auch. He ja, warum nicht blau? Wenn der Spanier dann bleibt, übers Jahr, dann kannst du ja noch immer grün...« (B 44f.)

Dass der Genossenschaftsverwalter sich weigert, die teuren Modelle zu verkaufen, obwohl dies für ihn profitabel wäre, zeigt, wie wichtig und sensibel die Frage nach dem Umgang mit Ausländern ist. Doch Knuchel will für Ambrosio dieselbe Arbeitskleidung wie für einen Innerwaldner besorgen. Für die Einheimischen wird dadurch eine Grenze zwischen den ›Hiesigen‹ und den Ausländern überschritten; es verstößt gegen ein ungeschriebenes Gesetz.

An diesem Beispiel zeigt sich, wie eine fremdenfeindliche Gesinnung literarisch dargestellt werden kann. Sie wird nicht beschrieben oder erklärt, sondern an konkreten Aussagen, Situationen und Attitüden vorgeführt. Als Leserin oder Leser kann man sich die Szene vorstellen und sich dadurch in die Figuren hineinverset-

zen. Der literarische Text besitzt die Fähigkeit, das Gefühl, der Fremdenfeindlichkeit ausgesetzt zu werden, erfahrbar zu machen.

Im ›Ochsen‹

Nach einigen Wochen freundet sich Ambrosio mit einem anderen und bereits in Innerwald lebenden italienischen ›Fremdarbeiter‹ an. Luigi lädt ihn ins Gasthaus ›Zum Ochsen‹ ein. Als Ambrosio die Gaststätte betritt, verstummen die anwesenden Innerwaldner »mitten im Reden« (B 106). Dort befinden sich bereits Luigi und der alkoholsüchtige Außenseiter des Dorfes, der Feldmauser Fritz genannt wird. Als Fallensteller geht dieser von Haus zu Haus und soll Ratten und andere Nagetiere fangen, die der Ernte schaden. Ambrosio setzt sich zu ihm und Luigi. Den Bauern missfällt die Gegenwart von zwei Ausländern in ihrer Kneipe. Das Schweigen ist zunächst ein erstes Element ihrer feindseligen Haltung, weil Kommunikation dadurch abgelehnt wird. Eine Begrüßung findet jedenfalls nicht statt. Das darauf langsam aufkommende blasierte Gerede wird wiedergegeben: »Ja, ja, dem Knuchel sein billiger Melker.« (B 107)

Nachdem die drei bestellt haben und die Stimmung im ›Ochsen‹ wegen ihrer Gegenwart immer gespannter wird, erhebt sich der Feldmauser und hält den Dörflern eine konfuse, alkoholisierte Rede (vgl. B 110f.). Dies löst eine kleine Rauferei aus, die zur Folge hat, dass »Luigi, Ambrosio und der Feldmauser [...] die Freitreppe vor dem Ochsen hinuntergestoßen [werden]« (B 111). Die Aussagen der Bauern werden in direkter Rede wiedergegeben:

»Der Spanier stolziert ja auch schon auf unserem Land herum, als würde es ihm gehören, präzise wie der Feldmauser.« »Und in grünen Überkleidern«, fügte ein anderer Innerwaldner hinzu. »Was wollen die jetzt hier bei uns ihren Hosenladen lüften und uns in den Weg beisseln [pissen]!« sagte ein dritter. (B 111)

In Kneipen waren in den 1950er, 1960er und 1970er Jahren handgreifliche rassistische Gewaltausbrüche zwischen Ausländern und Schweizern keine Ausnahmen.⁵² Diese erste Szene, die im ›Ochsen‹ spielt, zeigt, dass die Innerwaldner in ihrer Kneipe, in ihrem Dorf und auf ihren Feldern keine anderen Menschen als sich selbst tolerieren wollen. Obwohl die Wendung »unser Land« sich auf die Grundstücke der

52 Kristina Schulz erwähnt einen solchen Vorfall, der am 20. März 1970, drei Monate vor der Abstimmung zur Schwarzenbach-Initiative, für einen italienischen Gastarbeiter tödlich endete. »Der Täter war ein Aktivist der Bewegung gegen die ›Überfremdung‹.« Vgl. Holenstein, Kury u. Schulz: *Schweizer Migrationsgeschichte*. 2018, S. 322. Schulz verweist auf Frigerio Martina, Marina u. Merhard, Susanne: »... Und es kamen Menschen«. *Die Schweiz der Italiener*. Zürich: Rotpunkt 2004.

Bauern bezieht, kann es auch auf das ›Land‹ als ›Staat‹ hinweisen. Der Feldmauser besitzt kein Land und wird von den Innerwaldnern zurückgewiesen. Er ist ein innerer Ausländer. Als stiller Trinker wird er in seiner Ecke geduldet; aber er ist ein Außenseiter und gehört nicht zur Dorfgemeinschaft. Man erfährt am Ende des Romans, dass er sich nach Ambrosio und Luigis Weggang aus Innerwald »an einer Tanne erhängt [habe]« (B 364, kursiv i. O.).

An einer zweiten Szene, die im Gasthaus ›Zum Ochsen‹ spielt, lässt sich die Darstellung der Fremdenfeindlichkeit der Innerwaldner weiter analysieren. Die Episode findet einige Wochen nach dem Rauswurf von Ambrosio, Luigi und dem Feldmauser statt. Es wird geschildert, wie Knuchel zusammen mit Ambrosio seine Leitkuh Blösch zum Dorfstier bringt, damit dieser sie besamt. Anschließend geht der Bauer noch ein Bier trinken; Ambrosio bleibt währenddessen draußen bei der Kuh.

Knuchel redet mit den Bauern. Anders als bei der Diskussion darüber, welcher von den beiden Dorfstieren mit den Namen »Pestalozzi« und »Gotthelf« der bessere sei – eine Frage, die »die OCHSEN-Gäste einmal mehr quer durch die Gaststube in zwei feindliche Lager« (B 183) teilt –, treten die Bauern in Bezug auf Ambrosio geschlossen auf. Was seine Anstellung und Gegenwart in Innerwald betrifft, steht Knuchel der ganzen Dorfgemeinschaft entgegen. Er kann sie nicht davon überzeugen, Ambrosio auch nur zu tolerieren. Dass Knuchel in dieser Konfrontation überfordert wird, spürt er körperlich:

»Eh beim Donner!« Knuchel machte einen weiteren Schritt zurück und verfluchte das Würgen, das ihm aus der Brust hochstieg, ihm den Hals zuschnürte, daß er kaum mehr sprechen konnte. »Leicht ist das für ihn auch nicht, mit der Sprache, und klein ist er, das stimmt, klein aber drahtig, ja, drahtig ist er!« (B 192)

Als Knuchel darauf die Gaststätte verlässt, wird der Druck des Dorfgeredes subtil dargestellt: Kaum hatte er »die Tür ins Schloß gezogen, schwoll der Gaststubenlärm stark an, bis auf die Freitreppe hinaus hallte das Gelächter und Gefluhe« (B 192). Was Knuchel hier mitbekommt, ist jenseits der Sprache zu situieren, es ist nur noch Lärm. Er kennt den genauen Inhalt von dem diffusen »Gelächter und Gefluhe« nicht. Der Leser jedoch bleibt in der Kneipe und vernimmt die Äußerungen:

Ja, ja, brüllte einer, der kleine Lumpenspanier sei drahtig, das habe man ja gesehen bei der Schlägerei, die er angefangen habe. Es wurde durcheinandergeschwätzt, mit Verunglimpfungen gewetteifert. Ja, die Jungen hätten denen aber den Speck eingesalzen, hätten ihnen gezeigt, wer hier Meister sei, aber so müsse es kommen, wenn die Ausländer nicht wüßten, wie man sich aufzuführen habe, und ob man denn einfach zuschauen sollte, und was man sich noch alles gefallen lassen müsse, nein, alles was recht sei, wurde verkündet, aber wenn so einer noch

einmal dumm tue im OCHSEN, dann lande er in den Brennesseln oder werde in den Brunnentrog getaucht, bis ihm Hören und Scheißen vergehe! (B 193)

Der Roman distanziert sich von dem Gesagten, indem die Aussagen in indirekter Rede wiedergegeben werden. Dass ein Bauer behauptet, dass Ambrosio die Schlägerei »angefangen habe« (B 192), die in der ersten »Ochsen-Szene« dargestellt wird und zu seinem Rauswurf geführt hat (vgl. B 110-111), zeigt, wie Tatsachen verdreht werden. Der Ausländer wird zu Unrecht als Initiator des Handgemenges bezeichnet. Der Text verdeutlicht den Mechanismus eines Verleumdungsprozesses.

Knuchels Gegenwart hatte die Diffamierung noch einigermaßen in Schranken gehalten. Seine Reaktion auf die Haltung der Bauern, auf ihre Aussagen, die im Moment, wo er die Tür schließt, ohne den Filter des Anstands ausgesprochen werden, ist ein Verstummen. Der Hass seiner Freunde verschlägt ihm die Stimme: »Zu gern hätte Knuchel in die Nacht hinausgeflucht, doch alles Ringen war nutzlos, er brachte längere Zeit keinen einzigen Laut hervor, sein Hals war zugeschnürt.« (B 193) Erst als er mit Ambrosio und Blösch das Dorf verlässt, sagt er:

»Ja gell, die Dorfbauern! Die Möffen!« Ambrosio verstand den Bauern nicht. Er konnte auch nicht verstehen, warum dieser plötzlich stehenblieb, sich breitbeinig mitten auf das Sträßchen stellte, die Hände vor dem Mund zu einem Trichter formte und gegen das Dorf hinauf brüllte: »Ja Heilanddonner! Großvieheinheiten und Melkverfahren! Hat denn hier keiner mehr ein Gehirn im Gring!« (B 193)

Doch Knuchel, der ja genauso zum Dorf gehört wie die anderen Bauern, schimpft ins Leere, die Dorfbewohner hören ihn nicht, und Ambrosio versteht ihn nicht. Man sieht hier, dass eine Trennung zwischen Knuchel und der Dorfgemeinschaft stattfindet; der gute Bauer wird selbst zum Außenseiter, zur *persona non grata*. In erster Linie ist Knuchel mit den anderen Landwirten in Konflikt, weil er aus tieretischen Gründen und aus Traditionsbewusstsein keine Melkmaschinen installieren möchte. Um seine Kühe zu melken, hat er Ambrosio angeworben.

»Es wäre ihm lieber, man würde nicht auf dem ganzen Langen Berg von den Ausländern in Innerwald reden«

Obwohl Knuchel mit Ambrosios Arbeit zufrieden ist, wird er ihm kündigen und ihm einen Arbeitsplatz in einem industriellen Schlachthof vermitteln. Der Grund dafür ist, dass Knuchel dem gesellschaftlichen Druck des Dorfes nicht mehr standhalten kann. Der Moment, in dem er nachgibt, soll analysiert werden.⁵³ Die Szene spielt, nachdem der Bauer drei Wochen lang abwesend war. In dieser Zeit hatten

53 Die folgende Passage mit dem Telefonanruf des Gemeindevorstandes wurde bereits kommentiert. Vgl. Maffli: *Literarische Vermittlung von Fremdheit durch Mehrstimmigkeit und Sprachlosigkeit in Beat Sterchis Roman Blösch*. 2015.

sich Ambrosio, Luigi und der Feldmauser Fritz an einem Sonntag auf einem Hügel vor dem Dorf »zu einem Schluck aus einer mitgebrachten Flasche« (B 251) getroffen. Sie wurden dann Zeuge davon, wie Kühe ihren Zaun niedergetrampelt hatten und ausgerissen waren. Im selben Moment fuhr eine Dorfbewohnerin mit dem Fahrrad vorbei und forderte die Männer auf, die Kühe zurück auf die Weide zu führen (vgl. B 251-258).

Die Episode hat sich im Dorf herumgesprochen. Als der Bauer Knuchel zurück ist, bekommt er einen Telefonanruf vom Gemeindeammann, dem Bürgermeister:

So hatte [dieser] einige Zeit von der Stierengeschichte gesprochen, hatte auch noch andere dorfpolitische Angelegenheiten berührt, um dann auf einmal in verschärftem Tonfall zu verkünden, es habe sich aber, während er, der Knuchelhans weg gewesen sei, noch eine weitere ganz und gar ungefreute Sache zugetragen, bestimmt habe er schon davon gehört, es sei wegen dem Spanier. Mit dem Bodenhofitaliener und mit dem Feldmauser Fritz, diesem alten Laferi, zusammen habe Ambrosio auf dem Galgenhubel gesoffen, und zwar ganz unflätig. Dem Bodenhofbauer seine Ware hätten sie sturm gemacht, bis dann die Hebamme dazu gekommen sei.

Als der Gemeindeammann dann noch erklärt hatte, der Käser habe jetzt wirklich genug, er wolle endlich ein Gesundheitszeugnis sehen und ihm selbst komme die Sache gar nicht gelegen, es wäre ihm lieber, man würde nicht auf dem ganzen Langen Berg von den Ausländern in Innerwald reden, da hatte Knuchel den Telefonhörer schon eine Weile nicht mehr ans Ohr gepresst, sondern vor sich hingehalten, und stumm hatte er auf die Muschel gestarrt. Es war ihm gewesen, wie wenn daraus lauter unsichtbare Tiere, näselndes, summendes Ungeziefer, und nicht eine Stimme hervorgedrungen wären. Das ist gewiss gerade, wie wenn dieser Großbauer, dieser ewige Alleswisser von einem Gemeindeammann ganz zusammengeschrumpft hier in der schwarzen Bakelitdose im Hörer sitzen würde. Darauf hatte er aufgelegt. (B 263f.)

Man ist mit einem Kommunikationsschema konfrontiert, das in der Szene, in der Knuchel im ›Ochsen‹ mit den Innerwaldnern spricht, bereits zu erkennen war: Auch hier werden die Aussagen des Ammans in indirekter Rede präsentiert, was einen Abstand zwischen ihm und der Leserin oder dem Leser schafft.

Ogleich der ›verschärfte Tonfall‹ des höflichen Ammanns im Gegensatz zum rauen ungeordneten Hassgerede der jassenden Dorfbewohner in der Kneipe steht, so wird auch diesmal ein materielles Hindernis zwischen den Gesprächspartnern inszeniert, sodass es erneut zum Kommunikationsabbruch kommt. Vorher war es die Tür des ›Ochsen‹, durch die das diffuse, unverständliche und plötzlich anschwellende »Gelächter und Gefluhe« (B 192) der Dörfler zu hören war. Hier wird das Telefon als Medium verwendet, das den Bauer von seinem Mitbürger plötzlich akustisch trennt. Knuchel entfernt den Hörer von seinem Ohr, starrt ihn einen

Moment an, hört nur noch dumpfe »näselnde« Stimmengeräusche, also Lärm, und legt mitten im Gespräch auf, so wie er im ›Ochsen‹ »die Tür ins Schloß gezogen [hatte]« (B 192), obwohl noch über Ambrosio gesprochen wurde. Die Rede wird nur noch als Geräusch, als Lärm dargestellt.

Wenn die Szene mit den ausreißenden Kühen, auf die der Gemeindeammann hinweist, erst aus Ambrosios Perspektive geschildert wurde (vgl. B 251-258), so übernimmt die Erzählung hier Knuchels Standpunkt. Die Leserin oder der Leser verfügt also über ein weiteres Wissen und kann erkennen, dass die Beschwerde des Ammanns nicht zu rechtfertigen ist. Knuchel glaubt ihm auch nicht und denkt zu Recht: »So gut hatte er [Ambrosio] mir zur Ware geschaut! Ambrosio geöffnet! Auf dem Galgenhubel! Welcher Lumpenhund hat jetzt das wieder erstunken und erlogen?« (B 264)

Der Gemeindeammann stellt Ambrosio als Trinker dar, der zum Spaß die Kühe von anderen Bauern von ihren Feldern treiben würde. Die Verdrehung der Ereignisse dient der Diffamierung. Auch in den Gesprächen im ›Ochsen‹ wurde gelogen, um Ambrosios Ansehen zu schaden. Die Verleumdung hat System.

Die Episode des Telefonanrufs vom Gemeindeammann, die etwa in der Mitte des Romans stattfindet, stellt einen Wendepunkt dar. Es ist der Moment, in dem Knuchel aufgibt; im Gegensatz zum Gespräch im ›Ochsen‹ widerspricht er hier nicht einmal mehr. Durch seine Geste am Telefon scheint der Bauer nicht mehr die Kraft oder den Mut zu haben, um seinen Knecht zu verteidigen. Der Text ermöglicht es hier, einen subtilen und komplexen Vorgang von Fremdenfeindlichkeit aufzuzeigen: Obwohl Ambrosio alles richtig macht und er von seinem Arbeitgeber verteidigt wird, können sich beide nicht gegen die Wucht des Hasses behaupten. Sie werden im Laufe der Erzählung vom Dorf immer mehr isoliert.

Der Text nimmt eindeutig für Knuchel und Ambrosio Stellung; er kritisiert und verwirft das fremdenfeindliche Gedankengut der Innerwaldner. Neben der Tatsache, dass der Bauer Knuchel und sein spanischer Knecht als sympathische Figuren dargestellt werden, lässt sich die Orientierung des Textes in der Wortwahl erkennen, mit der die Stimme des Ammanns im Hörer beschrieben wird: »lauter unsichtbare Tiere, näselndes, summendes Ungeziefer« (B 262). Dadurch wird die Rede des Ammanns metaphorisch kritisiert. Der Roman liefert ein gesellschaftliches Statement gegen Fremdenfeindlichkeit.

Käse und Hygiene

Knuchel wurde bereits vor Ambrosios Ankunft wegen seiner Entscheidung, einen Melker aus dem Ausland einzustellen, vom »Dorfgerede« (B 11) unter Druck gesetzt. »Nicht alle seien dafür; der Käser schon gar nicht. Wegen des unsauberen Italiens beim Bodenbauer solle gut Käsen schwerer geworden sein. Die Innerwaldnermilch sei längst nicht mehr, was sie einmal war.« (B 11) Der Käser verteidigt seine

Ausländerfeindlichkeit und gibt einen konkreten Grund für seine Haltung: Luigi, der schon in Innerwald lebt, als Ambrosio ankommt, wird als Element betrachtet, welches die Milch bereits ›verunreinigen‹ würde.⁵⁴ Das schlage, so der Käser, »der ganzen Genossenschaft auf die Ehre« (B 11).

Mit den Begriffen der »Ehre« und der Idee einer durch Luigi bereits ›kontaminierten‹ Milch wird ein Vokabular bedient, das an die rassistische ›Blut und Boden‹-Ideologie⁵⁵ des NS-Staates erinnert, welche ihrerseits auf den Bauernstand verweist.⁵⁶ Die biologisch-medizinische Metaphorik des Käasers, bei der die Ausländer mit schädlichen Fremdkörpern verglichen werden, gehört zu einer von ›Rassenhygiene‹ geprägten faschistischen Denk- und Redeweise. Der Fremde wird als Träger von Infektionskrankheiten dargestellt, Kontakte mit ihm sind zu vermeiden.

Einem Milchsauer für Blösch?

Ambrosios Gegenwart in Innerwald hängt mit Knuchels Weigerung, eine Melkmaschine anzuschaffen, zusammen; hätte er eine, bräuchte er Ambrosio nicht. Fremdenhass und Modernisierung sind also durchaus kompatibel. Dieser Aspekt spielt in der Art und Weise, wie die Innerwaldner ihren Druck auf Knuchel ausüben, damit dieser seinem Knecht kündigt, eine zentrale Rolle. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird die Landwirtschaft rationalisiert und modernisiert. Was das Melken betrifft, versucht Knuchel sich der Modernisierung aus tierethischen Gründen zu widersetzen, weil er davon überzeugt ist, dass eine Melkmaschine seinen Tieren schaden würde (vgl. B 186). Knuchel liebt seine Kühe, die alle Namen tragen und durchaus menschliche Charakterzüge besitzen.

Am Ende des Romans wird erzählt, wie Ambrosio nach Innerwald zurückkehrt und dort von Weitem den Hof beobachtet. Er bemerkt, dass dort »eine Melkmaschine installiert« (B 364) wurde. Dass der Knecht letztendlich durch eine Maschine ersetzt wird, zeigt, wie prekär seine Situation ist. Als Blösch mit dem Viehtransporter am Schlachthof ankommt, heißt es, dass ihr »Euter [...] vom Maschinenmelken verunstaltet [war].« (B 70) Für Knuchel gleicht die Modernisierung seines

54 Der Begriff ›verunreinigen‹ kommt im Text nicht vor. Die Formulierung »die Milch ist nicht mehr das, was sie einmal war« suggeriert jedoch den Gedanken. So sieht es auch Moray McGowan. Vgl. McGowan: *Milch – Migration – Mythos*. 2010, S. 272.

55 Schlosser, Horst Dieter: *Sprache unterm Hakenkreuz. Eine andere Geschichte des Nationalsozialismus*. Köln et al.: Böhlau 2013, S. 58. Schlosser bemerkt, dass die Formel von ›Blut und Boden‹ sich bereits 1901 findet. Vgl. Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin u. New York NY: De Gruyter 2000, S. 110.

56 Vgl. ebd., S. 58. Schlosser verweist auf die Präambel des Reichsgesetzes, dort hieß es: »Die Reichsregierung will unter Sicherung alter deutscher Erbsitte das Bauerntum als Blutquelle des deutschen Volkes erhalten.« (Fassung von 1942, Reichsgesetzblatt I: 549ff.).

Hofes auch einer persönlichen Niederlage, »im Stall habe man sich bis jetzt gegen das allzu Moderne wehren können« (B 19), erklärt er anfangs Ambrosio. Alle drei Protagonisten, Ambrosio, Knuchel und Blösch, werden letztendlich als Opfer des technischen Fortschritts geschildert. Beat Sterchis Roman kann also durchaus auch als tierethischer Roman gelesen und mit einer ökokritischen Perspektive analysiert werden.⁵⁷

Rassismus und Fremdenfeindlichkeit in Innerwald

Im Laufe von Ambrosios Aufenthalt auf dem Knuchelhof wird sich die Lage weiter zuspitzen. Die Witze über ihn werden derber und entwürdigender: »ob man wisse, warum der Knuchelhofprinz [der Hund] einen Lätsch [beleidigte Miene] mache? Das sei, weil er mit einem Ausländer die Hundehütte teilen müsse.« (B 82) An diesem Beispiel sieht man erneut, dass der Witz als Deckmantel eines krassen Rassismus dient. Wegen seiner Herkunft wird Ambrosio mit einem Tier verglichen und seiner Menschlichkeit beraubt.

Mit Ausnahme von Knuchel kann den Bauern des fiktiven Dorfes Innerwald eine rechtspopulistische und rassistische Gesinnung zugeschrieben werden. Wie es Damir Skenderovic formuliert, stehen die rechten Populisten mit »dem Verständnis eines homogenen ›Volkes‹ [...] im Widerstreit mit pluralistischen Auffassungen, die von einer heterogenen, aus unterschiedlichen Gruppen, Individuen und Interessen bestehenden Gesellschaft ausgehen«.⁵⁸ Der »xenophobe [...] Affekt«, von dem der Historiker spricht, ist bei den Innerwaldnern eindeutig festzustellen.⁵⁹ Ihre Haltung kann man mit dem Stichwort eines ›neuen Rassismus‹ beschreiben:

Angesichts der breiten Ablehnung des Konzeptes der ›Rasse‹ und des antirassistischen Konsenses der Nachkriegszeit findet der klassische Rassismus, der hierarchisch und biologisch argumentiert, außerhalb einiger Splittergruppen der extremen Rechten keine Anhängerschaft mehr. Der neue Rassismus hingegen, der mit symmetrischen und egalitären Prämissen operiert, hat die Forderung nach Verschiedenheit und Abgrenzung sowie nach dem ›Recht auf kulturelle Differenz‹ zum zentralen Bestandteil seiner diskriminierenden Rhetorik gemacht und sei-

57 Schmitt, Claudia u. Solte-Gresser, Christiane: *Zum Verhältnis von Literatur und Ökokritik aus komparatistischer Perspektive*. In: Dies. (Hg.): *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Aisthesis 2017, S. 13-54. Vgl. auch Hofer: *Die Verbindung von Tier-Ethik und Migrationsproblematik*. 2010.

58 Skenderovic, Damir: *Einleitung*. In: Damir Skenderovic u. Gianni D'Amato: *Mit dem Fremden politisieren. Rechtspopulismus und Migrationspolitik in der Schweiz seit den 1960er Jahren*. Zürich: Chronos 2008, S. 15-30, hier S. 17.

59 Ebd., S. 18.

nen Niederschlag in breiteren politischen und gesellschaftlichen Diskussionen gefunden.⁶⁰

Solche Überlegungen, dass man andere ›Völker‹ als gleichberechtigt ansehe und akzeptiere, dass man aber keine Mischung mit der eigenen Gruppe wünsche, werden bei den Innerwaldnern zwar nicht geäußert, sie passen aber zum Bild, das von ihnen im Laufe des Romans entsteht, weil das Dorf sich als Gemeinschaft durch die Ausgrenzung des Anderen definiert. Der Fremdenhass gegenüber Ambrosio ist der Ausdruck einer »Absicht, [die] Einzigartigkeit und Ausschliesslichkeit des Eigenen gegenüber dem Anderen zu bewahren und [das] Vermischen der beiden zu vermeiden«.⁶¹

Andere konkrete Gründe, weshalb die Innerwaldner Ambrosio ausstoßen, werden kaum direkt thematisiert. Es ist anzunehmen, dass die üblichen Erklärungsmodelle der Fremdenfeindlichkeit zutreffen. Besonders Regionen, in denen keine oder wenig Ausländer leben, können eine besonders stark fremdenfeindliche Haltung aufweisen, weil man sich vor dem, was man nicht kennt, fürchtet. Zweitens findet in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine starke Rationalisierung der Agrarwirtschaft statt, was zu einer ständig sinkenden Anzahl von landwirtschaftlichen Betrieben führt. Es gibt also einen gesellschaftlichen Stressfaktor. Für den anthropologischen bzw. ethnologischen Ansatz der Fremdenfeindlichkeitsforschung erscheinen Ausschließungsprozesse »als eine quasi ›natürliche‹ Reaktion auf Überforderung durch komplexer werdende Verhältnisse«.⁶²

Ein heterodiegetischer Erzähler im Selbstgespräch

Das elfte Kapitel (B 358-366) nimmt eine Sonderstellung ein, weil dort die Abwechslung zwischen den Kapiteln, die in Innerwald spielen, und den Kapiteln, die einen Arbeitstag im Schlachthof darstellen, aufgehoben wird. Eine neuartige und heterodiegetische Erzählstimme beantwortet dort kursiv gesetzte Fragen über Ambrosios Situation, über die sieben Jahre, die er als Aushilfe am Schlachthof in der ›schönen Stadt‹ verbracht hat. Die Kapitel 2, 4, 6, 8 und 10, in denen dieser eine Tag auf dem Schlachthof erzählt wird, geben dazu keine Hinweise. Sie erzählen mehrstimmig

60 Ebd., S. 17. Skenderovic bezieht sich u.a. auf Barker, Martin: *The New Racism. Conservatives and the Ideology of the Tribe*. London: Junction Books 1981; Balibar, Etienne: *Gibt es einen ›Neo Rassismus‹?* In: Ders.u. Immanuel Wallerstein: *Rasse – Klasse – Nation. Ambivalente Identitäten*. Aus d. Fr. v. Michael Haupt u. Ilse Utz. Hamburg: Argument 1990, S. 23-38; Tanguieff, Pierre-André: *Die Macht des Vorurteils. Der Rassismus und sein Double*. Aus d. Fr. v. Astrid Geese. Hamburg: Hamburger Edition 2000.

61 Skenderovic: *Einleitung*. 2008, S. 17.

62 Brockhaus: *Fremdenfeindlichkeit*. <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/fremdenfeindlichkeit> (Abgerufen am 25.12.2018).

und multiperspektivisch die Gegenwart des Schlachthofes und es wird lediglich der Lebenslauf von einigen Arbeitern geschildert. Die Neugier der Leserin oder des Lesers bezüglich Ambrosios Zeit nach Innerwald wird dadurch geweckt, sodass dieses wichtige ›Frage-und-Antwort-Kapitel‹ eine Klimax darstellt.

Die heterodiegetische Erzählstimme zieht eine Bilanz von Ambrosios Leben in der Stadt und sie fällt schlecht aus: Sein Wohnort, ein ausgerichtetes Dachgeschoss, das er mit drei Arbeitern teilt, hat keine Dusche. In der Stadt erfährt er Fremdenfeindlichkeit (vgl. B 360-361). Wegen seiner Arbeit bekommt er Albträume (vgl. B 365). Die Folgen davon, dass seine Familie nicht in die Schweiz ziehen darf, sind »vertiefte Apathie, Einsamkeit, Depressionen« (B 363).

Die Frage, ob »*Ambrosio schlecht auf Landwirt Knuchel zu sprechen*« sei, wird mit Nein beantwortet (B 364, kursiv. i. O.). Ambrosio »sprach wiederholt von Innerwald, vom Knuchelhof, wie von etwas Unwirklichem, wie von einem Traum« (B 364). Die Erinnerung an die Erfahrung in Innerwald ist also trotz des krassen Fremdenhasses, dem er ausgesetzt war, für ihn nicht einfach positiv oder negativ zu werten. Ambrosio hat bei Knuchel die Arbeit genossen, er hat sich über die örtlichen Sitten gewundert, er hat die Sprache der Menschen und ihr Verhalten nicht verstanden, er hat sich mit den anderen Außenseitern angefreundet; andererseits wurde er, wie gezeigt wurde, im ›Ochsen‹ verprügelt und Opfer von Hass und Intrigen. Die Erfahrung ist so extrem befremdend, dass sie ihm im Rückblick als unwirklich erscheint.

Der literarische Text führt die Haltung der Innerwaldner vor. Er zeigt Mechanismen der Fremdenfeindlichkeit auf und ermöglicht somit ein besseres Verständnis dieses Phänomens in der Zeit vor der Schwarzenbach-Initiative. Die Innerwaldner und ihr Dorf als kleine soziale Zelle bilden eine geschlossene Gesellschaft, die sogar einheimische Außenseiter, wie den Feldmauser Fritz, nicht toleriert. Der Druck der Gemeinschaft richtet sich dabei mehr auf Knuchel als auf Ambrosio.

Der Roman zeigt zum einen, wie eine solche Gemeinschaft gegen Ausländer vorgehen kann: Das Schweigen als Verweigerung der Kommunikation mit dem Fremden ist ein Mittel, um Missgunst mitzuteilen; die Kritik, dass der Ausländer die Sprache nicht beherrscht, ist ein weiteres. Besonders der böswillige Spott und die gezielte Verleumdung kann man als aktive Fremdenfeindlichkeitsäusserungen der Innerwaldner identifizieren. Eine erfolgreiche Ausgrenzungs- und Abstoßungsstrategie wird durchgeführt.

Wie der Fremdenhass vom Einwanderer wahrgenommen wird, vermag der Text auch zu zeigen. Verschiedene Aspekte sind dabei zu betrachten: Die genaue Beschreibung seines Aufenthalts, des Landlebens, des fast wortlosen, aber freundlichen Umgangs mit der Familie Knuchel, der Konflikte mit den Dorfbewohnern ermöglichen somit indirekte literarische Einblicke in die Migration, welche die Leserin oder der Leser rekonstruieren muss. Meistens übernimmt der Roman eine Erzählposition, die nicht die des Protagonisten ist. In den ›Innerwald-Kapiteln‹

werden die Ereignisse tendenziell mit einer externen Fokalisierung erzählt; in den ›Schlachthof-Kapiteln‹ kommt Ambrosio kaum vor. Die Passagen, in denen Ambrosios Gedanken oder Gefühle unmittelbar dargestellt werden, sind dünn gesät (vgl. z.B. B 7-8, B 312-314, B 358-366, B 405). Besonders die wichtigen Momente der Ankunft und der Abreise zeigen die direkte Innenperspektive. Die Tatsache, dass die Übergangsperioden emotional intensiv sind, erklärt diesen Umstand. Die Darstellung der Ereignisse mit einer externen Fokalisierung trägt auch dazu bei, Ambrosios Migration zu präsentieren; sie reicht nicht aus, um die Gefühlslagen zu beschreiben.

2.3 Erzählstrukturen und intertextuelle Bezüge

An verschiedenen Aspekten unterscheidet sich die Erzählweise der ›Schlachthof-Kapitel‹ von den Szenen, die in Innerwald spielen. Zeitlich stellen die Kapitel 2, 4, 6, 8, 10 und 12 einen einzigen Arbeitstag von Ambrosio im Schlachthof dar. Die Kapitel 1, 3, 5, 7 und 9 umfassen dagegen eine erzählte Zeit von etwa sechs Monaten zwischen Ambrosios Anstellung im ›Knuchelhof‹ und seiner Entlassung. Die Alternierung der ›Schlachthof-Kapitel‹ und der ›Innerwald-Kapitel‹ gibt dem Text eine komplexe zeitlich-narrative Struktur, welche Ambrosios Migrationserfahrung in direkten Bezug zur detailreichen Beschreibung der Zerteilung der Kuh Blösch im Schlachthof bringt.

Diese chronologische Verzahnung verbindet die zwei Geschichten miteinander. Im Anfangssatz des Romans wird die Synthese der zwei Ebenen angekündigt:

Viele Jahre danach, als er sich eben zum letzten Mal auf die Fußspitzen gestellt hatte, um seine Karte für immer in den Schlitz Nr. 164 des Stempelkartenfächerkastens am Eingang zum Städtischen Schlachthof zurückzuschieben, da erinnerte sich Ambrosio an jenen fernen Sonntag seiner Ankunft im wohlhabenden Land. (B 7)

Die Darstellung von Ambrosios gescheiterter Integration in Innerwald und der Arbeitstag, an dem er Knuchels Leitkuh Blösch wiedererkennt, kommen somit zusammen, indem die Episoden, die in Innerwald spielen, als Erinnerungen der Hauptfigur dargestellt werden. Der Roman stellt insofern eine erzählte Zeit von nur einem halben Tag dar. Die mit einer heterodiegetischen Fokalisierung geschilderten Erinnerungen an Innerwald, die ›Innerwald-Kapitel‹, können so als Rückblende gelesen werden.

Auch die Perspektive und die Erzählweise der zwei Erzählstränge ist unterschiedlich: Wenn in den ›Innerwald-Kapiteln‹ tendenziell ein heterodiegetischer Erzähler den Aufenthalt von Ambrosio schildert, so werden die Ereignisse auf dem Schlachthof multiperspektivisch erzählt. Zum Teil wird die Handlung von einem

homodiegetischen Erzähler geschildert, einem Lehrling, der als beteiligter Beobachter die Arbeit auf dem Schlachthof und das Verhalten der Metzger wahrnimmt. Zum Teil werden die Ereignisse jedoch auch aus der Perspektive eines heterodiegetischen Erzählers geschildert.

Vom Erzählgestus her verweisen die Darstellungen des Bauernlebens und der Natur auf Gotthelf; die Art, wie die Arbeit in der Schlachthalle geschildert wird, orientiert sich dagegen eher an der Erzählweise von Döblins *Berlin Alexanderplatz*.⁶³ Der Text gibt selbst Hinweise für diese intertextuellen Bezüge. Der Stier, mit dem Blösch besamt wird, trägt den Namen des »Volksschriftstellers«⁶⁴ Gotthelf.⁶⁵ Und gleich auf den ersten Seiten, beim Aussteigen aus dem Postauto, wird Ambrosio Gestimmtheit als »unsicher wie ein Entlassener vor dem Gefängnistor« (B 8) charakterisiert. Der Vergleich ist ein Verweis auf die Anfangsworte von Döblins Großstadroman: »Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei.«⁶⁶ »Wo soll ick armer Deibel hin?«⁶⁷, fragt sich der Berliner Franz Biberkopf, der geschworen hatte, »anständig zu sein«.⁶⁸ Auch was die Mehrsprachigkeit betrifft, erinnern die zahlreichen schweizerdeutschen Einschübe in *Blösch* an die starke Präsenz des Berliner Dialekts bei Döblin. Noch eindeutiger ist diesbezüglich der stilistische Verweis auf Gotthelf, der etwa für den Roman *Uli der Knecht*⁶⁹ eine Sprache konzipiert, in der »eine eigenartige Mischung aus Hochdeutsch und Berner Mundart ausdrücken«⁷⁰ stattfindet.

Verschiedene Handlungselemente strukturieren diesen zweiten Erzählstrang der ›Schlachthof-Kapitel‹: Das wichtigste Ereignis ist, dass Ambrosio im Viehwagon, mit dem die Tiere in den Schlachthof gebracht werden, Knuchels Leitkuh

63 Vgl. Von Matt: *Die Schweiz zwischen Ursprung und Fortschritt*. 2012, S. 89.

64 So die Bezeichnung an der Gedenktafel seines Geburtshauses, dem deutsch-reformierten Pfarrhaus in Murten. Der hinzugefügte Satz »Im Hause muss beginnen/was leuchten soll im Vaterland« unterstreicht, dass Gotthelf als Schweizer Nationaldichter gesehen werden soll.

65 Die Namenbezeichnungen der Kühe scheinen im Roman eine große Rolle zu spielen. Die zwei anderen Stiere, die im Laufe des Textes vorkommen, heißen Pestalozzi und Jean-Jacques, der Vorname von Rousseau. Inwiefern das Denken von Jeremias Gotthelf (1797-1854), Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) und Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) in Verbindung mit der Handlung zu bringen ist, ist sicher eine relevante Frage, die sich jedoch von den Aspekten, die in dieser Arbeit untersucht werden, zu sehr entfernt, damit ihr in diesem Rahmen weiter nachgegangen werden kann.

66 Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. 1961, S. 13.

67 Ebd., S. 15.

68 Ebd., S. 9.

69 Gotthelf, Jeremias (Albert Bitzios): *Uli der Knecht*. [1841] Zürich: Diogenes 1978.

70 Kondrič Horvat, Vesna: *Uli der Knecht – Uli der Pächter*. [Werkartikel] In: *Kindlers Literatur Lexikon* (online) hg. v. Hans Ludwig Arnold. Stuttgart: Metzler 2009. URL: [http://kl-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kl/g/ko246400.xml/ko246400_040.xml?format=templates&fn=index.htm\\$3.0](http://kl-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kl/g/ko246400.xml/ko246400_040.xml?format=templates&fn=index.htm$3.0) (Abgerufen am 13.07.2019).

Blösch wiedererkennt, und in ihrem tristen Zustand »sich selbst« (vgl. B 405). Darauf erleidet er einen starken Schock und verlässt das Gebäude. Auch ein anderer Metzger, Gilgen, beschließt an diesem Tag, nicht zu arbeiten. Ein weiteres Ereignis bildet die Versetzung von Rötliberger, einem älteren Metzger, der dreißig Jahre lang Kutteln präpariert hat und nun gegen seinen Willen eine neue Maschine in der Abteilung der Darmwäsche bedienen muss. Der Herzinfarkt eines Viehhändlers stellt einen weiteren Vorfall dar, der diesen besonderen Tag strukturiert. Die genaue Beschreibung der verschiedenen Schlachtungserappen von Blösch und anderen Tieren, die Darstellung des Metzgers als Schlacht (vgl. z.B. B 373-377, 408-412), sowie der Bericht über den Lebenslauf von einigen Angestellten bilden den erzählerischen Hintergrund. Der Tag endet mit einer seltsamen Revolte der Arbeiter, die von Ambrosio, Gilgen und Rötliberger angeführt wird. Um seine Sozialkritik zu vermitteln, beschreibt der literarische Text Kontexte und Situationen. Die umfangreiche Darstellung des Schlachthofalltags ist als Allegorie zu lesen und macht deutlich, wie durch Rationalisierung die Arbeiter entfremdet werden. Wie es McGowan formuliert, fördert somit die »Erfahrung der Migration, zu einer literarischen Erzählerposition verarbeitet, [...] den kritischen Blick«⁷¹.

Migrationsliteratur, Bauernroman, Tierethik und linker Arbeiterroman

Blösch ist das seltene Beispiel eines Schweizer Arbeiterromans, vielleicht der letzte dieser Kategorie.⁷² Neben der detailreichen Beschreibung des Alltags im industriellen Schlachthof, in der die Entwürdigung der Arbeiter verdeutlicht wird, wird dieser Aspekt auch durch die Erscheinung einer linksintellektuellen Nebenfigur unterstrichen. Beim Blutrühren erinnert sich der Lehrling, der in den ›Schlachthof-Kapiteln‹ eine Erzählerrolle übernimmt, an einen Studenten, der sich für den Schlachthofalltag interessiert, der Fotos macht, dann auch einige Arbeiter zu sich in die WG einlädt. Die Erinnerung an einige Aussagen der Studenten wird wiedergegeben:

Und was ist ein Schlachthof denn anderes als ein wohlbehütetes Tabu, wo die Profitwirtschaft noch uneingeschränkt wüten kann? Es ist doch das klassische Exem-

71 McGowan: *Milch – Migration – Mythos*. 2010, S. 277.

72 Rüdiger Scholz erklärt die Arbeiterliteratur als eine tote Gattung, die »ihren Geist Ende der achtziger Jahre [aushauchte]«. *Blösch*, 1983 erschienen, gehört also mit Günter Wallraffs Reportage *Ganz Unten*, die Scholz erwähnt, zu den letzten Texten dieser Sorte. Vgl. Scholz, Rüdiger: *Zur gegenwärtigen Bedeutung von Arbeiterliteratur*. In: Volker Zaib (Hg.): *Kultur als Fenster zu einem besseren Leben und Arbeiten. Festschrift für Rainer Noltenius*. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 147-171, hier S. 147. Vgl. auch Wallraff, Günter: *Ganz unten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1985. Zur Geschichte der Arbeiterliteratur aus der Schweiz bis 1970 vgl. Marti, Erwin: *Aufbruch: sozialistische und Arbeiterliteratur in der Schweiz*. Zürich: Rotpunkt 1977.

pel für die Machtlosigkeit der unteren Klassen. Schon Brecht hat gezeigt, daß der Unterschied zwischen Arbeiter und Vieh...

Auch Döblin beschreibt doch mit dem Berliner Viehhof nichts anderes als eine Grauzone... (B 301)

Zwei große Autoren werden genannt. Der Student übernimmt die »marxistisch inspirierte Kapitalismuskritik«⁷³ von Brechts Werk, die dem Roman auch zugrunde liegt, denn er macht auf soziale Ungerechtigkeiten und auf die Entmenslichungsprozesse durch Industrialisierung aufmerksam. Es gehört zur Intention von *Blösch*, ein politisches Statement abzugeben.

Die literarische Verwandtschaft zu Döblin ist enger und bezieht sich in diesem Zitat auf ein spezifisches Kapitel des vierten Buches von *Berlin Alexanderplatz*, in dem – ähnlich wie in *Blösch* – die Schlachtung aus der Perspektive eines anonymen Ich-Erzählers besonders blutig dargestellt wird.⁷⁴ Auf eine Parallelisierung von Tier und Mensch verweist das Zitat aus dem Alten Testament (Koh 3,19), das bei Döblin als Titel des Kapitels fungiert: »Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch.«⁷⁵ Erst in Bezug auf die anderen Kapitel des Berlin-Romans entfaltet die Darstellung der Schlachthöfe an der Landsberger Allee⁷⁶ ihre allegorische Bedeutung und Wirkung als Teil der »innovativen und komplexen Struktur des Romans.«⁷⁷ Becker erklärt, wie in *Berlin Alexanderplatz* die »Welt der Großstadt und der Moderne [...] als eine Sphäre der Gewalt und der brutalen Schläge gezeigt«⁷⁸ wird und wie diese erzählerisch »mit dem Bild des Schlachthofs [verzahnt]«⁷⁹ wird.

Tatsächlich kann *Berlin Alexanderplatz* als wichtiger Prätext von *Blösch* bezeichnet werden. Analogien, Andeutungen und Zitate ergeben bei Döblin »einen intertextuellen Verweisungszusammenhang, der den Roman zu einem Diskursroman

73 Vogt, Jochen; Führer, Ulrike; Schupetta, Heike u. Englmann, Bettina: *Bertolt Brecht*. In: nachschlage.NET/KLG, Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, URL: www.nachschlage.NET/document/1600000073 (Abgerufen am 14.11.2018).

74 Vgl. Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. 1961, S. 145-153.

75 Ebd., S. 145.

76 Bei Döblin bezieht sich das Kapitel auf ein weites Areal im Berliner Nordosten, an dem seit Mitte des 19. Jahrhunderts ein öffentlicher Schlachthof eingerichtet wurde. Die Höfe wurden während der DDR weiter genutzt, gingen nach der Wende jedoch in Konkurs, sodass das Areal zur Industriebrache und ab 2000 in ein Wohngebiet umgebaut wurde. Vgl. Schindler-Reinisch, Suzanne: *Berlin Central-Viehhof. Eine Stadt in der Stadt*. Berlin: Aufbau 1996.

77 Becker, Sabina: *Großstadtroman: Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte von Franz Biberkopf (1929). In: Dies. (Hg.): *Döblin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 102-123, hier S. 109.

78 Ebd., S. 115.

79 Ebd.

erweitert und der Diskursivität einer modernen Welt und ihrer kulturgeschichtlichen Dichte durch Polyphonie gerecht wird«⁸⁰. Von den verschiedenen Textsorten und Zitattypen, die Döblin in den Roman eingewoben hat, übernimmt Sterchi den Verweis auf kommerzielle Markennamen, welche systematisch in Kapitälchen erscheinen und somit auffällig hervorgehoben werden.⁸¹ Dass in *Blösch* ein Lied, das ein Metzger gern in seiner Jugend gesungen hatte, zitiert wird (B 289), belegt weiter, dass Sterchi das Erzählprinzip der Collage verwendet, das Döblin radikal eingesetzt hat. Wie Feitknecht feststellt, bilden zudem zahlreiche Zitate aus dem »Gesamtarbeitsvertrag für das schweizerische Metzgergewerbe aus dem Jahre 1967«⁸² den auffälligsten intertextuellen Verweis. Auch diese Stellen werden typografisch gekennzeichnet und erscheinen kursiv. Sterchi adoptiert also von Döblin die Technik, nicht-literarische Diskurse zitathaft einzukleben. Sowohl die Berliner »Realität des Jahres 1928«⁸³ als auch das Schlachthofleben in der Schweiz der 1960er Jahre werden »über ein faktuales Erzählen präsent gehalten und über dokumentarisches Schreiben in Szene gesetzt«.⁸⁴ Beide Romane werden durch dieses Collage-Prinzip polyphon. Ihr Realitätsbezug wird zudem auf diese Weise stärker, weil die Präsenz von nicht-fiktionalen Textauszügen eine Verbindung mit außerliterarischen Elementen herstellt. In beiden Romanen trägt die Evozierung von Realien dazu bei, den Text mit der Gesellschaft, die beschrieben wird, zu verknüpfen.

2.4 Darstellung der Fremdenfeindlichkeit auf dem Schlachthof

In der Pause sagt ein Schweizer Metzger zu einem Italiener: »Komm Piccolo, rutsch zur Seite, laß mich an den Tisch, ich habe schon immer hier gegessen[...]« (B 342) Die Erzählstimme bemerkt: »Sitzordnung einhalten, auch im Eßraum« (B 342). Hierarchien werden gepflegt und ausgebaut, die »Gastarbeiter« sollen auf den schlechteren Plätzen essen und die Pause in der Garderobe verbringen, während die Schwei-

80 Ebd., S. 114. Wie Becker festhält, hat »in diesem Zusammenhang [...] die Forschung auf den möglichen Einfluss von Michail M. Bachtins Konzept der Dialogizität hingewiesen«. Vgl. Bauer, Matthias: *Franz Biberkopf betritt Berlin und der Rosenthaler Platz unterhält sich. Der Stadttroman als semiotisches Abenteuer*. In: Ders. (Hg.): *Berlin. Medien- und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert*. Tübingen et al.: Franke 2007, S. 129-160. Vgl. auch Schärf, Christian: *Der Roman im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 2001, S. 13-17 u. 99-107; Kiesel, Helmut: *Geschichte der literarischen Moderne*. München: C. H. Beck 2004, S. 320f.

81 Vgl. hierzu Maffli: *Literarische Vermittlung von Fremdheit durch Mehrstimmigkeit und Sprachlosigkeit in Beat Sterchis Roman Blösch*. 2015, S. 81.

82 Feitknecht, Thomas: *Beat Sterchi (geb. 1947): Blösch*. In: Bernhard Fetz u. Klaus Kastberger (Hg.): *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*. Wien: Zsolnay 1998, S. 132-136, hier S. 136.

83 Becker: *Großstadttroman: Berlin Alexanderplatz*. 2016, S. 108.

84 Ebd.

zer in der Kantine jassen können (vgl. B 372). Der Text inszeniert eine regelrechte Segregation.

Die Fremdenfeindlichkeit im Schlachthof ist eine andere als die auf dem Lande. Es gibt gegen Ambrosio keine Intrigen mehr, er wird wie die anderen ›Fremdarbeiter‹ aus wirtschaftlichen Gründen toleriert, weil es, so der Schlachthofdirektor, »schwer [sei], einen gelernten Metzger zu finden« (B 229). Als der Direktor seinen Vorarbeiter dazu auffordert, die ungelerten ausländischen Arbeiter auszubilden, denkt dieser:

Handlanger anlernen! Die Tschinggen sollen erst mal lernen, wie man einer Kuh einen Scheichen [Bein] abschneidet. Die sollen abwaschen, Blut rühren und Därme putzen. Die Facharbeit erledigen wir schon! Wenn da jeder unsere Arbeit für die Hälfte des Lohnes machen könnte, nur weil er einen Schnauz und eine große Röhre hat! (B 229)

Das Zitat zeigt, dass die Leitung des Betriebs die Ausländer zwar duldet; sie werden jedoch sowohl ausgenutzt (sie bekommen weniger Lohn) als auch beruflich ausgegrenzt (der Metzgerstatus wird ihnen verweigert). Für den Vorarbeiter ist eine klare soziale Trennung zwischen den Schweizern und den Ausländern wichtig. Er bezeichnet zudem die Ausländer, die ihm unterstellt sind, als ›Tschinggen‹.

Die ›Tschinggen‹

Die Begriffe ›Tschinggen‹ und ›Maiser‹ sind abwertend und widerspiegeln die latente Fremdenfeindlichkeit auf dem Schlachthof.⁸⁵ Eine Stelle aus dem bereits thematisierten elften Kapitel (vgl. S. 72 dieser Arbeit), in dem Fragen zu Ambrosio beantwortet werden, behandelt diesen Aspekt der Schimpfwörter:

Wie hießen Ambrosios Freunde und Bekannte?

Giovanni, Mario, Diego, José, Pasquale, Domenico, Fernando, Juan, Vincenzo, Nicanor, Manuel, Felix, Ernesto, Marcial, Domingo, Luigi, Enrique, Inacio, Luís, Manuel García, Chicuelo, Vicente, Mauro, Fabrizioo, Roberto.

Was fiel zahlreichen Bewohnern der schönen Stadt zu den Arbeitern ausländischer Herkunft ein?

85 Vgl. zur Bedeutung von »Tschingg« den kurzen Artikel von Christoph Landolt auf der Webseite des *Idiotikons*. Landolt, Christoph: *tschau, Binätsch, Fazeneetli und anderes Italienisches im Schweizerdeutschen*. (2012) URL: <https://idiotikon.ch/wortgeschichten/italienisches-im-schweizerdeutschen> (Abgerufen am 19.09.2021). »Ausgehend vom Spielruf ›cinque la mora‹ (→mora‹ oder ›morra‹ ist ein Fingerspiel, bei dem die Anzahl gestreckter Finger zu erraten ist – entstanden hiezulande die abwertend verwendeten Wörter ›Tschinggeleemoore‹ und ›Tschingg‹ für ›Italiener(in)‹«. ›Maiser‹ kann für Mais-Esser stehen, aber auch für jemanden, der lärmt (›Mais‹ kann ›Lärm‹ bedeuten).

Salami-Türken, Messerstecher, Pflasterträger, Schürzenjäger, Spielsalon-Hocker, Tschinggen, Nicht-bei-mir-zu-Gast-Arbeiter, Spaghetti-Chinesen, Maiser, Stinkfüße, Fiat-Hengste, Zigeunercheiben, Geld-nach-Hause-Schicker, Unzüchtler, Ausnützer, Marroni-Fritzen. (B 360, kursiv i. O.)

Zwischen dem ersten und dem zweiten Teil dieses Zitats wird eine Parallelisierung hergestellt. Der Namensliste der Freunde entspricht die Auflistung von zum Teil als ironisch-humorvoll gedachten Beleidigungen, die als Ausdruck einer scheinbar gesellschaftlich allgemeinen Xenophobie zu betrachten sind. Die fremdenfeindliche Stimmung, der Ambrosio in Innerwald und im Schlachthof ausgesetzt ist, herrscht auch in der ›schönen Stadt‹, die als Bern erkennbar ist.⁸⁶ Seine Freizeit verbringt Ambrosio am Bahnhof, einem Transitort voller Sehnsucht, von dem aus der Zug fahren würde, mit dem er nach Spanien zurückfahren könnte.

An einer anderen Episode lässt sich belegen, dass einige Schweizer Angestellte eine tiefe Abneigung gegenüber den ausländischen Schlachthofarbeitern empfinden. Der Metzger Hügli, der der Sekretärin »wochenlang vergeblich mit Schönreden den Hof gemacht« (B 238) hatte, beobachtet, wie sie und ein anderer Metzger zusammen in einen Stall gehen, um »fünfminutenweise in der Neunuhrpause gegen die Strohballen« (B 238) Sex zu haben. »Beleidigt war [Hügli] gewesen. Immerhin besser als mit einem Italiener, hatte er dann gedacht.« (B 239) Auch dieser Gedanke zeigt, dass die ›Italiener‹, wie die ausländischen Arbeitskräfte pauschal bezeichnet werden, obwohl auch andere Nationalitäten dabei sind, von einigen Arbeitern grundsätzlich und undifferenziert geringgeschätzt werden. Dass die Sekretärin des Schlachthofes mit Gilgen, dem großen, befremdlichen und wortkargen Metzger aus der Romandie, und nicht mit einem Ausländer eine Affäre hat, ist für den fremdenfeindlichen Hügli ein schwacher Trost.

Auch auf administrativer Ebene findet die Ausgrenzung der Ausländer statt. Als Ambrosio mit Kollegen »der Schlachthofdirektion den Vorschlag unterbreitete, die Firma könnte doch für die fremdsprachigen Arbeitnehmer nutzbringend Kurse organisieren, wurde dies als unnötig betrachtet« (B 359f.). Der Direktion ist es recht, dass die Gastarbeiter nur sehr geringe Deutschkenntnisse vorweisen können. Dies trägt zu ihrer sozialen Isolierung bei. Damit suggeriert der Text auch, dass die mangelnden Sprachkenntnisse der sogenannten ›Fremdarbeiter‹ von der Leitung als Vorteil betrachtet werden, denn ohne Sprache können sie sich nicht über ihre Arbeitsbedingungen beschweren und bleiben wehrlos und gefügig.

Der wichtige Moment der Mittagspause wird in einem längeren Abschnitt von acht Seiten geschildert. Die hektische, zwischen der Erzählinstanz und den Sprechern nahtlos wechselnde Erzählweise widerspiegelt das Stimmengewirr in der

86 Neben dem Schlachthof steht im Roman eine Waffenfabrik (vgl. B 127), genau wie in Bern. Vgl. Aeschbacher: *Tendenzen der schweizerischen Gegenwartsliteratur (1964-1994)*. 1997, S. 52.

Kantine (vgl. B 341-350). Im Wortstrudel der pausierenden Metzger fallen neben den derben Witzen auch einige Bemerkungen über die Gastarbeiter. Ambrosio fehlt, aber es wird über ihn gesprochen:

am Schützenfest, da habe ich ihn gesehen, gell Luigi, am Sonntag? Ein Bier haben wir getrunken. Hat der ein Fraue! Nicht so eine Ausmerzkuh, Kalbfleisch ist da dran. Und was machen die Tschinggen jetzt am Schützenfest? Du Buri? Schon uf-passe! Alles war voll, von Maisern, das halbe Bierzelt hat italienisch geredet! He ja, wenn sie jetzt noch alle ihre Frauen mitbringen! Mit einem Dutzend Kinder jeder! Es macht einem am Sonntag gewiß keine Freude mehr, sich anders anzuziehen. Geht man spazieren, sieht man überall nur Ausländer! Tschinggen! (B 344f.)

An dieser Stelle sieht man, wie sich Buri, ein Schweizer Metzger, über die Ausländer ärgert. Dabei wird das Schützenfest als typisch schweizerische Veranstaltung angesprochen. Die befürchtete Verdrängung der Schweizer durch ›Überfremdung‹ wird suggeriert, weil den Italienern eine hohe Geburtenrate zugeschrieben wird. Nicht einzig die Einwanderung, sondern auch die Entwicklung einer zweiten Generation von Ausländern wird als Bedrohung empfunden. Dabei wird der Verlust einer Vertrautheit thematisiert. Die Gegenwart von Italienisch sprechenden Bewohnern wird zum Problem erklärt, das die eigene Lebensqualität gefährdet. Diese kommt hier durch das Tragen von Sonntagskleidern, das plötzlich kein Spaß mehr machen soll, zum Ausdruck. Der Fremdenfeindliche bleibt sonntags lieber zu Hause, um zu vermeiden, dass er in seiner Stadt Ausländern begegnen könnte.

Wenn man in der Migrationsliteratur meistens einen Einblick in die Gedanken und Gefühle der Einwanderinnen und Einwanderer bekommt, so erhält man hier auch flüchtig einen Zugang in die Perspektive einer Person mit einer ausländerfeindlichen Gesinnung.

2.5 Bedeutung und Darstellung der Mehrsprachigkeit

Da in der Migrationsliteratur, wie sie im Rahmen dieser Arbeit verstanden wird, *per definitionem* eine oder mehrere Figuren eine Migration erleben, die in den meisten Fällen mit dem Wechsel des Landes auch einen Wechsel der Sprache voraussetzt, sind die Aspekte der Mehrsprachigkeit und der Darstellung von Sprachbarrieren wichtig. Die »Beschäftigung mit und die Analyse von Mehrsprachigkeit und insbesondere mehrsprachiger Literatur [verspricht] allen, die sich für Fragen der Inter- und Transkulturalität sowie der Migration interessieren, einen wichtigen Zugang zu Phänomenen sprachlicher, kultureller und auch sozialer Differenz«. ⁸⁷ Die Aus-

87 Dembeck, Till u. Parr, Rolf: *Mehrsprachige Literatur. Zur Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017, S. 9-14, hier S. 9.

grenzung, die Ambrosio erlebt, ist auch eine sprachliche. In *Blösch* wandert der Protagonist ohne Deutschkenntnisse in ein deutschsprachiges Land ein. Wie es der Erzähler im besonderen ›Frage-und-Antwort-Kapitel‹ (B 358-366) erklärt, hatte die Sprachlosigkeit »ihm in Innerwald zu schaffen gemacht« (B 359). Die Tatsache, dass er die Aussagen der Bauern nicht versteht, wird thematisiert. Der Leser weiß also mehr als die Figur; im Gegensatz zu Ambrosio steht ihm am Ende des Romans sogar ein Glossar zur Verfügung, in dem schweizerdeutsche Begriffe erklärt werden.

Interessant in der weiter oben zitierten Passage ist, dass dem Metzger widersprochen wird: »Du Buri? Scho ufpass!« kann als Warnung verstanden werden: Buri solle aufpassen, dass er niemanden beleidige, und keine fremdenfeindlichen Aussagen machen. Da der Kontext dieser Aussage erzählerisch ein Gewirr von gelegentlich zusammenhanglosen Äußerungen und kurzen Beschreibungen darstellt, bleibt diese Interpretation hypothetisch.

Die einfache, auf Schweizerdeutsch wiedergegebene Aussage mit einer rudimentären Satzstruktur suggeriert, dass dieser Satz von einem Gstarbeiter gesagt wird. An einer anderen Stelle erwidert offensichtlich ein Schweizer Metzger: »Was hast du auch immer gegen die Tschinggen? Ist doch my Seel wahr!« (B 345) Buris xenophobe Auffassung wird also nicht von allen Arbeitern geteilt. Der Sprecher verwendet den schweizerdeutschen Ausdruck ›my Seel‹, bei meiner Seele, als Ausruf der Bekräftigung. Hier hat man es mit einer grammatisch korrekten Ausdrucksweise zu tun und einem Gebrauch von Mundart, der, wie es scheint, einem Muttersprachler zuzuschreiben ist.

Die Funktionen des Schweizerdeutschen

Viele Aussagen von Ausländern werden auf Schweizerdeutsch wiedergegeben, wobei die Schweizer Metzger eher ein Hochdeutsch reden, das wie hier mit schweizerdeutschen Einschüben gefärbt wird. An diesem Beispiel ist zu sehen, dass in den ›Schlachthof-Kapiteln‹ das Schweizerdeutsch der Ausländer ein einfaches und fehlerhaftes ist. Die Darstellung erscheint zunächst befremdlich, weil die Schweizer Arbeiter in der Pause miteinander eher Schweizerdeutsch als Hochdeutsch reden würden. Doch *Blösch* ist keine Dialekt- oder Mundartliteratur. Die Stellen auf Schweizerdeutsch tragen zur mehrsprachigen Färbung des Textes bei.⁸⁸ Die Wörter und Sätze, die nicht auf Hochdeutsch sind, bleiben unübersetzt und sind für das Gesamtverständnis des Textes nicht erforderlich. Neben der häufigen Verwendung des Spanischen gibt der Text auch Aussagen von Luigi auf Italienisch und

88 Es gibt Beispiele für literarische Texte, die ganz auf Schweizerdeutsch verfasst wurden. Deren Lektüre ist auch für Schweizer anspruchsvoll. Vgl. z.B. Lenz, Pedro: *Der Goalie bin ig*. Luzern: Der gesunde Menschenversand 2010. Frank, Martin: *ter fögi isch e souhung*. Zürich: Eco 1979.

von dem Metzger Gilgen auf Französisch wieder. Die Unterscheidung Schweizerdeutsch/Hochdeutsch entspricht in der direkten Rede also nicht den konkreten Sprachsituationen, sie hat eine andere Funktion: Das Hochdeutsch als Schrift- und Amtssprache signalisiert eine Beherrschung der Sprache.

Im selben Abschnitt der Mittagspause (B 341-350) zeigen weitere Stellen, wie mit den Ausländern auf dem Schlachthof umgegangen wird. Die Art und Weise, wie der Vorarbeiter Krummen Befehle gibt, zeigt Respektlosigkeit: »Und wo ist Hugentobler? Hat ihn wieder keiner gerufen? Krummenbrummen: Luigi, hol den Hugentobler! Ah Franggestei scho Gühlraum inne frässe.⁸⁹ Du sollst ihn rufen, habe ich gesagt!« (B 344) Dass die Rede des Vorarbeiters hier auf Hochdeutsch wiedergegeben wird und die Antwort des Ausländers auf Schweizerdeutsch und mit Sprachfehlern, verdeutlicht das Prinzip, unterschiedliche Sprachniveaus zu markieren. »Dialekte gelten als tendenziell regellos, schwer fixierbar, kontinuierlich ineinander übergehend.«⁹⁰ Die Gastarbeiter eignen sich mit der Zeit mehr schlecht als recht »einige Brocken Schlachthofdeutsch« (B 360) an. Wie gesagt weigert sich die Leitung des Schlachthofs, für die ausländischen Arbeiter Sprachkurse zu organisieren (vgl. B 360).

Die geschilderte Darstellung der Figurenrede hat also ihre Logik. Sie macht auf subtile Weise deutlich, dass die zwei Gruppen, die Schweizer und die Ausländer, über unterschiedliche Sprachkenntnisse verfügen.

Ambrosio bleibt den ganzen Roman lang eine Hauptfigur, die sich mündlich wenig äußert. Am Ende seiner Arbeit in Innerwald bestellt er an einem Stiermarkt ein Bier und macht dies »halb auf Knucheldeutsch, halb auf Spanisch« (B 321). Als im elften Kapitel gefragt wird, ob Ambrosio nach seiner Ankunft in der Stadt »*denn keinerlei Anstrengungen* [unternimmt], *die Sprache des Landes zu erlernen*« (B 359, kursiv i. O.), heißt es, dass er sehr wohl »Sprachkurse verschiedener Erwachsenenbildungsinstitute« (B 359) besuche, dass diese jedoch abends sehr früh anfangen. »Müde und ohne gegessen zu haben schleppte sich Ambrosio dennoch wochenlang dorthin. Mußte schließlich aber resignieren.« (B 359) Doch der eigentliche Grund dafür, dass er nicht Deutsch gelernt hat, ist, dass er der »unter seinen ausländischen Arbeitskameraden vorherrschenden Apathie [erlag], mit der man den Angelegenheiten einer Gesellschaft begegnet, zu der man sich nicht zugehörig fühlt« (B 360). Ambrosio bleibt ein Außenseiter, sein Versuch, die Sprache zu lernen, scheitert.

89 Ein Übersetzungsvorschlag: »Ah, Frankenstein [Hugentobler, der den Kühlraum betreut] wird schon im Kühlraum drinnen fressen«.

90 Dembeck: *Sprachliche und kulturelle Identität*. 2017, S. 29.

In fremden Sprachen miteinander reden

Als Ambrosio am Tag seiner Ankunft abends im »Knuchelhof« erscheint, wird diese Situation einer Kommunikation zwischen Menschen, die nicht dieselbe Sprache sprechen, dargestellt: »Das ist Ambrosio« (B 17f.), sagt die Bäuerin den »drei jüngsten Knuchelkinder[n]« (B 17), welche den Spanier »mit schüchternen Augen« (B 17) anstauen. »Und das ist unser Stini, das der Hans, und das ist unsere Theres.« (B 18) Wie zu Beginn eines Sprachkurses werden hier erst die Namen der Personen genannt, die am Tisch sitzen. Ambrosio versteht hier die Aussage der Bäuerin aus dem Kontext.

Er sagt nur: »Sí! Sí! Ambrosio! Sí! Sí! España. Sí!« (B 18) Die »Mehrsprachigkeit in der Figurenrede stellt [hier] das Auftreten oder Sichtbarwerden von Sprachdifferenzen dar, die [...] mit der jeweiligen Sprachkompetenz der handelnden Figuren in Verbindung steht«⁹¹. Knuchels Aussagen dagegen werden in indirekter Rede wiedergegeben:

Man sei ja froh, daß er endlich gekommen sei [...]. Man habe beinahe schon befürchtet, es hätte sich etwas Dummes ergeben. Aber jetzt sei Ambrosio ja da, und das sei ja gut so, denn im Stall sei wahrhaftig not am dritten Melker, ungebremst ließen nämlich die Kühe allesamt ihre Milch runter. (B 19)

Es ist davon auszugehen, dass Ambrosio dies nicht versteht. Vielmehr erfüllt der Akt des Sprechens hier die Funktion, den Neuankömmling zu empfangen, einen Kontakt mit ihm aufzunehmen. Die phatische Funktion dominiert.⁹²

Als die Bäuerin ihm dann sein Zimmer zeigt, wird Ambrosios Verständnislosigkeit weiter dargestellt. »Herrenzimmer ist unser Gaden wäger keins, aber unsere Stube ist ja auch noch da, und gar so unkommod ist die Küche dann auch nicht.« (B 20) Anschließend wird Ambrosios Unverständnis signalisiert: Er »hing an ihren Gesten, las aus Tonfall und Rhythmus ihrer Stimme« (B 20). Er nimmt die Musikalität ihrer Rede wahr. Er versteht nicht, was sie sagt, aber er versteht, was sie meint, nämlich, dass dies sein Zimmer sein soll. Auch hier hat man es mit einer interessanten kommunikativen Situation zu tun, weil die Bäuerin ja weiß, dass Ambrosio kein Deutsch kann. Ihre Aussagen vermitteln eine Botschaft, die jenseits der Sprache zu situieren ist, der »Tonfall und Rhythmus ihrer Stimme« strahlt die Warmherzigkeit aus, mit der er im Knuchelhof begrüßt wird. Die Situation ist analog

91 Dembeck, Till: *Mehrsprachigkeit in der Figurenrede*. In: Till Dembeck u. Rolf Parr (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Franke Attempto 2017, S. 167-192, hier S. 167.

92 Vgl. Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. [1960] Aus d. Eng. v. Tarcisius Schelbert. In: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 83-121.

mit dem Moment der Ankunft im Dorf, als die Bauern mit ihm sprechen, obwohl sie wissen, dass er sie nicht versteht (vgl. B 9). Doch wenn durch ihr Gelächter und ihre Sprache die Innerwaldner Hohn und Ablehnung signalisieren, so drückt die Sprachmelodie der Bäuerin Freundlichkeit aus.

Explizit wird die Verständnislosigkeit Ambrosios bei der Erzählung vom ersten Arbeitstag erwähnt. Knuchel befiehlt ihm, er solle Blösch, weil sie in der Vornacht ein männliches und kein weibliches Kalb geboren hat, »kein Gäbelchen Grünes mehr als den andren auch [geben], verstanden! [...] Ambrosio verstand nicht.« (B 29) Etwas später hantiert der Bauer demonstrativ

das Stallwerkzeug um eine oder zwei Kühe herum und reichte es mit einem un-
ausgesprochenen »so, mach's nach« im Gesicht an Ambrosio weiter.

Knuchels Gesten waren unmißverständlich. Ambrosio merkte sich Griffe und Kniffe, staunte, dachte: Caray, si éste se mueve por cinco. (B 30f.)⁹³

Neben der Feststellung, dass Ambrosio hier an den Gesten versteht, was der Bauer von ihm will, spielt die Darstellung seiner Gedanken auf Spanisch eine wichtige Rolle. Die starke Präsenz dieser Sprache im Roman verdeutlicht Ambrosios tendenzielle Sprachlosigkeit und die Bedeutung der Sprachbarriere im Rahmen der Handlung. Sie führt auch dazu, dass der Leser, der vielleicht kein Spanisch kann, in eine ähnliche Position wie Ambrosio gebracht wird. Die Mehrsprachigkeit gehört somit zur Ästhetik des Romans. Die stilistische Vielfalt des Textes trägt dazu bei, die Verwirrungen des Protagonisten, sein Nicht-Verstehen widerzuspiegeln und erzählerisch darzustellen.

Um zu verdeutlichen, dass Ambrosio auf Spanisch spricht und denkt, entwickelt die Narration eine Strategie sowohl des Sprachwechsels als auch der Sprachmischung, die im folgenden Zitat gut erkennbar wird. Ambrosio ruht sich aus und schaut rauchend die Kühe an:

Las vacas no fuman, dachte Ambrosio. Was machen Kühe abends, die ganze Nacht? Was tut sich in den Schädeln? In diesen großen Schädeln an diesen großen Leibern! Como elefantes de grandes. Daß die Kühe groß seien, riesig, unglaublich riesig, genau das würde er nach Hause schreiben. Und auch, dass sie futterneidisch sind. (B 83)⁹⁴

Auch wenn der Roman deutlich macht, dass Ambrosio nur Spanisch kann, werden hier seine Gedanken auf Deutsch wiedergegeben. Indem der Text zwischen den

93 »Caray« ist ein Euphemismus für die Interjektion »Carajo«, wörtlich »Schwanz«. »Si éste se mueve por cinco« bedeutet soviel, wie »er arbeitet wie fünf«.

94 »Las vacas no fuman«, Die Kühe rauchen nicht. »Como elefantes de grandes«, Wie große Elefanten. Die Formulierung ist merkwürdig, man würde eigentlich »como grandes elefantes« sagen. Man bemerke hier nochmals die Bedeutung der entstellten Größenverhältnisse.

Sprachen wechselt, wird jedoch deutlich gemacht, dass diese Gedanken auf Spanisch aufkommen. Dabei bleiben die Begriffe im Text unübersetzt, und die Erzählerstimme verzichtet auf metasprachliche Formulierungen. In der Terminologie von Helmich hat man es mit einem manifesten Sprachwechsel zu tun.⁹⁵ Das Zitat stellt neben dem Sprachwechsel zugleich eine Sprachmischung dar, weil fließend vom Spanischen ins Deutsche gewechselt wird. »Wenn man den Sprachwechsel in einem Text als Sprachmischung beschreiben will, dann setzt dies eine gewisse Insistenz des Phänomens voraus.«⁹⁶ Diese Insistenz kann man in *Blösch* erkennen: Der Roman ist nicht nur im Sinne Bachtins⁹⁷ besonders polyphon, weil mehrere Sprachstile miteinander orchestriert werden, der Text ist es auch insofern, dass er mehrere Sprachen zu Wort kommen lässt.

Die analysierten Situationen stellen einfache kommunikative Handlungen dar, sodass die Protagonisten mit Gesten miteinander zurechtkommen. In komplexeren Fällen scheitert die Kommunikation. Die Unmöglichkeit eines aufklärenden Gesprächs nach dem zuvor analysierten Telefonanruf des Gemeindeammanns wird so beschrieben:

Gerne hätte [Knuchel] von Ambrosio erfahren, was sich an jenem Sonntag auf dem Galgenhuben zugetragen hatte. Er versuchte auch, mit ihm zu reden, gestikuliert und mimte und fragte und deutete, mischte sogar einige seiner Brocken Französisch unter das Knucheldeutsch, was er vor dem Militärdienst nie getan hatte, doch sämtliche Klärungsversuche schlugen fehl. Hilflös standen sich Knuchel und Ambrosio gegenüber. (B 264)

Man hat es in diesem Beispiel mit einer Mehrsprachigkeit zu tun, die »nur latent wahrzunehmen ist«⁹⁸, weil der Versuch eines Dialogs im dargestellten Gesprächsbericht nicht wiedergegeben wird. Es wird signalisiert, dass die Figuren unterschiedliche Sprachen sprechen, diese werden jedoch in diesem Fall nicht manifest im Text gezeigt.

Die Unmöglichkeit, sich auszudrücken und miteinander zu kommunizieren, trägt neben der Fremdenfeindlichkeit, der Ambrosio in Innerwald ausgesetzt ist, dazu bei, dass er sich nicht im Dorf integrieren kann.

95 Ich übernehme hierfür die Vorgehensweise von Helmich, »aus pragmatischen Gründen [nur dann] von Sprachwechsel [...] zu sprechen, wenn die involvierten Sprachen im Text manifest sind«. Vgl. Dembeck, Till: *Sprachwechsel/Sprachmischung*. In: Till Dembeck u. Rolf Parr (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Franke Attempto 2017, S. 125-166, hier S. 150. Dembeck verweist auf Helmich, Werner: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg: Winter 2016.

96 Dembeck: *Sprachwechsel/Sprachmischung*. 2017, S. 147.

97 Vgl. Bachtin, Michail Michailowitsch: *Chronotopos*. [1937] Aus d. Russ. v. Michael Dewey, Nachw. v. Michael Frank u. Kirsten Mahlke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

98 Dembeck: *Sprachwechsel/Sprachmischung*. 2017, S. 125.

Als Ambrosios Umzug in die Stadt geplant wird, holt Knuchel »Luigi als Dolmetscher« (B 314). Dabei kann Ambrosios italienischer Freund, der ebenfalls als ausländischer Knecht in einem Bauernhof in Innerwald arbeitet, kein Spanisch. Aber er und Ambrosio verstehen sich trotzdem, haben scheinbar eine Kommunikationsform entwickelt, ein Gemisch aus Schweizerdeutsch, Spanisch und Italienisch. Einige Tage später nutzt Ambrosio die Gelegenheit, dass der Dorfstier Gotthelf verkauft werden soll, um mit dem Viehhändler Schindler auf dem Traktor in die Stadt zu fahren. Die Parallelisierung von Tier und Mensch wird somit fortgeführt. Als sie im Stierenmarkt ankommen, »scharten sich Neugierige um den großen Stierenanhänger, reckten die Häse und meinten: ›Ja, das ist noch einer, das ist ein Muni!‹ Einer schielte dabei auf Ambrosio und lachte: ›Aber ein kleines cheiben⁹⁹ Knechtlein.« (B 319) Wie am Anfang des Romans wird mit dem Adjektiv ›klein‹ Ambrosios Größe von Schweizer Figuren thematisiert, um ihn herabzuwürdigen. Das Erzählverfahren, die Größenverhältnisse zu verändern, um Ambrosio Ausgesetztheit darzustellen, wird fortgeführt.

Ambrosios Verständnislosigkeit wird in *Blösch* von außen erklärt und nicht aus seiner Perspektive vorgeführt. Der Roman expliziert nicht, er gibt Kontexte und entwirft Situationen. Diese werden multiperspektivisch und anhand einer komplexen zeitlichen Struktur dargestellt, die in der Schauplatzalternierung der Kapitel zu erkennen ist. Die Leserin oder der Leser weiß nicht nur sprachlich mehr als die Figur, sondern hat auch Zugang zu Informationen, die Ambrosio nicht hat.

Die Erfahrung der Migration, die Situationen, in denen er mit Fremdenfeindlichkeit konfrontiert wird, die Entwicklung seiner Sprachkompetenz und der Schmerz der Sprachlosigkeit bilden Elemente eines Gesamtbildes, das die Leserin oder der Leser rekonstruiert, um sich einen Einblick in die Migration zu verschaffen. Ein letztes erzählerisches Element trägt dazu bei, Ambrosios Gefühle als ausgebeuteter ›Fremdarbeiter‹ darzustellen.

2.6 Die Schlachtung der Kuh als Allegorie

Als der Protagonist an seinem Arbeitsplatz die Kuh sieht, die einst die stolze und preisgekrönte Leitkuh der Knuchelherde war, erlebt er eine Krise, die sich über

99 Im Radio SRF erklärt Christian Schmid, dass das Wort ›Cheib‹ »ursprünglich [...] einen Tierkadaver bezeichnet [hat]«. In der Alltagssprache wird das Wort als Graduierung »für alles mögliche gebraucht, ›cheibe Züg [cheibes Zeug], dummer Cheib, cheibeblöd«. Vgl. die Kurzsendung *Mailbox* vom 03.04.2013, URL: <https://www.srf.ch/play/radio/mailbox/audio/woher-kommt-das-wort-cheib?id=7743729b-6334-4cfa-9838-602e26b6do8&station=69e8ac16-4327-4af4-b873-fd5cd6e895a7> (Abgerufen am 05.12.2018). Vgl. auch das Lemma *Cheib* im Idiotikon. <https://www.idiotikon.ch/Register/faksimile.php?band=3&spalte=100&lemma=Cheib> (Abgerufen am 23.12.2018).

den ganzen Roman hinzieht. Drei Phasen werden durchlaufen: Nach dem Schockzustand (1) irrt er herum (2). Die Narration fokussiert dabei gerade nicht auf die Hauptfigur; es wird beschrieben, wie in der Schlachthofhalle ohne ihn geschlachtet wird. Zurück auf dem Areal beginnt Ambrosio eine Rebellion (3).

Nachdem Ambrosio Blösch »ausgemergelt und geschunden« (B 70) auf der Einnahmerampe des Schlachthofes sah, »hielt [er] plötzlich inne und ließ die Klinge [seines Messers] zu Boden fallen« (B 70). Blöschs »Knochen stachen hervor, ihre Haut war schlaff, ihr Euter war vom Maschinenmelken verunstaltet. Meterweit roch sie nach Desinfektionsalkohol, nach Harn und Vaseline« (B 70). Er identifiziert sich mit der Kuh, wie es am Ende des Romans explizit formuliert wird: »In Blösch hatte sich Ambrosio an diesem Dienstagmorgen selbst erkannt.« (B 406)

Die Darstellung von Blöschs Verarbeitung ist als Allegorie für Ambrosios Migrationserfahrung zu lesen. Die Passagen, in denen das Schlachten dargestellt wird, haben zwei Bedeutungsebenen: In der wörtlichen Bedeutung (*sensus litteralis*) wird mit »hyperrealistischer Präzision und stupender Sachkenntnis«¹⁰⁰ der Alltag in der Fleischverarbeitungsindustrie beschrieben. An einem Tier werden die verschiedenen Etappen von der Betäubung bis hin zur Spaltung gezeigt. Es wird sogar erklärt, was mit den Hörnern passiert: Ein Junge, der plötzlich auf dem Schlachthof erscheint, beansprucht sie, weil er damit im Zeichenunterricht eine Maske basteln möchte (vgl. B 412f.). Der Roman endet mit der Information, dass das verarbeitete Fleisch beschlagnahmt und zerstört werden muss, weil es nach einer Laborprüfung als »vergiftet[]« (B 433) beurteilt wird.

Die allegorische Bedeutung (*sensus allegoricus*) muss der Leser interpretieren.¹⁰¹ Das Schlachten steht für die Einwanderungserfahrung von Ambrosio in der Schweiz. Mehrere Elemente erklären, weshalb diese für ihn schmerzhaft ist, weshalb er im Schlachthaus bei der Wiedererkennung von Blösch eine Krise erlebt. Die Fremdenfeindlichkeit, mit der er konfrontiert wird und die im Roman eindringlich beschrieben wird, trifft ihn. Die Sprachlosigkeit führt in Innerwald zu einer großen Isolierung und Einsamkeit. Wenn er sich in der Stadt mit den anderen Ausländern anfreundet, so wird dort durch die repetitive Arbeit der Prozess einer Selbstentfremdung sichtbar. Dass seine Familie zunächst nicht zu ihm in die Schweiz ziehen darf, deprimiert ihn sehr. In der allegorischen Beschreibung der fleischlichen Verarbeitungsprozesse entsteht das Bild einer Gefühlslage.

An einer Passage ist der Zusammenhang der wörtlichen und der allegorischen Bedeutung besonders gut erkennbar: Da Blöschs Knochen zu hart für die Säge des Vorarbeiters Krümmen sind, greift dieser nach einem Spaltbeil, »holte weit aus und schlug zu. Nichts. Er hob die meterlange Klinge noch höher über seinen Kopf und

100 von Matt: *Die Schweiz zwischen Ursprung und Fortschritt*. 2012, S. 89.

101 Zur Allegorie als Vorgang, vgl. Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982, bes. S. 27-64.

ließ sie noch gewaltiger niedersausen« (B 207). Da auch nach dem zweiten Hieb Blöschs Tierkörper nicht entzweigebrochen werden kann, greift Krummen nach einem größeren Beil und

noch einmal verdrehte Vorarbeiter Krummen die Augen, reckte das Spalteisen hoch hinter seinen Kopf und ließ es mit letzter Anstrengung neben dem Kreuzbein niederkrachen: Der rechte Beckenknochen barst, zersplitterte. Das Beil landete im warmen, zuckenden Fleisch. [...] Die Wirbel zersplitterten. Das rechte Nierenstück zermalmend hackte er weiter neben der Wirbelsäule durch den Kuhrücken hinunter, durchhackte die Reifen der Rippen, zerhackte am Nacken Seitenflügel der breiten Halswirbel und dunkelrotes, dampfendes Fleisch zu einem häßlichen Mus, hieb blind auf den letzten Wirbel, auf den federnden Atlas ein, bis die beiden Kuhseiten der Blöschkarkasse, mehr zerfleischt als gespalten, von sich ließen und das Eisen in Krummens Händen, mit ungehemmtem Schwung ein Loch in den Granitboden grub. (B 208)

Die anderen Etappen der Schlachtung werden ähnlich detailliert beschrieben. Besonders hier bei der Spaltung, weil eine Verbindung mit dem Ausdruck »jemandem das Rückgrat brechen« evoziert wird, erkennt man das erzählerische Prinzip von *Blösch*, das Schicksal der Kuh und des Einwanderers zu parallelisieren. Die Episode, in der Ambrosio beim Hantieren des Fleischwolfes einen Finger verliert und dieser, »damit kein Wurstfleisch konfisziert werden mußte« (B 366), mit den anderen Fleischelementen verarbeitet wird, verbildlicht diese Zusammenführung von Tier und Mensch.

Die Analogie zwischen der Arbeit und seiner Migrationserfahrung wird in der Beschreibung einer Tätigkeit nochmals verdeutlicht. Es handelt sich dabei um die Bedienung des Fleischwolfes. »Tonne für Tonne [hatte er] nur halb aufgefriesenes Gefrierfleisch in den Einfüllschacht des Fleischwolfes zu stopfen.« (B 364) Der Roman gibt die Brockhaus-Definition der Maschine wieder (vgl. B 365) und erklärt, dass es für Ambrosio besonders

schlimm war [...], wenn Knorpel oder Knochenstücke in das Schneidezeug gerieten. Hörte Ambrosio dieses Geräusch, dann fluchte er auf die Maschine, auf Krummen, auf den Schlachthof, auf das ganze Land, in dem sich alles unaufhörlich zu drehen schien wie die Förderschnecke im Fleischwolf. (B 365)

Die Darstellung von Ambrosios Aufenthalt in der Schweiz und die präzise Schilderung des Schlachtens stellen die zwei wichtigsten Handlungsstränge im Roman dar. Auch wenn es nur wenig explizite Hinweise dafür gibt, dass die Verarbeitung des Fleisches als Allegorie der Migration zu lesen ist, so stellt doch schon bereits die Tatsache, dass die zwei Handlungen in Abwechslung erzählt werden, eine Verbindung dar. In dem zitierten Vergleich zwischen dem Land und dem Gerät wird kurz deutlich, dass Ambrosio sich wie das halb aufgetaute Gefrierfleisch fühlt, das von

der »Förderschnecke [...] gegen das Schneidezeug« (B 365) gedrückt wird. Die Maschine steht für das Land und er wird von dieser Maschine zerstört. Der Vorgang der Hackfleischherstellung steht für eine psychologische Gefühlslage.

Ein Graffiti und ein Platz am Esstisch

Der Tag, der im Laufe des Romans ausführlich und detailreich geschildert wird, endet anders als alle anderen Tage. Der Schock, mit der einst so prächtigen Kuh Blösch auf der Schlachthoframpe konfrontiert zu werden, macht Ambrosio seine Entmenschlichung bewusst und drängt ihn zum Handeln. Zusammen mit seinem Freund Gilgen malt Ambrosio mit Blut auf der Außenwand der Großviehslachthalle »die Umrisse eines riesigen Stieres [...]. Die Beine galoppierend; den Kopf zum Angriff gesenkt, ein Geweih die Hörner. Der zornig gebogene Wulst im Nacken. Der Hodensack.« (B 351) Obwohl das Tier eine andere Haltung übernimmt, erinnert das Graffiti auf der Schlachthofwand an die großen schwarzen Werbeplakate für eine Brandy-Marke, die die Form eines Stieres haben. *El Toro de Osborne* ist zur spanischen »nationalen Ikone«¹⁰² geworden.

Das kommunikative Ziel der Zeichnung ist »das Erwecken von Aufmerksamkeit«¹⁰³. Mit der Ähnlichkeit zum spanischen »Osborne«-Stier kommt eine weitere Dimension zum Vorschein, denn die Zeichnung stellt eine Verbindung zwischen Ambrosios Tätigkeit als Metzger und seinem Herkunftsland Spanien her. Ein Bezug zu seiner Identifikation mit Blösch wird auch suggeriert.

Da das Zeichnen des Stieres auf der Wand zudem einen krassen »Regelverstoß«¹⁰⁴ darstellt, kann es als Bestandteil von Ambrosios Aufstand gesehen werden. Die Bezeichnung als Graffiti ist auch damit zu rechtfertigen, dass die »Entstehung [...] persönlich geprägt«¹⁰⁵ wurde, sie ist eine Reaktion auf den Erkenntnismoment, den die Erscheinung von Blösch erzeugt hat. Der riesige Bulle aus Blut kann als »Art-brut-Kunstwerk« gelesen werden; der künstlerische Impuls hängt mit dem Aha-Erlebnis der Konfrontation mit Blösch zusammen.

Des Weiteren erinnert Ambrosios Graffiti an das Aushängschild des Gasthauses in Innerwald: »[E]in vergoldeter, schmiedeeiserner Ochse von der Größe eines kleinen Kalbes hing an der Hauswand. Es war die Silhouette eines gedrungenen Leibes: ein Nacken gebeugt unter einem Joch, ein tief hängender Schädel.« (B 105f.) Wenn der Ochse, das kastrierte Lasttier, als Symbol der Unterwürfigkeit gelesen werden

102 Vgl. Johnson, Carla u. Leatherman, Alyson: »*El Toro de Osborne*« advertising, community, and myth. (2005) In: *The Social Science Journal* Nr. 42, S. 135-140.

103 Semmig, Anka: *Graffiti*. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 10. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2012. S. 356-361, hier S. 359.

104 Ebd., S. 356.

105 Ebd.

kann, der Zähmung, so verkörpert Ambrosios kampfbereiter Stier eine Virilität, die mit der Tradition der Corrida in Verbindung zu setzen ist.

Die Rebellion

Eine wichtige Dimension von Ambrosios Rebellion ist sein Beschluss, fristlos zu kündigen. Er schmeißt seine »blutdurchtränkten Überkleider« (B 370) weg, zerreißt seine Stempelkarte. Als er dann in die Kantine geht, hat sich sein Habitus geändert: »Und der kleine Mann vergaß ja seine Fremdarbeiterrolle zu spielen! Wo war da die Unterwürfigkeit? Warum steht der einfach so da? Ein bisschen radebrechen, ein unverständlicher Witz, das ja, aber dieses saufreche Schweigen!« (B 372) In dieser Szene, die aus der Perspektive der Schweizer Metzger geschildert wird, konfrontiert Ambrosio die einheimischen Arbeiter mit demselben Schweigen, mit dem die Innerwaldner ihm ihre Abneigung zu spüren gegeben hatten. Er »rückte sich einen Stuhl zurecht und setzte sich da, wo sich noch kein Italiener, kein Spanier und auch kein Türke und kein Jugoslawe gesetzt hatte: Ambrosio setzte sich an einem Tisch der Schlachthofkantine« (B 372). Der Darmereifachmann Hans-Peter Buri ist entsetzt: »Bis jetzt habt ihr euren Chianti doch immer in der Garderobe draußen saufen können. [...] Müßt ihr jetzt noch hierher kommen, bis man überall nur noch Italienisch hört?« (B 372) Auch andere, die am Tisch anwesend sind, reagieren empört: »Und wenn dann alle Ausländer hierher kommen? [...] Wenn man dann hier nicht mehr in Ruhe jassen kann, wenn sie dann hier auch dumm tun, [...] was macht ihr dann?« (B 373) Ambrosio reagiert nicht. Die Arbeiter wissen nicht weiter, stehen resigniert auf und gehen zurück zur Arbeit. Ambrosio hat somit souverän seinen Platz behauptet, ein symbolischer Sieg.

Mit dem Jassen verweist die Stelle auf die Passagen im Roman, in denen die Innerwaldner im »Ochsen« Ambrosio belästigen und später auf Knuchel Druck machen (vgl. B 111). Das in der Schweiz beliebte Kartenspiel wird dabei als kultureller Bezugspunkt inszeniert, eine Tätigkeit, bei der man sein Selbstbild und Selbstverständnis als Schweizer kultiviert und unter sich bleibt. Doch wenn in Innerwald Ambrosio aus der Gaststätte rausgeschmissen wurde, so findet in der Kantine eine Wende statt: Es sind die Schweizer, die den Raum verlassen.

Ambrosios schweigende Rebellion geht weiter. Zusammen mit seinen zwei Freunden Gilgen und Rötlisberger weigert er sich nicht nur zu arbeiten, die drei haben mit einer später eingetroffenen Eringer Kuh etwas Besonderes vor. »Sie striegelten ihr das Fell, putzten ihr mit einem Stallbesen die Klauen, glänzten ihr mit Rötlisbergers Sackschürze die Hörner, schnallten ihr Gilgens Glocke um den Hals und woben ihr aus den Schwertlilien einen Kranz um den Schädel.« (B 418) Mit dieser Kuh, der sie mit dem Schmuck Würde verleihen, spazieren sie durch den Schlachthof. Mit dem Tier zeigen die Arbeiter Stolz und Selbstbewusstsein.

Die Stelle verweist auf die Darstellungsweise der Tiere des Landwirts Knuchel in den ›Innerwald-Kapiteln‹ und auf die Schweizer Tradition des Alpbetriebs.

Die Endszene verbindet somit die zwei Erzählstränge des Romans: die ›Innerwald-Kapitel‹ und die ›Schlachthof-Kapitel‹. Beim Anblick der schwarzen Eringer Kuh mit Blumen und Glocke werden die Arbeiter perplex: »Und während ihnen das Bild der geschmückten Kuh nicht aus den Köpfen weichen wollte, legten sich die Männer wütend ins Zeug. Wie an die Arbeit gekettet, schlugen sie zu. Aber der Rhythmus war weg.« (B 420) Der Vorarbeiter Krummen befiehlt den dreien zurückzukehren, darauf fordert Gilgen ihn zum Schwingerkampf auf. Krummen wird besiegt und in den Tiefkühlraum eingesperrt. Die Arbeiter versammeln sich. Der Direktor kommt dazu und fragt zornig:

Was geht hier überhaupt vor? Und Sie Rötlisberger! Sie rauchen ja! Und der Italiener da auch!

– Ja, dieses Kuhli muß halt auch gemetzget sein, antwortete Rötlisberger weiterpaffend, und Ambrosio hob die Schultern, als wollte er sagen, ja was will man da, so ist es eben.

– Was? Bössingers Blick flog von einem Gesicht zum andern. Wie? Keiner der Männer wich zurück, keiner senkte seine Augen. Bössinger kratzte sich hastig am Ohr, stampfte mit seinen Halbschuhen wie ein störrisches Kind auf den Boden. Was geht hier vor? Jetzt will ich sofort wissen, was hier eigentlich los ist! (B 428)

Der Direktor verliert seine Autorität. Ambrosio übernimmt eine analoge Haltung zu der in der Kantine, als er am Tisch Platz nimmt, weil er auch hier ohne Wörter auskommt und selbstsicher auftritt. Die Haltung der Arbeiter gegenüber ihren Vorgesetzten ändert sich; sie revoltieren. Der Aufstand eskaliert. Blitzschnell hieven Gilgen und Rötlisberger den Direktor auf einen Kran, sodass er »eingezwängt in seinen Hosen, fuchtelnd und strampelnd [...] den Boden unter den Füßen [verliert]« (B 428).

Wenn Ambrosios Entscheidung, in der Kantine einen Platz zu beanspruchen, mit seinem Status als Ausländer zusammenhängt, so ist dieses Ereignis auch mit dem Klassenkampf der Arbeiter zu verbinden.

Die biblischen Konnotationen werden mit der Schlachtung der Kuh eindeutiger: Bevor Gilgen das »frisch geschliffene[] Messer« (B 429) »auf den Hals der geschmückten Kuh« (B 429) richtet, bekreuzigt er sich. Anschließend trinken alle versammelten Schlächterkollegen das Blut des ruhig sterbenden Tieres aus einer Kelle. Eine enigmatische Versöhnung findet während der Zeremonie statt, Ambrosio ermuntert sogar den fremdenfeindlich gesinnten Buri, von dem Blut zu trinken. Der Vorarbeiter wird aus dem Kühlraum befreit und nimmt zitternd auch einen Schluck.

Der Schwingerkampf zwischen Gilgen und Krummen und die verzierte Kuh rufen Elemente hervor, die zum kulturellen Repertoire der Schweiz gehören und

auf das Schwingfest verweisen. Bei diesen Veranstaltungen wird die Tradition des Ringens patriotisch gefeiert. Dazu kommt das Trinken von Blut mit einer Kelle, die sakral von Mund zu Mund gereicht wird. Die starke Symbolik gibt dieser surrealen Szene Gewicht. In einer Szenerie, die auf das Abendmahl verweist, teilen Ausländer und Schweizer gemeinsam das frische Blut des Tieres, welches wie ein Opfer geschlachtet wurde. Dass Ambrosio Buri, der als Rassist dargestellt wird, die Kelle reicht, wird als Geste der Versöhnung inszeniert.

2.7 Fazit: Eröffnet *Blösch* einen Einblick in die Migration?

Ambrosio, der im Laufe seiner Migration vorwiegend schlechte Erfahrungen gemacht hat, ist aus materieller Notwendigkeit in die Schweiz gekommen. Die Migration ermöglicht es ihm, seine Familie zu ernähren. Der Preis dafür ist hoch. Dies wird im »Frage-und-Antwort-Kapitel« unmissverständlich zum Ausdruck gebracht.

Womit erregte Ambrosio anfänglich die Aufmerksamkeit seiner Arbeitskameraden?

Mit seinem Feuerzeug. Man lachte darüber, weil es unhandlich und unmodern wirkte. Auch weil Ambrosio behauptete, sobald der Ballen Zunderschnur aufgebraucht sei, werde er nach Spanien fahren.

Hielt er sein Wort?

Ja, zum ersten Mal fuhr er nach drei Jahren. Mit Frau und Kindern wollte er zurückkommen, hatte jedoch lediglich einen neuen Ballen Zunderschnur für sein Feuerzeug bei sich. Die Regierung war ihm zugekommen und hatte mit Spanien vereinbart, daß Ehefrauen mit kleinen Kindern ihren arbeitenden Männern in das kleine Land nicht nachreisen durften.

Was waren die negativen Folgen dieser Reise?

Vertiefte Apathie, Einsamkeit, Depressionen. Die in dem Niemandsland zwischen Schlachthof, Bett, Hallenbad, Supermarkt und Bahnhof verbrachte Freizeit wurde zur Tortur. (B 363)

Mit seinem raffinierten Erzählprinzip vermag *Blösch* Ambrosios Gefühle, die hier kurz beschrieben werden, eindringlich darzustellen, obwohl der literarische Einblick auf den ersten Blick nur ein partieller ist. Die Passagen, in denen die Gefühle und die Gedanken von Ambrosio beschrieben werden, nehmen ja vergleichsweise wenig Erzählraum in Anspruch. Besonders die zahlreichen und präzisen Darstellungen der Schlachtung können jedoch als Allegorie für den emotionalen Kurzschluss gelesen werden, den Ambrosio in dem Moment erlebt, als er *Blösch* wiedererkennt. Die Zunderschnur des altmodischen Feuerzeugs, die langsam ausbrennt und dann durch eine neue ersetzt wird, entwirft ein komplementäres Bildlichkeitsnarrativ. Die Schnur wird zum Symbol, in dem das Vergehen der Zeit und

das Verlöschen von Lebensfreude zum Ausdruck kommt. Mit einer neuen Zündschnur kommt eine endlos wirkende Wiederholbarkeit von Ambrosios Situation als Entfremdeter, die für Stagnation, Resignation und Zukunftslosigkeit steht. Die Rebellion durchbricht diesen Teufelskreis.

Besonders die Darstellung der Fremdenfeindlichkeit spielt eine wichtige Rolle, um Ambrosios Krise zu verstehen. Der Hass der Innerwaldner und einiger Arbeiter, doch auch die entfremdende Arbeit im Schlachthof, die Unmöglichkeit, mit seiner Familie zu leben, und die Sprachlosigkeit, mit der er sich abfinden muss, all diese Elemente erklären, warum Ambrosio als Einwanderer in der Schweiz unglücklich ist.

Die Analyse hat gezeigt, wie dies anhand der erzählerischen Komplexität des Romans der Leserin oder dem Leser erfahrbar gemacht werden kann. Die Narration von *Blösch* hat diesbezüglich mehrere Aspekte: Mit der Alternierung der ›Innerwald-Kapitel‹, die den etwa sechsmonatigen Aufenthalt von Ambrosio darstellen, und der ›Schlachthof-Kapitel‹, welche einen Arbeitstag erzählen, weist der Roman eine besondere zeitliche Struktur auf. Eine analoge Komplexität lässt sich auch in der Erzählperspektive identifizieren. Wenn in den ›Innerwald-Kapiteln‹ ein heterodiegetischer Erzähler mit einer tendenziellen Nullfokalisierung die Ereignisse schildert und dabei manchmal Knuchels oder Ambrosios Gedanken und Gefühle darstellt, so ist der Erzählmodus im Schlachthof deutlich experimenteller: Die Leserin oder der Leser soll sich zwischen den Knochen und Eingeweiden in der multiperspektivischen Narration zurechtfinden. Form und Inhalt entsprechen einander. Die Erzählweise soll irritieren. Drittens bilden auch die Mehrsprachigkeit und die Mehrstimmigkeit des Textes einen weiteren Aspekt der literarischen Komplexität *Blöschs*: Sowohl die Einschübe von schweizerdeutschen Begriffen als auch die zahlreichen Aussagen, die auf Spanisch, Italienisch und Französisch wiedergegeben werden, tragen dazu bei, dass im Roman das Phänomen der Sprachmischung zu erkennen ist.

Die Darstellung von Ambrosios Migrationserfahrung weist somit zahlreiche Verfremdungen und Irritationen sprachlicher und narrativer Art auf. Das Wort Irritation, ›Bewilderment‹, ist hier als »fruchtbare Bedingung des Unverständnisses«¹⁰⁶ zu verstehen. »Es hat etwas mit dem zu tun, was die russischen Formalisten *ostranienie* nennen, ›Defamiliarisation‹.«¹⁰⁷ Die Migrationserfahrung

106 Rosenwald, Lawrence: *On Linguistic Accuracy in Literature*. In: Till Dembeck u. Anne Uhrmacher (Hg.): *Das literarische Leben der Mehrsprachigkeit. Methodische Erkundungen*. Heidelberg: Winter 2016, S. 19-40, hier S. 19. »Bewilderment means a fruitful condition of not understanding; it has something in common with what Russian formalists call *ostranenie*, defamiliarization.«

107 Ebd. Vgl. Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren*. [1917] Aus d. Rus. v. Rolf Fieguth. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink 1971, S. 5-35.

wird über Umwege erzählt. In den ›Schlachthof-Kapiteln‹ taucht Ambrosio, nachdem er Blösch erkannt hat, kaum mehr auf. Die Allegorie für die Darstellung von Ambrosios Gefühlen ist insofern – neben dem Vergleich mit den Schlachtungsprozessen – auch in der zersplitterten Erzählweise zu finden.

Im Vergleich mit den vier anderen Texten, die in dieser Studie analysiert werden, entspricht *Blösch* mehr dem Gesellschaftsroman. Im Dorf und auf dem Schlachthof kommt der Konflikt zwischen Tradition und Modernisierung zum Ausdruck. Die Kritik der Automatisierung ist zentral. Der Grund, weshalb der Bauer Knuchel mit den anderen Landwirten einen Konflikt hat, ist ja dass er für seinen Betrieb keine Melkmaschine anschaffen will. Die Figur des Käfers, der im Dorf für die Benutzung von solchen Maschinen plädiert, bemüht sich, gegen Ambrosio fremdenfeindliche Impulse zu wecken, weil Knuchel statt der Melkmaschine den Knecht einstellen muss. Ambrosio wird also instrumentalisiert, er wird zur Zielscheibe der Befürworter einer Technisierung der Landwirtschaft. Im Schlachthof ist die Dynamik eine andere, weil die Anstellung von Arbeitskräften aus dem Ausland die Löhne der Schweizer Metzger unter Druck setzt. Die detailliert dargestellte fleischliche Verarbeitung der Kuh bis hin zur Karkasse steht sowohl für die Entfremdung der Arbeiter als auch für die Erfahrung und die Emotionen von Ambrosios Migration.

Musica Leggera, *Warum das Kind in der Polenta kocht*, *Tauben fliegen auf* und *Mehr Meer* besitzen eine andere Dynamik und gehören mehr zur Kategorie des Entwicklungsromans. Die Auseinandersetzung der Erzählerfigur mit sich selbst und mit der Umwelt wird intensiver dargestellt als in *Blösch*. In diesen vier anderen Texten spielen Kindheit und Jugend der Protagonisten eine wichtigere Rolle.

3. *Musica Leggera* von Franco Supino: Die Lieder der Selbstfindung

Ce qu'on ne peut dire et ce qu'on ne peut
taire, la musique l'exprime. Victor Hugo

3.1 Einleitung: »Die einfachste und ernsteste Liebesgeschichte der Welt«

In *Musica Leggera*, Franco Supinos erstem Roman von 1995, kündigt der namenlose Ich-Erzähler zu Beginn an, dass der Text als »ein Konzert für Maria« zu lesen ist. Der Roman handelt von der Freundschaft und der Liebe zwischen dieser Figur, Maria, und dem gleichaltrigen Ich-Erzähler. Beide sind in einer Schweizer Kleinstadt geboren, die als Solothurn erkennbar ist und in der die ersten beiden Teile der Handlung spielen. Marias Eltern und die Eltern des Erzählers sind miteinander befreundet und stammen aus demselben süditalienischen Dorf, von wo sie in den 1950er Jahren als Gastarbeiter in die Schweiz eingewandert sind, um der Armut zu entkommen. Die Begeisterung für die Musik der *cantautori*, der italienischen Liedermacher, bildet neben der Familienkonstellation eine zweite Gemeinsamkeit, die Maria und den Erzähler verbindet. Von den fünf Werken, die in dieser Studie analysiert werden, ist es das einzige, in dem die Hauptfigur über keine direkte Migrationserfahrung verfügt. Die Herkunft seiner Eltern spielt für den Erzähler jedoch eine große Rolle. Aus dieser doppelten Verortung, die allen *Secondas* und *Secondos* eigen ist, resultieren kulturelle Spannungen, die im Roman thematisiert und in diesem Kapitel analysiert werden. Die Situation des Ich-Erzählers könnte auf die paradoxe Formel gebracht werden, dass er sowohl Ausländer als auch Schweizer und zugleich weder Ausländer noch Schweizer ist. Seine Namenlosigkeit verweist insofern auf die Komplexität der Frage »Wer bin ich?«.

Wie es Peter Bichsel im Vorwort zum Ausdruck bringt, ist *Musica Leggera* die »einfachste und ernsteste Liebesgeschichte der Welt.«¹ Eine gewisse Leichtigkeit kann dem Roman berechtigterweise zugeschrieben werden, sie ist in der Selbstbezeichnung des Titels vorgegeben. *Musica Leggera* weist in Bezug auf die fünf Thesen

1 Bichsel, Peter: *Vorwort*. In: Franco Supino: *Musica Leggera*. Zürich: Rotpunktverlag 1996, S. 5.

dieser Studie ein Erkenntnispotenzial auf, denn der Text bietet einen einzigartigen literarischen Einblick in die fiktionalisierte Biografie des namenlosen Erzählers, die von der Migration seiner Eltern geprägt ist. Von der Literaturkritik wurde der Text unterschiedlich aufgenommen.²

Forschungsbericht

Mit fünf Aufsätzen, die zwischen 2003 und 2017 Supinos Roman gewidmet wurden, zählt der Text zu den von der Forschung bereits rezipierten Beispielen für Texte der Migrationsliteratur aus der deutschsprachigen Schweiz. Außerhalb dieser Thematik hat der Roman wenig Echo gefunden, denn die Aufsätze erschienen allesamt in Sammelbänden, die sich dem Schreiben über Migration widmen.

Stefan Hofer zeigt an Supinos Beispiel, wie »die Konstellation einer Existenz in oder zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen literarisch umgesetzt wird.«³ Daniel Rothenbühler verweist auf die »imaginäre Identität«⁴, welche die *musica leggera* den Figuren bietet. Er identifiziert auch die narrative Funktion der Lieder, die dem Erzähler »die Möglichkeit [bieten], sich die vergangenen Szenen wieder hervorzurufen.«⁵ Juan-Antonio Albaladejo bespricht die Zugehörigkeitsgefühle, die im Text dargestellt werden, und fokussiert auf die Mehrsprachigkeit von *Musica Leggera*, die sich »aus der eigenen komplexen Sprachidentität des Autors«⁶ erklären soll. Anhand des Romans versucht Vesna Kondrič Horvat aufzuzeigen, »wie sich interkulturelle Mobilität [...] spiegelt«, und bezieht sich dabei sowohl auf Wolfgang

2 Vgl. den Verriss von David, Thomas: *Dischi und canconi. Franco Supinos »Musica Leggera«*. [Rezension] In: *Neue Zürcher Zeitung* 20.09.1996. Aber auch die sehr lobende Rezension von Piatti, Barbara: *Beeindruckendes »Konzert für Maria«. Franco Supino, ein junger italienisch-schweizerischer Autor und sein erstes Buch*. [Rezension] In: *Der Bund* 08.01.1996. Auch das Nachrichtenmagazin *Facts* veröffentlicht eine positive Notiz. Vgl. [Autor unbekannt] *Tip der woche: Roman: Franco, Maria e l'amore*. [Rezension] In: *Facts* Nr. 43, 26.10.1995.

3 Hofer, Stefan: »Wahrscheinlich erkennt mein Gehirn die Grenze...« *Grenzerfahrung und Ortsvergewisserung bei Francesco Micieli und Franco Supino*. In: Gonçalo Vilas-Boas (Hg.): *Partir de Suisse, revenir en Suisse. Von der Schweiz weg, in die Schweiz zurück*. Straßburg: Presses Universitaires de Strasbourg 2003, S. 187-213. Der Roman wird auf den S. 195-202 analysiert.

4 Rothenbühler, Daniel: *Im Fremdsein vertraut. Zur Literatur der zweiten Generation von Einwanderern in der deutschsprachigen Schweiz, Francesco Micieli, Franco Supino, Aglaja Veteranyi*. In: Klaus Schenk; Almut Todorow u. Milan Tvrđík (Hg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen u. Basel: Franke 2004, S. 51-75, hier S. 66. Der Roman wird auf den S. 66-69 analysiert.

5 Ebd.

6 Albaladejo, Juan-Antonio: *Die Migrantenliteratur der Deutschschweiz. Ausdruck einer neuartigen literarischen Realität am Beispiel des Romans »Musica Leggera« von Franco Supino*. In: Isabel Hernández u. Ofelia Martí-Peña (Hg.): *Eine Insel im vereinten Europa? Situation und Perspektiven der Literatur der deutschen Schweiz*. Berlin: Wiedler 2006, S. 67-78, hier S. 72.

Welschs Transkulturalitätskonzept⁷ als auch auf Bhabhas *Location of Culture*. Obwohl hier Kondrič Horvat darauf besteht, dass Hinweise »auf die Herkunft des Autors keine Festschreibung bedeuten [sollen]«⁸, beteuert sie, dass »seine [Supinos] ›Migrantenposition‹ [...] ihn sensibel [...] für [...] Kulturbegegnungen«⁹ macht. In einem später publizierten Aufsatz, der auch Aglaja Veteranyis Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* behandelt, führt Kondrič Horvat ihre Analyse von Supinos Roman weiter. Vorweg erklärt sie, dass »die Literatur ein ›seismografisch aufgezeichneter Reflex gesellschaftlicher Umbrüche‹ [sei]«¹⁰, und zeigt im Ansatz, wie der Roman *Musica Leggera* eine »Bewusstmachung der Konfliktpotentiale und vor allem Hervorhebung der Toleranz«¹¹ gegenüber Ausländern ermöglicht und vermittelt.

Diese Aufsätze thematisieren zwar bereits einige Aspekte, die in diesem Kapitel besprochen werden, diese gilt es im Folgenden jedoch intensiver und näher am Text zu analysieren.

Thesen und Kapitelaufbau

Die Fallanalyse soll zeigen, mit welchen narrativen und ästhetischen Verfahren Migration thematisiert wird. Vier Aspekte spielen dabei eine wichtige Rolle: Ein erstes Unterkapitel soll zeigen, wie im Roman die öffentlichen und politischen Diskurse über ›Überfremdung‹ allegorisiert werden und wie der Erzähler sich als *Secondo* in diesem Kontext sieht. Zweitens soll die spezifische Perspektive von *Musica Leggera* untersucht werden, mit der man Einblicke in die Bewusstseinslage des Erzählers erhält. Drittens soll der Umgang mit den verschiedenen Sprachformen analysiert werden, da die im Roman mehrfach thematisierte Mehrsprachigkeit des Erzählers für dessen Selbstbild wichtig ist. Das letzte Unterkapitel zeigt, wie im Text mit der italienischen Musik intermedial moduliert wird, denn die *musica leggera* hat eine zentrale narrative Funktion und spielt für die kulturelle Selbstverortung des Protagonisten eine große Rolle.

Die Handlung spielt in den 1970er und 1980er Jahren und ist schnell vorgestellt: Markus, ein Schweizer Jugendlicher aus bürgerlichem Hause und neben dem Er-

7 Vgl. Welsch: *Transkulturalität*. 2017.

8 Kondrič Horvat, Vesna: *Ein Versuch der transkulturellen Verbindung. Zu Franco Supinos Roman »Musica Leggera«*. In: Marija Javor Briški, Mira Miladinović Zalaznik u. Stojan Bračič (Hg.): *Sprache und Literatur durch das Prisma der Interkulturalität und Diachronizität. Festschrift für Anton Janko zum 70. Geburtstag*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska Fakulteta 2009, S. 235-244, hier S. 235.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 281. Vesna Kondrič Horvat zitiert hier Reinacher, Pia: *Je Suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur*. München u. Wien: Nagel & Kimche 2003, S. 14.

11 Kondrič Horvat: *Familienbilder als Zeitbilder bei Franco Supino und Aglaja Veteranyi*. 2010, S. 288.

zähler und Maria die dritte Hauptfigur, verliebt sich in Maria und bittet den Erzähler um Rat, wie er sie verführen könnte. Der Erzähler führt ihn in die Welt der *cantautori* ein, worauf Markus und Maria ein Paar werden. Der zweite Teil spielt etwa zwei Jahre später, als Markus ein Auslandsjahr in Amerika verbringt. Die Mutter des Erzählers und die Mutter von Maria arrangieren, dass der Erzähler Maria Nachhilfekurse gibt, wobei sich beide näher anfreunden und Interesse füreinander entwickeln. Es kommt zwischen ihnen jedoch zu keiner Liebesbeziehung. Im dritten Teil wird geschildert, wie Maria, ihre Mutter und Markus in das Heimatdorf der Eltern nach Süditalien fahren. Markus gilt inzwischen als Marias *fidanzato*, ihr Verlobter. Jedoch langweilt er sich dort, benimmt sich ungeschickt und fährt vorzeitig in die Schweiz zurück. Der letzte Teil spielt etwa zehn Jahre später. Nachdem sie einige Jahre gemeinsam in Zürich gelebt haben, trennen sich Markus und Maria. Der Erzähler ist inzwischen Italienischlehrer geworden und befindet sich für eine Stellvertretung in Zürich. Er geht in ein Konzert und trifft dort zufällig Maria und ihren neuen Freund. Nach dem Konzert verabreden sich Maria und der Erzähler, sie gehen essen und dann gemeinsam zu ihr. Dort erklärt sie ihm, dass sie nach Italien ziehen wird. Auf den zwei ersten Seiten des Romans zeigt die *Introduzione*, wie sich am selben Abend der Erzähler nach dem Treffen mit Maria in seiner Wohnung an die Geschichte erinnert und dabei verschiedene CDs von *musica leggera* hört, die den »Stoff für [s]eine Stellvertretung« (ML 7) bilden. Jedem Kapitel entspricht ein Song.

3.2 Von Schiffbrüchigen, Fabelwesen und Inselbewohnern

Musica Leggera handelt nicht nur von Musik und Liebeszweifeln, es ist auch ein politischer Familienroman, der die Migration thematisiert. Die Auseinandersetzung des Erzählers mit der Spannung, die zwischen der italienischen Herkunft seiner Eltern und seiner Schweizer Sozialisierung entsteht, ist von zentraler Bedeutung.

Die Eltern des Erzählers sind ohne Ausbildung Mitte der 1950er Jahre im jungen Erwachsenenalter in die Schweiz eingewandert und haben sich wenig integriert. Die Kindergeneration dagegen – verkörpert durch den Erzähler und Maria – wurde in der Schweiz sozialisiert. Der Erzähler wächst also in einem für Secondos und Secondos typischen soziefamiliären Kontext auf. Gegen Ende des Romans wird geschildert, wie Markus, inzwischen Journalist, Marias Vater für eine Kolumne interviewt. Dieser erklärt in gebrochenem Schweizerdeutsch: »*Wen ig piccolo bambino, ig kaini Essen. Das Problem!*« (ML 135).¹² Die mangelhaften Sprachkenntnisse nach über dreißig Jahren in der Schweiz zeugen von einer eingeschränkten Integration. Aus dem Satz geht zudem hervor, dass die Eltern aus unmittelbarer materieller Not

12 In allen Zitaten aus *Musica Leggera* stehen die Kursivierungen im Original.

ausgewandert sind. Sie pflegen bezüglich ihrer italienischen Herkunft eine starke Nostalgie. Ihre Einwanderung wird im fünften Kapitel des Romans thematisiert (vgl. ML 34-38):

Nachdem unsere Eltern schiffbrüchig, halb ertrunken an unbeständiges bodenständiges Land gespült worden waren, zeugten sie auf der fremden Insel Kinder. Von diesen hiess es im besten Fall, sie müssten Fabelwesen sein, halb dies, halb das. Halb Meerestier, halb Mensch. (ML 36)

Eine Kindheit in der Schweiz als *Secondo* ergibt ein soziales Profil, das in diesem Zitat als ›die Fabelwesen‹ poetisiert wird.¹³

Mit der Bezeichnung der Schweiz als Insel bedient sich Supino eines bekannten Kollektivstereotyps, das zur ›Seelengeschichte‹ der Nation¹⁴ gehört. Als »Insel der unsicheren Geborgenheit«¹⁵ metaphorisiert etwa der Historiker Georg Kreis das Land im Titel einer Studie zum Ersten Weltkrieg: »Dieses Selbstbild der Schweiz als Fels inmitten weltgeschichtlicher Brandung geht schon auf das späte 18. Jahrhundert zurück, in dem sich das helvetische Nationalgefühl an die alpine Topographie zu heften beginnt.«¹⁶ Da die Schweiz auch während des Zweiten Weltkriegs am Neutralitätskonzept festhält, hat sich dieser Vergleich konsolidiert. Bis heute gehört das Bild der Schweiz als Insel zum öffentlichen Metaphernreservoir, etwa in Hinblick auf die Beziehungen mit der Europäischen Union. Zwei Interpretationen sind dabei möglich: Neben der Einschätzung der Schweiz als eines Orts, an dem es besser sei als anderswo, kann das Bild auch bedeuten, dass die Schweiz vom Rest der Welt isoliert sei oder sich isoliere.

In seiner Allegorisierung versteht der Erzähler die Insel als paradisisch: Sie »ist hinreissend schön für uns, die wir dort geboren werden, Palmen und Bambus, ein Ort voller Tugend.« (ML 36) Die Formulierung »für uns, *die wir* dort geboren

13 Wie jedes Kapitel von *Musica Leggera* wird auch dieses mit einem italienischen Lied in Verbindung gebracht. *Onda su onda* (Welle auf Welle) bezieht sich direkt auf die dargestellte Allegorie der Schiffbrüchigen, der Fabelwesen und der Inselbewohner. Die Intermedialität im Roman wird im Unterkapitel »Literatur und Musik« (S. 124-134) analysiert.

14 Die Formulierung übernehme ich von Peter von Matt, der seinen Essay über die Entwicklung der Spannungskräfte zwischen Ursprung und Fortschritt in der Schweiz mit dem Untertitel »Zur Seelengeschichte einer Nation« versieht. Vgl. Von Matt: *Die Schweiz zwischen Ursprung und Fortschritt*. 2012. Unter dem Begriff ›Seelengeschichte‹ versteht von Matt die Narrative, die das Selbstverständnis der Schweiz geprägt haben und prägen, wie etwa Schillers *Wilhelm Tell* oder Albrecht von Hallers Gedicht *Die Alpen* (1729). Ikonografische und nichtliterarische Diskurse werden dabei auch miteinbezogen.

15 Kreis, Georg: *Insel der unsicheren Geborgenheit. Die Schweiz in den Kriegsjahren 1914-1918*. Zürich: NZZ Libro 2014.

16 Utz, Peter: *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*. München: Fink 2013, S. 156.

werden« verleiht dieser Passage einen gefühlvollen Duktus, der für den Text ungewöhnlich ist. Tatsächlich ist zu bemerken, dass der Abschnitt, in dem die Ankunft der Eltern in der Schweiz allegorisch dargestellt wird (vgl. ML 36-37), stilistische Unterschiede zum Rest der Erzählung aufweist. Mit diesem Wechsel in der Schreibweise soll die Episode als Allegorie leicht erkennbar sein, in ihrer Darstellung ähnelt sie einer Sage. Den plötzlich leicht blumigen Stil kann man auch als Signalisierung von Ironie zum Zwecke der Distanzierung des Erzählers vom Erzählten interpretieren. Palmen und Bambus gehören ja nicht zur alpinen Flora. Das Meer wird hier als Sehnsuchtsort stilisiert, es bildet einen Gegenmythos zu den Alpen.

Das Ressentiment der ›Inselbewohner‹ gegenüber den Kindern der ›Schiffbrüchigen‹

Die Haltung der als »selbstgerecht« (ML 37) bezeichneten »Bewohner« (ML 37) der Insel, also der Schweizer, wird auch thematisiert. Diese wissen, »dass mit Misstrauen zu prüfen ist, was von aussen auf die Insel zukommt, zuschwimmt und zugeschwemmt wird.« (ML 36) Den Schiffbrüchigen wird mit wenig Empathie begegnet: »Wer Schiffbruch erleidet, ist selber schuld. Wer sich dem Meer aussetzt, ist ein Abenteurer.« (ML 37) Anfang der 1990er Jahre mag sich Supino mit diesem Bild der Einwanderer als Ertrinkende noch auf die Boatpeople bezogen haben. Vermittelt vom Hochkommissariat der Vereinten Nationen für Flüchtlinge wurden im Laufe der 1970er und 1980er Jahre etwa 5000 Vietnamesen in der Schweiz aufgenommen.¹⁷

Die Allegorie wird dann mit der Wirtschaftskrise der 1970er Jahre in Zusammenhang gebracht: »Dreht der Wind, wird er rau, ist das Meer an allem Übel auf der Insel schuld, und damit die Gestrandeten; bis mancher Gestrandeter sich schliesslich wieder dem Meer aussetzt.« (ML 37)¹⁸ Der Verweis auf die soziopolitische Lage Ende der 1970er Jahre, als der Ausländeranteil für kurze Jahre zurückging, wird deutlich: »Manche [Schiffbrüchige bzw. Einwanderer] sind gegangen. Es herrscht eine schwere wirtschaftliche Krise, die Einheimischen sprechen von Überfremdung. Wer sich fürs Bleiben entscheidet, wendet sich gegen die befristete Gastfreundschaft der Inselbewohner.« (ML 37) Der Schlüsselbegriff ›Überfremdung‹ fungiert hier als Übergang und Scharnier zwischen der wörtlichen Bedeutung der Schiffbrüchigen, die sich auf eine Insel retten, und der allegorischen

17 Vgl. Piguet: *L'immigration en Suisse depuis 1948*. 2005, S. 120 u. 122.

18 Vgl. den geschichtlichen Überblick im Unterkapitel 1.3 »Entwicklung der Schweizer Einwanderungspolitik seit 1945: Einige Eckpunkte zur Wahrnehmung der Migration in der Öffentlichkeit« (S. 16-27).

Bedeutung, die im weiteren Ablauf des Textes dargelegt wird und sich auf die Situation der Einwanderung in der Schweiz bezieht. Die soziopolitische Lage der *Secondas* und *Secondos*, die in der Allegorie als »Fabelwesen, [...] halb Tier halb Mensch« bezeichnet werden, wird kommentiert:

Die Eltern sind weniger problematisch für die Identität der Einheimischen, ihr Entscheid ist der Entschluss, auf Lebzeiten Ausländer zu bleiben. Aber die Kinder wie Enzo und ich beanspruchen die Insel womöglich als Heimat. Wir sind, auch wenn ihnen das so passen würde, keine Gestrandeten. (ML 37)

Dass der Begriff »Gestrandeter« für »Einwanderer« und »Ausländer« steht, scheint evident. Indem Supino ein Wort verwendet, das im Kontext der Migrationsdiskurse nicht benutzt wird, befreit er sich von Vorurteilen. Der Satz »Wir sind keine Gestrandeten« bedeutet: »Wir sind keine Einwanderer«, klingt aber weniger politisch. Das allegorische Wortfeld bezieht sich auf Piratengeschichten der Jugendliteratur, wie zum Beispiel Robert Louis Stevensons *Schatzinsel*¹⁹ oder Daniel Defoes *Robinson Crusoe*²⁰, der Prototyp des Gestrandeten. Auch Odysseus ist hier eine Bezugsfigur.²¹ Eine Poetisierung der Migration findet statt.

Mit dem Hinweis auf »Überfremdungsängste« wegen der Nachkommen von Einwanderern verweist Supino auf ein Deutungsmuster, das dem fremdenfeindlichen Diskurs entstammt. Eine höhere Geburtenrate bei Einwanderinnen gehört etwa zu den zentralen Elementen von Thilo Sarrazins eugenisch geprägtem Denken.²² Die »Überfremdung« durch die Nachkommen der Einwanderer wird als »Ursache für den drohenden Zerfallsprozess der eigenen Identität begriffen, wobei [diese] ideologisch durch eine ethnische Gemeinschaftskonstruktion abgestützt wird.«²³ In der Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert spielt der Begriff »Überfremdung« eine zentrale Rolle. »Als eigentliche »Geburtsstunde« xenophober Überfremdungskonstrukte kann dabei die »Fremdenfrage« und insbesondere der damit

19 Stevenson, Robert Louis: *Treasure Island*. [1882] New York NY: Penguin 2000.

20 Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe. The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoque; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates*. [1719] New York NY: Penguin 2003.

21 Homer: *Odyssee*. Gr.-dt., hg. u. übers. v. Anton Weiher. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2003.

22 Vgl. Sarrazin, Thilo: *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. München: DVA 2010. Vgl. auch etwa das Interview auf *Spiegel Online* mit Klaus Bade, der Sarrazins Thesen widerlegt. Kröger, Michael: *Sarrazin-Debatte »Es gibt keine Integrationsmisere in Deutschland«*. [Interview von Klaus Bade] In: *Spiegel Online* 07.09.2010. URL: www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/sarrazin-debatte-es-gibt-keine-integrationsmisere-in-deutschland-a-715730.html (Abgerufen am 29.01.2018).

23 Misteli u. Gisler: *Überfremdung*. 1999, S. 104.

verbundene sogenannte ›Italienerkrawall‹ Ende des 19. Jahrhunderts gelten.«²⁴ Wie Damir Skenderovic erläutert, trug während des Zweiten Weltkriegs die mit dem Ausdruck der ›Geistigen Landesverteidigung‹ bezeichnete

homogenisierende Gemeinschaftsideologie zur Festigung des Überfremdungsdiskurses bei. Als Abwehrkonzept gegen die totalitären Nachbarstaaten konzipiert, besass [die Geistige Landesverteidigung] eine kohäsive und identitätsbildende Funktion für die schweizerische Gesellschaft, führte aber auch zur Ausgrenzung der Ausländer als Nicht-Mitglieder der ›nationalen Volksgemeinschaft‹. In manchen Leitideen und Konzepten der Geistigen Landesverteidigung verdichteten sich jene Inhalte des Überfremdungsdiskurses, die das Schweizerische im Gegensatz zum Fremden konstituierten.²⁵

In Bezug auf die Situation der *Secondas* und *Secondos* werden bei Supino gleich zwei Aspekte thematisiert: Zum einen wird mit der Bezeichnung als ›Fabelwesen‹ auf die Spannung verwiesen, die das Selbstbild der Hauptfiguren prägt: weder Ausländer noch Einheimische, sondern etwas Drittes. Man könnte hierin sogar eine poetologische Reflexion erkennen, denn der Erzähler und Maria sind als literarische Figuren tatsächlich Fabelwesen. Zum anderen deutet der Roman auf die ›Überfremdungsängste‹ der Schweizer hin und verweist somit auf die historische Veränderung in der Einwanderungspolitik vom Saisonnier-System, dessen Ziel es war, die befürchtete ›Überfremdung‹ zu verhindern, hin zu einer Gesetzgebung, die einen unbefristeten Aufenthalt erlaubt und auch den Familiennachzug ermöglichte.²⁶

Die Rückkehr rückgängig machen

Im Roman wird geschildert, wie Marias Eltern vor der Entscheidung stehen, in der Schweiz zu bleiben oder nach Italien zurückzukehren. Bei dieser Frage spielen die Folgen einer Rückkehr für ihre Kinder eine entscheidende Rolle. Sich zu integrieren war nie das Ziel der Eltern; die Rückkehr war ihr Ziel, ihre Migration ist zunächst eine Exilerfahrung. Gegen die Rückkehr wehrt sich die zweite Generation, hier durch Marias älteren Bruder Enzo verkörpert, welcher »als Fünfzehnjähriger seine Eltern von ihrer Absicht, für immer nach Italien zurückzukehren, hatte abbringen können.« (ML 34) Die Bereitschaft der Eltern, die Pläne einer Heimkehr für ihre

24 Ebd., S. 98. Misteli und Gisler verweisen auf fremdenfeindlich motivierte Angriffe gegen italienische Arbeitermigranten im Bau (1893 Käfigturmkrawall in Bern, 1896 Italienerkrawall in Zürich). Vgl. Skenderovic, Damir: *Fremdenfeindlichkeit*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 05.05.2015, URL: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16529.php (Abgerufen am 12.03.2018).

25 Skenderovic: *Fremdenfeindlichkeit*. [online].

26 Vgl. hierzu S. 19 dieser Arbeit.

Kinder zu opfern, ist Maria und dem Erzähler bewusst. Dass dies auch zu intergenerationellen Spannungen führen kann, verdeutlicht die Aussage des Vaters von Enzo und Maria: »*Guai a te!* [Wehe dir!]< habe [er] zu Enzo gesagt, nachdem er die Rückkehr rückgängig gemacht hatte.« (ML 38)

Die Allegorie der Schiffbrüchigen und der Fabelwesen verweist auf die doppelte Zugehörigkeit von *Secondas* und *Secondos*. Sowohl im Herkunftsland der Eltern als auch in der Schweiz als Ort der Sozialisierung ist der Erzähler zugleich ein Einheimischer und ein Fremder. Die grundlegend abweisende Haltung der Schweizerinnen und Schweizer, die im Text zum Vorschein kommt, trägt dazu bei, dieses komplexe Selbstbild zu prägen. Um es mit Homi Bhabhas Begriffen zu erklären, gestaltet sich dieses Selbstbild auch in der Differenz zu dieser Haltung. Das Resentiment gegenüber Einwanderern hat einen Einfluss auf die Art, wie sich der Erzähler definiert, nämlich als verschiedenartiges Fabelwesen. Dadurch wird auch in diesem Roman die These bestätigt, wonach die Schweizer Migrationsliteratur sich mit der spezifischen soziopolitischen Situation in der Schweiz auseinandersetzt. Das hier analysierte Romankapitel (ML 34-38) lässt sich als Statement lesen, mit dem die Einwanderer der zweiten Generation ihre Position behaupten.

In dieser Selbstverortung spielt die Frage nach der kulturellen Zugehörigkeit eine wichtige Rolle. Für den Erzähler ist diese Suche zentral: »Es dauert, bis einer wie ich versucht, jemand zu sein, unabhängig von anderen.« (ML 63) Die »anderen« sind hier vor allem seine Eltern, die ihrerseits ein klares Selbstbild haben. Sie kamen in den 1950er Jahren in die Schweiz, um zu arbeiten. (vgl. ML 137) Ihnen ist es wichtig, sich gerade nicht zu integrieren: »*Io non veniètti a Svizzera, pe' m' mparà' a lingua, io veniètti pe' lavorà.*« (ML 53) Der Vater des Erzählers murrte hier auf Neapolitanisch, er »sei nicht nicht in die Schweiz gekommen, um einen Sprachaufenthalt zu machen, er sei gekommen, um zu arbeiten« (ML 53). Die Eltern hatten gespart, um zurück nach Italien fahren zu können. Diese Vorstellung gibt ihrem Leben Sinn und Gleichgewicht: »Jeder Rappen, der ausgegeben wird, ist schlechter als der gesparte. Geld ist Hoffnung, Sicherheit, Verheissung, Schlüssel zur Heimat. Geldverdienen ist Lebensinhalt.« (ML 47) Da die Heimat der Eltern jedoch nicht die des Erzählers ist, kann er sich nicht mit diesem Lebensprojekt identifizieren. Dieser Unterschied erklärt die Schwierigkeit des Erzählers, »selbst jemand zu sein« (ML 67).

In der allegorischen Darstellung der Schweiz als Insel entsteht neben den Schiffbrüchigen und den Inselbewohnern eine neue, dritte Kategorie von Einwohnern: die Fabelwesen, die sich weder als Einwanderer noch als Schweizer betrachten, weder Fisch noch Vogel sind.²⁷ Die Art und Weise, wie die anderen die

27 Vgl. zu diesem Ausdruck den Essay von Florescu: *Weder Fisch noch Vogel. Aber gut!* 2012, S. 96. Vgl. auch eine Passage von *Tauben fliegen auf*, in der die Schwester der Protagonistin erklärt, dass sie sich als »Mischwesen« (T 159) sieht. Vgl. hierzu S. 222 dieser Arbeit.

›Fabelwesen‹ bzw. die *Secondas* und *Secondos* wahrnehmen, hat einen Einfluss auf ihr Selbstbild, das sich in dieser Doppelheit konstruiert. Mit der Formulierung, ›Fabelwesen‹ seien »halb dies, halb das. Halb Meerestier, halb Mensch« (ML 36), spielt der Text auf den Hybriditätsdiskurs an. Der Begriff ›Hybridität‹ ist nicht in seiner ursprünglichen biologischen Auffassung zu verstehen, sondern als »Strategie der Aushandlung kultureller Differenzen«,²⁸ welche auf Homi Bhabhas Idee von ›Kultur‹ zurückzuführen ist, welche in der Differenz verhandelt wird.²⁹ Für Hein bezeichnen »hybride kulturelle Identitäten [...] uneinheitliche kulturelle Identitätsformationen, die auf der Grundlage einer Auseinandersetzung mit unterschiedlichen sozialen und kulturellen Kontexten entstehen.«³⁰ Hybride Selbsterzählungen wie jene fiktionale, die *Musica Leggera* schildert, »lehnen das Entweder-Oder ab und privilegieren die Option des Sowohl-als-auch.«³¹ Hein bezeichnet diese Form von Hybridität als eine diskursive. Dabei ist zu betrachten, dass die

Differenz zwischen Positionen oder Teilidentitäten nie überwunden wird. Hybridität auf diskursiver Ebene bedeutet nicht die Auflösung der ursprünglichen Positionen, sondern [...] die Bewegung zwischen verschiedenen Identifikationsmöglichkeiten. Sobald diese Bewegung zum Stillstand kommt, kann man nicht mehr von einer Hybridisierung auf diskursiver Ebene sprechen, da es keine Aushandlung von Differenzen mehr gibt.³²

Diese Bewegung einer kulturellen Verortung wird in ihrer Prozesshaftigkeit im Roman dargestellt. Die Analyse des Textes zeigt, dass dieser Vorgang durch die Lektüre vorstellbar wird, welche somit zum Verständnis dieses Phänomens beiträgt.

3.3 Die Secondo-Perspektive

Musica Leggera ist der einzige Text des Forschungskorpus, der die Perspektive eines Protagonisten übernimmt, der in der Schweiz geboren wurde. Der literarische Einblick in die Migration, der hier dargestellt wird, ist dadurch ein besonderer. Dies lässt sich bereits aus der kurzen *Introduzione* (ML 7-8) herauslesen, in der das narrative Gerüst des Textes exponiert wird. Als der Erzähler die Lieder aus seiner CD-Sammlung zusammenträgt, bemerkt er:

28 Hein: *Hybride Identitäten*. 2006, S. 433.

29 Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. 2000.

30 Hein: *Hybride Identitäten*. 2006, S. 435.

31 Ebd., S. 436.

32 Ebd.

Mein Leben ist die Folge von Szenen, die in mir wach werden, wenn ich diese Musik höre. Ohne Musik erginge es mir wie einem, der im Kino statt Untertitel Lückentexte läse und auf eine schwarze Leinwand starrte. Die Lieder erwecken Bilder, und die Lücken im Text füllen sich mit Sinn. Was entsteht, nenne ich meine Erinnerung. (ML 7)

Da jedes Lied für ein Kapitel steht, wird die Musik hier als Erinnerungsauslöser inszeniert. Es ist also ein rückblickendes Erzählen und kein erlebendes. Zwei Haupthandlungen bilden den Gegenstand dieser Erinnerungen: die Liebesgeschichte zwischen Markus, Maria und dem Erzähler zum einen und zum anderen die Entwicklung des Ichs, sein Versuch der Selbstbestimmung und seine kulturellen Zugehörigkeitszweifel. Es gibt also eine äußere und eine innere Handlung.

In die Innenwelten der anderen Figuren bekommt der Leser kaum Einblick. Die Eltern als Einwanderer der ersten Generation oder Maria als weibliche Gegenfigur bleiben ihm fremd. Diese Abwesenheit von anderen Perspektiven verstärkt das Identifikationspotenzial des Lesers mit dem Erzähler.

Es wurde bereits erwähnt, dass Markus mit dem Vater von Maria ein Interview geführt hat, das von der Fabrik handelt, in der dieser arbeitet. Die Aussagen des Vaters werden auf Schweizerdeutsch lose und in kursiv gesetzten Abschnitten über das erste Kapitel des letzten Teils verteilt, in dem die Lebenssituationen der Protagonisten erklärt werden (ML 135-139). Der letzte Teil spielt zehn Jahre später. Es ist eine der wenigen Stellen, an denen der Leser etwas über die Elterngeneration erfährt. Der Zugang zur Einwanderungserfahrung der Eltern läuft über den Bericht des Interviews (ML 135-139) und über den Text eines Liedes bzw. die Kommentare des Erzählers dazu. Dieses Lied mit dem Titel *Pablo* wird als eine »Hymne auf [die] emigrierten Eltern« (ML 84) präsentiert. Es wird im Unterkapitel über Musik näher analysiert. Mit dem Vater werden ansonsten kaum Gespräche im Laufe des Romans erwähnt. In Hinblick auf die Erzählperspektive ist es hier wichtig festzuhalten, dass die Einblicke in die Migration der Eltern auf Umwegen erfolgen.

Familienkommunikation

Mit der Mutter gibt es eine Szene, an der die Art, wie die Protagonisten miteinander kommunizieren, analysiert werden kann. Die Mütter von Maria und des Erzählers sind befreundet und bemühen sich, eine Liebesbeziehung zwischen den beiden in Gang zu bringen, indem sie Nachhilfekurse zwischen Maria und dem Erzähler organisieren. Dass sich die Eltern in die heikle Angelegenheit der Paarbildung einmischen, ist zwar nicht spezifisch italienisch, jedoch thematisiert der Erzähler Unterschiede zwischen dem Verhalten der Schweizerinnen und den gleichaltrigen Töchtern anderer italienischer Einwanderer: »Ich lernte aus Erfahrungen, dass

Schweizer Mädchen angenehmer sind, massiv unkomplizierter sogar, mit denen konnte man sich treffen, jeden Abend am Wochenende, bis zwölf, und dies ohne Lügengeschichten und ohne sich gleich fürs Leben zu verpflichten!« (ML 59) Diese Aussage ist auf die traditionelle katholische Erziehung zurückzuführen: Für eine italienische Mutter gelte »es zu bedenken, dass es zwei Sorten unmöglicher italienischer Frauen gibt: Entjungferte Mädchen und alte Jungfern.« (ML 61) Der Ich-Erzähler macht also deutlich, dass er mit zwei verschiedenen Vorstellungen über die Entwicklungen von Liebesbeziehungen konfrontiert wird: mit der konservativen italienischen seiner Eltern und mit seiner eigenen, die den Gewohnheiten in der Schweiz entspricht. Der Ich-Erzähler identifiziert Unterschiede zwischen den Gebräuchen seiner Eltern und den Gebräuchen seines Lebensortes. Er entscheidet sich dafür, die Lebensweise des Einwanderungslandes zu übernehmen.

Es ist dabei nochmals zu berücksichtigen, dass die Eltern aus einem Dorf in Süditalien kommen, aus dem sie in den 1950er Jahren ausgewandert sind. Die sozialen Entwicklungen, die seitdem in Italien stattgefunden haben, erleben sie nicht unmittelbar mit. Ihre schlechte Integration in die Schweiz trägt dazu bei, dass sie der konservativen Haltung ihrer Herkunft in Liebesangelegenheiten treu bleiben. Maria macht darauf am Ende des Romans aufmerksam und spricht den Erzähler an: »*Ma tu lo sai che i tempi sono cambiati anche in Italia?*« (ML 158) Er wisse es doch, dass sich die Zeiten verändert hätten, auch in Italien.

Was Liebesbeziehungen im jugendlichen Alter betrifft, gibt es also einen Unterschied zwischen den durchschnittlichen Schweizer Landessitten und den Familiensitten des Erzählers. Trotz dieser Erziehung, die wenig Freiraum für selbstbestimmte Entscheidungen lässt, ist das Verhältnis zwischen dem Erzähler und seinen Eltern eher ein gutes. Er ist ihnen gegenüber positiv eingestellt und zeigt für ihre Situation Empathie.

Im zweiten Teil des Romans sind der Erzähler und Maria siebzehn. Als seine Mutter ihn darum bittet, Maria Nachhilfekurse zu geben, entsteht beim Erzähler eine merkwürdige Gedankenkette:

Meine Mutter schliesst: Unter Landsleuten muss man sich helfen.

Ich höre: unter Landsleuten im Ausland ist es das beste, man hält sich aneinander, unter Landsleuten muss man Landsmann und Landsfrau sein, unter Landsleuten muss man sich verloben, heiraten, sich fortpflanzen, Italien fortsetzen. (ML 58)

Das Angebot, Maria Nachhilfeunterricht zu geben, interpretiert der Erzähler als Aufforderung, eine Liebesbeziehung mit ihr einzugehen. Man hat hier eindeutig Zugang zu den Gedanken des Erzählers. Was dagegen die Mutter denkt oder empfindet, bleibt dem Leser verborgen.

Der kurze Abschnitt stellt die Gedanken des Protagonisten in der Form einer imaginierten Rede der Mutter dar. Er stellt sich vor, was sie meint. Dieses Verfahren zeigt, dass die Kommunikation zwischen dem Erzähler und seiner Mutter nicht

optimal ist, weil mit derartigen Andeutungen und deren Interpretationen Missverständnisse entstehen können. Der Roman legt nahe, dass die Mutter des Erzählers und die Mutter von Maria tatsächlich sehr glücklich darüber wären, wenn es zu einer Liebesbeziehung zwischen ihnen käme. Dies ist sowohl Maria als auch dem Erzähler bewusst, sie werden darüber jedoch erst Jahre später reden (vgl. ML 158).

Der zitierte Abschnitt weist eine kreisförmige Struktur auf, die tautologische Elemente beinhaltet, die für den Text ansonsten unüblich sind. Das Wort »Land« kommt in den Wortbildungen »Landsmann« etc. sieben Mal vor. Die Wiederholung signalisiert einerseits ein obsessives Denken, eine starke innere Regung, eine Wut; andererseits wird die Bedeutung der nationalen Zugehörigkeit mit der Wiederholung des Wortes unterstrichen. Am Ende des Satzes deutet die Reihung von Verben in der Infinitivform auch auf eine Steigerung im Rhythmus hin. Diese Steigerung wird auch inhaltlich mit den Lebensstapen Verlobung, Heirat, Sex und Kind dargestellt.

Die pathetisch formulierte Bemerkung »sich fortpflanzen, Italien fortsetzen« enthält einen wichtigen Gedanken, weil sie den Erhalt über Generationen einer wie auch immer von den Eltern und dem Erzähler gedachten »Italianität« betrifft. Der Begriff wäre die deutsche Entsprechung der »italianità«, also die Eigenschaften einer italienischen Lebenshaltung.³³ Der Erzähler denkt, dass für seine Mutter Assimilation die Vernachlässigung der Herkunft bedeutet. Er würde eine wichtige Traditionskette unterbrechen. Der Text spricht hier eine zentrale Thematik in der Migrationsforschung an: die generationsübergreifende Akkulturation durch eine Ehe mit binationalen Kindern. Der Versuch einer kulturellen Erhaltung der Herkunftsidentität über die Kinder und Kindeskinde hinaus ist eine Frage, die von großer Relevanz ist.³⁴

Der Erzähler schwankt zwischen zwei Mädchen, Katrin und Maria. Auch wenn der Leser keinen Zugang zu Marias Innenwelt hat, lässt sich dieses Hin und Her jedoch auch in ihrem Verhalten erkennen: Als der Erzähler sie am nächsten Tag in der Schule wegen der Nachhilfekurse anspricht, reagiert sie erst »abweisend« (ML 65), doch als er sich von ihr entfernen will, packt sie ihn am Arm, zieht ihn zu sich und sagt ihm auf Italienisch, dass sie sich darauf freue, mit ihm zu lernen (vgl. ML 65). Was Maria denkt und ob sie den Erzähler liebt oder nicht, bleibt dem Leser verborgen. Der Wissensstand des Lesers deckt sich mit dem des Erzählers. Maria ist dem Erzähler ähnlich und dient der Geschichte als Spiegelfigur.

33 Die Begriffe »italianità« auf Französisch und »italianness« auf Englisch sind auch gängig.

34 Besonders frappant kann beispielsweise die Situation in der türkischen Minderheit in Deutschland sein. Vgl. dazu etwa folgende Reportage: Gökkaya, Hasan: *Leider kein Türke*. In: *Zeit Online* 12.05.2018. Url: <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2018-05/deutsch-tuerkische-paare-beziehung-probleme-vorurteile-tradition/komplettansicht> (Abgerufen am 28.05.2018).

Da der Erzähler intensiv über seine Zugehörigkeitsgefühle und seine Position als Fabelwesen bzw. *Secondo* reflektiert, bildet der Roman *Musica Leggera* einen überzeugenden Einblick in die Migration. Das Kapitel etwa, in dem die Allegorie der Schiffbrüchigen dargestellt wird, beginnt folgendermaßen: »Ich muss von Familienangelegenheiten sprechen, die zu verstehen, ohne Schuldzuweisung, sich niemand getraut. [...] Ich versuche, Worte für andere zu finden und mich zu meinen.« (ML 34) Die Bedeutung des Schreibens für die Selbstfindung wird reflektiert. Dabei spielt die Erinnerung in ihrer Prozesshaftigkeit eine zentrale Rolle.

3.4 Ein Ich mit verschiedenen Sprachen

Eine wichtige These für die Analyse von *Musica Leggera* ist, dass die kulturelle Selbstsuche des Erzählers mit seinem Sprachgebrauch zusammenhängt, dass also auch die literarische Darstellung der Mehrsprachigkeit die inneren Konflikte des Protagonisten reflektiert.³⁵ Sprache ist mehr als ein Kommunikationsmittel. Die Sprache – sowohl als Redensart und Stil als auch als National- oder Regionalsprache – ist Ausdruck einer kulturellen Zugehörigkeit; sie sagt uns etwas darüber, wie sich eine Person selbst wahrnimmt.

In einem ersten Schritt soll nachgezeichnet werden, wie über Sprachgebrauch und Spracherwerb reflektiert wird, um dann detaillierter auf die Darstellung mehrsprachiger Gespräche einzugehen.

Musica Leggera ist ein deutschsprachiger Roman, der einen hohen Grad an Mehrsprachigkeit aufweist. Die Stellen auf Italienisch bilden zwar nur einen Bruchteil des Gesamttextes, sie fallen jedoch besonders auf. Kein anderes Werk aus dem Korpus besitzt eine solch starke und manifeste Präsenz einer anderen Sprache. Italienischkenntnisse sind für das Verstehen des Romans dennoch nicht erforderlich, weil die kursiv gesetzten italienischen Stellen entweder in den Fußnoten oder im Fließtext übersetzt werden, indem der Erzähler das Gesagte auf Deutsch wiederholt. Ohne diese Übersetzungen würde der Leser, der kein Italienisch spricht, einige Elemente verpassen. Die weniger häufigen Passagen auf Schweizerdeutsch oder in neapolitanischem Dialekt sind ebenfalls kursiv gesetzt. Die typografische Gestaltung des Textes kennzeichnet Fremdsprachen. Neben dem Romantitel tragen auch die Benennungen der Teile als *dischi* (Schallplatten) und der Kapitel als 1^a, 2^a etc. *canzone* (1., 2. Lied) dazu bei, die Präsenz der italienischen Sprache im Werk zu verstärken. Die Bedeutung der Mehrsprachigkeit wird dadurch hervorgehoben. Bei den Aussagen, die auf Italienisch sind, handelt

35 Vgl. zu den literaturtheoretischen Bedingungen einer Mehrsprachigkeitsanalyse Dembeck u. Parr (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. 2017.

es sich vor allem um direkte Rede der Figuren oder um Zitate aus den Liedern der *musica leggera*.

Mehrsprachigkeit wird in *Musica Leggera* auf verschiedene Art und Weise dargestellt: Neben den Wendungen, die direkt auf Italienisch sind, wo die fremde Sprache also manifest vorkommt, reflektiert der Erzähler seinen eigenen Sprachgebrauch und nimmt die Sprachwahl der anderen Personen in seinem Umfeld zur Kenntnis.

Un Italiano vero?

Als »Kinder ungebildeter Fremdarbeiter« (ML 22) wachsen der Erzähler und Maria mehrsprachig auf. In der Schule wird Deutsch gelernt und Schweizerdeutsch gesprochen, zu Hause reden ihre Eltern miteinander und mit ihren Kindern Neapolitanisch. Das Erlernen des standardisierten Italienisch in Mittwochnachmittagskursen, die vom italienischen Konsulat organisiert werden, gehört auch zu ihrem Sprach- und Sozialisationsprofil.

Das erste kurze Beispiel, das kommentiert wird, bezieht sich auf die beruflichen Zukunftsperspektiven des Erzählers. Ebenso wie in Melinda Nadj Abonjis Roman *Tauben fliegen auf* ist man in *Musica Leggera* mit der Tatsache konfrontiert, dass die Eltern mit dem gesellschaftlichen Aufstieg ihrer Kinder rechnen. Sie haben für ihre berufliche Zukunft konkrete Pläne. Die bereits kommentierte Aufopferung der Eltern erwartet eine Gegenleistung: »Ich würde ein *dottore*, ein *avvocato* oder ein *ingegnere* werden und eine Menge Geld verdienen.« (ML 61)³⁶ Die Mehrsprachigkeit

36 Eine ähnliche, ausführlicher erzählte Szene, in der die Eltern ihre Berufsprojektionen auf ihre Kinder übertragen, findet man im Roman *Frühes Versprechen* von Romain Gary (1914-1980), der zu den wichtigsten französischen Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählt. Der stark autobiografische Text zeigt dies als die Mutter, eine frankophile jüdische Russin, die in Wilna (Vilnius) alleinerziehend Hüte verkauft, von ihren Nachbarn wegen Hehlerei verleumdet wird. Die Mutter konnte ihre Verleumder überführen. Sie nahm dann den Erzähler, ihren Sohn, »bei der Hand, und nachdem sie mir verkündet hatte, dass sie »denen zeigen werde, mit wem sie es zu tun haben«, schleppte sie mich aus der Wohnung ins Treppenhaus. Was folgte, war für mich einer der peinlichsten Momente meines Lebens – und ich habe einige erlebt! Meine Mutter ging von Tür zu Tür, klingelte, klopfte an und forderte alle Mieter auf, aufs Treppenpodest hinauszukommen. Kaum hatte es die ersten Schmähungen gehandelt [...], zog sie mich an sich, zeigte reihum auf die Umstehenden und verkündete laut und stolz mit einer Stimme, die, während ich dies schreibe, in meinen Ohren nachhallt: / Bourgeoise Drecksbande! Ihr wisst wohl nicht, mit wem ihr die Ehre habt zu sprechen, was? Mein Sohn wird französischer Botschafter werden, Ritter der Ehrenlegion, ein berühmter Bühnenschriftsteller, Ibsen, D'Annunzio! Er.../ Sie suchte nach etwas endgültig Zerschmetterndem, nach einem höchsten, einem endgültigen Beweis irdischen Erfolgs: / ... er wird sich in London kleiden!« Vgl. Gary, Romain: *Frühes Versprechen*. [1960] Aus d. Fr. v. Giò Waeckerlin Induni. München: Schirmer Graf 2008, S. 48. »[Ma mère] me prit par la main et, après m'avoir annoncé qu' »Ils ne savent pas à qui ils ont affaire«, elle me traîna hors de l'appartement, dans

dieses Satzes deutet darauf hin, dass die italienischen Wörter als zitierte Begriffe der Eltern zu interpretieren sind. Weil sie auf Italienisch sind, werden die Begriffe zudem hervorgehoben. Der Sprachwechsel verdeutlicht Meinungsunterschiede zwischen den Generationen, was die Zukunft des Erzählers betrifft.

Die Eltern fühlen sich nicht nur bezüglich des Berufs ihrer Kinder dazu befugt, Entscheidungen zu treffen und Anweisungen zu geben. Auch was deren Sprachgebrauch betrifft, bemerkt der Erzähler, dass Marias Vater

es aufs Blut nicht ausstehen [kann], wenn in seiner Gegenwart [standardisiertes] Italienisch gesprochen wird. »*A casa mia s'adda parlà' a lingua mia*«, brummt er, wenn er mich und Maria oder mich und ihre Brüder, Pippo oder Enzo, dabei erwischt. Dann lieber Deutsch. Also sprechen wir meist Deutsch in seiner Anwesenheit. (ML 21)

Obwohl sie nicht hören wollen, dass ihre Kinder ein standardisiertes Italienisch sprechen, wird die süditalienische Herkunft der zwei Protagonisten kultiviert und von den Eltern gefördert. Die »Zweitgenerationsitaliener« (ML 22) wie Maria und der Erzähler besuchen »die vom Konsulat angebotenen *corsi di lingua e cultura italiana*« (ML 21), denn diejenigen, »die nicht von ihren Eltern zu diesen Kursen gezwungen werden, [können] keine richtigen Italiener sein.« (ML 22) Der Ausdruck des »richtigen Italieners«, *L'Italiano vero*, verweist auf das bekannte³⁷ Lied *L'Italiano* von Toto Cutugno (1983), wo es im Refrain heißt: »*Lasciatemi cantare/Perché ne sono fiero/Sono un italiano/Un italiano vero.*« (Lasst mich singen/Weil ich stolz drauf bin/Ich bin ein Italiener/Ein richtiger Italiener.) Doch der Erzähler weiß, dass er trotz des landeskundlichen Unterrichts kein *Italiano vero* sein kann. Gegen Ende des Romans bekommt er von Markus zu hören, dass Marias neuer Freund ein »richtiger Italiener [sei], nicht so einer wie du.« (ML 144)

Neben den Sprachkursen singen Maria und der Erzähler auch in einem Kinderchor, der von einem katholischen Orden betreut wird, der »sich der Auslandseelsorge verschrieben hat.« (ML 22) Der Erzähler stellt fest, dass der italienische Staat

l'escalier. Ce qui suivit fut pour moi un des moments les plus pénibles de mon existence – et j'en ai connu quelques-uns./Ma mère allait de porte en porte, sonnante, frappante et invitant tous les locataires à sortir sur le palier. Les premières insultes à peine échangées [...], elle m'attira contre elle et, me désignant à l'assistance, elle annonça, hautement et fièrement, d'une voix qui retentit encore en ce moment à mes oreilles:/– Sales petites punaises bourgeoises ! Vous ne savez pas à qui vous avez l'honneur de parler ! Mon fils sera ambassadeur de France, chevalier de la légion d'honneur, grand auteur dramatique, Ibsen, Gabriele d'Annunzio ! Il.../Elle chercha quelque chose de tout à fait écrasant, une démonstration suprême et définitive de réussite terrestre :/– Il s'habillera à Londres !«

37 Zwei Wochen lag der Song in der Schweizer Hitparade auf Platz 1, insgesamt war die Schallplatte 11 Wochen lang in der Schweizer Single-Hitparade. Vgl. www.swisscharts.com/song/Toto-Cutugno/L'italiano-927 (Abgerufen am 30.01.2018).

»sich um unsere Sprache und Kultur [kümmert], die Kirche um unsere Erziehung.« (ML 22) Der Chor wird von einem Jugendlichen namens Claudio geleitet, der »ein paar Jahre älter als Maria« (ML 22) und der Erzähler ist und der »Schlagzeug, Klavier und Gitarre spielt«. Die Bewunderung für dieses Musikgenie verbindet Maria und den Erzähler. Sie ist wie »alle Mädchen [...] in [ihn] verliebt« (ML 23). Der Erzähler seinerseits betrachtet ihn als einen »Lehrmeister in Sachen *musica leggera*.« (ML 23)

Neben der Schule sind die Italienischkurse und der Chor außerfamiliäre Institutionen, in denen die Sozialisierung stattfindet. Die Zugehörigkeitsgefühle zum Herkunftsland werden somit weiter gefestigt. Der Ich-Erzähler muss sie als Kind von Einwanderern besuchen und entwickelt in diesem Rahmen seine Begeisterung für Musik. Wenn man bedenkt, was für eine wichtige Rolle die italienische Musik im Leben des Ich-Erzählers spielen wird, sieht man hier eindeutig, wie und in welchem Bereich seine Herkunft seine Entwicklung mitbestimmt. Der Erzähler ist somit Teil einer Minderheit, die sich aktiv zusammenschließt, um ihre ›Italienität‹ zu pflegen. Der Spracherwerb ist Teil einer kulturellen Verortung.

Dialoganalyse

Im vierten Teil des Romans sind die Protagonisten junge Erwachsene. Im Folgenden wird der Sprachgebrauch in *Musica Leggera* an einer konkreten Passage analysiert: Markus und Maria haben sich getrennt, sie lebt jedoch weiterhin in Zürich, wo sich der Erzähler auch für einige Wochen aufhält, weil er dort eine Stellvertretung übernommen hat. Er geht in ein Konzert von Paolo Conte und trifft anschließend zufällig Maria mit ihrem neuen Freund Egidio. Nach zehn Jahren zeichnet sich erneut die Möglichkeit einer Liebesbeziehung zwischen den beiden Protagonisten ab. Diese Episode bildet hinsichtlich der Liebesgeschichte eine Klimax, an der sich auch zeigen lässt, wie Supino die Mehrsprachigkeit des Textes produktiv einsetzt. Nach dem Konzert kommt es zwischen Maria, Egidio und dem Erzähler zu einem Gespräch, und sie beschließen, noch etwas trinken zu gehen. Der Erzähler bemerkt in Marias Aussehen und in ihrer Redeweise Veränderungen. Er spricht Maria »in der Beiz in Mundart an, denn es ist die üblichere Sprache zwischen [ihnen].« (ML 151) Nach einer Weile stellt er jedoch fest, dass sie »ausschliesslich Italienisch spricht und [er] ausschliesslich Deutsch [...]«. Er ist von ihrem »gekünstelte[n] RAI-Standarditalienisch« (ML 152) irritiert und wird »wortkarg« (ML 152). Maria dagegen »spricht um so mehr« (ML 152) und organisiert mit ihm ein Treffen im Restaurant, weil sie »tante cose« (ML 152), so viel zu erzählen hat. Die vom Erzähler beschriebene Situation, in der er Deutsch und sie Italienisch spricht, wird beim Gespräch der Verabredung klar erkennbar: »[Maria:] ›Quando ci vediamo? [...]/[der

Erzähler:] ›Gerne, ich bin noch die ganze nächste Woche da.</[sie:] ›*Potremmo andare a cena insieme.*</[er:] ›Ausser Mittwoch bin ich jeden Abend frei.« (ML 152)³⁸

Einige Tage später, als sie sich ohne Marias Freund im Restaurant treffen, läuft der Dialog, sobald Maria ankommt, zunächst nach demselben zweisprachigen Muster weiter:

»*Scusami*«, sagt sie, noch während sie auf mich zuschreitet, und dann, als sie am Tisch steht, noch einmal: »*Scusami*«.

»Das Tram?« werde ich fragen.

Sie nickt: »Weisst du, in Zürich ist es manchmal schrecklich mit dem Verkehr, absoluter Horror«, und beugt sich über mich.

Und sie setzt sich und sagt, immer noch geschäftig: »*Scusami per il ritardo! Oggi ho lavorato fino alle sei in ufficio, poi di corsa a casa ed eccomi.*« Sie streicht sich ihre Frisur zurecht. (ML 156)³⁹

Das Phänomen wird in der Linguistik als Code-Switching bezeichnet. Hier hat man es mit einer besonderen Situation zu tun, denn beide Diskussionsteilnehmer beherrschen sowohl das Deutsche als auch das Italienische; der Sprachwechsel findet also nicht aus funktionalen Gründen statt, weil ein Begriff in der einen Sprache dem Sprecher nicht einfällt und er in der anderen Sprache einen Ersatz braucht, sondern aus »psycholinguistisch motivierten« Gründen.⁴⁰ Im Folgenden wird der dargestellte Sprachwechsel so analysiert, als ob er eine Tonaufnahme wäre, jedoch im Wissen darum, dass es sich um einen durchdachten literarischen Text mit fiktionalen Protagonisten handelt.

Maria ergreift zuerst das Wort auf Italienisch (»*Scusami*«), der Erzähler antwortet auf Deutsch, wobei hier nebenbei der schweizerdeutsche Gebrauch des Neutrums für ›Tram‹ zu bemerken ist. Maria antwortet auf Deutsch und redet vom Verkehr, wechselt jedoch dann zurück ins Italienische. Dieser erste Wechsel von »*scusami*« zu ›Tram‹ lässt sich aus zwei Gründen erklären: erstens dadurch, dass die Straßenbahn als Gegenstand eher mit einem deutschen oder schweizerdeutschen Begriff verwendet wird, weil er eine ortsgebundene Konnotation hat. Marias Entschuldigung ist dagegen nicht an die Schweiz oder Italien gebunden. Zweitens spricht hier der Erzähler, der, wie gesagt, eher die Tendenz hat, mit Maria Deutsch zu sprechen. Sie antwortet hier auf Deutsch zum Thema Tram; dieser Sprachwechsel ihrerseits suggeriert eine Annäherung. Dass sie im darauf folgenden Satz über ihre Arbeit auf Italienisch weiterspricht, lässt sich dadurch

38 »Wann sehen wir uns? [...] Wir könnten miteinander essen gehen.« Die Übersetzungen erscheinen im Roman als Fußnoten.

39 »Entschuldige die Verspätung. Heute habe ich bis sechs im Büro gearbeitet, dann schnell nach Hause, und hier bin ich.«

40 Riehl, Claudia Maria: *Mehrsprachigkeit. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG 2014, S. 101.

erklären, dass sie für eine italienische Firma arbeitet und dort italienisch spricht. Insofern sind diese Sprachwechsel durch die Lebensumstände der Figur motiviert. Die Sprachauswahl passt sich dem Kontext und der Aussage an. Dies verleiht dem mehrsprachigen Gespräch Glaubwürdigkeit.

Später während der Diskussion fällt auf Deutsch der Satz von Maria: »Ich hätte auch gerne studiert, wie Katrin.« (ML 157) Hier bezieht sich die Aussage auf etwas, was einen Bezug zum Leben in der Schweiz hat, nämlich auf das Studium. Insofern ist es auch hier nachvollziehbar, dass Maria den Satz auf Deutsch sagt.

Der Erzähler bemerkt Veränderungen in Marias Gesicht und spricht sie darauf an. Ein kurzes Gespräch über Marias Haarschnitt verläuft zunächst auf Deutsch, doch dann erwidert der Erzähler, der früher lange Haare hatte: »Lange Haare sind lästig«, sage ich und dann, »*sai con la vecchiaia*.« (ML 157)⁴¹ Maria ist also nicht mehr diejenige, die immer ins Italienische wechselt, auch der Erzähler springt von einer Sprache zur anderen. Auf den ersten Blick scheint dieses Gespräch über Frisuren belanglos zu sein, doch in den Worten des Erzählers über das Alter schwingt plötzlich Nostalgie mit. Beide haben sich lange nicht gesehen und bemerken dies. Als Maria auf Deutsch sagt, dass sie gerne studiert hätte, geht es um verlorene Hoffnungen. Der Sprachwechsel geht einher mit dem Themenwechsel und findet sowohl bei belanglosen Bemerkungen als auch bei wichtigeren Angelegenheiten statt.

Man kann also beobachten, dass der Sprachwechsel eine Hervorhebung der Aussage bedeutet; er signalisiert, dass etwas Wichtigeres gesagt wird. Dieses Prinzip lässt sich in Bezug auf die latente und nie konkretisierte Liebesbeziehung zwischen den Protagonisten zeigen. Der Erzähler steuert das Thema an, indem er fragt, weshalb Markus und sie in der Zeit, als sie zusammen waren, keine Kinder bekommen haben, worauf Maria ausweichend mit einer anderen Frage antwortet:

»Und du? Heiraten?«

»Was?«

»Daran denkt ihr nicht?«

[...] »Klar denke ich daran, weil ich auch mal Ausländerkinder zeugen will. Wir mit unseren guten Erfahrungen. Heimlich träume ich schon von Ausländernenkelkindern, ich würde sie die »Vierte Generation« nennen und ein soziologisches oder psychologisches Buch darüber schreiben, ich habe mich noch nicht entschieden.« Sie lacht. »Und im Ernst. Wollt ihr Kinder?«

»Im Ernst fürchte ich nur, dass ich langsam reif für die Ehe werde.«

Diesmal lacht Maria nicht. Sie sagt nachdenklich: »*Le nostre madri ci volevano far sposare, ti ricordi?*«

41 »...weisst du, mit dem Alter.«

»Das wäre vielleicht gar nicht das Letzte gewesen«, sage ich immer noch ironisch.
 »*Ma tu lo sai che i tempi sono cambiati anche in Italia?*« (ML 158)⁴²

Das Gespräch schwankt nicht bloß zwischen den zwei Sprachen, es bewegt sich auch zwischen ironischen und ernstesten Aussagen. Maria fragt auf Deutsch, ob der Erzähler und Katrin Heiratspläne hätten, er zwingt sich, entspannt zu wirken, und versucht die Antwort mit Witz und Ironie im Vagen zu halten. Doch auf Marias Nachfrage gesteht er, »langsam reif für Ehe« zu sein, wobei der Erzähler sich immer noch bemüht, in seinen Aussagen einen komisch-leichten Redestil zu verwenden, der aber lediglich seine Unsicherheit markiert. Der Sprachwechsel erfolgt nun dort, wo Maria eine der wichtigsten Episoden ihrer Jugend thematisiert: die Verknüpfungspläne der Mütter und die Liebe füreinander. Obwohl der Erzähler mit der Aussage »das wäre vielleicht gar nicht das Letzte gewesen« (ML 158) ein Liebesgeständnis andeutet, hält er am Deutschen fest und bleibt im Ton »ironisch« (158), um einer ernstesten Verarbeitung oder einem intimen Gespräch zu entgehen. Maria bleibt ihrerseits im Italienischen; auch sie bleibt ernst und sachlich und geht nicht auf die Ironie des Erzählers ein. Der springende Punkt des Romans, das seifenopernhafte-tragische Schicksal einer paradoxerweise zugleich von den Eltern erzwungenen und vielleicht gerade deshalb nicht verwirklichten Liebe, kommt in diesem Gespräch zum Vorschein. Dass beide hier jeweils nicht in derselben Sprache kommunizieren, ist Ausdruck dieses Sich-Verpassens auf sprachlicher Ebene. Man kann sich für keine der beiden Sprachen entscheiden und auch keine Lösung finden. Maria spricht klare Worte, wobei der Erzähler nicht richtig weiß, wie das Gespräch weitergehen soll, und einen unbeholfenen Eindruck macht.

Wie auch beim Thema Frisuren, wo der Erzähler plötzlich ins Italienische wechselt: »*sai, con la vecchiaia*« (ML 157), markiert hier der Sprachwechsel eine Steigerung, eine Intensivierung des Gesprächs.

Der analysierte Abschnitt bietet ein Beispiel für Lebenssituationen, mit denen Einwanderer der zweiten Generation konfrontiert werden können. Der Leser hat die Möglichkeit, sich mit dem Ich-Erzähler zu identifizieren. Die Lektüre ermöglicht den Einblick in Situationen und Probleme der literarischen Figuren, die in Zusammenhang mit der Einwanderung stehen und welche im Laufe der Lektüre konkretisiert werden.

Beziehungsprobleme und Kulturkonflikte

Für die zwei Hauptfiguren von *Musica Leggera* ist die Auseinandersetzung mit der italienischen Herkunft ihrer Eltern eine fundamentale Angelegenheit. Ihre Äuße-

42 »Unsere Mütter wollten uns einmal verheiraten. Weisst du noch?« »Aber du weisst, dass sich die Zeiten auch in Italien verändert haben?«

rungen dazu sollen im Folgenden analysiert werden. Dass Maria und der Erzähler am Ende des Romans nicht zusammenkommen, lässt sich also so lesen, dass die Figuren eben nicht das Szenario von Ausländerenkeln der vierten Generation verwirklichen wollen, das im Gespräch angedeutet wird (vgl. ML 158). Ihre Entscheidung, trotz gegenseitiger Anziehung kein Paar zu werden, lässt sich auch als Wille lesen, die Situation der Eltern nicht zu reproduzieren, die »auf Lebzeiten Ausländer [...] bleiben« (ML 37). Dabei gehen die zwei Protagonisten verschiedene Wege: Der Erzähler bleibt mit Katrin zusammen, einer Schweizerin, welche »die Woche über in Lausanne wohnt, wo sie an der Uni Assistentin ist und doktoriert.« (ML 140) Sein Lebensmittelpunkt bleibt also die Schweiz als mehrsprachiges Land, zwischen Zürich, wo er seine befristete Vertretung hat, Lausanne und Solothurn, seiner Heimatstadt. Da sowohl er als auch seine Freundin einen universitären Abschluss haben, entwickelt er sich auch beruflich anders als seine Eltern.

Was Maria anbelangt, so trifft sie die Entscheidung, zusammen mit Egidio ganz nach Italien auszuwandern, jedoch ohne das Schweizerische in sich zu verdrängen, denn sie lässt sich vor ihrem Umzug in der Schweiz einbürgern (vgl. ML 172). Maria meint in Bezug auf das Scheitern der Beziehung mit Markus, »sie sei selber schuld [daran], dass sie sich getrennt hätten, sie habe es versäumt, mit Markus mehr und öfter Italienisch zu sprechen.« (ML 159) An dieser Bemerkung sieht man aus einer anderen Perspektive die Bedeutung des Sprachgebrauchs in dem Roman. Einen genauen Einblick in die Ursachen für die Trennung gewährt der Roman nicht. Weiter meint Maria nur: »Er wollte nicht auf mich eingehen, er hat nie einen Schritt auf mich zu getan.« (ML 160) Wie im Folgenden genauer erläutert werden soll, deutet der Text an, dass dieser »Schritt« mit dem Sprachgebrauch von Markus zu tun hat.

Im Roman wird oft thematisiert, dass der Erzähler Marias Entscheidung, nach Italien zu gehen, als Verrat empfindet. Der Erzähler reagiert auf Marias Analyse irritiert. Er widerspricht ihr und denkt, es sei »geschmacklos, aus einem Beziehungsproblem einen Kulturkonflikt zu machen.« (ML 160) »Sich der italienischen Kultur nähern? Wo wäre die, und wie sollte man das können, sich einer Kultur nähern?« (ML 159) Seine Reaktion berührt einen wunden Punkt, und Maria fängt im Restaurant an zu weinen. Man merkt, dass der Erzähler analytisch denkt, er reflektiert den Kulturbegriff und versucht, Marias Aussagen zu dekonstruieren. Bevor Maria anfängt zu weinen, fügte er ironisch hinzu, dass sie »schliesslich nicht wie vor zehn Jahren im Gymnasium auf einem Podium [seien], dort hörte man solches gerne.« (ML 160) Migration und Integration als gesellschaftliches Diskussthema wird hier ironisiert; das Buch leistet jedoch genau das, was der Erzähler ablehnt.

Maria empfindet ihre italienische Herkunft als einen wichtigen Teil ihres Selbst, und die Sprache spielt dabei eine zentrale Rolle. Die Migrationserfahrung ihrer Eltern und das Aufwachsen mit mehreren Sprachen und zwischen zwei

Kulturen prägt sie und bestimmt ihr Liebesleben. In diesem Punkt ist sie dem Erzähler sehr ähnlich. Sie scheint es so sehr zu bedauern, dass Markus diesen Aspekt ihrer Persönlichkeit nicht ernst genug nimmt oder nicht versteht, dass sie ihn verlässt.

Der Roman gibt einen Einblick in die Gefühle und in die Gedankenwelt einer Figur; er liefert Beispiele für Lebenssituationen, in denen die Bedeutung und die Folgen der elterlichen Migration für die Protagonisten dem Leser begreifbar werden. Der Text zeigt, dass auch Maria bewegt ist und dass ihre Herkunft für sie eine wichtige Rolle spielt. Was sie denkt und fühlt, wird jedoch verschwiegen. Obwohl der Erzähler und Maria das gleiche soziale Profil haben, gehen sie mit ihrer Migrationserfahrung je verschieden um und treffen grundverschiedene Lebensentscheidungen. Hier sind die Menschen, mit denen die Figuren Liebesbeziehungen eingehen, auch als Zeichen für ihre Selbstverortung zu lesen. Der Erzähler bleibt mit Katrin zusammen, er wählt den Weg in die Akkulturation, ohne dabei die italienische Kultur seiner Eltern zurückzuweisen oder zu verdrängen. Ganz im Gegenteil: Als Italienischlehrer spielt diese sogar für seinen Beruf eine zentrale Rolle.

Maria dagegen hat vor, mit Egidio nach Italien zu ziehen, und entscheidet sich für die Auswanderung, für eine ›Rückkehr‹ in das Land, in dem sie nie gelebt hat. Die Spannungen, die das Leben zwischen zwei kulturellen Bezugspunkten ausmachen, werden hier deutlich, denn es wird auch thematisiert, dass sie sich vor ihrem Wegzug in der Schweiz einbürgern lässt, um sich die Option einer zweiten Rückkehr offenzuhalten.

3.5 Literatur und Musik

Neben der Mehrsprachigkeit ist auch die Funktion der Musik als kultureller Bezugspunkt zu analysieren. Beide Aspekte sind zudem im Titel *Musica Leggera* präsent. In Maria Schraders Spielfilm *Vor der Morgenröte* (D/F/A 2016), der von Stefan Zweigs Exiljahren in Brasilien und New York handelt, findet sich eine Szene, in der Zweig (gespielt von Joseph Hader) sich für einen Nachmittag in einem kleinen Städtchen in Brasilien befindet. Der Bürgermeister dieses trostlosen Dorfs bemüht sich, den ermüdeten Weltstar möglichst würdevoll zu empfangen, und veranstaltet mit einer Art Lokalkapelle ein kleines ungeschicktes Konzert. Durch die schauspielerische Leistung und die geschickte Inszenierung vermag der Film zu zeigen, wie die Figur hier durch die Melodie bewegt wird. Zweig ist glücklich, weil er sie hört und sich über die Mühe der Menschen, ihn zu empfangen, freut, und gleichzeitig nostalgisch, weil sie ihn mit seiner Situation als Exilant konfrontiert. Es ist eine der stärksten Szenen des Films. Sie zeigt das Assoziationspotenzial der Musik: Man hört eine Melodie, ein Lied, das man in einer früheren Lebensphase gehört hat, und die Erinnerungen an diese Zeit werden präsent.

Supinos Roman nutzt die Fähigkeit, dass Musik Gefühle, Eindrücke und Erinnerungen auslösen kann. Andererseits thematisiert der Roman auch, dass der Musikgeschmack etwas ist, wodurch man sich definieren kann. Das folgende Unterkapitel analysiert die Funktion der *musica leggera* in der Darstellung der indirekten Migrationserfahrung der Protagonisten.

Was ist ›musica leggera‹ und wie erklärt sich ihre Funktion im Roman?

»Jeder distinkte Musikstil weist eigene strukturelle, semantische und ästhetische Besonderheiten auf, mit denen sich der intermedial auf ihn Bezug nehmende literarische Text auseinandersetzen muss.«⁴³ Spezifisch in Bezug auf die *musica leggera* stellt der Soziologe Marco Santoro fest, dass sich dieser Musikstil in Italien kulturell institutionalisiert hat. Santoro bevorzugt allerdings die Bezeichnung *canzone d'autore*, weil er im Begriff *musica leggera* »unverkennbar pejorative Konnotationen«⁴⁴ sieht. Die *cantautori* haben dazu beigetragen, »das Niveau der italienischen Musik von der bloßen Unterhaltung auf den Bereich der Kunst und der Poesie zu erheben.«⁴⁵ Im Großen und Ganzen scheinen die Begriffe *canzone d'autore* und *musica leggera* in Bezug auf den Roman allerdings dasselbe zu bezeichnen. Die Lieder aus diesem Musikgenre »repräsentieren weiterhin im 21. Jahrhundert den Kern des idealen nationalen Repertoires«⁴⁶ der italienischen Musik.

Die *musica leggera* dient dem Roman nicht nur als kulturelle Chiffre, sie strukturiert ihn auch. Es gehört zu den Besonderheiten des Textes, dass jedes Kapitel mit einer *canzone* assoziiert wird. Die Organisation der Handlung mit der Benennung der Kapitel als Tracks von vier CDs ist als erstes musikalisches Merkmal im Werk offensichtlich.

Neben der Selbstbezeichnung des Textes mit dem Satz: »Es wird ein Konzert für Maria« (ML 7) in den ersten Zeilen der *Introduzione* bildet der kurze Einleitungstext ein weiteres Argument für die Bedeutung der Musik als konstitutives Element des Romans. Als der Erzähler seine Plattensammlung betrachtet, erinnert er sich an seine Kindheit und Jugend; die Lieder hören sich »wie das Leben« (ML 7) an. Der Erzähler reflektiert über die Fähigkeit einer Melodie, »die Vergangenheit unmittelbarer und deutlicher vor Augen [zu führen] als eine Fotografie oder ein Film.«

43 von Ammon, Frieder: *Von Jazz und Rock/Pop zur Literatur*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2017, S. 535-545, hier S. 535.

44 Santoro, Marco: *The Tenco effect. Suicide, San Remo, and the social construction of the canzone d'autore*. (2006) In: *Journal of Modern Italian Studies*. Jg. 11, Heft 3. S. 342-366.

45 Prato, Paolo: *Italy*. In: John Shepherd, David Horn u. Dave Laing (Hg.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Bd. 7. London u. New York NY: Continuum 2005, S. 221-230, hier S. 226, Übersetzung SM.

46 Ebd., Übersetzung SM.

(ML 8) Weiter heißt es: »Oft erkläre ein Liedchen eine Epoche besser als ein Soziologietraktat.« (ML 8) Die Musik eröffnet somit nicht nur einen Weg zu den Erinnerungen; durch die Assoziationen, die sie evoziert, durch die Texte, die gesungen werden, kann die Musik auch eine Erklärung liefern. Eigentlich generiert hier jedoch der literarische Text eine Erklärung, weil die Musik in Bezug auf den Lebenslauf des Erzählers dekodiert wird und in dieser Weise eine entscheidende Rolle spielt:

Vielleicht ist es der Versuch, jemand zu sein, unabhängig von anderen, und es ergibt sich daraus, aufgrund unserer Muttersprachen, die Möglichkeit, mich, uns, eine Generation, eine Zeit, Orte, kaum Landschaften zu schaffen – Wort um Wort, Ton um Ton, Sprache um Sprache, Bild um Bild. (ML 8)

Dieser Satz lässt sich so interpretieren, dass der Erzähler sowohl das Hören der Musik wie auch den Schreibprozess selbst als Möglichkeit einer Selbstverortung betrachtet. Die beiden Verfahren, das Hören und das Schreiben, werden parallelisiert. »Was [beim Hören] entsteht [das wäre der Roman], nenne ich meine Erinnerungen.« (ML 7) Die Musik weckt Gefühle und fungiert für den Erzähler als Impulsgeber und Hilfsmittel zur Selbstfindung.

Zugespitzt formuliert wäre demnach das Buch als Antwort auf die Frage »Wer bin ich?« zu lesen. Im Zentrum steht ein Ich, das nicht mit dem Autor gleichzusetzen ist, sondern ein fiktionales, exemplarisches Ich, das als Stellvertreter für die Kinder von italienischen Einwanderern in der Schweiz der 1970er und 1980er Jahre betrachtet werden kann.

Die Lyrics der *musica leggera* werden im Text zitiert und mit der Handlung literarisch verwoben. Das bereits analysierte Kapitel, in dem die Schweiz als Insel allegorisiert wird, auf der die Einwanderer als Schiffbrüchige stranden (ML 34–38), wird zum Beispiel mit dem Lied *Onda su onda* (Welle auf Welle) von Paolo Conte verbunden. Die *canzone* handelt von einem Mann, der während eines Balls vom Schiff gefallen ist. Er befindet sich im Meer und sieht, wie sich die Lichter des Schiffes entfernen. Er denkt beim Ertrinken auch an eine Sara, die mit einem anderen tanzte. Er findet jedoch auf einer paradisischen Insel Zuflucht.⁴⁷ Das, was im Lied erzählt wird, steht mit dem, was im Kapitel geschildert wird, thematisch mehr oder wenig in Verbindung: Im Text werden ja die Eltern als Gestrandete allegorisiert.

47 Eine englische Übersetzung findet man unter folgendem Link: <http://lyricstranslate.com/fr/onda-su-onda-wave-upon-wave.html> (Abgerufen am 23.01.2018).

Intermedialität

In der Intermedialitätsforschung lässt sich das Verhältnis von Literatur und Musik in drei verschiedene Bereiche systematisieren: erstens die »Kombination von musikalischer Komposition und literarischem Text«⁴⁸, die Supino bei Lesungen eingesetzt hat⁴⁹, zweitens die »Bezugnahme von Musik auf Literatur«⁵⁰ und drittens die »Bezugnahme von Literatur auf Musik«⁵¹, welche für die Literaturwissenschaft am relevantesten ist und wobei zwischen *telling* und *showing* zu unterscheiden ist. »Unter den Modus des *telling* fallen [...] Beschreibungen von Musik und Musikwerken. Unter den Modus des *showing* fallen literarische Phänomene, die die literarische Sprache »musikalisieren« oder auf die Vergegenwärtigung eines (fiktiven) Klangeindrucks zielen.«⁵² Wie Nicola Gess anmerkt, zielt die Thematisierung von Musik, die unter den Begriff *telling* fällt, »nicht auf Transformation.«⁵³ Diese Systematik, die dem *Handbuch Literatur & Musik* zugrunde gelegt wurde, erlaubt es, »musikalische Anspielungen in literarischen Texten nicht motivgeschichtlich zu deuten, sondern funktional einzuordnen und ästhetisch zu bewerten.«⁵⁴

-
- 48 Scher, Steven Paul (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt 1984, S. 11, zitiert nach Gess, Nicola u. Honold, Alexander: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2017, S. 1-14, hier S. 4.
- 49 Etwa während den 18. Solothurner Literaturtagen 1996, wie es Pia Reinacher im Tages-Anzeiger in einem Bericht zum Festival schildert: »Franco Supino, ein in Solothurn lebender Deutschlehrer, erzählte die Geschichte von Maria und Marco [sic!], Kinder italienischer Einwanderer: eine so süß und harmlos geschriebene Story wie die Lieder von Paolo Conte, welche die Lesung »atmosphärisch« berieselten.« Vgl. Reinacher, Pia: *Vom Sessel gerissen wurde man nicht. Vom 17. bis 19. Mai fanden die 18. Solothurner Literaturtage statt*. In: *Tages-Anzeiger* 20.05.1996.
- 50 Gess u. Honold: *Einleitung*. 2017, S. 7.
- 51 Ebd.
- 52 Ebd., S. 8. Die Begriffe *showing* und *telling* werden von Lubbocks Narratologie übernommen: »Der ursprünglich narratologische Begriff des *showing*, wie er von Lubbock 1921 als »scenic presentation« im Gegensatz zum *telling* als »panoramic presentation of a story« eingeführt und seither immer wieder verwendet wurde, soll hier im Sinne imitativer Inszenierung eines anderen Mediums im Gegensatz zu bloßer altermedialer Thematisierung verstanden werden.« Vgl. Wolf, Werner: *Musik in Literatur: Showing*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2017, S. 95-113, hier S. 95. Vgl. Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. [1921] London: Jonathan Cape 1954, S. 67.
- 53 Gess, Nicola: »Intermedialität Reconsidered. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler. (2010) In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Bd. 42 Heft 1-2. S. 139-168, hier S. 143. Zitiert nach Lubkoll, Christine: *Musik in der Literatur: Telling*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2017, S. 78-94, hier S. 79.
- 54 Lubkoll: *Musik in der Literatur: Telling*. 2017, S. 91.

Beide Verfahren, *telling* und *showing*, sind in Supinos Roman präsent. Sehr deutlich und bereits im Titel ist der Aspekt des *telling* zu erkennen: Ständig ist von Musik die Rede, die Texte der Lieder werden oft zitiert und sind der Gegenstand von Figurengesprächen.

Inwiefern der Prosatext selbst musikalische Elemente beinhaltet (*showing*), soll im Folgenden an zwei Aspekten untersucht werden: am Verweis auf Lieder und an der Struktur des Romans. Werner Wolf erklärt in Bezug auf die verschiedenen Erscheinungsformen von impliziten Referenzen auf Musik in literarischen Werken, dass

eine häufigere Form der intermedialen Teilreproduktion [...] bei der Referenz auf plurimediale Werke [vorkommt], mit denen das referierende Werk zumindest ein Teilmedium gemeinsam hat. In der Wortkunst wären dies z.B. Bezüge auf andere Medien, an denen ebenfalls Sprache partizipiert, also etwa die Referenz auf Vokalmusik als Kombination aus Wort und Musik. In diesem Fall kann nämlich ein literarischer Text ganz einfach auf Musik verweisen: indem er den verbalen Teil des betreffenden musikalischen Werkes (an)zitiert und somit teilreproduziert. Durch diese partielle Reproduktion als Extremfall der Imitation wird in der Regel – sofern dem Leser das Vokalwerk (die Oper, das Oratorium, das Lied) bekannt ist – per Assoziation der musikalische Anteil (Melodie mit Begleitung) in das literarische Werk aufgenommen. Die Präsenz von Musik wird damit durch ›associative quotation‹ suggeriert.⁵⁵

Bereits die ersten Zeilen des Romans bilden ein solches Liedzitat (vgl. ML 7). Es gibt im Roman zahlreiche Stellen, an denen Texte aus der *musica leggera* zitiert und mit der Handlung in Verbindung gebracht werden. Eine Stelle, an welcher der Anfang der Liebesbeziehung zwischen Markus und Maria beschrieben wird, bietet ein besonderes Melodiezitat: »Volare oh, oh./Cantare oh, oh, oh, oh.« (ML 26) Streng genommen wird nicht eine Melodie, sondern der daruntergelegte Text bzw. die Vokalise zitiert. Da es sich hier um eines der bekanntesten⁵⁶ Lieder der *musica leggera* handelt, werden wohl die meisten Leser die Interjektionen »oh, oh« bei der Lektüre innerlich mitsingen, der Text wird somit durch das kulturelle Vorwissen des Lesers musikalisiert. Es zeigt sich auch, dass der Text insofern interkulturell ist, als er intermedial Elemente der italienischen Kultur integriert.

55 Wolf: *Musik in Literatur: Showing*. 2017, S. 99. Vgl. auch Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam u. Atlanta: Rodopi 1999, S. 67.

56 Im Artikel über Italien in der *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* wird *Nel Blu dipinto di blu* (1958) von Domenico Modugno, auch unter dem Kurztitel *Volare* bekannt, zum »biggest Italian record of all time« gekürt. Vgl. Prato, Paolo: *Italy*. In: John Shepherd, David Horn u. Dave Laing (Hg.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Bd. 7. London u. New York NY: Continuum 2005, S. 221-230, hier S. 225.

Lückentexte

Wenn der Erzähler kurz vor Ende des Romans im Restaurant auf Maria wartet, ist er aufgeregt: »So ausser mir denke ich an Maria, in Zürich, einen ganzen Tag lang, bis ich sie am Abend [...] treffe.« (ML 154) Dass er seiner Lebenspartnerin »nicht erzählt, dass [er] Maria am Konzert getroffen habe [und], dass Maria und [er] heute zusammen essen gehen« (ML 156), verdeutlicht diese Aufregung vor dem »Rendez-vous« (ML 154). Spannung wird aufgebaut, der Leser soll denken und hoffen, dass Maria und der Erzähler vielleicht doch noch zusammenfinden. Beim Warten auf die Kindheitsfreundin denkt er an seinen Unterricht, an die *musica leggera*, sein Lehrmaterial, und an Lücken:

Ich habe auch in meinem Leben als Stellvertreter Lücken vorbereitet, Texte als Lückentexte, dabei darauf geachtet, besonders jene Worte der Liedtexte auszulassen, die auf meine Vergangenheit und Jugend verweisen. Jetzt, wo ich mich im Bistro bei der Sihlpost sitzen sehe, reift in mir die Absicht, ein Meister, ein Lehrmeister des Lückentextes zu werden. (ML 155)

Die Lücke ist bereits mit Goethes *Leiden des jungen Werthers* zu einer übersteigerten Metapher für Liebesschmerz geworden: »Ach diese Lücke! diese entsetzliche Lücke, die ich hier in meinem Busen fühle! – Ich denke oft, wenn du sie nur einmal, nur einmal an dieses Herz drücken könntest, diese ganze Lücke würde ausgefüllt seyn.«⁵⁷ Hier assoziiert der Erzähler das Goethe'sche Motiv der Liebeslücke mit dem Lückentext des Sprachunterrichts. Jedoch fehlt hier nicht nur die Geliebte, es fehlt auch ein Teil des Textes oder der Erklärung für den empfundenen Schmerz. Veranschaulicht wird dies durch eine typografische Lücke im Roman:

Cosa sarà, [was wird es sein] das mich meinen lässt, wenn ich dich sehe, ich machte meinen Eltern eine Freude, wenn ich dich liebte?
Cosa sarà, das uns acht geben lässt aufeinander, mehr als andere des selben Alters?
Cosa sarà, was uns Freunde sein lässt, immer wieder so, wie wir als Teenager waren?
Cosa sarà _____ ? (ML 154)

Mit dem in der Belletristik seltenen Unterstrich imitiert der literarische Text die Ästhetik einer Grammatikübung. Das Lied, auf das im Kapitel Bezug genommen wird, heißt *Cosa sarà*, ein Duett von Lucio Dalla und Francesco De Gregori (1979).

57 Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*. 2. Fassung, [1778] hg. v. Waltraud Wiethöler. In: *Frankfurter Ausgabe in 40 Bänden. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. v. Friedmar Apel et al. Bd. 8. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 10-266, hier S. 173. Es gibt in Supinos Text nur einen impliziten Verweis auf Goethes Motiv der Liebeslücke.

Hinsichtlich der Unterscheidung zwischen *showing* und *telling* kann man hier annehmen, dass der Strich, die Lücke, für Musik steht, also als *showing* zu bezeichnen ist, weil eine »Vergegenwärtigung eines (fiktiven) Klangeindrucks«⁵⁸ beabsichtigt ist. Der Strich signalisiert, dass es etwas zusätzlich zum Liedzitat gibt: die Melodie. Auch wenn man das Lied nicht kennt, evoziert das typografische Zeichen die Musikalisierung. Man kann diesen Strich auch als narratives Element sehen: Der Titel des Songs, »Was wird es sein«, verweist bereits auf die Zukunft, auf Erwartung und Spannung, die typografisch gekennzeichnete Lücke markiert einen Mangel an Information.

Fallbeispiel »Pablo, der Lebenslustige«

Das Prinzip, ein Lied mit einem Kapitel zu verbinden, zieht sich durch den ganzen Text⁵⁹ und wird im fünften Kapitel des zweiten Teils noch zugespitzt und expliziter; die *canzone* heißt in diesem Fall *Pablo*, ein Lied von Francesco De Gregori. Der Erzähler macht darauf aufmerksam, dass das Lied das einzige sei, das von einem italienischen Gastarbeiter in der Schweiz handelt. (vgl. ML 87)

Francesco De Gregori – Pablo (1975)

Mio padre seppellito un anno fa, Nessuno più a coltivare la vite.	Mein Vater [wurde] vor einem Jahr beerdigt, Niemand pflegt mehr die Weinreben.
Verderame sulle sue poche, poche unghie E troppi figli da cullare.	Grünspan an seinen kurzen Fingernägeln Und zu viele Kinder zu wiegen.
E il treno io l'ho preso e ho fatto bene, Spago sulla mia valigia non ce n'era,	Und ich nahm den Zug und ich habe gut daran ge- tan, Es gab keine Schnur um meinen Koffer,
Solo un po' d'amore la teneva insieme, Solo un po' di rancore la teneva insieme.	Nur ein wenig Liebe hielt ihn zusammen, Nur ein wenig Wehmut hielt ihn zusammen.
E il collega spagnolo, non sente, non vede, ma parla Del suo gallo da battaglia e la latteria diven- ta terra.	Und der spanische Kollege hört nichts, sieht nichts, aber er spricht Von seinem Kampfhahn und die Milchfarm wird [sein] Land.

58 Gess u. Honold: *Einleitung*. 2017, S. 8.

59 Der dritte Teil weicht mit einem längeren Kapitel mit fünf angegebenen Liedern leicht von dieser Struktur ab. Vgl. ML 109-132.

Prima parlava strano ed io non lo capivo Però il pane con lui lo dividevo E il padrone non sembrava poi cattivo.	Zuerst sprach er seltsam und ich verstand ihn nicht Aber ich teilte das Brot mit ihm Und der Patron schien nicht mal so übel.
Hanno pagato Pablo, Pablo è vivo. (4x)	Sie haben Pablo bezahlt, Pablo ist am Leben.
Con le mani posso fare castelli, Costruire autostrade e parlare con Pablo. Lui conosce le donne e tradisce la moglie, Con le donne e il vino e la Svizzera verde.	Mit den Händen kann ich Schlösser bauen, Autobahnen bauen und mit Pablo reden. Er kennt die Frauen, betrügt seine Frau, Mit den Frauen, dem Wein und der grünen Schweiz.
E se un giorno è caduto, è caduto per caso Pensando al suo gallo o alla moglie Ingrassata, come da foto.	Und wenn er eines Tages fiel, war es Zufall, Als er an seinen Hahn oder an seine Frau dachte, die dicker geworden ist, wie auf dem Foto.
Prima parlava strano e io non lo capivo Però il fumo con lui lo dividevo E il padrone non sembrava poi cattivo.	Zuerst sprach er seltsam und ich verstand ihn nicht, Aber ich teilte Zigaretten mit ihm Und der Patron schien nicht mal so übel.
Hanno ammazzato Pablo, Pablo è vivo! (8x)	Sie haben Pablo getötet, Pablo ist am Leben!

In der Episode, in der das Lied vorkommt, wird ein Konzert von Francesco De Gregori geschildert, zu dem Maria und der Erzähler gemeinsam hingehen; allerdings nicht zu zweit, sondern mit drei anderen Personen, von denen man aber nicht mehr erfährt, als dass sie auch da sind. Die Protagonisten sind an diesem Zeitpunkt der Handlung Jugendliche. Die Vorfreude auf das Konzert bildet für den Erzähler den »gefühlsmässige[n] Höhepunkt [s]einer Liebe zu Maria.« (ML 83) Pablo verkörpert für den Erzähler seinen Vater. Im Roman werden Passagen aus dem Lied folgendermaßen in die Handlung eingebettet:

Wir sehen unsere Väter, wie sie der süditalienischen Not entfliehen, den Zug nehmen, nicht mal eine Schnur um ihre Koffer haben, nur ein wenig Liebe und ein wenig Wehmut halten ihre Koffer zusammen.

[...]

Und unsere Väter fuhrten in die Schweiz, und wie das Ich im Lied, verstanden unsere Väter ihre Kollegen zunächst nicht, aber sie teilten mit ihnen das Brot, und die Patrons schienen ganz anständig. (ML 85)

Die Passage übernimmt Ideen und Formulierungen aus dem Lied, die jedoch übersetzt werden. Damit werden drei verschiedene Handlungsstränge miteinander ver-

flochten: (1) die Geschichte von Pablo, dem Gastarbeiter im Lied von Francesco De Gregori, (2) die Einwanderungsgeschichte in den 1950er Jahren der Väter von Maria und vom Erzähler und (3) die Gegenwart der Handlung in den 1970er oder 1980er Jahren im Konzertsaal mit den verstrickten Liebesgeschichten zwischen dem Erzähler, Katrin, Markus und Maria.

Der Erzähler schildert, wie er und Maria im Saal »an einem der vordersten Tischchen« (ML 85) sitzen und sehnsüchtig darauf warten, dass De Gregori endlich *Pablo* spielt, ein Lied, das »unser Innerstes nach aussen [projiziert], es schien für uns, für mich und Maria geschrieben.« (ML 83) Beide sind während des Konzerts sehr aufgeregt, »springen auf, wenn ein Rhythmus [sie] packt« (ML 85) und Maria schreit »in jeder Pause zwischen den Liedern: ›Pablo! Pablo!/<Sì devi cantarla! Dai Francesco!« (ML 85) Wichtig in dieser Konzertbeschreibung ist, dass der Erzähler dabei an seine Familie denkt:

Wir, Maria, erkennen uns und unsere Eltern in diesen Worten: sie werden bezahlt, und falls ihr Leben ruiniert wird, geschieht es aus Zufall, alle sind nett, und niemand ist verantwortlich für die Not der Fremden in der grünen Schweiz. Sie tun uns leid, wir möchten weinen und uns umarmen. (ML 86)

Die Migration der Eltern wird vom Erzähler hier als Erfahrung betrachtet, die mit Qualen und Leiden verbunden ist. Das Lied trägt dazu bei, diese Erkenntnis zu vermitteln. Es braucht die Kunst hier in Form der Musik, um Gefühle zu vermitteln. Emotion wird also zwei Mal »übersetzt«, über die Musik und über die Literatur.

Parallel und im Kontrast zur Gedankendarstellung, in der die Nostalgie des Liedes mitschwingt, geht das Konzert heiter weiter: Der Erzähler und Maria schreien »einander abwechslungsweise ins Ohr [...]: »Generale« mi piace da impazzire.</>Anche a me piacciono le canzoni vecchie. – »Pablo.« Io muoio quando la sento.« (ML 85)⁶⁰ Man merkt hier, wie sehr die *musica leggera* sie verbindet, denn der Text lässt offen, wer von den beiden welchen Satz sagt. Beide Figuren haben eine ähnlich große Begeisterung für diese Musik und sind in Bezug auf die zitierten Aussagen austauschbar.

Sie fordern, dass *Pablo* gesungen wird, »De Gregori hört [sie]« und der Erzähler denkt: »Hier, jetzt muss er es singen, Maria, wenn er es jetzt singt, umarme ich dich, küsse ich dich.« (ML 86) Doch der *cantautore* wird das Lied nicht singen, das letzte ist *Blowin' in the wind* von Bob Dylan. Das Licht geht an und sie lassen sich los, bestürzt und enttäuscht.

Die Erzählperspektive wechselt an diesem Punkt in die zweite Person: »du hast Tränen in den Augen, Maria, gehst für dich und bist nicht mehr ansprechbar. Ich taumle hinter dir aus dem Saal.« (ML 86) Die Erzählweise wird im nächsten Abschnitt noch komplexer, weil die Perspektive zwar immer noch in der zweiten Per-

60 »[Den Song] ›Generale‹ liebe ich zum Verrücktwerden! Auch mir gefallen die alten Lieder. Wenn ich ›Pablo‹ höre, sterbe ich.«

son bleibt, jedoch die angesprochene Figur wechselt, sodass Maria kurz mit jemand anderem überblendet wird. Der Erzähler erblickt am Ende des Konzerts Katrin, seine eigentliche Freundin, die er, während er Maria Nachhilfekurse gab, »Monate lang vernachlässigt« (ML 87) hatte. Fließend schaltet die Erzählerstimme von der Gedankendarstellung in die zitierte Rede des Erzählers, der zu Katrin sagt: »Du musst wissen, dass ich dich liebe, das mit Maria ist gar nichts, ehrlich, ich schwöre, ja, ich bin mit ihr da, aber, sage ich, wir sind zu fünft [...].« (ML 87)

Die Erzählweise ist komplex, sie wechselt von der Innenperspektive der Gedanken des Erzählers zum Lied *Pablo* auf die Außenperspektive der Darstellung des Konzerts; dann von einer Ich-Erzählsituation in eine ›Du-Erzählsituation‹, wobei die angesprochene Figur auch wechselt. Diese Komplexität widerspiegelt die Gefühlslage des Erzählers, dessen Herz zwischen Katrin und Maria hin- und her-schwingt.

Wichtig ist, dass in dieser Liebesentscheidung auch eine kulturelle Selbstverortung zum Ausdruck kommt: Eine Beziehung und Heirat mit Maria würde bedeuten, dass der Erzähler dem Wunsch der Eltern, die ›Italianität‹ der Familie zu bewahren, entgegenkommt. Seine Mutter sagt ja, sie möchte »eine Schwiegertochter, mit der sie reden kann« (ML 57), also eine Italienerin wie Maria.

Dieser Aspekt, dass der Erzähler nicht zu wissen scheint, in wen er verliebt ist, mag auf den ersten Blick trivial und seifenoperntartig wirken. In Hinblick auf die These dieser Studie, dass die Migrationsliteratur einen Einblick in die Innenwelten von fiktionalen Einwanderinnen und Einwanderern leisten kann, gewinnen die Liebeszweifel des Erzählers aber an Bedeutung. In seiner Unentschlossenheit geht es nicht nur um Jugendliebe und Popkonzerte, sondern auch um sein kulturelles Selbstbild, das hier aus einer Zusammenfügung und Überblendung von zwei ›Bildern‹ besteht, dem Italienischen und dem Schweizerischen. Diese zwei Bilder werden symbolisch durch Maria und Katrin verkörpert. Der Erzähler thematisiert diese kulturelle Orientierungslosigkeit auch gegenüber seiner irritierten Freundin: »Katrin, du darfst mir nicht böse sein, es gibt Verwirrungen im Leben, jetzt weiss ich es und möchte beginnen, Ordnung zu schaffen [...].« (ML 87)

Die Episode hat auf den ersten Blick etwas Klischeehaftes und emotional Übertriebenes: Das Schicksal der Figuren wird dadurch bestimmt, dass während des Konzerts ein bestimmter Song nicht gespielt wird. Parallel zur verwirrten Liebessituation des Erzählers erkennt man eine Auseinandersetzung mit seiner Herkunft. Das Lied spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle, denn *Pablo* wird zur Projektionsfläche für die Vorstellung, die der Erzähler von seinem Vater hat. Als Kunstwerk im Kunstwerk stellt De Gregoris Lied einen Intertext dar, dessen sich Supino bedient, um die Darstellung der Gefühle seines Protagonisten als Kind italienischer Einwanderer zu verdeutlichen.

Die Episode bildet einen ersten emotionalen Höhepunkt im Roman. Dass dieser Höhepunkt mit einem Konzert assoziiert wird, erstaunt kaum, denn die Musik

vermag es, andere Gefühle und Emotionen zu vermitteln als die Literatur: »An die stimmungsvolle, bewegende Präsenz körperlicher Klangerfahrungen, an die flüchtige Intensität eines musikalischen Aufführungsgeschehens können die zeilenweise gereihten Schriftzeichen bedruckten Papiers nicht einmal annähernd heranreichen.«⁶¹ Indem die musikalischen Erfahrungen der Figuren thematisiert werden, erstellt der Text hier suggestiv eine Verbindung zur »Faszinationskraft des Musikalischen«⁶², was die Intensität der Szene verstärkt. Dass das Ende des Konzerts und der Ausfall des Liedes *Pablo* einen Schnitt in der Entwicklung der Beziehung zwischen dem Erzähler und Maria darstellen, verdeutlicht auch die Bedeutung von Musik in der Handlung.

Die Analyse hat gezeigt, dass die Figuren während des Konzerts aufgeregt sind; der Erzähler war im Begriff, Maria zu küssen. Doch sobald der Zauber der Musik vorbei ist, verändert sich die Stimmung. Die Präsenz der Musik in der Handlung hat also eine starke Wirkung auf den Erzähler. Dies betrifft zwei Bereiche: seine Liebe zu Maria und seine kulturelle Selbstverortung. Rückblickend urteilt der Erzähler gegen Ende des Romans über seine Beziehung mit Maria: »Wir sind nur mit Musik erklärbar, mit der *musica leggera*« (ML 150). Sie versetzt ihn in einen besonderen Zustand voller Sehnsucht, wobei er sich in Maria verliebt.

3.6 Fazit: Was ist ein »Italiano vero«?

Wie dieses Liebesverhältnis auch außerhalb der *musica leggera* stattfinden könnte, imaginiert der Erzähler im Kapitel *L'Italiano* (ML 79-82), wo gleich zwei enttäuschende Varianten entfaltet werden: In einer ersten Zukunftsfantasie heiraten sie nach zehn Jahren und müssen bis dahin getrennt bei ihren Eltern leben. In einer zweiten Vision sieht sich der Erzähler in Opposition zu den Eltern; sie bekommen ein unerwünschtes Kind und müssen in ärmlichen Verhältnissen leben. In diesen Abschnitten versucht der Erzähler, sich selbst zu überzeugen, dass eine erfüllte Liebesbeziehung mit Maria in eine Sackgasse führen würde.

Die Auseinandersetzung mit der *musica leggera* bildet für den Erzähler eine Möglichkeit, mit seiner spezifischen Migrationserfahrung als Secondo umzugehen und seine ›Italianität‹ in der Schweizer Heimat zu bewahren.

Wie der Erzähler sonst diese ›Italianität‹ noch pflegen könnte, wird im selben Kapitel, das mit dem Lied *L'Italiano* (1983) von Toto Cutugno verbunden wird, ironisch dargestellt:

61 Gess u. Honold: *Einleitung*. 2017, S. 11.

62 Lubkoll: *Musik in der Literatur*: Telling. 2017, S. 81.

Ich behänge mich mit allen Schmuckstücken, die mir von der Taufe bis Firmung zuteil geworden sind. T-Shirts sind out, seit ich meine Haare auf der Brust entdeckt habe. Am Bahnhofskiosk kaufe ich mir eine italienische Zeitung, am liebsten die *Unità*, nicht um sie zu lesen, sondern um mit der Zeitung unter den Arm geklemmt durch die Stadt zu flanieren. (ML 79)

In diesem Abschnitt ist zu sehen, wie der Erzähler drei verschiedene Identifikationsinhalte übernimmt, die mit italienischen Klischees verbunden werden. Der Schmuck wird als Symbol für die Zugehörigkeit zur katholischen Kirche getragen. Die »Haare auf der Brust« verweisen auf Männlichkeitsstereotype, die im Sinne des *Latin Lover* vorgeführt werden. Mit der Zeitung *L'Unità*, die 1924 von Antonio Gramsci gegründet wurde und die bis in die 1990er Jahre das Organ der Italienischen Kommunistischen Partei war, inszeniert sich der Erzähler eindeutig als junger Linker, der sich auch gerne im »ersten autonomen Jugendzentrum der Schweiz« (ML 16) blicken lässt. Dass er die Zeitung nicht liest, sondern als bloßes Accessoire zur Schau stellt, verdeutlicht den Gestus der ironisierenden Selbstinszenierung, der mehr auf Schein als auf Sein abzielt. Das Zitat deutet darauf hin, dass die drei Merkmale der katholisch-italienischen Kirche, die Macho-Gestik und die Zeitung als drei spezifisch italienische Charakterzüge zu dekodieren sind, die vom Erzähler wie ein Schauspieler vorgeführt werden. Es ist ein Kostüm, das an sich nicht zum Erzähler passt. Sein Glaube wird in *Musica Leggera* nicht kommentiert; er benimmt sich gegenüber Maria und Katrin eher schüchtern und ehrlich, bestimmt nicht als gefühlloser Macho. Obwohl er sich der politischen Lage in der Schweiz in Bezug auf Einwanderung bewusst ist und dies auch thematisiert, gibt der Text keine Hinweise darauf, dass der Erzähler politisch aktiv oder engagiert wäre; die *Unità* bleibt ein einfaches Accessoire, das provozieren soll, es steht nicht für ein spezifisches Engagement im Sinne einer sozialistisch-kommunistischen Ideologie. Der Erzähler kann an diese drei zum Teil widersprüchlichen Identitätsmuster nicht glauben.

Der Roman *Musica Leggera* liefert ein Beispiel dafür, was es bedeutet, als Secondo in der Schweiz aufzuwachsen, er öffnet dem Leser eine Tür zu dieser spezifischen Erfahrung einer geerbten Migration. Die Aspekte, die in dieser Fallanalyse behandelt wurden, haben gezeigt, wie der Roman die indirekte Erfahrung der Migration des Erzählers vermittelt. Aufgewachsen in einer Familie von italienischen Gastarbeitern, die sich kaum integrieren und zu Hause mit ihren Kindern stets im neapolitanischen Dialekt sprechen, spielt die Migration für ihn eine wichtige Rolle. Das Kultivieren der Herkunft durch Sprachgebrauch und Musikkonsum ermöglicht eine Emanzipation ohne Verweigerung, eine Behauptung als selbstbewusstes »Fabelwesen [...], halb dies, halb das.« (ML 36)

4. Warum das Kind in der Polenta kocht von Aglaja Veteranyi: Eine absolute Heimatlosigkeit

4.1 Einleitung: Fragmente einer zerstörten Kindheit

Aglaja Veteranyis Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999) handelt von einer traumatisierten Kindheit ohne festen Wohnsitz. Er ist durch eine Ästhetik der Reduktion und Repetition charakterisiert, die Komplexität erzeugt und nicht plakativ wirkt. Bereits die typografische Gestaltung mit einigen Sätzen in Großbuchstaben¹ und auffallend vielen Leerstellen deutet darauf hin, dass der Text sprachlich und narrativ einzigartig ist und dass seine Erzählweise mit den gängigen erzähltheoretischen Begriffen schwer zu fassen sein wird. Die kleinen Abschnitte und kurzen Aussagen, aus denen sich der Text zusammensetzt, folgen meist scheinbar zusammenhanglos aufeinander und erzeugen diffuse Assoziationen, sodass es schwierig wird, Zitate überhaupt zu kontextualisieren. Familienbeziehungen sind am Anfang fast undurchschaubar. Nur anhand weniger Hinweise kann der Leser eine Handlung im Ansatz rekonstruieren: Die Familie der Ich-Erzählerin ist aus Rumänien wegen Armut und vor der kommunistischen Diktatur in den Westen geflohen. Die Mutter ist Seiltänzerin, der Vater Clown, und die Erzählerin hat eine ältere Halbschwester.

Der Roman, aus der Kinderperspektive erzählt, besteht aus vier nummerierten Teilen, die je in kleinere Kapitel aufgeteilt sind. Jeder Teil steht für einen Lebensabschnitt der Erzählerin: Im ersten Teil wird das Leben der Familie als Zirkusartisten erzählt, im zweiten sind die zwei Geschwister in einem Heim, im dritten Teil wird die bereits dreizehnjährige Erzählerin zur Stripteasetänzerin und lebt nur noch

1 Szilvia Lengl hat die Verwendung von Großschreibung im Roman analysiert und gezeigt, dass es sich dabei zum Beispiel um Überschriften von Listen, Titel von Büchern oder Filmen und bestimmte Redewendungen handelt. Vgl. Lengl, Szilvia: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Aspekte der interkulturellen Literatur und der Literatur von Frauen in den Werken von Terézia Mora, Zsuzsa Bánk und Aglaja Veteranyi im Vergleich zu den Werken von Nella Larsen und Gloria E. Anzaldúa*. Dresden: Thelem 2012, S. 204-207.

mit ihrer Mutter zusammen, und im letzten Teil bewirbt sie sich erfolglos bei einer Schauspielschule. Der Roman endet mit der Erinnerung an einen Amateurfilm, den der Vater gedreht hat. Die vier Teile stehen für vier Etappen im Leben des Kindes: Zirkus, Heim, Striptease und Schauspiel.

Wie auch für die anderen Romane im Untersuchungskorpus ermöglicht die Lektüre von *Warum das Kind in der Polenta kocht* einen Einblick in eine fikionalisierte Migration, die von einem früheren ›Dort‹ zu einem jetzigen ›Hier‹ führt. Dass die Orts- und Zeitangaben in diesem Roman meistens nicht identifizierbar sind, wie es etwa in *Tauben fliegen auf* von Melinda Nadj Abonji der Fall ist, heißt nicht, dass sie nicht existieren und dass diese Dynamiken für das Verständnis des Textes bedeutungslos wären. Die Entwicklung von der Kindheit über die Adoleszenz zum frühen Erwachsenenalter, von ›vorher‹ zu ›jetzt‹, steht in *Warum das Kind in der Polenta kocht* im Mittelpunkt. Die Migration prägt diesen Prozess der Identitätsbildung. Wegen der Brutalität der Geschichte und der Hektik der verstörenden Erzählweise werden dem Leser weniger Empathiemöglichkeiten gegenüber der Figur angeboten, als dies in den anderen Romanen der Fall ist. Die Position des Lesers ist die eines Zeugen.

Zur Frage nach dem autobiografischen Gehalt zeigt Karl Esselborn, dass sich die Autorin für den Roman größtenteils auf ihre eigenen Lebenserfahrungen bezog.² Als sie sich drei Jahre nach der Veröffentlichung des Romans 2002 im Zürichsee das Leben nahm, war Aglaja Veteranyi 39 Jahre alt. Wenn es in den Paratexten der Erstausgabe³ noch keine Verweise auf den autobiografischen Gehalt des Textes gibt, so wird dieser Aspekt auf dem Rückendeckel der Taschenbuchausgabe⁴ in großen farbigen Buchstaben hervorgehoben: »Der gefeierte autobiographische Roman der einstigen Analphabetin«. Eine Verbindung zwischen dem Lebenslauf der Autorin und dem Text wird damit angedeutet. Da die folgende Analyse sich für die wirkungsästhetischen Potenziale des Textes interessiert, ist es nicht nötig, ihn mit den biografischen Daten in Zusammenhang bringen zu wollen, weil sich dadurch in Bezug auf die Fragestellungen dieser Studie kein Mehrwert ergeben würde. Anders als dann bei *Mehr Meer* von Ilma Rakusa handelt es sich bei den Protagonisten des Romans um fiktive Figuren.

Forschungsbericht

Im Vergleich mit *Musica Leggera* und *Blösch* hat sich in Bezug auf Aglaja Veteranyis Roman eine rege literaturwissenschaftliche Forschungstätigkeit entwickelt, die von

2 Vgl. Esselborn, Karl: *Im Ungesicherten unterwegs: Aglaja Veteranyi*. (2011) In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* Nr. 37, S. 263-286.

3 Veteranyi, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Stuttgart: DVA 1999.

4 Veteranyi, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. [1999] München: btb 2013.

der ästhetischen Relevanz des Textes zeugt und auf welcher die Argumentation des Kapitels aufbauen kann. Zwischen 2004 und 2019 haben sich etwa zwanzig Beiträge mit dem Gegenstand auseinandergesetzt, sodass im vorliegenden Forschungsbericht lediglich Tendenzen aufgezeigt werden können.⁵

Zu den wichtigsten Arbeiten zählt die Monografie von Szilvia Lengl, in der der Versuch unternommen wird, »die zwei Aspekte Interkulturalität und Weiblichkeit zusammenzubringen«⁶. Sie befasst sich mit Autorinnen, die auf Deutsch schreiben und aus Rumänien oder Ungarn kommen. Lengl setzt bei ihrer Analyse von *Warum das Kind in der Polenta kocht* den Fokus auf die Familie als »Mikrokosmos der Gewalt«⁷ und zeigt detailliert auf, wie dieser Aspekt dargestellt wird. Auch Katja Suren befasst sich in ihrer Dissertation mit Veteranyis Roman und analysiert überzeugend die Rhetoriken des Kindlichen.⁸ Sandra Annika Meyer⁹ untersucht ihrerseits an drei Texten¹⁰ die verschiedenen Darstellungsformen von Müttern als Fremdfiguren im Kontext von Flucht, Migration und Exil. Die Entwicklung und die unterschiedlichen Aspekte der Beziehung zwischen der Erzählerin und ihrer Mutter werden detailliert analysiert.

Bei den anderen Beiträgen handelt es sich um einzelne Aufsätze: Daniel Rothenbühler und Bettina Spoerri verweisen auf Homi Bhabha und interessieren sich für den »hybriden Kulturraum«, der im Text Kontur bekommt. Dabei vergleichen sie Veteranyis Roman mit weiteren Texten von Autoren ausländischer Herkunft, die in der Schweiz leben und schreiben.¹¹ Auch Laura Gieser interessiert sich für die Bedeutung der Herkunft der Autorin und sucht im Text nach den Metaphern, »die auf rumänische Sprach- und Denkfiguren zurück zu gehen scheinen«¹². Ne-

5 Vgl. auch die Quellenlage bei Meyer, Sandra Annika: *Grenzenlose Mutterliebe? Die Mutter als Alteritätsfigur in ausgewählten transkulturellen Familiennarrativen der Gegenwartsliteratur. Aglaja Veteranyi – Zsuzsa Bánk – SAID*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 121-129.

6 Lengl: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. 2012, S. 35.

7 Ebd., S. 211.

8 Suren, Katja: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt. Rhetoriken des Kindlichen bei Natascha Wodin, Herta Müller und Aglaja Veteranyi*. Sulzbach: Helmer 2011.

9 Meyer: *Grenzenlose Mutterliebe?* 2019.

10 Zusätzlich zu Veteranyis Roman handelt es sich dabei um: Bánk, Zsuzsa: *Der Schwimmer*. Frankfurt a.M.: Fischer 2004. und SAID [Pseudonym]: *Landschaften einer fernen Mutter*. München: C. H. Beck 2001.

11 Vgl. Rothenbühler: *Im Fremdsein vertraut*. 2004; Spoerri, Bettina: *Der hybride (Kultur-)Raum in den Romanen von Yusuf Yesilöz, Aglaja Veteranyi und Catalin Dorian Florescu*. In: Dariusz Komorowski (Hg.): *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 159-166. Beide Artikel bilden Vorarbeiten für den Sammelband *Diskurse in die Weite*. Vgl. Kamm, Spoerri, Rothenbühler u. D'Amato: *Diskurse in die Weite*. 2010, S. 40-41.

12 Gieser, Laura: *Heimatlose Weltliteratur? Zum Werk von Aglaja Veteranyi*. (2006) In: *Germanica. Voix étrangères de langue allemande*. Nr. 38, S. 63-86.

ben dem bereits erwähnten Artikel von Karl Esselborn¹³ unternimmt auch Vesna Kondrič Horvat¹⁴ eine Lektüre des Textes, die stark auf das Leben Veteranyis Bezug nimmt, und analysiert dabei den Heimatdiskurs im Vergleich mit Supinos *Musica Leggera*. Den Aspekt der Familie, der im Folgenden auch hier wesentlich sein wird, untersuchen Tanja Becker¹⁵ (zwei Artikel) und Sandra Annika Meyer¹⁶. Weitere Motive wie Einsamkeit¹⁷ oder Zirkus¹⁸ werden auch untersucht.

Erstaunlich ist, dass das Motiv der Migration, das zwar jedes der genannten Themen prägt, als solches nie im Zentrum der Argumentation steht. Die Idee, dass die Lektüre dieses Textes dazu beitragen kann, das Phänomen aus gesellschaftlicher und psychologischer Perspektive besser zu verstehen, wurde bisher nicht entwickelt.

Thesen und Kapitelaufbau

Warum das Kind in der Polenta kocht verschafft dem Leser einen Einblick in die Gedanken und in das Leben der Ich-Erzählerin. Der Roman konzipiert dabei eine verwickelte Erzähwelt. Da sich der Lebenslauf der Erzählerin nur ansatzweise rekonstruieren lässt, hat man es mehr mit einer Ansammlung von kleinen Episoden, einzelnen Gefühlen und Eindrücken zu tun als mit einer ausformulierten, nacherzählbaren Geschichte, die man zusammenfassen könnte. Ein Fragment aus Aglaja Veteranyis Nachlass zeugt davon, dass sie sich intensiv mit dem absurd-humoresken Werk des russischen Autors Daniil Charms (1905-1942) beschäftigt hat. Dort

-
- 13 Esselborn: *Im Ungesicherten unterwegs: Aglaja Veteranyi*. 2011.
- 14 Kondrič Horvat, Vesna: *Familienbilder als Zeitbilder bei Franco Supino und Aglaja Veteranyi*. In: Beatrice Sandberg (Hg.): *Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 281-292.
- 15 Becker, Tanja: »Vor allem starb ich an meiner Mutter, die mir aus dem Gesicht wuchs«. *Mutter-Tochter-Beziehungen bei Herta Müller und Aglaja Veteranyi*. In: Ana-Maria Palimari u. Elisabeth Berger (Hg.): *Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur*. Konstanz: Hartung-Gorre 2009, S. 222-233; Becker, Tanja: *Die Quelle des Lebens, der Liebe. Des Hasses und des Todes.: Mutter-Tochter Beziehungen bei Herta Müller, Aglaja Veteranyi, Carmen Francesca Banciu und Gabriela Adamesteanu*. (2011) In: *Germanistische Beiträge*. [Univ. Sibiu, Rum.] Jahrgang 29 S. 98-118.
- 16 Meyer, Sandra Annika: »Meine Familie ist im Ausland wie Glas zerbrochen« *Heimatverlust und Identitätsstiftung in transkulturellen Familiennarrativen*. In: Goran Lovrić u. Marijana Jeleč (Hg.): *Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2016, S. 219-236.
- 17 Šedíková Čuhová, Paulína: *Monika Kompaníková's und Aglaja Veteranyis Einsamkeitskonstruktionen im Vergleich*. (2015) In: *Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slavische Studien*. Jg. 26, Nr. 2, S. 73-93.
- 18 Meyer, Sandra Annika: »Wer in Rumänien einen Hund hat, lässt ihn entweder verhungern oder macht daraus Fleischsuppe«. *Armut, Ausgrenzung und Ästhetik in den Schausteller-Romanen Warum das Kind in der Polenta kocht von Aglaja Veteranyi und Karussellkinder von Franco Biondi*. (2013) In: *REAL. Revista de Estudos Alemães* Nr. 4, S. 70-88.

entwickelt sie bereits eine Schreibweise, die sehr ähnlich ist mit der von *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Protagonist dieses Textes ist ein fiktionalisierter Daniil Charms.¹⁹ Tatsächlich erinnert der Stil von Veteranyi an die kurzen, tragikomischen und dadaistisch wirkenden Texte des avantgardistischen Dichters, der auch Kinderbuchautor war.²⁰

Das Kapitel soll in einem ersten Schritt zeigen, wie die Literatursprache und die Narration funktionieren, und es stellt in diesem Zusammenhang die These auf, dass die erzählerische Komplexität des Romans die Orientierungslosigkeit der Figur widerspiegelt. Die zersplitterte Darstellungsweise bildet das Gefühl des Verlorenseins in der Welt nicht nur ab, sondern die Notsituation der Erzählerin wird dadurch dem Leser erfahrbar gemacht. Die Gewaltsamkeit der Handlung passt zur scheinbaren Rohheit der Narration. Um diese These auszuarbeiten, werden die verschiedenen Aspekte der Erzählweise analysiert. Komplementär dazu wird auch eine mögliche Gattungsbestimmung besprochen, denn der als ›Roman‹ gekennzeichnete Text weist Merkmale des Tagebuchs, des Märchens und des Gedichts auf.

In einem zweiten Schritt soll gezeigt werden, dass der Akt des Erzählens im Roman eine wichtige Funktion hat. Indem die Erzählerin einer Geschichte zuhört oder sich Geschichten erzählt, kann sie einer Gegenwart entkommen, die ihr unerträglich geworden ist. Im Unterkapitel »Ein traumatisiertes Unterwegskind« wird analysiert, inwiefern man die Erzählerin als traumatisierte Figur bezeichnen kann: Durch die ständige Migration hat sie keinen festen Wohnsitz, die Situation ihrer Familie ist äußerst angespannt, und sie wird sexuell missbraucht.

Als Antwort auf diese Notsituation flüchtet sie ins Imaginäre. Dieser Rückzug ins Innere, so die These des letzten Teils mit dem Titel »Überlebensstrategien«, geschieht auf zwei Ebenen: durch das Erzählen des Märchens vom Kind, das in der Polenta kocht, und die Projektion in eine Zukunft als erfolgreiche Schauspielerin mit Eigenheim.

4.2 Erzählweisen einer desorientierten kindlichen Ich-Erzählerin

In *Warum das Kind in der Polenta kocht* hat man es mit einer »Ich-Erzählerfigur [zu tun], die zum Zeitpunkt ihres Erzählens (noch) ein Kind ist.«²¹ Ihr Alter wird

19 Veteranyi, Aglaja: *Vorsicht bissige Hühnersuppe. Daniil Charms im Exil*. In: Dies.: *Café Papa*. Hg. v. Ursina Greuel, Jens Nielsen u. Daniel Rothenbühler. Luzern: Der gesunde Menschenversand 2018, S. 50-113. Das Romanfragment ist 1996 entstanden.

20 Vgl. Charms, Daniil: *Werkausgabe in vier Bänden*. Aus d. Rus. v. Beate Rausch u. Alexander Nitzberg, hg. v. Alexander Nitzberg. Berlin: Galiani 2010 u. 2011.

21 Hofmann, Regina: *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur. Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2010, S. 252.

selten genannt. Im dritten Teil, als sie alleine mit ihrer Mutter lebt, wird dieser Aspekt thematisiert: »Ich bin 13./Meine Mutter sagt, ich sei 12, weil 13 Unglück bringt./Manchmal sagt sie, ich sei 16 oder 18.« (P 133) Da die Mutter die Erzählerin als Strip-tease-tänzerin auftreten lässt, manipuliert sie ihr Alter je nach Situation.²²

Regina Hofmann definiert den Begriff des ›kindlichen Ich-Erzählers‹, indem

zwei unterschiedliche Bereiche miteinander verknüpft und in Beziehung gesetzt [werden]: Auf der einen Seite steht [der Ich-Erzähler], ein etablierter narratologischer Begriff, der auf eine bestimmte Form der erzählerischen Vermittlung referiert, auf der anderen Seite die Bezeichnung für ein historisch, kulturell und literarisch höchst wandelbares Konstrukt [d. i. die Kindheit], welches als Kriterium dient, um eine bestimmte ›Klasse‹ literarischer Figuren näher zu beschreiben und diese gleichsam von anderen Figuren abzugrenzen.²³

Der Roman konzipiert die »subjektive, verzerrte und unkorrigierte Sichtweise«²⁴ des Kindes, wobei ein kindliches Denken und Sprechen imitiert wird. Hofmann differenziert zwei sprachlich-stilistische Besonderheiten: »eine[] vereinfachte Sprache und eine[n] kindlichen Redestil.«²⁵ Diese zwei Eigenschaften sind für diesen Roman teilweise zutreffend, weil die Sprache manchmal, aber nicht durchgehend ›vereinfacht‹ oder ›kindlich‹ ist. Man hat es auch nicht mit einer strikt »authentische[n] Erkundung der [fiktionsinternen] Wirklichkeit [...] aus kindlicher Sicht«²⁶ zu tun, wie es in den Texten, die Hofmann analysiert hat, der Fall ist, weil der Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* eine erzählerische Mehrschichtigkeit aufbaut: Hinter der Imitation eines kindlichen Erzählgestus erscheint eine ästhetische Tiefenstruktur, die nichts mehr mit einer Kinderstimme zu tun hat. Dass Ironie identifizierbar ist, belegt dies. Der naive Blick wurde als solcher konzipiert, das inszenierte Nicht-Verstehen erzeugt Fremdheit. Die kindliche Perspektive ist ein künstlerisches Mittel.

Ein erstes Anzeichen dafür, dass die Erzählstimme die eines Kindes ist, liegt in der Kürze der Sätze und in ihrem einfachen grammatischen Aufbau. An einem Beispiel aus dem ersten Teil, als vom Zirkusleben berichtet wird, soll das Kindliche an der Erzählinstanz kommentiert werden. Es wird hier die Armut der Zirkusartisten und die Beziehung zu den Verwandten in Rumänien thematisiert, die die Erzählerin nur durch ihre Eltern kennt:

22 Vgl. hierzu Meyer: *Grenzenlose Mutterliebe?* 2019, S. 152.

23 Hofmann: *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur.* 2010, S. 98.

24 Ebd., S. 253.

25 *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist sicher kein Buch für Kinder, dennoch hat es eine kindliche Erzählinstanz. Ebd. S. 254. Kursiv i. O.

26 Hofmann: *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur.* 2010, S. 252.

Ich habe großes Glück, wir sind immerhin schon so reich, daß ich Boxi nicht essen muß.

Wer in Rumänien einen Hund hat, läßt ihn entweder verhungern oder macht daraus Fleischsuppe, um selber nicht zu verhungern.

Ich will nicht wissen, was meine Familie dort alles essen muß!

Ich schäme mich, daß wir sie dort gelassen haben.

Alle kennen mich und lieben mich.

Ich bringe aber die Namen meiner Verwandten alle durcheinander. (P 66)

Es mischen sich hier die eigenen Sätze der Erzählerin mit Aussagen von ihren Eltern, die sie wiedergibt. »Wer in Rumänien einen Hund hat, läßt ihn entweder verhungern oder macht daraus Fleischsuppe, um selber nicht zu verhungern« klingt wie ein ironisch gemeinter Satz von einem Erwachsenen, den das Kind wortwörtlich übernimmt. Daraus entwickelt sich der kindliche Gedanke, dass ihre Familie schon so reich sei, dass sie den Zirkushund nicht essen muss. Dieser Wechsel zwischen Aussagen, die das Kind von den Eltern aufschnappt, und ihren eigenen Aussagen oder Überlegungen lässt sich in dem zitierten Abschnitt weiter erkennen: »Ich schäme mich, daß wir sie [die Verwandten] dort gelassen haben« ist wieder ein Gedanke der Eltern; die Erzählerin trifft als Kind weder die Entscheidung auszuwandern, noch kann sie etwas dafür, dass ihre Verwandten in Rumänien bleiben; sie erbt, ohne zu verstehen, die Scham der Eltern bezüglich der Familienangehörigen. Auch der Satz »Alle kennen mich und lieben mich« scheint wie eine Aneignung des Satzes »Alle kennen dich und lieben dich« zu sein. In den Aussagen der Erzählerin spiegeln sich die Worte der Eltern.

Seit der Flucht aus Rumänien war die Familie nie wieder dort, und die Erzählerin hat von ihrem Land keine Erinnerung; sie kennt es »nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen [ihrer] Mutter.« (P 10). Der letzte Satz »Ich bringe aber die Namen meiner Verwandten alle durcheinander« ist dagegen ein eigener Satz und zeigt, dass die Familie in Rumänien für das Kind eine abstrakte Vorstellung ist. An dieser Passage sieht man auch die Bedeutung der Migration für die Handlung. Als Geflüchtete sind die Familienmitglieder von ihren Angehörigen durch eine unüber-schreitbare Grenze getrennt. Die Familie der Erzählerin ist ins Ausland geflohen, weil der »Vater das Geld aus der Zirkuskasse gestohlen hatte« (P 35). Die Armut und der Glaube, im Westen als Zirkusartisten erfolgreich zu werden, wird auch als Grund für die Migration genannt. Eine Rückkehr ist also ausgeschlossen und ein Kontakt mit Angehörigen, die zurückgeblieben sind, ist nur brieflich oder telefonisch möglich. Diese Situation belastet die Mutter stark, sie bietet eine Erklärung für ihre psychischen Störungen.

Dass man von einem kindlichen Ich-Erzähler sprechen kann, lässt sich zudem dadurch begründen, dass die Erzählerin vorwiegend das Präsens verwendet. Man hat es also mit einem Ich-Erzähler zu tun, der aus seiner unmittelbaren Gegenwart

›live‹ berichtet. Von diesem Standpunkt aus werden einige Stellen im Präteritum erzählt: Analepsen, die von der frühen Kindheit der Figur oder von der Familiengeschichte handeln. Grundsätzlich berichtet also das ›erzählende Ich‹ aus der Perspektive des ›erlebenden Ichs‹.²⁷ Kurz vor Ende des dritten Teils wechselt der Erzählmodus: Die Ereignisse im vierten Teil, die von der misslungenen Aufnahmeprüfung berichten und eine Niederlassung in der Schweiz skizzieren, werden summarisch im Präteritum geschildert. Der Wechsel erzeugt eine Distanz zwischen der Erzählerfigur und den Ereignissen. Die Darstellung wird somit gegen Ende mehr ›erzählend‹ als ›erlebend‹, sodass die letzten Seiten wie eine Bilanz wirken. Knapp heißt es dort: »Meine Tante nahm uns bei sich auf./Sie bezahlte uns auch den Flug./Wir hatten kein Geld, obwohl mein Vater ja längst nicht mehr da war, um unser ganzes Geld auszugeben.« (P 177)

Die Muttersprache und ein Jugendlexikon in Farbe

Das Verhältnis zur Mutter strukturiert den Roman.²⁸ Als wichtigste Nebenfigur kommt sie oft zu Wort und erscheint dabei als eine Person mit mehreren Gesichtern: als Geflüchtete, als begabte Zirkusartistin oder vielleicht als Prostituierte, die sich »Männern gegenüber manchmal für [die] Schwester« (P 26) der Erzählerin ausgibt. Die Mutter wird anhand ihrer Redensart charakterisiert: »Sie verdreht dabei die Augen und zieht die Wörter in die Länge, als hätte sie plötzlich Honig im Mund.« (P 26, vgl. auch P 36) Es soll im Folgenden gezeigt werden, welche Erzählstrategien eingesetzt werden, um eine graduelle Distanzierung von der Sprache und Denkweise der Mutter zu bewirken.

Besonders im ersten Teil findet man zahlreiche kurze Aussagen der Mutter im Modus der direkten Rede. Die Erzählerin reagiert darauf mit einer Äußerung, einer Geste oder in Gedanken. In dieser fortlaufenden dichotomischen Opposition zwischen den zwei Figuren zeigt sich, dass die Mutter einen starken Einfluss auf ihre Tochter hat, aber auch, dass das Mädchen einerseits die Aussagen der Mutter falsch oder schief interpretiert und zugleich ein Denken entwickelt, das immer selbstständiger wird. Im ersten Teil verwendet die Erzählerin bei der Präsentation von gesprochener Rede der Mutter die Formulierung: »meine Mutter sagt«. Ihre Rede ist nicht in Anführungszeichen gesetzt, jedoch dank dieser Formulierung identifizierbar. Die Zeitform des Präsens lässt offen, ob es sich um einen einmaligen Sprechakt oder um eine referierte Meinung handelt. Der Satz »Eine Frau ohne

27 Vgl. zu den Begriffen erzählendes und erlebendes Ich Petersen, Jürgen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart: Metzler 1993, S. 55f. auf den sich Regina Hofmann bezieht. Vgl. Hofmann: *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur*. 2010, S. 85.

28 Vgl. die detaillierte Analyse der Beziehung bei Meyer: *Grenzenlose Mutterliebe?* 2019, S. 119-178.

Haare findet keinen Mann, sagt meine Mutter« (P 22) kann man sowohl als einmalige Äußerung wie auch als allgemeine Überlegungen der Mutter sehen; »sagen« wäre in diesem Falle ein Synonym von »behaupten, meinen«. Es geht also nicht nur darum, die Redeweise der Mutter zu identifizieren, um zeigen zu können, wie sich die Erzählerin davon distanziert; es sollen auch Überlegungen über die Weltanschauung und die Werte der Mutter formuliert werden. Katja Suren meint, dass »bei der Mutter die Sprache eher dazu [dient], die Wirklichkeit zu modifizieren und jeweils neu zu erschaffen, als sie mimetisch abzubilden.«²⁹ Sandra Annika Meyer zeigt auf, wie dieser »performative Sprachgebrauch«³⁰ im Roman konzipiert wird. Neben dem Alter der Erzählerin wird auch die Herkunft der Familie von der Mutter je nach Situation angepasst (vgl. T 57). Diese willkürlichen »Zuschreibungen der Mutter«³¹ tragen zur Verwirrung und zur Verunsicherung der Erzählerin bei.

Der Roman besteht im Wesentlichen aus den zwei Stimmen der Erzählerin und der Mutter. Der Vater und die Schwester sprechen seltener, und andere Figuren wie Frau Schnyder, eine Sozialarbeiterin, die die Erzählerin und ihre Mutter betreut, oder Mary Mistral, eine Kabaretttänzerin, mit der sich die Erzählerin im dritten Teil flüchtig anfreundet, kommen kaum zu Wort. Da die Erzählinstanz als Kind konzipiert wird und weil die Erzählerin im ersten Teil isoliert im engen Familienkreis lebt, ist der sprachliche Einfluss der Eltern und besonders der Mutter noch größer, als dies bei eingeschulten Kindern der Fall wäre.

Manche Aussagen lassen offen, ob die Mutter oder die Erzählerin spricht, so etwa in einer Bemerkung über das Essen: »Die Leute hier haben gute Zähne, weil sie jederzeit frisches Fleisch kaufen können./Zu Hause haben schon die Kinder faule Zähne, weil der Körper alle Vitamine raussaugt.« (P 13) Man kann davon auszugehen, dass die Mutter das sagt, weil es ihrer einfachen, undifferenzierten Denkart entspricht, die anfangs auch die der Erzählerin ist. Ein ähnliches Beispiel für dieses schemenhafte und beschränkte Denken liefert eine Aussage, in der die Mutter als Sprecherin gekennzeichnet wird: »Je reicher die Leute sind, desto weniger Kinder wollen sie« (P 62).

Die Schlusszene findet in einer Arbeitsagentur im vierten Teil statt. Nach einem Sprachkurs kommen die Erzählerin und die Mutter zu einem Berufsberater, der »fassunglos« (P 179) den Analphabetismus der Erzählerin konstatiert. Die Erzählerin habe sich »noch nie so geschämt« (P 179) wie in diesem Gespräch. Die Reaktion der Mutter lautet:

29 Suren: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt*. 2011, S. 243. Meyer: *Grenzenlose Mutterliebe?* 2019, S. 149.

30 Meyer: *Grenzenlose Mutterliebe?* 2019, S. 149.

31 Ebd., S. 151.

Du mußt das alles gar nicht wissen! rief meine Mutter aus. Können sie jonglieren? Hängen sie an den Haaren? Machen sie den Spagat? Wenn das so weitergeht, machen sie mir mein Kind verrückt! (P 180)

Die Erzählerin distanziert sich von dieser Meinung und stellt fest, dass zwischen ihr und ihrer Mutter »die Luft voller Gruben« (P 180) sei. Künftig beschließt das Kind, jede Woche eine Seite aus dem »JUGENDLEXIKON IN FARBE« (P 180), das ihr die Sozialarbeiterin gegeben hat, auswendig zu lernen. Sie stellt sich hier gegen den Willen und gegen die Weltanschauung ihrer Mutter. Sie entscheidet sich für ein Leben außerhalb der Zirkuswelt. Im Gegensatz zur Schulung im Kinderheim, als ihr etwas gegen ihren Willen beigebracht wurde, beschließt die Erzählerin hier selbstständig, lesen und schreiben zu lernen. Es ist davon auszugehen, dass die Sozialarbeiterin mit dem Namen Schnyder der Erzählerin ein Jugendlexikon auf Deutsch schenkt und dass sie also auf Deutsch lesen und schreiben lernt; insofern findet im Sprachwechsel eine Abkehr von der rumänischen Muttersprache statt und schließlich auch von der Mutter. Der Roman bildet einen langen sprachlichen Befreiungsprozess ab.

Dass der Sprachkurs, an dem sie teilgenommen hat, neun Monate dauert, die Zeit einer Schwangerschaft, allegorisiert eine Neugeburt. Der Roman endet damit, dass die Erzählerin mit dem Erwerb einer Fremdsprache den Weg zur Mündigkeit einschlägt. Die gelernte Sprache ist auch die des Romans. Nachdem die Erzählerin während ihrer ganzen Kindheit und Jugend unterwegs war, scheint sie zumindest den Willen zu haben, in einer neuen Sprache anzukommen. Man kann eine »Emanzipation durch Sprache«³² erkennen. Da das letzte Ereignis des Romans die misslungene Bewerbung auf eine Schauspielschule ist, bleibt die Frage aber offen, ob die Erzählerin je irgendwo ankommen und ein ausgeglichenes Leben führen wird.

Dialogizität und Ironie

Wie funktioniert diese Spannung zwischen den Äußerungen der Mutter und den Gedanken der Erzählerin? Mit der ungewöhnlichen Erzählsituation einer kindlichen Ich-Erzählerin, die im folgenden Abschnitt näher bestimmt wird, ist es schwierig, im Text die Aussagen der Mutter von den eigenen Aussagen der Erzählerin zu entwirren, denn die Erzählerin übernimmt die mütterliche Denk- und Redeweise. Da der Text so konzipiert ist, dass der Leser merken kann, dass das Kind nicht genug Lebenserfahrung hat, um den Sinn gewisser Aussagen der Mutter zu verstehen, kommt es zu ironischen Effekten, dank derer es wiederum

32 Ebd., S. 170.

möglich wird, die Aussagen der Mutter von denen der Erzählerin zu trennen und zwischen den zwei Stimmen zu unterscheiden.

Als Kind fehlt der Erzählerin jeder Sinn für Ironie, sie nimmt jede Aussage wörtlich. Ironie wird auf einer zweiten, distanzierteren Ebene signalisiert. Als es um die Vergangenheit der Familie in Rumänien geht und die Mutter von »UNSERER GESCHICHTE« (P 57) berichtet, heißt es über den Großvater der Erzählerin, der »in allen Geschichten [...] schon tot« (P 57) ist:

Die Ärzte öffneten ihm den Magen, und er starb an der Luft, die dabei in seine Lunge drang.

Er ist an Krebs gestorben, sagt mein Vater.

Meine Mutter bricht in Tränen aus: Wer hat dich gefragt? War er dein Vater, daß du das so genau weißt? Er war ein guter Mensch! Wie soll er an Krebs gestorben sein! (P 57)

Kommentarlos gibt die Erzählerin die Aussage der Mutter wieder. Der Leser identifiziert den Aberglauben der Mutter, welche davon überzeugt zu sein scheint, dass Krebs eine Strafe Gottes sei und dass ihr Vater, weil er ein guter Mensch gewesen sei, unmöglich an Krebs gestorben sein kann. Dieser Widerspruch erzeugt eine Ironie, die es dem Leser ermöglicht, sich von den Aussagen der Mutter zu distanzieren. Er kann erkennen, in welchen prekären Familienverhältnissen die Erzählerin aufwächst, was zum Beispiel Bildung betrifft. Durch ihre Aussagen und ihre Ausdrucksweise – durch ihre Sprache also – wird die Mutter als naive, neurotische und ungebildete Frau charakterisiert, wobei die Erzählerin die Sprache und die Handlungen der Mutter weder kommentiert noch beurteilt.

Der Ironie ist die »Darstellung durchs Gegenteil eigentümlich«³³, durch sie wird der Leser auf Distanz gerückt. Er kann die Aussage der Mutter als falsch interpretieren, weil sie unglaubwürdig ist. Somit wird der Charakter der Mutter zumindest negativ bestimmbar.

Die literarische Sprache ist geprägt durch diese zwei Stimmen der Mutter und des Kindes. Mit seiner Lakonie lässt der Text vieles unklar und entspricht zunächst einem wirren Zeugnis, das eine Decodierung erfordert. Wenn der Leser jedoch die Spannung und die Widersprüche zwischen der Mutter und der Tochter im Text erkennt und einsieht, dass das Gesagte nicht immer das Gemeinte ist, lassen sich die

33 Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. [1905] In: *Psychologische Schriften*. Studienausgabe hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Fischer 1970, S. 71. Zit. nach Despoix, Philippe: *Ironisch/Ironie*. Übers. aus dem Fr. v. Justus Fetscher. In: Karheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historische Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2001, S. 196-244, hier S. 227.

innerfamiliären Spannungen (und die Bedeutung dieser Spannungen für die Entwicklung der Erzählerin) auf besonders einprägsame Weise rekonstruieren, wobei der Leser, um diesen Einblick in die Innenwelt bekommen zu können, eine große Interpretationsleistung erbringen muss.

Fragmentarisches Erzählen und typografisches Schweigen

Im Gegensatz zu den anderen hier untersuchten Romanen verzichtet der Text auf erklärende und kontextualisierende Passagen, die es dem Leser ermöglichen, sich zeitlich und räumlich in der Handlung zu orientieren. Die kurzen Abschnitte, aus denen der Text besteht, folgen meist zusammenhanglos aufeinander und sind durch Leerstellen getrennt, sodass auf einigen Seiten bloß ein einziger Satz steht.³⁴ Dieser Verzicht auf Konventionen und auf eine klassische Erzählweise verweist auf das Prinzip Dada. Die 1916 in Zürich aufgeflamnte Kunstbewegung »gilt als der explosivste, konsequenteste, schrillste und vielfältigste Versuch, Kunst, Literatur und Sprache aus den Fängen bürgerlicher Ideologie zu befreien, sie der Musealisierung und Intellektualisierung zu entreißen und mit den Forderungen des täglichen Lebens zu konfrontieren.«³⁵ Weil er mit den Erzählkonventionen des Romans radikal bricht, besitzt der Text dadaistische Züge. Ähnlich wie Dada als Reaktion auf das Grauen des Ersten Weltkriegs erklärt wird³⁶, als radikales Manifest jenseits der Sprache, kann auch *Warum das Kind in der Polenta kocht* als literarischer Text gesehen werden, der mit seiner erzählerischen Radikalität eine Reaktion auf die traumatische Migrationserfahrung darstellt. Wie diese sprachliche Radikalität konzeptualisiert wird, soll im Folgenden analysiert werden.

Im Kontrast zur explosiven dadaistischen Sprache signalisiert die typografische Gestaltung mit häufigen Leerstellen ein Schweigen; da auf der weißen Fläche der Seite nichts steht, wird die Abwesenheit von Sprache markiert. Die Weigerung zu sprechen ist ein Sprechakt, der Folgen hat.³⁷ Die Leerstellen deuten darauf hin, dass gewisse Elemente der Handlung verschwiegen werden oder nicht erzählt werden können. Denn Schweigen kann vieles sein: »Indiz von Einverständnis sowohl wie von völligem Mißverstehen, Ausdruck der Kommunikationsverweigerung sowohl wie Modus der Ansprechbarkeit und des Vernehmens. In jedem Falle aber

34 Vgl. hierzu auch Lengli: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. 2012, S. 204.

35 Mittelmeier, Martin: *Dada. Eine Jahrhundertgeschichte*. München: Siedler 2016, S. 9.

36 Vgl. von Matt, Peter: *Dada – Eine Miniatur*. In: *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*. München: Hanser 2012, S. 292-293.

37 Vgl. Hart Nibbrig, Christiaan: *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 14. Als Beispiel nennt Hart Nibbrig das Schweigen von Cordelia in Shakespears *King Lear*: »In ihrer Weigerung zu sprechen, vollzieht Cordelia einen Sprechakt, der Folgen hat.«

ist es, in den verschiedensten Erscheinungsweisen, eine Mitteilungsform.«³⁸ Das Schweigen in *Warum das Kind in der Polenta kocht* bildet eine besondere Variation des literarischen Schweigens, denn es wird auch an der Textgestaltung erkennbar gemacht. Die Fragmentarität des Textes appelliert an eine aktive Teilnahme des Lesers, die fehlenden Informationen in den leeren Seiten zu ergänzen.

Auf der Figurenebene wird Schweigen auch thematisiert: Geheimnisse werden signalisiert und Tabus errichtet. Als die Erzählerin von der Vorbereitung für die Zirkusnummer der Mutter berichtet, werden bloß die ersten Etappen vorgestellt: wie die Haare nass gemacht und gekämmt werden. »Alle weiteren Schritte werden abwechslungsweise von meinem Vater und meiner Tante gemacht./Mehr darf ich aber nicht sagen.« (P 41) Als an anderer Stelle die Erzählerin sagt, dass sie »nur im Film sterben« würde, spricht die Mutter ein weiteres Redeverbot aus: »Vom Tod zu reden bringt Unglück! sagt sie./ABER WAS BRINGT DENN KEIN UNGLÜCK!/Fast alles, worüber wir reden, bringt Unglück.« (P 69) Das Zitat enthält einen Satz, der durch die Schrift mit Großbuchstaben hervorgehoben wird. Diese Schreibweise kommt wiederholt im Roman vor und ermöglicht die Interpretation, dass einige dieser Sätze als Schreie zu lesen sind. Ähnlich wie in der oft dadaistischen visuellen Poesie oder im Comic wird mithilfe des Materialcharakters der Schrift die Redeweise definiert, die Emotion in der Stimme. Hart Nibbrig notiert in der *Rhetorik des Schweigens*, dass im Schrei das Schweigen »platzt« und »sich der Druck des Verstummenmüssens«³⁹ so entlädt. Die Kopräsenz von Schrei und Schweigen deutet im Roman auf die Unmöglichkeit eines rationalen Diskurses, in dem die Migrationserfahrungen und die Familiengeschichten der Erzählerin ausformuliert und bearbeitet werden könnten – diese Unmöglichkeit wird im Zusammenprall von Schrei und Stille im literarischen Text sichtbar.

Sowohl das Verbot selbst wie auch die Unfähigkeit der Erzählerin, sich auszudrücken, um dieses Verbot zu dekodieren, bilden eine wichtige Ursache für ihre emotionalen Störungen. Die typografische Fragmentarität des Textes und die unübliche Großschreibung sind komplementär zur Unterdrückung der Sprache.

Mehrdeutigkeit

Zu den weiteren sprachlichen Merkmalen des Romans zählt die Eigenschaft, dass einige Abschnitte oder Sätze für den Leser keinen klaren Sinn ergeben, obwohl das Geschriebene für die Ich-Erzählerin logisch erscheint. Der folgende Abschnitt zeigt dieses Phänomen:

38 Ebd., S. 40.

39 Ebd., S. 27.

Ich stelle mir den Himmel vor.

Er ist so groß, daß ich sofort einschlafe, um mich zu beruhigen.

Beim Aufwachen weiß ich, daß Gott etwas kleiner ist als der Himmel. Sonst würden wir beim Beten vor Schreck dauernd einschlafen. (P 9)

Was soll das heißen? Vor Schreck schläft man nicht ein, man schläft auch nicht ein, um sich zu beruhigen, sondern um sich auszuruhen. Der Himmel und Gott scheinen hier zwei unterschiedliche, aber von der Größe her vergleichbare Instanzen zu sein. Und angenommen, ›Gott‹ sei größer als ›der Himmel‹, wieso schläft man gerade deshalb beim Beten nicht ein?

Nicht immer ist der Text so befremdlich, doch ähnlich mehrdeutige, ja auf den ersten Blick fast absurde Passagen begleiten den Leser in seiner Lektüre und zeigen, dass diese Aussagen für die Erzählerin Sinn zu machen scheinen. Alle Kinder formulieren manchmal merkwürdige Gedanken, deren Bedeutung den Erwachsenen absonderlich erscheint. Insofern verdeutlichen solche Passagen auch, dass die Erzählinstanz als eine kindliche konzipiert wurde.

Schaut man sich diese Passagen näher an, so lassen sich dennoch Informationen zur Figur rekonstruieren; in diesem Fall erkennt man, dass die Erzählerin ein Bedürfnis hat, sich zu beruhigen, denn die Sorge um die Mutter, die als an den Haaren herabhängende Seiltänzerin jeden Abend abstürzen könnte, spannt sie an. Die enigmatischen Sätze eröffnen so ein suggestives Potenzial für Interpretationen.

Ein weiteres Beispiel für die Diffusität vieler Aussagen im Roman sind die zwei Sätze: »MEINE PUPPEN SIND GANZ DÜNN GEWORDEN. SIE VERSTEHEN DIE FREMDEN SPRACHEN NICHT.« (P 54) Ziemlich ratlos begegnet man diesem Zitat, das auf einer vollen Seite Platz hat. Identifiziert sich die Erzählerin mit ihren Puppen und deutet das Dünnwerden auf eine Essstörung oder sonst auf körperliche oder psychische Mängel hin? Versteht sie überhaupt die fremden Sprachen oder signalisiert sie hiermit, dass sie die fremden Sprachen ebenso wenig versteht? Werden die Puppen aus der Perspektive einer heranwachsenden Erzählerin kleiner und bedeutet es also, dass sie selber größer und älter wird?

Die Mehrdeutigkeit und die daraus herleitbare Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten gehört zu den sprachlichen und erzählerischen Merkmalen des Romans. In diesem Punkt zeigt und zeichnet der Text die Grenzen des literarischen Einblicks: Die Erzählerin bleibt für den Leser nicht nur namenlos, sondern auch weitgehend fremd. Man bekommt lediglich partielle Einsichten in ihr Leben in der Form einer Ansammlung von Eindrücken, die nicht immer deutbar sind. Der Roman gibt Signale, dass vieles verborgen oder unscharf bleibt, sodass man sich kein präzises Gesamtbild ihrer Lage machen kann. Das Verdienst von *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist es auch, diese Grenze des Darstellbaren aufzuzeigen.

4.3 Die Gattung ›Roman‹ sprengen: Warum das Kind in der Polenta kocht als Tagebuch, Gedicht und Märchen

Man kann *Warum das Kind in der Polenta kocht* primär als Roman bezeichnen; dies ist auch die Gattungsbezeichnung des Werks. Der ›Roman‹ bleibt jedoch ein wenig trennscharfer Begriff – die zwei gängigen Kriterien sind lediglich der breite Umfang und sein fiktionaler Charakter.⁴⁰ Auf den ersten Blick entspricht der Umfang des Buches auch dem eines gängigen Romans. Beachtet man jedoch, dass wenige Seiten vollständig beschrieben sind, bleibt der Textumfang auch für einen Roman schmal.

Interessant ist, dass auch andere Genres in Text erkennbar sind, sodass er gattungstheoretisch zu einem Hybrid wird. *Warum das Kind in der Polenta kocht* besitzt Eigenschaften des Tagebuchs, des Gedichts und des Märchens. Die Analyse der Merkmale dieser drei Gattungen am Text soll zeigen, dass er sich nicht leicht zuordnen lässt, dass er eine äußerst desorientierende Form aufweist. Das Tagebuch, das Gedicht und das Märchen bilden drei Anhaltspunkte, zwischen denen sich der Text bewegt.

Tagebuch

Mit kurzen Einträgen, die sich je auf einen thematischen Schwerpunkt beziehen, besitzt der Text Eigenschaften eines spontanen und lakonischen Tagebuchs, in dem Eindrücke und Beobachtungen chronologisch festgehalten werden. Die drei ersten Teile von *Warum das Kind in der Polenta kocht* wären demnach drei Hefte, die für die erzählten Lebensabschnitte stehen. Der vierte und kürzere Teil ist hauptsächlich im Präteritum verfasst und ähnelt weniger einem Tagebuch. Das Tagebuchhafte verleiht dem Text etwas Unverarbeitetes und emotional sehr Direktes; in *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist kein Platz für Selbstreflexionen mit langen Gedankengängen und komplex ausformulierten Sätzen. Die knappen Abschnitte bilden eine Ansammlung von Episoden, Erinnerungen und kurzen Gedankengängen in Krisensituationen, die den Eindruck eines gehetzten, unverarbeiteten Schreibens geben, das sich auf die Schreibweise des Tagebuchs beziehen lässt. Auch die vorwiegend chronologische Struktur des Textes gehört zum Tagebuchstil.

Man kann *Warum das Kind in der Polenta kocht* »als Beschreibungen von Selbstversuchen lesen, als Modellformen von Subjektivität,«⁴¹ eine Leseanleitung, die für das Tagebuch gültig ist. Arno Dusini hat die Unterschiede des Tagebuchs zu

40 Vgl. Heinz, Jutta: *Roman*. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff: *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2007, S. 658.

41 Görner, Rüdiger: *Tagebuch*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009, S. 705.

den anderen Gattungen des autobiografischen Diskurses untersucht und sieht ein Merkmal darin, dass das Tagebuch sich »durch Strukturen von ungewohnt hohem Komplexitätsgrad [auszeichnet].«⁴² Um dies zu behaupten, erweitert Dusini den Begriff ›Struktur‹ und deutet die Gattung *ex negativo*: »Wenn Tagebüchern offensichtlich eine ›Logik der Erzählung‹ eignet, die mit dem herkömmlichen narratologischen Instrumentarium nicht in den Griff zu bekommen ist, dann ist nicht die Gattung als ›formlos‹ zu verwerfen.«⁴³ Auch für *Warum das Kind in der Polenta kocht* hat sich im Laufe dieser Analyse gezeigt, dass man mit den gängigen erzähltheoretischen Begriffen die Ästhetik des Textes nur zum Teil beschreiben kann, weil die Handlung so mehrdeutig, lakonisch und suggestiv ist. Die in einem Roman zu erwartende formale Abgeschlossenheit ist bei Veteranyi nicht gegeben. Der Text ist von der unmittelbaren und undistanzierten Schreibweise markiert, die auch dem Tagebuch eigen ist.

Dass die Erzählerin erst am Ende des Romans schreiben lernt, in der Adoleszenz, schließt die Hypothese eines fiktiven Tagebuchs aus, aber nicht die der ›Tagebuchhaftigkeit‹. Die Bemerkungen der Erzählerin behalten ihren Ausdruck von Unmittelbarkeit und bekommen dadurch, dass man weiß, dass die Erzählerin Analphabetin ist, eine zusätzliche mündliche Dimension.

Andererseits entwirft der Text meistens eine Erzählperspektive, die von der Gegenwart des Geschilderten ausgeht, ein Merkmal *per se* des Tagebuchs. Auch der Einblick in das Innere der Figur wird mit der diaristischen Erzählweise ermöglicht, sodass der Leser der Figur sehr nah ist, weil die geschilderten Gedanken diese skriphafte Unmittelbarkeit besitzen, und zugleich sehr fern und fremd, weil vieles unverständlich und unvorstellbar bleibt. Diese verstörende Innensicht ist gekennzeichnet durch ein »dialektisches Bild [der] ›Ferne[n] Nähe«⁴⁴, dessen »ästhetische Leistung [es ist], das Nahe in die Ferne zu rücken und es dabei traumhaft zu verwandeln und umgekehrt die Ferne des Imaginären so dicht heranzuholen, dass sie als Realität eignen Rechts greifbar wird.«⁴⁵ Bei der Lektüre von *Warum das Kind in der Polenta kocht* hat man es wegen der Unmittelbarkeit im Erzählmodus und einer unverarbeiteten Sprache mit einem radikalen Einblick in die Migration zu tun. Insofern ist man der Figur sehr nah. Andererseits entwickeln sich durch die Mehrdeutigkeit der Sätze Verfremdungsmechanismen, die den Leser von der Erzählerin entfernen. Um es anders zu formulieren, platziert der Roman mit seiner Ästhetik

42 Dusini, Arno: *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München: Fink 2005, S. 68.

43 Ebd.

44 Mit Bezug auf Robert Walser, vgl. Groddeck, Wolfram; Sorg, Reto; Utz, Peter u. Wagner, Karl: *Robert Walsers ›Ferne Nähe‹. Zur Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Robert Walsers ›Ferne Nähe‹. Neue Beiträge zur Forschung*. München: Fink 2006, S. 9.

45 Vgl. ebd., S. 9.

einer fingierten Rohform den Leser zugleich unmittelbar nah am Erfahrungshorizont der Figur, die ihm jedoch wegen der Fragmentarität und Mehrdeutigkeit des Textes fremd bleibt; in diesem Sinne ist hier die Idee der fernen Nähe zu verstehen.

Lyrisches

Die Kürze der Abschnitte und die bisweilen rätselhaften Sätze verleihen dem Text eine lyrische Dimension. Bereits in der typografischen Gestaltung ähnelt das Buch einem Lyrikband. Viele Abschnitte haben auch ohne Kontext eine Abgeschlossenheit und sind an sich so bedeutsam wie einzelne Gedichte, so etwa ein Abschnitt im dritten Teil:

Ich will nicht mehr schlafen.
 Ich will mich nur beeilen.
 Ich will mich immer nur beeilen.
 Meine Mutter ist sehr sanft zu mir.
 Das mag ich nicht. Mir ist, als müsste ich ständig ENTSCHULDIGUNG sagen.
 Meine Mutter geht ein und aus in mir.
 Ich sehe aus wie das Foto meiner Mutter.
 Ich sehe aus ohne mich. (P 173)

Man kann diese Zeilen wie ein Gedicht mit freien Versen analysieren. Die Erzählerin wird somit zum lyrischen Ich, zu einer Erfahrungs- und Ausdrucksinstanz anderer Art als ein Ich-Erzähler im klassischen narratologischen Sinne. Die Fragmentarität und die Mehrdeutigkeit sind Merkmale der modernen Lyrik; auch hier lässt »die Knappheit der Beschreibung [...] Raum für vielerlei Deutungen [und] ruft eine Fülle von Assoziationen herauf.«⁴⁶ Obwohl die Syntax den Zeilenaufbau zu prägen scheint und keine Strophen vorhanden sind, kann man die Zeilen – man könnte für dieses Zitat auch von Versen sprechen – thematisch in drei Teile gruppieren: die drei ersten Zeilen, die zwei in der Mitte und wieder die drei letzten. Die Klangstruktur deutet auf diese Trennungsmöglichkeit hin. Das »nicht« und das »mich« der ersten und der zweiten Zeile bilden eine Assonanz; man kann diese kurzen Zeilen aber auch dadurch verbinden, dass sie demselben Anfang »Ich will« folgen. Die rhetorische Struktur lässt den Satz »Ich will mich nicht« durchschimmern, in dem der Selbsthass der Figur sichtbar werden könnte.

Semantische Verschiebungen, die sich nicht eindeutig aufschlüsseln lassen, finden statt und Begriffe, die eigentlich nicht zusammenpassen und keine klar verständlichen Sätze bilden, werden miteinander verbunden, wie hier der Satz »Ich sehe aus ohne mich.« Man kann verwirrt, krank oder verloren aussehen, aber was bedeutet »ohne sich« aussehen? Der Satz suggeriert eine Selbstentfremdung, weil

46 Lamping, Dieter: *Moderne Lyrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 52.

er eine innere Leere, einen Körper (Ich) ohne Seele (mich), andeutet. Oder wie ist es zu verstehen, dass die Mutter in der Erzählerin »ein und aus« geht? Die Beziehung zwischen Mutter und Tochter entwickelt sich gegen Ende zu einer gegenseitigen Hassliebe. Diese disharmonische Gefühlsbindung spiegelt sich vielleicht in diesem Satz wider. »Sie geht ein und aus in mir« könnte heißen, dass das Ich sie abwechselnd liebt und verwünscht. Dass die Mutter »sehr sanft« zur Erzählerin wird, deutet auf eine Veränderung in der Entwicklung der Mutter-Tochter-Beziehung. Sie scheint zu merken, dass sie weniger Macht über ihr Kind hat, dies verunsichert sie und bringt ihr Schuldgefühle.

Die Knappheit der lyrischen Sprache ermöglicht es, einen wichtigen Aspekt in der Mutter-Tochter-Beziehung zu berühren. Es scheint, dass die Erzählerin zu ihrer Mutter ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis unterhält, das problematisch ist. Zum einen kann sie ohne sie nicht leben, dies macht die Episode im Kinderheim klar (vgl. P 79-120); und zum anderen schadet die Mutter der Tochter. Um dies darzustellen, konzipiert der Roman eine Strategie der Verfremdung und setzt dabei auf eine lyrische Sprache. Dem Leser kommt eine aktive Rolle zu, weil er den Text dekodieren muss, um ihn interpretieren zu können. Diese Dekodierungsleistung ist mit der Mehrdeutigkeit und der Lakonie hier besonders groß. Wenn es schließlich falsch wäre, *Warum das Kind in der Polenta kocht* als Lyrik zu bezeichnen, wurde doch gezeigt, dass dem Text lyrische Qualitäten zugeschrieben werden können.

Märchen

Neben dem Tagebuch und dem Lyrischen weist *Warum das Kind in der Polenta kocht* auch Merkmale auf, die für das Märchen charakteristisch sind; dies unabhängig davon, dass im Roman selbst das Märchen mit dem Polenta-Kind in verschiedenen Variationen immer wieder thematisiert wird. Dieser Aspekt wird im Unterkapitel »Überlebensstrategien« (S. 171-176) näher besprochen. Um zu zeigen, inwiefern der Roman als Gattung märchenhafte Züge aufweist, beziehe ich mich auf die kanonischen Definitionsvorschläge von Max Lüthi⁴⁷ und Wladimir Propp⁴⁸, die zwar in ihrer Herangehensweise sehr unterschiedlich sind, die jedoch beide Anschlussmöglichkeiten für den untersuchten Text anbieten. Die Überlegung, Veteranyis Roman als Märchen zu charakterisieren, soll hier im Voraus relativiert werden: Der Text enthält lediglich märchenhafte Züge, die aufgezeigt werden sollen, weil sich somit die Erzählweise näher bestimmen lässt. Als Ganzes lässt sich der Text jedoch keineswegs als Märchen kategorisieren.

47 Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. [1947] München: Franke 1981.

48 Propp, Wladimir: *Morphologie des Märchens*. [1928] Aus d. Rus. v. Christel Wendt. München: Hanser 1972.

Der erste Aspekt ist die Isoliertheit und das Unterwegssein der Figur: »Tausend Gründe findet das Märchen, seine Helden auswandern zu lassen: die Not der Eltern, die eigene Armut, die Bosheit der Stiefmutter, eine vom König gestellte Aufgabe [...]. Jeder Anlass ist dem Märchen recht, der den Helden isoliert und ihn zum Wanderer macht.«⁴⁹ Das Märchen als Genre hat demnach eine grundsätzliche Affinität zur Migrationsthematik, wobei im Märchen jedoch die Heimkehr das Ziel bleibt. Zweitens spricht die Namenlosigkeit der Figuren⁵⁰ und der Orte, an denen sie sind, für eine Erzählweise, die dem Märchen nah ist; Rotkäppchen beispielsweise heißt so wegen ihrer Kleidung, es ist nicht der Name des Mädchens; die anderen Protagonisten des allbekanntesten Märchens bleiben übrigens auch namenlos. Genauso unbestimmt wie im Märchen sind viele Orte und Schauplätze des Romans. Lediglich Rumänien als Herkunftsland der Zirkusartisten und die Schweiz, wo die Erzählerin in einem Kinderheim untergebracht wird, sind ungefähr geografisch verortbar. Dass die Innenwelt der Figur wenig beschrieben wird, ist auch ein Beleg dafür, dass der Roman eine Märchenwelt entwirft, denn »das Märchen zeigt uns [auch] flächenhafte Figuren, nicht Menschen mit lebendiger Innenwelt.«⁵¹ Gefühle werden zwar dargestellt, aber stets lakonisch.

Der russische Volkskundler Vladimir Propp (1895-1970) entwickelt 1928 in seiner *Morphologie des Märchens* eine »sorgfältige und minutiöse Definition der russischen Märchen, [die] bis heute gültig und nicht überholt« ist.⁵² Jedes Märchen lässt sich als »Aufeinanderfolge [von] Funktionen in verschiedenen Formen«⁵³ schematisch zusammenfassen. Da Propp jeder Funktion ein Symbol zuweist, liegt jedem Märchen eine Art Formel zugrunde. Die Funktion 1 lautet zum Beispiel: »Ein Familienmitglied verlässt das Haus für eine Zeit« und sie wird durch ein *a* symbolisiert.⁵⁴ Das Tiermärchen vom *Wolf und den sieben jungen Geißlein* basiert zum Beispiel somit auf dem Schema »b¹a¹A¹B⁴C⁴S⁴L⁵↓«. ⁵⁵ Es wurde zudem gezeigt, dass Propps einunddreißig Funktionen auf die »Volksdichtung anderer Völker«⁵⁶ übertragbar sind.

49 Lüthi: *Das europäische Volksmärchen*. 1981, S. 18.

50 Vgl. zum Aspekt der Namenlosigkeit der Figuren: Lengl: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. 2012, S. 210-211 und Suren: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt*. 2011, S. 215-218.

51 Lüthi: *Das europäische Volksmärchen*. 1981, S. 16.

52 Voigt, Vilmos: *Morphologie des Erzählguts*. In: Rolf Wilhelm Brednich et al. (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 9. Berlin: De Gruyter 2011, S. 921-932, hier S. 924.

53 Propp: *Morphologie des Märchens*. 1972, S. 98.

54 Ebd., S. 31.

55 Vgl. ebd., S. 99.

56 Voigt: *Morphologie des Erzählguts*. 2011, S. 925.

Ich möchte nun anschaulich machen, dass einige Passagen aus *Warum das Kind in der Polenta kocht* Propps Funktionen entsprechen, um somit zu verdeutlichen, dass der Roman Eigenschaften des Märchens besitzt. Propps zweite Funktion lautet: »Dem Helden wird ein Verbot erteilt«⁵⁷ (Symbol *b*). Er gibt als Beispiel ein Zitat aus dem Märchen *Wilde Schwäne*: »Paß aufs Brüderchen auf und *geh nicht vom Hof*«⁵⁸, lautet das Verbot. Veteranyis Roman enthält ähnlich formulierte Verbote: »WIR DÜRFEN NICHTS LIEBGEWINNEN« (P 18), heißt es anfangs, als das Zirkusleben geschildert wird. Über die Nummer der Mutter wird folgendes Verbot formuliert: »Niemand darf wissen, wie lang das Haar meiner Mutter ist, sonst kopieren sie uns die Nummer, und dann haben wir keine Arbeit mehr und müssen zurück in unser Land.« (P 43) Am deutlichsten wird das Verbot thematisiert, als die Erzählerin ihren Hund Bambi aus Versehen tötet:

Warum hat Bambi den Kopf in die Türspalte gesteckt?
 Das ist verboten!
 Es ist verboten, den Kopf in die Türspalte zu stecken!
 Es ist verboten!
 Verboten!

Der Grund für diesen Tod ist, dass der Hund gegen das Verbot verstoßen hat; ein Motiv, das Propp unter der dritten Funktion formalisiert und in vielen Märchen zu finden ist (Rotkäppchen kommt beispielsweise vom Weg ab und pflückt Blumen).

So wie in Märchen auch übernatürliche Erscheinungen vorkommen, so gibt es im *Kind, das in der Polenta kocht* einige paranormale Stellen, etwa in Bezug auf den Vater: »Meinem Vater sind am ganzen Körper Rücken gewachsen« (P 123). Auch im Rahmen der Episode, in der die Erzählerin sexuell missbraucht wird, wird auf einen übernatürlichen Moment hingewiesen: »Im Zimmer begann es zu schneien./Das Sofa fror ein./Meine Hände und Füße froren ein./Meine Augen./Der Schnee deckte mich zu.« (P 166) Die Zirkusvorstellung der Mutter hat für die Erzählerin auch etwas Übernatürliches: »WENN MEINE MUTTER AN DEN HAAREN HÄNGT, LÄUFT SIE IN DER LUFT« (P 59).

Die Episode im Kinderheim hat insofern typologisch gesehen etwas Märchenhaftes, als dass der Held – die Erzählerin – eine Zeit von der Mutter wegkommt und zurückkehrt. Das Verlassen des Zuhauses entspricht der ersten proppschen Funktion, wobei die zwanzigste Funktion die Rückkehr des Helden bezeichnet. In *Warum das Kind in der Polenta kocht* handelt es sich dabei um eine Rückkehr zu jemandem und nicht zu einem fixen Ort. »Dann kam meine Mutter und holte mich zurück« (P 120), heißt es.

57 Propp: *Morphologie des Märchens*. 1972, S. 32.

58 Ebd. Hervorhebung SM.

In der vierundzwanzigsten Funktion erhält der Held ein anderes Aussehen (Symbol *T* für ›Transfiguration‹). Dies geschieht auch der Erzählerin, die »einen Ausschlag im Gesicht und am Hals gekriegt [hat]. Er breitet sich aus wie Feuer unter der Haut.« (P 168) Als die Erzählerin im Heim ist, steht alleine auf einer Seite der enigmatische Satz: »ICH LASSE MEINE HAUT AUF DEN BODEN FALLEN.« (P 85)

Offt ist der Märchenheld auf der Suche nach etwas, nach einem geraubten Mädchen oder einem Gegenstand. Bei Propp thematisieren mehrere Funktionen das Suchen. In *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist das Ziel der Suche, berühmt und reich zu werden; der Wunsch, ein Haus zu besitzen, wird öfters erwähnt (vgl. etwa P 20, 62, 139). Dass dieses konkrete Lebensziel die Erzählung strukturiert, unterstreicht die Verbindung zwischen dem literarischen Text und der Gattung Märchen, in dem der Held ja auch eine präzise Aufgabe zu erfüllen hat.

Der Roman endet mit der Beschreibung einer Filmszene, in der die Mutter als rumänische Großmutter mit Kopftuch verkleidet ist und wie in einem tschechoslowakischen Märchenfilm winkt. Was *Warum das Kind in der Polenta kocht* fehlt, um es als Märchen bezeichnen zu können, sind das Abgerundete der Texte der Volksdichtung und eine klare Moral.

Dieser erste Teil der Analyse hat demnach zeigen können, dass die Erzählweise und die Literatursprache, die in diesem Unterkapitel analysiert wurden, in ihrer ästhetischen Komplexität und semantischen Mehrdeutigkeit die Situation der Ich-Erzählerin spiegeln. Ebenso wenig wie sich die Gattung von *Warum das Kind in der Polenta kocht* definieren lässt, kann man den Charakter der Figur erfassen – er lässt sich dennoch ›lokalisieren‹. So gesehen reflektiert die Form den Inhalt.

4.4 Ein traumatisiertes Unterwegskind

Die Erzählerin versucht, die traumatisierenden Migrationserfahrungen zu überwinden. Dabei kann man verschiedene Überlebensstrategien identifizieren. Zwei Motive werden analysiert: die Hoffnung auf eine Karriere als erfolgreiche Schauspielerin und das Erzählen, sowohl passiv als Zuhörerin als auch aktiv als Figur, die selbst erzählt. Um zu zeigen, wie diese zwei Punkte der Erzählerin in der Überwindung ihrer Traumata helfen, sollen zuerst ihre Leiden kommentiert werden. Die Folgen der Migration sollen also ausgeführt werden, um in einem zweiten Schritt die Reaktionen der Erzählerin darauf analysieren zu können, ihre Überlebensstrategie. Zwei Aspekte sind bei diesem ›Psychogramm‹ einer literarischen Figur zu betrachten: die Heimatlosigkeit in der Migration und der sexuelle Miss-

brauch. Dass die problematische Mutter-Tochter-Beziehung⁵⁹ auch den langfristigen Zustand der Erzählerin prägt und als wichtiger Grund für ihre traumatisierte Kindheit anzusehen ist, steht außer Frage. Das Verhalten der Mutter führt zur sozialen Isolation des Kindes. Die Mutter-Kind-Beziehung kann man als destruktiv bezeichnen, denn »sie ist nicht von Liebe und Verständnis geprägt, sondern von Angst, gegenseitigem Misstrauen, Machtmissbrauch und ausgenutzter Abhängigkeit.«⁶⁰ Da dieser Aspekt in der Analyse durchgehend thematisiert wird, braucht es hier diesbezüglich keine separate Darlegung.

Das gescheiterte Migrationsprojekt der Zirkusfamilie gehört zu den wichtigen Themen des Textes. Resigniert meint die Mutter: »Hier haben alle warmes Wasser im Bad und einen Kühlschranks im Herzen!« (P 131) Sie fügt hinzu, dass, »wenn [sie] gewußt hätte, was die Demokratie aus [ihnen] gemacht hätte, wäre [sie] nie von zu Hause weggegangen!« (P 131) Die Mutter ist verbittert, weil sie ihre Illusionen verloren hat. Wie Melinda Nadj Abonjis Roman *Tauben fliegen auf* beginnt die Handlung unterwegs, aber nicht im schicken Auto, das gegenüber der zurückgebliebenen Familie als Beweis für erarbeiteten Wohlstand vorgezeigt wird, sondern im engen Zirkuswohnwagen. Dieses mobile Zuhause verdeutlicht das Fehlen eines festen Zuhauses, welches ein Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gegend ermöglichen würde.

Das fremde Herkunftsland Rumänien als unheimliche Heimat

Rumänien ist das Herkunftsland der Familie, die Erzählerin kennt es jedoch »nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen [ihrer] Mutter.« (P 10) Dass die Handlung sich stets außerhalb dieses Landes abspielt, zeigt, dass die Figur als »Unterwegskind«⁶¹ nicht die Möglichkeit hat, eine Zugehörigkeit zu einem Ort oder einer größeren Gemeinschaft aufzubauen. »Wir wohnen immer woanders« (P 18), heißt es im ersten Teil, und bereits auf den ersten Seiten wird die Heimatlosigkeit der Figur thematisiert: »Hier ist jedes Land im Ausland. Der Zirkus ist immer Ausland. Aber im Wohnwagen ist das Zuhause.« (P 10) Die paradoxe Formulierung »Jedes Land ist im Ausland« zeigt, dass sich die Erzählerin überall fremd fühlt. In dieser Aussage

59 Für Tanja Becker bildet die Mutter »die einzige Konstante im Leben der kindlichen Ich-Erzählerin.« Vgl. Becker: »Vor allem starb ich an meiner Mutter, die mir aus dem Gesicht wuchs: Mutter-Tochter-Beziehungen bei Herta Müller und Aglaja Veteranyi. 2009, S. 227.

60 Meyer: *Grenzenlose Mutterliebe?* 2019, S. 157.

61 Mit dem Begriff »Unterwegskind« bezeichnet sich Ilma Rakusa in ihrer autobiografischen Erzählung *Mehr Meer*, die in dieser Arbeit auch untersucht wird. Vgl. MM 76, sowie S. 240 dieser Arbeit. Im Gegensatz zu Rakusa, die zwar oft den Lebensort wechselte, aber stets in Wohnungen lebte, ist die Erzählerin von Aglaja Veteranyi bis zu ihrem Aufenthalt im Kinderheim tatsächlich stets unterwegs. Der Begriff »Unterwegskind« findet sich nicht in Aglaja Veteranyis Roman.

erkennt man die Unmöglichkeit der Erzählerin, das Ausland von einem ›Nicht-Ausland‹ zu differenzieren. Indem geografische Referenzen nur spärlich und vage gegeben werden, verfolgt der Text eine Ästhetik einer »Entortung (*dislogement*)», einer bewussten Verzichtserklärung auf Territorialansprüche.«⁶² Das Fehlen von Ortsangaben unterstreicht die Orientierungslosigkeits- und die Fremdheitsgeföhle der Hauptfigur.

Das Migrationsphänomen ist ohne Verweis auf die Abwesenheit des Heimatgefühls kaum bestimmbar. Der Begriff ›Heimat‹ wird zwar im Roman nie verwendet, er steht jedoch thematisch im Mittelpunkt des Textes. Im Rahmen dieser Analyse wird der Heimatbegriff in seinem allgemeinen Sprachgebrauch verwendet, als Ort also, wo der Mensch »frühe, in der Regel prägende Sozialisationserfahrungen macht, die weitgehend Identität, Charakter, Mentalität [und] Einstellungen [...] prägen.«⁶³ Der Ausdruck enthält zudem die zeitliche Dimension eines »räumlich bestimmbaren gemeinsamen Herkommens, [das] – im Ablauf der Generationen – an die Angehörigen [...] weitergegeben«⁶⁴ wird. Heimat verweist insofern auf einen »territorial bezogenen Erfahrungsraum, [der mit] der Kindheit verbunden ist.«⁶⁵ *Warum das Kind in der Polenta kocht* thematisiert an mehreren Stellen den Bezug zur rumänischen Herkunft der Familie, welcher symbolisch gepflegt und aktiviert wird. Im Text werden keine Erinnerungen an eine örtliche Bindung formuliert, er gibt für die Erzählerin keine Orte der Kindheit. Man kann demnach nicht von einer verlorenen Heimat sprechen. Rumänien ist die Heimat der Eltern, und sie haben auf diese Heimat verzichtet; nur sie haben die Möglichkeit, Nostalgie zu empfinden. Ihr Kind ist unterwegs groß geworden, und die Heimatlosigkeit, mit der die Ich-Erzählerin umgehen muss, ist insofern eine absolute.

Das Essen als familiäres Ritual des Beisammenseins ist für die Erzählerin das einzige ›Zuhause‹.⁶⁶ Sie öffnet »die Tür vom Wohnwagen so wenig wie möglich, damit das Zuhause nicht verdampft.« (P 12, vgl. auch P 70) Wie Katja Suren ausführlich zeigt⁶⁷, spielt dieses Essensmotiv, das bereits im Romantitel präsent ist,

62 Stockhammer, Robert; Arndt, Susan u. Naguschewski, Dirk: *Die Unselbstständigkeit der Sprache (Einleitung)*. In: Dies. (Hg.): *Exophonie: Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kadmos 2007, S. 7-30, hier S. 10.

63 Brockhaus: *Heimat*. URL: <https://uni-laus.brockhaus.de/sites/default/files/pdfpermlink/heimat-fdd99e15.pdf>. (Abgerufen am 15.09.2016).

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Die Begriffe »Heimat« und »Zuhause« unterscheiden sich dadurch, dass das Zuhause nicht lokalisierbar ist und auch keine Bindungen an andere Menschen voraussetzt. Das Zuhause ist das Haus, die Wohnung oder der Wohnwagen, in dem man lebt und übernachtet; die Heimat bezieht sich auf eine Stadt oder eine Region, in der sich eine Entwicklung vollzieht und soziale Bindungen zu Familienmitgliedern und Freunden existieren.

67 Vgl. Suren: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt*. 2011, bes. S. 219-224.

nicht nur in Zusammenhang mit der Heimatlosigkeit eine bedeutende Rolle. Suren vertritt die These, dass die »Beziehung der Protagonistin zu ihrer Umwelt grundsätzlich oral strukturiert«⁶⁸ sei. Sie zeigt, dass Essensrituale im Zusammenhang mit Angst konzipiert werden (vgl. P 25), dass das Essensgeschehen auch mit religiösen Ritualen in Verbindung gebracht wird (vgl. P 75), und verdeutlicht die sexuelle Dimension von Oralität, die im Roman präsent ist (vgl. P 63 u. P 164).

Das rumänische Essen bleibt dennoch ein blasser Ersatz für eine Heimat, es markiert die Absenz einer Zugehörigkeit zu einem anderen Ort als dem der Familie. Es gibt für die Erzählerin keine andere Gemeinschaft.

Flüchtlinge

Auch die Situation Rumäniens wird im Zusammenhang mit Migration erwähnt, weil die Armut des Landes sowie die politische Verfolgung zur Notlage der Figur beitragen. Der Verweis auf den »DIKTATOR, [der] RUMÄNIEN MIT STACHELDRAHT UMZINGELT« hat, ermöglicht es, die Handlung zeitlich zu situieren.⁶⁹ Nicolae Ceaușescu (1918-1989) hat seit 1965 und bis zum Fall des Eisernen Vorhangs das Land mit starkem Personenkult geführt.⁷⁰ Die Angst der Eltern vor der Securitate, dem rumänischen Geheimdienst, überträgt sich auf die Erzählerin und gehört zu den psychischen Belastungen, unter denen sie als Kind leiden muss:

Zu Hause dürfen die Leute nicht einmal im Traum frei denken. Wenn sie dann laut sprechen und von den Spionen gehört werden, werden sie nach Sibirien gebracht. Zwischen den Wänden haben die Spione Geheimgänge.

Die Fremden wollen uns aber auch schaden.
Ich darf den Wohnwagen nicht alleine verlassen.
Ich darf mit den anderen Kindern nicht spielen.
Meine Mutter traut niemandem.
Ich muß das auch lernen. (P 28)

68 Vgl. ebd., S. 219.

69 Es ist anzunehmen, dass der Roman in den 1970er und 1980er Jahren spielt, was auch mit den biografischen Daten von Aglaja Veteranyi übereinstimmt. Vgl. Esselborn: *Im Ungesicherten unterwegs: Aglaja Veteranyi*. 2011, S. 266.

70 Obwohl Nicolae Ceaușescu im Text nie wörtlich genannt wird, ist er erkennbar, denn es ist die Rede vom Diktator, der Gott verboten habe und »von Beruf Schuhmacher« (P 38) sei. Tatsächlich hat Nicolae Ceaușescu eine Lehre als Schumacher absolviert. Vgl. Féron, Bernard: *Ceaușescu Nicolae (1918-1989)*. In: Universalis éducation [online]. Encyclopædia Universalis. (Abgerufen am 09.09.2016). URL: www.universalis-edu.com/encyclopedie/nicolae-ceausescu/.

Durch die Haltung der Eltern wird die Erzählerin in eine paranoide Stimmung versetzt und von der Außenwelt isoliert, was die Bedeutung der Familie als Mikrokosmos verstärkt und die Erzählerin zusätzlich belastet. Der Wohnwagen als ›Zuhause‹ ist ein enger Raum, in dem der familiäre Druck entsteht. Dieser Druck wird auch bildlich dargestellt. Die Erzählerin öffnet »die Tür [...] so wenig wie möglich, damit das Zuhause nicht verdampft« (P 10). Der Wohnwagen wird zum Kochtopf, in dem der Wasserdampf den Druck auf den Deckel verstärkt. Auch so lässt sich das Bild vom Kind, das in der Polenta kocht, entschlüsseln: Der Wohnwagen wird als Topf lesbar, die unerträglichen Familienverhältnisse als ›die Polenta‹ und die Erzählerin als das ›Kind in der Polenta‹, das große Qualen erleidet. Dieser enge Familienwohnwagen wird zugleich als eine Schutzatmosphäre und als ein Ort der Ausgesetztheit geschildert.

Das Mädchen ist nicht nur ständig unterwegs, es darf auch nicht mit anderen Menschen reden. Im Zusammenhang mit der Situation der Familie als Flüchtlinge wird die Angst vor dem rumänischen Geheimdienst thematisiert:

Wir haben einen Flüchtlingspaß.

An jeder Grenze werden wir anders behandelt als die richtigen Leute. Die Polizei läßt uns aussteigen und verschwindet mit unseren Papieren.

Meine Mutter gibt ihnen immer Geschenke, Schokolade, Zigaretten oder Cognac. Und macht schöne Augen.

Wir sind aber trotzdem nie sicher, ob sie nicht die SECURITATE anrufen. (P 63)

Als Flüchtling sieht sich die Erzählerin als Mensch zweiter Klasse. Das Anderssein und das Gefühl, anders zu sein, hängen auch mit diesem Status zusammen.

Eine enigmatische Erklärung für die Gründe, weshalb die Familie ausgereist ist, bietet der Vater mit einer kurzen Allegorie: »Die Menschen suchen das Glück wie unser Blut das Herz. Wenn kein Blut mehr zum Herzen fließt, trocknet der Mensch aus, sagt mein Vater./Das Ausland ist das Herz. Und wir das Blut.« (P 39) Der Gedankengang des Vaters ist logisch nicht ganz nachvollziehbar. Die pseudo-medizinische Begründung: »Wenn kein Blut mehr zum Herzen fließt, trocknet der Mensch aus« lässt sich in Zusammenhang mit den anderen zitierten Sätzen nicht aufschlüsseln, es wird aber die Assoziation suggeriert, dass die Flucht ins Ausland für den Vater eine überlebensnotwendige Bewegung gewesen ist. Aus diesem Gleichnis lässt sich eine zweite Einstellung der Eltern erkennen: Die Suche nach Glück, das im Wesentlichen mit Geld und Eigenheim gleichzustellen ist, wird als ein Ziel, das es zu erreichen gilt, konzipiert. Dieses Zitat zeigt andererseits beispielhaft die Bedeutung des Märchenmotivs im Roman. Der Akzent wird auf die Suche nach Glück gesetzt, welche für das Märchen kennzeichnend ist, etwa mit dem charakteristischen Endsatz: »Und sie lebten glücklich bis an ihr seliges Ende.«

Fremde Familienangehörige in der Diktatur

Eine bedeutungsschwere Folge der Emigration ist die Trennung von den Familienangehörigen, die im Herkunftsland bleiben. Die Zirkusartisten können als politisch verfolgte und illegal ausgewanderte Flüchtlinge ihre Angehörigen nicht besuchen. Die Mutter leidet darunter, dass es ihrer Familie in Rumänien schlecht geht; es wird davon berichtet, wie ihre Cousine »zu Hause vor dem Brotladen die ganze Nacht Schlange stehen [muß]« (P 12). Neben der Armut spielt auch die politische Lage im Land eine Rolle, denn einerseits seien die »Eltern nach [der] Flucht zum Tode verurteilt« (P 52), andererseits sei deswegen

Onkel Petru im Gefängnis gefoltert [worden]. Und Onkel Nicu wurde vor seiner Wohnungstür erschlagen.

Als meine Mutter davon erfuhr, schrie sie wie in einem rumänischen Klagelied.

Erst als mein Vater im Gang des Hotels alle Fensterscheiben zerschlug und die Polizei kam, hörte sie damit auf. (P 53)

Die Unmöglichkeit, den Verwandten zu helfen, und noch schlimmer: das Schuld-bewusstsein, dass wegen der eigenen Flucht Verwandte getötet oder eingesperrt werden, verursachen bei der Mutter starke emotionale Störungen; so spricht sie an anderer Stelle »von ihren vielen Geschwistern, sie weint dabei und schlägt sich auf den Kopf.« (P 35) Da die Erzählerin die Verwandten nicht persönlich kennt, empfindet sie auch weniger Mitleid. Von dem Kummer der Mutter scheint die Erzählerin auf eine eigenartige Weise betroffen zu sein, denn sie bemerkt, dass diese Szene »wie Ballett« (P 35) aussieht. Die Grenze zwischen Leben und darstellender Kunst wird verwischt; dem Kind erscheint die Krise der Mutter als eine Variation ihrer Zirkusnummer.

Die wirklichkeitsfremde Beziehung zu den ihr unbekanntem Verwandten spielt eine wichtige Rolle, denn sie hätten jene Gemeinschaft bilden können, die der Erzählerin so schmerzhaft fehlt. Im dritten Teil des Romans wird eine Szene dargestellt, in der das Schreiben an die Verwandten in Rumänien thematisiert wird:

Schreib doch auch, drängt meine Mutter.

Ich kann nicht, sage ich.

Sie kriegt den dunklen Blick: Wie kannst du das von deiner Muttersprache sagen! Was sollen die Leute denken? Daß wir dem Schuhmacher entkommen sind, damit es uns hier schlechter geht als zu Hause? Daß mein Mann mich verlassen hat und daß meine Tochter nicht schreiben kann? Sollen sie das von uns denken? (P 151)

Das Scheitern der Auswanderung in den Westen als Lebensprojekt wird hier explizit formuliert. Der in der Forschung viel zitierte⁷¹ Satz »MEINE FAMILIE IST IM AUSLAND WIE GLAS ZERBROCHEN« (P 132) kristallisiert sich aus der Niederlage. Man kann die Aussage mit dem Porzellangeschirr, das die Mutter für das zukünftige Haus auf Vorrat sammelt, in Verbindung bringen. Dieses Sammeln symbolisiert die Hoffnung auf ein besseres Leben, die im Laufe des Romans zerbricht.

Die Aussagen der Mutter über das, was die Angehörigen nicht über sie denken dürfen, entsprechen der fiktionsinternen und diegetischen Wahrheit. Sie will vermeiden, dass die Verwandten einen Einblick in ihre Lebenssituation bekommen, sie hat sich in Lebenslügen verstrickt. Dass eine solche Haltung der Entwicklung des Kindes schaden kann, liegt auf der Hand.

Anschließend folgt ein Durcheinander von Sätzen, die die Familienangehörigen aus Rumänien schreiben (P 152-153). Mit seiner Mehrstimmigkeit klingt der tragikomische Abschnitt wie ein experimentelles Theaterstück, in dem die Figuren aneinander vorbeireden. Gewisse Themenkomplexe lassen sich ausmachen. So beginnt der Abschnitt mit einem Satz, der noch drei Mal in verschiedenen Variationen wiederholt wird: »Bitte seid nicht böse auf uns.« (P 152) Komplementär zu dieser Bitte schreiben die Verwandten, dass sie die Mutter und die Erzählerin lieben; sie schicken Küsse, äußern Glück- und Segenswünsche, was sich so anhört: »Wir wünschen euch und allen euren Freunden dort nur das Beste, Gesundheit, Glück, die Erfüllung aller Wünsche!« (P 152) Oder weiter: »Gott soll alle eure Wünsche erfüllen, er soll euch reich machen, damit ihr uns helfen könnt!« (P 153) Sie sprechen auch die Familienbeziehung an – »Wir sind eure Familie.« (P 153) – und appellieren an die Solidarität; abschließend heißt es: »Ich bin dein Onkel Petru, ich habe dir im Park die Schwäne gezeigt, erinnerst du dich?« (P 154) »Ich bin deine alte Tante, ich habe deine Mutter im Krieg barfuß in die Berge getragen.« (P 153)

Doch es scheint für die Familie in Rumänien viel mehr darum zu gehen, von den Angehörigen, die es in den Westen geschafft haben, Geld zu bekommen, als freundliche Familienbeziehungen lebendig zu erhalten. Sie erklären dafür zum einen, wie schwer das Leben in Rumänien ist: »[Es] ist ein Haufen Scheiße.« (P 153), »Ilena erbricht immer, weil sie so hungern muß« (P 153), und zum anderen haben sie ganz konkrete Wünsche, so schickt die Familie »Arztrezepte und Wunschlisten mit ausgeschnittenen Füßen für die richtige Schuhgröße.« (P 152) Die Cousine Josefina hat einen besonderen Wunsch, sie »kann im Haus alles tun« und schreibt: »bitte finde einen guten Mann für mich zum Heiraten« (P 153).

71 Etwa im Titel eines Aufsatzes von Meyer: »*Meine Familie ist im Ausland wie Glas zerbrochen*« *Heimatverlust und Identitätsstiftung in transkulturellen Familiennarrativen*. 2016. Vgl. auch Suren: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt*. 2011, S. 247, sowie Leng: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Thelem 2012, S. 243.

Das erzählerische Durcheinander, in dem diese Familienstimmen aus Rumänien präsentiert werden, zeigt die Hilflosigkeit der Erzählerin ihrer Familie gegenüber, die sie nur durch die Mutter und diese Briefe kennt. Sie ist von dieser Situation überfordert. Nicht etwa Kommentare der Erzählerin, sondern einzig die Erzählweise deutet auf die Verständnislosigkeit der Erzählerin hin. Das konzipierte Dispositiv für die Äußerungen der Verwandten kreiert diesen Eindruck, welcher überzeugend vermittelt wird, weil der Leser selbst diese Verwirrung nachempfindet und nicht als ausformulierte Erklärungen zur Kenntnis nimmt.

Für die Zirkusartistenfamilie war die Flucht in den Westen ursprünglich als Befreiung vom Ceaușescu-Regime gedacht; die Eltern hatten sich auf ein erfolgreiches und würdevolles Leben jenseits des Eisernen Vorhangs eingestellt. Dass das Migrationsprojekt langfristig gescheitert ist, weil die Eltern sich trennen und sich nirgends etablieren können, bildet einen wichtigen Grund für die Leiden der jungen Erzählerin.

Trauma Missbrauch

Der sexuelle Kindesmissbrauch ist ein Motiv, das im Roman sehr präsent ist und dementsprechend in der Forschung aufgenommen wurde.⁷² Im Roman wird mehrmals erwähnt, dass der Vater die Halbschwester der Erzählerin missbraucht (vgl. P 22, 23, 123). Man kennt das Alter der Schwester nicht; da sie mit der Erzählerin jedoch im Kinderheim war, kann man davon ausgehen, dass die Schwester als Kind und Jugendliche von ihrem leiblichen Vater missbraucht wurde. Die Erzählerin verehrt ihre Schwester (vgl. P 31), und der Roman deutet an, dass dieser Inzest im Rahmen der eigenen Familie die Entwicklung ihrer Sexualität beeinflusst hat. Als die Phase anfängt, in der die Erzählerin bei der Varietébesitzerin Pepita auftritt, fällt die Bemerkung: »Mich hat noch nie ein Mann am richtigen Ort berührt. Ich denke an nichts anderes. Ich will von zweien gleichzeitig vergewaltigt werden.« (P 143) Die Erzählerin befindet sich zu dieser Zeit in der Pubertät (vgl. P 133). Entsprechende Überlegungen über erste Sexualkontakte sind insofern zu erwarten, allerdings deutet diese Fantasie auf ein problematisches Sexualverhalten, weil sie einen gegen sich selbst gerichteten Gewaltakt darstellt, der mit Erotik wenig zu tun hat. Liebe ist im Roman nahezu völlig abwesend.

Als dreizehnjährige »Tänzerin« ist der Auftritt der Erzählerin in Varietés bzw. Stripteaselokalen eindeutig sexuell konnotiert: An ihren »Brustwarzen wippen kleine, blauweiß gestreifte Glitzersterne, die [sie sich] mit Pflaster auf die Haut« (P 141) klebt. Mit wenigen Stichwörtern wird ihre Nummer mit dem Titel »DAS TELEFON« (P 142) dargestellt: »Langsam, fast unmerklich,/immer noch singend,/meine Beine

72 Vgl. Suren: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt*. 2011, S. 226-230.

mit dem Hörer streicheln,/das Negligé abstreifen. [...] Fotos von mir verteilen,/Ein wenig meine Beine anfassen lassen.« (P 142)

Obwohl die Mutter ihr Kind im Stripteaselokal auftreten lässt – ihr auch keine andere Wahl lässt –, passt sie auf, dass ihre Tochter nicht missbraucht wird. Dies weniger aus mütterlicher Liebe als aus Angst, dass sie sich durch eine Beziehung mit jemand anderem von ihr emanzipieren könnte: »Meine Tochter ist noch Jungfrau, weil ich sie so halte!/Bei SO ballt sie die Faust und lächelt.« (P 143) Das Zitat zeigt, dass die Mutter-Tochter-Beziehung aus einer explosiven Mischung aus Liebesförderung, Missbrauch und Kontrolle besteht.

Die Armando-Episode

Analog zur Schwester, die von ihrem Vater missbraucht wurde, wird die Erzählerin im fünften Kapitel des dritten Teils (P 157-167) zum Opfer eines Pädophilen namens Armando, der vorerst bloß »der Mann« genannt wird. Armando erscheint mit seiner Frau in der Show, wo die Erzählerin »hüfteschwenkend« (P 141) auftritt, und kommt mit der Mutter in ein Gespräch, bei dem sie ihre Tochter »wie ein Stück Kuchen« (P 157) vorführt, weil sie in Armando jemanden sieht, der »einen Filmstar aus [ihrer] Tochter« (P 157) machen könnte. Armando hat zwei Söhne, und es entsteht zwischen seiner Familie und der Mutter der Erzählerin eine freundschaftliche Verbindung (vgl. P 158). Die Erzählerin schätzt diese Freundschaft: Als die Mutter Armandos Familie zum Essen einlädt, fällt der Satz: »Auf dem Foto sehen wir wie eine Familie aus.« (P 158) Ob dieses Wir für die Tochter und die Mutter steht oder ob damit auch Armandos Familie gemeint wird, bleibt offen. Es wird jedenfalls verdeutlicht, dass die Erzählerin ihr Zusammensein mit der Mutter nicht als familiär wahrnimmt: Es braucht eine Bildbeschreibung, damit eine Familie durch das Medium der Fotografie vorgetäuscht werden kann. Das zeigt, wie weit entfernt die Erzählerin davon ist, eine Familie zu haben. Die Tatsache, dass die Erzählerin und ihre Mutter eine Zeit lang mit einer anderen Familie leben, reicht nicht aus, um den Eindruck entstehen zu lassen, dass die Erzählerin in normalen Familienverhältnissen lebt. Einzig durch das Betrachten einer Bildaufnahme kann vorgetäuscht werden, dass die Erzählerin eine normale Familie hat. Die Bildbeschreibung erlaubt diese Präzisierung zur Not der Erzählerin bezüglich ihrer Familiensituation.

Es scheint sinnvoll zu zeigen, wie explizit und krude die sexuellen Nötigungen dargestellt werden. Weil der literarische Einblick in die Migration nicht verhüllend sein soll, wird der sexuelle Missbrauch im Folgenden in seiner Abscheulichkeit zitiert. Der erste Übergriff findet bei Armando zu Hause vor dem Fernsehen statt, er onaniert in Gegenwart seiner zwei Söhne und der Erzählerin, legt »seine Finger auf [ihre] Lippen« (P 163) und fordert sie dazu auf, sein Sperma zu lecken. Die Erzählerin »wagte nicht, [sich] zu bewegen« (P 163), worauf die Darstellung der Szene abbricht. Der erste Übergriff erzeugt bei der Erzählerin Erstarrung.

Ein zweiter Vorfall ereignet sich in der Umkleidekabine eines Sportplatzes. Armando schenkt der Erzählerin »[e]in Tennisröckchen und Sportschuhe«, er »besteht darauf, [sie] mitzunehmen« (P 163), zunächst gegen den Willen der Mutter, die sie dann doch gehen lässt, weil Armandos Söhne dabei sind (vgl. P 163). Die Mutter ist sich der Gefahr bewusst, denn sie sagt den Söhnen noch drohend: »Meine Tochter ist noch Jungfrau, [...] ihr dürft sie nicht aus den Augen lassen!« (P 163) Mit diesem Satz werden die Szene und der Vorfall noch perverser. Es wird gezeigt, wie sehr die Erzählerin und ihre Mutter, die mittellosen Migranten und desillusionierten Zirkusartisten, dem wohlhabenden Armando ausgeliefert sind. Die Mutter schätzt es so sehr, dass sie bei dieser wohlhabenden Familie zu Gast sein dürfen, dass sie ihre Vermutungen und Vorbehalte unterdrückt. Migration kann in diesem Falle als zusätzlicher Faktor gezählt werden, der die Wahrscheinlichkeit eines solchen Übergriffs erhöht. Ohne Freunde oder Angehörige bilden die naiv-exzentrische Seiltänzerin mit ihrer Tochter ideale Opfer. Keine der Figuren aus den anderen analysierten Prosatexten werden in der Migration solch einer rohen Gewalt ausgesetzt wie die namenlose Erzählerin des radikalen »Polenta-Romans«.

The nymphet

Indem die Szene auf einem Tennisplatz stattfindet, wird ein Bezug zur berühmten Tennis-Szene in Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955) hergestellt.⁷³ Dolores Haze alias Lolita wird zur Doppelgängerin der Erzählerin. Während der Tennis-Szene in *Lolita* befindet sich Humbert Humbert, der Ich-Erzähler, zusammen mit seiner vierzehnjährigen Adoptivtochter auf der Flucht vor einem mysteriösen Mann, von dem Humbert annimmt, er sei ein Detektiv. Der aus der Schweiz stammende Literaturwissenschaftler – auch er ein Migrant – fährt mit Dolores durch die USA und übernachtet in kleineren Hotels und Motels. In einem Erholungsort in Colorado schaut er Dolores zu, wie sie Tennis spielt:

Despite her advanced age, she was more of a nymphet than ever, with her apricot-colored limbs, in her sub-teen tennis togs! [...] No hereafter is acceptable if it does not produce her as she was then, in that Colorado resort between Snow and Elphinstone, with everything right: the white wide little-boy shorts, the slender waist, the apricot midriff, the white breast-kerchief whose ribbons went up and encircled her neck to end behind in a dangling knot leaving bare her gaspingly young and adorable apricot shoulder blades with that pubescence and those lovely gentle bones, and the smooth, downward-tapering back. Her cap had a white peak.⁷⁴

73 Nabokov, Vladimir: *Lolita*. New York NY: Putnam 1955, S. 232-238.

74 Ebd., S. 232f.

Die Perspektive ist hier die des Täters, des erwachsenen, reifen Mannes. Wenn der Leser des amerikanischen Klassikers kaum einen Einblick in die Gefühle und Gedanken der missbrauchten ›Nymphette‹ bekommt und den wirren Gedanken von Humbert Humbert ausgeliefert ist, so hat man beim Lesen von *Warum das Kind in der Polenta kocht* nie Zugang zur Persönlichkeit und zu den Gedanken von Armando oder denen des Vaters. Eine erste Verbindung zwischen den zwei Abschnitten lässt sich in der Kleidung der zwei Protagonistinnen festmachen: »ein Tennisröckchen und Sportschuhe« (P 163) heißt es bei Veteranyi, während bei Nabokov »the white wide little boy shorts« erwähnt werden. Es lassen sich noch weitere aufschlussreiche Parallelen zwischen den Szenen zeigen: Beide Täter haben eine gesellschaftlich höhere Rolle und profitieren von der Notlage ihrer Figuren und deren Eltern. Und ebenso wie im *Kind, das in der Polenta kocht* die Erzählerin, so ist auch Dolores mit Humbert Humbert ständig unterwegs und in immer anderen Hotels ihrem Stiefvater ausgeliefert. Dadurch, dass bei Veteranyi die Szene auf dem Tennisplatz stattfindet, kann ein kurzer intertextueller Bezug zwischen den zwei Figuren hergestellt werden.

Der Vergleich ist auch insofern aufschlussreich, als beide Romane als wichtiges Merkmal durch einen hohen Grad an Mehrdeutigkeit und Unzuverlässigkeit gekennzeichnet sind. Bei Nabokov ist die Realität nicht fixierbar.⁷⁵ *Lolita* »does not reveal its secrets once and for all; the imaginative effort must be renewed each time it is reread.«⁷⁶ Pifer zeigt in ihrer Analyse der Rezeptionsgeschichte des Skandalromans, dass die Sprache und die Narration von *Lolita* eher dazu einladen, die moralischen und psychologischen Dimensionen des Textes zu bedenken, als diese zu umgehen.⁷⁷ Gewiss ist das Verfahren in den zwei Texten sehr unterschiedlich. Dank einer raffinierten Erzählweise und einer ästhetisch komplexen Literatursprache, die den Leser irritiert und befremdet, wird es möglich, ein delikates Thema wie den Kindesmissbrauch literarisch zu verarbeiten, ohne dass Sympathien des Lesers gegenüber dem Sexualtäter geweckt würden, wie es Nabokov zu Unrecht vorgeworfen wurde. *Warum das Kind in der Polenta kocht* erzeugt auch Irritation und Befremdung, wengleich auf eine ganz andere Weise als *Lolita*.

75 Vgl. Pifer, Ellen: *The Lolita Phenomenon from Paris to Teheran*. In: Julian W. Connolly (Hg.): *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 185-199, hier S. 187.

76 Josipovici, Gabriel: *Lolita: Parody and the Pursuit of Beauty*. In: Ders.: *The Work and the Book. A Study of Modern Fiction*. London: Macmillan 1971, S. 220. Zit. bei Pifer: *The Lolita Phenomenon from Paris to Teheran*. 2005, S. 187.

77 Vgl. Pifer: *The Lolita Phenomenon from Paris to Teheran*. 2005, S. 186 »The best studies of *Lolita* [...] demonstrate that close examination of the novel's linguistic patterns and narrative structure does not obviate but rather invites consideration of its moral and psychological dimensions.«

Der Missbrauch und seine Folgen

Diesen Vorwurf der Rechtfertigung eines Kindesmissbrauchs könnte man auf den ersten Blick auch Veteranyis Roman machen, weil am zweiten Übergriff besonders verstörend ist, dass die Erzählerin sich für sexuelle Handlungen bereit erklärt: »Dann fragte er mich, ob ich mit ihm in die Umkleidekabine wolle./Ich nickte.« (P 164) Anschließend wird der Anfang eines oralen Geschlechtsverkehrs beschrieben. Explizit ist dabei, dass sie Armandos Unterhose »betastet«, sowie seine Aufforderungen: »Nimm meinen Schwanz und mach, was du willst. [...] Du kannst ihn auch in den Mund nehmen.« (P 164) Der Bericht bricht dort ab und es bleibt »dem Leser überlassen, sich den weiteren Verlauf auszumalen.«⁷⁸ Dabei ist hervorzuheben, dass die Erzählerin auch eine aktive Rolle übernimmt, so heißt es: »Wir [und nicht er] sperreten uns in der Toilette ein.« (P 164) Katja Suren deutet das sexuelle Verlangen der Erzählerin als »Wunsch nach Emanzipation von den Verboten der Mutter.«⁷⁹ Obwohl diese Interpretation soweit plausibel ist, berechtigt und erklärt sie nicht alleine das Verhalten der Erzählerin. Dass die Erzählerin sich nicht gegen die Vergewaltigung wehrt, kann auf eine selbstzerstörerische Haltung deuten oder auf eine Unfähigkeit, sich zu wehren.

Es bleibt schließlich offen, inwiefern die Erzählerin selbst wollte, dass es mit Armando zu einer sexuellen Handlung kommt. Es gibt dagegen eindeutige Hinweise dafür, dass die Erzählerin vom Missbrauch traumatisiert wird. So heißt es im wirren Abschnitt, der nach dem Tod ihres Hundes Bambi situiert ist: »Ich will nicht, daß mich der Komiker Piper anfaßt! Will nicht!« (P 171) Auch wenn hier nicht die Rede von Armando ist, drückt dieser Satz aus, dass die Erzählerin als Kind das »Anfassen« als Übergriff und Angriff empfindet. Die Unvollständigkeit des zweiten Satzes unterstreicht ihre Unmöglichkeit, sich auszudrücken. »Will nicht!« hat etwas Wildes und Hilfloses. Während einer Vorstellung in der Show kann sie dann auch »plötzlich nicht mehr sprechen« (P 174) und wird von Pepita entlassen. Im selben Abschnitt, wo die Erzählerin sagt, dass sie nicht will, dass Piper sie anfasst, kommen noch die Äußerungen: »Du darfst nicht weinen, sagt der Mund, sonst kriegst du Hunger, Mund Hunger, Hunger, Mund zunähen« (P 171). Die Erzählerin versucht, das Geschehene zu verdrängen. Die Unfähigkeit, vollständige Sätze zu bilden, spricht für ein Trauma, eine starke Verwirrung. Auch dies wird mit der Abkehr vom vollständigen, korrekten Satzbau anhand der Redeweise wie auch durch die Fantasie vom Zunähen des Mundes dargestellt, und nicht im Rahmen einer ausformulierten Erklärung.

78 Suren: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkant*. 2011, S. 230.

79 Ebd. S. 226.

Das doppelte Opfer

Die zeitlich komplex aufgebaute ›Armando-Episode‹ fängt mit einer Strafpredigt der Mutter an, die chronologisch nach den Vorfällen zu situieren ist: »Der Mann ist ein Schwein [...]./Er könnte dein Vater sein!« (P 157) Sie stellt eine Parallele zum Vater der Erzählerin her, der nicht nur im selben Alter wie Armando sein soll. Auch er ist ein Kinderschänder, der sich an der Halbschwester der Erzählerin vergeht.

Eine weitere Folge der Vergewaltigung ist, dass die Mutter ein absolutes Verschweigen der Ereignisse fordert. »Sie duldet kein Wort darüber« (P 157). Mit der Bezeichnung »darüber« wird der Vorfall auch nicht genannt oder mit einem Begriff bezeichnet. Sie gibt der Erzählerin insofern auch keine Chance, den Übergriff zu verarbeiten. Im Anschluss kommt der Satz: »Zu ihrem Mann habe ich sie sagen hören, ich hätte den Mann provoziert, sonst wäre das nicht passiert.« (P 157) Die Mutter gibt der Erzählerin, die mehrfach sexuell missbraucht wurde, eine Mitschuld. Es wird somit ein bekanntes Muster in der Diskussion um Sexualstraftaten aufgegriffen, das *Victim blaming*, wonach die Opfer verantwortlich gemacht werden für das, was sie erlitten haben.⁸⁰

Nachdem die Missbrauchsszene beschrieben wird, erinnert sich die Erzählerin an einen Liebhaber, den die Mutter hatte, der »auch Armando hieß. Und er war auch verheiratet« (P 165).⁸¹ Die Analepse ist in die Missbrauchsepisode eingebettet und bezieht sich auf die Zeit vor dem Aufenthalt im Kinderheim. Die Mutter fuhr zum Rendezvous mit ihrer Tochter, weil ihr Mann, der Vater der Erzählerin, sie »nicht alleine ausgehen [ließ]« (P 165). Hiermit wird eine Parallele zwischen der Erzählerin und der Mutter hergestellt, weil diese auch darauf bestand, dass die Söhne zum Sportplatz mitkämen, damit nichts passiere. Dass beide Männer, der Kunde der sich womöglich prostituierenden Mutter und der Sexualtäter, Armando heißen, verdeutlicht diese Analogie zwischen Mutter und Tochter.

Während die Mutter mit ihrem Liebhaber im Nebenzimmer kurz »etwas Wichtiges zu besprechen« (P 165) hat, bleibt das Mädchen allein und liest ein Micky-Maus-Heft, das ihr die Mutter unterwegs kaufte:

Während ich wartete, durchlöcherte ich Micky Maus auf jeder Seite die Augen.
Wenn ich damit fertig war, ging ich im Zimmer auf und ab.
Aß die Süßigkeiten auf.

80 Das Phänomen wird in der Psychologie unter dem Stichwort *rape myth* untersucht. Vgl. dazu die Metaanalyse von Hockett, Jericho; Smith, Sara; Klausling, Cathleen u. Saucier, Donald: *Rape Myth Consistency and Gender Differences in Perceiving Rape Victims: A Meta-Analysis*. (2016) In: *Violence Against Women*. Vol. 16, S. 139-167.

81 Der Text lässt es offen, ob sich die Mutter prostituiert und Armando ihr Kunde ist. In einer Szene aus dem ersten Teil wird suggeriert, dass die Mutter sich prostituieren würde, weil sie »immer einen anderen Mann [hat], von dem sie sich Geschenke machen läßt.« (P 36)

Das Herz klopfte in meinem Kopf.
 Draußen wurde es dunkel.
 Im Zimmer begann es zu schneien.
 Das Sofa fror ein.
 Die Wände froren ein.
 Meine Hände und Füße froren ein.
 Meine Augen.
 Der Schnee deckte mich zu. (P 165f.)

In dieser Szene wird die Gefühlswelt durch die Außenwelt dargestellt. Die zitierten Sätze suggerieren Wut, Verunsicherung, Nervosität und Traurigkeit, sie skizzieren ein psychisches und emotionales Befinden. Es ist der einzige Ort in der Armando-Episode (vgl. P 157-167), bei dem allegorisch Gefühle zum Ausdruck kommen, und obwohl sie auf Ereignisse verweisen, die zeitlich weit vor der Episode stattfinden, lässt sich ein Bezug zwischen der Analepse und dem Missbrauch herstellen, weil dieser unmittelbar danach erzählt wird. »Die Augen« von Micky Maus am Anfang des Zitats werden zu »meine[n] Augen«, und dass das Herz in ihrem Kopf klopft, deutet auf eine Bewegung des Erzählfokus gegen das Innere der Figur. Auf eine spezifische Weise wird im zitierten Abschnitt also eine Innensicht angedeutet. Die Darstellung von Gefühlen im Rahmen eines Missbrauchs scheint hier einzig in lyrischer und allegorischer Form stattfinden zu können, weil ein rationaler Diskurs für die Erzählerin unmöglich zu sein scheint. Dass die Erzählerin die Augen von Micky Maus durchsticht, das Sehorgan, spricht für eine Geste der Verdrängung: sich zwingen, nicht zu sehen, dass die Mutter sich womöglich prostituiert, dass die Erzählerin das Opfer eines Pädophilen ist, bei dem die Mutter und die Tochter leben dürfen. Da sich Kinder mit den Helden von ihren Geschichten identifizieren, suggeriert das Durchlöchern von Micky Maus' Augen Selbstverstümmelung und Selbsthass. Dies wird mit der Erwähnung ihrer eigenen Augen einige Zeilen später verdeutlicht. Diese Stelle ist zu dem Satz, dass die Mutter »kein Wort darüber« (P 157) toleriert, komplementär: Das Kind darf nichts sehen oder zeigen, es darf nichts sagen, es muss erdulden und den Übergriff verdrängen. Diese Unmöglichkeit der Verarbeitung gehört auch zum Trauma und verschlimmert es.

Der Satz »Das Herz klopfte in meinem Kopf« deutet auf eine starke Verunsicherung der Erzählerin hin. Im Herzen werden Empfindungen lokalisiert, im Kopf Vernunft und Intellekt. Die Verschiebung des Herzens in den Kopf lässt den Eindruck entstehen, dass die Erzählerin nicht mehr dazu fähig ist, rational zu denken; das Herz hat die Vernunft ersetzt, sodass die Erzählerin nur noch im Affekt reagiert. Sie befindet sich in einer Situation großer Anspannung, weil sie damit umgehen muss, dass die Mutter quasi in ihrer Anwesenheit mit jemandem, den sie nicht kennt, Geschlechtsverkehr hat. Das Ausstechen der Augen ist die emotionale Reaktion darauf, die Geste zeigt die Wut der Erzählerin. Es ist zudem eine

stumme Szene. Dass ihr Gefühl schweigend zum Ausdruck kommt, zeigt hier ihre Unfähigkeit, Emotionen in Worte zu übersetzen, um sie zu verarbeiten und sie zu überwinden. Das graduelle und symbolische Erfrieren, das folgt, deutet auf Traurigkeit und Tod, den man als einen Tod der geistigen Kräfte interpretieren kann, ein Kältetod der kindlichen Lebensfreude, als Folge des Missbrauchs.

4.5 Überlebensstrategien

In dem Aufsatz *Familienromane der Neurotiker* thematisiert Sigmund Freud die Funktion des Imaginären beim Kind in Bezug auf die »Ablösung des heranwachsenden Individuums von der Autorität der Eltern«⁸² und erklärt, dass diese Fantasietätigkeit etwa in Tagträumen sich mit der Aufgabe beschäftigen kann, »die geringgeschätzten Eltern loszuwerden und durch in der Regel sozial höher stehende zu ersetzen«. ⁸³ Träumereien, Wunsch- und Fantasievorstellungen dienen Freud zufolge »der Korrektur des Lebens«⁸⁴ und haben eine wichtige Funktion in der Entwicklung des Individuums.

Dieses Unterkapitel stellt die Frage, wie die Erzählerin mit ihrer qualvollen Jugend, deren Ursachen und Darstellungsweisen im Detail gezeigt wurden, umgeht, und stellt die These auf, dass sie dieser traumatisierenden Gegenwart einerseits mit dem Akt des Erzählens und andererseits mit naiven Zukunftsfantasien zu entkommen versucht. Um am Leben zu bleiben, findet eine Flucht ins Imaginäre statt. Dieses psychologische Prinzip ist im Text erkennbar und verweist auf Sigmund Freuds Studien.

Die Erzählerin ist von der Außenwelt abgeschnitten. Ihr Wunsch nach einem normalen Leben kommt im Satz »Am liebsten will ich so sein wie die Leute draußen.« (P 33) zum Ausdruck, der wie ein immer hoffnungsloserer Hilfeschrei des Kindes über den ganzen Roman hallt. Ihre Leiden werden immer unerträglicher: von der Angst um die Mutter am Anfang zur Trennung von ihr im Kinderheim hin zu den fast nackten Auftritten in Varietés bis zum sexuellen Missbrauch am Ende des dritten Teils. Diese Leiden bilden die Etappen eines persönlichen Absturzes. Der Titel verweist auch auf dieses qualvolle, traumatisierte Leben, in dem das Kind »gekocht« wird. Die »Polenta« steht für das Leben als Hölle. Das Verb *kochen* kann zudem auch für eine innere Erregung stehen: vor Wut oder Zorn kochen. Dieser Ausdruck kann bedeuten, dass die Wut nicht durch einen Wutanfall konkretisiert

82 Freud, Sigmund: *Der Familienroman der Neurotiker*. [1909] In: *Psychologische Schriften*. Studienausgabe hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Fischer 1970, S. 223.

83 Ebd., S. 224.

84 Ebd.

wird und Ausdruck bekommt, sondern innerlich verdrängt wird, womöglich aber noch explodieren kann.

Traumhaus

Wie in dieser düsteren Erzähllandschaft die Hoffnung auf ein würdigeres Leben dargestellt wird, soll zunächst anhand von zwei Motiven gezeigt werden. Die Hoffnung auf ein eigenes Haus bildet das erste:

Eines Tages werden wir ein großes Haus mit Luxus haben, mit Schwimmbad im Wohnzimmer und Sophia Loren, die bei uns ein- und ausgeht.

Ich möchte ein Zimmer voller Schränke, in denen ich meine Kleider und alle meine Sachen aufbewahren kann.

Mein Vater sammelt echte Ölbilder mit Pferden und meine Mutter teures Porzellangeschirr, das wir aber nie benutzen, weil es sich durch das Ein- und Auspacken abnützt und zerbricht.

Unser Besitz ist in einem großen Koffer mit viel Zeitungspapier eingepackt.

AUS ALLEN LÄNDERN SAMMELN WIR SCHÖNE SACHEN FÜR UNSER GROSSES HAUS. (P 20)

Die Erzählerin sieht die Ölbilder und das Porzellangeschirr als Zeichen dafür, dass ihre Familie bald in besseren Umständen leben wird. Wie um sich selbst davon stärker überzeugen zu können, dass diese Idee stimmt, steht der Satz in Großbuchstaben. Als die Erzählerin merkt, dass dieses Versprechen von den Eltern nicht eingelöst werden kann, beschließt sie, selbst zu handeln:

Wenn ich volljährig bin, werde ich Filmstar und dann kaufe ich meiner Mutter unser schönes Haus und einige Restaurants, und wenn die Grenzen unseres Landes geöffnet werden und unsere Landsleute ins Ausland fliehen können, werden wir ihnen gutes rumänisches Essen servieren. (P 62)

Als die Mutter ihr Kind aus dem Heim zurückholt, fragt sie: »Wo ist unser Haus?« (P 139) Es gibt zwar kein Haus, doch mit Erleichterung notiert sie, dass »der Koffer mit dem Porzellangeschirr [...] noch da [ist].« (P 139) Die beruhigende Projektion besteht weiter.

Resigniert stellt sie dagegen am Anfang des letzten Teils fest, als sie nicht mehr als Stripteasetänzerin auftreten kann, dass sie »mit dem Geld von Pepita [ihrer] Mutter gerne unser Haus gekauft« (P 177) hätte. Auch wenn diese Hoffnung eine Illusion war, macht der Text klar, dass die Vorstellung als solche ihr guttat.

Analog zu dieser Fantasie, die man als konkret bezeichnen kann, weil sie sich auf beschreibbare und theoretisch realisierbare Ziele bezieht, spielt die Einbildungskraft für die zweite Überlebensstrategie der Erzählerin eine wichtigere Rolle.

Horrorgeschichten als Ablenkung

Das merkwürdige titelgebende Märchen vom Kind, das in der Polenta kocht, ist ein strukturbildendes Element, das sich durch den Text zieht. Neben der Angst, dass die Familie zurück nach Rumänien muss und dort verhaftet wird, thematisiert der erste Teil intensiv die Befürchtung der Erzählerin, dass die Mutter bei ihrer Zirkusnummer abstürzt: »ICH WARTE DEN GANZEN TAG AUF DIE NACHT. WENN MEINE MUTTER NICHT ABSTÜRZT VON DER KUPPEL, ESSEN WIR NACH DER VORSTELLUNG GEMEINSAM HÜHNERSUPPE.« (P 25) Die Typografie unterstreicht die Bedeutung dieser konstanten Angst, die sich tagsüber bis zum Moment der Vorstellung auflädt.

Um die Erzählerin zu beruhigen, erzählt ihre ältere Halbschwester ihr das Märchen: »Wenn ich mir vorstelle, wie das Kind in der Polenta kocht und wie weh das tut, muß ich nicht immer daran denken, daß meine Mutter von oben abstürzen könnte, sagt sie.« (P 31) Das Ziel des Märchens ist es, der Erzählerin Furcht einzujagen, also kann man es als Horrorgeschichte bezeichnen, einen erzählenden Text also, der »die schreckliche Taten, Ereignisse oder Zustände mit der Absicht darstell[t], den Leser zu ängstigen und/oder abzustoßen.«⁸⁵ Die Intention ist es, Angstgefühle zu wecken oder Ekelreaktionen zu stimulieren.

Ebenso wie man sich einen Horrorfilm ansieht oder man einen Thriller liest, um sich von Alltag oder Sorgen abzulenken, flüchtet die Erzählerin in eine fiktive Welt. Die Überwindung der diegetisch realen Angst erfolgt anhand einer metadiegetischen fiktionalen Gruselgeschichte. Das Potenzial der Erzählung als Vorstellungsort, in dem man vor psychischen Belastungen Zuflucht suchen kann, wird angesprochen. Das Märchen vom Kind, das in der Polenta kocht, ist zunächst ein Ablenkungsversuch, ein Weg, um die konkrete Angst des Absturzes durch eine Vorstellungsanstalt zu ersetzen.

Die Handlung des Märchens kennt der Leser nicht. Doch die Gründe, weshalb das Kind in der Polenta kocht, werden thematisiert und beschäftigen die Erzählerin:

Ich frage meine Schwester, warum es Gott zuläßt, daß das Kind in der Polenta kocht.

Sie zuckt mit den Achseln.

Frage ich aber oft, läßt sie sich erweichen und sagt: Das erzähle ich dir später. (P 72)

85 Brittmacher, Hans Richard: *Horrorliteratur*. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007, S. 327f.

Die Satzstruktur des Romantitels verweist mit dem Fragewort »Warum« in einem Deklarativsatz auf eine Erklärung oder eine These.⁸⁶ Die Formulierung des langen Titels deutet darauf hin, dass das Buch als Erklärung für eine breite Frage zu lesen ist, deren Gegenstand wenig eindeutig ist. Es gibt dennoch Stellen, in denen die Erzählerin die Gründe reflektiert, weshalb das Kind in der Polenta kocht, wobei sie sich mögliche Varianten ausdenkt: (1) das Kind versteckt sich im Mais und wird mit diesem von der Großmutter ins heiße Wasser geschüttet, (2) die Großmutter sagt dem Kind, es solle die Polenta rühren, und die Polenta spricht zum Kind: »Ich bin so allein, willst du nicht mit mir spielen? Und das Kind steigt in den Topf.« (P 74) (3) Nachdem das Kind gestorben ist, kocht Gott es in der Polenta. (vgl. P 74)

In den zwei ersten Varianten ist noch eine Großmutter dabei, in der dritten findet man eine merkwürdige Gottesinstanz, die »in der Erde [wohnt] und die Toten [ißt]. Mit seinen großen Zähnen kann [Gott] alle Särge zerbeißen.« (P 74)

Im Roman fehlen die Großeltern in ihrer Rolle als wohlgesinnte und stabilisierende Zufluchtsfiguren. Lediglich die Schwester in den zwei ersten Teilen und die Tante erscheinen als Figuren, bei denen die Erzählerin Zuflucht finden kann.

Als sie im Heim sind, erzählt die ältere Schwester der Erzählerin weiterhin das Märchen vom Kind, das in der Polenta kocht. Die Erzählung behält dieselbe Funktion: Sie soll von der Sorge um die Mutter ablenken:

Im Bett denke ich ständig daran, daß meine Mutter jetzt an den Haaren hängt.
Meine Schwester muß beim KIND IN DER POLENTA immer grausamere Dinge
erfinden.

Ich helfe ihr nach:

SCHMECKT DAS KIND WIE HÜHNERFLEISCH?
WIRD DAS KIND IN SCHEIBEN GESCHNITTEN?
WIE IST DAS, WENN DIE AUGEN PLATZEN? (P 92)

Dass man den Inhalt dieser Erzählung im Roman nicht kennt, unterstreicht die Funktion als Märchen: Wenn normale Märchen die Funktion haben, »religiöse oder bürgerliche Moralvorstellungen«⁸⁷ zu übermitteln, so hat der Akt des Märchenerzählens im Roman eine beruhigende Funktion. Die kindliche Ich-Erzählerin ist seit Beginn der Erzählung der doppelten psychischen Belastung der Migration und den

86 Einige Sachbuchtitel weisen auch eine solche Satzstruktur auf. Das Buch soll als eine detaillierte und ausführliche Antwort auf die im Titel gestellte Frage gelesen werden. Zwei beliebige Beispiele: *Warum wir Putin stoppen müssen. Die Zerstörung der Demokratie in Russland und die Folgen für den Westen* von Garri Kasparov (DVA 2015) und *Warum Ruhe unsere Rettung ist: Stell dir vor, du tust nichts und die Welt dreht sich weiter* von Tomas Sjödin (Schulthess 2016).

87 Rölleke, Heinz: *Märchen*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009, S. 509.

angespannten familiären Beziehungen ausgeliefert, und das furchtbare Märchen der Schwester lindert paradoxerweise ihre Schmerzen. Nach der Märchenerzählung im Heim weint die Erzählerin, »Und meine Schwester hält mich fest und tröstet mich.« (P 92) Es ist der einzige Ort, wo das traumatisierte Kind zum Weinen kommen kann, ein erstes Zeichen für eine Anerkennung seiner Schmerzen.

Wenn in den zwei ersten Teilen die ältere Schwester der Erzählerin das Märchen erzählt, um diese von ihrer Angst um die Mutter abzulenken (vgl. P 31, 72-75, 92, 94), so ist die Schwester nach der Trennung der Eltern mit dem Vater weggezogen und wird nicht mehr erwähnt. Die Erzählerin erzählt das grausame Märchen nun ihrer Puppe in neuen Variationen weiter. Ihre Einsamkeit im Heim wird dadurch erkennbar, dass sie sich ihrer Puppe zuwendet: »Meine Puppe Anduza ist jetzt meine Schwester« (P 115). In dieser Variante liegt die Schuld, dass das Kind in der Polenta kochen muss, beim Kind selbst, weil sie die Mutter verletzt. In einer anderen Passage ist der Grund für das Kochen des Kindes in der Polenta auch eine Strafe für sein Verhalten: »Das Kind kocht in der Polenta, weil es andere Kinder quält.« (P 95) Denn im Heim schleichen sich die Erzählerin und ihre Schwester »in das Zimmer eines Säuglings und zwicken ihn, bis er schreit.« (P 92)⁸⁸ Im dritten Teil, wo sie mit ihrer Mutter in verschiedenen, ungenannten Orten lebt, bekommt die Erzählerin einen Hund, Bambi: »mein Kind« (P 135), sagt sie. Die Erzählerin wird selbst zur Mutter-Figur, wie dies einst ihre Schwester für sie war. Und nun erzählt sie dem Hund das Märchen: »Das Kind in der Polenta hat ein Hundegerippe, vor dem sich alle fürchten. Wenn es einen anschaut, wird man selbst zum Gerippe.« (P 136)

Das Kind in der Polenta ist als Doppelgänger der Erzählerin zu verstehen. Wenn das Kind vom Märchen allegorisch die Erzählerin darstellt, so lässt sich auch der Satz: »DAS KIND KOCHT IN DER POLENTA, WEIL ES DER MUTTER EINE SCHEURE INS GESICHT GESTECKT HAT« (P 115) als ein Ausdruck der Selbstbeschuldigung lesen, indem sie glaubt, dass sie für die Probleme der Mutter verantwortlich sei. Insofern kann man den Titel »Warum das Kind in der Polenta kocht« als »Warum die Erzählerin leidet« lesen. Die Schmerzen der Figur und ihre verlorene Kindheit sind also bereits im Titel präsent.

Die letzten Erwähnungen des Märchens geben Hinweise für eine Aufschlüsselung der merkwürdigen Frage. Nachdem die Erzählerin ihren geliebten Hund »aus Versehen getötet« (P 168) hat, fällt der letzte Satz zum Märchen: »DAS KIND KOCHT IN DER POLENTA, WEIL ES EINE STIMME VOLLER STEINE HAT.« (P 169) Vielleicht kann man diesen Satz deuten, indem man ihn wortwörtlich nimmt: Zwar kann man mit Steinen im Hals nicht reden, aber die Erzählerin muss so reden, sie hat nur diese Stimme. Der Satz, eine Art »Metametapher«,

88 Vgl. hierzu auch Lengl: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*, 2012, S. 227.

thematisiert Hemmungen in der Sprache und die Unmöglichkeit, sich deutlich auszudrücken. Auch ist das Bild der Erstickung präsent, welche man wiederum metaphorisch interpretieren kann, zum Beispiel im Sinne von »an einer Beziehung ersticken«. An diesem Satz lässt sich auch nochmals zeigen, dass das Trauma der Erzählerin in der Sprache steckt, in der Unfähigkeit, Worte für Gefühle und Situationen zu finden. Diese Sprachlosigkeit und das Schweigen werden auch mit den zahlreichen Leerstellen im Text markiert.

Dass am Ende die Erzählerin einen Sprachkurs absolviert, spricht für einen Erwerb der Sprache, die nicht nur als Idiom zu betrachten ist, sondern auch als erste Möglichkeit, sich überhaupt ausdrücken zu können und die traumatisierte Kindheit verbal zu verarbeiten.

4.6 Fazit: ein unfassbarer Text

In diesem Kapitel wurde gezeigt, mit welchen literarischen Mitteln der Einblick in die Migration in Aglaja Veteranyis Roman zugänglich gemacht wird. Es wurde dabei auch deutlich gemacht, welchen Traumata die Erzählerin ausgesetzt wird und wie sie darauf reagiert. Die Erzählerin leidet aus drei Gründen: der Migration, der Familiensituation und dem Missbrauch. Zusammen genommen bilden diese Aspekte die Bestandteile einer Kindheit, die unterwegs verloren gegangen ist.

Der bereits zum Teil zitierte innere Monolog (P 171) schildert die Reaktion der Erzählerin nach dem Tod von Bambi, ihrem geliebten Hund. Der Abschnitt besteht aus unvollständigen Sätzen und zeigt somit eine Unfähigkeit, sich auszudrücken. Es ist auch einer der wenigen Abschnitte im Text, der eine ganze Seite lang ist. Die Stelle, die eine Klimax im Roman bildet, thematisiert neben den psychologischen Folgen des Missbrauchs und der Tätigkeit als etwa dreizehnjährige Stripteasetänzerin auch die Verständnis- und Hilflosigkeit gegenüber der ersten Menstruation. Sie endet folgendermaßen:

Der Hund ist tot. Den Hund in die Schuhschachtel legen, die Schachtel in den Kühlschrank, mich, das Zimmer. Ein Engel verkleidete sich als Hund, Hund geköpft, toten Engel ausstopfen. Der Engel fletscht mit den Zähnen. Mein Engel lacht Blut. (P 171)

Dass der Tod des Hundes mit dem Ende der Kindheit zu parallelisieren ist, wird auch wegen der Verknüpfung mit dem Beginn der Menstruation verdeutlicht: »Ich habe ein Loch, es blutet. Das ist nicht schlimm, sagt die Schwarzhaarige, du hast in die Hose gemacht, sagt sie, ich bin deine Mutter, sagt sie. Ich stopfe mir Brot ins Loch, will nicht in die Hose bluten.« (P 171) Indem die Erzählerin ihre Mutter als »die Schwarzhaarige« bezeichnet, wird eine Entfremdung und eine Trennung von der Mutter konzipiert. Mit dem Blut, dem geköpften Hund und dem Fletschen mit

den Zähnen konzentriert der Abschnitt verschiedene Aspekte einer Gewalt, von der die Erzählerin Opfer ist; die Passage bildet den Höhepunkt einer Krise.

Stärker könnte der Kontrast mit dem, was unmittelbar folgt, kaum sein: »Wir müssen ein gutes Leben haben./Ich bin dankbar. Ich freue mich, hier zu sein./Mir geht es gut.« (P 172) Durch seine Nähe zum kommentierten inneren Monolog lässt sich behaupten, dass dieses »Mir geht es gut« als Ausdruck von Willenlosigkeit und Resignation zu lesen ist. Es ist ironisch gemeint. Das Kind in der Erzählerin ist tot, sie hat keine Lebensfreude mehr und fängt ein erwachsenes Leben an, von dem der Leser wenig erfahren wird. Aglaja Veteranyis posthum erschienenes Buch *Das Regal der letzten Atemzüge*⁸⁹ setzt dort an, es »konfrontiert die in der Schweiz lebende Ich-Erzählerin mit Trauer- und Klagebräuchen ihrer in jedem Sinn entfernten rumänischen Verwandten.«⁹⁰

Dass die Erzählerin am Ende von *Warum das Kind in der Polenta kocht* sich für eine Schauspielschule bewirbt, für eine Tätigkeit, in der man eine neue Rolle verkörpern kann, sich selbst in einer anderen Identität darstellt, führt ihre Überlebensstrategie der Kreativität und der Flucht ins Imaginäre weiter. Dass sie an der Aufnahmeprüfung scheitert, deutet jedoch darauf hin, dass auch diese Überlebensstrategie in eine Sackgasse führen wird.

Aus gattungstheoretischer Sicht wurde gezeigt, dass der Roman Eigenschaften des Tagebuchs, des Märchens und des Gedichts besitzt. Dass der Text sich keiner Gattung zuordnen lässt, unterstreicht seine narrative Komplexität. Die Analyse konnte deutlich machen, wie der Text gerade durch die Reduktion seiner sprachlichen und narrativen Mittel komplexe Erzählformen entwickelt. Die erzählerische Komplexität spiegelt die Gefühlswelt der Protagonistin wider und macht ihre Orientierungslosigkeit im Akt des Lesens erfahrbar. Dadurch unterscheidet sich *Warum das Kind in der Polenta kocht* von den anderen analysierten Texten. Wenn einige Textstellen im Roman unverständlich bleiben und viele Informationen sich nur im Akt der spekulativen Interpretation rekonstruieren lassen, hat dies zur Folge, dass die Erfahrung und die Leistung der Lektüre für die Analyse wichtiger werden als in den anderen Texten. Die verstörende Lektüre zeigt ein gestörtes Leben. Der literarische Einblick in die Migration von *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist kein »erklärender«, in der die Innenwelt der Figur detailliert gezeigt würde. Der Leser als Zeuge nimmt die fragmentarischen Episoden zur Kenntnis und muss dabei eine aktive Interpretations- und Decodierungsleistung erbringen. Die Darstellungsweise befremdet und wird so Teil der »Botschaft«.

89 Veteranyi, Aglaja: *Das Regal der letzten Atemzüge*. Stuttgart u. München: DVA 2002.

90 Prade-Weiss, Juliane: »Die Toten haben Hunger« *Aglaja Veteranyi über Ritual und Moderne*. (2017) In: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*. Jg. 9, Heft 1, S. 235-260, hier S. 240.

Zugleich zeigt der Roman auch die Grenzen des Sagbaren. Da kaum eine vermittelnde Erzählinstanz zwischen der Protagonistin und dem Leser erkennbar ist, hat das einerseits eine starke Nähe zwischen den zwei Instanzen zur Folge; andererseits bleibt deswegen vieles unklar und mysteriös. Der Einblick ist so nah, so eindringlich, dass kein erklärendes Gesamtbild entstehen kann.

»THE END«

Das Ende von *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist wie der ganze Roman enigmatisch (vgl. P 186-189). Es wird die Handlung eines Amateurfilms dargestellt, den der Vater »kurz bevor ihn [die Erzählerin] zum letzten Mal sah« (P 186), gedreht hatte. Im Film sind der Vater, die Mutter, die Erzählerin und der Hund Boxi zu sehen. Der Vater spielt Gott und einen Zirkusdirektor, die Mutter spielt die Großmutter Gottes und die Erzählerin seinen Schutzengel.

Das kurze Kapitel schließt an der gescheiterten Aufnahme an der Theaterschule an und bildet eine intermediale Binnenerzählung, die am Ende steht. Man kann diesen letzten Abschnitt entweder so lesen, dass die Erzählerin am Ende des Romans sich an den Dreh des Films erinnert oder dass sie die Filmaufnahme im Video- oder im Super-8-Format anschaut. In der letzten Szene der erzählten Filmhandlung

sitzen Gott [der Vater], die Großmutter [die Mutter] und der Schutzengel [die Erzählerin] am Tisch und essen zum Abschied Polenta.

Zum Schluß steht die Großmutter an der Tür und winkt.

THE END (P 189)

Zum einen schildert die Szene die Auflösung der Familie, weil der Vater sie dann verlässt. Zum anderen wird hier die Bedeutung der Kunst und des Erzählens als Überlebensstrategie und als Alternative zum realen Leben hervorgehoben, denn die Trennung, so wie sie im Amateurfilm dargestellt wird, wirkt märchenhaft und harmonisch.

Mit Verweis auf diese Schlusszene stellt man fest, dass der Roman, wie die mysteriös winkende Großmutter, einem fremd bleibt. Wer oder was sich hinter ihrem Gesicht verbirgt, weiß man nicht. Der Leser muss die Unlösbarkeit des Textes akzeptieren. Doch wie die dadaistische Kunst besitzt *Warum das Kind in der Polenta kocht* eine Aussagefähigkeit, die gerade in dieser Mehrdeutigkeit und Unabschließbarkeit zu finden ist. Das Werk ist eine Reaktion auf ein Ereignis. Die Dadaisten beziehen sich vor allem auf den mörderischen Wahnsinn des Ersten Weltkriegs, mit dieser Perspektive kann man ihre Kunstwerke lesen und deuten. Die Darstellungsweise und die Motive von Veteranyis Roman können insofern als Reaktion auf die Migration gelesen werden, die im Text zum Ausdruck kommt. Der Roman ermöglicht einen verstörenden Einblick in das Phänomen.

5. Tauben fliegen auf von Melinda Nadj Abonji: Die vielfältigen Gefühle der Migration

5.1 Einleitung: Das Café Mondial als Schweizer Mikrokosmos

Im Roman *Tauben fliegen auf* schildert die Ich-Erzählerin Ildikó Kocsis ihre Identitätssuche als junge Frau und erinnert sich dabei an ihre Kindheit, die sie bis zu ihrem fünften Lebensjahr bei ihrer Großmutter in einer jugoslawischen Kleinstadt verbracht hat. Ähnlich wie in Beat Sterchis *Blösch* wechselt der Roman in der ersten Hälfte nach jedem Kapitel die Erzählebene. Anfang 1993 übernimmt die Familie Kocsis in einer Kleinstadt am Zürichsee eine Cafeteria, in der Ildikó im Service arbeitet.

Für *Tauben fliegen auf* gewann Melinda Nadj Abonji 2010 den Deutschen sowie darauf auch den Schweizer Buchpreis. Sie ist somit die einzige Schweizer Autorin, die zwischen 2005 und 2018 einen der vier bedeutendsten deutschsprachigen Literaturpreise gewonnen hat (Deutscher Buchpreis, Georg-Büchner-Preis, Preis der Leipziger Buchmesse und Ingeborg-Bachmann-Preis).

Sowohl vor als auch nach der Preisverleihung wurde *Tauben fliegen auf* vom Feuilleton besonders wegen seiner »melodisch[en]«¹ Sprache gefeiert. Der Text wurde systematisch als autobiografischer Roman gelesen.² Auch die gesellschaftliche Bedeutung des Buchs wurde hervorgehoben. In der *Neuen Zürcher Zeitung* stellt Sybille Birrer fest: »Das ist sie also: die zeitgemässe Form, über Emigration, entschwindende Heimat und das Leben im Dazwischen zu schreiben. Mit Humor, pointierter Wehmut und rhythmischem Sound.«³

1 Diener, Andrea: *Ein Krieg ist ein Krieg, ein Arbeitslager ist ein Arbeitslager*. [Rezension] In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 10.09.2010.

2 Zur Frage, inwiefern der Text in den Medien und in der Forschung autobiografisch gelesen wurde, vgl. Maffli: *Bemerkungen zum Begriff der Migrationsliteratur am Beispiel von Melinda Nadj Abonjis Roman Tauben fliegen auf*. 2017. Vgl. auch Barkhoff, Jürgen: *Heimat im Dazwischen. Transiträume und transitorische Bewegungen in Melinda Nadj Abonjis Tauben fliegen auf*. In: Isabel Hernández u. Dorota Sośnicka (Hg.): *Fabulierwelten. Zum (Auto)Biographischen in der Literatur der deutschen Schweiz*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 205-220, hier S. 208.

3 Birrer, Sybille: *Zärtlichkeit und Wut*. [Rezension] In: *Neue Zürcher Zeitung* 02.10.2010.

Forschungsbericht

Seit seiner Veröffentlichung wurde der Roman *Tauben fliegen auf* von der Wissenschaft intensiv rezipiert.⁴ Besonders der Beitrag von Vera King ist in Bezug auf die Ziele dieser Arbeit von Interesse, denn die Sozialpsychologin zeigt im Roman die Verbindungen zwischen der Adoleszenz und der Migration auf. *Tauben fliegen auf* veranschaulicht für King die »psychischen Herausforderungen«⁵ der Migration, vor allem was die »Erfahrungen des Verlusts und der Trennung«⁶ betrifft. King verweist zudem im Hinblick auf Homi Bhabhas *Verortung der Kultur*⁷ auf die Unverzichtbarkeit, »Kultur dynamisch zu denken auch mit Blick auf die Wechselwirkungen von Kultur und Psyche.«⁸ Ihr Artikel ist ein Beispiel dafür, dass die Migrationsliteratur für soziologische Fragestellungen Antworten bietet und als Raum gesellschaftlicher Analyse dienen kann, in dem die verschiedenen Facetten der psychologischen Folgen der Migration analysiert werden können. Der literarische Text zeigt, wie ein Individuum im gesellschaftlichen Kontext der Migration mit seinem Umfeld interagieren kann und welche Gedanken und Gefühle sich bei ihm abspielen.

Im Bereich der Literaturwissenschaft stellt Madlen Kazmierczak die Frage, wie »der literarische Diskurs den nationalen Geschichtsdiskurs [beschreibt]«⁹, und stellt dabei fest, dass der Roman »ethnische bzw. nationale Zuschreibungen zur Ursache von Ausgrenzung und Gewalt erklärt – sowohl in der Herkunfts- als auch in der Ankunfts-gesellschaft literarischer Migrantfiguren.«¹⁰ Eszter Pabis führt diesen Gedanken weiter und greift dabei auf Aleida Assmanns Konzept des kollektiven Gedächtnisses zurück¹¹ und fokussiert in ihrer Analyse die Inszenierungen von Männlichkeit und Weiblichkeit im Roman. Pabis stellt fest, dass das »Erzählen

4 Sogar die japanische Literaturwissenschaft beschäftigt sich mit dem Text. Vgl. Aso, Yoko: *Das »Heimat« wiedergebende Erzählen. Melinda Nadj Abonjis »Tauben fliegen auf*. [auf Japanisch]. In: Kawashima, Takashi (Hg.): *Gendai doitsu bungaku. kyōkai no yuragi*. Tokyo: Nihon Dokubun Gakkai 2015, S. 49-69.

5 King, Vera: *Migration, Interkulturalität und Adoleszenz. Generationale Dynamiken am Beispiel des Romans Tauben fliegen auf von Melinda Nadj Abonji*. In: Ortrud Gutjahr (Hg.): *Interkulturalität. Konstruktionen des Anderen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 141-162, hier S. 156, kursiv i. O.

6 Ebd., S. 156.

7 Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. 2000.

8 King: *Migration, Interkulturalität und Adoleszenz*. 2015, S. 156, kursiv i. O.

9 Kazmierczak, Madlen: *Nation als Identitätskarte? Zur literarischen Auseinandersetzung mit »Nation« und »Geschichte« bei Marica Bodrožić und Melinda Nadj Abonji*. (2012) In: *Germanica. La littérature interculturelle de langue allemande*. Nr. 52 <http://journals.openedition.org/germanica/1978> (Abgerufen am 02.01.2019), S. 3.

10 Ebd., S. 20. Vgl. auch Kazmierczak: *Fremde Frauen*. 2016, S. 201-228.

11 Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C. H. Beck 2007.

[...] sich in dem Text [...] als ein weiblich konnotiertes Konstitutionsmerkmal jener Identität [erweist], die Ildikós Generation zu Teil wird.«¹² Für Anita Czeglédy stellt der Roman die »Konstruktion einer kulturellen Identität [dar], in der sowohl individuelle soziale Erfahrungen als auch die Erfahrungen einer Gemeinschaft samt ihrer Mitgeschichte mitgedacht werden[.]«¹³ Der Text ermöglicht somit eine »Einbettung der persönlichen, sozial handelnden Identität in den historischen Kontext der Gemeinschaft[.]«¹⁴ Ohne ihn als solchen zu benennen, thematisieren Kazmierczak, Pabis und Czeglédy an den Themen Nation, Gender und kulturelle Identitätsgefühle die Relevanz von *Tauben fliegen auf* als literarischen Einblick, der ein soziales Phänomen zu veranschaulichen vermag. Die vorliegende Analyse führt diese Beobachtungen weiter und soll konkret am Text aufzeigen, durch welche Erzählstrategien der Roman die Folgen der Migration für ein Individuum beispielhaft vermittelt.

Es wurden auch weitere Aspekte untersucht: In ihren Artikeln zeigen Caduff¹⁵ und Förster¹⁶, wie die literarische Darstellung von Schweizerdeutsch, Ungarisch und Englisch im Text erfolgt. René Kegelmann¹⁷ hat sich für die Eigenschaften von Nadj Abonjis literarischer Sprache interessiert. Bezüglich der spezifischen Erzählweise des Romans, der mit Gedankenassoziationen arbeitet, liefert der Kommentar von Bettina Spoerri¹⁸ erste wichtige Ergebnisse. Annette Bühler-Dietrich¹⁹ hat aufgezeigt, dass die Darstellung von Kommunikation mit den Angehörigen in Jugoslawien von Bedeutung ist. Orsolya Lénárt untersucht ihrerseits am Beispiel von

-
- 12 Pabis, Eszter: *Frauen unterwegs. Dimensionen der Fremdheit in »Grenzgänger_innengeschichten« zeitgenössischer Autorinnen*. In: Andrea Horváth u. Karl Katschthaler (Hg.): *Konstruktion – Verkörperung – Performativität. Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_innen in Literatur und Musik*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 17-46, hier S. 46.
- 13 Czeglédy, Anita: *Grenzübertritte in Melinda Nadj Abonjis Roman Tauben fliegen auf*. In: András F. Balogh u. Christoph Leitgeb (Hg.): *Reisen über Grenzen in Zentraleuropa*. Wien: Praesens 2014, S. 273-287, hier S. 285.
- 14 Ebd.
- 15 Caduff, Corina: *Mehrsprachigkeit, Dialekt und Mündlichkeit*. In: Corina Caduff u. Ulrike Vedder (Hg.): *Gegenwart Schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2010*. Paderborn: Fink 2017, S. 187-197.
- 16 Förster, Kristina: *Foreign or Familiar? Melinda Abonji's [sic!] and Marica Bodrožić's Multilingual Literature*. (2015) In: *German Life and Letters*. Nr. 68 Heft 2, S. 228-244.
- 17 Kegelmann, René: *»Wenn nämlich bereits ein Wort keine Entsprechung findet, wie soll dann ein halbes Leben in der neuen Sprache erzählt werden?« Zur Prosa Melinda Nadj Abonjis*. (2012) In: *Germanica. La littérature interculturelle de langue allemande*. Nr. 51, S. 9-20.
- 18 Spoerri, Bettina: *Eine mnemografische Landschaft mitten in Europa. Eine narrativ-analytische Lektüre von Melinda Nadj Abonjis Tauben fliegen auf*. (2012) In: *Aussiger Beiträge*. Nr. 6, S. 65-80.
- 19 Bühler-Dietrich, Anette: *Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić*. (2012) In: *Germanica. Voix étrangères de langue allemande*. Nr. 51, S. 35-46.

Tauben fliegen auf, »wie man die eigene Identität in einer neuen, zum Teil fremden Welt (»Heimat«) de- und rekonstruiert.«²⁰

Thesen und Kapitelaufbau

Um aufzuzeigen, wie *Tauben fliegen auf* das Phänomen und die Gefühle der Migration veranschaulicht, werden die im Forschungsbericht präsentierten Aspekte weitergeführt und präzisiert. In einem ersten Schritt soll gezeigt werden, wie der Leser als privilegierter Zeuge in die Handlung einbezogen wird. Es wird zudem erläutert, wie der Text seine eigene Literatursprache reflektiert. Die Perspektiven und die jeweiligen chronologischen Zeitpunkte, aus denen erzählt wird, sollen ebenfalls erläutert werden. Anschließend sollen die narrativen Strukturen sowohl auf der Ebene des ganzen Romans als auch auf der Ebene der Satzstruktur erklärt werden. Die präzise Analyse der Form von *Tauben fliegen auf* soll aufzeigen, so eine erste These, dass die Komplexität und die raffinierte Komposition der Erzählung die Orientierungssuche der Ich-Erzählerin als Einwanderin der zweiten Generation veranschaulichen.

Im zweiten Unterkapitel wird die Darstellung der Sozialisierungsunterschiede in der Familie untersucht. Die als junge Erwachsene eingewanderten Eltern wurden unter anderen soziokulturellen Bedingungen sozialisiert als ihre Töchter. Die Dimensionen dieser Verschiedenheit, die die Erzählerin verstehen möchte, werden aufgezeigt. Das Hauptargument besteht darin zu sagen, dass dieser generationelle Unterschied bestimmte Familienkonflikte erklärt.

Als letzter Aspekt werden die Kontakte analysiert, die zwischen der Familie Kocsis und Nebenfiguren dargestellt werden. Diese werden als Einheimische, also als Mitglieder der Schweizer Gesellschaft stilisiert. Die politische Dimension von *Tauben fliegen auf* wird dabei unterstrichen, denn die Erfahrung von Fremdenfeindlichkeit wird dargestellt.

5.2 Die Erzählstrategie: Ein Blick unter die Motorhaube

Es ist symptomatisch für einen Roman, der Migration thematisiert, dass das Erzählen in einem Fahrzeug beginnt, mitten in der Bewegung.²¹ Dass das Erzählen

20 Lenárt, Orsolya: *Das Eigene und das Fremde im Roman Tauben fliegen auf von Melinda Nadj Abonji*. In: Marcell Mártonffy u. Károly Vajda (Hg.): *Grenzüberschreitungen. Identität, Migration und Interkulturalität in den Literaturen Mitteleuropas*. Baden-Baden: Nomos 2018, S. 199-208, hier S. 199.

21 Folgende Texte der Migrationsliteratur aus der Schweiz haben einen solchen oder einen ähnlichen Einstieg: *Blösch* (1983) von Beat Sterchi (eine Ankunft), *Die undankbare Fremde* (2012) von Irena Brežná (Grenzübergang für die Einwanderung), *Der blinde Masseur* (2006) von Ca-

selbst von Anfang an thematisiert wird, ist weniger selbstverständlich. Der Text reflektiert seine eigene Wortwahl, seine eigene Darstellung. Er beginnt folgendermaßen:

Als wir nun endlich mit unserem amerikanischen Wagen einfahren, einem tiefbraunen Chevrolet, schokoladenfarben, *könnte man sagen*, brennt die Sonne unbarmherzig auf die Kleinstadt, hat die Sonne die Schatten der Häuser und Bäume beinahe restlos aufgefressen, zur Mittagszeit also fahren wir ein, recken unsere Hälse, um zu sehen, ob alles noch da ist, ob alles noch so ist wie im letzten Sommer und all die Jahre zuvor.

Wir fahren ein, gleiten durch die mit majestätischen Pappeln gesäumte Strasse, die Allee, welche die Kleinstadt vorankündigt, und *ich habe es nie jemandem gesagt*, dass mich diese zum Himmel strebenden Bäume in einen schwindelerregenden Zustand versetzten, einen Zustand, der mich mit Matteo kurzschliesst [...]. (T 5, Hervorhebungen SM)

Die zwei kursiv gesetzten Aussagen besitzen metasprachliche Eigenschaften: »Ich habe es nie jemandem gesagt« stellt die Weise, in der die Kommunikation mit der Leserin oder dem Leser erfolgt, vor. Diese Aussage meint implizit: »Dir aber, Leser, sage ich es im Vertrauen.« Der Einschub trägt dazu bei, die Kommunikationssituation zwischen der Ich-Erzählerin und dem Leser hervorzuheben. Eine weitere Passage zeigt diesen Aspekt noch klarer:

Der weiche Singsang meiner Großmutter, das nächtliche Gequake der Frösche, die Schweine, wenn sie aus ihren Schweinchenaugen blinzeln, das aufgeregte Gegacker eines Huhnes, bevor es geschlachtet wird, die Nachtviolen und Aprikosenrosen, derbe Flüche, die unerbittliche Sommersonne und dazu der Geruch nach gedünsteten Zwiebeln, mein strenger Onkel Móric, der plötzlich aufsteht und tanzt. Die Atmosphäre meiner Kindheit.

So habe ich nach langem Überlegen geantwortet, als mich Jahre später ein Freund gefragt hat, was denn Heimat für mich bedeute [...]. (T 19)

Das Buch konzeptualisiert eine Sprechsituation mit einem »Freund«, der nie wieder erwähnt wird; seine Identität bleibt unbestimmt, und die Antwort auf seine Frage besteht formell nur aus der zitierten Aufzählung von Eindrücken. Hinter dem »Freund« steckt ein konzeptualisierter Leser, der die Erzählung wie ein Bekenntnis oder eine Zeugenaussage erhält. Ildikó berichtet von intimen Ereignissen ihrer Biografie und spricht verborgene Gefühle aus. Das Besondere dabei ist, dass sie dieses Geständnis als solches explizit thematisiert. Diese Strategie fördert das Identifikationspotenzial der Figur.

talín Dorian Florescu (in einem Auto), *La trinité bantoue* (2014) von Max Lobe (eine Bushaltestelle). Die Szene von Ambrosios Ankunft in *Blösch* wird S. 59f. dieser Arbeit analysiert.

Im Zitat des Erzähleinstiegs wurde neben »ich habe es nie jemandem gesagt« ein weiteres Satzglied hervorgehoben. »Könnte man sagen« bezieht sich auf das Adjektiv »schokoladenfarben« und stellt das erste von vielen metasprachlichen Syntagmen im Roman dar.²² Der Leser soll in diesem Fall denken, dass es für die Erzählerin wichtig ist, die Farbe realitätstreu zu beschreiben. Die kurze Thematisierung der Autofarbe ist für die eigentliche Handlung offenbar funktionslos; ein solches »Fehlen des Signifikats«²³ ergibt für Roland Barthes einen ›Wirklichkeits-effekt‹, was für ihn die »Grundlegung dieses uneingestandenen Wahrscheinlichen [ist], das die Ästhetik aller gängigen Werke der Moderne bildet.«²⁴

Ildikó äußert sich zu ihrer Wortwahl: Die seltenen Adjektive »tiefbraun« und »schokoladenfarben«, die sie verwendet, kommentiert sie. Mit der Schokolade wird gleich auch auf ein Schweizer Nationalklischee verwiesen. Sie scheint nach Worten zu suchen. Die Skepsis gegenüber den eigenen Formulierungen erzeugt wiederum eine Authentizität, die die monologische Dimension der Ich-Erzählsituation hervorhebt.

Interessanterweise bezieht sich der Buchumschlag auf diese Zeilen: Das Titelbild stellt eine Collage dar: Eine ausgeschnittene Fotografie von einem braunen Chevrolet Impala²⁵ (von 1977 bis 1985 produziert) befindet sich auf einer mit Wasserfarbe und Tusche gezeichneten Straße, die durch eine braun-beige Landschaft fährt. Weitere Elemente der Buchgestaltung weisen auf die zitierte Farbbeschreibung hin: Der Buchrücken und der Buchdeckel sind braun, auf dem hinteren Buchdeckel der gebundenen Ausgabe steht bloß ein kurzer Satz, um das Werk zu präsentieren, ansonsten ist die gesamte Oberfläche einfarbig braun. Dass diese Fotografie und diese Farbe als Teil des Buchobjekts präsent sind, erhöht nochmals die Eingängigkeit des zitierten Erzähleinstiegs. Der Leser braucht sich das Auto nicht vorzustellen, er bekommt die passende Illustration dazu.

Der »brandneue« (T 12) Chevrolet der Familie Kocsis taucht im ersten Kapitel noch mehrmals auf. Auch hier kommen bei genauerem Hinschauen wesentliche Eigenschaften hinzu, die die Erzählweise charakterisieren. Nach der Ankunft bei

22 Vgl. Barkhoff: *Heimat im Dazwischen*. 2017, S. 221. In der Farbe Braun sieht Barkhoff auch einen Hinweis auf die fremdenfeindliche ›Scheiß-Attacke‹. Am Ende des Romans wird ein Vorfall dokumentiert, bei dem jemand die Toilette des *Mondial* mit Kot beschmiert.

23 Barthes, Roland: *Der Wirklichkeitseffekt*. [1968] In: *Das Rauschen der Sprache*. Aus d. Fr. v. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 171.

24 Ebd.

25 In der Automarke Chevrolet versteckt sich ein weiterer Hinweis auf die Schweiz und zwar als Auswanderungsland, denn ihr Mitbegründer, Louis Chevrolet (1878-1941) ist in La Chaux-de-Fonds geboren. Seine Familie emigrierte zunächst nach Frankreich. Ab 1900 lebt er in den USA und wird als Automobilrennfahrer Karriere machen. Zusammen mit dem Gründer von General Motors gründet er 1911 die Marke Chevrolet. Vgl. Barras, Pierre: *L'Aventure Louis Chevrolet*. Porrentruy: L'Olifant 1991.

Mamika zeigt der Vater seinen Wagen genauer: »Was für ein Automobil!, sagt Mamika« (T 22) und Miklós bittet sie: »kommen Sie, setzen Sie sich rein« (T 22).²⁶ Ildikó und ihre Schwester sitzen draußen auf einem Koffer und beobachten die Szene, stellen sich vor, wie ihr Vater »Mamika jetzt sicher alles erklärt, die automatische Gangschaltung, die Fenster, die auf Knopfdruck reagieren, die Klimaanlage, den Komfort, ein Wort, das Vater falsch betont, aber gern gebraucht.« (T 22f.) Im hier direkt anschließenden Zitat wird die Hochzeitsfeier, zu der die Familie bald aufbricht, in einer Prolepse vorweggenommen:

Nomi, Mutter und ich wissen, dass wir in den nächsten Tagen noch oft ähnliche Spektakel erleben werden, und wenn wir übermorgen bei Onkel Móric vorfahren, um die Hochzeit seines Sohnes Nándor zu feiern, werden sich die Männer in ihren festlichen Anzügen innerhalb kürzester Zeit um unseren Chevrolet versammeln, als wären sie gekommen, um dem Wagen die Ehre zu erweisen und nicht dem Brautpaar; wir sehen sie schon, die Männer, wie sie mit langsamen, denkwürdigen Schritten den Wagen umkreisen, sein glänzendes Metall streicheln, weil jede kleine Berührung damit Glück bringen muss, und irgendeiner, nein, nicht irgendeiner, sondern Nándor, der Bräutigam, darf dann die Kühlerhaube öffnen, die Handlung vollführen, die endlich das Kernstück preisgeben wird, den Motor!, und Vater wird ihn starten, und die Männer werden sich bei laufendem Motor unterhalten, sie werden reden, reden, reden, rauchen und auf die wichtigen Einzelheiten zeigen, die es eben braucht, damit es ein Ganzes gibt, ein schönes Ganzes, das nicht nur rollt oder fährt, sondern eben auch ein perfektes Fahrgefühl bietet. (T 23)

Die Sprache des Romans wird im Text selbst metaphorisch charakterisiert. Die Haube der Schreibmaschinerie wird geöffnet, »der Motor!«, mit all den »wichtigen Einzelheiten [...], die es eben braucht, damit es ein Ganzes gibt, ein schönes Ganzes, das [...] eben auch ein perfektes« Erzählgefühl bietet. Im zitierten Abschnitt befinden sich weitere Elemente, die metasprachliche Eigenschaften haben: Nándor wird die »Handlung« vollführen, die Männer werden sich »unterhalten, sie werden reden, reden, reden«.

Die Vorausdeutung endet. Die zwei Mädchen und ihre Mutter schauen sich noch weiter das »Schauspiel« (T 24) vom Vater an, der Mamika das Auto zeigt. Die

26 Im ländlichen Ungarn, also auch bei der ungarischsprachigen Minderheit Serbiens, zu der die Familie Kocsis gehört, ist es üblich, seine Eltern und besonders seine Großeltern zu siezen. Agnes Domonkosi zeigt in ihrer Studie über den Gebrauch der Personalpronomen in der ungarischen Sprache, dass um 2000 44,1 % der Befragten mit den Großeltern die Du-Form vermeiden. Vgl. Domonkosi, Ágnes: *Megszólítások és beszédpartnerre utaló elemek nyelvhasználatunkban* [Ansprache und Items in Bezug auf die kommunikativen Partner in unserem Umgang mit der Sprache]. Debrecen: Department of Hungarian Linguistics of the University of Debrecen 2002, S. 69.

Mutter drängt die Mädchen, die Taschen nach Hause zu tragen, und fängt gleich selbst auch damit an, aber Ildikó und Nomi bleiben sitzen:

[...] und wir schielen zum Chevrolet, zu unserem Vater, der hinter dem Steuerrad hantiert, seine Schneidezähne, die immer wieder scharf hinter der Frontscheibe aufblitzen, und erst später, als wir uns an diese merkwürdige Szene erinnern, wissen wir, warum wir damals auf unseren Koffern sitzengeblieben sind, obwohl es uns unangenehm war zuzusehen, wie hilflos Mamika ihren Kopf drehte, zu Vater und dann wieder zu uns schaute, ihr schwarzes Kopftuch, das ihr tief in die Stirn gerutscht war; wir wären bestimmt rasch aufgestanden, um nicht allzu lange über Mamikas Hilflosigkeit irritiert zu sein, aber Vater, unser Vater?, sah trotz seiner Zigarette, seinem undurchdringlichen Schnauz, seinen goldenen Zähnen, seinen Furchen auf Stirn und Wangen mit einem Mal um Jahre jünger aus, ein Junge, der mit der hellen Begeisterung eines Kindes seiner Mutter von seiner neuen Errungenschaft erzählt und von ihr ganz dringend ein zärtliches Lob, eine Anerkennung will (und Mamika wird es ihm geben, das Dringende, Notwendige, obwohl sie sich völlig fehl am Platz vorkommt, wird sie merken, was er von ihr braucht) – Nomi und ich, wir bleiben sitzen, weil wir diesem Jungen möglichst lange zuschauen wollen, so lange, dass wir ihn nie mehr vergessen. (T 24f.)

Auch in diesem Zitat erkennt man eindeutig sowohl an der Wendung »erst später, als wir uns an diese merkwürdige Szene erinnern« und am Zitatschluss, dass der Zeitpunkt des Erzählens nicht 1980 ist. Der Abschnitt zeigt zudem, dass für die Erzählerin das Erinnern eine zentrale Rolle spielt. Sie bleibt sitzen, um sich das Bild des glücklichen Vaters einzuprägen. Nicht nur die Erinnerung selbst, sondern auch der Bedarf, sie zu speichern, werden thematisiert. Dieser Abschnitt zeigt, dass Ildikó ihren Vater mag und bewundert: »mein konterrevolutionärer Vater, so habe ich ihn insgeheim manchmal genannt« (T 293). Dabei wird auf seine Abneigung gegen den Titosimus angespielt. Es wird auch darauf hingewiesen, dass Miklós sich in seiner Heimat wohlfühlt. Es ist eine der seltenen Szenen, in der er als glücklicher Mensch geschildert wird.

Narrative Strukturen einer Migrationsgeschichte

In der Makrostruktur des Romans lassen sich zwei Handlungsebenen erkennen. Auf der einen erzählt Ildikó ein Jahr in ihrem Leben, das Jahr 1993, in dem sie ungefähr fünfundzwanzig wird und von zu Hause auszieht. Während des Erzählens werden auf einer zweiten Ebene Jugend- und Kindheitserinnerungen evoziert, wie etwa die Szene mit dem Chevrolet, sodass sich die Familienchronik rekonstruieren lässt. Es soll gezeigt werden, wie diese zwei Schichten miteinander artikuliert werden.

Die wichtigen Episoden der ersten Erzählebene, die Zeit zwischen Januar und November 1993, lassen sich stichwortartig präsentieren. Das Jahr beginnt für die Familie mit der Übernahme der Cafeteria *Mondial* (T 44-65). Die Schilderung des Betriebs in der Cafeteria (T 85-110) steht im Kontrast zum Bericht von einem Abend, den Ildikó und Nomi im Wohlgroth-Areal verbringen (T 133-145).²⁷ Ildikó beginnt im Frühling eine Liebesbeziehung mit Dalibor, einem Flüchtling aus Kroatien (T 179-189 und T 262-269). Die Spannungen zwischen den Schwestern und ihren Eltern werden thematisiert, als Nomi eine Nacht und einen Tag ohne Ankündigung von zu Hause wegbleibt (T 224-230). Im *Mondial* wird über den Krieg in Jugoslawien gesprochen; die Arbeit dort entfremdet Ildikó immer mehr von sich selbst (T 236-244). Nachdem jemand in der Herrentoilette des *Mondial* seine Exkremate auf Klobrille und Wände geschmiert hat (T 278-301), beschließt Ildikó wegzuziehen; sie lebt sich am Ende der Erzählung in ihrer neuen Wohnung in Zürich ein (T 302-313). Der Roman endet im November 1993, als die zwei Schwestern für ihre toten Verwandten aus der Vojvodina Blumen auf ein Gemeinschaftsgrab im Friedhof Sihlfeld legen (T 313-315). Diese chronologisch erzählten Ereignisse, die in Zürich und an der Goldküste²⁸ spielen, bilden den Rahmen von *Tauben fliegen auf*.

Zahlreiche Episoden, die sich vor 1993 abspielen, bilden die zweite Erzählebene, sie werden von der ersten Ebene aus erzählt. Übergänge von der einen Erzählebene in die andere sind häufig und erfolgen gelegentlich nahtlos. Das erste Kapitel, *Titos Sommer* (T 5-43), spielt 1980 und schildert die erste von fünf dargestellten Reisen in die Vojvodina. Die zweite Reise findet 1984 statt und wird im Kapitel *Grenzpolitisten, Trauerweiden* (T 66-84) geschildert, die dritte spielt ein Jahr später und bildet das Kapitel *Himmlisch* (T 111-132). Das Begräbnis von Mamika und die Reise dorthin (T 162-171) spielen 1989. Der letzte dargestellte Familienurlaub spielt 1988 und wird im Kapitel *Mamika und Papuci* (T 245-261) geschildert. Die Reise, die Ildikó, Nomi und Mamika etwa 1975 unternommen haben, um den Eltern in die Schweiz nachzukommen, wird an drei verschiedenen Stellen (T 172-178, 212-217, 270-277) erzählt. Das genaue Geburtsjahr von Ildikó sowie das Jahr ihrer Einwanderung lassen sich nicht präzise bestimmen. Es ist anzunehmen, dass die Reise zwischen 1973 und 1977 stattgefunden hat und Ildikó etwa 1970 geboren wurde.

27 Das Wohlgroth war ein verlassenes Industriegelände in der Nähe des Züricher Hauptbahnhofs, das zwischen 1991 und 1993 von der alternativen Szene besetzt wurde.

28 Gemeint ist die nördliche Küste des Zürichsees. Auch wenn die Kleinstadt nie namentlich erwähnt wird, lässt es sich einfach nachweisen, dass sich das *Mondial* in Küsnacht befindet: »Ein Dorf, eigentlich eine Kleinstadt, mit circa 10.000 Einwohnern, mit einer goldenen Blume im Wappen, [...] Burgruine und einem Findling namens Alexanderstein, eine Kleinstadt, die sich von hunderten andern nur dadurch unterscheidet, dass sie noch reicher und steuergünstiger ist als andere« (T 282f.).

Auch einige Ereignisse, die sich vor 1993 in der Schweiz abspielen, werden im Laufe des Textes erzählt und gehören zu dieser zweiten, nicht chronologisch organisierten Zeitebene. Die Einbürgerung der Eltern (T 146-150 und T 284-288), die Ankunft der Mädchen in der Schweiz (T 270-277) sowie kurz geschilderte Erinnerungen aus der Schulzeit (T 53, 225f.) sind Beispiele für solche Analepsen.

In der ersten Hälfte des Buches spielt die Handlung abwechselnd ein Kapitel in der Vojvodina und ein Kapitel in der Schweiz. Der Zeitunterschied zwischen den zwei Episoden verkürzt sich progressiv bis zur Darstellung von Mamikas Begräbnis (T 162-171). Dort erfolgt ein struktureller Bruch, und die Migrationsreise der zwei Mädchen mit ihrer Großmutter wird geschildert. Dazwischen kommt noch eine Reise, die im Kapitel *Mamika und Papuci* (T 245-261) dargestellt wird.

Um die Migrationsgeschichte der Protagonisten darzustellen, konzipiert der Text eine raffinierte und chronologisch komplexe Erzählstruktur. Der Bruch der Migration, der mit dem Verlassen von Mamikas Haus stattfindet, wird ab der Mitte des Textes geschildert, wonach auch die bis dahin entworfene Regelmäßigkeit mit zeitlich und räumlich abwechselnden Kapiteln aufgelöst wird.

Modus und Stimme

Die Erzählweise von *Tauben fliegen auf* ist vielfältig. Vier verschiedene Aspekte werden diesbezüglich analysiert. Ildikó ist erstens die meiste Zeit eine ›Wir-Erzählerin‹, das heißt, dass sie auch für ihre Schwerster Nomi oder für ihre Familie spricht. Der Text gibt dem Pronomen ›Wir‹ viel Gewicht, nicht nur weil er auffallend oft verwendet wird, sondern auch weil ein Kapitel ›Wir‹ heißt. Dadurch wird die Bedeutung der Familie Kocsis als Schicksalsgemeinschaft erzählerisch hervorgehoben.

Zweitens wendet sich die Erzählerin bei der Darstellung einiger Szenen in der Höflichkeitsform an ihre 1989 gestorbene Großmutter, die Mamika genannt wird. Diese einzigartige Sprechsituation hat Ähnlichkeiten mit Erzählungen in der zweiten Person, wie Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte*²⁹ oder *La modification*³⁰ von Michel Butor.³¹ Die angesprochene Instanz ist jedoch hier nicht der Leser, wie dies bei Aichinger und Butor suggeriert wird, sondern eine Figur der Erzählung, die zum Zeitpunkt des Erzählens bereits gestorben ist. Die erste Äußerung in diesem Modus erfolgt gleich nach der Beschreibung der Beerdigung Mamikas, als Ildikó die lange Bus- und Zugreise schildert: »Wie fahren in die Schweiz, *svájčba*, haben Sie [Mamika] zu uns gesagt« (T 172, kursiv i. O.). Interessanterweise thematisiert die

29 Aichinger, Ilse: *Spiegelgeschichte*. [1949] In: *Der Gefesselte. Erzählungen I*. Frankfurt a.M.: Fischer 1991, S. 63-74.

30 Butor, Michel: *La modification*. Paris: Les Éditions de Minuit 1957.

31 Vgl. Martínez u. Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 2016, S. 92.

Erzählerin diese erzählerische Geste gegen Ende des Textes, als sie mit ihren Eltern ein wichtiges Gespräch führt. Ildikó, Miklós und Rózsa hatten eigentlich vor, das Menü vom *Mondial* zu besprechen, aber Ildikó zeigt sich irritiert, weil am Vortag jemand, womöglich ein Gast, die Männertoilette mit Kot beschmiert hat. Der Vater, der von diesem Ereignis noch nichts weiß, fragt: »was ist mit dir los, Ildi« (T 291), worauf sie ihm als Antwort gibt:

Ich spreche mit den Toten, [...] und hebe meinen Kopf, schaue Mutter an, Vater, Mutter, die ihre Hand auf die Liste legt mit den Zahlen, ich verbringe ab jetzt meine Zeit mit den Toten, sage ich, weil Vater und Mutter schweigen, bist du müde, hast du nicht gut geschlafen, fragt Mutter, mit ihren schönen Augen, die besorgt aussehen; ich weiss schon, dass man mit den Toten nicht sprechen kann, aber sie hören zu, und sie lieben schöne Stimmen, überhaupt lieben die Toten das Schöne. (T 291)

Die Erzählerin denkt hier in erster Linie an ihre Großmutter. Der narrative Wechsel trägt dazu bei, die starken Bande zwischen Ildikó und Mamika zu verdeutlichen. Durch diese erzählerische Haltung gibt die Erzählerin zu erkennen, dass sie ihre Großmutter seit ihrer Einwanderung in die Schweiz vermisst und ihren Tod nur schwer verkraftet. Nachdem die Eltern in die Schweiz ausgewandert waren, hatte sie als Kleinkind bei ihr gewohnt. Die Ansprache an ihre verstorbene Großmutter kann als Teil von Ildikós Trauerprozess gelesen werden, welcher für den Roman von großer Bedeutung ist, denn der Text endet mit einem Moment, in dem Ildikó friedlich an einem Gemeinschaftsgrab in Zürich um ihre Großmutter trauert, obwohl diese in der Vojvodina beerdigt wurde.

Drittens entwirft der Text auch eine Erzählperspektive, in der die Selbstentfremdung der Figur grammatisch fassbar wird, und zwar mit der Formulierung »Sie die, ich bin«, die es der Ich-Erzählerin ermöglicht, von sich selbst in der dritten Person Singular zu sprechen. Besonders in den Szenen, wo Ildikó von ihrer Arbeit als Serviererin erzählt, kommt diese erzählerische Geste vor (vgl. T 109, 288). Den dargestellten Entfremdungsprozess am Arbeitsplatz kann man durchaus marxistisch deuten, als »die Unfähigkeit, sich mit dem, was man tut, und mit denjenigen, mit denen man es tut, sinnhaft zu identifizieren, über das, was man tut, Kontrolle auszuüben, d.h. individuell oder kollektiv ›Subjekt seiner Handlung‹ zu sein.«³²

Eine vierte Perspektive wird in den Stellen eröffnet, in denen Ildikó die Rede von anderen Figuren wiedergibt, die eigenständige Geschichten darstellen. Der Text enthält insgesamt vier Passagen mit einer intradiegetischen heterodiegetischen Erzählinstanz: Mamika erzählt Nomi und Ildikó von ihrem Vater, bevor er mit Rózsa in die Schweiz emigriert (T 75-84), die Mutter erzählt Ildikós Cousine

32 Jaeggi, Rahel: *Entfremdung*. In: Petra Kolmer u. Armin G. Wildfeuer (Hg.): *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Bd. 1. Freiburg u. München: Alber 2011, S. 628.

Csilla die Geschichte von einer jungen Frau, die gegen den Willen ihres Vaters handelt (T 122-129), die Mutter erzählt Frau Freuler die Geschichte ihrer Mutter, wie diese von ihrem Mann geschlagen wurde (T 207-211), und Mamika erzählt Ildikó und Nomi von ihrem Mann, Ildikós Großvater väterlicherseits, den die Schwestern nicht gekannt haben (T 250-261). Diese vier Binnenerzählungen bilden autonome Handlungen, die Informationen zur Vergangenheit der Eltern geben. Dazu betonen sie die Erkenntnis, dass im Roman der erzählerische Akt immer wieder thematisiert wird. Diese Erzählungen in der Erzählung sind Teil einer Strategie, welche die Verbindung zwischen dem Leser und der Erzählerin Ildikó herstellt und sichtbar macht. Die narrative Organisation der ganzen Handlung kann man daher als besonders komplex und raffiniert bezeichnen; dennoch bleibt das Lesen angenehm und einfach. Dieser Balanceakt wird dadurch ermöglicht, dass die Handlung aus mehreren kleinen Episoden besteht, die ähnlich wie Kurzgeschichten eine Einheit besitzen.

Die narrative Komplexität der Erzählperspektive konstituiert sich also durch diese vier Aspekte: eine außergewöhnliche ›Wir-Perspektive‹, die Tatsache, dass die Erzählerin ihre gestorbene Großmutter anspricht, das Reden über sich selbst in der dritten Person sowie die vier Binnenerzählungen. Ich, du, sie; alle Pronomen im Singular werden verwendet.

»Und die Zeit ist ein Sack, in dem alles mögliche Platz hat.« Die Satzstruktur

Welche narrativen Mikrostrukturen entwickelt der Erinnerungsroman auf der Satzebene? Entweder schildert Ildikó, was sie sieht, hört, sagt und tut, oder sie schildert ihre Gedanken und Erinnerungen. Oft verflucht der Roman Innen- und Außenwelt eng miteinander, wobei das, woran Ildikó denkt, parallel zu dem geschildert wird, was sie tut. Diese Mischung führt zu einer Verdichtung der Sprache und zu einer komplexen und anspruchsvollen Struktur mit Sätzen, die im Durchschnitt eine halbe Seite lang sind und auffallend oft Klammern aufweisen, in denen eine Erinnerung formuliert wird oder wo das Geschehen kommentiert bzw. reflektiert wird. Insgesamt kommen im Werk 186 Klammern vor (mehr als eine für jede zweite Seite). Diese Eigenschaft des Textes ist wichtig, denn die Klammern eröffnen einen Raum für Metasprache und verdeutlichen somit, dass der Roman die Migration und ihre Folgen nicht nur erzählt, sondern auch darstellt. Das Erzählen selbst, die Art der Darstellung, werden reflektiert.

Der Roman fokussiert also stark auf das Innere der Erzählerin. Obwohl die Ich-Erzählerin auch externe Ereignisse schildert, die sich nicht in ihrer Gedankenwelt abspielen, gibt es in *Tauben fliegen auf* viele Stellen, die Eigenschaften des *stream of consciousness* aufweisen. Nach dem Gesetz der freien psychologischen Assoziation reagiert die Ich-Erzählerin auf äußere Reize »mit einer Fülle simultan erregter Vor-

stellungsverknüpfungen und Erinnerungen, Gedanken, Stimmungen, Eindrücken und Ressentiments«³³, welche dargestellt werden.

Die Analyse der literarischen Darstellung von Gedanken und Emotionen basiert auf den Erkenntnissen der Studie *Transparent Minds* von Dorrit Cohn.³⁴ Da sich die Handlung des Romans auf zwei verschiedenen Zeitebenen abspielt, findet auch ein unterschiedlicher Umgang mit dem Bewusstsein der Figur statt: Entweder schildert Ildikó ihre Eindrücke und Gedanken aus einer zeitlichen Distanz, wobei sie zu ihrer Vergangenheit eine ähnliche Beziehung hat wie ein heterodiegetischer Erzähler³⁵, der im narrativen Modus über seine Figur berichtet. Diesen spezifischen Modus der Ich-Erzählsituation nennt Cohn »dissonant self-narration«³⁶ und gibt Marcel Prousts Roman *A la recherche du temps perdu*³⁷ als Beispiel für ein erwachsenes Ich, das sich in seine Kindheit und Jugend zurückversetzt. Gleich ab den bereits eingeführten ersten Seiten des Textes, im Kapitel *Titos Sommer*, in denen die Ankunft der Familie Kocsis in der Vojvodina geschildert wird, kommt diese rückblickende und selbstanalytische Erzählweise vor. Im Zitat erzählt Ildikó von ihren Eindrücken, als sie als etwa zehnjähriges Kind das Haus ihrer Großmutter betritt:

[...] und ich, die in ängstlicher Genauigkeit das Zimmer inspiziert, mit einem Blick die Kredenz, den Haussegen, die Flickenteppiche sucht, hoffe, dass alles noch so ist wie früher, weil ich, wenn ich an den Ort meiner früheren Kindheit zurückkehre, nichts so sehr fürchte wie die Veränderung: Das Erkennen der immergleichen Gegenstände, die mich vor der Angst schützt, als Fremde in dieser Welt dazustehen [...]. (T 13)

Die Erzählerin erklärt mit der Sprache einer Erwachsenen den Eindruck, den sie als Kind hatte; »als Fremde in dieser Welt dastehen« ist nicht die Stimme eines zwölfjährigen Mädchens. Der Unterschied zu der scheinbar unreflektierten und kindlichen Erzählweise in *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist frappierend.

In einigen Passagen, die 1993 spielen, ist die Erzählerin in ihrer Gegenwart »eingesperrt«³⁸ und kann nicht über ihre Gedanken reflektieren. Diesen zweiten Modus, den Cohn als »consonant self-narration«³⁹ bezeichnet, reduziert »die Distanz

33 Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, »Stream of Consciousness«. Stuttgart: Kröner 2001, S. 790.

34 Vgl. Cohn: *Transparent Minds*. 1978.

35 Mit Stanzels Terminologie würde man von einem auktorialen Erzähler sprechen. Vgl. Stanzel: *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. 1955.

36 Cohn: *Transparent Minds*. 1978, S. 145.

37 Proust: *À la recherche du temps perdu*. 1999.

38 Cohn: *Transparent Minds*. 1978, S. 145. (Übers. SM)

39 Ebd., S. 153.

zwischen dem erzählenden und dem erfahrenden Ich«. ⁴⁰ Als Beispiel für diese Art von Gestaltung innerer Vorgänge in einer Ich-Erzählsituation nennt Cohn Arthur Schnitzlers Novelle *Leutnant Gustl*⁴¹. Eine Szene, die in diesem Modus des inneren Monologs erzählt wird, zeigt die Parallele zwischen den beiden Werken. Sie spielt im Sommer 1993 und befindet sich etwa in der Mitte des Textes. Wie Schnitzlers Leutnant, der nachts in Wien herumirrt, durchquert Ildikó zu Fuß die Stadt Zürich.

Sie hat eine Liebesbeziehung mit Mark, den sie von der Universität und aus der Punk-Szene kennt; sie hat aber vor Kurzem Dalibor, einen Flüchtling aus Kroatien, kennengelernt. Ildikó und Nomi führen Dalibor ins Wohlgroth ein und suchen für ihn dort einen Job. Mark merkt, dass seine Freundin in Dalibor verliebt ist, worauf Ildikó und Mark ihre Liebesbeziehung beenden. Währenddessen verschwindet Dalibor, ohne dass Ildikó es merkt. Als sie sieht, dass er weg ist, macht sie sich nachts auf die Suche nach ihm:

[...] ich schaue auf meine Schuhspitzen, ausgelatschte, rote Converse, die mich durch die Nacht tragen, und ich will blindlings durch die Stadt gehen, so lange, bis ich bei Dalibor bin, und ich werde ihm in die Arme laufen, davon bin ich überzeugt, und wenn wir uns heute nicht wiedersehen, dann sehen wir uns nie wieder, denke ich, und dieser Gedanke muss schnell wieder weg, ich muss mich auf ihn konzentrieren, auf seine weisse Haut, auf die Art, wie er seine Zigarette zwischen Daumen und Zeigefinger hält [...] (T 195).

Der innere Monolog kommt in den Stellen des Romans, die 1993 spielen, häufig vor. Es ist aber nicht die einzige Erzählweise, die der Roman konzipiert, um Ildikós Gedanken darzustellen. Einige Zeilen vor dem zitierten Abschnitt heißt es noch: »Und dann, dann bin ich mehrere Stunden gegangen, ich habe mich leicht gefühlt, warm, wärmer als die Luft, wahrscheinlich, weil meine Schritte schnell waren, und die Uhren am Bahnhof zeigten mir, dass es spät war, nach zwei [...]« (T 194) Beide Zitate haben denselben Erzählrhythmus: eine Aneinanderreihung von kurzen Verbalphrasen innerhalb eines zweieinhalb Seiten langen Satzes, die das hastige Gehen der Erzählerin nachzeichnen. In beiden Zitaten werden abwechselnd Ildikós Außenwelt und ihre Gedanken geschildert. Der Unterschied liegt in der Zeitform: Wenn am Anfang der Szene mit dem Perfekt und dem Präteritum als Zeitformen eine Distanz zum Erzählten eingehalten wird, so wird diese im Laufe des Satzes mit einem Wechsel zum Präsens aufgehoben.

Es mag ein Detail sein, aber es zeigt, wie durchdacht der Text ist und welche Sorgfalt in jedem Detail liegt: Der bekannte Stoffschuh mit den weißen Sohlen

40 Vgl. ebd., S. 169 (Übers. SM).

41 Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl*. Historisch-kritische Ausgabe hg. v. Konstanze Fliedl. Berlin: de Gruyter 2011.

und der Gummikappe an der Spitze ist Kult, und dass die Marke gerade »Converse« heißt, passt zur Situation des Selbstgesprächs und hebt die Bedeutung der Sprache und der inneren *conversation* hervor. Die zweite Bedeutung des englischen Wortes *converse* als »das Entgegengesetzte« ist auch relevant, weil es auf Andersartigkeit und Doppeldeutigkeit verweist.

Das Gespräch nach der Attacke

Der innere Monolog wird auch im vorletzten Kapitel von *Tauben fliegen auf* verwendet, in dem sich die verschiedenen Spannungen bezüglich Ildikós Arbeit und ihres Verhältnisses zu ihren Eltern bündeln und entladen. Die Szene spielt im Herbst 1993, als Ildikó im *Mondial* arbeitet. Ein verschüchterter Kunde kommt zu ihr und sagt, dass sie sich die Männertoilette anschauen sollte. Dort entdeckt sie »eine verschissene Klobrille, eine Männerunterhose, die neben der Kloschüssel liegt, die gemaserte Wand, die nicht mehr weiss, sondern mit Scheisse verschmiert ist« (T 280). Sie ist von dieser Attacke schockiert und interpretiert sie als einen fremdenfeindlichen Akt. Das narrative Verfahren, mit dem diese Szene dargestellt wird, ist komplex: Nachdem Ildikó, die Erzählerin, angefangen hat zu putzen, kommt eine längere Passage, die die Einbürgerung der Eltern Jahre zuvor darstellt (vgl. T 284-288). Der Text suggeriert, dass sie beim Putzen an dieses Ereignis denkt. Anschließend wird ein Gespräch zwischen Ildikó und ihren Eltern erzählt, das einen Tag nach der Attacke stattfindet. Während dieser Besprechung wird die weitere Abfolge der Ereignisse des Vortags rückblickend geschildert. So erfährt der Leser erst jetzt, dass die Mutter zu Ildikó kam, als diese beim Wischen war. Rózsa hatte sie gebeten, das Vorkommnis zu verschweigen: »Das bleibt unter uns, hat Mutter gesagt, was?, ja, bringt nichts, das an die grosse Glocke zu hängen.« (T 290) Nach dieser kurzen Analepse wechselt die Erzählung zurück in die Gegenwart des Gesprächs zwischen Ildikó, Rózsa und Miklós. Eigentlich wollten sie ein neues Menü besprechen, doch Ildikó ist in Gedanken ganz mit der ›Scheiß-Attacke‹ beschäftigt. Dies lässt sich deshalb behaupten, weil der Leser die Informationen zum Gespräch zwischen der Mutter und Ildikó am Vortag erst hier bekommt. Die Reihenfolge, in der die Ereignisse stattfinden, entspricht nicht der Reihenfolge, in der sie erzählt werden.

Ildikó verspürt das Bedürfnis, »über diesen Einzelfall [zu] reden, der offenbar zu unserem Schicksal gehört« (T 290). Auch dies sagt sie nicht, sie denkt es bloß. Der Vater bemerkt Ildikós Verwirrung und fragt, was mit ihr los sei. Ildikó sagt, dass sie »mit den Toten« (T 291) spreche, »ab jetzt [ihre] Zeit mit den Toten« (T 291) verbringe. Sie verkündet, dass sie »nicht mehr hier arbeiten« (T 291) wolle. Die Mutter erkennt, dass Ildikó von der Attacke sehr betroffen ist, und erklärt den Vorfall dem Vater.

Die Eltern relativieren die Bedeutung des Ereignisses und meinen, dass es sich nicht wiederholen werde, aber Ildikó möchte sich wehren und Anzeige erstatten.

Der Fokus ist in dieser Szene eng an Ildikós Gedankenstrom gekoppelt. Interessanterweise gibt der Text Signale dafür, dass ein Gespräch stattfindet; der Inhalt der Diskussion wird aber nicht wiedergegeben. Elemente direkter Rede, wie zum Beispiel von der Mutter: »Setz dich, [...] ich muss dir etwas sagen« (T 293) oder »Ildi, hast du nicht gehört?« (T 294) zeigen, dass gesprochen wird. Was aber die Mutter sagt, weiß der Leser an dieser Stelle nicht. Der Roman schildert stattdessen die Gedanken von Ildikó. Sie beschließt mit dem Studium aufzuhören und stellt sich vor, wie sie in eine kleine Wohnung einzieht. Mit diesem Verfahren wird zunächst nur der Kommunikationskontext präsentiert; die eigentlichen Aussagen der Figur erfährt der Leser später.

Hier suggeriert der Text Folgendes: Während die Mutter spricht, ist die Zuhörerin, also Ildikó, in Gedanken woanders. Nach dem Gespräch, dessen Inhalt dem Leser erst bloß bruchstückweise mitgeteilt wird, verlässt Ildikó alleine das *Mondial* und schlendert durch das Dorf, wobei sie sich im Gehen die Aussagen ihrer Eltern wieder ins Gedächtnis ruft. Der Leser erfährt den Inhalt der Besprechung mit einer leichten Verspätung und in der Form eines ›inneren Dialogs‹. Die Eltern erklären der Tochter, was sie als ausländische Angestellte nach ihrer Ankunft für Demütigungen erdulden mussten. Ildikó dagegen thematisiert, dass sie als kleines Kind nicht gefragt wurde, ob sie in die Schweiz einwandern wollte. Diese Erzählstrategie der Verzögerung suggeriert, dass sich Ildikó erst vom Schock der Aussagen ihrer Eltern erholen muss und deren Bedeutung nicht sofort begreift. Der Anfang der Szene zeigt dieses Verfahren. Ildikó hat das Café verlassen:

Ich gehe mit raschen Schritten zur Unterführung, das trockene Geräusch meiner Turnschuhe, ob ich mir denn schon einmal vorgestellt hätte, wie es wäre, wenn wir jetzt in der Vojvodina leben würden, mitten im Krieg, wie denn unser Alltag aussehen würde, fragt mich Mutter, [...] mein Kopf, der sich automatisch nach links und rechts dreht, zu Schaufenstern hin, ein paar Wollknäuel, Stricknadeln, ein mit »Handarbeit« angeschriebener Pullover, ein paar Spots, die diese kleine Szenerie ausleuchten, wir würden uns bestimmt nicht mit Kleinkram herumschlagen, es ginge täglich um Leben und Tod! Mutter, die sich bekreuzigt, ist das eine Kleinigkeit, wenn jemand seine eigene Scheisse in die Hand nimmt, um sie dann in einer öffentlichen Toilette an die Wand zu schmieren, frage ich das Schaufenster links von mir [...]. (T 296)

Erneut wird hier das Gespräch im Kopf der Erzählerin weitergeführt und die Figuren reden aneinander vorbei. Die Frage, ob die Attacke als eine »Kleinigkeit« zu betrachten sei, stellt sie ebenfalls nur sich selbst. Ildikó ist sich der erschwerten Kommunikation bewusst, sie denkt: »Wir verkeilen uns ineinander, unser gegenseitiges Unverständnis« (T 300). Als sie erklärt, dass sie die Unterschiede zwischen ihr und ihren Eltern verstehen möchte, stolpert sie: »Ich will unsere Verschiedenheit verstehen, und mir fällt das ungarische Wort für ›Verschiedenheit‹ nicht ein, aber die

plötzliche Klarheit darüber, warum man, wenn jemand gestorben ist, sagt, er sei ›verschieden‹, der schwere Stand der Verschiedenheit, denke ich.« (T 299) Es wird also hier signalisiert, dass die Diskussion auf Ungarisch stattfindet, doch komplexere Begriffe kommen Ildikó erst auf Deutsch, weil sie in Zürich aufgewachsen ist und dort studiert. Ildikó verfügt in der Zweitsprache über höhere Kompetenzen als in der Muttersprache; auch dieser Aspekt ist die Folge eines unterschiedlichen Sozialisationskontextes.⁴² Dieser Unterschied zwischen der Generation der Eltern und der Generation der Kinder ist durch die Migration entstanden.

Eine wichtige Erkenntnis in Bezug auf die Analyse der Darstellung der ›Scheiß-Attacke‹ ist, dass man eine Verbindung zwischen der Erzählweise und den Emotionen der Figur herstellen kann. Es wurde detailliert gezeigt, wie komplex und verwirrend die Narration hier gestaltet wurde. Die Ereignisse werden zum einen unchronologisch dargestellt und zahlreiche Wechsel zwischen der Innen- und der Außenperspektive finden statt. Diese komplexe Erzählweise steht für die Verwirrung der Figur.

Ildikós Überlegungen dokumentieren ihre sprachliche Sensibilität. Sie erkennt den mehrsprachigen Kontext, in dem sie sich bewegt, und hat einen fremden Blick auf das Deutsche. Hier assoziiert sie mit ›Verschiedenheit‹ auch das ›Verschieden Sein‹, als das Tot-Sein. Diese Wortbildung würde einem rein deutschsprachigen Sprecher kaum einfallen. In ihrer eigenen Verschiedenheit, ihrer Differenz, sieht sie die Verschiedenheit auch als tödliche Gefahr.

5.3 Das »menschliche Schicksal« einer Familie mit Sozialisierungsunterschieden

»Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich, jede unglückliche Familie ist unglücklich auf ihre Weise.« So die berühmte Anfangsformel von Lew Tolstois Roman *Anna Karenina*.⁴³ *Tauben fliegen auf* von Melinda Nadj Abonji stellt ein Gegenbeispiel dar: eine auf ihre spezielle Art glückliche Familie. Bedeutend für die Untersuchung der Familienkonstellation ist die bereits thematisierte migrationsbedingte Verschiedenheit zwischen der Sozialisierung der Eltern, die als junge Erwachsene in die Schweiz einwandern, und der Sozialisierung der Töchter, die als Kleinkinder zuerst bei ihrer Großmutter Mamika gelebt haben, bevor sie mit ihren Eltern

42 Zur Bedeutung und Darstellung von Mehrsprachigkeit in *Tauben fliegen auf*, vgl. detaillierter Caduff: *Mehrsprachigkeit, Dialekt und Mündlichkeit*. 2017. Siehe auch Förster: *Foreign or Familiar?* 2015. Zum Phänomen der literarischen Mehrsprachigkeit, vgl. Dembeck, u. Parr (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. 2017.

43 Tolstoi, Lew Nikolajewitsch: *Anna Karenina* [1878]. Aus d. Rus. v. Rosemarie Tietze. München: Hanser 2009, S. 7.

leben konnten. Die These, dass diese Unterschiede zwischen den Kindern und den Eltern die Verständigung innerhalb der Familie erschweren, soll herausgearbeitet werden. Die zwei Generationen sind nicht im selben Land aufgewachsen. Was hat dies für Folgen?

Ildikó liebt und respektiert ihre Eltern so sehr, dass sie sich eigentlich nur dann glücklich schätzt, wenn es auch ihnen gut geht. Im Kapitel »Wir« (T 199-217) wird Rózsa's fünfzigster Geburtstag ausführlich erzählt, wobei Ildikó sich an Momente ihrer Kindheit erinnert, wo die Eltern sich für einen Silvesterabend vorbereiten und schön machen. Dort heißt es: »Mutter in ihrem langen, schwarz-silbernen Kleid, Vater in seinem Smoking, wir waren aufgeregt, weil Vater seine Hand unwirklich leicht um Mutters Hüfte legte und Mutters Hand zärtlich auf Vaters Schenkel ruhte« (T 200f.). Zum Abschluss dieser Erinnerung formuliert die Erzählerin den Satz: »Wenn jemand von einer glücklichen Kindheit erzählte, dann dachte ich [...] an Momente, wo ich mit meiner Schwester erlebte, wie unsere Eltern glücklich sein konnten.« (T 201)

Rózsa und Mamika

Rózsa, die fleißige, gutmütige und liebende Mutter, ist eine Figur, deren Charakter im Roman nur skizzenhaft dargestellt wird. Sie ist diejenige, die den sozialen Aufstieg der Familie ermöglicht; sie hat eine Wirtschaftsschule besucht, um eine Cafeteria übernehmen zu können (vgl. T 45). Wohlstand und Integration in der Schweiz durch harte Arbeit hat sie zum Lebensziel der Familie erklärt. Mit Mamika, Miklós' Mutter, gibt es im Roman eine zweite Figur, die die Mutterfunktion übernimmt.

Ildikós Liebe zu Mamika und die schmerzliche Erfahrung, im Alter von etwa fünf Jahren von ihr getrennt zu werden, stellt die bedeutendste Dimension von Ildikós Migrationserfahrung dar, denn bei der gütigen Mamika fühlte sich Ildikó geborgen. Wegen dieser Trennung hat für die Erzählerin die Migration etwas Trauriges. Bereits in den ersten Seiten kommt Ildikós Zuneigung zu ihrer Großmutter zum Ausdruck (vgl. T 16). Ildikós Kindheitserinnerung an den Moment, in dem sie versteht, dass Mamika, nachdem sie mit ihr und Nomi in die Schweiz gefahren ist, alleine zurückfahren muss, verdeutlicht die engen Bande, die sie zu ihrer Großmutter hat. An dieser Stelle ist der Text in der zweiten Person Singular verfasst, die Erzählerin wendet sich an ihre Großmutter in der Höflichkeitsrede: »Sie haben mich in die Arme genommen, am Abend von Ihrer Abreise, [...] haben ein Lied gesungen, ich habe Ihre Stimme in meinem Körper gespürt, und alles in mir hat sich geweigert, Sie gehen zu lassen« (T 276).

Dass Ildikó in ihren ersten Jahren Mamika als Ersatzmutter hatte, hat auch für ihr Verhältnis zu Rózsa Folgen. Diesen Gedanken formuliert sie, als sie ihre

Ankunft in der Schweiz im besonderen Erzählmodus der imaginierten Rede an Mamika schildert:

Mutter und Vater haben am Bahnhof auf uns gewartet, auf dem Bahnsteig. Mutter hat gewinkt, als sie mich aussteigen sah. Ich habe Ihnen beim Aussteigen geholfen, Nomi, Sie und ich, wir standen schon da mit unserem Gepäck, als Mutter und Vater ihre Arme öffneten, lange nichts sagten oder vielleicht nur: Endlich seid ihr da!, und ich weiss, dass sich die Arme um mich schlangen, dass ich die Freude spürte, die Erleichterung meiner Eltern, aber ich weiss, dass ich Ihre Hand nicht loslassen wollte, ich weiss nicht, ob ich noch etwas anderes wollte, als in Ihrer Nähe bleiben, Mutter, die Tränen in ihren Augen hatte, Vater, der Nomi hoch in die Luft warf; ich weiss nicht, ob ich es mir einbilde oder ob es so war, dass ich damals schon, als wir angekommen sind, geahnt habe, dass es zwischen mir und meinen Eltern eine unaufholbare Zeit geben würde [...]. (T 272)

Diese »unaufholbare Zeit« mit den Eltern in der frühen Kindheit bildet eine tiefe Wunde in der Geschichte der Familie. Die nostalgische Erinnerung an die Kindheit wird auch während des wichtigen Sonntagsgesprächs thematisiert, als Ildikó ihre Arbeit im *Mondial* kündigt (vgl. T 299). Der Grund dafür, dass die Eltern und die Kinder längere Zeit getrennt leben mussten, liegt in der Wartezeit für den Familiennachzug. Die Bedeutung der gesetzlichen Entwicklungen der schweizerischen Einwanderungspolitik für das Individuum wird hier illustriert. Der komplizierte Familiennachzug bildet immer noch ein zentrales Element der europäischen Einwanderungs- und Asylpolitik. In der Schweiz zielt »die nationale Einwanderungspolitik zum Grossteil darauf ab [...], die Freizügigkeit von Drittstaatsangehörigen [d.h. Nicht-EU-Bürgern] einzuschränken.«⁴⁴ Wie diese familienfeindliche Gesetzgebung auch Jahrzehnte nach der Einwanderung von Miklós, Rózsa, Ildikó und Nomi einwirkt, verdeutlicht der Text.

Miklós und seine Familie

Zusammen mit der Erzählerin stellt Miklós, der Vater, die wichtigste Figur dar. Die Vater-Tochter-Beziehung ist vertrauensvoll und für Ildikó wichtig, was man an einer Szene erkennen kann, in der sie zusammen morgens von zu Hause aus ins *Mondial* gehen:

44 [Ohne Autor] Schweizerisches Kompetenzzentrum für Menschenrechte (u.a.): *Handbuch Migrationsrecht Schweiz. Europa- und bundesrechtliche Grundlagen des schweizerischen Asyl- und Ausländerrechts*. Bern: Stämpfli 2015, S. 179. Das Buch ist eine Übersetzung und Adaptierung, die auf das *Handbook on European law relating to asylum, borders and immigration* basiert. Agentur der Europäischen Union für Grundrechte (FRA) und Europarat, 2014, veröffentlicht vom Amt für Veröffentlichungen der Europäischen Union. Das *Handbuch Migrationsrecht Schweiz* wurde vom Schweizerischen Kompetenzzentrum für Menschenrechte (SKMR) ergänzt.

Du hast mit deinem Studium aufgehört, hat Mutter erzählt, sagt Vater, in einen unserer Schritte hinein, nein, nicht aufgehört, nur reduziert, antworte ich, vorübergehend. Wird man dich nicht vermissen da, beim Studium, fragt Vater und zeigt mit der brennenden Zigarette auf einen Igel, der soeben unter einem geparkten Auto verschwindet. Kann mir ja alles selber einteilen, sage ich und möchte Vater bitten, still zu sein, weil ich diese Viertelstunde, in der wir schweigend zusammen gehen, mag, weil ich mich während der Zeit, in der wir uns in diesen dunklen Tönen bewegen, frei fühle [...]. (T 97)

Eine zweite Szene, die das Vertrauen zwischen den beiden Figuren verdeutlicht, findet sich bei der Darstellung von Miklós' und Ildikós gemeinsamer Autofahrt in die Vojvodina zu Mamikas Beerdigung, wobei es wegen Schneefällen zu Verzögerungen kommt. In einer Raststätte bricht der Vater in Tränen aus. Ildikó möchte gerne die richtigen Worte finden: »mein Herz würde ihn gern geben, diesen Trost, jetzt, da mein Vater ein hilfloses Kind ist, aber ich, ich bin auch ein hilfloses Kind, seines, wenigstens das würde ich ihm gerne sagen, ich stehe auf, verschwinde rasch Richtung Toilette.« (T 163) Ildikó thematisiert die Tatsache, dass sie ihrem Vater etwas Wichtiges sagen möchte, sie weiß jedoch nicht wie und schweigt. Diese zwei Zitate zeigen neben Ildikós Sympathie für ihren Vater auch, dass beide wenig miteinander reden oder dass über gewisse Themen schwer zu sprechen ist.

Wenn die Kocsis eine typische Familie darstellen, die in die Schweiz eingewandert ist, dann wird sich zeigen, dass die Familie, in der Miklós groß geworden ist, eine typische Familie aus der ländlichen Vojvodina bildet: Sein Vater, der im Text Papuci genannt wird, war Bauer und wurde sowohl während der deutschen Besatzungszeit in Serbien im Zweiten Weltkrieg wie auch beim Aufbau des sozialistischen Jugoslawiens enteignet (vgl. T 250-261). Er musste für ein Jahr ins Arbeitslager, weil er sich weigerte, der kommunistischen Partei beizutreten. So erzählt es Mamika Ildikó und Nomi, als die Familie 1988 für einige Tage in die Vojvodina fährt:

Bevor [die Partisanen] Papuci zuerst nach Požarevac und danach ins Kohlebergwerk nach Kostolac brachten, haben sie ihn im Keller des Schulhauses, wo Miklós zur Schule ging, tagelang verhört und geschlagen. Miklós hat Papuci gehört, stellt euch das vor, und der Lehrer hat ihn mit Mühe und Not daran gehindert, in den Keller zu stürzen, in den sicheren Tod, das wollen die ja, rief der Lehrer, die wollen, dass du ihnen ins offene Messer läufst! Vom Unterricht befreien konnte er Miklós nicht, da die ›Vollstrecker‹ jeden Tag kontrollierten, ob alle Schüler anwesend waren. Mein armer Miklós, sagte Mamika, damals war er erst elf Jahre alt. (T 258)

Dieses traumatisierende Kindheitsereignis erklärt Miklós' vehementen Antikommunismus, der sich bereits im ersten Kapitel niederschlägt, als er sich während der Hochzeit seines Neffen Nándor öffentlich darüber freut, dass dieser genau drei

Monate nach Titos Tod heiratet (T 26).⁴⁵ Die Erinnerung an die brutale Enteignung der Familie in den ersten Jahren des kommunistischen Jugoslawiens wird auch von der Mutter als Erklärung für Miklós' regelmäßigen Alkoholmissbrauch angegeben (T 29).

Miklós' Familie, die aus ihm, seiner Mutter (Mamika), seinem Vater (Papuci) und seinem älteren Bruder Móric besteht, hat, mit zwei Geschwistern gleichen Geschlechts, eine Struktur, die Ildikós Familie ähnlich ist. Der Roman entwirft auch für diese Familie ein Narrativ, sodass die Unterschiede zwischen der Familie, aus der Miklós kommt, und der Familie, die er gründet, nicht statisch vermittelt werden im Sinne von Ausformulierungen von Gewohnheiten oder Bräuchen, sondern anhand von dynamischen Geschichten, wie etwa Miklós' komplizierter erster Ehe mit einer gewissen Ibolya, mit der er eine Tochter hat, Ildikós und Nomis Halbschwester Janka (vgl. T 68-84).

Dank der Informationen über Miklós' jugoslawische und kleinstädtische Vergangenheit wird der durch die Migration eingetretene Kulturbruch wahrnehmbar. Ohne dieses lebhafte Bild einer Vojvodiner Familie wäre ein Vergleich zwischen den familiären Strukturen in der Schweiz und in Jugoslawien nicht darstellbar; die Deutlichkeit der generationsbezogenen Unterschiede zwischen dem Elternpaar und dem Geschwisterpaar, von denen Ildikó spricht (vgl. T 299), wäre kaum erkennbar.

Die Schwester

Zu ihrer zwei Jahre jüngeren Schwester Nomi hat Ildikó ein so enges Verhältnis, dass die Ich-Erzählerin oft, wie bereits erwähnt, als Wir-Erzählerin auftritt. Ildikó und Nomi sind in den ersten Lebensjahren bei Mamika aufgewachsen, arbeiten im *Mondial* zusammen und gehen gemeinsam aus (vgl. z.B. T 133-135, wo die schwesterliche Verbundenheit Ausdruck findet). Über das ganze Buch ist Nomi präsent. Die Intensität ihrer Beziehung lässt sich auch *ex negativo* zeigen, denn bei der Szene, als Ildikó ihren Eltern im *Mondial* kündigt (T 278-301), vermisst sie ihre Schwester: »ich brauche Nomi, aber Nomi ist nicht da, hat sich entschuldigen lassen, gesagt, sie komme später, später ist zu spät, denke ich« (T 290).

Nomi hat die narrative Funktion eines ständigen Begleiters. Durch sie bekommt Ildikó auch Kommentare zu ihrer Persönlichkeit (vgl. 134f.). Zudem dient sie als Kontrastfigur für die Bestimmung von Ildikós Charakter, denn Nomi ist frecher, mutiger und pragmatischer als ihre ältere Schwester. Diese Eigenschaften zeigt die bereits erwähnte Episode, als Nomi einen Tag und eine Nacht unangemeldet von zu Hause fortbleibt und Ildikó mit ihren Eltern auf sie wartet, wobei die Erzählerin über ihre Schwester nachdenkt:

45 Vgl. dazu auch King: *Migration, Interkulturalität und Adoleszenz*. 2015, S. 153.

Nomi, die nicht aus einem Konzept heraus, sondern aus einer Laune heraus unangepasst ist, auf eine frische Art gedankenlos, schon damals, in der Primarschule, als sie sich getraute, einen violetten Overall anzuziehen, obwohl eine Clique von vier steinreichen Mädchen in ihrer Schule den Ton angab, vorgab, wann was in war, weder violett noch Overall waren angesagt, als Nomi ihn trug, bei den tonangebenden Mädchen war sie deshalb unbeliebt, aber genau deswegen auch beliebt, sogar umschwärmt, weil sie mit ihrem eigenen Kopf, ihrer unverkrampften Art, ihn durchzusetzen, »etwas« hatte, etwas, dem sich niemand entziehen konnte, Nomi die bis weit in ihre Augen lachte, wenn die Clique von ihr behauptete, sie sei eine *Bubenschmöckerin*, eine, die den Jungs nachhängt. (T 226)

Die Schule ist eine Institution, in der die Sozialisierung stattfindet. In diesem Kontext verkehren die Secondas Ildikó und Nomi mit den Einwohnern, die keinen Migrationshintergrund haben und zur Oberschicht gehören, auf Augenhöhe. Der Abschnitt suggeriert eine klassenanalytische Interpretation, denn die »tonangebenden Mädchen« werden als »steinreich« bezeichnet.

Damit wird ein Aspekt thematisiert, der für den Generationsunterschied in der Migrationsgeschichte der Familie Kocsis wesentlich ist. Bis sie etwa 25 Jahre nach ihrer Einwanderung das *Mondial* übernehmen, gehören die Eltern zur unteren sozialen Gesellschaftsschicht. Als die Familie die Eröffnung der Cafeteria bespricht, meint die Mutter:

Mit einem Mal sind wir nicht einen Schritt weiter, sondern einen riesigen Sprung, [...] und in ihren schönen Augen zeigen sich Bilder einer vergangenen Zeit, Mami als Putzfrau, KassiererIn, Mädchen für alles, Wäscherin, Büglerin, Kellnerin, Buffettochter, es war nicht immer einfach, sagen ihre Augen, aber es hat sich gelohnt! (T 45)

Das Familienschicksal

Die Kocsis führen eine Cafeteria in einer bürgerlichen und wohlhabenden Kleinstadt am Zürichsee. Der Vater kocht, die Mutter kümmert sich um das Administrative und die zwei Töchter arbeiten abwechselnd im Buffet und im Service. Es wird eine Form des Familienunternehmens betrieben, die in der Schweiz immer seltener wird. Die Familie ist im Roman auch eine Arbeitsgruppe, Ildikó ist im Sinne des Wortes eine Servier-Tochter.

Diese Situation verstärkt das Bild der Familie als Schicksalsgemeinschaft. Als Miklós, Rózsa, Ildikó und Nomi einige Monate nach der Eröffnung zu Hause beim Abendbrot besprechen, wie sie das Café als Team effektiver und produktiver führen können, sagt die Mutter »einen Satz [...], den sie in nächster Zeit noch ein paar Mal sagen wird, von dem ich nicht weiss, wie ich ihn verstehen soll: Wir haben hier noch kein menschliches Schicksal, das müssen wir uns erst noch erarbeiten« (T 85).

Die zeitliche Struktur des Abschnittes verstärkt die Bedeutung dieses Satzes, weil davor eine Verzögerung stattfindet, das rege Gespräch wird eingestellt (vgl. T 85). Der Erzählrhythmus betont die Aussage, dass man sich als Einwanderer ein »Schicksal« zu erarbeiten habe. Das »menschliche Schicksal«, von dem die Mutter spricht, scheint mit dem ökonomischen Aspekt der Integration der Familie in der Schweiz verbunden zu sein. Als Inhaber des *Mondial* scheint die materielle Existenz der Familie gesichert. Diese Errungenschaft gilt es zu konsolidieren.

Als gegen Ende des Romans Ildikó, Rózsa und Miklós über die Attacke in der Toilette reden, erinnert sich Ildikó an das kurze Gespräch, dass sie mit ihrer Mutter dort am Vortag hatte, als Rózsa gesehen hat, dass ihre Tochter die beschmierte Kloschüssel reinigt: »Ein Einzelfall, hat Mutter gesagt, das wird nicht wieder vorkommen, und wieder der Satz: Wir haben hier noch kein menschliches Schicksal« (T 290).

Durch die Migration wird die Bedeutung der Kernfamilie größer. Die Kocsis haben keine engen Verwandten in der Schweiz. Die Episode der Feier von Rózsas fünfzigstem Geburtstag gibt ein Bild von den sozialen Vernetzungen der Familie: »Vater hat zur Überraschung die Ehepaare eingeladen, mit denen sie schon lange befreundet sind, Zoltán und Brigit, Sándor und Irén mit ihren Kindern und natürlich die beiden Schwestern, Frau Köchli und Frau Freuler« (T 201). Außer den zwei netten Damen und Zoltáns Frau kommen die anderen Freunde auch aus der Vojvodina. Als Ildikó von ihrer Freundschaft mit den Kindern von Irén und Sándor spricht, denkt sie, dass »unsere Treffen nicht abhängig sein sollten von denjenigen unserer Eltern, aber wahrscheinlich wissen wir alle, dass es ausserhalb dieses Kosmos nicht funktionieren würde.« (T 203) Die Tatsache, dass es diesen »Kosmos« gibt, hängt stark mit der Migrationssituation zusammen, denn wegen der fremden Außenwelt ist Familie mehr auf sich zurückgeworfen. Die gemeinsame Arbeit im *Mondial* erhöht die Stärke der familiären »inneren Verwobenheit«⁴⁶, was wiederum den Emanzipationsprozess von Ildikó gegenüber ihrer Familie beeinflusst, den der Roman darstellt.

»Ich will unsere Verschiedenheit verstehen«

Ildikó und Nomi sind als Kinder in die Schweiz gekommen und die Eltern als Erwachsene. Es wurde bereits gezeigt, dass dieser Sozialisationsunterschied Reibungen innerhalb der Familie verursacht. Mit der Szene des Gesprächs zwischen Ildikó, dem Vater und der Mutter nach der Attacke auf die Toilette des *Mondial* erreicht die Spannung zwischen Ildikó und ihren Eltern einen Höhepunkt (vgl. T 289-301). Dort fällt der bereits kommentierte Satz von Ildikó: »Ich will unsere Verschiedenheit verstehen«. Die Merkmale dieser Verschiedenheit erkennt man in

46 King: *Migration, Interkulturalität und Adoleszenz*. 2015, S. 141.

drei Bereichen: in den Liebesbeziehungen, bei der Ausbildung und im Umgang mit der Opferhaltung der Eltern.

Erstens thematisiert der Roman, dass die Vorstellungen der Eltern und der Tochter, was den Liebespartner angeht, weit auseinandergehen. Man erkennt hier eine Gemeinsamkeit mit *Musica Leggera* von Franco Supino. Die Beziehung zwischen den Eltern und der Erzählerfigur wird in *Tauben fliegen auf* intensiver dargestellt, Nadj Abonjis Text ist hierzu komplexer und subtiler. Interessant ist, dass in beiden Fällen der Kontakt ambivalent ist: Einerseits mögen sowohl Ildikó als auch der Ich-Erzähler in *Musica Leggera* ihre Eltern, haben für ihre Situation als Einwanderer der ersten Generation Verständnis. Andererseits sind sie nicht bereit, die Familienmodelle ihrer Eltern zu übernehmen.

Die Vision der Eltern orientiert sich an der Vojvodina der Fünfzigerjahre; Ildikó und Nomi identifizieren sich in diesem Punkt aber mit den westlichen Werten und Normen der Neunzigerjahre. Dieses Generationsproblem hat ihren Ursprung in einer doppelten zeitlichen und geografischen Differenz. An einigen Stellen bringt die Erzählerin Aspekte dieses Generationsunterschieds zur Sprache: Als sie mit ihren Eltern auf Nomi wartet, denkt sie: »Vielleicht hätten wir früher schon offener sein sollen zu unseren Eltern, was unsere Männerfreundschaften angeht.« (T 229) An einer anderen Stelle redet die Ich-Erzählerin mit Freunden aus der Vojvodina, die auch in der Schweiz leben, darüber, dass sie frisch in Dalibor verliebt ist:

Und deine Eltern?, hast du ihn schon vorgestellt?, ist noch zu früh, antworte ich schnell, wir kennen uns ja erst seit ein paar Wochen. Serbe, fragt Aranka. Ja, Serbe, der in Kroatien gelebt hat, in Dubrovnik. Also schwierig für deinen Vater, schwierig oder unmöglich, antworte ich. (T 204)

Ein zweiter wichtiger Unterschied zwischen Ildikó und ihren Eltern liegt in der Ausbildung und in der Sprachkompetenz. Dieser Aspekt wird thematisiert, als sich Miklós und Rózsa auf die Einbürgerungsprüfung vorbereiten. Dort tauschen Eltern und Kinder bei der Erziehung die Rollen:

Im Sommer 1987 sassen unsere Eltern im Wohnzimmer, nach der Arbeit, sie beugten sich über das Buch, das ihnen irgendein Beamter mitgegeben hatte [...] und Nomi und ich, wir haben unsere Eltern abgefragt, die Bundesräte, das Parlament, die direkte Demokratie, die Staatsgründung, Fragen zur Schweizer Geschichte [...] *Förderalismus*, sagte Vater, und wir lachten [...] was willst du fördern? [...] und wir haben nicht nur gelacht, sondern uns auch die Köpfe zerbrochen, weil uns die Sprache immer wieder in die Quere kam, Namen wie General Guisan, wie soll ich mir das bloss merken? (T 146)

Dieser Faktor, dass die Eltern weniger gut Deutsch sprechen als ihre Kinder, ist auch entscheidend beim Umgang mit Fremdenfeindlichkeit. Die Mutter sagt beim Gespräch über die Attacke im *Mondial*: »Hätten dein Vater und ich eine richtige

Ausbildung, könnten wir vielleicht – dann hätten wir die Möglichkeit den Mund aufzumachen, aber so?» (T 298) Die elliptische, unvollständige Form des Satzes wird selbst zum Zeugnis des Sprachproblems, von dem sie spricht.

Die schmerzhaften Erfahrungen der Eltern bei der Migration bilden den dritten Aspekt der Verschiedenheit zwischen den zwei Kocsis-Generationen. Ildikó erklärt ihr Gefühl zu dieser Frage: »ich werde mundtot gemacht mit Sätzen wie: Ihr sollt es einmal besser haben als wir, wir arbeiten nur für euch« (T 294). Als die Eltern in der Schweiz ankommen, leben sie in ärmlichen Verhältnissen und schaffen es, sich hochzuarbeiten. Ildikó dagegen bekommt von ihnen Wohlstand; sie hat es wirtschaftlich besser als ihre Eltern, als diese in ihrem Alter waren. Das große Opfer der Eltern bestand darin, dass sie am Anfang ohne Ildikó und Nomi in der Schweiz leben mussten. Als Ildikó ihre Kindheitserinnerungen an die Reise aus der Vojvodina in die Schweiz schildert, thematisiert sie ihren Umgang mit der Opferhaltung der Eltern:

Später, in den wenigen Momenten, wo es möglich gewesen wäre, über diesen plötzlichen Abbruch unseres bisherigen Lebens zu reden, war immer sofort klar, dass Mutter und Vater, im Zusammenhang mit unserer Heimat, die tieferen, schmerzhafteren Gefühle für sich beanspruchen durften; das, was in Nomi und mir damals vorging, hatte wenig oder kein Gewicht. (T 277)

Was hier wie ein Vorwurf klingt, steht für komplexere Gefühle, die aus Gegensätzen bestehen. Die Anerkennung von Schmerz im Zusammenhang mit der Migration und das moralische Anrecht darauf gehen an die Eltern. Sie sind es, die aus wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gründen gezwungen waren, ihre Heimat zu verlassen. In der Schweiz mussten sie sich mit erniedrigenden Jobs durchschlagen. Die Eltern haben ein Recht, sich wegen der Migration zu beschweren, die Kinder nicht. Auch hier erkennt man eine Parallele zu Supinos Roman (vgl. ML 37). Dass die Tochter ihre Eltern darum beneidet, wirkt auf den ersten Blick wie ein Paradox. Offenbar wirkt dieser Schmerz der Nostalgie, der Heimatlosigkeit und der schwierigen und umständlichen Anpassung für die Eltern identitätsstiftend. Ildikós Suche nach einer inneren Einheit ist, wie sich zeigen wird, komplexer. Der Roman eröffnet den Einblick in die Migration; er ist der Ort, in dem der Diskurs einer solchen Selbstsuche stattfinden kann.

Es gibt in *Tauben fliegen auf* eine Passage, in der Ildikó über die Gründe der Migration ihrer Eltern reflektiert. Während ihrer Geburtstagsfeier erzählt Rózsa einer Bekannten etwas aus ihrer Kindheit, »was sie eigentlich [Ildikó] erzählen müsste« (T 208), welche heimlich zuhört. Nach der Feier geht Ildikó zum See:

Das dunkle Wasser erzählte mir nochmals Mutters Geschichte, die Geschichte meiner Grossmutter, die ich nie kennengelernt habe, und die ruhigen Wellen

stellten mir eine Frage: warum sind Mutter und Vater in die Schweiz gekommen, was war der eigentliche Grund? (T 211)

Es ist eine Frage, die im Laufe des Romans nicht beantwortet wird, und diese Episode in der Familienchronik bleibt geheimnisvoll. Der Wissenshorizont der Erzählerfigur hat Grenzen, über die auch der Leser nicht hinaussehen kann. Diese Übereinstimmung plausibilisiert die Erzählung, weil die Identifikation mit der Figur dabei gefördert wird. Die Episode zeigt zudem, dass es in der Familie Geheimnisse gibt, dass Ereignisse zur Vergangenheit der Eltern verschwiegen werden.

Frau Kotschi

Bilden die Kocsis dennoch, wie es am Anfang dieses Unterkapitels behauptet wurde, eine auf ihrer Weise glückliche Familie? Am Ende des Romans zieht Ildikó von zu Hause aus. Der Umzug wird in einem etwa zwei Seiten langen Abschnitt thematisiert (T 308-310), wobei das Zusammenkommen von verschiedenen Emotionen durchgespielt wird. Den Eltern fällt der Auszug aus zwei Gründen schwer: zum einen, weil sie nicht verstehen, »dass man unverheiratet auszieht, es vorzieht, in einem ›Loch‹ zu wohnen, wo man doch die Möglichkeit hat, an einem Ort zu leben, wo alles da ist« (T 309). Zum anderen bedeutet für die Familienmitglieder, die in der Vojvodina leben, solch ein Aufbruch erst recht »die Abkehr von der Familie« (T 309), weshalb Rózsa und Miklós wegen des Umzugs ihrer Tochter »eine tiefe Scham« (T 309) empfinden. Es werden hier wichtige kulturelle Unterschiede zwischen der Vojvodina und der Schweiz thematisiert, die Familienstrukturen betreffen. Man sieht an dieser Episode, wie die Migration auch zwanzig Jahre nach der Einwanderung Aspekte des Familienlebens beeinflusst: Wenn es in der Schweiz als normal betrachtet wird, dass man unverheiratet das Elternhaus verlässt, so legt der Text nahe, dass es in der ländlichen Region Nordserbiens 1993 als unüblich gilt.

Trotz dieser Spannung spürt der Leser, dass die Beziehungen gut bleiben. Dass die Stimmung bei Ildikós Ausziehen doch nicht so schlecht ist, kommt bei der Diskussion über die Sachen, die Ildikó nicht mitnehmen kann, zum Ausdruck:

Was sollen denn die Möbel ohne dich, hat Mutter gesagt, und in dem Moment wurde Vater fast wütend, das kannst du uns nicht antun, das ist doch eine schlechte Erinnerung, Möbel, die niemand mehr braucht, und Nomi hat geantwortet, wir könnten sie doch in den Keller runtertragen, jetzt gleich, da sei genügend Platz, und wenn wir irgendwann wieder Besuch bekämen, dann wären wir doch froh um die Möbel. Und komischerweise haben Mutter und Vater sofort eingewilligt, wir haben zusammen den Schrank, das Büchergestell, den Schreibtisch, die Kommode in den Keller transportiert, jedes Möbelstück zu viert und nach langem Hin und Her, wie es wohl am Besten, am Einfachsten ginge. (T 308f.)

Das Zitat suggeriert, dass Ildikó, indem sie einen Teil ihrer Möbel in den Keller trägt, auch einen Teil ihres Kulturgepäcks speichert. Tatsächlich stellt sich in den letzten Seiten heraus, dass die Erzählerin sich von den familiären Bindungen löst, die sie als Last empfindet, ohne dass es jedoch dadurch mit ihren Eltern zum Konflikt kommt. Die Trennung erfolgt glimpflich und das Buch endet weder mit Tragödie noch mit Happy End, sondern mit einem Neubeginn: Die Erzählerin zieht nach Zürich. Im letzten Kapitel wird ein Treppengespräch mit der Hausmeisterin geschildert, wobei Ildikó Kocsis nicht mehr wie im *Mondial* mit dem bisher üblichen und anonymen »Fräulein« angesprochen wird, sondern als »Frau Kotschi« (vgl. T 303-308). Die Veränderung in der Orthografie des Namens signalisiert, dass die Hausmeisterin Ildikós Nachnamen anders ausspricht. Der Name Kocsis wird dadurch »verschweizert«.

Diese Entwicklung in der Anrede, die im letzten Kapitel besonders oft von der Hausmeisterin ausgesprochen wird, markiert das Ende eines Transformationsprozesses; Ildikó ist eine junge Frau, die als selbstbewusstes Ich die Welt, in der sie lebt, von ihrem Fenster aus beobachten kann (vgl. T 302-303).

5.4 Zwischen Fremdenfeindlichkeit und Solidarität, die politische Dimension von *Tauben fliegen auf*

Tauben fliegen auf enthält zahlreiche Anspielungen, die sich auf die Einwanderungspolitik der Schweiz beziehen. Es werden verschiedene Grundanschauungen und Attitüden der Gesellschaft in Bezug auf Einwanderung exemplarisch gezeigt, besonders was fremdenfeindliche Äußerungen und Attitüden betrifft. Von den fünf Texten, die in dieser Studie analysiert werden, steht *Tauben fliegen auf* als überzeugendstes Beispiel für einen literarischen Text, der »als analytische Beschreibung und Interpretation des Sozialen«⁴⁷ gelesen werden kann.

Tauben fliegen auf gibt wenige Informationen über den Moment der Einwanderung der Eltern und über die Situation der Familie, als Ildikó und Nomi kleine Kinder waren. Die Chronologie der Ankunft der Eltern in der Schweiz und die Geburt der Kinder danach lässt sich nicht erfassen. Der Text ermöglicht es jedoch, Hypothesen zu formulieren, um die Ursache dafür zu erklären, dass am Anfang der Einwanderung Eltern und Kinder getrennt waren. Es geht dabei um die Zeit zwischen 1965 und 1975, als es für ausländische Arbeitnehmer in der Schweiz erst nach einer gewissen Zeit möglich war, einen Familiennachzug zu beantragen. Für Saisoniers, also ausländische Arbeiter, denen eine beschränkte Aufenthaltsdauer von bis zu neun Monaten pro Jahr genehmigt wurde, war der Familiennachzug verbo-

47 Kuzmics u. Mozetič: *Literatur als Soziologie*. 2003, S. 32.

ten.⁴⁸ Für Inhaber einer Jahresaufenthaltsbewilligung (Ausweis B) war es möglich, einen Familiennachzug zu beantragen,⁴⁹ dieser wurde nach einer Wartezeit von 15 Monaten und unter bestimmten Bedingungen genehmigt. Die Familie muss sich etwa eine Wohnung leisten können, die als »normal betrachtet wird im Vergleich mit den [einheimischen] Arbeitern von der betroffenen Region.«⁵⁰

Man kann also spekulieren, dass Miklós vielleicht zusammen mit Rózsa erst als Saisonnier angekommen ist, dass die beiden in dieser Zeit jedes Jahr mindestens drei Monate in Jugoslawien gelebt haben, wo Ildikó und dann Nomi geboren wurden. Nachdem sie eine Jahresaufenthaltsbewilligung bekommen haben, konnten sie den Antrag stellen, damit die Kinder nachkommen. Der Kontext der Einreise der Kinder wird am Anfang des zweiten Kapitels thematisiert, als die Familie im Januar 1993 die Übernahme der Cafeteria *Mondial* feiert:

Vater lässt den Korken der Champagnerflasche knallen, mit einem Koffer und mit einem Wort sind wir in die Schweiz gekommen, und jetzt haben wir einen roten Pass mit einem Kreuz und eine Goldgrube, *Isten Isten!* Gott Gott!, ruft Vater, und wir stossen an, klirrend, herzlich. (T 46)

Die Integration der Eltern

Bei dieser Gelegenheit wird auch erklärt, dass die Familie am Anfang getrennt war. Ohne es zu wissen, hatte Miklós »schwarzgearbeitet« (T 47), was »den so genannten Familiennachzug hinauszögerte, die Familie, die man nach drei Jahren nachziehen konnte, wenn man eine Aufenthalts- und eine Arbeitsbewilligung hatte [...]« (T 48). Ildikó erinnert sich während der kleinen Feier »an viele schlaflose Nächte« (T 48): »Ich höre heute noch [Mutters] Stimme, schrill in ihrer Verletztheit, drei Jahre, zehn Monate, zwölf Tage, bis die Einreisebewilligung endlich da war, für die Kinder« (T 48). Dass die amtliche Wartezeit 15 Monate beträgt, die Familie aber fast vier Jahre warten musste, kann man damit erklären, dass gewisse für die Antragsstellung nötige Voraussetzungen eingehalten werden müssen.

Als der Roman im vorletzten Kapitel seinen emotionalen Höhepunkt erreicht und Ildikó ihre Eltern mit der fremdenfeindlichen Attacke in der Toilette konfrontiert, wird diese Zeit der ersten Jahre der Eltern in der Schweiz noch einmal auf-

48 Arlettaz, Silvia: *Saisonniers*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2012. URL: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D25738.php. (Abgerufen am 9.9.2019)

49 Vuilleumier, Marc: *Ausländer*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2016. URL: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D10384.php. (Abgerufen am 9.9.2019)

50 Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement: *Circulaire aux départements de police des cantons. Admission des membres de la famille des travailleurs étrangers*. 22.09.1972. Diplomatische Dokumente der Schweiz, 1848ff., Online Datenbank Dodis: dodis.ch. Dodis.ch/36320. Übersetzung SM.

gerollt. Rózsa erklärt ihrer Tochter, dass es damals notwendig gewesen sei, »nicht alles an sich herankommen zu lassen, sonst wären wir ja schon lange nicht mehr hier« (T 297). Sie gibt ihrer Tochter dann Details:

Was meinst du, wie oft haben wir doppelt so viel gearbeitet wie unsere Arbeitskollegen, für weniger Lohn, und das ginge ja noch, die lauwarme Kotze von Hündchen wegzuwischen, das gehörte zum Alltag deines Vaters, als er als Kellner gearbeitet hat, in einem noblen Restaurant, Miklós, das solltest du Ildi erzählen! [...] die gesichtslosen Tage, fast vier Jahre lang, als die Tage nur dazu da waren, um wie Automaten zu funktionieren, zu arbeiten, Vater als Metzger bei Herrn Fluri und als Metzger auf dem Schlachthof, ich als Kassiererin, Kindermädchen, und sonntags haben wir gemeinsam Banken geputzt. In dieser Zeit, Ildi, habe ich nie geträumt, nie, sonst wäre ich verloren gewesen [...]. (T 297f.)

Als Leser bekommt man hier nur einen partiellen Einblick in die Perspektive der Eltern. *Tauben fliegen auf* als literarische Darstellung der Migration erzählt primär die Erfahrung der zweiten Generation.

Die ersten Jahre der Eltern in der Schweiz und ihre Einwanderung werden wenig beschrieben (vgl. T 46-49, T 199f. u. T 297-298). Diese Rückblicke stehen am Anfang und am Ende. Durch ihre Schlüsselposition im Text werden die Passagen hervorgehoben. Es braucht eine Krise, damit Ildikó erfährt, wie ihre Eltern vorher in der Schweiz gelebt haben, denn der Text suggeriert, dass das Thema in der Familie mit diesen Details nicht besprochen wurde. Mit den Ausdrücken »was meinst du« oder »das solltest du [...] erzählen« zeigt die Redeweise der Mutter, dass die Erzählerin erst jetzt diese Informationen zum beruflichen Leben der Eltern erhält; das Thema war tabu.

In der Mitte des Romans wird diese Zeit auch kurz thematisiert. Die Familie fährt den Zürichsee entlang zur Feier des fünfzigsten Geburtstags der Mutter:

schaud mal her, sagt Mutter zu uns [...], hier haben wir gewohnt, als wir in die Schweiz gekommen sind, und Mutter zeigt auf ein baufälliges Häuschen auf der Seeseite mit drei niedrigen Stockwerken, wirklich, sagt Nomi, warum habt ihr uns das noch nie erzählt?, hier sind wir ja schon oft vorbeigefahren. Bei euch ist man nie sicher, ob euch das interessiert, sagt Vater lachend, und wisst ihr, wir haben mit Sándor und Irén zusammen gewohnt, auf einem Stockwerk, wir haben uns Küche und Bad geteilt, und Vater dreht den Kopf zu uns, nach hinten, wir waren damals, vor mehr als zwanzig Jahren, richtig modern [...].

Wie lange habt ihr so gewohnt, in euer WG, frage ich (und WG, Wohngemeinschaft, das war auch so ein Wort, das wir irgendwann unseren Eltern erklären mussten; was?, freiwillig mit Fremden zusammen wohnen?, sich womöglich noch dasselbe Badetuch teilen?), *nix Wegge*, sagt Vater (weil es das Wort auf Ungarisch nicht gibt!), sondern eine Notlösung. (T 199f. kursiv i. O.)

Die Passage verdeutlicht, dass die Eltern wenig über die materielle Prekarität ihrer Vergangenheit sprechen. Eine Scham wird suggeriert.

Das Zitat thematisiert zudem, dass die zwei Generationen über unterschiedliche Sprachkenntnisse im Deutschen verfügen. Der fehlerhafte Ausdruck »*nix Wegge*« deutet darauf hin. In Bezug auf den Sprachgebrauch veranschaulicht das Zitat auch, dass die Familienmitglieder erstens miteinander Ungarisch sprechen, zweitens, dass die Gespräche auf Deutsch wiedergegeben werden, und drittens, dass dieser Aspekt im Laufe des Romans thematisiert wird.

»Hier wird nicht gepfiffen.«

Erste Kontakte mit der schweizerischen Bevölkerung

Die sozialen Kontakte zwischen der Familie Kocsis und den Bewohnern bilden einen thematischen Schwerpunkt im Roman. Einige stark stilisierte Nebenfiguren fungieren als Vertreter einer Kategorie von Menschen, die bestimmte Verhaltensweisen gegenüber den Eingewanderten haben. Dadurch, dass verschiedene Haltungen dargestellt werden, kann sich der Leser ein differenziertes Bild zur Frage der Fremdenfeindlichkeit machen. Wer sind diese Nebenfiguren und welchen Typus verkörpern sie jeweils?

Der Metzgermeister Fluri war Miklós' erster Arbeitgeber. Er wird ein erstes Mal rückblickend erwähnt, als die Familie die Übernahme der Cafeteria feiert. Man erfährt, dass Fluri den frisch eingewanderten jungen Mann ausgenutzt hat, weil er Miklós schwarzarbeiten ließ (vgl. T 47f.). Ein zweites Mal wird er in einer wichtigen Passage erwähnt, als Miklós und Ildikó eines Morgens entdecken, dass jemand Flugblätter für das »*Puure Zmorge*«, also ein Bauernfrühstück, (T 100) auf die Eingangstür des *Mondial* aufgeklebt hat. Es handelt sich dabei um eine Veranstaltung der lokalen SVP. Ildikó erklärt es dem Vater: »Die legen Wert auf unseren Besuch, [...] die Schweizerische Volkspartei, man darf umsonst *Chäs und Wurscht* essen, dafür wollen sie als Gegenleistung eine Unterschrift, in der man eine Initiative unterstützt, meist eine menschenfeindliche« (T 100, kursiv i. O.).

Der erzählerische Kontext, in dem die Nebenfigur Fluri ein zweites Mal erwähnt wird, ist von Bedeutung, denn der Text verwebt hier drei Aspekte miteinander, die den Umgang mit Fremdenfeindlichkeit betreffen: die Gegenwart der wirtschaftlich erfolgreichen Familie, die schwierigeren Anfänge der Eltern in der Schweiz und die öffentliche Präsenz einer politischen Partei, die Einwanderungsbekämpfung als ihre oberste Devise betrachtet. Während des Abkratzens des Flugblatts erinnert sich die Ich-Erzählerin an Familiengespräche über die Schwarzenbach-Initiative:

[Die Eltern] hätten Angst gehabt, in die Vojvodina zurückzukehren mit fast nichts, wieder von neuem anzufangen, zurück in diese jugoslawische Wüste, sagte Vater,

zu diesen idiotischen Titoisten!, aber ein gewisser Respekt sei geblieben seit diesem *Schwarzback*. Respekt? Ja, dass man immer damit rechnen müsse, ausgewiesen zu werden. Vater, der sich am 7. Juni 1970 ins Wohnzimmer von Herrn Fluri setzen und mit ihm Radio hören durfte, sein Chef habe eine Flasche Bier aufgemacht, mitten am Nachmittag, als der Radiosprecher das Resultat bekanntgab – ziemlich knapp, aber abgelehnt!, habe sein Chef gerufen, und: *Prosch, uf ois*, auf uns, Miklós! Und sie hätten sogar eine zusammen geraucht, und er habe die Asche seiner Zigarette ganz vorsichtig in den Aschenbecher aus Kristall getippt. 75 % [Wahlbeteiligung]!, habe sein Chef immer wieder gesagt, das sei eine grosse Sache! [...] *Ein grosse Dank an Schwiiz!*, sagte mein Vater, als sie das nächste Mal die Gläser gegeneinander stiessen, und sein Chef sei ganz gerührt gewesen über seinen Trinkspruch, ja, Miklós, Prost!, *es grosses Dankeschön ad Schwiizer Männer!* (T 101f. kursiv i. O.)

Diese zweite Passage schildert eine kameradschaftliche Beziehung zwischen den Männern. Mit der Schwarzenbach-Initiative wird ein Wendepunkt in der schweizerischen Einwanderungsgeschichte erwähnt.⁵¹ Mit dem »*Dankeschön ad Schwiizer Männer*« spielt der Text darauf an, dass 1970 Frauen in der Schweiz auf Bundesebene noch nicht wählen durften.⁵² Das Ereignis ist der Anlass, an dem sich der Schweizer Chef und der ausländische Einwanderer näherkommen. Man sieht an den Kontakten mit dem ersten Arbeitgeber, dass die Beziehung nicht einfach nach dem binären Modell als fremdenfeindlich oder fremdenfreundlich charakterisiert wird, sie stellt vielmehr ein komplexes, ambivalentes Bild dar.

Bei den Gefühlen, die die Erzählerin über die Eröffnung des *Mondial* schildert, spielt die Tatsache, dass die Familie aus dem Ausland kommt, eine wesentliche Rolle: Als sie während der »schlaflosen Nacht« vor der Eröffnung (T 50) »daran denkt, was alles schon schiefgegangen ist« (T 51), erinnert sie sich daran, wie sie als Kind mit fremdenfeindlichen Ausdrücken konfrontiert war: »Hier wird nicht gepfiffen wie in Italien oder in der Mongolei, rief ein Nachbar, jedes Mal, wenn Nomi und ich durch die Zähne gepfiffen haben« (T 50). Oder: »Seit ihr hier seid, ist alles verludert!« (T 50) und Ildikó erinnert sich, dass sie in der folgenden Nacht wegen dieser Aussage »in Tränen ausbrach« (T 50).

Über die Übernahme der Cafeteria berichtet das Lokalblatt: »Wir kennen die Familie Kocsis von der örtlichen Wäscherei, die sie sieben Jahre lang vorbildlich geführt hat. Die Familie, die aus dem ehemaligen Jugoslawien stammt, hat sich gut integriert und hat vor sechs Jahren die Schweizer Staatsbürgerschaft erhalten«

51 Vgl. Das Unterkapitel 1.3 »Entwicklung der Schweizer Einwanderungspolitik seit 1945: Einige Eckpunkte zur Wahrnehmung der Migration in der Öffentlichkeit«, S. 16-27.

52 Das Frauenstimmrecht wurde durch eine eidgenössische Abstimmung am 7. Februar 1971 eingeführt. Formell wurde es am 16. März 1971 wirksam.

(T 53). In der Kurzmeldung wird nicht nur die jugoslawische Abstammung unterstrichen; mit der Formulierung »Wir kennen« wird eine Gemeinschaft konzipiert, zu der sich die Familie zwar »gut integriert hat«; ob sie aber ganz dazu gehören darf, zur Gemeinde, ist zu bezweifeln.

Die kleine Welt im Café *Mondial* 1: Anita und Christel

Tauben fliegen auf legt viel Wert auf die Beziehungen, die bei Ildikós Arbeit als Servientochter zwischen ihr und den Kunden entstehen. Es gibt nicht viele Aussagen von Fremdenfeindlichkeit oder Freundschaft, doch sie spielen im Roman eine bedeutende Rolle und geben dem Text seine politische Tiefe, weil es sich um Kontakte zwischen Einwanderern und Schweizern handelt, die in einem öffentlichen Raum stattfinden. Die Stimmen der Kunden und ihre Äußerungen werden zudem auf besonders effektvolle Art in die Erzählung integriert, oft in einem Modus, der Elemente des *stream of consciousness* aufweist. Besonders erkenntnisreich in Bezug auf die Fragestellungen dieser Studie sind dabei die innerlichen Reaktionen der Erzählerin, die Darstellung ihrer Gefühle.

Die Cafeteria ist der wichtigste Schauplatz des Romans, dort wird das soziale Umfeld der Familie beschrieben. Die verschiedenen Akteure sind dabei nicht nur die Familie und die Kundschaft, sondern auch die Serviererinnen Anita und Christel, die bereits im Café *Mondial* arbeiten, als die Kocsis es übernehmen; beide kündigen nach einem Monat. Zwischen Anita und den Schwestern Nomi und Ildikó kommt es gleich ab dem ersten Arbeitstag zur Konfrontation: Anita berichtet, dass ein Kunde gesagt hat, »der Kaffee sei nicht mehr so stark wie bei den Tanners« (T 62), den ehemaligen Verwaltern des *Mondial*. Worauf Nomi, »deren Stimme nicht einmal im Anflug zittert« (T 62), erwidert: »Der Kaffee ist immer noch genau so stark, [...] das kannst du Herrn Leuthold gern sagen.« Als Anita Komplimente einer Kundin zur Tapete wiedergibt, die die Familie Kocsis aufgezogen hat, meint sie, es sei »Geschmacksache« (T 60), womit sie zu verstehen gibt, dass sie selbst die neue Tapete nicht mag. Zunächst werden kleine Dissonanzen dargestellt; mit den Tagen verschärft sich der Konflikt:

[Anitas] Sätze werden immer unmissverständlicher: Ich wäre auch gern ein Asylanant, fünf Franken am Tag, Ildi, damit lässt es sich doch leben, oder?, Anita, die laut darüber nachdenkt, ob wir den Tanners Schmiergeld gezahlt hatten, ansonsten hätten sie doch nicht ausgerechnet uns das Mondial übergeben (das sage ja nicht sie, sondern die Gebrüder Schärer und ein paar andere) [...] ich, die Anita zusieht, wie sie bei gewissen Gästen lange stehen bleibt, abgedreht, ein bisschen zu nah an Köpfen, Ohren [...]. (T 64)

Hinter der Formulierung »ausgerechnet uns« lässt sich der Gedanke »ausgerechnet uns Ausländer« erkennen. Die Ursache für Christels Kündigung lässt sich nicht

klar erklären; der Text suggeriert jedoch, dass es damit zu tun hat, dass eine aus Jugoslawien stammende Familie das Dorfcafé übernimmt:

Ehrlich gesagt, findet [Christel] es auch schwieriger, im Mondial zu arbeiten, seit die Tanners weg sind, die Leute würden sie so viel fragen, und am Abend habe sie manchmal einen ganz wirren Kopf, sie könne sich nicht helfen, aber die Leute machten sie ganz schwindelig mit ihrer Fragerei [...]. (T 64f.)

Als die zwei verwitweten Schwestern Frau Köchli und Frau Freuler am Eröffnungstag kommen, fragt Anita, wer die beiden Damen seien. »Nomis Stimme tut charmant entrüftet« (T 57), als sie sich darüber wundert, dass Anita Frau Köchli und Frau Freuler nicht kennt, »sie habe die beiden Damen noch nie gesehen, aber sie wohne ja auch nicht im Dorf« (T 57). Dieser Wissensvorsprung zeigt, dass die Familie Kocsis, die bereits seit etwa zwanzig Jahren in der Schweiz und mindestens seit zehn Jahren in Küsnacht lebt, über das Dorfleben Bescheid weiß.

Anita wird nach einem Monat gekündigt, weil sie über Miklós' Arbeitsrhythmus einen Witz gemacht hat, »aber nicht das hat den Ausschlag gegeben, sondern dass Vater grundsätzlich humorlosen Menschen misstraut, wenn sie sagen, das war nichts, nur ein Witz.« (T 65) Man bemerke zudem, dass mit der Übernahme der Cafeteria auch ein Rollenwechsel stattfindet. Miklós Kocsis ist der Chef und kündigt einer Schweizerin.

Die kleine Welt im Café Mondial 2: Frau Köchli und Frau Freuler

Die verwitweten Schwestern Frau Köchli und Frau Freuler werden als Heldinnen dargestellt: Frau Köchli »habe während des Zweiten Weltkrieges in Basel gelebt und Flüchtlinge bei sich versteckt« (T 58). Frau Freuler war früher Bademeisterin, über ihre unsportliche Figur machte sich niemand lustig, denn man wusste, »wie schnell [sie] sein konnte, wenn es darum ging, jemanden aus dem Wasser zu ziehen« (T 58). Die Schwestern stehen für den Teil der schweizerischen Gesellschaft, der für Einwanderung offen ist und Einwanderung als Bereicherung empfindet. Ihr freundliches Verhalten gegenüber der Familie zeigt, dass der Roman ein differenziertes Bild des Phänomens der Fremdenfeindlichkeit in diesem Land gibt. Das Spektrum der verschiedenen Haltungen zur Einwanderung wird aufgezeigt. Für Nomi und Ildikó sind die beiden Frauen Vorbilder: Als die Erzählerin und ihre Schwester sich einmal über ihre Zukunft unterhalten, um sich von ihren Arbeitsproblemen abzulenken, stellen sie sich vor, dass sie »wie Frau Köchli und Frau Freuler [...] gemeinsam durch den Nachmittag« (T 135) zotteln, »grandiose Süßigkeiten« (T 135) essen und sich gegenseitig vorlesen. Ildikó »kann [sich] eigentlich nichts Schöneres vorstellen« (T 135).

Bei der bereits erwähnten Geburtstagsfeier von Rózsa, der fast ein ganzes Kapitel gewidmet wird (vgl. T 199-211), sind die zwei Frauen anwesend. Frau Köchli

dient der Mutter dabei auch als ZuhörerIn einer Geschichte, die für Ildikó sehr interessant ist. Als ›Schweizer Freundin‹ hat die Mutter zu ihr ein besonderes Verhältnis; zu ihr ist sie offener als zu ihrer Tochter und sie hat die Möglichkeit, Sachen über ihre Kindheit zu sagen, die »sie eigentlich [Ildikó] erzählen müsste« (T 208).

Rózsa und Miklós Kocsis lassen sich einbürgern

Dass Frau Köchli und Frau Freuler sich für die Familie Kocsis einsetzen, wird in der Szene der Einbürgerung der Eltern am deutlichsten.⁵³ Die Beantragung der schweizerischen Staatsangehörigkeit ist die letzte Etappe der amtlichen Integration und hat großen symbolischen Wert. Als Zugezogener hatte man nach zwölf (heute zehn) Jahren Aufenthalt das Recht, eine Einbürgerung zu beantragen.⁵⁴ Die letzte Etappe dieser langwierigen und teuren Prozedur ist in einigen Gemeinden eine Abstimmung durch den Gemeinderat, der in kleinen Ortschaften faktisch aus allen Bürgern der Gemeinde besteht. Diese Gemeindeversammlung der Wahlberechtigten entscheidet auch über Einbürgerungen. Im Roman wird die Szene subtil dargestellt, weil sie mitten in der Passage erzählt wird, wo der Roman seinen emotionalen Höhepunkt erreicht; es ist das Kapitel »Hände in die Luft« (T 278-301), in dem die Attacke in der Männertoilette geschildert wird, sowie das darauffolgende Gespräch zwischen den Eltern und Ildikó. Die Einbürgerungsszene hat also bereits wegen ihrer Position im Text eine große Bedeutung.

Ildikó war bei der Abstimmung im Gemeindegemeinschaftssaal nicht anwesend, sie wird Ildikó von »Herr[n] Rampazzi, der im Gemeindegemeinschaftsraum als Hauswart arbeitet,« im Nachhinein geschildert. Die Erzählerin gibt aber Einzelheiten, die auch der Hauswart nicht hätte sehen können, dass etwa Frau Köchli ihren Schirm »auf der Toilette abgetrocknet hat« (T 286); es gibt also einen leichten Perspektivenwechsel. Ansonsten ist die Perspektive im Roman stets strikt an Ildikós Wahrnehmungshorizont gekoppelt. In dieser Schlüsselszene wird erzählt, wie der Gemeindepräsident die Familie vorstellt und mit einem Diaprojektor Fotos zeigt:

hier die beiden Kinder, Ildikó Kocsis, die in ein paar Monaten achtzehn wird, ihre um knapp zwei Jahre jüngere Schwester Nomi, die Kinder sind nie negativ auf-

53 Im Rahmen ihrer Studie zur Figur der literarischen Migrantin in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur thematisiert Madlen Kazmierczak diese Stelle. Vgl. Kazmierczak: *Fremde Frauen*. 2016, S. 202: »Neben den direkten Diskriminierungen der Schweizer [...] erfolgen auch Ausgrenzung und Diffamierung aufgrund ihrer anderskulturellen Herkunft auch auf politischer und institutioneller Ebene. Dazu gehören restriktive Einwanderungsbestimmungen wie etwa die Schwarzenbach-Initiative oder die Abstimmung über die Aufenthaltsgenehmigung der Familie Kocsis.« Die Gemeinde stimmt jedoch nicht über die Aufenthaltsgenehmigung ab, sondern über eine Einbürgerung.

54 Diese Regelung schreibt das Bundesgesetz vom 20. Juni 2014 über das Schweizer Bürgerrecht vor, welches am 1.1.2018 in Kraft getreten ist (SR-Nummer 141.0).

gefallen, sagt der Gemeindepräsident, sie sprechen tadellos Deutsch, die Ältere ist sogar mit ausserordentlich guten schulischen Leistungen hervorgetreten, und der Gemeindepräsident räuspert sich vermutlich an dieser Stelle, die Eltern, Rózsa und Miklós Kocsis, haben einen ausgezeichneten Leumund, ausser ein paar kleineren Übertretungen im Bereich des Strassenverkehrs haben sie sich nichts zu Schulden kommen lassen; die Gemeinde, die aufmerksam zuhört, das rhythmische Schnappen des Projektors, hier die Familie im Freibad (Nomi und ich, mit Zahnlücken und einem Eis in der Hand), und hier sieht man sie vor ihrer Wäschelei [...], wir kommen jetzt zur eigentlichen Abstimmung, sagt der Gemeindepräsident [...]. Wer für die Einbürgerung der Familie Kocsis ist, erhebe die Hand! Ein Meer von Händen, das sich erhebt. Ich danke Ihnen, und wer gegen das Einbürgerungsbegehren der Familie Kocsis ist, erhebe die Hand! Ein paar Hände, die sich in die Luft strecken, ein verhaltenes Raunen, das durch den Saal geht; [...] Frau Köchli, die sich bückt, nach ihrem Schirm langt, mit ihm in die Luft und dann auf Gesichter zielt, als sie mit einer ungewöhnlich forschenden Stimme zu fluchen anfängt. [...] Sie habe geschimpft, ob denn die, die jetzt gegen die Familie Kocsis gestimmt hätten, sie überhaupt kennen würden, sie habe sogar mit ihrem Schirm herumgefuchelt, geflucht, was, das wisse er nicht mehr so genau, sie habe aber sicher einen roten Kopf gehabt und über die Schwarzenbach-Initiative gewettert [...] seit damals habe sich ein Mückenfuz verändert, habe Frau Köchli gerufen, in die verdutzten Gesichter hinein [...]. Frau Köchli und Frau Freuler, die dann ihre Sitzreihe zum Aufstehen nötigen, den Saal verlassen und die Tür hinter sich nicht schliessen, so dass man noch ein letztes Mal Frau Köchli rufen hört, wir gehören auch zu dieser verunglückten Gemeinde!, die Schritte der Schwestern, die man in der plötzlich entstandenen Stille des Gemeindesaals noch eine ganze Weile hört. (T 285-287)

Diese Szene ist aus mehreren Gründen bedeutend. Einerseits wird ein zweites Mal im Roman die Schwarzenbach-Initiative erwähnt.⁵⁵ Frau Köchli bedauert, dass die fremdenfeindliche Gesinnung, die um 1970 in der Schweiz herrschte, immer noch präsent sei. Andererseits wird die Durchführung einer Einbürgerung in der Schweiz in den 1980er Jahren dokumentiert. Wenn »in den meisten Staaten [...] der Einbürgerungsentscheid ein Verwaltungsakt«⁵⁶ ist, so wurde in der Schweiz »aufgrund der ausserordentlichen Bedeutung der Gemeinden die Einbürgerung als po-

55 Vgl. zur Schwarzenbach-Initiative S. 16-27 dieser Arbeit.

56 Steinhardt, Max Friedrich; Straubhaar, Thomas u. Wedemeier, Jan: *Studie zur Einbürgerung und Integration in der Schweiz: Eine arbeitsmarktbezogene Analyse der Schweizerischen Arbeitskräfteerhebung*. Studie des Hamburgischen WeltWirtschaftsinstitut (HWWI) im Auftrag von der Schweizerischen Eidgenossenschaft vertreten durch das Bundesamt für Migration (BFM) 2010, S. 14. URL: <https://www.sem.admin.ch/dam/data/sem/publiservice/publikationen/einbu-ergerungsstudie.pdf>.

litischer Akt verstanden.«⁵⁷ Deswegen ist die Szene weder grotesk noch ironisch zu verstehen, wie es Madlen Kazmierczak suggeriert.⁵⁸ Bis zum Zeitpunkt, wo Frau Köchli eingreift, ist die Darstellung durchaus realistisch. Der Roman hat insofern eine historische und soziologische Dimension, weil er ein Einbürgerungsverfahren dokumentiert, das in dieser Form der öffentlichen Abstimmung in kleineren und mittleren Gemeinden in der Schweiz verbreitet ist und zur politischen Kultur des Landes gehört.⁵⁹ Besonders in kleineren Gemeinden kommt es vor, dass man über willkürliche Entscheidungen in den Medien berichtet.⁶⁰

Wenn man sich nun das fiktionale Ergebnis der Abstimmung zur Einbürgerung von Miklós und Rózsa anschaut, sieht man, dass eine sehr große Mehrheit der versammelten Gemeindeglieder für die Einbürgerung der Familie stimmt, »ein Meer von Händen« (T 286). Hiermit gibt der Roman das Bild einer Gesellschaft, die in ihrer Mehrheit gegenüber Ausländern positiv eingestellt ist, weil sie ihnen den Erwerb der schweizerischen Staatsbürgerschaft nicht verweigert. Die Herkunft und die Tatsache, dass der Familienname auf Deutsch nicht leicht auszusprechen sein mag, bilden keine Kriterien für oder gegen eine Einbürgerung

57 Ebd., S. 14.

58 Vgl. Kazmierczak: *Fremde Frauen*. 2016, S. 202: »Anhand dieser grotesken Inszenierung führt der Roman den hegemonialen Anspruch der Schweizer Bevölkerung ironisch vor.«

59 Die Vorgehensweise, wie das legislative Organ einer Gemeinde über einen Einbürgerungsantrag entscheidet, führt immer wieder zu heftigen Debatten und sogar 2008 zu einer Volksabstimmung. Problematisch waren die Urnenabstimmungen, weil durch die Anonymität der Abstimmende eine Begründung für oder gegen die Einbürgerung nicht gewährleistet werden konnte. 2003 entschied das oberste Gericht, dass bei einer solchen Abstimmungsweise ein Verstoß gegen Art. 29a der Bundesverfassung vorlag, wonach »jede Person [...] bei Rechtsstreitigkeiten Anspruch auf Beurteilung durch eine richterliche Behörde« hat. In der Situation, die in *Tauben fliegen auf* geschildert wird, stimmen die Bürgerinnen und Bürger jedoch durch Handhebung ab. Die Volksinitiative der SVP »für demokratische Einbürgerungen« setzte sich als Ziel, die Verfassung zu ändern, um die Entscheidung des Bundesgerichts von 2003 rückgängig zu machen, und so den Gemeinden erneut zu ermöglichen, Einbürgerungen anhand von anonymen Abstimmungen durchzuführen. Die Initiative wurde jedoch deutlich am 18. November 2008 mit 63,8 % abgelehnt, die Beteiligung lag bei 45 %. Allgemein zur geschichtlichen Entwicklung des Schweizer Bürgerrechts, vgl. Studer, Brigitte; Arlettaz, Gérard u. Argast, Regula: *Das Schweizer Bürgerrecht. Erwerb, Verlust, Entzug von 1848 bis zur Gegenwart*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2008.

60 Vgl. etwa Fälle in Brugg (Kanton Argau), Buchs und Montlingen (beides Kanton St. Gallen). Wehrli, Christoph: *Müssen Eingewanderte und ihre Nachkommen zu Superschweizern taugen?* In: *Neue Zürcher Zeitung* 26.07.2017. Haefely, Andrea: *Schweizer Pass nur für Beizen-Kenner*. In: *Schweizer Beobachter* 01.03.2018. Dass in Brugg 2017 beim ersten Versuch die Einbürgerung einer in der Schweiz geborenen 25-jährigen Frau verweigert wurde, nehmen Barbara Lüthi und Damir Skenderovic als Beispiel, um die Bedeutung der Einwanderung und der Einbürgerung in der Schweizer Gesellschaft zu illustrieren. Vgl. Lüthi u. Skenderovic: *Changing Perspectives on Migration History and Research in Switzerland: An Introduction*. 2019. S. 1f.

von Menschen, die nach mindestens zwölf Jahren ›Aufenthalt‹ für die Staatsbürgerschaft ›kandidieren‹. Frau Köchlis Zorn richtet sich gegen eine kleine Minderheit: »ein paar Hände, die sich in die Luft strecken« (T 286), auf die das Kapitel fokussiert, auch weil es »Hände in der Luft« (T 278) heißt. Die Leute, die der Familie mit Feindseligkeit gegenüberstehen, bleiben anonym. Konkrete Gründe für die Ablehnung werden nicht genannt. Auf Frau Köchlis Frage, »ob denn die, die jetzt gegen die Familie Kocsis gestimmt hätten, sie überhaupt kennen würden« (T 287), bekommt man die offensichtlich sehr vage Antwort einer Person, die gegen die Einbürgerung gestimmt hat, nur indirekt, über Frau Köchlis Reaktion: »was, das wisse er nicht mehr so genau« (T 287).

Die Einbürgerung symbolisiert die letzte amtliche Etappe eines langen Integrationswegs. Als Schweizer Staatsbürger anderer Herkunft ist man offiziell kein Ausländer mehr. Dies bedeutet jedoch nicht, dass man nicht mehr als Ausländer wahrgenommen wird oder dass man sich nicht mehr als solcher fühlt. Die Attacke im *Mondial*, fünf Jahre nach der Einbürgerung, zeugt davon.

Die kleine Welt im *Mondial* 3: Das kleinbürgerliche und rassistische Geschwätz von Stammkunden

Dass einige Bewohner scheinbar rein aus fremdenfeindlicher Grundgesinnung gegen die Einbürgerung der Familie sind, ist der Ausdruck einer Haltung, die im Roman besonders durch die Schilderung der Gespräche von einigen Gästen des *Mondial* dargestellt wird. Am Ende der Geschichte, nach weniger als einem Jahr als Serviererin, kündigt Ildikó wegen der »plaudernden Geschwätzigkeit« (T 244) der Gäste, die sie nicht mehr aushält. Die Attacke am Ende des Romans ist der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt. Doch was sagen die Gäste über Ausländer und wie reden sie?

Das erste Gespräch der *Mondial*-Gäste, das geschildert wird, handelt von den Balkankriegen. Die Erzählerin ist zunächst Zeugin. Der Abschnitt (T 105-109) entwickelt ein komplexes zeitdehnendes Erzählen, wobei sich mehrere Handlungen gleichzeitig abspielen und kunstvoll durcheinander erzählt werden: (1) ein Gespräch, bei dem die Gäste über die Balkankriege reden, (2) das Servieren, (3) die Gedanken der Erzählerin und (4) ein kleines Ereignis, wobei die Erzählerin unter die Sitzbank kriechen muss, weil Kinder den zweiten Schuh einer Kundin »gestohlen« (T 106) hätten. Die Darstellung der Stammtischpolitik im *Mondial* wird also mit dem geschäftigen Kaffeehausambiente erzählerisch eng verwoben:

Du, wie sich die auf dem Balkan die Köpfe einschlagen, und die Serben, das ist eine ganz schöne kriegerische Meute, die sind wie die Hyänen (Herr Pfister, der Umzüge organisiert, weltweit, auch nach Übersee, der sich mit seinem Freund unterhält), Sie haben eine helle Schale bestellt, oder? Ja, danke schön, und wie heisst

der Serbenführer in Bosnien? Ah ja, Mladić, genau, danke, Fräulein, der und Milošević, die sind noch schlimmer als echte Nazis, glaub mir. (T 105)

In den nächsten Abschnitten führt der Roman diese Gleichzeitigkeit der Perspektiven weiter. Nachdem Ildikó die Namen der anwesenden Kunden auflistet, kommt der Satz: »Und stimmt es eigentlich, dass Miloševićs Vater Schuhmacher war?« (T 106) Worauf die Erzählerin weiter über die Kunst des Servierens reflektiert. Diese besondere Darstellungsweise stellt dar, wie Ildikó beim Arbeiten nur einige Sätze des Gesprächs kontextlos aufschnappt. Weiter wird geschildert, wie sie »unter die gepolsterte Sitzbank kriecht, um Frau Hungenbühlers zweiten Schuh zu finden« (T 206), und dabei den Hund von Herrn Pfister sieht. Dieser schaut unter die Sitzbank zur Erzählerin und zu seinem Hund und sagt:

Ich bin ja selbst Arbeitgeber, ich weiss ja, dass der Schweizer heute andere Ansprüche hat, und dann, wenn die Schweizer erst mal weg sind, muss man sich mit Albanern oder sonstigen Balkanesen zufrieden geben; Herr Pfister, der jetzt irgendwas merkt, bei Ihnen, das ist ja etwas anderes, Sie sind ja schon eingebürgert und kennen die Sitten und Gepflogenheiten unseres Landes, aber die, die seit den 90ern kommen, das ist ja rohes Material, sagt Herr Pfister und sitzt wieder aufrecht, spricht nicht mehr zu mir und seinem Hund, sondern wieder zu seinem Freund, der sicher auch Arbeitgeber ist, wissen Sie der *homo balcanicus* hat die Aufklärung einfach noch nicht durchgemacht [...]. (T 108)

Der Kontext und der Sprecher der Aussagen sind zu berücksichtigen. Herr Pfister leitet eine Umzugsfirma (vgl. T 105); es ist anzunehmen, dass er im Gegensatz zu Ildikó, die Geschichte studiert, keine entsprechende Ausbildung hat. Mit seiner Formulierung »die sind noch schlimmer als echte Nazis, glaub mir« (T 105) wendet er sich an einen Freund. Herr Pfister meint damit den serbischen Präsidenten Slobodan Milošević (1941-2006) und den bosnisch-serbischen Militäarchef Ratko Mladić (geb. 1942), die beide schwere Kriegsverbrechen begangen haben und des Völkermordes beschuldigt wurden. Der Vergleich mit der NS-Diktatur ist trotzdem so nicht haltbar. Der pauschale Ausdruck »echte Nazis« trägt vielmehr dazu bei, das Profil der Figur als ungebildeten Kommentator des politischen Zeitgeschehens zu verdeutlichen. Mit der Formulierung »glaub mir« versucht er seinem Freund gegenüber als glaubwürdig zu erscheinen.

In seinen Äußerungen zu den Flüchtlingen, die ab Beginn der Jugoslawienkriege in die Schweiz kommen⁶¹, benutzt er die Begriffe »Balkanese« und »homo

61 Die Einwanderung aus Jugoslawien bzw. Ex-Jugoslawien in die Schweiz entwickelte sich folgendermaßen: Zwischen 1980 und 1989 wuchs die jährliche Anzahl von Einwanderern relativ kontinuierlich: 1980 waren es 6 000, 1989 waren es 20 000. 1990 sind es 28 000, 1991 sind es 34 000, 1992 und 1993 sind es 41 000. Ab 1994 sinkt die jährliche Anzahl von Einwanderern wieder; zwischen 1996 und 1999 sind es jährlich zwischen 16 000 und 13 000. Vgl. Pi-

balcanicus« (T 108, kursiv i. O.), um die Einwohner des ehemaligen Jugoslawiens zu bezeichnen. Beide sind politisch unkorrekt, Balkanese ist ein pejorativer Begriff der Umgangssprache, wie etwa »Tschinggen« für Italiener.⁶² Der Ausdruck »*homo balcanicus*« kann sogar rassistisch gelesen werden, denn er bezieht sich auf die Bezeichnung der Urmenschen (*Homo habilis, erectus, sapiens*) und deutet somit an, dass die Jugoslawen wegen einer biologisch fundierten Beschaffenheit »die Aufklärung einfach noch nicht durchgemacht« hätten, was natürlich so nicht stimmt.⁶³ Früher im Text wird das Bild des »*homo balcanicus*« vorgeprägt, Herr Pfister verwendet die Formulierungen »kriegerische Meute« und »wie sie sich die Köpfe einschlagen«, als ob »die Serben«, von denen die Rede ist, mit Knüppeln und Steinen Krieg führen würden.

Die Gestaltung der Zeit ist in den Seiten 106-109 interessant. Um zu erzählen, wie Ildikó unter der Bank einen Schuh hervorholt, braucht der Text drei Seiten. Dieser Zeitlupeneffekt wird auch zuvor thematisiert: »es ist nicht wahr, dass die Zeit schnell vergeht, wenn man viel zu tun hat, Nomi und ich, die genau wissen, dass die Zeit zwischen neun und halb zehn in einzelne endlos lange Minuten zerfällt« (T 106). Da sich die Erzählgeschwindigkeit verlangsamt, bekommen die Worte von Herrn Pfister ein stärkeres Gewicht.

Im Roman gibt es eine zweite Stelle, in der ein Gespräch zum Balkankonflikt geschildert wird (vgl. T 236-243). In dieser Szene wird das skizzierte Profil der Gäste bestätigt und verfeinert. Ähnlich wie im oben kommentierten Abschnitt werden auch in dieser Szene die Gespräche der Gäste, die Gedanken der Erzählerin und die Handlung des Servierens erzählerisch miteinander verbunden. Erst unterhalten sich Herr Berger und Herr Tognoni; anschließend setzen sich Frau Berger, die »Gebrüder« (T 240) Schärer und Herr Pfister dazu.

Der Abschnitt beginnt folgendermaßen: »Tito hat Jugoslawien mit eiserner Faust zusammengehalten, so Herr Berger, der von der renommierten Tageszeitung aufschaut« (T 236). Weiter informiert er seine Bekannten über das zerfallende Land: »Der Balkan ist ein Vielvölkerstaat mit einer interessanten Geschichte, und

guet, Etienne: *L'Immigration en Suisse depuis 1948. Une analyse des flux migratoire*. Zürich: Seismo 2005, S. 92.

62 Vgl. zum Begriff »Tschinggen« S. 86 dieser Arbeit, sowie den Blogbeitrag von Landolt: *tschau, Binätsch, Fazeneetli und anderes Italienisches im Schweizerdeutschen*. 2012.

63 Wie es Sundhausen darstellt, hat die kommunistische Regierung nach dem Zweiten Weltkrieg eine aktive Bildungspolitik geleistet, die als erfolgreich einzuschätzen ist. »Waren 1948 noch ein Viertel der Bevölkerung (im Alter über 10 Jahren) Analphabeten gewesen (11 % bei den Männern und 30 % bei den Frauen, so waren es 1981 »nur« noch 9,5 % der Bevölkerung (4,1 % der Männer und 14,7 % der Frauen.« Im »Vergleich mit anderen Volksdemokratien entwickelte sich [zudem] in Jugoslawien eine bemerkenswerte freie Kultur- und Bildungslandschaft.« Vgl. Sundhausen, Holm: *Jugoslawien und seine Nachfolgerstaaten 1943-2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. Wien et al.: Böhlau 2012, S. S. 148 u. S. 151.

Josip Broz war ein intelligenter Mann, er hat Nikita Chruschtschow brüskiert, er, Tito, hat den dritten Weg versucht, der natürlich von vornherein zum Scheitern verurteilt war.« (T 238) Herr Berger scheint gebildeter als Herr Pfister zu sein und hat einen differenzierteren Blick. Über seinen Gesprächspartner, Herrn Tognoni, erfährt man, dass er ein »Einwanderer [ist], der es geschafft hat, mehrere Bauunternehmen besitzt« (T 236), dass er »auch im Gemeinderat politisiert, für die Schweizerische Volkspartei« (T 238), und »bestimmt in den 70er Jahren gekommen ist, als die Schweizer über die vielen *Tschinggen* geflücht haben, die Italiener, die damals noch zum Feindbild Nummer eins gehört haben« (T 239 kursiv i. O.). Zur Diskussion sagt Herr Tognoni: »Der Balkan macht auch vor uns nicht halt, [...] bald haben wir auch einen Kebab-Stand mitten in unserer Gemeinde!« (T 239) Die Nebenfigur Tognoni ist ein Beispiel für jemanden, der sich, wie die Familie Kocsis, erfolgreich integriert hat. Sarkastisch und verbittert notiert die Erzählerin, dass er die Muster der Fremdenfeindlichkeit, unter denen er gelitten hat, aktiv weiterführt. Dass er sich politisch für eine Partei engagiert, deren Hauptanliegen es ist, die Einwanderung zu bekämpfen, und deren Ursprung in der italienischfeindlichen Stimmung der 1950er und 1960er Jahre liegt, scheint ihn nicht zu stören.

Ebenso desillusioniert und unbeholfen reagiert sie in Gedanken in einem kleinen Gespräch, wo ihre Mutter ihr das abweisende Verhalten der schweizerischen Öffentlichkeit erklärt: »es kommen jetzt so viele Jugos, da sind die Schweizer abweisend, wir wären auch abweisend in ihrer Lage, verstehst du? (was für eine Lage, Schieflage? Schräglage? Ablage? Zulage?, mein Kopf turnt)« (T 180). Diese Bemerkung der Mutter unterstreicht die Unterschiede zwischen Ildikó und ihren Eltern. Anders als ihre Tochter zeigt die Mutter Verständnis für die fremdenfeindliche Gesinnung der Gäste; sie behauptet sogar, dass sie ähnlich handeln würde. In Bezug auf Einwanderung hat die Tochter eine andere Haltung.

Anders als bei der ersten Episode mit dem Schuh wird hier Ildikó ins Gespräch einbezogen: »Erzählen Sie uns doch etwas über die Verhältnisse in Ihrem Land, sagt Herr Berger, als ich die beiden Kaffees für die Schärers hinstelle« (T 240). Doch Ildikó kommt kaum zu Wort, Herr Berger erklärt unmittelbar weiter: »Sie müssen wissen, dass das Fräulein aus dem ungarischen Teil des Balkans stammt, wissen Sie, da, wo es sicher auch bald *chlöpft*, knallt, Vojvodina, so heisst die Region, und sie war bis vor kurzem eine autonome Provinz, nicht wahr?« (T 240) Wenn man bedenkt, dass Ildikó in der Vojvodina Bekannte und Verwandte hat, die im Krieg namenlose Leiden ertragen müssen, was Herr Berger ahnen kann, wirkt seine Wortwahl »es knallt« besonders taktlos. Darauf folgt eine Klammer, in der sich Ildikó an ein Gespräch mit Herrn und Frau Berger erinnert, das eine Woche vorher stattgefunden hat und bei dem das Ehepaar sich »höflich erkundigt« (T 240) habe, woher sie komme: »Aus dem Norden von Jugoslawien, südlich von Ungarn, antwortete [sie]«, worauf sie über die Vorteile des Ungarischseins reflektiert, weil

die Haltung der Schweizer den Ungarn gegenüber freundlicher sei als gegenüber Jugoslawen.

Ihre Muttersprache ist also Ungarisch und nicht Serbokroatisch, kombinierte Frau Berger, ja, antwortete ich. Dann sind Sie gar nicht vom Balkan? Nicht eigentlich, antwortete ich, aber doch irgendwie, dachte ich. Herr Berger, der seine Stirn abrupt in Falten legte, seine Frau Annelis belehrte, siehst du, ich hab's doch gesagt, die vom Balkan haben andere Hinterköpfe [...]. (T 241)

Das Bild der Kunden als eine Gruppe von Leuten mit rassistischer Denkweise wird, nachdem der Begriff »*homo balcanicus*« bereits gefallen war, hier nochmals verdeutlicht, da Herr Berger davon überzeugt zu sein scheint, dass die Nationalität einer Person sich anhand körperlicher Stereotype definieren lasse. Das Beispiel der Hinterköpfe ist besonders drastisch, da es auf die anthropologische Schädeldeutung, die Kraniologie, verweist. Nach dieser ersten Digression, in der mit den Gedanken über Ungarn eine zweite eingebettet wird, geht das Gespräch weiter:

Ja wirklich?, und Herr Tognoni [...] hat plötzlich ein Interesse an ihr, die ich bin, das wusste ich nicht, sagt Herr Tognoni mit einer kleinen Glut in den Augen, ich dachte, Sie seien aus Russland, wer hat mir das nur erzählt? Deine Phantasie, Mauro, die hat dich an der Nase herumgeführt, sagt Herr Berger lachend (und wahrscheinlich würde Herrn Tognoni, Herrn und Frau Berger und die Schärers das, was ich von meinem Land erzählen wollte, nicht interessieren, es wäre gut möglich, dass sie mich etwas verlegen und mitleidig anschauen würden: Fräulein, wir dachten da an etwas Anderes, wir wollten etwas über die Kultur, die Geschichte, die Sprache, die Probleme erfahren – und nicht über die Luft zwischen den majestätischen Pappeln und Akazien, die winzigen Blumen, die zwischen den Pflastersteinen wachsen, den Staub, den Dreck, über Béla ...). Leider habe ich keine Zeit, um von meinem ... schon gut, Fräulein, wir sehen ja, dass Sie beschäftigt sind, aber bringen Sie uns doch allen noch einen frisch gepressten Orangensaft, und ich lächle, drehe mich weg [...]. (T 241f.)

Der Versuch einer Kommunikation scheitert schnell und Ildikó ist diejenige, die das Gespräch ablehnt. Dabei fördert Herr Bergers Haltung die Kommunikation nicht gerade: Bevor Ildikó überhaupt etwas sagen kann, erzählt er seinen Freunden alles, was er über sie weiß, und als sie sagt, dass sie arbeiten sollte, unterbricht er sie sofort und ist mit seiner umständlichen Bestellung einer Runde frisch gepresstem Orangensaft eigentlich schuld an ihrer Belastung.

Die Klammer, in der die Gedanken geschildert werden, die bei Ildikó wegen der Frage aufkommen, ihre innerliche Reaktion, ist von besonderer Bedeutung. Der Roman *Tauben fliegen auf* erzählt ja etwas »über die Verhältnisse in [ihrem] Land« (T 260).

Sie denkt, sie würde ihren Kunden gerne etwas über »die Luft zwischen den majestätischen Pappeln und Akazien [usw.]« (T 241f.) erzählen, von denen die ersten Seiten des Romans handeln: »Wir fahren ein, gleiten durch die mit majestätischen Pappeln gesäumte Strasse« (T 5), und weiter, als das Auto »geräuschlos von einem Baum zum nächsten gleitet, dazwischen die Luft der Ebene, die sichtbar wird« (T 5). Es ist dieselbe Wortwahl. Ein Bezug zwischen den zwei zitierten Passagen wird hergestellt, was die Selbstreferentialität dieser Klammer belegt. Auch dass die Serviererin den Kunden gerne von ihrem Cousin Béla erzählen würde, stützt diese metakommunikative Interpretation der Passage, denn Béla ist Taubenzüchter, was wiederum mit dem Titel des Buchs in Zusammenhang zu bringen ist. Die Klammer suggeriert also, dass der ganze Roman als eine Antwort auf diese nebenbei gestellte Frage von Herrn Berger gelesen werden kann.

Die kleine Welt im *Mondial 4*: die Attacke

Am Ende des Romans wird geschildert, wie ein Kunde die Toilette der Cafeteria mit Kot beschmiert (T 278-284 u. 289-301). Auf diesen Anschlag gibt es eine Vorausdeutung: Etwa in der Mitte des Textes sprechen Ildikó und Nomi darüber, dass »die Schärers immer noch überall herumerzählen, [die Familie Kocsis] hätten die Tanners bestochen« (T 160), um die Pacht für die Cafeteria zu bekommen. Während des Gesprächs mit ihrer Schwester denkt Ildikó: »(und was ist mit der Herrentoilette, die ständig verpisst ist, will ich Nomi fragen, warum hat uns jemand die Tür mit falsch lachenden Sonnen verklebt?)« (T 160). Die Aufkleber bilden ein Motiv ab, das auf die SVP verweist, denn eine aufgehende und lächelnde Sonne ist Teil des offiziellen Parteilogos. Es wird dadurch bereits suggeriert, dass die Vorfälle fremdenfeindlich und politisch motiviert sind.

Wie es bereits die Analyse der erzählerischen Darstellung dieser Schlüsselszene verdeutlicht (vgl. S. 193-195 dieser Arbeit), interpretiert Ildikó die Attacke als ein Zeichen von jemandem, der der Familie »unmissverständlich seinen Hass gezeigt hat« (T 289). Die Attacke ist also in erster Linie ein anonymer und nonverbaler Kommunikationsakt, eine Botschaft des Hasses für die Familie Kocsis. Als sie beim Putzen über den Täter reflektiert, der ja einer ihrer Gäste sein muss, welche »im Allgemeinen gepflegt gekleidet [sind]« (T 283), überlegt sie noch, dass bei ihren Kunden »das Nette, Wohlanständige, Kontrollierte, Höfliche eine Maske ist, und zwar eine undurchdringliche« (T 283). Weiter stellt sie fest: »Kein Durchgedrehter, Abnormaler, unberechenbarer Freak hat seine eigene Scheisse in die Hand genommen und sie an unsere Klowand geschmiert, sondern ein kultivierter Mensch« (T 283).

Zudem bedenkt die Erzählerin, während sie die Toilette reinigt, dass ihre Familie »nie tätlich angegriffen wurde [...], verbal beleidigt, das schon, *Schissusländer!*, *Scheissausländer!*, die am häufigsten gehörte verbale Attacke[...]« (T 283) Dass die

Beleidigung auf Schweizerdeutsch wiedergegeben wird, unterstreicht die Bedeutung des Nationalen in der Aussage. Zudem steht das Schimpfwort semantisch in Verbindung mit der Attacke.

Ihre Reaktion während der Besprechung mit ihren Eltern (vgl. T 289-301) zeigt, dass die Erzählerin von der Attacke erschüttert wurde. Anders als Rózsa und Miklós, die solche Ereignisse verdrängen und ignorieren, möchte sich die Erzählerin wehren. Sie überlegt erst, Anzeige zu erstatten, und entscheidet sich dann für eine symbolische Reaktion, indem sie »mit dem Rahmenbläser Grossbuchstaben auf den Dorfplatz [zeichnet], schöne, weisse, schmackhafte, fehlerfreie Buchstaben aus Vollrahm, mein harmloser Kinderschertz für uns, die Familie Kocsis« (T 301). Wie in *Blösch* drängt die fremdenfeindliche Attacke die Hauptfigur zur Zeichnung eines Graffiti. Die Reaktion auf Rassismus ist somit das künstlerische Handeln (vgl. S. 97 dieser Arbeit).

5.5 Fazit: »Wir sind Mischwesen«

Tauben fliegen auf besitzt also eine eindeutige politische Dimension, weil der Text den Umgang der Schweiz mit Einwanderung thematisiert. Dies betrifft sowohl die menschlichen Kontakte in ihrer Diversität als auch die Einwanderungsregelungen. Die dauerhaften Folgen einer langwierigen Familienzusammenführung werden erläutert, das Verfahren der Einbürgerung wird dokumentiert.

Der Roman zeigt ein ganzes Spektrum von möglichen Haltungen der Schweizer gegenüber der Familie Kocsis, von der warmherzigen Unterstützung der Schwestern Frau Köchli und Frau Freuler während der Einbürgerungsabstimmung im Gemeindsaal hin zu diesem Akt des Hasses in der Toilette des *Mondial*. Neben den Äußerungen und der Haltung der Bevölkerung thematisiert der Text auch Ildikós Unbeholfenheit. Sie ärgert sich über ihr eigenes Verhalten, sie weiß nicht, wie sie sich zu den fremdenfeindlichen oder zu den freundlichen Äußerungen verhalten soll, zum Beispiel als sich die Kundin dafür bedankt, dass Ildikó unter die Sitzbank gekrochen ist, um ihren Schuh wiederzufinden:

Frau Hungerbühler nimmt meine Hände, ich wohne nicht weit von hier, am Hornweg, besuchen Sie mich doch, wenn Sie mal Zeit haben, das würde mich sehr freuen!, und ich, die darüber so überrascht ist, dass Frau Hungerbühlers Augen die Einladung wirklich erst meinen, bin unfähig, die passenden Worte zu finden, sage nur, ist schon gut; statt mich über Frau Hungerbühlers unerwartete Herzlichkeit zu freuen [...]. (T 107)

Die Passage zeigt, dass es auch gegenüber einer freundlichen Äußerung schwierig sein kann, die »passenden Worte zu finden«. Im Vergleich mit *Blösch*, *Musica Leggera*, *Warum das Kind in der Polenta kocht* und *Mehr Meer* stellt *Tauben fliegen auf*

den eindringlichsten literarischen Einblick in die Migration dar, weil der Text verschiedene Haltungen und Verhaltensweisen von Einwohnern und Einwanderern vorführt.

Die Gefühle der Protagonistin in Bezug auf Einwanderung und Migration setzen sich aus mehreren Aspekten zusammen. Im Laufe des Romans entsteht somit das eindringliche Bild einer komplexen inneren Landschaft.⁶⁴ Es sind hauptsächlich drei Elemente, die diese Gefühlslage bestimmen: Die familiäre Situation, die durch die Sozialisierungsunterschiede bestimmt wird, bildet ein erstes Motiv. Nicht nur die Kommunikationsprobleme und die Unterschiede zwischen Ildikó und ihren Eltern werden aufgezeigt, auch ihre Überlegungen dazu werden vermittelt. Die Reaktionen auf die dargestellten Haltungen der Schweizer Bewohner sind das zweite Motiv. Auch die vorgeführten Attitüden in ihrer Vielfalt erzeugen Gedankengänge und Emotionen. Drittens spielt die Sehnsucht nach einer verlorenen Kindheit im idyllisch beschriebenen Herkunftsland und die Trennung von der geliebten Großmutter eine wichtige Rolle in der Darstellung des literarischen Einblicks in die Migration. Es gibt also nicht nur einen Aspekt, der diesen Einblick bestimmt, sondern eine Kombination von mehreren. Der literarische Text besitzt die Fähigkeit, die genannten Facetten in ihrer Komplexität zu erfassen. Diese Leistung ermöglicht die eigenartige und assoziative Erzählweise des Romans, die das Gedachte mit dem Erlebten verbindet.

Der Text zeigt also auf, dass die Situation als Einwanderer der zweiten Generation in der Schweiz auch positiv gedeutet werden kann. Nachdem Nomi der Erzählerin erklärt, dass sie »nicht zurück [könnten], das sei ein Kindertraum« (T 159), fragt Ildikó Nomi, ob sie denn »hier glücklich sei, Nomi, die gelacht hat, wir sind Mischwesen und die seien tendenziell glücklicher, deshalb, weil sie in mehreren Welten zu Hause seien, sich wo auch immer zu Hause fühlten, sich aber nirgendwo zu Hause fühlen müssen« (T 160). Das Bild, das der Roman von der Einwanderung und vom Aufwachsen zwischen den Ländern und Kulturen gibt, ist also ein differenziertes. Ildikós Erfahrung der Migration wird in *Tauben fliegen auf* in ihrer Vielfalt literarisch dargestellt.

64 Die Metaphorik, dass die Literatur Gefühle und Gedanken »sichtbar« machen kann, findet sich auch in der Ausdrucksweise von Dorrit Cohn wieder. Vgl. Cohn: *Transparent Minds*. 1978.

6. Mehr Meer von Ilma Rakusa: »Ich war ein Unterwegskind«

Als das Kind Kind war,
ging es mit hängenden Armen,
wollte der Bach sei ein Fluß,
der Fluß sei ein Strom,
und diese Pfütze das Meer.¹

6.1 Einleitung: Im Meer der Erinnerungen

Während die vier ersten Fallanalysen dieser Studie Texte behandeln, die sich als ›Romane‹ bezeichnen, so steht bei *Mehr Meer* (2009) von Ilma Rakusa der Begriff ›Erinnerungspassagen‹ als Gattungsbezeichnung auf dem Umschlag. Im Rahmen ihrer Stefan-Zweig-Poetikvorlesung, die sie 2011 in Salzburg hielt, präzisiert die Autorin die Intention des Werks und erinnert sich an ein Gespräch mit Gisela von Wysocki, »eine[r] Freundin«² der Autorin, die auch ein autobiografisches Buch geschrieben hat.³ Rakusa meint, es sei »uns beiden klar [...], dass ihr und mein Buch davon handeln, wie wir zu der Person geworden sind, die wir heute sind.«⁴ Die Selbstsuche ist in *Mehr Meer* Anlass und Inhalt des Schreibens.

Wenn für die anderen Fallbeispiele dieser Studie stets eine strenge Trennung zwischen Erzähler und Autor eingehalten wurde, um einerseits eine Lesart der Migrationsliteratur zu vermeiden, die von der Herkunft des Autors ausgeht, und um andererseits auf die Texte zu fokussieren, so ist in Bezug auf das Werk von Ilma Rakusa die Frage des Umgangs mit der Autorenbiografie offensichtlich neu zu stellen. Im Rahmen dieser Fallstudie hat man es mit einem Text zu tun, der einen Realitätsanspruch erhebt. Dieser Umstand ändert wenig an der Art, wie das

-
- 1 Wenders, Wim u. Handke, Peter: *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 4.
 - 2 Rakusa, Ilma: *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman. Stefan Zweig Poetikvorlesung*. Wien: Sonderzahl 2014, S. 60.
 - 3 Wysocki, Gisela von: *Wir machen Musik. Geschichte einer Suggestion*. Berlin: Suhrkamp 2010.
 - 4 Rakusa: *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman*. 2014, S. 60.

Werk analysiert wird, weil weiterhin, wie auch bei den vier anderen Fallbeispielen, die Narration und die Sprache im Fokus bleiben. Es geht auch hier darum, die Darstellung des literarischen Einblicks in die Migration zu erläutern.

Mehr Meer ist ein Buch über Herkünfte im Plural. Es handelt von der Kindheit und der Jugend der Autorin. Drei Bereiche spielen eine wichtige Rolle: die Menschen, mit denen Ilma Rakusa zu tun hat, die Orte, in denen sie lebt oder die sie bereist, und schließlich die Entdeckung und der Umgang mit Kunst, insbesondere mit Musik und Literatur. Außer diesen drei thematischen Bereichen bilden auch die Sprachen, Sprachspiele und Sprachüberlegungen ein Motiv, das sich neben der Thematisierung von Erinnern und Vergessen durch den Text zieht. Die neunundsechzig meist kurzen, stilistisch heterogenen Kapitel oder ›Passagen‹ sind als Momentaufnahmen der Erinnerung zu lesen, als poetisch-essayistische Reflexionen oder Betrachtungen.

Wenn die ersten Kapitel die Herkunft der Eltern darstellen, so lässt sich ab dem sechsten Kapitel ein Fokus auf die Zeit der frühen Kindheit in Budapest und Triest erkennen (MM 34-86). Die Kapitel 19-52, die den größten Teil des Buchs bilden (MM 87-238), handeln von der Kindheit und Adoleszenz der Erzählerin in Zürich. Kleine Reisen nach Österreich, Slowenien, Rom und England werden in diesem Teil auch erzählt. Ab dem Kapitel 53 wird die Erzählerin selbstständiger: Es wird von einem ersten Studienjahr in Paris berichtet. Anschließend spielen fast alle Kapitel in Leningrad, wo die Erzählerin studiert und auch promovieren wird. Die Kapitel 66-68 (MM 304-317) berichten von Reisen weiter östlich und handeln, so ihre Titel, *Vom Vermissten, Vom Sammeln, Vom Vergessen*. Im letzten Kapitel, *Wind* (MM 318-321), spaziert die Erzählerin auf einer windigen Lagune in der Nähe von Triest.

Forschungsbericht

Mehr Meer ist bereits Gegenstand mehrerer literaturwissenschaftlicher Aufsätze geworden. In den meisten Untersuchungen liegt der Zustand des »Nomadendasein[s]« der Autorin oder Protagonistin im Fokus.⁵ Silke Pasewalck untersucht etwa Rakusas »Poetik der Mehrsprachigkeit« und führt in diesem Zusammenhang den Begriff der ›Mehrsprachlichkeit‹ ein, »ein Konzept, in dem Sprache im Singular und Sprachen im Plural spannungsvoll aufeinander bezogen sind«. ⁶ Auch Kat-

5 Vgl. etwa Karlsson Hammarfelt, Linda: *Autobiografisches Schreiben als ›Anthropologische Erdkunde‹*: Ilma Rakusas Mehr Meer. Erinnerungspassagen. In: Martin Hellström, Linda Karlsson Hammarfelt u. Edgar Platen (Hg.): *Umwelt – sozial, kulturell, ökologisch. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München: Iudicum 2016, S. 236-248, hier S. 236.

6 Pasewalck, Silke: »Als lebte ich in einem no man's land, mit Verlaß nur auf die Sprache« Zu Ilma Rakusas Poetik der Mehrsprachigkeit. In: Till Dembeck u. Georg Mein (Hg.): *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Winter 2014, S. 381-400, hier S. 383.

rin Schneider-Özbeck untersucht den Umgang mit den verschiedenen Sprachen und vergleicht Rakusas Text mit Elias Canettis *Die gerettete Zunge*⁷. Dabei analysiert sie Selbstzuschreibungen. Sie stellt fest, dass der Spracherwerb und der Sprachgebrauch bei beiden Autoren »einen wichtigen Teil der Identitätskonstruktion«⁸ ausmachen. Schneider-Özbeck stellt fest, dass bei Canetti »die Sprachen [...] isoliert nebeneinander stehen [bleiben]«⁹; Rakusa jedoch folgt »dem Muster einer translingualen, transkulturellen und mithin postmodernen Erzählweise«.¹⁰

Lena Wetenkamp stellt in ihrer Untersuchung eine gewagte Verbindung zwischen der »Frage nach der europäischen Identität«¹¹ und *Mehr Meer* her. Sie identifiziert dabei die Erzählstrategien, die *Mehr Meer* als Palimpsest darstellen können, und sucht im Text nach einer Ästhetik der Mehrschichtigkeit. Wetenkamp erklärt auch, dass Rakusas Erzählen »eine netzartige Struktur [entwirft], wenn mit scheinbar zufälligen Verknüpfungen geographisch weit entfernte Orte miteinander verbunden werden.«¹² Sie kommentiert zudem die erzählerische Funktion des Inventars, ein Aspekt, der auch Gegenstand des Beitrags von Linda Karlsson Hammarfelt ist. Des Weiteren untersucht Karlsson Hammarfelt ausgehend von Theorien des *ecocriticism* die Darstellung der Beziehungen, die die Protagonistin mit ihren »materiellen Kontexten«¹³ eingeht, und fasst diese Relation unter dem Begriff »Anthropologische Erdkunde« zusammen. *Anthropologische Erdkunde* heißt auch das Gedicht der russischen Lyrikerin Jelena Schwarz, das dem Buch als Motto vorangestellt wird (vgl. MM 5).

Ilma Rakusa ist selbst promovierte¹⁴ Literaturwissenschaftlerin und war lange Zeit Lehrbeauftragte an der Universität Zürich.¹⁵ Ihre Selbstkommentare bilden daher eine Kategorie von Texten, die hier den Status einer besonderen Form

7 Canetti, Elias: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. München: Hanser 1977. *Die gerettete Zunge* ist der erste von drei Bänden, die Canettis Autobiographie bilden.

8 Schneider-Özbek, Katrin: *Sprachreise zum Ich. Mehrsprachigkeit in den Autobiografien von Ilma Rakusa und Elias Canetti*. (2012) In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*. Jg. 3, Heft 2 (Schwerpunktthema: Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur), S. 19-32, hier S. 26.

9 Ebd., S. 27.

10 Ebd., S. 26.

11 Wetenkamp, Lena: *Europa als Palimpsest, Netz, Inventar: Ilma Rakusas Erzählverfahren in Mehr Meer*. In: Tomislav Zelić, Zaneta Smbunjak u. Anita Pavić Pintarić (Hg.): *Europa? Zur Kulturgeschichte einer Idee*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 249-261, hier S. 260.

12 Ebd., S. 256

13 Karlsson Hammarfelt: *Autobiografisches Schreiben als »Anthropologische Erdkunde«*. 2016, S. 248.

14 Die Arbeit an ihrer Dissertation, die 1973 bei Peter Lang erschienen ist, wird auch in *Mehr Meer* thematisiert. Vgl. MM 267-270 u. Rakusa, Ilma: *Studien zum Motiv der Einsamkeit in der russischen Literatur. Dissertation*. Bern et al.: Peter Lang 1973.

15 Vgl. Ruckaberle, Axel: *Ilma Rakusa*. In: *nachschlage.NET/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag. URL: www.nachschlage.NET/document/16000000449 (Abgerufen am 5.03.2018).

von Forschungsliteratur haben, da sie den Primärtext kommentieren. Insbesondere ihre Stefan-Zweig-Poetikvorlesung mit dem Titel *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman* besitzt für diese Arbeit einen Erkenntniswert, denn Rakusa bezieht sich allgemein auf das Phänomen der Autobiografie und geht an einigen Stellen spezifisch auf *Mehr Meer* ein.

Thesen und Kapitelaufbau

In dieser Analyse werden drei Aspekte angegangen: die Fiktionalität, die Erzählweise und die Migration. In einem ersten Schritt soll der Status des Textes als Autofiktion diskutiert werden. Inwiefern unterscheidet sich in Bezug auf Fiktionalität dieser literarische Einblick von den vier anderen Fallbeispielen dieser Studie?

Zweitens sollen die Ästhetiken und der erzählerische Aufbau von *Mehr Meer* analysiert werden. Rakusas Text wird dabei auch in Bezug auf Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*¹⁶ gelesen. Es soll gezeigt werden, wie die Narration von *Mehr Meer* funktioniert und was die literarische Sprache des Textes ausmacht.

Im dritten Unterkapitel soll spezifisch der Aspekt der Migration in Kontrast zum Motiv des Reisens und des Unterwegsseins angegangen werden. Dabei wird untersucht, inwiefern der Wechsel von Triest nach Zürich im Alter von fünf Jahren grundlegend für das Bild ist, das Ilma Rakusa in *Mehr Meer* von sich selbst gibt.

6.2 Die mehrschichtige Erinnerungspoetik von *Mehr Meer* als Autofiktion

Nach Philippe Lejeunes Definition ist *Mehr Meer* zunächst als ›Autobiografie‹ zu bezeichnen, denn »die formale Identität von Autor, Erzähler und Hauptfigur besteht.«¹⁷ Ist der Text zudem als ›Autofiktion‹ zu betrachten? Mit dieser Frage wird der Fiktionalitätsstatus des Werks von vornherein umstritten.¹⁸ Als Ausgangspunkt gilt Serge Doubrovskys Charakterisierung von ›Autofiktion‹ als

16 Vgl. Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. [1932-1934 und 1938 Fassung letzter Hand] In: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV, Teil I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 235-304.

17 Martínez u. Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 2016, S. 88. Vgl. Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. [1975] Aus d. Fr. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

18 Vgl. Klauk, Tobias u. Köppe, Tilmann: *Bausteine einer Theorie der Fiktionalität*. In: Dies. (Hg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2014, S. 18.

»Fiktion von strikt realen Ereignissen und Tatsachen«¹⁹, was für *Mehr Meer* zutrifft. Doubrovskys wortspielerische und offene Definition muss aber präzisiert werden. Frank Zipfel hält fest, dass der Begriff ›Autofiktion‹ in der Literaturwissenschaft ungleichartig verwendet wird. Er unterscheidet gattungstheoretisch zwischen drei verschiedenen Konzepten: Man kann ›Autofiktion‹ als »besondere Art autobiografischen Schreibens«²⁰ verstehen, als »besondere Art des fiktionalen Erzählens«²¹ und als »Kombination von autobiografischem Pakt und Fiktionspakt.«²² Ich übernehme Zipfels ersten Vorschlag und verstehe ›Autofiktion‹ als besondere Art autobiografischen Schreibens. Autofiktionen sind demnach Texte, die Lejeunes ›autobiografischem Pakt‹ folgen; der Autor verpflichtet sich, »nach bestem Wissen und Gewissen die Wahrheit über sein Leben zu erzählen«²³. Autofiktionen »ver-

-
- 19 Vgl. Doubrovsky, Serge: *Fils*. Paris: Galilée 1977, Klappentext: »Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.« kursiv i. O. »Autobiografie? Nein, dies ist ein Privileg, das den Wichtigen dieser Welt vorbehalten ist, im Abend ihres Lebens und in einem schönen Stil. Fiktion von strikt realen Ereignissen und Fakten; wenn man so will, *Autofiktion*, die Sprache eines Abenteuers dem Abenteurer der Sprache anvertraut zu haben, außerhalb der Weisheit und außerhalb der Syntax des Romans, des traditionellen Romans oder des *Nouveau Roman*. Begegnungen, *Sohn* der Wörter, Alliterationen, Assonanzen, Dissonanzen, das Schreiben vor oder nach der Literatur, die *konkret* ist, wie man es von der Musik sagt. Oder auch Autofrikktion, geduldig onanistisch, die nun darauf hofft, ihren Genuss teilen zu können.« Übersetzung SM. Man bemerke hier den bildhaften, unsystematischen und mit Mehrdeutigkeit spielenden Charakter dieser merkwürdigen Urdefinitor.
- 20 Zipfel, Frank: *Autofiktion*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Körner 2009a, S. 31-36, hier S. 32. Diese erste Definition richtet sich nach Doubrovsky.
- 21 Ebd., S. 33. Zipfel erklärt, dass die Lesart von ›Autofiktion‹ als besondere Art des fiktionalen Erzählens sich auf Gérard Genette beziehe, welcher unter dem Konzept »fiktionale Texte [verstehe], in denen der Autor unter dem eigenen Namen in das fiktionale Universum seiner Erzählung eintritt. Im fiktionalen Universum einer Erzählung kommt also eine fiktive Figur vor, die den Namen des Autors trägt und möglicherweise ein paar Persönlichkeitsmerkmale mit ihm teilt.« Vgl. Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Paris: Le Seuil 1991, bes. S. 85-88.
- 22 Vgl. Zipfel: *Autofiktion*. 2009a, S. 33. Das Konzept von ›Autofiktion‹ als »Kombination von autobiografischem Pakt und Fiktionspakt« wird von Marie Darrieussecq vertreten. Demnach sind wirkliche Autofiktionen, so Zipfel, »nur Texte, die den Leser im Unklaren darüber lassen, ob es sich um eine autobiografische oder um eine fiktionale Erzählung handelt.« Vgl. Darrieussecq, Marie: *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine. L'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*. [Diss. als Mikrofiche] Université de Paris Diderot Paris VII, 1997.
- 23 Vgl. Zipfel: *Autofiktion*. 2009a, S. 32.

wenden dabei jedoch Erzähltechniken, die in der Regel dem fiktionalen Erzählen vorbehalten sind.«²⁴

Der Fiktionalisierungsgrad von *Mehr Meer* variiert im Laufe der Narration. Es mag »dem Leser am Ende nicht gelingen, bis ins Letzte sagen zu können, welche Elemente des Textes auf wirklichem Erleben beruhen und welche als fiktiv anzusehen sind.«²⁵ Einige Passagen weisen stärker als andere strukturelle Merkmale von Fiktionalität auf, es sind erfundene Erinnerungen.²⁶

In Bezug auf die Hauptthese dieser Studie, dass Literatur Einblicke in die Migration ermöglicht und somit zum besseren Verständnis dieses Phänomens beiträgt, spielt die Frage nach der Authentizität der dargestellten Lebensgeschichten eine sehr marginale Rolle. Ilma Rakusas Text eignet sich nicht besser oder schlechter als die vier anderen ausgewählten Texte, um der Frage nachzugehen, wie das Ereignis der Migration das Selbstbild einer Person prägen kann. Doch das Wechselspiel von Faktizität und Fiktionalität gehört zur Ästhetik von *Mehr Meer* als literarischer Einblick in das Phänomen der Migration.

Ein Spaziergang entlang der Grenze zwischen Fiktionalität und Faktizität

Die Handlung beginnt mit einer erwachsenen Protagonistin, die mit dem Todesfall ihres Vaters konfrontiert wird. Die erste Passage bildet eine Art Prolog zum Lebensbericht und bezieht sich chronologisch auf den Zeitpunkt, von dem aus erzählt wird; eine Gegenwart des Erzählens wird angedeutet.

Im Anfangssatz von *Mehr Meer* wird thematisiert, dass der Vater nach seinem Tod »nichts Persönliches [hinterließ]. Keine Briefe, keine handschriftlichen Notizen, nichts.« (MM 7) Weil die Erzählerin ihn darum gebeten hatte, wollte er »einiges aus seinem Leben aufschreiben [...]. Er trug sich so lange mit dem Gedanken, bis es zu spät war« (MM 7). *Mehr Meer* stellt sich also von Anfang an als Gegenpol zu dieser Leere dar, als ein Plädoyer für das Erinnern und das Festschreiben; die *Erinnerungspassagen* sind auch als zeitgeschichtliches Zeugnis lesbar.

In den ersten Seiten wird dargestellt, wie die Erzählerin die Habseligkeiten des verstorbenen Vaters zusammenräumt: »Ich roch an seinen Kleidern. Sie hingen still im Schrank.« (MM 7) Der Satz signalisiert die Suche nach literarischen Effekten,

24 Ebd.

25 Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarizität?* In: Simone Winko, Fotis Jannidis u. Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin u. New York NY: De Gruyter 2009b, S. 285-314, hier S. 306.

26 Erste Überlegungen zu den hier präsentierten Erkenntnissen wurden bereits veröffentlicht. Vgl. Maffli, Stéphane: *Le double Je d'Ilma Rakusa, Analyse des ambiguïtés qui structurent son récit La Mer encore* (2012). In: Régine Battiston und Daniel Annen (Hg.): *Les Littératures suisses entre faits et fiction*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2019, S. 23-33.

das Adverb ›still‹ anthropomorphisiert die Objekte und erzeugt einen Bezug zum verstorbenen Menschen.

Während sie die Kleider betrachtet, erinnert sie sich an ihren Vater und an ein Gespräch, das sie mit ihm während einer Wanderung geführt hatte. Das Setting dieses Dialogs passt zur Thematik der *Erinnerungspassagen*: in der Nähe einer Grenze und unterwegs, gehend. Alena Mrázková Zelená erkennt die zentrale Bedeutung dieser einleitenden Episode und erklärt, dass die »Bewegung des Gehschritts, mit dem Wort, dem Erzählen assoziiert [wird]. Schon in diesem ersten Kapitel wird also die Bewegung zum Ausgangspunkt und Auslösemoment des Erzählens – eine Verbindung, die für die Migrationsliteratur von großer Bedeutung ist.«²⁷ Der Ausflug führt den achtzig Jahre alten Vater und die Erzählerin von Bondo nach Castasegna (MM 8, vgl. auch MM 12). Castasegna liegt in Graubünden an der Grenze zu Italien. Die Wanderung führt zum Land, in dem die Erzählerin während ihrer frühen Kindheit gelebt hat. Der Spaziergang in die Vergangenheit zeigt auch geografisch in Richtung des Ortes, in dem die Erzählerin einen Teil ihrer frühen Kindheit verbracht hat.

Eine Dialoganalyse soll Anzeichen der Fiktionalisierung auf der Ebene der Textstruktur hervorheben. Das Gespräch wird in direkter Rede und ohne Anführungszeichen wiedergegeben; es handelt von der Jugend des Vaters, seiner Herkunft, seiner Ausbildung und seinem Leben während des Zweiten Weltkriegs.

Wir gingen zügig, wir sprachen kein Wort. Auf der Waldwiese blieben wir stehen. Die Berge traten hervor, ein gezackter Horizont in gleißendem Licht. Dann nahm uns der Wald wieder auf. Hier wuchsen hohe Tannen und nur vereinzelt Kastanienbäume, und der Weg stieg an. Noch immer gingen wir zügig, wie durch einen kühlen Tunnel. Es roch nach Harz. Und plötzlich sprach ich ihn an. Erzähl, Vater, von damals. So mitten im Wald, ohne Vorbereitung. Er wirkte nicht überrascht. Im Alltag war die Zeit knapp, und in Gegenwart Dritter wollte ich keine Fragen stellen. Jetzt war es gut, auch wenn unser Atem schnell ging. (MM 8)

Wenn man sich als Ziel setzt, eine (oder seine) Biografie zu erzählen, beginnt man im Normalfall damit, die Eltern vorzustellen, wo sie aufgewachsen sind, was ihre soziale Position war. Diese Informationen zur Familie werden auch hier gegeben, jedoch nur indirekt und innerhalb einer chronologisch komplexen Konstruktion. Die Erzählerin steht den Kleidern ihres verstorbenen Vaters gegenüber und erinnert sich dabei an diese Wanderung und an die Diskussion, die sie damals mit ihm hatte. Am Ende des Abschnitts wird darauf hingewiesen, dass der Ausflug

27 Mrázková Zelená, Alena: *Die Bewegung in der Migrationsliteratur am Beispiel von Ilma Rakusas Erinnerungsbuch Mehr Meer*. In: Bernd Neumann u. Andrey Talarczyk (Hg.): »Nicht von hier und doch nicht fremd«. *Autobiografisches Schreiben über die Herkunft aus einem anderen Land*. Aachen: Shaker 2015, S. 97-113, hier S. 101.

dreieinhalb Jahre vor dem Tod stattfand. Zu diesen zwei temporalen Ebenen, die sich überlagern, kommt noch der Gegenstand des Dialogs hinzu, der skizzierte Lebenslauf des Vaters. Die Erinnerungen sind wie russische Puppen, öffnet man eine erste, bekommt man Zugang zu einer anderen.

Ähnlich wie in einem Roman entfaltet der Text in den ersten Seiten Signale, die Leseerwartungen erzeugen sollen. Dies funktioniert zum Beispiel folgenderweise: Der Vater erzählt, wie er als junger Chemiker in Budapest den Krieg überlebt: »In dieser Zeit fiel auch mein Kontakt zum Serben Jovanović« (MM 9). Die Erzählerin erwidert, dass er den Namen »schon einmal erwähnt« habe (MM 9). Für den Leser allerdings fällt dieser Name zum ersten Mal. Mit diesem Satz bezieht sich die Narration auf Ereignisse und Elemente, die den Protagonisten, aber nicht dem Leser bekannt sind. Etwas unter der Oberfläche des Textes wird suggeriert. Die Frage »Wer war Vater?«, die das Kapitel betitelt, verfolgt auch das Ziel, die Neugier des Lesers zu wecken. Die Informationen über den Vater tragen dazu bei, Rakusas Frage »Wer bin ich?«, die den Anlass für die *Erinnerungspassagen* liefert, weiter zu führen.

Eine andere Stelle im Dialog zwischen Tochter und Vater bezieht sich auf die ersten Lebensjahre der Erzählerin. Der Leser verfügt zu diesem Zeitpunkt der Lektüre noch nicht über alle Verständniselemente, seine Neugier wird dadurch geweckt und er soll weiterlesen. Der Vater redet kurz von einem gewissen Misi, mit dem er ein Unternehmen in Triest gründete, das anschließend nach Zürich verlegt wird. Sie antwortet: »Ich erinnere mich an Misi.« (MM 11) Es erscheint hier sinnvoll, erneut zu erwähnen, dass die Erzählerin sich während des Zusammenräumens der Kleider des Verstorbenen an den Dialog erinnert. Man hat es also mit der Erinnerung an eine Erinnerung zu tun. Der Text inszeniert mehrere Gedächtnisschichten. Die Einschätzung von Lena Wetenkamp, in *Mehr Meer* eine Erzählstruktur zu sehen, die dem Palimpsest ähnlich ist, erweist sich als plausibel.²⁸

Wenn man den Kontext des Dialogs in Betracht zieht, lässt sich auch zeigen, dass man den Text sowohl als fiktional wie auch als nicht-fiktional charakterisieren kann. Man kann annehmen, dass Ilma Rakusa und ihr Vater eine Wanderung am angegebenen Ort gemacht haben und dass sie bei dieser Gelegenheit von seiner Vergangenheit gesprochen haben. Der Ausflug kann sozusagen als historisches Faktum betrachtet werden. Aber wäre es möglich, dass dieser stattgefunden Dialog wortwörtlich dem entspricht, was im Text steht? Nein, und dies aus zwei Gründen: Erstens sind die Sätze zu komplex, um authentisch zu wirken und um ein natürliches Gespräch darzustellen. Zweitens werden die Rahmenbedingungen des Dialogs beschrieben: eine Wanderung in den Alpen. Es wird auch präzisiert, dass die Erzählerin ihren Vater spontan anspricht; dies schließt aus, dass sie Notizen machen konnte oder dass sie das Gespräch aufgenommen hat. Man kann sich an

28 Vgl. Wetenkamp: *Europa als Palimpsest, Netz, Inventar*. 2015.

den Inhalt eines Gesprächs erinnern, aber nicht an das genaue Skript. Die Erinnerung wird mit Erfundenem ergänzt.

Der Dialog, den ich hier zunächst als Tatsache einschätze und nicht als Fabel, wird zur komplexen literarischen Konstruktion. Es soll hier nicht darum gehen, das ›Wahre‹ von dem ›Erdichteten‹ unterscheiden zu wollen, sondern darum, die Fiktionalisierungsprozesse aufzuzeigen, die zu den narrativen Strategien gehören, die der Text ausbreitet. Der Reformulierungs- und Literarisierungsprozess stellt dabei aber die fiktionalisierte Wahrhaftigkeit der nicht-fiktionalen Äußerungen nicht in Frage.

Alte Briefe

Wenn das erste Kapitel Angaben über die Herkunft und den Charakter des Vaters macht, so wird in den nächsten Kapiteln die Familie mütterlicherseits präsentiert. Es geht also weiterhin um die Frage, woher die Erzählerin kommt, als Präliminarien des Lebensberichts. Die Zeitdarstellung ist weiterhin nichtlinear und der Bezug zur Narrationsgegenwart besteht. Die Erzählerin beschreibt einen Aufenthalt in Vilnius, wo sie sich auf die Suche nach ihren Ahnen mütterlicherseits begibt: »Zu einem verwandten Zweig gehört der Dichter Władysław Kondratowicz-Syrokomla, geboren 1823 in Smolhow, gestorben 1862 in Wilna, ein spätromantisch-patriotischer Lyriker, der Polen ein besseres Schicksal erschrieb.« (MM 16)²⁹ Die Erzählerin deutet auf eine Filiation, sie erkennt und bekennt sich als entfernte Anverwandte eines Lyrikers.

Sie beschreibt anschließend ihr Reiseerlebnis in Vilnius: »Eines der teuersten Hotels der Stadt prangt im Ghettoviertel. Ich spreche vom Jahr 2004 [das wäre die Gegenwart des Erzählens]. Beim Schabbat-Gottesdienst in der einzigen »tätigen« Synagoge höre ich fast nur Russisch; der Rabbiner, ein Amerikaner, spricht es mit starkem Akzent.« (MM 17) Man erkennt hier eine Überlagerung mehrerer Schichten, die zugleich auf Zeit, urbanen Raum und Sprachen verweisen. Mit der kurzen Erwähnung ihres ersten Besuchs in Vilnius »Ende der sechziger Jahre« kommt noch eine zusätzliche Schicht hinzu (MM 17). Die Inhalte werden nicht kausal miteinander verbunden, sondern assoziativ. Die Art und Weise, wie die Gefühle und Beschreibungen miteinander artikuliert werden, die Erzählweise, spiegelt die leichte Verwirrtheit der Erzählerin bei der Suche nach ihren Vorfahren wider. Es ist ein

29 Den Dichter Władysław Syrokomla, eigentlich Ludwik Władysław Franciszek Kondratowicz, gab es tatsächlich. Vgl. Królikiewicz, Grażyna: *Literatur der Romantik*. In: Waclaw Walecki (Hg.): *Polnische Literatur. Annäherungen. Eine illustrierte Literaturgeschichte in Epochen*. Aus d. Pol. v. Marlis Lami u. Jolanta Krzysztoforska-Doschek. Oldenburg: Igel u. Krakau: Polnische Akademie der Wissenschaften 1999, S. 113-144, hier S. 142.

literarisches Verfahren, das auch bei Melinda Nadj Abonjis *Tauben fliegen auf* zu erkennen ist, ein Trick, der für ein fiktionales Erzählen spricht (vgl. TFA 278-301 und S. 195 dieser Arbeit).

Wenn, wie gesagt, die Erzählung *grosso modo* chronologisch den Lebensetappen der Kindheit, der Adoleszenz und der Jugend der Erzählerin folgt, so ist man immer wieder im Laufe der Lektüre mit Reflexionen oder Episoden konfrontiert, die sich auf die Gegenwart des Erzählens beziehen. Der Erinnerungsakt einer erwachsenen Erzählinstanz wird dargestellt. Mit dem Untertitel *Erinnerungspassagen* wird von vornherein die Bedeutung des Gedächtnisses unterstrichen. Dieser Fokus wird in einem Abschnitt noch verdeutlicht, in dem die Erzählerin ihre Großmutter erwähnt:

Ich erinnere: ein melancholisches, über der markanten Nase etwas zu eng liegendes, mausbraunes Augenpaar.

Ich erinnere: den über eine Näharbeit oder ein winziges Gebetbuch gebeugten Kopf.

Ich erinnere: [...] (MM 19)

Es folgen sieben Sätze mit einer analogen Struktur. Durch die Wiederholung des Anfangs »Ich erinnere« wird der rückblickende Gestus des Textes hervorgehoben. An die Großmutter wird ansonsten in *Mehr Meer* nicht weiter erinnert. Der Erinnerungsprozess steht hier mit dem, was in Vergessenheit gerät, *ex negativo* in Zusammenhang. Es entsteht der Eindruck, dass die aufgelisteten Erinnerungen die einzigen sind, die die Erzählerin von der Großmutter hat.

Der ständige Verweis darauf, dass der Leser es mit Erinnerungsdarstellungen zu tun hat, trägt dazu bei, den Text zu entfiktionalisieren. Der rückblickende Ich-Erzähler eines Romans hat selten Gedächtnisprobleme. Jemand, der sein Leben erzählt, wird dagegen damit konfrontiert, dass er sich nicht an alle Details erinnern kann. Die Thematisierung der Erinnerung auf der Metaebene unterstreicht auch den Faktizitätsanspruch des Textes.

Eine weitere Passage, die zeigt, inwiefern der Text sich in seiner Struktur auch als nicht-fiktional zu geben sucht, wird in der Darstellung einer merkwürdigen Freundschaft thematisiert. Gegen Ende ihres Studiums und während ihrer Promotion lebt die Erzählerin für eine Zeit in Leningrad. Sie besucht regelmäßig klassische Konzerte und fällt dabei während der Pausen einem gewissen Alexej auf, der sie anspricht; er habe sie »schon mehrere Male gesehen« (MM 272), er lädt sie ins Restaurant ein und es beginnt eine »musikalische Freundschaft« (MM 272), in der es auch um Literatur geht. Kulturelle und politische Unterschiede zwischen der UdSSR und der Schweiz werden leidenschaftlich besprochen. Nach ihrer Heimkehr entsteht mit ihm eine Korrespondenz, die über zehn Jahre dauern wird:

Sie war unausgeglichen: Alexej schrieb regelmäßig und ausführlich, ich in lockeren Abständen und kurz. Mein Leben veränderte sich durch Heirat und Kind, seines schien keine neue Wendung genommen zu haben. Ich sah ihn vor mir: noch gnomenhafter, noch kauziger, auf der Suche nach einem Glück, das er vergeblich herbeiredete.

Und dann, plötzlich, von einem Tag auf den andern, nichts. Unser Briefwechsel ebte nicht ab, sondern brach ab. Ohne Vorankündigung, ohne Grund. Und machte mich ratlos. Er antwortete nicht mehr. Umzüge hatte es viele gegeben, aber er hatte mir seine Adressen immer mitgeteilt. Ich schrieb ins Ungewisse. Zweimal, dreimal, dann gab ich es auf.

War er tot? Hatte er sich das Leben genommen? Oder ein neues angefangen, an einem mir unbekanntem Ort?

Der gekappte Redestrom hinterließ eine schmerzliche Leere. Und das Gefühl, nicht nur von Alexej, sondern von seinem Land abgeschnitten zu sein.

Verschwunden die Sprachnabelschnur.

In einer Schachtel lagern hundertdreiundzwanzig Briefe, wie ein Vermächtnis. (MM 275f.)

Besonders der Hinweis auf die Schachtel ist bezüglich der Fiktionalitätsfrage relevant. Indem darauf verwiesen wird, wo die Briefe lagern, deutet der Text auf das außerliterarische Material, auf den Beweis, dass Alexej keine literarische Figur ist. »Und dort liegen sie heute noch!« soll der Leser denken; man geht von der Authentizität dieser Briefe, dieses Vermächtnisses, aus. Dass das Verb »lagern« im Kontrast zu den anderen im Präsens steht, verdeutlicht den Bezug auf die Gegenwart. Die exakte Anzahl der Briefe liefert hier eine zusätzliche Präzisierung, die einen Realitätseffekt erzeugt.

Zudem findet sich in diesem Abschnitt einer der wenigen Hinweise auf das Leben der Erzählerin nach ihrer Promotion. Zur zentralen Lebensfrage der Beziehung zur Person, die sie heiratet, erfährt der Leser nichts. *Mehr Meer* ist als Autobiografie unvollständig. Es entsteht der Eindruck, dass Ilma Rakusa ihre Privatsphäre, die ihres Mannes und ihres Sohns, der auch kurz erwähnt wird, beschützen möchte. Sie inszeniert sich selbst als literarische Figur, jedoch öffnet sie sich nicht ganz. Die Tatsache, dass andere Personen bzw. Protagonisten nur mit einem Buchstaben bezeichnet werden, trägt auch dazu bei, den Text mit Faktizitätssignalen auszustatten. Wie die Erzählerin ist auch Andrej eine literarische Konstruktion, die zugleich eine reale Person ist, deren Anonymität aber geschützt wird, indem sein Nachname verschwiegen wird.

Viele Figuren treten einzig mit einem Buchstaben auf, wie P. (MM 135-136), N. und E. im Kapitel 47 (vgl. MM 215-219) oder M., ein Organist, den die Erzählerin

in Paris kennenlernt und mit dem sie eine Liebesbeziehung führt.³⁰ Der Leser soll denken, dass die Autorin diese (realen) Personen nicht beim Namen nennen will oder kann. Die Situation ist analog zur Medienberichterstattung. Dem Pressekodex nach soll etwa der mutmaßliche Täter einer Straftat nicht identifizierbar sein, damit seine Persönlichkeitsrechte geschützt bleiben. Das Recht auf Privatsphäre gilt selbstverständlich auch für literarische Texte.³¹ Ein solches Verfahren fördert das Faktizitätsgefühl beim Lesen.

Fotografische Beweise?

In den Kapiteln, die von der Kindheit in Triest handeln, ist die Narration der Erinnerungen erstaunlich genau (vgl. MM 34-86). Die typische Programmabfolge eines Tages (MM 53-54) oder die Episode, in der die Kinderfrau der Erzählerin einen Skorpion vom Kissen entfernt, werden mit stupender Genauigkeit dargestellt: »Kurzentschlossen zog sie ihren rechten Schuh aus, fegte den Skorpion auf den Boden und schlug ihn mit der Sohle tot.« (MM 55) Man erinnert sich an die Zeit, als man vier oder fünf war, nur sehr vage oder überhaupt nicht mehr.³² Der Text gibt hier jedoch sehr konkrete Details, zum Beispiel dass die Kinderfrau ihren *rechten* Schuh auszieht.

Die kleine Heldin entgeht hier knapp einem möglichen Tod. Die Ereignisse sollen den Leser bewegen, die Darstellung soll Spannung erzeugen. Die narrativen Strategien zielen mehr darauf ab, den Leser in die Handlung einzubeziehen, als ihm Zugang zu einer faktualen Information zu geben. Es geht darum, ihn in die Diegese einzuschließen.

Eine Episode ruft in Bezug auf die Fiktionalität und die Faktizitätsfrage einen besonderen Effekt hervor, den ich als Schlussbemerkung zu dieser Analyse von *Mehr Meer* als Autofiktion beschreiben möchte. Im Kapitel *Am Meer* stößt man auf folgende Passage: »Ich wollte ans Meer, immer ans Meer. Fotos zeigen mich

30 Vgl. auch die kurzen nacheinander gestellten Aussagen von L., P., A. und D. über das Kennzeichnende der Erinnerung als Prozess (MM 111) sowie das Kapitel über den Lehrer der Erzählerin, Herrn S. (MM 153-156) und das Gespräch mit D. (MM 185).

31 2003 wurde zum Beispiel der Roman *Esra* von Maxim Biller verboten, weil er die Persönlichkeitsrechte seiner Ex-Freundin verletzt hatte.

32 Die ersten bewussten Kindheitserinnerungen können sich frühestens auf das vierte Lebensjahr beziehen. Es werden damit Erinnerungen aus dem episodischen Gedächtnis gemeint, das persönliche Erlebnisse als solche beinhaltet. Das episodische Gedächtnis steht in Opposition zum semantischen Gedächtnis, welches Wissen über Fakten und generelle Aspekte der Welt erinnert. Dass der Mensch sich an seine drei ersten Lebensjahre nicht erinnern kann, bezeichnet die Psychologie mit dem Begriff der infantilen Amnesie (*Childhood amnesia*). Vgl. Greenberg, Daniel; Deasy, Lauren; Zasadski, Amelia: *Autobiographical Memory*. In: James D. Wright (Hg.): *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. 2. Aufl. Amsterdam: Elsevier 2015, S. 282-288, hier S. 284.

im knöchellangen ungarischen Lammfellmantel, mit Wollmütze, auf der Mole von Barcola. Es muß kalt und windig gewesen sein, ich runzle die Stirn.« (MM 52)

Wenn der Leser hier seine Lektüre unterbricht und einen Blick auf das Autorenbild wirft, das auf der Rückenklappe des Schutzumschlags abgebildet ist, wird er erstaunt sein, neben einem Bild der erwachsenen Ilma Rakusa eben dieses hier beschriebene Bild zu sehen. Das Bild mit dem Lammfellmantel steht links von dem klassisch-professionellen Autorenbild mit dem Bücherschrank im Hintergrund. In ihrer Anordnung suggerieren die zwei Schwarz-Weiß-Bilder eine Entwicklung; die Chronologie entspricht der Schreibrichtung von links (das Kinderbild) nach rechts (das Autorenbild). Die fotografische Gegenwart, die zur Materialität des Buches gehört, bietet einen nicht-fiktionalen Beweis für die fiktionalisierte Erzählung.

Der Text verfolgt mit diesen Bildern eine Beglaubigungsstrategie. Roland Barthes nennt das, »was photographiert wird [...] *Spectrum* der Photographie.«³³ Dasselbe *Spectrum*, Ilma Rakusa, wird hier zwei Mal repräsentiert, in zwei verschiedenen Momenten des Lebens. Diese zwei Bilder ermöglichen einige Bemerkungen zur Dualität von Fiktionalität und Faktizität in Bezug auf *Mehr Meer* als Autofiktion:

Die drei Instanzen von Lejeune – der Autor, der Erzähler und die Figur – finden sich in diesen zwei Bildern wieder. Das Foto des Mädchens entspricht der Figur, dem erlebenden Ich, das Autorenfoto steht für die Erzählerinstanz, für das erinnernde Ich. Beide Bilder zusammen stellen die Autorin dar, ihr Leben, das, was sie war, und das, was sie ist.

Obwohl diese drei verschiedenen Instanzen für dieselbe natürliche Person stehen, ermöglicht eine konzeptuelle Trennung eine präzisere Analyse der literarischen Effekte, anhand deren der Leser unter anderem Zugang zur Migrationserfahrung erhält.

Diese Zusammenführung von Text und Bild hat zwei Auswirkungen. Zum einen verwirrt sie den Leser, welcher plötzlich mit einem unwiderlegbaren Beweis konfrontiert wird. Mit dem Begriff »Referent der Photographie« benennt Barthes

nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe. Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können »Chimären« sein. Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen* ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit.³⁴

33 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. [1980] Aus d. Fr. v. Dietrich Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 17. »Je [Barthes] nomme *Spectrum* de la photographie [...] celui ou cela qui est photographié, [...] la cible, le référent.«

34 Ebd., S. 17. »J'appelle *référent photographique*, non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant

Dieses kleine Mädchen auf dem Bild, das ist die Autorin! Das Foto muss aus ihrem Familienalbum stammen; der Leser denkt dann: »Es ist also wahr ...«

Der zweite Effekt dieser intermedialen Zusammenführung ist interessanter: Der Bezugsgegenstand ist nicht mehr der Text, sondern das Bild. Das Mädchen auf dem Bild, das die Stirn runzelt, wird für den Leser lebendig, weil er es im Laufe der Lektüre bereits kennengelernt hat. Insofern kann man *Mehr Meer* auch als Bildtext zu diesen zwei Fotografien lesen. Ihre Gegenwart auf dem Buchumschlag drückt die Idee eines doppelten Ichs aus, das den Text strukturiert: das Kind und die Dichterin.

Mehr Meer ist das klassische Beispiel einer Autofiktion und daher gleichzeitig als fiktional und als nicht-fiktional zu betrachten. Die Erzählweise enthält fiktionale Elemente, aber die dargestellten Ereignisse werden als nicht-fiktional kenntlich gemacht. Dieser Erzählraum der Selbstreflexivität ermöglicht einen besonderen literarischen Einblick in die Migration. Der psychologische Prozess, sich mit dem Unterwegssein als Lebenshaltung abfinden zu müssen, wird dargestellt.

In der bereits erwähnten Stefan-Zweig-Poetikvorlesung zitiert Ilma Rakusa einen Essay von Herta Müller, in dem die Autorin das Verhältnis von Fiktionalität und Faktizität für ihre Texte thematisiert. Müller notiert:

Es ist seltsam mit der Erinnerung. Am seltsamsten mit der eigenen. Sie versucht, was gewesen ist, so genau wie nur möglich zu rekonstruieren, aber mit der Genauigkeit der Tatsachen hat dies nichts zu tun. Die Wahrheit der geschriebenen Erinnerung muß erfunden werden, schreibt Jorge Semprun.³⁵

An anderer Stelle, so notiert Rakusa, schreibt Müller: »Es ist Wahrnehmung, erfundene Wahrnehmung, die sich im Rückblick wahr nimmt.«³⁶ Und: »Das Gelebte als Vorgang pfeift aufs Schreiben, ist mit Worten nicht kompatibel. Wirklich Geschehenes läßt sich niemals eins zu eins mit Worten fangen. Um es zu beschreiben, muß es auf Worte zugeschnitten und gänzlich neu erfunden werden.«³⁷

Die Dichotomie von Wahrheit und Dichtung entschärft sich hier: Die Erinnerungen, besonders die Erinnerungen an Gefühle, sind »eins zu eins« einfach nicht

l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des ›chimères‹. Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*.« Alle Kursivierungen i. O.

35 Müller, Herta: *In der Falle*. Cöttingen: Wallstein 1996, S. 21, zit.n. Rakusa: *Autobiografisches Schreiben als Bildungsroman*. 2014, S. 10. Vgl. auch Semprún, Jorge: *L'Écriture ou la Vie*. Paris: Gallimard 1994.

36 Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*. Berlin: Rotbuch 1991, S. 38, zit.n. Rakusa, Ilma: *Autobiografisches Schreiben als Bildungsroman*. 2014, S. 10.

37 Müller, Herta: *Der König verneigt sich und tötet*. München: Hanser 2003, S. 86, zit.n. Rakusa: *Autobiografisches Schreiben als Bildungsroman*. 2014, S. 10.

darstellbar. Eine eindringliche Darstellung erfolgt demnach gerade im Fiktionalisierungsprozess. In dieser Studie wurde diese Behauptung zur Fähigkeit der Literatur, gesellschaftliche Phänomene und individuelle Schicksale zu beschreiben für alle fünf Fallanalysen ernst genommen.

6.3 Narration und Sprache

Die zeitliche Struktur von *Mehr Meer* ist zugleich einfach und komplex, denn obwohl im Ganzen die Kapitel die Entwicklung der Erzählerin und Autorin chronologisch abbilden, werden assoziationsartig organisierte Verweise auf eine Gegenwart des Erzählens eingebaut, sodass das Dargestellte besonders stark als Erinnerung der Erzählerin inszeniert wird. Da diese Verbindung zwischen den zwei Ebenen oft erhalten bleibt, hat man es auf der Mikroebene mit recht komplexen Zeitdarstellungsstrategien zu tun.

Aufgrund der starken stilistischen Variationen zwischen den Kapiteln wird in einigen Aufsätzen auf den Vergleich mit einem Mosaikbild zurückgegriffen, um den Stil von *Mehr Meer* zu charakterisieren.³⁸ Diese Metapher ist deshalb inadäquat, weil in einem Mosaik die einzelnen Steinchen einfarbig sind und zusammen ein Gesamtbild darstellen. Zwischen den einzelnen »Erinnerungspassagen« findet man jedoch starke Unterschiede oder Abweichungen in der Erzählweise, etwa einen Wechsel von der erzählenden Prosa zum Gedicht oder zum dramatischen Dialog. Manche Kapitel besitzen zudem keine stilistische »Einheit« (vgl. etwa die Kapitel *Was es mit Koffern auf sich hat*, MM 34-37 oder *Wind*, MM 318-321). Zum anderen ergibt sich aus dem ganzen Buch noch kein Gesamtbild vom Leben der Erzählerin; Brüche und Lücken werden signalisiert, wichtige Lebensetappen ausgeblendet. Ein überaus komplexer Lakonismus ist diesem Text eigen. Als Verbildlichung der Erzählstruktur schlage ich daher eher den Vergleich mit einem unvollständigen Puzzle vor, das keine Totalität darstellt und wobei einzig einige Details eines größeren und unvollständigen Bildes sichtbar werden.

38 Vgl. etwa Schneider-Özbek: *Sprachreise zum Ich*. 2012, S. 30. Vgl. auch Finnan, Carmel: *Cartographies of Self. Ilma Rakusa's Autobiographical Narrative Mehr Meer*. Erinnerungspassagen. In: Valerie Heffernan and Gillian Pye (Hg.): *Transitions. Emerging Woman Writers in German-language Literature*. New York NY u. Amsterdam: Rodopi 2013, S. 209-223, hier S. 210.

Die wiedergefundene Kindheit: Bezüge zu Benjamin und Baudelaire

Der Untertitel *Erinnerungspassagen* verweist auf Walter Benjamins *Passagenwerk*³⁹. In seiner Fragmentarität und mit einem Fokus auf die Kindheit ist Rakusas Text zudem mit Benjamins autobiografischen Skizzen *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*⁴⁰ zu verbinden. Ausgewählte Momente des Lebens, die das Gedächtnis selektiv und intuitiv gespeichert hat, werden poetisiert und gedeutet. Sowohl bei Walter Benjamin als auch bei Ilma Rakusa entäußert sich im scheinbar Banalen das Wesentliche: Es werden kleine Anekdoten erzählt, Eindrücke und Überlegungen; die Erinnerung an jemanden aus dem persönlichen Umfeld des Autors. Weder das Buch von Benjamin noch jenes von Rakusa wird durch einen klar identifizierbaren Plot strukturiert.

Anja Lemkes Beobachtungen zur *Berliner Kindheit* gelten somit auch für *Mehr Meer*: Neben der erwähnten formal ähnlichen Ausgestaltung einer Sammlung von einzelnen Denkbildern tritt in beiden Texten der Raum »an die Stelle zeitlicher Erstreckung und fungiert gleichsam als Schwelle zwischen den individuellen Erinnerungen und deren soziokulturellen Prägungen.«⁴¹ Weiter erläutert Lemke, dass »die Konzentration auf den Aspekt des Räumlichen und die Isolierung der einzelnen Erinnerungssequenzen nicht nur als atemporäres Ordnungsschema für die Erlebnisse aus der Kindheit zu verstehen [ist], sondern auch als poetologischer Hinweis auf die sprachliche Gestalt des Erinnerns selbst.«⁴² Rakusa folgt dieser Raumpoetik des Erinnerns. Eine »topografische Gedächtnisstruktur«⁴³, die der *Berliner Kindheit* eigen ist, sieht auch Carmel Finnan in *Mehr Meer*: »One of the central impulses in Rakusa's text is visiting and revisiting personal and ancestral places of origin in Central and Eastern Europe, thereby creating a map of self through the narrative process.«⁴⁴ In beiden Texten ist also die Verbindung des Erzählers zu seinem räumlichen Umfeld von Bedeutung. Bei Rakusa ist allerdings der Verweis auf die Gegenwart des Erzählens viel ausgeprägter und ihr Text ist auch stilistisch heterogener.

39 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. [1927-1929 u. 1934-1940] In: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. V, Teil I u. Teil II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982. Auf die Verbindung zwischen dem *Passagen-Werk* und den *Erinnerungspassagen* verweist auch Alena Mrázková Zelená. Vgl. Mrázková Zelená: *Die Bewegung in der Migrationsliteratur am Beispiel von Ilma Rakusas Erinnerungsbuch* Mehr Meer. 2015, S. 107.

40 Vgl. Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. 1972.

41 Lemke, Anja: »*Berliner Kindheit um neunzehnhundert*«. In: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2006, S. 653-662, hier S. 653.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 661.

44 Finnan: *Cartographies of Self*. 2013, S. 212.

Auch wenn Benjamins Texte nicht von Migration handeln, so wurden sie verfasst, als der Autor sich im Exil befand. Nicht nur die Kindheit war vorbei, auch Benjamins Berlin existierte so nicht mehr, weil es zur Hauptstadt des Faschismus geworden war. Durch den Entstehungskontext ist die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* von der Nostalgie der Migrations- und Exilerfahrung geprägt; die Nähe zum Text von Rakusa macht dies deutlich.

Ilma Rakusa verfolgt wie Benjamin eine Idee der ästhetischen Umsetzung von Kindheitserinnerungen, die in einem bekannten Satz von Charles Baudelaire Ausdruck findet. In *Le Peintre de la vie moderne* erklärt er, dass »das Genie nichts anderes [ist] als die [nach Belieben] *wiedergefundene Kindheit*, die jetzt, wenn sie sich ausdrücken will, mit männlichen Organen und einem analytischen Geist ausgestattet ist, der sie befähigt, all das viele unwillkürlich angehäuften Material zu ordnen.«⁴⁵

Diese Kombination zwischen der künstlerischen Reife und dem Geist der Kindheit ist in *Mehr Meer* präsent. Der vielleicht etwas befremdliche Verweis bei Baudelaire auf Virilität und sexuelle Potenz ist als Metapher für literarisches Können zu interpretieren. Die Bedingung für das, was er *le génie* nennt, ist der Blick des Kindes, vereint mit den analytischen und schriftstellerischen Mitteln des Erwachsenen.

Wie bei Benjamin ist man in *Mehr Meer* nicht mit einer fingierten Kindersprache konfrontiert, sondern mit der Sprache eines Dichters mit Kinderblick. Eine Überblendung im baudelairenschen Sinne von Kind und Dichter findet statt. Da Migration sich auf Herkunft bezieht und Herkunft wiederum mit Kindheit zu verbinden ist, hat die Deutung der Migration auch mit Kindheit und Erinnerung zu tun. Dieser Gedanke, der bei Baudelaire Ausdruck findet, ist für die Analyse der Ästhetik von *Mehr Meer* zentral. Obgleich nur im ersten Drittel des Werks die Protagonistin als Kind dargestellt wird, bezieht sich die Erzählerin im Laufe der Narration immer wieder auf ihre Kindheit, zum Beispiel in der Schilderung ihrer ersten einsamen Reise nach Österreich zum Neusiedlersee (vom Flugzeug aus): »Unter mir erinnerte alles an den Geographieatlas meiner Kindheit.« (MM 214, vgl. auch etwa MM 263) An dieser Stelle erkennt man die besondere topografische Raumästhetik des Werks wieder, die im Titel und im Untertitel angekündigt wurde.

45 Baudelaire, Charles: *Der Maler des modernen Lebens*. [1863] In: *Sämtliche Werke/Briefe*. Bd. 5, *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. Aus d. Fr. v. Friedhelm Kemp u. Bruno Streiff. München u. Wien: Hanser 1989, S. 221. »Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée.«

Das Unterwegskind

Die sprachlichen Eigenschaften des Werks sollen nun an einer Schlüsselpassage zum Motiv des Unterwegsseins gedeutet werden, die sich im Kapitel *Grenze* (MM 74-76) befindet; das Kapitel thematisiert die Erinnerungen an die häufigen Grenzüberquerungen im Triestiner Umland Ende der 1940er Jahre. In diesem Kontext stellt die Erzählerin Folgendes für sich fest:

Ich war ein Unterwegskind.
 In der Zugluft des Fahrens entdeckte ich die Welt, und wie sie verweht.
 Entdeckte das Jetzt, und wie es sich auflöst.
 Ich fuhr weg, um anzukommen, und kam an, um wegzufahren.
 Ich hatte einen Pelzhandschuh. Den hatte ich.
 Vater und Mutter hatte ich.
 Ein Kinderzimmer hatte ich nicht.
 Aber drei Sprachen, drei Sprachen hatte ich.
 Um übersetzen, von hier nach dort. (MM 76)

Die Passage konzentriert zentrale Eigenschaften und Aussagen des Werks, setzt einen ästhetischen Grundton. Zugleich wird eine erste Antwort auf die Frage »Wer bin ich?« oder »Wer war ich?« gegeben, nämlich »ein Unterwegskind«. In diesem Zitat ist eine starke Ästhetisierung der Sprache erkennbar, die für *Mehr Meer* als Erzählprinzip gilt: Die Kindheit wird nicht als nüchterner Bericht erzählt, vielmehr konzipiert der Text literarische Wortspiele, Effekte und Anspielungen, sodass er hier als Gedicht gelesen werden kann. Das kindliche Ich wird zum lyrischen Ich.

Zu diesem Zeitpunkt der Erzählung ist die Erzählerin vielleicht vier Jahre alt, weil das Kapitel auf die Zeit vor dem Umzug nach Zürich verweist. Das Präteritum deutet auf ein rückblickendes und kein erlebendes Erzählen.

In dieser Auflistung der Sachen, die das Kind hat und nicht hat, geht es primär um ihre Herkunft: die Eltern, und die Sprachen, mit denen sie aufwächst: das Slowenische des Vaters, das Ungarische der Mutter und das Italienische von Triest. Diese Liste bildet die Grundlage des Ichs, ein Identitätskapital. *Mehr Meer* ist die literarisierte Schilderung dieses Lebens unterwegs, im Dazwischen. Es ist ein Leben in einer Welt, die verweht, in einer Zeit, die sich auflöst; ungreifbar wie ein flüchtiger Eindruck, aber sprachlich haltbar geworden.

Auch wenn der Abschnitt nicht wie andere Stellen (vgl. MM 51, 84, 102) typografisch als Gedicht markiert wird, enthält er lyrische Effekte und Konstruktionen. Die akustischen Repetitionen zu Beginn mit den sanften W-Lauten im Ausdruck »die Welt, und wie sie verweht« stehen in Kontrast zu den zischenden Lauten in »Zugluft«, »Jetzt« und »auflöst«. Die Wiederholung von »hatte ich«, »hatte ich« kann das Geräusch eines Fahrzeugs suggerieren, aus dem die Erzählerin als lyrisches Ich die verwehende Welt entdeckt. Auch die Rhythmisierung des Textes

durch die regelmäßigen, kurzen Sätze trägt dazu bei, dieses Gefühl des Fahrens mitdarzustellen.

Eine besondere Finesse bietet das Wortspiel mit dem Homograf »übersetzen«. Mit einer Betonung auf dem zweiten e bezeichnet man ja bekanntlich das Übersetzen von Sprachen; betont man jedoch den Anfangsbuchstaben, heißt es ans andere Ufer fahren. »Um überzusetzen« kann sich jedoch nur auf diese zweite Bedeutung des Übersetzens im Schiff beziehen, denn das andere Verb wird anders konjugiert (man sagt, »um einen Text zu übersetzen« und nicht »überzusetzen«).

Das physische Übersetzen wird hier in Bezug auf das sprachliche Übersetzen zurück metaphorisiert. Die Wanderung von einer Sprache in die andere steht nicht für eine Übertragung der Sprachen, sondern für eine Reise von der einen Sprache zur anderen. Die drei Sprachen, die die Erzählerin erwähnt, bilden somit drei imaginäre Inseln, zwischen denen sie sich bewegt. Ihr Festland, die deutsche Sprache, erreicht und erkundigt das Unterwegskind erst später. Diese Allegorie eines Meeres mit ›Sprachinseln‹ und ›Sprachufern‹ bezieht sich auf den ganzen Text; dieses Meer der Sprachen stellt letztlich den inneren Ort dar, in dem die Erzählerin zu Hause ist. Man kann diese Idee eines ständigen Unterwegsseins mit Arthur Rimbauds Gedicht *Das trunkene Schiff* in Verbindung bringen, in dem ein triftiges Boot als lyrisches Ich fungiert, etwa in der sechsten Strophe, hier in der Übertragung von Paul Celan:

Des Meers Gedicht! Jetzt könnt ich mich frei darin ergehen,
Grünhimmel trank ich, Sterne, taucht ein in milchigen Strahl
und könnt die Wasserleichen zur Tiefe gehen sehen:
ein Treibgut, das versonnen und selig war und fahl.⁴⁶

Auch auf dieser symbolischen Ebene sind die *Erinnerungspassagen* zu verstehen: als Reisen über die Meere der Erinnerung und der Literatur.

Handschuhe und Strümpfe

Im Zentrum des Gedichts des Unterwegsseins steht der Pelzhandschuh, eine Art Schmusetuch und Kuschtier. Er ist ein Gegenstand, der dem Unterwegskind einen Halt bietet: Auch hier eröffnet sich eine Vergleichsmöglichkeit mit der *Berliner Kindheit* von Walter Benjamin, und zwar in Bezug auf den Text *Der Strumpf*. Der Benjamin-Erzähler erinnert sich, wie er als Kind in seinem Kleiderschrank wühlte und nach den Socken griff. Die Strümpfe, die dort »in althergebrachter Art gerollt

46 Rimbaud, Arthur: *Le bateau ivre. Das trunkene Schiff*. Aus d. Fr. v. Paul Celan, hg. v. Joachim Seng. Frankfurt a.M. u. Leipzig: Insel 2008, S. 9. »Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème/De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,/Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême/Et ravie, un noyé pensif parfois descend[.]« Das Gedicht wurde 1871 verfasst.

und eingeschlagen ruhten«⁴⁷, werden zu einer »Zentralmetapher des autobiografischen Erinnerens.«⁴⁸ Benjamin beschreibt den Vorgang so: »Jedes Paar hatte das Aussehen einer kleinen Tasche. Nichts ging mir über das Vergnügen, die Hand so tief wie möglich in ihr Inneres zu versenken.« Bereits hier erkennt man auf einer zweiten Bedeutungsebene einen Verweis auf die Selbstbeobachtung, die die Innenperspektive in den Fokus rückt.

Das merkwürdige Spiel besteht darin, mit der Hand in die Tiefe eines zusammengerollten Sockenpaares zu greifen und es umzukrempeln, »Das Mitgebrachte« zu entrollen:

Wenn ich es mit der Faust umspannt und mich nach Kräften in dem Besitz der weichen, wollenen Masse bestätigt hatte, begann der zweite Teil des Spieles, der die Enthüllung brachte. Denn nun machte ich mich daran, »Das Mitgebrachte« aus seiner wollenen Tasche auszuwickeln [sic!]. Ich zog es immer näher an mich heran, bis das Bestürzende sich ereignete: ich hatte »Das Mitgebrachte« herausgeholt, aber »Die Tasche«, in der es gelegen hatte, war nicht mehr da. Nicht oft genug konnte ich die Probe auf diesen Vorgang machen. Er lehrte mich, daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes dasselbe sind. Er leitete mich an, die Wahrheit so behutsam aus der Dichtung hervorzuziehen wie die Kinderhand den Strumpf aus »Der Tasche« holte.⁴⁹

Die Zusammengehörigkeit von Inhalt und Form lässt sich in Bezug auf das erzählerische Konzept von *Mehr Meer* deuten: Dem ›Inhalt‹ entspricht im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit die Erfahrung der Migration eines Protagonisten, und die ›Form‹ ist die Art, wie diese Migration dargestellt wird, die Ästhetik des Textes.

Um aufzuzeigen, wie der literarische Einblick in die Migration erfolgt und inwiefern er zu einem besseren Verständnis der Migration als soziales Phänomen beitragen kann, ist die Analyse der Narration und der Sprache von der Analyse der dargestellten Handlungen nicht zu trennen. Der Mehrwert der Migrationsliteratur für das Verständnis des Phänomens im Vergleich zu nicht-literarischen Texten

47 Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. 1989, S. 416.

48 Lemke: »*Berliner Kindheit um neunzehnhundert*« 2006, S. 661.

49 Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. 1989. Zunächst gehörte das Zitat zu einem längeren Text mit dem Titel *Schränke*. In der Fassung letzter Hand wurde von Benjamin von diesem Text nur die Handlung mit dem Strumpf konserviert. Der Titel wurde geändert und heißt in der neuen Version *Der Strumpf*. Mit seiner kürzeren Fassung fokussiert der Text auf die Verbildlichung der Identität von Inhalt und Form. Vgl. das editorische Postskriptum von Rolf Tiedemann in der Taschenbuchausgabe der *Berliner Kindheit*. Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um 1900. Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen*. Mit e. Nachwort v. Theodor Adorno u. e. ed. Postskriptum v. Rolf Tiedemann. [1987] Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016, S. 116-117.

erklärt sich gerade in dieser analytischen Unzertrennbarkeit von Inhalt und Form, von ›Verhülltem‹ und ›Hülle‹. Die Darstellung der Migration ist genauso wichtig wie die erzählte Handlung.

Dank der evozierten Bilder entfaltet der Text seine ästhetischen Potenziale. Das sieht man auch am Begriff ›Unterwegskind‹, der für das soziale Profil von Kindern, die oft umziehen, steht. Das Wort verweist durch seinen Aufbau auf ähnliche Wortbildungen: ›Waisenkind‹, ›Schulkind‹ oder ›Enkelkind‹. Unterwegssein als Lebensweise definiert die Erzählerin als Grundbestandteil ihrer Identität. Sie ist ein Kind des ›Unterwegs‹. Im Gegensatz zu Sterchis spanischem Ambrosio, Supinos italienischem Ich-Erzähler und Ildikó, die aus der Vojvodina kommt, lässt sich für die Erzählerin von *Mehr Meer* keine klar festlegbare ›Herkunft‹ erkennen. Die zahlreichen Orte, an denen die ersten Kapitel spielen (vgl. MM 7-54), belegen es. Man erkennt dagegen einige Ähnlichkeiten zwischen dem Unterwegskind von Ilma Rakusa und dem Zirkuskind von Aglaja Veteranyi, das in der frühen Kindheit auch keinen festen Wohnsitz hat.

Welche Gattung hat das Meer?

Im selben Kapitel, in dem die Erzählerin ihr Unterwegssein poetisiert, fällt auch der Satz: »Grenzen sind dazu da, überschritten zu werden.« (MM 74) Diesem Lebensprinzip bleibt die Erzählerin treu. Doch die Aussage kann auch in Bezug auf den Text selbst verstanden werden, denn in *Mehr Meer* werden die Grenzen zwischen den literarischen Gattungen verwischt und überschritten. Der Text zeigt den Prozess einer ›Gattungshybridisierung‹ auf, ein Phänomen, das für Roy Sommer die Entwicklung der Gegenwartsliteraturen immer stärker zu prägen scheint.⁵⁰

Mehr Meer weist eine Pluralität der Erzählformen auf. Insofern ist die Situation analog zu der von *Warum das Kind in der Polenta kocht*: Man stößt auf einen Text, der sich mehrfach zuordnen lässt. Wenn Aglaja Veteranyis Text jedoch noch formal als Roman gekennzeichnet wurde, so ist diese Bezeichnung im Paratext von *Mehr Meer* erstaunlicherweise abwesend, obgleich der Text einem breit gefassten Konzept der Gattung Roman eher entsprechen würde.⁵¹

50 Vgl. Sommer, Roy: *Erzählliteratur der Gegenwart (ab 1930)*. In: Matías Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler 2011, S. 272-284, hier S. 283. Sommer unterstreicht, dass wegen der mangelnden zeitlichen Distanz zwischen dem unübersichtlichen Forschungsgegenstand und der Forschung die formulierte Aussage als Vermutung stehen bleiben muss.

51 Die gängigen Definitionen geben als Kriterien für den Roman die Prosaform, eine gewisse Länge und das Schildern vom Schicksal eines oder mehrerer Protagonisten an. ›Roman‹ auf Duden online: »Literarische Gattung erzählender Prosa, in der [in weit ausgedehnten Zusammenhängen] das Schicksal eines Einzelnen oder einer Gruppe von Menschen (in der Auseinandersetzung mit der Umwelt) geschildert wird.« URL: <https://www.duden.de/rechtsc>

Mehr Meer bildet als ›Roman‹ einen Grenzfall. Erstens entwickeln die einzelnen Passagen (oder Kapitel), wie bereits erwähnt, eine eigenständige Struktur, eine eigene Dynamik, die stark variieren kann. Der Stil von *Mehr Meer* wird durch eben diese Vielfalt charakterisiert. Dies soll nun kurz ausgeführt werden. Neben der zitierten Textpassage, in der der Begriff des ›Unterwegskindes‹ fällt, sind auch weitere Stellen als Gedichte lesbar (vgl. MM 51, 84, 102). Gedichte, die im Text erscheinen, werden in der Regel grafisch als solche markiert. Dabei handelt es sich sowohl um lyrische Texte anderer Autoren als auch um eigene Gedichte. Die zitierten oder im Text eingegliederten Verse werden wie bei literaturwissenschaftlichen Studien entweder durch einen größeren Abstand vom Seitenrand markiert oder im Fließtext mit Anführungszeichen eingefügt (die Zeilenbrüche werden dann mit Schrägstrichen signalisiert).

Andererseits bilden weitere Abschnitte oder gar ganze Kapitel Gespräche ab. Diese werden so dargestellt, dass sie typografisch der dramatischen Form entsprechen (vgl. etwa MM 135-136, 215-219). Die Passagen geben also den Eindruck, es seien Theatertexte, weil die Namen der Sprecher vor die Aussagen gesetzt werden.

Einzelne Auszüge sind zudem besonders essayistisch, so etwa das Kapitel *Schatten* (MM 81-84), in dem die faschistische Vergangenheit Italiens in Bezug auf Triest thematisiert wird. Diese historischen Betrachtungen über die Geschichte der Hafenstadt während des Zweiten Weltkriegs enden überraschend mit einem Gedicht (vgl. MM 84).

Auch eine Ästhetik der Mehrstimmigkeit gehört zu *Mehr Meer*. Zusätzlich zur eigenen Stimme der Erzählerin, zu den Stimmen der dargestellten Figuren oder der Autoren, die sie zitiert, sind in *Mehr Meer* noch weitere Instanzen hörbar. So beginnt das Kapitel *Helle Parenthese* (MM 77-80) mit der erstaunlichen Forderung: »Jetzt erzähl mal das andere. Das mit dem gebratenen Ferkel. Die Ausflüge konnten doch auch fröhlich sein./Das stimmt. Wenn es Familienfeste gab.« (MM 77) So kommt ein Gesprächspartner der Erzählerin zu Wort, eine Instanz, die ihr zuhört und auch die Erzählung steuert. Mit dieser Instanz wird der Erinnerungsgestus potenziert. Als – wie von dieser ›Stimme‹ gefordert – das Familienfest mit dem gegrillten Ferkel geschildert wird, fragt die andere Stimme noch nach: »Was war das Besondere?« (MM 77) Der Text stellt hier selbst die Fragen, die der Leser stellen könnte. Dieser wird in eine Position gesetzt, in der er dem Dialog zwischen der Erzählerin und ihrem neugierigen Gesprächspartner lauscht. Vertrautheit wird hergestellt.

hreibung/Roman (Abgerufen am 24.05.2018) Eckige Klammern im Original. ›Roman‹ Edition en ligne du Grand Robert v. 4.1, 2017: »Œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures.« Die Fiktionalitätsfrage wird in diesen zwei Definitionen nicht gestellt. *Mehr Meer* entspricht diesen Definitionen.

›Meer‹Sprachigkeit

Wie es die Beiträge von Katrin Schneider-Özbek und Silke Pasewalck bereits betonen, bildet die Mehrsprachigkeit ein weiteres Merkmal des Textes.⁵² Die zitierte Passage, in der das Wort ›Unterwegskind‹ vorkommt, weist schon darauf hin, dass das Leben zwischen den Sprachen als wichtiger Aspekt der Persönlichkeit der Erzählerin zu erkennen ist. Neben der Thematisierung des Redens in anderen Sprachen werden auch fremdsprachige Begriffe im Text verwendet. Anders als bei *Musica Leggera*, wo fast alle fremdsprachigen Stellen auf Italienisch (bzw. im neapolitanischen Dialekt) vorkommen, tauchen in *Mehr Meer* viele unterschiedliche Sprachen auf. Die Multilingualität ist bereits im doppelten Motto präsent, es besteht aus einem aus dem Russischen übersetzten Gedicht von Jelena Schwarz und einem enigmatischen Zitat auf Französisch von Jacques Roubaud: »*La vie est unique, mais les paroles d'avant la mémoire font ce qu'on en dit*«⁵³ (vgl. MM 5).

Im Kapitel *Vom Vermissten* stellt die Erzählerin fest, dass ihr nach ihrer Rückkehr aus Russland die Freundin Lena und die Stadt Leningrad lange fehlten: »Ich vermisse Bekanntes, ich sehne mich nach Unbekanntem (auf russisch *skutschaju* und *toskuju*).« (MM 304) Rakusa greift hier auf die russische Sprache zurück, um ihre Gedanken zu präzisieren. Sie nennt zwei Verben, *скучать* (*skutschat*, Langeweile haben, auch jemanden vermissen) und *тосковать* (*taskavat*, Sehnsucht haben). Besonders *тосковать* und das dazugehörige Substantiv *тоска* (*taska*, ungefähr Sehnsucht, Spleen) bilden Begriffe, die im Deutschen kein Äquivalent haben. So wie es im Französischen für das Wort ›Heimat‹ kein Äquivalent gibt, so stehen *тоска* (und das Verb *тосковать*) für eine Idee, für die es in den germanischen und romanischen Sprachen keinen Begriff gibt. Die Übersetzungswissenschaft spricht in diesem Fall von einer Eins-zu-Null-Entsprechung. Es handelt sich dabei »um echte *Lücken* im lexikalischen System der ZS [Zielsprache].«⁵⁴ Solche Lücken gibt es »insbesondere bei *Realia*-Bezeichnungen (so genannte *landeskonventionellen*, in einem weiteren Sinne: *kulturspezifischen* Elementen), d.h. bei Ausdrücken und Namen für Sachverhalte politischer, institutioneller, sozio-kultureller, geografischer Art, die spezifisch sind für bestimmte Länder.«⁵⁵ Da es im Deutschen ähnliche Begriffe wie *taska* gibt, wie etwa ›Spleen‹, könnte man auch von einer Eins-zu-Teil-Entsprechung reden. *Taska* wird aber in der Einführung von Koller sogar ne-

52 Vgl. Schneider-Özbek: *Sprachreise zum Ich*. 2012. Pasewalck: »*Als lebte ich in einem no man's land, mit Verlaß nur auf die Sprache*« *Zu Ilma Rakusas Poetik der Mehrsprachigkeit*. 2014.

53 »*Das Leben ist einmalig, aber die Worte vor dem Gedächtnis machen das, was man dazu sagt.*« Übersetzung SM, kursiv i. O. Vgl. Roubaud, Jacques: *Autobiographie, chapitre dix*. Paris: Gallimard 1977. Das Zitat stammt aus dem Klappentext des Lyrikbandes.

54 Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. [1979] 8. Aufl. Tübingen u. Basel: Franke 2011, S. 234. kursiv i. O.

55 Ebd., kursiv i. O.

ben dem deutschen ›Geist‹ als Beispiel genannt für »sogenannte unübersetzbare Wörter«⁵⁶; er gibt als mögliche deutsche Übersetzungen davon: »*Sehnsucht, Sorge, Melancholie, Trauer, Niedergeschlagenheit, Langweile*«⁵⁷. Die Bedeutung der Sprachen für die Erzählerin wird auch im Kapitel *Wind* thematisiert. Sie reflektiert darüber, dass »*Wind, vent, veter, szél* im Grunde [...] einsilbig sein« (MM 318) muss.

Die oft scheinbar assoziative Artikulierung der *Erinnerungspassagen* miteinander deutet auf ein Erzählmuster, das mehr darauf abzielt, das Leben als Erinnerung zu inszenieren, als eine durchstrukturierte und chronologisch exakte Biografie darzustellen. Der literarische Einblick der Migration entpuppt sich als Erinnerungsspaziergang, bei dem das Geschehen stark poetisiert wird. Die Biografie fokussiert auf einzelne Eindrücke oder Gefühle und nicht nur auf Handlungen. Dadurch wird der Text besonders lyrisch und sprachbewusst. Der Vergleich mit Benjamin, der Hinweis auf die Überlegungen von Baudelaire zum künstlerischen Genie als wiedergefundener Kindheit und der Kommentar zum ›Unterwegskind‹ zeugen davon. Verschiedene Verfahren werden dabei eingesetzt: Der Text arbeitet mit Sprachbildern, einzelne Passagen oder Kapitel sind zudem als Gedichte erkennbar. Zum anderen sprechen die zahlreichen Verweise auf andere Autoren für eine Positionierung von *Mehr Meer* in einen Dialog mit anderen literarischen Werken. Diese intertextuellen Verweise finden sich sowohl im Fließtext als auch in den Mottos, die einzelnen Kapiteln vorangestellt sind. Sie deuten auf die Literarizität des Textes.

6.4 Darstellungen der Migration

Die Suche nach der passenden Form und der Entscheidung, sich auf keine spezifische Gattung festzulegen, sind auch mit Hinblick auf die Selbstsuche der Erzählerin zu betrachten. Man ist mit einer Erzählweise der Bewegung konfrontiert, die sich nicht fassen lassen will. Diese Multiplizität kennzeichnet das Ich, das spricht.

Linda Karlsson Hammarfelt definiert dieses Ich in Rakusas *Erinnerungspassagen* als »ein Nomadisches.«⁵⁸ Dieser Zustand der Erzählerin im Unterwegssein ist wohlgemerkt nicht als Migration zu verstehen. Migration und Unterwegssein sind zwei verschiedene Sachen. Das Unterwegssein der Erzählerin, ihre »zügige Existenz« (MM 318), ist das dominante Motiv im Text; vom ersten Kapitel, in dem der Spaziergang mit ihrem Vater geschildert wird, bis zum letzten Kapitel, wo die Erzählerin bei einer Lagune in der Nähe von Triest im Gehen über den Wind reflektiert, ist es präsent. Die Migration ist auch ein wichtiges Thema, jedoch weniger als

56 Ebd., S. 239.

57 Ebd., kursiv i. O.

58 Karlsson Hammarfelt: *Autobiografisches Schreiben als ›Anthropologische Erdkunde‹*. 2016, S. 240.

das Unterwegssein. Die 1946 geborene Erzählerin erlebt in ihrer frühen Kindheit, als ihre Eltern im Januar 1951 von Triest nach Zürich ziehen, einen Wechsel des Lebensmittelpunkts. Wegen der Bedeutung dieses Ereignisses gehört *Mehr Meer* zur Migrationsliteratur. Die ersten Etappen der ›Migration‹ von ihrem Geburtsort nach Budapest und von dort weiter nach Triest kann die Erzählerin bzw. das Unterwegskind wegen des geringen Alters kaum wahrnehmen. Diese Etappen werden dennoch erwähnt. Im zweiten Teil des Buchs wird der Aspekt der Migration allerdings kaum mehr direkt thematisiert.

Dass innerhalb Zürichs auch umgezogen wird, hat zwar, wie sich im Laufe der Analyse zeigen wird, mit der Situation der Familie als Ausländer zu tun, diese Umzüge zählen jedoch nicht als Migration, weil es keinen Wechsel von einer Kultur in die andere gibt. Auch die Studienaufenthalte in Paris und Leningrad sind als freiwillige kürzere Exil- und nicht als Migrationserfahrungen zu betrachten, denn sie gehen von einer Rückkehr nach Zürich aus.

Im Folgenden will ich mich auf den einen Moment der Einwanderung in die Schweiz konzentrieren: Wie wird er dargestellt? Welche Unterschiede zwischen Zürich und Triest werden thematisiert? Auf welche Aspekte der Integration der Familie fokussiert der Text?

Der Hafen Zürich

Die Beziehung der Erzählerin zur Stadt Zürich, in der sie lebt, wird im Kapitel *Mehr Risse, bitte* thematisiert. Sie geht dabei von der Erinnerung an eine Reise aus, die sie mit einer Gruppe von Katechumenen nach Rom unternommen hatte. Als Jugendliche machte die ewige Stadt ihr »fast schlagartig bewußt, was [sie] in Zürich so vermißte: die Poesie des Verfalls, das lebensvolle Chaos, die Risse im Gebälk.« (MM 220) Die Triestiner Kindheit wird auch erwähnt: »Noch erinnerte ich mich ja lebhaft an Triest, seine Soldaten, seine kaputten Fassaden. An die Melancholie der Vielvölkerstadt, die bei Bora und Scirocco um ihre Identität rang. An Trubel, Aufregung und die plötzliche Stille der Siestastunden.« (MM 220-221) An diesem Zitat sieht man, wie intensiv der Erinnerungsakt als solcher thematisiert wird; aus der Perspektive einer Erwachsenen berichtet die Erzählerin von einem Zeitpunkt ihres Lebens, der Adoleszenz, und bemerkt, dass sie zu diesem Zeitpunkt sich wohl besser an Triest erinnere als im Jetzt der Narration. Immer wieder wird in einer selbstbezogenen Neugier diese Frage reflektiert, etwa im Kapitel *Seltsam*: »Ich ging energisch neben meiner Mutter, das Strandtuch in der Linken, den Korkgürtel in der Rechten, sah interessiert auf die amerikanischen Soldaten. Hatte ich Angst? Kaum. Aber ich sah sehr genau hin. Und beobachtete mich beim Hinsehen.« (MM 143)

Zürich sei im Gegensatz zu Rom und Triest »wie auf Berührungsangst getrimmt.« (MM 220) »Keine Katzen streunten durch die Gassen, keine neugierigen Frauen lehnten sich aus den Fenstern, keine Wäsche flatterte im Wind. Aufgeräumt

die ganze Stadt [...].« (MM 220) Selten sind die Momente, in denen es der Erzählerin gelingt, »einen Blick in beleuchtete Stuben zu werfen, obwohl [sie] solche Blicke liebte. Tisch, Lampe, ein Paar, das ißt, während Radiomusik auf die Straße sickert. Und schon spinnt der Kopf die Geschichte weiter.« (MM 221)

Die Verbindung zum Lebensort wird nur kurz thematisiert: Zürich verlange von der Erzählerin »Askese, einen Rückzug in [sich] selbst. Nie streckte es die Hand nach [ihr] aus; [die Stadt] ließ [sie] einfach in Ruhe.« (MM 221) Und bot ihren »Kopfgeburten Schutz« (MM 221). Zürich ist ein Ort, der Geborgenheit bietet; dort kann die Erzählerin ihrer schriftstellerischen Tätigkeit nachgehen, ihren »Kopfgeburten«. Auch wegen des Titels *Mehr Meer* kann man die Stadt Zürich als den »Heimathafen« der Erzählerin bezeichnen. Die erwachsene Erzählerin ist streng genommen eine Züricherin und keine Nomadin, sie ist aber viel und gern unterwegs.

Kindereien

Die Familie der 1946 geborenen Erzählerin zieht im Januar 1951 in die Schweiz. Dass es bei der Fahrt »mit Sommerreifen« (MM 87) rutschig wurde und dass das Auto mit der »ganze[n] Habe« (MM 87) der Familie auf dem Gotthard-Pass in eine Schneewand »schlittert[]« (MM 87), verbildlicht das Risiko dieser Migration. Der Vater wollte »in ein demokratisches Land« (MM 87) ziehen, er wollte »stabile Verhältnisse für sich und seine Familie« (MM 87) und war »von der Richtigkeit seines Entschlusses überzeugt, doch Garantien gab es keine.« (MM 87) Die Familie zählte »nicht zu den politischen Flüchtlingen, und so hing es von der Gunst der schweizerischen Behörden ab, ob sie [ihnen] eine Aufenthaltsbewilligung geben würden.« (MM 87) Erneut wird auf die Metaphorik des uferbezogenen Übersetzens wie auch des Lebens als Seefahrt zurückgegriffen: »Vater, der unser Boot durch alle Fährnisse lenkte.« (MM 87) Die Ankunft in einer möblierten »Mietwohnung, die zuletzt der chinesische Schriftsteller Lin Yuatang bewohnt hatte« (MM 88), zeugt bereits für eine Ankunft an einem Ort des mehrsprachigen literarischen Schaffens.

Bei der Schilderung der Erinnerungen an die ersten Begegnungen mit Gleichaltrigen wechselt die Perspektive in die dritte Person:

Das Kind lernte Hochdeutsch und zugleich den Dialekt, den hier alle sprachen. Eine doppelte Anstrengung. Sagte der eine *schauen*, sagte der andere *luege* [...]. Das Kind gab sich Mühe, erntete aber viele Lacher. Die Nachbarskinder fanden es komisch, wie es radebrechte, daß es an kalten Tagen einen langen Lammfellmantel trug, daß es immer ein bißchen abseits stand. Einmal riefen sie: Deine Mutter hat rote Fingernägel, pfui! Ein andermal riefen sie: Du bist katholisch, pfui! (MM 89, kursiv i. O.)

In den ersten Kontakten mit Schweizern erfährt die Erzählerin Zurückweisung. Dass es sich um Äußerungen von Kindern handelt, wird aus dem Text explizit.

Kinder haben weniger soziale Hemmungen, die Verstellung der Erwachsenen ist ihnen noch fremd. Man kann hier aber annehmen, dass die Kleinen die Aussagen ihrer Eltern übernehmen, wenn diese am Küchentisch über die neuen Nachbarn reden. Trotzdem findet die Erzählerin rasch Zugang zu den Indianerspielen der Kinder. Indem die Erzählerin von sich selbst als »das Kind« spricht und nicht wie sonst üblich »Ich« sagt, findet sowohl eine Objektivierung als auch eine Distanzierung statt; eine Selbstentfremdung wird dargestellt. Man erkennt den reflektierten Erzählgestus von Benjamins *Berliner Kindheit* wieder, weil aus der Perspektive des Kindes, aber mit dem Wortschatz, dem Wissen und der Ausdrucksfähigkeit des Erwachsenen berichtet wird.

Die Haltung der einheimischen Kinder ist zunächst kränkend. Dass sie typisch schweizerische Namen tragen (Vroneli, Meieli, Urseli, Ruedi, Päuli), verdeutlicht ihre Zugehörigkeit; durch die Auflistung treten sie auch als geschlossene Gruppe auf. Der Leser soll diese Haltung als typisch schweizerisch dekodieren. Die Kritik der Kinder am Nagellack der Mutter und die Verspottung der katholischen Religion der Erzählerin tragen auch dazu bei, ein Bild eines protestantischen und pruden Zürichs der 1950er Jahre zu entwerfen, in dem roter Nagellack bei einer Mutter schon als suspekt und verwerflich gilt.

Bücher lügen nicht

Das Fremdsein wird im Kapitel *Fassung. Fassade* (MM 108) thematisiert. Dort erklärt die Erzählerin, wie sie sich während ihrer Schulzeit die Lektüre als Ort des Rückzugs gestaltet. Das Eintauchen in die Bücher ist eine Flucht vor den von ihren Eltern »vorgeschriebenen Rollen« (MM 108): In den Büchern ist sie »nicht die besorgte Schwester [ihr Bruder litt an einer seltenen Krankheit], nicht die gehorsame Tochter, nicht die angepaßte kleine Ausländerin, nicht die versöhnliche Freundin« (MM 108). Dank der Lektüre lebte sie »in Petersburg und Bagdad und Lappland und Schanghai« (MM 108). Indem das Geografische in den Lektüren unterstrichen wird, verdeutlicht sich das Bild des literarischen Textes als Fluchttort. Die Titel der Bücher, die die Erzählerin verschlingt, werden im Text nicht genannt.

Weiter heißt es: »Das wirkliche Leben war eng. Oder wir ließen es uns eng machen. Emigranten, Ausländer, das haftete an uns.« (MM 108) Die Beengung der neuen Wohnlage wird auch mit der Horizontlosigkeit der Wohnungsaussicht in Verbindung gebracht: »Ich stand auf dem schmalen Balkon und sah den gegenüberliegenden Block. Statt des Meers diesen gelbbraunen Block, rechts, die dunkle Wand des Walds. Ein begrenzter Horizont.« (MM 108) Mehrere Elemente vermitteln Oppressionsgefühle: Die Kleinheit des Balkons wird erwähnt, der Begriff »Block«, der einen Akzent auf Brutalität, Kanten und Härte setzt, wird anstelle von »Haus« oder »Gebäude« gleich zweimal verwendet. Der Wald, eigentlich ein Ort der Natur, der durchaus positiv konnotiert sein kann, stellt eine »Wand« dar.

Die Erzählerin deutet auch das Verhalten ihrer Eltern, welche sich »einen Tort antaten mit ihrer ängstlichen Überanpassung.« (MM 109) Ab »zehn Uhr abends war ›Lärm‹, das heißt auch Musik, verboten [...]. Meine Eltern hielten sich strikte daran, als müssten sie ihre Schweiz Eignung beweisen.« (MM 108) Auch im Umgang mit den Nachbarn urteilt die Erzählerin: »Wir waren die ›Fremden‹, streng beobachtet und skeptisch gemustert. An einen lockeren Umgang war nicht zu denken, noch nicht.« (MM 109) ›Migrant‹ wird man offenbar durch die Haltung der Einheimischen. Das höchste Ziel der Mutter war es, »Fassung zu bewahren, den äußeren Schein zu retten./Fassung. Fassade. Das gehörte zusammen.« (MM 110) Die beklemmende und kleinstädtische Atmosphäre der gegenseitigen Beobachtung wird dargestellt.

Man erkennt hier ein Verhaltensmuster, das auch in *Tauben fliegen auf* präsent ist. Es fällt auf, dass sich die erste Einwanderungsgeneration durch eine Überanpassung auszeichnet. Daraus resultieren potenziell Generationskonflikte. Man sieht hier, dass die Eltern mit Problemen in Bezug auf die Einwanderung der Familie konfrontiert werden; die Erzählerin nur indirekt.

Im Rückblick stellt die Erzählerin fest, dass sie sich »entzog« (MM 110). Wovon genau, bleibt unklar. Es könnte sein, dass sie sich eben diesem Konflikt entzieht, den Ildikó in *Tauben fliegen auf* nicht scheut (vgl. TFA 289-301). Man kann aber auch annehmen, dass die Erzählerin sich abschirmt, dass sie gesellschaftliche Kontakte allgemein meidet. Sie schildert sich, ohne es zunächst explizit so zu bezeichnen, als introvertiertes Kind:

In meinem Versteck konnte es mir egal sein, was sie von mir dachten.

Was dachte meine Umgebung, wenn mich die Migräne packte? Ich war so hilflos und ausgesetzt, daß alle Regeln der Welt sich in Nichts auflösten. Ich war ein Häufchen Elend. Unangepaßter konnte man nicht sein. Unfreiwilliger unangepaßt.

Damit hatte ich zu leben. Wie mit den freiwilligen Entscheidungen auch. Als ich in der Lage war, sie bewußt zu treffen, sagte ich zu meinem Fremdsein »ja«. Lieber fremd als Fassung und Fassade. Denn fremd ist vieles. (MM 110, kursiv i. O.)

Als Begründung des Status des ›Fremdseins‹ verweist die Erzählerin auf die Behauptung einer Authentizität des eigenen Ichs, das sich selbstbewusst im Kontrast zu den Eltern, insbesondere der Mutter, herausbildet. Ihre Mutter »fügte sich schweigend dieser Macht, der Macht einer Mehrheit, der sie als Einzelne nichts entgegenzusetzen wagte.« (MM 109)

Der Rückzug führt, wie gesagt, in die Literatur. Die Bedeutung einer Authentizität wird diesbezüglich nochmals thematisiert: »Meine Bücherwelten logen nicht. Ebensowenig log ich, wenn ich in ihnen Zuflucht suchte.« (MM 110) Dass Bücher nicht lügen, ist auf den ersten Blick eine paradoxe Formulierung, weil davon auszugehen ist, dass die Protagonistin fiktionale Texte liest. Wenn man jedoch in die

Lektüre eintaucht, wenn man Teil ihrer Welt wird, Teil der Diegese, lügen Bücher nicht. Sie eröffnen eine Parallelwelt.

Die angebliche Wahrheit der Bücherwelt steht in diesem Abschnitt in Kontrast zu der Fassadenexistenz der Eltern. Zu Hause hieß die »Frage [...] immer: Was gehört sich? Und: Was denken sie über uns? Sie, das waren die anderen, die, die bestimmten und richteten.« (MM 109) Bei dieser Integration zählt der äußere Schein. Die Erzählerin nimmt sich und ihre Familie nicht als authentisch wahr. Das soziale Umfeld, in dem sich die Erzählerin bewegt, erscheint ihr als unecht und steht damit im Gegensatz zur Welt der Bücher.

In Bezug auf die Gymnasialzeit, also auf das Alter zwischen ca. dreizehn und siebzehn Jahren, urteilt die Erzählerin: »In der Schule galt ich als introvertiert, zu Späßen und Blödeleien nicht aufgelegt.« (MM 236) Ihre Freundschaft mit einer Magi zeugt davon, dass sie sich jedoch nicht als Außenseiterin sah. Der Bezug zur Gegenwart des Erzählens bleibt erhalten: »Neulich schickte [Magi] mir ein Foto, das uns schlafend im Zug zeigt. Ein Bild, entstanden auf der Fahrt nach Siena, wohin wir unsere Abiturreise machten.« (MM 237) Dass ihre Eltern aus Slowenien und Ungarn kommen, scheint in dieser Zeit keine wichtige Rolle mehr zu spielen; der Aspekt der Migration wird nicht mehr thematisiert, die Erzählerin sieht sich nicht mehr als Ausländerin. Im Laufe ihrer Jugend wird die Familie auch eingebürgert, sodass die Erzählerin nach Slowenien zu ihren Großeltern reisen kann. Dies war zuvor nicht möglich, da die Familie nur einen Staatenlosenpass hatte.

Umzüge

Zweimal zieht die Familie innerhalb Zürichs um. Ein erstes Mal in ein Mehrfamilienhaus, weil die erste möblierte Wohnung mit dem schmalen Balkon zu klein geworden war (vgl. MM 147). Die Erzählerin freut sich über ihren eigenen kleinen Schreibtisch, über die feinen Familienmöbel und bemerkt: »Zum ersten Mal ein wenig seßhaft geworden.« (MM 149) Sie freundet sich mit den Kindern aus der Nachbarschaft an, fährt mit einer Vera Rollschuh und spielt mit ihr »leidenschaftlich Monopoly« (MM 149). Der zweite Umzug in ein eigenes Haus hat andere Gründe. Er findet 1960 statt, fast zehn Jahre nachdem die Familie in der Schweiz angekommen war.

Vater sagte: Es ist nicht mehr auszuhalten. Kurzmeyer, dieser alte Nazi, hat uns angezeigt.

Wie, warum?

Vater: Er hält uns für eine Kommunistenbande. Rief die Polizei an, wir hätten suspekto Kontakte. Nannte uns undurchsichtiges Ausländerpack.

Und jetzt?

Vater: Die Fremdenpolizei weiß, wer wir sind. Da gibt es keine Probleme. Aber ich

will hier weg. Solche Nachbarn sind Gift.

So bitter hatte ich meinen Vater selten erlebt. Die Ungerechtigkeit und Perfidie der Beschuldigung grämten ihn zutiefst. (MM 202)

Dass der besagte Kurzmeyer, wie andernorts präzisiert wird, Deutscher und kein Schweizer ist, scheint relevant zu sein: »Mutter sagte: Zeigt ein Ausländer einen Ausländer an, lenkt er von sich selber ab. Kurzmeyer hat Dreck am Stecken. Schämten sollte er sich, mit seiner Vergangenheit.« (MM 202) Die Erzählerin deutet darauf hin, dass es »die Angst vor lästigen Nachbarn gewesen [ist], die [den Vater dazu] ermutigt hatte« (MM 203), das Haus bei Kilchberg zu kaufen. Der zur Zeit des Umzugs vierzehnjährigen Erzählerin kommt der Wechsel ungelegen: »Hier hatte ich doch gerade Wurzeln geschlagen, mit Vera, Janusz, der Marienkirche.« (MM 202) Und noch: »Mein Bruder und ich sind nicht gefragt worden.« (MM 203)

Diese Episode ist für *Mehr Meer* wichtig. Dass sie im Laufe des Textes zwei Mal erzählt wird, zeugt davon. Auf den ersten Seiten des Textes, wo die Wanderung der erwachsenen Erzählerin mit ihrem Vater dargestellt ist, wird sie bereits wie folgt erwähnt:

Aus dem Nichts kam ein Anruf. Vater sagte nur: Wir wurden verleumdet. Dieser Kurzmeyer, dieser alte Nazi unter uns, hat der Polizei gemeldet, wir seien verdächtig. Bekämen Besuch von irgendwelchen Jugoslawen. Eine kommunistische Unterwanderung usw. Nie habe ich meinen Vater so wütend gesehen. Da findet man mit Mühe und Not ein Plätzchen in der demokratischen Schweiz, schafft es auf den Zürichberg, und dann das. In einem Mehrfamilienhaus, 1960. Aus Empörung kaufte er kurzentschlossen ein kleines Einfamilienhaus, obwohl das weit über unsere Verhältnisse ging. Um Ruhe zu haben vor verleumderischen Nachbarn. Um in Würde leben zu können. (MM 14)

Zu diesem Zeitpunkt der Lektüre weiß der Leser noch zu wenig über die Erzählerin und ihre Geschichte, um diese Episode ganz zu verstehen. Es wird jedoch angekündigt, dass Migration und Fremdenfeindlichkeitsprozesse für das Buch von Bedeutung sind. Entsprechende Leseerwartungen werden geweckt.

Heimatlosigkeit oder unterwegs zu Hause

Bei der Erinnerung an die Freundschaft zu einer Diplomatenfamilie mit drei Töchtern im Alter der Erzählerin wird der Zustand des Unterwegsseins thematisiert. Die Erzählerin sah, dass die Töchter »sich fremd vorkamen in diesem schweizerischen Provisorium [...]. Sie würden, früher oder später, weiterziehen. Fuß fassen wollten sie nicht. Während ich versuchte, mich meiner Umgebung zugehörig zu fühlen. Oder zumindest anzunähern.« (MM 189-190) Die Erinnerung an den Willen, heimisch zu werden, wird formuliert. Gleichzeitig stellt die Erzählerin fest:

»Wir alle [d.h. die Erzählerin und die Kinder der Diplomatenfamilie] kamen von *dort* und waren *hier*, vorübergehend oder für immer.« (MM 190, kursiv i. O.) Dass sie nicht »von hier« kommt, beschäftigt sie also. Weiter stellt sie verbittert fest: »Nie würde ich wissen, wo ich wirklich hingehöre.« (MM 190) Für das beschriebene Gefühl passt kein anderer Begriff als Heimatlosigkeit, der jedoch nicht explizit verwendet wird. Das hat narrative Gründe: Indem der Effekt beschrieben wird, ohne dass der Gegenstand oder der Begriff selbst fällt, der ja auch einen pathetischen Beiklang hat, wird der Leser aufgefordert, selbst das Gefühl zu benennen.

Im Kapitel *Ticks* (MM 183-185) erwähnt die Erzählerin psychomotorische Störungen, unter denen sie in der frühen Adoleszenz leiden musste. Diese manifestieren sich dadurch, dass sie manisch die Möbel in der Wohnung zurechtrückt: »Keine Ritzen und Spalten, bitte, nur gerade, glatte Oberflächen. [...] Warum [sie] das tat, wußte keiner. Nicht einmal [sie] selbst. Es geschah von alleine. Es war stärker als [sie].« (MM 184) Bei der Erwägung der Ursache für diesen »paradoxen Mechanismus, [der sie] gefangen [hielt]«, (MM 184) fragt sich die rückblickende Erzählerin, ob diese Ticks ein »Gegengift gegen die Nomadenhaftigkeit [ihrer] Kindheit, mit ihren Ortswechseln, Umzügen, Unsicherheiten« (MM 184) seien. »Die Ticks hörten irgendwann auf.« (MM 185) Dass die Erzählerin die Migration als mögliche Ursache für diese psychische Störung erwägt, zeigt, dass die Migrationserfahrung als langfristiger Stressfaktor eingeschätzt wird. Das Buch legt jedoch nahe, dass es übertrieben wäre, die Migration der Erzählerin als eine traumatische zu betrachten.

Im Folgenden soll erläutert werden, wie die Erzählerin mit der Migrationserfahrung umgeht. Dabei soll auch zwischen den zwei Konzepten des »Nomadendaseins« und der »Migration« unterschieden werden. Als erste Reaktion versucht sie, sich »an das kleine Glück [zu halten].« (MM 190) Sie gibt sich selbst konkrete Tipps, um dem »Strudel der Verlorenheit« (MM 191) standzuhalten: »Rette dich in ein freundliches Café. Misch dich ins bunte Markttreiben. Triff Gleichgesinnte. Beobachte die Kinder auf einem Kinderspielplatz. Sei ganz gegenwärtig.« (MM 191) Die kindliche Protagonistin und die erwachsene Erzählerin sind in diesem Abschnitt nicht voneinander zu trennen. Eine narrative Überblendung zwischen den zwei Instanzen findet statt. Das Gefühl, nie zu wissen, »wo [sie] wirklich hingehöre« (MM 190), beschäftigt die Erzählerin lebenslanglich.

Erleichterung und Mut findet sie als Jugendliche in ihrem katholischen Glauben. Das gute Verhältnis zu ihrem Priester Janusz wird in einem Kapitel thematisiert, das ihm gewidmet ist (vgl. MM 175-178). Bis zu seinem Tod 1994 bleibt die Erzählerin mit ihm in Kontakt. Zu den Erinnerungen an den Religionsunterricht notiert sie: »Langsam setzte sich etwas zusammen. Das Eigene und jenes Andere, aus biblischen Vorzeiten. Wir lasen im Alten Testament, das voll war von Fluchten, Vertreibungen, Kämpfen, aber auch von göttlichen Fügungen. Vertraue, ER ist da.« (MM 177) Die Suche nach einem Halt wird mit ihrer Situation der Migration und

ihren Heimatlosigkeitsgefühlen in Verbindung gebracht. Indem auf biblische Texte verwiesen wird, die Flucht und Vertreibung thematisieren, wird dieser Zusammenhang zwischen der Zuwendung zur Religion und der Situation der Erzählerin, nirgends zugehörig zu sein, hergestellt.

Ein zweites Ereignis verdeutlicht die Bedeutung der Kirche für die Erzählerin. Sie nimmt an der Osternachtsfeier teil, trifft dort auf »viele Gesichter, [die ihr] vertraut [sind]. Wir nicken uns zu. Schulfreundinnen. Kollegen vom Religionsunterricht.« (MM 193) Die Erzählerin gerät während des Gottesdienstes in einen Zustand religiöser Ekstase, es »trägt sie fort.« (MM 194) Das Motiv des Reisens, des Unterwegsseins, ist somit auch hier präsent, und zwar als etwas Positives. Ihr war, »als gehörte [sie] zum ersten Mal richtig dazu. Kopf, Herz, Beine. Und staunend.« (MM 195) Anschließend erinnert sie sich an eine orthodoxe Osternacht, zehn Jahre später, im sowjetischen Leningrad (MM 197-201). Wenn in der Darstellung des Gottesdienstes in Zürich auf Lateinisch zitiert wird, so werden die Aussagen des Priesters und der Teilnehmenden in Leningrad auf Russisch wiedergegeben. Die religiöse Zugehörigkeit der Erzählerin ist also nicht an einen Ort, eine Zeit, eine Religion oder eine Sprache gebunden. Um vier Uhr morgens, am Ende des Ostergottesdienstes in Leningrad, »fuhr keine U-Bahn, kein Bus, keine Tram.« (MM 200) Also folgt die Erzählerin den Menschen, die in die »Unterkirche« (MM 200) hinabstiegen:

Ich schloß mich ihnen an. Es waren viele. Sie lagerten auf dem Boden, machten es sich auf Mänteln und Taschen bequem. Manche packten Eier und Kuchen aus, fingen zu essen an. Unterhielten sich leise. Andere schliefen schon, in den seltsamsten Stellungen, als hätte die Erschöpfung jäh zugeschlagen und sie niedergemäht. Ein Haufen Gestrandeter, ging mir durch den Kopf. Gorkijs Nachtasyl. Aber auch: das Volk unterwegs ins Gelobte Land. Gehörte ich zu ihnen? Wozu die Frage. Ich war ja hier, das besagte alles. Eine Frau bot mir lächelnd Osterkuchen an. Dewuschka, wosmite! Ich streckte dankend die Hand aus. Aß mit. (MM 200)

Ihr Glauben bietet ihr auch in der fremden Sowjetunion Halt, Gesellschaft und Geborgenheit.

Neben der Einstellung, sich an die kleinen Glücksmomente des Lebens zu halten und Zuflucht in der Religion zu finden, entwickelt die Erzählerin eine dritte Verhaltensweise, um das Los, sich nirgends zugehörig zu fühlen, zu überwinden: Sie reist. Ihre Begeisterung dafür entwickelt sich bereits während der Kindheit. Anfangs sind es Kopfreisen in Romanen oder mit dem Atlas: »Mein Finger fährt übers Blau wie ein rasendes Schiff: von Kalkutta nach Aden.« (MM 120) »Mehr Meer« ist insofern als eine Forderung zu verstehen, ein Lebensmotto, das mit einem Ausrufezeichen ergänzt werden könnte, »Mehr Meer!«.

Die Vorfreude auf den ersten Familienurlaub in Grado, ein Ferienort unweit von Triest, wird erzählt, und auch das Vergnügen, endlich wieder am Meer zu sein, zu

beobachten, wie »das Wasser [die] Spuren verwischte. Eine eben noch scharfe Kontur wurde weich, immer weicher, bis sie verschwamm.« (MM 133) Dieses Motiv der Fußspuren im Sand, die im Meerschäum verschwinden, kann allegorisch gelesen werden. Als Bild für die Vergänglichkeit der Erinnerung, als Bild des spurenlosen Unterwegsseins und auch als Gegenmotiv des literarischen Schaffens. Was von einem Autor bleibt, seine Spur, ist sein Werk.

Das Reisen bleibt auch in den letzten Kapiteln das dominante Thema. Im Iran oder der Mongolei schildert die Erzählerin ihre Gefühle: »Fremd, und mit einem Mal: Vertraut.« (MM 309) Sie sieht die Gesichter der Männer in Isfahan (Iran) und denkt, dass ihr Vater hier »nicht aufgefallen [wäre.]« (MM 309) Das allerletzte Kapitel mit dem Titel *Wind* führt die erwachsene Erzählerin zurück in den Golf von Triest, nach Grado; es poetisiert nochmals die Thematiken Migration und Unterwegssein:

Nicht zu fassen: Da, und wieder weg, und hinterläßt doch Spuren, wenn er will. Der Wind, das himmlische unhimmlische Kind. Bergwind, Talwind, Landwind, Seewind, Höhenwind, Fallwind, Wirbelwind, Sturmwind, Nordwind, Südwind, Ostwind, Westwind, Brise, Lüftchen, Meerwind, Wüstenwind, Föhn, Scirocco, Tramontano, Maestrale, Bora, Mistral. Es sage mir keiner, die Winde seien austauschbar, ein Wind, der heute in Triest weht, wehe morgen in Berlin. Weshalb es sich nicht lohne auszuwandern. Die Winde sind Wesen, haben ihre Gebiete, Namen und Wirkungsweisen. Und bin ich im indischen Sinne winddurchlässig (Vata), heißt das nur, daß ich es in meiner zugigen Existenz mit verschiedenen Winden aufnehmen muß, ohne mich umblasen zu lassen. Je mehr Wanderung und Auswanderung, desto größer die Zahl der Windbegegnungen. Bei jeder streift mich die Ahnung, daß Ruhe ein Ausnahmezustand ist. (MM 318)

Der Wind ist hier ein Symbolbild für das Leben. Der Satz von Yoko Tawada: »Das Gesicht des Windes ist das, was er in Bewegung setzt« (MM 318) steht als Motto vor dem Schlusskapitel und bietet erste Deutungsansätze. Der Wind als Naturphänomen und in seiner lüftigen Vergänglichkeit bietet der Erzählerin eine Allegorie: Indem sie den Wind zum Schlüsselbild ihrer selbst erklärt – und das suggeriert das Kapitel –, inszeniert die Erzählerin die Bewegung als zentrales Motiv ihrer Persönlichkeit. Damit wird auch der Unerklärbarkeit des Lebens und der Unmöglichkeit, sein Leben gänzlich darzustellen, Ausdruck gegeben. »Der Wind hat keine Farbe, aber er tönt: singt, pfeift, stöhnt und tobt sich aus« (MM 319), heißt es ein bisschen später. Diese *Melodie* des Windes ist der literarische Text. Der Text stellt nicht »das Leben« dar, sondern das, was durch dieses Leben in Bewegung gesetzt wird.

6.5 Fazit: Unterwegssein als Lebenshaltung

Grundsätzlich wird die Migrationserfahrung der Protagonistin von *Mehr Meer* als wenig traumatisch dargestellt. Zum einen verfolgt die Erzählerin während ihrer Kindheit im Umgang mit dem Status als Ausländerin die Strategie einer Rückkehr zu sich selbst. Generationskonflikte werden kaum dargestellt. Als Gegenbewegung dazu, dass sie sich der Umwelt gegenüber verschließt, öffnet sie sich der Literatur. Somit kann man mit der lexikalisierten Metapher »in die Lektüre eintauchen« auch einen Bezug auf den Titel des Werks sehen und das Meer als unbegrenzten Textkorpus dekodieren, den die Erzählerin, welche »Weltforscherin werden [wollte], nichts weniger als das« (MM 120), bereist. Mit den eigenen Texten, dem eigenen literarischen Schaffen, trägt die Erzählerin auch dazu bei, dieses Meer der Literatur zu gestalten.

Zum anderen scheint auch die Sehnsucht nach dem konkreten Reisen für die Erzählerin einen Grund zur Begeisterung zu bilden. Unterwegs ist sie glücklich. Auch auf dieses Verlangen nach Entdeckungen verweist der Titel. Nur weg von Zürich, einer Stadt, die sie kalt lässt, mit dem schmalen See, »dieses Nicht-Meer zwischen einstigen Gletschermoränen« (MM 204). Die Migration erzeugt eine Sehnsucht, die sowohl geografisch wie auch temporal zu verstehen ist. ›Triest‹, so heißt wohl auch die Vorstellung einer sorglosen und glücklichen Kindheit.

In den vier anderen Werken wird die Erfahrung der Migration von den Protagonisten als Problem empfunden. Am deutlichsten ist dies in *Blösch* und *Warum das Kind in der Polenta kocht* zu erkennen. Bei Beat Sterchi wird angedeutet, dass Ambrosio am Ende des Romans verbittert nach Spanien zurückkehrt. Aglaja Veteranyis Roman erzählt von einer Kindheit, die durch Missbrauch und materielle Not traumatisiert wurde. Die Situation als politische Flüchtlinge hat dazu beigetragen, die Familie zu trennen, die Protagonistin zu isolieren und somit den sexuellen Missbrauch zu ermöglichen.

Die Romane *Musica Leggera* und *Tauben fliegen auf* handeln von einer Migrationserfahrung, die deutlich weniger traumatisch ausfällt. Beide Texte inszenieren einen Generationsunterschied in Bezug auf die Sozialisierung: Die Eltern integrieren sich wenig in der neuen ›Heimat‹, während die zwei Ich-Erzähler in der Schweiz sozialisiert werden. Dieser Unterschied ist durch die Migration entstanden und erzeugt innerfamiliäre Spannungen.

Die Situation wird in Ilma Rakusas *Mehr Meer* anders dargestellt. Die Migration wird positiv gewertet, sie bildet den Impuls für die Reiselust der Erzählerin; im Unterwegssein fühlt sie sich zu Hause und glücklich, so ein Gesamteindruck der Lektüre. Besonders in den letzten Zeilen, als die Erzählerin auf der Lagune bei Triest spaziert, bestätigt sich diese Einschätzung. »Staune und vertraue«, sagt sie am Ende des Buchs »dem Kind« und reicht ihm »die Windrose« (MM 321). »Das Kind« symbolisiert hier das Bild, das die Erzählerin von sich selbst hat, es steht für ein in-

neres Ich. Diese zwei Aspekte des Staunens, der Begeisterung und Sensibilität für die Umwelt, und des Vertrauens, das ein Gefühl der Geborgenheit suggeriert, sprechen dafür, dass die Erzählerin sich rückblickend als glücklichen Menschen sieht. Das topografische Element der Windrose wird poetisiert: Wie ein Objekt vertraut die Erzählerin sie dem Kind an. Die Windrose in ihrer Bildlichkeit wird somit zum inneren Kompass des Ich. An dem kann sich die Erzählerin beim Segeln im Meer ihrer Erinnerungen orientieren.

7. Synthese: Die literarische Darstellung von Migration

7.1 Einleitung

Das Märchen *Die Bremer Stadtmusikanten* thematisiert Flucht und Vertreibung und erzählt bekanntlich davon, wie ein schlachtreif gewordener Esel in eine große Stadt ziehen will. Dort, »dachte er, kannst du ja Stadtmusikant werden.«¹ Ein Hund, der totgeschlagen werden sollte, weil er zu schwach für die Jagd geworden war, folgt dem Esel. »[W]omit soll ich nun mein Brot verdienen?«², fragt er ihn. Eine Katze, die »lieber hinter dem Ofen sitz[t] und spinn[t], als nach den Mäusen [herumzuzugen,]«³ schließt sich ihnen an. Ihre Frau hat sie ersäufen wollen. Sie sagt: »Ich hab mich zwar noch fortgemacht aber nun ist guter Rath teuer; wo soll ich hin?«⁴ Die drei Tiere begegnen schließlich einem Hahn, der noch am selben Abend sich »den Kopf abschneiden lassen [soll.]«⁵ Der Esel ermutigt ihn mitzukommen und sagt: »Etwas besseres als den Tod findest du überall.«⁶ Der Satz wurde zum Sprichwort.

Womit soll ich mein Brot verdienen und wo soll ich hin? Das sozialkritisch lesbare Märchen über die »Undankbarkeit des Menschen«⁷ stellt vier anthropomorphisierte Modellfiguren dar. Der Text gehört zur Migrationsliteratur, weil er eine Situation vorführt, in der ein erzwungener Wechsel des Lebensorts dargestellt wird. Die Erzählung besitzt die Fähigkeit zur Veranschaulichung, denn sie führt durch eine konkrete Handlung die Notwendigkeit der Migration vor. Wie allgemein für die Gattung Märchen üblich, bieten auch *Die Bremer Stadtmusikanten*

1 Grimm, Jakob u. Wilhelm: *Die Bremer Stadtmusikanten*. KHM 27. In: Dies.: *Kinder- und Hausmärchen*. Bd. 1, Große Ausgabe. Berlin: Reimer 1819, S. 141-145, hier S. 141.

2 Ebd. Hervorhebung SM.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 141f., Hervorhebung SM.

5 Ebd., S. 142.

6 Ebd.

7 Uther, Hans Jörg: *Handbuch zu den »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. 2. vollst. überarb. Aufl. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2013, S. 73.

wenig Einblick in das Bewusstsein und die Gefühlswelt der Figuren.⁸ Im Gegensatz dazu erlauben die fünf Texte, die in dieser Arbeit untersucht wurden, Einblicke in die Gefühlswelten der Migration.

Das Erzählen – ob fiktional oder nicht – ist eine »anthropologische Universalie«.⁹ Um Informationen zu vermitteln und Kenntnisse zu verbreiten, erfindet und erzählt der Mensch Geschichten, die seit der Antike auch aufgeschrieben werden. Er tut dies aus verschiedenen Gründen: Zum Beispiel weil der Blick auf das individuelle und fiktionale Schicksal zum Verständnis komplexer gesellschaftlicher Phänomene beitragen kann. Das fiktionale Erzählen, dieses »Laboratorium des Erzählens[,]«¹⁰ besitzt einen anderen Erkenntniswert als das nicht-fiktionale Erzählen. Die Romane, die in dieser Studie analysiert wurden, sind in Bezug auf das Thema Migration aussagekräftig. Folgende Fragen wurden zu Anfang dieser Untersuchung an sie gestellt:

Inwiefern ermöglichen erstens die ausgewählten Texte ein besseres Verständnis der Migration als gesellschaftliches Phänomen im Schweizer Kontext in Bezug auf die Darstellung von Gedanken und Emotionen? Welche Erzählformen kann die Migrationsliteratur zweitens entwickeln, um die Gefühlswelt des Protagonisten darzustellen? Ist die Literatursprache der analysierten Texte drittens von jener Mehrsprachigkeit geprägt, die das Leben in einem neuen Land und in einer neuen Sprache ausmacht? Und inwiefern setzt sich viertens das Korpus mit den gesellschaftlichen Besonderheiten der Schweiz auseinander? Um zu veranschaulichen, wie die Fallanalysen auf diese vier Fragen eingehen, sollen im Folgenden einige Erkenntnisse zusammengeführt und einander gegenübergestellt werden.

7.2 Wie die Migrationsliteratur als Begegnung zum Verständnis eines gesellschaftlichen Phänomens beitragen kann

Die Lektüre der fünf Romane ermöglicht Begegnungen. Ambrosio, die namenlosen Ich-Erzähler von *Musica Leggera* und *Warum das Kind in der Polenta kocht*, Ildikó Kocsis und Ilma Rakusa als Erzählerin ihrer »Erinnerungspassagen« sind literarische Figuren, deren Leben durch ihre Einwanderung und/oder die Einwanderung ihrer Eltern geprägt wurde. Während der Lektüre entwickelt sich eine mehr oder

8 Allgemein zeigen uns Märchen »flächenhafte Figuren, nicht Menschen mit lebendiger Innenwelt«. Vgl. Lüthi: *Das europäische Volksmärchen*. 1981, S. 16.

9 Scheffel, Michael: *Erzählen als anthropologische Universalie: Funktionen des Erzählens im Alltag und in der Literatur*. In: Rüdiger Zymner u. Manfred Engel (Hg.): *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn: Mentis 2004, S. 121-138.

10 Butor, Michel: *Der Roman als Suche*. In: Ders.: *Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur*. Aus d. Fr. v. Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. u. Paris: Qumran 1984, S. 53-60, hier S. 55. Zit. bei Scheffel: *Erzählen als anthropologische Universalie*. 2004, S. 138.

weniger starke Bekanntschaft mit ihnen, eine einseitige Beziehung besonderer Art zwischen Leserin oder Leser und literarischer Figur.¹¹

Jeder Leser konkretisiert auf seine Art die Handlung und erhält somit Zugang zu den Gefühlen und Gedanken der Protagonisten, so die zentrale These dieser Studie. In seiner Imagination verwandeln sich die aneinandergereihten Buchstaben in lebhaftere Charaktere. Die altgriechische Bedeutung des Wortes *χαρακτήρ*, *charaktēr*, deutet bereits auf diese Verbindung zwischen Wort und Persönlichkeit.¹²

Wie Cohn es anfangs ihrer Studie *Transparent Minds* anhand eines Proust-Zitats erklärt, hat man in der Parallelwelt der Literatur im Gegensatz zum richtigen Leben Zugang zu den Gedanken und Gefühlen der Figuren, mit denen man in Kontakt kommt:¹³ Wie auch immer man einen realen Menschen zu kennen meint, bleiben »große Partien an ihm [...] undurchsichtig für uns«¹⁴. In der Welt der Literatur dagegen können diese »Partien« – Cohn spricht von »Seelen« – *durchsichtig* werden. Als Medium ist die Literatur fähig, Gedanken und Emotionen zu beschreiben, sie ermöglicht den Einblick in das Innere.

Ambrosio, Maria, Ildikó und die anderen

Beim Lesen der fünf untersuchten Texte kann der Leser sich vorstellen, warum Ambrosio einen Schock erleidet, als er im Schlachthof die Kuh Blösch erkennt. Er versteht auch, warum die italienische Musik so wichtig für den Ich-Erzähler von *Musica Leggera* ist und warum seine Liebe zu Maria wegen seiner und ihrer Herkunft zum Problem wird. Die kulturellen Spannungen seiner Identitätssuche werden im Laufe der Lektüre verständlich. Der Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* zeigt die psychologische Not der kindlichen Protagonistin, die man durch die Kombination von verschiedenen persönlichen und sozialen Faktoren erklären kann: Die prekäre Familiensituation, die materiellen Schwierigkeiten, die Migration und der sexuelle Missbrauch geben Elemente, welche die Traumatisierung der Figur zu erklären vermögen.

Die Geschichte des Erwachsenwerdens von Ildikó und ihre Konfrontation mit Fremdenfeindlichkeit geben ein einleuchtendes Beispiel dafür, dass Literatur ei-

11 Vgl. Waldow: *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen*. 2013.

12 Vgl. Pfeiffer, Wolfgang et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. [1993] digitalisierte u. von Wolfgang Pfeifer überarb. Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*. URL: <http://www.dwds.de/wb/Charakter> (abgerufen am 29.01.2019). Der Begriff steht im Altgriechischen zum einen für den eingeritzten Buchstaben und zum anderen bereits für die körperliche und sprachliche Eigenart.

13 Cohn: *Transparent Minds*. 1978, S. 4.

14 Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. In *Swanns Welt*. [1913], S. 117. »Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque [...]«.

nen Einblick in die Gefühle der Migration möglich machen kann. In *Mehr Meer* entwickelt sich eine andere Dynamik, denn der Leser wird mit einem literarischen Text konfrontiert, der einen Realitätsanspruch hat. Die Lebenserinnerungen einer realen Person werden literarisch verarbeitet und vermittelt.

Jedes der fünf Werke ermöglicht eine intensive Begegnung mit einer literarischen Figur, deren Leben von Migration geprägt wurde. Man kann sich also beim Lesen vorstellen, was Migration bedeuten kann. Ob sie die Folge einer persönlichen Entscheidung oder einer materiellen Notwendigkeit ist, ob die Erfahrung von der betroffenen Person als geglückt oder als Enttäuschung eingeschätzt wird, immer ist die Migration ein lebensprägendes Ereignis, das großen Einfluss auf das Selbstbild hat. Eine fremde Herkunft trägt auch dazu bei, zu bestimmen, wie im Einwanderungsland die Anderen eine Person wahrnehmen, was wiederum die Selbstwahrnehmung dieser Person beeinflusst.

Die Romane der Migrationsliteratur, wie sie im Rahmen dieser Studie definiert wurde, stellen ein zeiträumliches Spannungsfeld zwischen dem Herkunftsland und dem Einwanderungsland dar. Sie thematisieren Fremdheit, Familie, Fremdenfeindlichkeit, Traditionen und Sozialisierungsprozesse. Im Folgenden sollen die wichtigsten Erkenntnisse der Analysen zu diesen thematischen Schwerpunkten zusammengeführt und miteinander verglichen werden.

»Fremd ist vieles« Zur unterschiedlichen Darstellung der Fremdheit

Fremdheit und Entfremdung spielen in der Migrationsliteratur eine wichtige Rolle. Literarische Texte thematisieren häufig und auf sehr vielfältige Weise Fremdheit. Indem die Migrationsliteratur im Kontext der Einwanderung Situationen vorführt, in denen die Protagonisten sich fremd fühlen, bietet sie dazu Erkenntnismöglichkeiten. Für Schmitz steht die »Fremdheit der Migranten« [sogar] exemplarisch für die Verfasstheit moderner Gesellschaften.«¹⁵

Die Migration verändert das Leben jeder Einwanderin und jedes Einwanderers grundlegend. Ein Aspekt dieser Veränderung ist der Verlust des vertrauten Umfeldes. Das Vermissen von Orten, die der Protagonist kennt, spielt in den untersuchten Texten aber nur eine marginale Rolle. Die menschliche Dimension ist bedeutender, sowohl auf der persönlichen Ebene, im Sinne von gesellschaftlichen Netzwerken, wie auch auf der soziokulturellen Ebene: Einwanderer verlassen enge Verwandte und werden im neuen Land mit Regeln und sozialen Verhaltensmustern konfrontiert, die sie nicht kennen. Die Schwierigkeit, die neuen, unbekanntenen Normen des gesellschaftlichen Zusammenlebens zu erkennen und zu erlernen, erklärt das Fremdheitsgefühl im neuen Land. Die fremde Sprache und eine feindselige

15 Schmitz: *Handbuch »Literatur der Migration« in den deutschsprachigen Ländern seit 1945. Band I.* 2018, S. 184.

Einstellung der Einwohner gegenüber Immigranten tragen auch zu diesem Gefühl von Fremdheit bei.

In *Blösch* wird in den ersten Seiten explizit erklärt, dass Ambrosio sich seit seiner Ankunft in der Schweiz schlagartig »klein, fremd und anders« (B 8) fühlt. Der Moment, in dem er die Kuh Blösch im Schlachthof sieben Jahre später wiedererkennt, macht ihm bewusst, dass die Fremdenfeindlichkeit auf dem Dorf und die repetitive und schlecht bezahlte Arbeit im Schlachthof ihn entfremdet haben. Mit einer radikalen sprachlichen Eindringlichkeit parallelisiert der Text dies mit der Beschreibung der Schlachtungsprozesse. Diese romanstrukturierende Allegorie erklärt und illustriert Ambrosios emotionalen Zustand.

Die Situation der kindlichen Ich-Erzählerin in *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist in Bezug auf Fremdheit anders. Die Migration gehört neben der Armut, dem Analphabetismus und dem sexuellen Missbrauch zu den Elementen, die die Traumatisierung des Kindes erklären. Fremdheit gegenüber sich selbst im kindlichen Alter ist die Folge (vgl. P 173). Auch hier wird mehr vorgeführt als beschrieben. In *Tauben fliegen auf* erfährt die Protagonistin durch ihre Arbeit einen Selbstentfremdungsprozess. Dieser Erkenntnismoment der eigenen Fremdheit wird an zwei Stellen eindeutig signalisiert: beim Anziehen der Arbeitskleidung (vgl. T 235) und bei der Begegnung mit dem eigenen Bild im Spiegel der Männertoilette bei der Reinigung der ›Scheiß-Attacke‹ (vgl. T 280). Das letzte Kapitel stellt einen Neubeginn in Zürich dar. Ildikó wird dort von einer Nebenfigur anders angesprochen: Wenn man sie früher im Café ihrer Eltern mit »Fräulein« ansprach, nennt die Hausmeisterin ihres Wohnhauses sie nun »Frau Kotschi«. Auch wenn ihr Nachname nun anders buchstabiert und ausgesprochen wird, deutet der Text darauf hin, dass die Erzählerin ihr Leben nicht mehr als ein »halbierte[s]« (T 294) empfindet. Sie wird vom Fräulein zur Frau.

In der Schlusszene des Romans trauern Ildikó und ihre Schwester auf dem Züricher Friedhof Sihlfeld vor »dem Gemeinschaftsgrab« (T 315) um ihre Großmutter. Die verstorbene Mamika liegt eigentlich im zerfallenden Jugoslawien; ihr Grab befindet sich in einem Kriegsgebiet, das für die jungen Frauen unerreichbar ist. Die Szene suggeriert dennoch eine inneren Ausgeglichenheit. Die prachtvolle Beschreibung des weitläufigen Friedhofs mit Bäumen, »die Platz haben zum Wachsen« (T 315), ist dabei als Bild für die neue Gestimmtheit der Protagonistin zu lesen. *Tauben fliegen auf* ist demnach auch die Geschichte einer Überwindung von Fremdheit. Ildikó wirkt nun selbstsicher und zuversichtlich.

In *Mehr Meer* dagegen verwandelt sich die Fremdheit durch die Reiselust der Protagonistin potenziell ins Positive. Gerade eine gewisse Vorliebe für das Fremde wird als zentraler Charakterzug von ihr dargestellt. Fremdheit wird dort als Gewinn betrachtet: »Als ich in der Lage war, [Entscheidungen] bewußt zu treffen, sagte ich zu meinem Fremdsein ›ja‹. Lieber fremd als Fassung und Fassade. Denn

fremd ist vieles.« (MM 110) Der Titel »Mehr Meer« kann als Reisewunsch gelesen werden, als Sehnsucht nach der Fremde.

Migration als Familienangelegenheit

Das Thema der Familie ist in allen fünf Texten präsent. Die Folgen der gesetzlich vorgeschriebenen Trennung Ambrosios von seiner Frau und seinen Kindern sind »vertiefte Apathie, Einsamkeit, Depressionen« (B 363). In den vier anderen Texten ist das Motiv so wichtig, dass sie auch als Familienromane gelesen werden können. Das kulturelle Erbe der Figuren und ihr Umgang mit ihren Eltern werden intensiv thematisiert. Besonders die soziokulturellen Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Einwanderungsgeneration spielen in Bezug auf die persönlichen Folgen der Einwanderung eine zentrale Rolle.

Die Protagonisten von *Tauben fliegen auf* und *Musica Leggera* sind Einwanderer der zweiten Generation und haben zum Einwanderungsland ein anderes Verhältnis als ihre Eltern, deren Entscheidung einzuwandern »der Entschluss [war,] auf Lebzeiten Ausländer zu bleiben.« (ML 37) Die Eltern, die in beiden Fällen aus wirtschaftlichen Gründen gekommen sind, zeigen in Bezug auf die Schweiz keine Zugehörigkeitsgefühle.

Durch die Einwanderung erhalten die Eltern und die Kinder also einen anderen soziokulturellen Hintergrund. Die Migration kann zudem einen Wandel des sozialen Status innerhalb der Familie zur Folge haben. In beiden Romanen haben die Kinder im Gegensatz zu den Eltern einen universitären Abschluss oder sie studieren. Diese »Verschiedenheit« (T 299), die Ildikó »verstehen« (T 299) will, verkompliziert das intergenerationelle Verhältnis. Wie bei *Musica Leggera* übernimmt der Roman von Nadj Abonji die Perspektive der Kinder, sodass die Bedeutung dieser Situation besonders für die zweite Generation deutlich wird. Wie sich die Eltern fühlen, erfährt der Leser dagegen nur ansatzweise. In *Mehr Meer* wird das Schweigen der ersten Generation gleich im ersten Satz thematisiert. Die Erzählerin notiert, dass ihr Vater nach seinem Tod »keine Briefe, keine handschriftlichen Notizen« (MM 7) hinterlassen hatte. Eigentlich wollte er »einiges aus seinem Leben aufschreiben, weil [die Erzählerin] ihn darum gebeten hatte. Für die Nachwelt, sagte ich, für uns, sagte ich.« (MM 7)

Die Erzählerin in *Mehr Meer* kommt aus einer Familie, die wohlhabender ist als die Familien der Protagonisten von *Musica Leggera* und *Tauben fliegen auf*. Sie nennt einige Eckpunkte der Einwanderung und der Integration ihrer Eltern (vgl. etwa MM 7-15, 87-90, 202-203) und kritisiert, dass diese sich »einen Törtchen antaten mit ihrer ängstlichen Überanpassung« (MM 109). Auch hier entstehen also in Bezug auf Migration familiäre Meinungsunterschiede.

Der Kontrast zwischen der ökonomischen Situation der Familie in *Mehr Meer* und den materiellen Verhältnissen der Protagonisten in Veteranyis Roman *War-*

um das Kind in der Polenta kocht könnte stärker kaum sein. Die Prekarität, in der die Zirkusartisten leben, ist nicht mit den anderen Beispielen vergleichbar. Die Familie als Ort des Schutzes und der Geborgenheit ist nicht gegeben. Das ständige Unterwegssein mit dem Zirkus führt im ersten Teil zur sozialen Isolation der Patchworkfamilie (die Schwester der Erzählerin ist eine Halbschwester, und ob der Vater ihr leiblicher Vater ist, stellt die Mutter in Frage, vgl. P 22 u. P 26). Als Kind ist die Protagonistin psychologisch verunsichert. Im zweiten Teil wird deutlich, dass die Erzählerin sich im Kinderheim auch nicht positiv entwickeln kann. Sie kommt im dritten Teil zurück zur Mutter und führt ein Leben, das immer mehr aus den Fugen gerät. Als Jugendliche wird sie dazu gezwungen, erotisch konnotierte Tanzauftritte durchzuführen, um ihr Leben und das der Mutter zu finanzieren. Im letzten Teil bietet eine Tante dem Kind und ihrer überforderten Mutter Schutz und nimmt beide bei sich zu Hause auf. Es ist also ein Familienmitglied, das eine Rettung der Erzählerin zustande bringt. Der Text suggeriert, dass beide von da an in der Schweiz wohnen.

Die Folgen der Fremdenfeindlichkeit

Die Erfahrung der Fremdenfeindlichkeit wird besonders bei Sterchi und Nadj Abonji dargestellt. In *Blösch* setzen die Innerwaldner gegenüber Ambrosio eine gezielte und erfolgreiche Ausgrenzungs- und Vertreibungsstrategie ein, die im Roman vorgeführt wird. Während in Sterchis Roman der Hass der Dörfler und der Alltagsrassismus einiger Schweizer Metzger offensichtlich zum Ausdruck kommt, so erfolgen dagegen die Äußerungen der Fremdenfeindlichkeit, die Ildikó und ihre Familie in *Tauben fliegen auf* betreffen, im Verborgenen und anonym.

Erstaunlich dabei ist, dass sich beide Figuren mit einer grafischen Symbolik wehren. Ambrosio zeichnet mit Blut einen großen Stier an die Schlachthauswand und organisiert zusammen mit anderen Arbeitern eine spontane Rebellion. Nach einem wichtigen Gespräch mit ihren Eltern, bei dem die ›Scheiß-Attacke‹ auf der Toilette des *Mondial* thematisiert wird, zeichnet Ildikó ihrerseits mit einem »Rahmbläser Grossbuchstaben auf den Dorfplatz, schöne, weisse, schmackhafte, fehlerfreie Buchstaben aus Vollrahm, mein harmloser Kinderschmerz für uns, die Familie Kocsis« (T 301). In beiden Fällen ist ein künstlerischer Impuls die Antwort auf Fremdenhass. Die Romane entwerfen am Schluss eine Revolte der Hauptfigur.

Auch in *Mehr Meer* wird Fremdenfeindlichkeit dargestellt. Der Grund, weshalb die Familie innerhalb Zürichs umzieht, ist, dass ein Nachbar den Vater wegen des Verdachts kommunistischer Spionage bei der Fremdenpolizei angezeigt hat. Die Episode ist wichtig, weil sie zeigt, dass auch Migranten aus sozial höheren Schichten einer Form von Rassismus ausgesetzt werden können.

Die Szenen, in denen fremdenfeindliche Handlungen vorgeführt werden, sind in Bezug auf den soziologischen Erkenntnisgewinn der Migrationsliteratur

im Schweizer Kontext von Bedeutung. Sie zeigen erstens, wie rassistische und fremdenfeindliche Attitüden und Handlungen konkretisiert werden können. Die fiktionalen Texte sind diesbezüglich durchaus als wertvolle zeithistorische Dokumente zu betrachten.¹⁶ Zweitens führen sie vor, wie die Einwanderer auf den Hass reagieren können, wie erschütternd rassistische Erlebnisse sind, wie tief und langfristig die Diskriminierung jemanden emotional beschäftigen kann. Die Texte machen deutlich, wie wichtig es ist, sich mit diesen gesellschaftlichen Phänomenen zu beschäftigen.

Sozialisierung

Es gibt nur einen Moment, in dem die Landesgrenze überquert wird, einen Tag, an dem man ankommt. Die Integration und die Akkulturation sind dagegen als Teil einer langzeitlichen individuellen Entwicklung zu betrachten, in der die gesellschaftlichen Kontakte eine zentrale Rolle spielen. Die fünf Texte stellen die Folgen der Migration dar und decken daher eine erzählte Zeit von mehreren Jahren oder Jahrzehnten ab, in denen die Sozialisierung stattfindet.

Von den fünf Romanen ist *Blösch* der einzige mit einem Protagonisten, der im Erwachsenenalter einwandert. Es vergehen zwischen dem detailliert dargestellten Moment der Ankunft und dem Ende des Romans sieben Jahre. Die Menschen, mit denen Ambrosio in dieser Zeit Kontakte hat, kann man in zwei Kategorien teilen: diejenigen, die ihm wohlgesinnt sind, und diejenigen, die ihn wegen seiner Herkunft abweisend behandeln. Aus dem Dorf wird er vertrieben und im Schlachthof wird er ausgebeutet. Ambrosio, der nur durch seine Anstellung soziale Kontakte zu haben scheint, wird der deutschen Sprache nie richtig mächtig.

Auch in *Tauben fliegen auf* spielt die Arbeit der Protagonistin im Familiencafé eine zentrale Rolle, doch das *Mondial* ist nicht der einzige Ort, wo Ildikó mit anderen Leuten in Kontakt kommt. Einige Szenen finden in einem Züricher Industriegelände statt, das von Autonomen besetzt wurde. Die Kontraste zwischen dem kleinbürgerlichen Kaffeehausambiente und der linksautonomen Szene machen die Vielschichtigkeit und die Komplexität der sozialen Kontexte, in denen sie sich bewegt, deutlich. Beide Orte wird sie am Ende meiden.

Wenn die Protagonisten als Kinder einwandern, ist ihre Sozialisierung eine andere als die ihrer Eltern. Der Ich-Erzähler von *Musica Leggera* ist sogar in der Schweiz geboren und daher auch nicht als ›Einwanderer‹ zu bezeichnen. Die Schule als Bindeglied zwischen Familienzelle und Gesellschaft spielt in diesem Roman eine wichtige Rolle, da der Protagonist später auch Lehrer wird. Der Text thematisiert, dass der Erzähler und Maria in zwei Institutionen sozialisiert werden: in

16 Zum Umgang mit literarischen Texten als zeithistorische Quellen, vgl. Kuzmics u. Mozetič: *Literatur als Soziologie*. 2003, bes. S. 1-25 u. S. 158-164.

der öffentlichen schweizerischen Schule und den vom italienischen Konsulat organisierten Sprachkursen. Der Roman zeigt die Probleme und die Folgen dieser doppelten kulturellen Herkunft auf. Besonders die Darstellung des Selbstbestimmungsprozesses des Erzählers bietet zu dieser Frage wertvolle Erkenntnisse.

Auch in *Warum das Kind in der Polenta kocht* hat die Schule eine wichtige Funktion. Zuerst befindet sich die Erzählerin mit ihrer älteren Schwester in einem abgelegenen Kinderheim in den Bergen (P 79-129). Dort macht sie keine positiven Erfahrungen (vgl. P 120). Nachdem gegen Ende des Romans ein Berufsberater den Analphabetismus der jugendlichen Erzählerin erkennt, beschließt diese nun doch das Schreiben mit einem »JUGENDEXIKON IN FARBE« (P 180) zu lernen; sie »riß [...] jeden Tag eine Seite aus und lernte sie auswendig.« (P 180) Der Text suggeriert, dass diese späte Entscheidung für eine Grundausbildung eine Emanzipierung von der Mutter ermöglicht. Diese ist nämlich davon überzeugt, dass »Bücher [dumm] machen« (P 161). Die Zerstörung des Buchs symbolisiert die Gewalt in diesem Emanzipationsprozess, bei dem sich die Erzählerin von ihrer Mutter losreißt. Etwa zur gleichen Zeit deutet die misslungene Bewerbung auf eine Schauspielschule jedoch auch darauf hin, dass die Sozialisierung durch eine öffentliche Institution ihr zunächst verweigert wird. Die Darstellung der Aufnahmeprüfung wird als befremdend für die Erzählerin dargestellt: »Alle Schüler standen im Kreis, bewegten sich wie Tiere und machten Geräusche.« (P 184) Im Kontext des experimentellen Theaters fühlt sich die Erzählerin nicht zugehörig. Sie versteht den Sinn der Übung mit den »Geräuschen« nicht.

Der Kontrast zu *Mehr Meer* ist frappant. Obwohl während der Kindheit die fremde Herkunft der Erzählerin thematisiert wird, spielt diese im Laufe der Adoleszenz in den Kapiteln, die von der Ausbildung handeln, keine zentrale Rolle mehr. Die Schule wird zum Ort, in dem erste Freundschaften entstehen und vergehen. Sie ist besonders deshalb wichtig, weil sie der Raum ist, in dem die Liebe zur Literatur entdeckt wird. Auch die Kirche spielt in *Mehr Meer* als Ort der Sozialisierung eine wichtige Rolle (vgl. etwa MM 200).

Die fünf Texte stellen also konkrete und vorstellbare Situationen dar, in denen das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft thematisiert wird. Besonders in Bezug auf die Frage, wie die Einwanderer sich selbst in ihrem sozio-kulturellen Kontext sehen, kann die Migrationsliteratur Antworten in der Form von differenzierten Fallbeispielen bereitstellen. Der wichtigste Aspekt ist dabei der Unterschied zwischen den Generationen. Verkörpert durch die Erzähler von *Musica Leggera*, *Warum das Kind in der Polenta kocht*, *Tauben fliegen auf* und *Mehr Meer* entwickelt die zweite Generation zur Schweiz emotionale Bindungen, die die erste Generation scheinbar auch nach zwanzig Jahren nicht empfindet, weil ihre Sozialisierung nicht in der Schweiz stattgefunden hat. Wenngleich die unterschiedliche Sozialisierung nicht zwingend zu Konflikten mit den Eltern führt, so prägt sie das Familienleben.

Traditionen aus dem Herkunftsland und aus der Schweiz

Das Pflegen von Traditionen aus dem Herkunftsland wird in einigen Texten thematisiert. Die Bedeutung der Corrida wurde in der Analyse von *Blösch* hervorgehoben. Dass Ambrosio einige Schweizer Bräuche merkwürdig erscheinen, wird deutlich gemacht: Das Sportschießen, die geschmückten Glocken der Kühe und der als klischeehaft dargestellte Sauberkeitsdrang der Innerwaldner bilden Elemente, die das Staunen und die Verwirrung des Knechts auslösen.

Bei Franco Supino spielt die italienische Musik als kultureller Bezugspunkt eine zentrale Rolle in der Ich-Suche des Erzählers. Dadurch, dass er Markus, seinem Schulfreund, die Welt der *musica leggera* eröffnet, damit dieser Maria verführen kann, sieht man, wie Elemente der italienischen Kultur von Protagonisten übernommen werden, die, wie Markus, als typisch schweizerisch dargestellt werden (vgl. ML 28-33). Durch seine sozialen Interaktionen verändert der Einwanderer nicht nur sich selbst, er hat auch einen Einfluss auf die Schweizer, mit denen er in Kontakt ist.

Ebenso wie bei *Musica Leggera* die Musik als kultureller Hauptbezugspunkt im Titel steht, so erkennt man auch in *Warum das Kind in der Polenta kocht* das Kochen als Symbol kultureller Herkunft. Ihr Land kennt die Erzählerin »nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen [ihrer] Mutter.« (P 10) Traditionelle Gerichte und das gemeinsame Essen bieten der Erzählerin im ersten Teil des Romans einen seltenen Halt. Nahrung spielt auch in *Tauben fliegen auf* eine wichtige Rolle. Die Familie isst bei sich zu Hause gerne Gerichte aus ihrer Heimat und dies wird thematisiert (vgl. etwa T 85). Das Eröffnungsmenü des *Café Mondial* könnte jedoch schweizerischer kaum sein: »KALBSHAXE MIT KARTOFFELSTOCK/UND RÜBLI/DESSERT SURPRIS« (T 59) schreibt Ildikó auf die Tafel.¹⁷

Diese fünf Aspekte – Fremdheit, Familie, Fremdenfeindlichkeit, Sozialisierungsprozesse und Traditionen – strukturieren langfristig die Erfahrung der Einwanderung und der Integration. In diesen Bereichen entstehen Interaktionen zwischen den Einwanderern und der Gesellschaft, in der sie nun leben. Diese Interaktionen bestimmen die Erfahrung der Migration. Ihre Thematisierung in den Texten gibt konkrete und plausible Hinweise darauf, wie bestimmte Lebensbereiche durch Migration betroffen werden. Der literarische Text ermöglicht es, aufzuzeigen, inwiefern die Protagonistin oder der Protagonist auf die genannten Aspekte reagiert. Gefühle, Emotionen, aber auch das Bild, das die Figuren von sich selbst haben, werden dabei darstellbar. Als soziale Modellfiguren eröffnen uns die Erzähler und Protagonisten der fünf Romane einen Raum, um das Phänomen der Migration besser verstehen zu können.

17 Die Wörter *Kartoffelstock* (Püree), *Rübli* (Mohrrüben) und *Surpris* (Überraschung) sind schweizerisch.

In der Einleitung seiner Essaysammlung *Die Verortung der Kultur* fragt Homi Bhabha, wie Subjekte sich ›im Dazwischen‹ bilden.¹⁸ Um dies zu beantworten, sieht er die Notwendigkeit, »über Geschichten von Subjektivitäten mit einem Ursprung oder Anfang hinaus zu denken und sich auf jene Momente oder Prozesse zu konzentrieren, die bei der Artikulation von kulturellen Differenzen produziert werden.«¹⁹ Diese interkulturellen Artikulationen werden in den untersuchten Texten sichtbar. Die Migrationsliteratur erweist sich als geeigneter Gegenstand, um die Frage nach der Entwicklung des Subjekts ›im Dazwischen‹ anzugehen, weil sie Begegnungen mit dem Anderen darstellen und ermöglichen.

7.3 Die Erzählweisen der Migration

Wie werden die genannten Aspekte der Migration vermittelt, sodass der literarische Einblick möglich wird? Da der Erkenntniswert der Migrationsliteratur in der Fähigkeit der Texte beruht, Gefühle, Gedanken und Emotionen zu vermitteln, ist die Analyse der Erzählweisen, also die Frage nach der literarischen Darstellung der Gefühle, für diese Untersuchung von zentraler Bedeutung. Wodurch unterscheiden sich die Erzählstrategien der fünf Romane, und in welchen Punkten lassen sich Analogien identifizieren?

Jeder Text setzt formal-ästhetische und narrative Schwerpunkte. Zwei Aspekte wurden in Bezug auf Narration systematisch untersucht: der Erzählmodus und die Zeitdarstellung. *Blösch* ist der einzige Text, in dem die Handlung vorwiegend nicht von einer Ich-Perspektive aus erzählt wird, sondern multiperspektivisch. Es wird zum einen dargestellt, wie Ambrosio auf einem Dorf sechs Monate lang als Melker arbeitet, und zum anderen wird der Arbeitstag in einem industriellen Schlachthof erzählt. Zwischen diesen zwei Handlungssträngen erstreckt sich eine Zeit von sieben Jahren, von der kaum die Rede ist. Eine direkte Beschreibung von Ambrosios Emotionen oder Gedanken findet nur partiell statt. In den Kapiteln, die den Arbeitsalltag auf dem Schlachthof schildern, fokussiert die Erzählung auf die anderen Metzger, sodass die Hauptfigur in den Hintergrund gerückt wird. Die Handlung im Schlachthof wird zudem auf eine komplexe und zum Teil experimentelle Art erzählt, weil mehrere Erzählinstanzen erkennbar sind. Neben der Allegorie des Schlachtens als Bild für Ambrosios Entfremdung trägt auch die literarische Form, die zersplitterte Erzählweise dazu bei, die Darstellung der Gedanken und Gefühle von Ambrosio zu verdeutlichen.

18 Bhabha: *The Location of Culture*. 1994, S. 2. »How are subjects formed ›in-between‹ [...]?«

19 Ebd.

Darstellung von Verwirrung durch Verwirrung des Lesers

Ein ähnliches Verfahren der Beschreibung von Gefühlen über die Erzählweise kann auch in *Tauben fliegen auf* festgestellt werden. Die Gedanken der Protagonistin werden intensiver und detaillierter dargestellt, als dies in *Blösch* der Fall ist. Diese Gedankenbeschreibungen erfolgen zum Teil im Modus des *stream of consciousness* (vgl. u. a. T 194-198 u. T 295-301), in dem eine Zusammenführung von Außen- und Innenperspektive stattfindet. Auch die zahlreichen Klammern im Text, in denen Reflexionen der Erzählerin formuliert werden, tragen zu einer Erzählweise bei, die auf das Innere der Figur fokussiert. Die verschachtelte Darstellung der Ereignisse, die insbesondere für das vorletzte Kapitel von *Tauben fliegen auf* analysiert wurde (vgl. T 278-301), zeigt, dass die verwirrende Erzählweise für die Verwirrung der Figur steht. Dieses besondere literarische Verfahren, Gefühle anhand der Erzählweise zu vermitteln, funktioniert mit dem Gefühl der Verwirrtheit besonders gut. Ildikó spürt nach dem Gespräch mit ihren Eltern am Tag nach der ›Scheiß-Attacke‹ eine starke emotionale Regung und ist innerlich aufgewühlt. Auch Ambrosio empfindet ähnliche Emotionen beim Erkennen der Kuh Blösch (vgl. z.B. B 70, 72 u. 405f.). Die erzählerische Besonderheit dieser zwei Stellen ist, dass die Narration durch ihre Komplexität während des Lesens ein ähnliches Gefühl von Verwirrtheit aufkommen lässt. Die Vermittlung der Gefühlslage des Protagonisten erfolgt nicht durch Erklärungen und Beschreibungen, sondern durch die Erzählweise.

Auch in *Musica Leggera* erkennt man in einer hochemotionalen Szene dieses Erzählverfahren. Der Erzähler besucht mit Maria ein Konzert von Francesco De Gregori. Beide warten darauf, dass er ihr Lieblingslied *Pablo* singt, das von der Einwanderung in die Schweiz handelt. Doch als das Konzert zu Ende geht, ohne dass das Lied gesungen wird, lassen sich beide los, Maria verschwindet kurz und der Erzähler trifft plötzlich Katrin, mit der er eigentlich zusammen ist (vgl. ML 83-87). Wie die Analyse gezeigt hat (vgl. S. 130-133), findet dort auch eine Verkomplizierung der Erzählweise statt, die für die konfuse emotionale Lage des Protagonisten stehen kann, der nicht zu wissen scheint, ob er Maria oder Katrin liebt.

Dieses Verfahren soll mit einem Beispiel aus Sterchis Roman nochmals kurz veranschaulicht werden. Als Ambrosio im Schlachthof nach sieben Jahren Blösch wiedersieht, wird die Szene folgenderweise erzählt: Er

hielt plötzlich inne und ließ die Klinge zu Boden fallen.

– Caramba! Esa vaca! Blösch! Pero si yo la conozco! Blösch!²⁰ und die Rinder gehören zu den ›Säugetieren‹, zur Ordnung der ›Paarhufer‹ und der Unterordnung der ›Wiederkäuer‹ und schließlich zur Familie der ›Hohlhörnigen‹ (Cavicornier) oder

20 »Donnerwetter! Diese Kuh! Blösch! Aber ja, ich kenne sie! Blösch!«

Boviden, und elend folgte Blösch Krummen aus dem Viehwaggon, ging an einem Bein lahm über die Annahmerampe. (B 70 kursiv i. O.)

Der plötzliche und unmittelbare Wechsel zur kursiv markierten taxonomischen Beschreibung der Kuh überrascht und verstört. Die Mehrsprachigkeit in der Passage verstärkt noch das Durcheinander. Ambrosios Gefühle werden hier nicht beschrieben, aber sie werden durch die Narration literarisch vermittelt. Somit entsteht ein literarischer Einblick besonderer Art.

Dieses Phänomen einer als ›komplex‹ zu bezeichnenden Erzählweise, die das Innere der Figur widerspiegeln soll, erklärt auch die Wirksamkeit von *Warum das Kind in der Polenta kocht* als literarischer Einblick in die Migration. Das Prinzip wird im Roman von Aglaja Veteranyi anders konkretisiert als in den übrigen Texten. In den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Beat Sterchi spielt die Zeitdarstellung eine wichtige Rolle: Anomalien im Erzählrhythmus, in der Erzählgeschwindigkeit und in der Chronologie erzeugen einen Teil der erzählerischen Vielschichtigkeit und Komplexität. Aglaja Veteranyis Roman wird vorwiegend chronologisch erzählt. Dort erklärt das Erzählprinzip der Lakonie die Wirksamkeit des Textes, um die Traumata der Figur darzustellen. Indem der Text wenig Informationen zur Handlung und zum Leben der Erzählerin gibt, fordert er zudem das Interpretationsvermögen des Lesers. Die Analyse hat gezeigt, dass der Text auch gattungsspezifisch schwer zu fassen ist, denn er weist Eigenschaften des Lyrischen, des Tagebuchs und des Märchens auf.

Darstellung von Erinnerungen

In einem geringeren Grade ist diese Gattungsvielfalt auch in *Mehr Meer* präsent. Einige Passagen sind als Gedichte zu lesen, andere weisen eine Struktur auf, die wegen ihrer Dialogizität besonders dem Drama ähnelt. Der Text von Ilma Rakusa entwickelt zudem eine Dynamik, in der die Erinnerung und der Akt des Erinnerns die wichtigsten erzählerischen Eigenschaften bilden. Der Untertitel *Erinnerungspassagen* kündigt dies an. Dabei konzipiert der Text eine narrative Mehrschichtigkeit: Erinnerung und Gegenwart, Denkbilder und Beobachtungen werden miteinander verwoben.

Auch in *Musica Leggera* werden Momente dargestellt, in denen der Ich-Erzähler sich erinnert. Während einer Nacht hört er verschiedene Lieder aus seiner CD-Sammlung. Die Lieder haben dabei zunächst die Funktion eines Erinnerungsauslösers: Sein »Leben ist die Folge von Szenen, die in [ihm] wach werden, wenn [er] diese Musik hört.« (ML 7) Diese »Szenen« aus seinem Leben, die man als Erinnerungsepisoden bezeichnen kann, werden erzählt; für jedes gehörte Lied steht ein Kapitel. Zweitens dienen die Lieder auch als kulturelle Bezugspunkte. Der Inhalt des Liedtextes wird mit dem Gegenstand der Erinnerung in Verbindung gebracht.

Die intermedialen Bezüge zwischen der Handlung und der *musica leggera* stellen die narrative Besonderheit des Romans dar. Die nie konkretisierte Liebesgeschichte zwischen ihm und Maria sowie seine Überlegungen in Bezug auf seine kulturelle Herkunft werden nach diesem Prinzip vor allem chronologisch erzählt, wobei Hinweise auf den Erinnerungsakt in den Text eingebaut werden. Dieses erzählerische Setting verdeutlicht die Notwendigkeit einer komplexen Erzählweise, um die kulturellen Zugehörigkeitsgefühle der Einwanderer der zweiten Generation darzustellen. Die Erzählperspektive von *Musica Leggera* entspricht meistens dem Wahrnehmungshorizont des Erzählers. Die Szene, in der die Einwanderung der Eltern allegorisch geschildert wird und der Erzähler sich als Fabelwesen poetisiert (vgl. ML 34-38), sowie der Bericht von Markus' Reise mit Maria und ihrer Familie nach Italien (vgl. ML 101-132) bilden Ausnahmen.

Perspektiven der zweiten Generation

Auffällig in Bezug auf die Frage »Wer sieht, wer spricht?« ist, dass sich der literarische Einblick in die Migration in den fünf Beispielen in erster Linie auf die zweite Generation bezieht. Die weniger ausgeprägte Innensicht der ersten Generation in der Migrationsliteratur kann man erstens dadurch erklären, dass ihre Situation im Vergleich zur zweiten Generation anders ist, was ihre Zugehörigkeitsgefühle betrifft. Die Heimat der ersten Generation ist ihr Herkunftsland. Die Eltern leben in einem Land, das ihnen fremd ist und ihnen fremd bleibt. In den Jahren, die Ambrosio am Schlachthof gearbeitet hat, »erlag [er] der unter seinen ausländischen Arbeitskameraden vorherrschenden Apathie, mit der man den Angelegenheiten einer Gesellschaft begegnet, zu der man sich nicht zugehörig fühlt.« (B 360) Die Elterngeneration in *Tauben fliegen auf* und in *Musica Leggera* zeigt in Bezug auf die Schweiz keine Verbundenheit. In *Warum das Kind in der Polenta kocht* grenzt sich im ersten Teil die Zirkusfamilie von ihrer Umwelt ab. Zugehörigkeitsgefühle der Mutter gegenüber dem Ort, an dem sich die Protagonisten befinden, findet man im Text nicht. Die Perspektive bleibt dabei stets die der kindlichen Erzählerin.

Auch in diesem Punkt unterscheidet sich *Mehr Meer* von den anderen Texten. Die Erzählerin bedauert, dass sich ihre Eltern so stark anpassen; einen Einblick in deren Gefühle bekommt man in diesem Text jedoch auch nur ansatzweise.

Eine Erklärung für diesen Fokus auf die zweite Generation liefert der biographische Hintergrund von Franco Supino, Melinda Nadj Abonji und Ilma Rakusa. Die drei wurden als Kinder von Einwanderern in der Schweiz sozialisiert und waren während ihrer Kindheit und Adoleszenz mit dieser doppelten Herkunft konfrontiert. Auch Aglaja Veteranyi ist in einem Kontext aufgewachsen, in dem ihre Mutter

als Ausländerin betrachtet wurde. Der Blick der zweiten Generation ist auch der Blick dieser vier Autoren.²¹

Alle fünf Texte entwickeln eine komplexe Erzählstruktur und ermöglichen dadurch einen Einblick in die Migration, der nicht nur über Inhalte vermittelt wird, sondern auch anhand der Gestaltung dieser Inhalte. Die Literarizität²² der Werke ist zentral. Die Literatur als Kunst und spezifische Form gesellschaftlicher Kommunikation erlaubt eine besondere Beobachtung dieses Phänomens, die auf das Innere fokussieren kann. Eine derart präzise Beschreibung von Gedanken und Emotionen wäre mit anderen Medien, wie etwa mit der Reportage, der historischen oder soziologischen Studie, nicht möglich.

Bei der Beschreibung und der Analyse der Gestaltung der Romane ist der Vergleich mit anderen Texten ergiebig. Besonders der Vergleich zwischen *Blösch* und *Berlin Alexanderplatz* von Döblin und zwischen *Mehr Meer* und Walter Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* konnte dazu beitragen, die sprachlichen und narrativen Besonderheiten der analysierten Texte von Beat Sterchi und Ilma Rakusa zu erläutern.

7.4 Literatursprachen und Mehrsprachigkeit

Neben einer besonderen Narration entwickelt jeder analysierte Roman auch eine spezifische Literatursprache. Die fünf Romane sind diesbezüglich sehr unterschiedlich. Der narrativen Multiperspektivität von *Blösch* entspricht auch eine sprachliche Uneinheitlichkeit. Der ruhigere Erzählgang in den Kapiteln, die in Innerwald spielen, und das hektische Fabriknarrativ der anderen Kapitel wechseln sich ab. Die Übernahme von anderen nicht-literarischen Texten in einem Collage-Verfahren trägt zu dieser intendierten sprachlichen Polyphonie bei. Auch die *Erinnerungspassagen* von Ilma Rakusa ziehen verschiedene sprachliche Register. Ähnlich ist die Situation in *Musica Leggera*, wo zahlreiche intertextuelle Verweise aus den anzitierten Liedern eine sprachlich-ästhetische Mehrschichtigkeit bilden.

Dass *Warum das Kind in der Polenta kocht* sich unweit der Grenze zur nicht-erzählenden Literatur befindet, wurde bereits thematisiert; sprachlich betrachtet ist

21 Vgl. zum Umgang mit der Autorenbiografie das Unterkapitel 1.5 »Was ist ›Migrationsliteratur?‹«, S. 37-45.

22 Der Begriff »Literarizität« ist hier als »Bezeichnung bestimmter sprachlicher Merkmale [zu verstehen], z.B. auf syntaktischer, lexematischer oder stilistischer Ebene, die eine ›literarische‹ oder ›poetische‹ Sprache von einer Gebrauchs- oder Alltagssprache abheben; in dieser Verwendungsweise wird ›Literarizität‹ graduell aufgefasst, d.h. eine sprachliche Äußerung kann sich durch mehr oder weniger Literarizität auszeichnen.« Vgl. Köppe, Tilmann u. Winko, Simone: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2008, S. 32f.

der Text trotz der Mehrdeutigkeit einiger Passagen erstaunlich einheitlich. Die typografische Gestaltung mit Leerstellen und das Vorkommen von Sätzen in Großbuchstaben bleibt konstant. Auch die Stimme der Erzählerin, direkt und suggestiv, bleibt in ihrer Art unverändert. Die Strukturierung des Textes in vier Teile mit nummerierten Unterkapiteln trägt zu dieser ästhetischen Einheit bei, die man mit der stilistischen Kohärenz eines Lyrikbandes vergleichen kann.

Auch der Roman *Tauben fliegen auf* bleibt von der ersten bis zur letzten Seite seiner unverkennbaren Erzählweise treu. Zum einen wird diese durch den musikalischen Rhythmus in den langen Abschnitten und Sätzen erkennbar. Zum anderen markiert die Vorgehensweise, die Gedanken und Beobachtungen assoziativ miteinander zu verbinden, den besonderen Gestus dieses Romans. Obwohl die fünf Texte je eine eigene und unverkennbare Literatursprache entwickeln, besitzen sie auch sprachliche Gemeinsamkeiten.

Mehrsprachigkeit

Die Mehrsprachigkeit ist in allen fünf Texten sowohl ein ästhetisches Merkmal als auch ein wichtiges Thema. Die Intensität dieser Präsenz variiert stark: In *Blösch* und *Musica Leggera* ist die Mehrsprachigkeit besonders auffällig; dagegen kommen bei *Mehr Meer* und in *Tauben fliegen auf* Ausdrücke in fremden Sprachen seltener vor. Einzig in *Musica Leggera* werden Sätze in Fußnoten übersetzt. In den anderen Werken werden die fremdsprachigen Aussagen durch den Kontext verständlich (vgl. etwa T 171).

Dass in der Migrationsliteratur Textstellen in einer anderen Sprache als Deutsch vorkommen, erstaunt nicht, weil Einwanderung meistens einen Wechsel der Sprache bedeutet.²³ In den fünf untersuchten Texten ist dies der Fall. Die Figuren sind in der Regel mehrsprachig. Der literarische Text vermag es, eindringlich aufzuzeigen, was diese Situation für die betroffenen Personen bedeuten kann. Dass eine Sprachgrenze auch innerhalb der Familie gezogen werden kann, gehört zum Leben von Menschen, deren Geschichte durch Migration geprägt wird: Wenn für die Eltern die Sprache des Herkunftslandes die Hauptsprache bleibt, so ist es für die Kindergeneration anders (vgl. etwa ML 53 u. 135-39 sowie T 149). Die zweite Generation wurde im Einwanderungsland sozialisiert; durch Schule, Arbeit, Freundschaften und Liebesbeziehungen wird die Sprache des Einwanderungslandes für die Protagonisten zur Hauptsprache. Ihr Wortschatz ist auf Deutsch breiter als in der Sprache ihrer Eltern. Dieser Aspekt spielt in den vier untersuchten Familienromanen eine wichtige Rolle, er wird jedoch auf unterschiedliche Weise thematisiert.

23 Vgl. Dembeck u. Parr: *Mehrsprachige Literatur*. 2017, S. 9-14.

Nur *Warum das Kind in der Polenta kocht* verzichtet praktisch auf Stellen, in denen andere Sprachen manifest vorkommen. Die letzten Wörter des Romans »THE END« (P 189) bilden eine Ausnahme. Mehrsprachigkeit wird dort anders dargestellt. Die Mutter spricht Rumänisch und es wird angedeutet, dass der Vater Ungarisch spricht (vgl. P 50 u. P 187). Im Kinderheim wird die kindliche Erzählerin mit neuen Sprachen konfrontiert. Sie notiert, dass die Leiterin »eine Sprache [sprach], die wie singen klang.« (P 82) Sie signalisiert, dass sie das Gesagte nicht versteht. Dort reflektiert sie über Mehrsprachigkeit und notiert: »IN JEDER SPRACHE HEISST DASSELBE ANDERS.« (P 87) Sie fragt sich auch, was es ihr nütze, »die fremde Sprache zu lernen, wenn [ihre] Mutter sie nicht richtig versteht« (P 100). Die Emanzipation von der Mutter erfolgt am Ende des Romans wie gesagt primär sprachlich.

Auch in *Mehr Meer* wird deutlich, dass die Aneignung von fremden Sprachen eine zentrale Rolle in der Entwicklung der Protagonistin spielt. Wenn in der frühen Kindheit das Italienische von Triest, das Ungarische der Mutter und das Slowenische des Vaters die polyphone Umgebung bildeten, in der das Kleinkind aufwuchs, so fand die Erzählerin über das Deutsche den Weg in die Welt der Literatur. Die Aneignung während des Studiums von weiteren Sprachen, das Französische und das Russische, spielen für die weitere Entwicklung ihrer »zügigen Existenz« (MM 318) auch eine zentrale Rolle. In der Analyse wurde gezeigt, dass die verschiedenen Sprachen als Inseln betrachtet werden können, zwischen denen die Erzählerin im Meer der Literatur navigiert.

Migration übersetzen

Allen Texten ist zudem gemeinsam, dass Gespräche, die in einer anderen Sprache stattfinden, auf Deutsch erscheinen, was allerdings in den meisten Fällen nicht explizit thematisiert wird. In *Blösch* werden in den Kapiteln, die auf dem Bauernhof spielen, Kommunikationsversuche zwischen Ambrosio und den anderen Protagonisten nicht übersetzt, sodass die Situation der ›Fremdsprachigkeit‹ des spanischen Einwanderers in der direkten Rede wiedergegeben wird. Allein seine Gedanken werden auf Deutsch wiedergegeben.

In *Tauben fliegen auf* und in *Mehr Meer* wird über Mehrsprachigkeit und die Unübersetzbarkeit einiger Begriffe reflektiert. Als in Melinda Nadj Abonjis Roman der Vater in der Küche am Kochwein nippt, heißt es zum Beispiel: »Das ist der Anfang vom Ende, wenn du trinkst, sagt Mutter auf Ungarisch« (T 86 Hervorhebung SM). Anderenorts wünscht sich die Erzählerin, sie »könnte Vaters Flüche hörbar machen, so in die andere Sprache übersetzen, dass sie wirklich glänzen« (T 165).

Die Erfahrung der Migration in die Schweiz findet in mehreren Sprachen statt. Zum Teil wird diese Mehrsprachigkeit manifest dargestellt, sodass sie wahrnehmbar wird; zum Teil wird sie übersetzt, was an einigen Stellen wiederum thematisiert

wird. Durch die hohe Bedeutung der verschiedenen Sprachen in der Migrationsliteratur entwickelt diese Textsorte eine starke Sensibilität für Mehrsprachigkeit. Sprachen und Spracherwerb sind für die Protagonisten in den untersuchten Texten ein wichtiger Aspekt für das Spannungsverhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden.

Schweizerdeutsch

Da sich die fünf Handlungen in der Schweiz abspielen, kommt auch die spezifische sprachliche Situation des Landes in den Texten zum Ausdruck. Wer in die deutschsprachige Schweiz einwandert, muss beides lernen: den Dialekt und die Schriftsprache. Was die erste Generation betrifft, spricht Ambrosio in *Blösch* einfache schweizerdeutsche Sätze (vgl. u.a. B 321, 360). Seine Versuche, der Standardsprache mächtig zu werden, scheitern (vgl. B 360). In *Musica Leggera* hat man es mit einer analogen Situation zu tun, in der die Eltern nur das Nötigste gelernt haben. An den wenigen Stellen, in denen ihre Rede nicht auf Italienisch wiedergegeben wird, handelt es sich um Schweizerdeutsch (vgl. ML 135). Was *Warum das Kind in der Polenta kocht* und *Mehr Meer* betrifft, so wird das Sprachniveau der Eltern nicht thematisiert. In *Tauben fliegen auf* ist die Situation am komplexesten: Die Eltern haben die Sprache gelernt und äußern sich auch auf Schweizerdeutsch (vgl. T 228), obwohl sie sich dabei unwohl fühlen. Nach der Attacke im *Mondial* erklärt die Mutter, dass sie sich nicht wehren will: Wenn sie und ihr Mann »eine richtige Ausbildung [hätten], könnten wir vielleicht – dann hätten wir die Möglichkeit, den Mund aufzumachen, aber so?« (T 298) Die Eltern fühlen sich zu unsicher, um eine Anzeige zu erstatten, und verdrängen den Vorfall lieber.

Die Protagonisten der zweiten Generation können mit der schweizerischen Diglossie genauso gut umgehen wie Einwohner, die Eltern schweizerischer Herkunft haben. Dabei spielt der Moment der Einwanderung für den Spracherwerb eine zentrale Rolle. Diejenigen, die wie die Erzählerinnen von *Tauben fliegen auf* oder *Mehr Meer* im frühen Kindesalter in der Schweiz ankommen, erlernen beide Sprachen, Mundart und Hochdeutsch. Für jemand, der im Erwachsenenalter einwandert, ist dies schwieriger. Dieser Punkt erklärt auch, dass die Einwanderer der ersten Generation sich im neuen Land lebenslang fremd fühlen.

7.5 Ein differenziertes Bild der deutschsprachigen Schweiz

Exemplarisch zeigen die fünf Texte die Folgen der Einwanderung für das Individuum. Sie ermöglichen nicht nur ein Verständnis der Migration als persönliches Ereignis; der genaue Blick auf das Individuelle schafft die Voraussetzung, um Migration als gesellschaftliches Phänomen besser begreifen zu können. Jedes Fallbei-

spiel bezieht sich auf die Deutschschweiz und handelt von der Schweiz als Einwanderungsland.

Verschiedene Aspekte, die spezifisch für die Schweizer Gesellschaft gelten, werden in Bezug auf Migration in den Werken thematisiert und variieren je nach Roman stark: Neben der bereits erwähnten Diglossie zählt das politische System der direkten Demokratie als politische schweizerische Besonderheit zu den Elementen, die in den Texten vorkommen können. Bei Abstimmungen über Reformen zur Einwanderung bekommt das Thema mediale Aufmerksamkeit und eine öffentliche Präsenz. *Tauben fliegen auf* zeigt, wie die Eltern, kurz nachdem sie in die Schweiz kamen, mit der Schwarzenbach-Initiative konfrontiert wurden (vgl. T 101f.). Auch das besondere Einbürgerungsverfahren, das sich auf der amtlichen Ebene der Gemeinde abspielt, wird im Roman detailliert dargestellt (vgl. T 284-288).

Entwicklungen der Haltung der Schweizerinnen und Schweizer gegenüber Migration

Zusammengenommen erzählen die fünf Werke von den gesellschaftlichen Entwicklungen der Schweiz in Bezug auf Einwanderung. Sie geben eine Idee davon, wie sich der Umgang mit Ausländerinnen und Ausländern zwischen 1960 und 2000 entwickelt hat. Das soziale Bild der Schweiz in den 1960er Jahren, das in *Blösch* erscheint, ist von einer starken Fremdenfeindlichkeit geprägt. *Musica Leggera* thematisiert zwar, dass die Eltern des Ich-Erzählers sich in der Schweiz nicht zugehörig fühlen. Wie Ambrosio sind sie ausgewandert, um einer extremen Armut zu entkommen. Als Secondo sieht sich der Protagonist als gewöhnliches Mitglied der Gesellschaft; er selbst erfährt keine Fremdenfeindlichkeit.

Wenn man *Blösch* und *Musica Leggera* zusammen betrachtet, verdeutlichen sie Veränderungen in der Gesellschaft. Die Schweiz der 1950er und 1960er Jahre, die in *Blösch* dargestellt wird, reagiert auf Einwanderung im Großen und Ganzen abweisend, dies sowohl auf dem Lande wie auch in der Stadt. Bereits in den 1980er Jahren weisen die untersuchten Texte darauf hin, dass zumindest im urbanen Raum die Schweizer Gesellschaft mehrheitlich ihre Multikulturalität zu akzeptieren scheint.

In *Warum das Kind in der Polenta kocht* stellt sich die Frage nach dem Bild, das von der Schweiz gegeben wird, anders. Die Erzählperspektive mit einem kindlichen Wissenshorizont und die Lakonie des Textes erklären, dass dieser Aspekt weniger expliziert wird. Zwei Elemente thematisieren einen Kontakt zwischen der Protagonistin und den Schweizer Institutionen: Die erste Episode betrifft einen Abschnitt der Kindheit, in dem die Erzählerin in einem Waisenhaus in den Bergen wohnt. Der Aufenthalt wird zum Misserfolg, weil die konservative und religiös geprägte Strenge des Heimes eine Beziehung zum Kind verhindert, die von gegenseitigem Vertrauen getragen wäre. Es wird dem Kind ein Verhaltensmuster aufgezwungen, in das es nicht passt. Andererseits bringt der Text auch eine Nebenfigur, die sich

für die Erzählerin einsetzt. Frau Schnyder ist Sozialarbeiterin und betreut die Erzählerin und ihre Familie.²⁴ Am Ende des Romans unterstützt Frau Schnyder die Erzählerin: »Du mußt wenigstens in die Schauspielschule [sagt sie]/Sonst kriegen wir kein Geld mehr von der Flüchtlingshilfe.« (P 183) Der Roman vermittelt also auch das Bild einer Schweiz, die gegenüber Flüchtlingen und sozial Schwächeren institutionell eine gewisse Hilfsbereitschaft zeigt.

Das Beispiel von *Tauben fliegen auf*

Melinda Nadj Abonjis Roman befasst sich intensiver als die vier anderen Texte mit Fragen zum Umgang zwischen Schweizern und Ausländern, und zwar nicht nur in der Art und Weise, wie die Protagonisten miteinander interagieren, sondern auch in Bezug auf die sozialen und rechtlichen Entwicklungen in den Bereichen Einbürgerung und Familiennachzug. Der Roman gibt hierzu einen aufschlussreichen Einblick.

Die erste Generation hat den gesellschaftlichen Aufstieg der Familie fleißig erarbeitet. Um dies zu schaffen, mussten sich Rózsa und Miklós in Bezug auf rassistische Attacken und ungleiche Behandlungen »taub oder dumm« (T 297) stellen und »schweigen können, Sachen wegstecken« (T 297). Die zweite Generation dagegen ist integriert und fühlt sich »in mehreren Welten zu Hause« (T 160). Die Herkunft ihrer Eltern beschäftigt Ildikó, ihre Zugehörigkeitsgefühle sind vielseitig.

Der Text, der von den 1990er Jahren handelt, zeigt zum einen, dass Rassismus zu dieser Zeit präsent ist, und zum anderen, dass er mit dem Aufstieg der SVP eine andere gesellschaftliche Dimension bekommt (vgl. etwa T 238). Zu dieser Zeit etabliert sich zudem ein struktureller Wandel, weil die Asylnigration die Arbeitsmigration quantitativ abgelöst hat. Der Text vermittelt also auch ein Stück Schweizer Sozial- und Mentalitätsgeschichte.

7.6 Ausblick

»Etwas besseres als den Tod findest du überall«²⁵, ist der simple Rat, mit dem der Esel in den *Bremer Stadtmusikanten* seine Gefährten auf ihrer erzwungenen Migrationsreise tröstet. Die fünf Romane, die im Rahmen dieser Studie analysiert wurden, erfinden etwas besseres als den Tod. Denn sie stellen Situationen dar, in denen die

24 Schnyder ist ein typisch schweizerischer Name, eine Variante von ›Schneider‹, der übrigens auch in der Öffentlichkeit dank einer erfolgreichen Basler Tennisspielerin sehr präsent war, als das Buch 1999 erschien.

25 Grimm: *Die Bremer Stadtmusikanten*. 1819, S. 142.

Migration als komplexer Prozess dargestellt wird, und sie entwerfen vielschichtige Narrative, die im Kontrast zur einfachen und eindimensionalen Handlung des Märchen stehen. Um diese Komplexität zu erfassen, hat sich die Kombination des literatursoziologischen Ansatzes von Helmut Kuzmics und Gerald Mozetič mit einer strukturalistischen Herangehensweise, die sich an Gérard Genette ausrichtet, als geeignete Vorgehensweise erwiesen. Erkenntnisreich wäre es sicher, weitere literarische Texte aus der Schweiz, die von Migration handeln, zu analysieren, um die Resultate zu verfeinern und zu perspektivieren. Auch ein Vergleich mit der Migrationsliteratur aus der französisch- und italienischsprachigen Schweiz könnte hier anknüpfen, um zu untersuchen, ob Kontraste und Analogien zwischen den Sprachregionen auszumachen sind.

Wenn man einen literarischen Text als Medium der gesellschaftlichen Analyse wahrnimmt und interpretiert, dann spielt die soziohistorische Kontextualisierung eine wichtige Rolle. Nicht um das ›Wahre‹ von dem ›Erfindenen‹ zu unterscheiden, sondern um die Geschichte, die der Text erzählt, zu situieren. Es ist wichtig, deutlich zu machen, auf welche soziohistorischen Realien sich der Text bezieht. Besonders für die Soziologie, aber auch für die Geschichtswissenschaft besitzt das literarische Erzählen ein signifikantes Erkenntnispotential, das die Literaturwissenschaft weiter ausschöpfen könnte. Dazu wäre es sinnvoll, die theoretischen Grundlagen für eine interdisziplinäre Literaturwissenschaft, die den Text als Raum gesellschaftlicher Analyse liest, weiter zu entwickeln; die literaturtheoretischen Bedingungen dafür müssten systematischer formalisiert und überprüft werden.

Das gesellschaftliche Potential eines literarischen Textes liegt in seiner Fähigkeit, die Vorstellungskraft des Lesers zu aktivieren. Die Darstellungsweise der Inhalte, die er vermittelt, ist dabei ein wichtiger Punkt. Die fünf analysierten Romane tragen zum Verständnis der Migration in der Schweiz bei, weil sie dieses Thema auf eine spezifische Art und Weise behandeln. Die Literatur ist vielleicht nicht das einzige Medium, das diese Fähigkeit zur Darstellung von Innenwelten besitzt, doch sie tut es am eindringlichsten und am differenziertesten, etwa um zu erklären, wie man mit einer unterschiedlichen generationellen Sozialisierung umgehen kann, oder um darzustellen, wie die lebensprägende Erfahrung der Migration empfunden werden kann.

Dank

Diese Arbeit wurde Ende 2019 von der Faculté des lettres der Université de Lausanne als Dissertation angenommen und ist für die Veröffentlichung geringfügig überarbeitet worden.

Der erste Dank gilt Peter Utz, meinem Betreuer, der an dieses Projekt geglaubt und die Arbeit mit großer Begeisterung unterstützt hat. Seine Rückmeldungen waren immer sehr anregend und hilfreich. Ein besonderes Dankeschön geht an Kerstin Schoor, die mich für einen einjährigen Mobilitätsaufenthalt an der Viadrina Universität in Frankfurt an der Oder als Gastwissenschaftler aufgenommen hat. Ich durfte in diesem Rahmen am Forschungskolloquium *Diaspora Exil Migration – Methodische und theoretische Neuansätze* teilnehmen. Ralph Müller und Daniel Rothenbühler, die zusammen mit Kerstin Schoor die Dissertation begutachtet haben, gaben mir auch hilfreiche Feedbacks.

Sehr herzlich bedanke ich mich auch bei meinen lieben Kolleginnen und Kollegen von der section d'allemand in Lausanne, insbesondere bei Benedikt Tremp, Maria Magnin, Raphael Müller, Clemens Özelt, Angela Sanmann Graf, Anja Eichlerberg und Stéfanie Brändly. Sie haben mit Hinblick auf das *colloque de thèse* je ein Kapitel gegengelesen. Dennis Schmidt vom transcript Verlag hat die Veröffentlichung unkompliziert und professionell betreut.

Ein ganz besonderer Dank geht an meine Eltern, Thea und Etienne Maffli sowie an meine Frau, Nano Mazmanian, die mich in diesen Jahren liebevoll unterstützt hat. Ohne sie wäre die Arbeit nie zustande gekommen.

Literaturverzeichnis

Siglen

- B: Sterchi, Beat: *Blösch*. Zürich: Diogenes 1983.
- ML: Supino, Franco: *Musica Leggera*. [1995] 4. Aufl. Zürich: Rotpunktverlag 2005.
- P: Veteranyi, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. München: DVA 1999.
- T: Nadj Abonji, Melinda: *Tauben fliegen auf*. Salzburg u. Wien: Jung und Jung 2011.
- MM: Rakusa, Ilma: *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*. Graz u. Wien: Droschl 2009.

Primärliteratur

- Aichinger, Ilse: *Spiegelgeschichte*. [1949] In: *Der Gefesselte. Erzählungen I*. Frankfurt a.M.: Fischer 1991, S. 63-74.
- Bánk, Zsuzsa: *Der Schwimmer*. Frankfurt a.M.: Fischer 2004.
- Baudelaire, Charles: *Der Maler des modernen Lebens*. [1863] In: *Sämtliche Werke/Briefe*. Bd. 5, *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. Aus d. Fr. v. Friedhelm Kemp u. Bruno Streiff. München u. Wien: Hanser 1989.
- Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um 1900. Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen*. Mit e. Nachwort v. Theodor Adorno u. e. ed. Postskriptum v. Rolf Tiedemann. [1987] Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016.
- Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. [1932-1934 und 1938 Fassung letzter Hand] In: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor Adorno und Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV, Teil I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 235-304.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. [1927-1929 u. 1934-1940] In: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor Adorno und Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 5, Teil 1 u. 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- Benjamin, Walter: *Gottfried Keller. Zu Ehren einer kritischen Gesamtausgabe seiner Werke*. [1927] In: *Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften* Bd. 2, Teil 1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 283-295.

- Bichsel, Peter: *Vorwort*. In: Franco Supino: *Musicca Leggera*. Zürich: Rotpunktverlag 1996.
- Butor, Michel: *Der Roman als Suche*. In: Ders.: *Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur*. Aus d. Fr. v. Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. u. Paris: Qumran 1984, S. 53-60.
- Butor, Michel: *La modification*. Paris: Les Éditions de Minuit 1957.
- Canetti, Elias: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. München: Hanser 1977.
- Charms, Daniil: *Werkausgabe in vier Bänden*. Aus d. Rus. v. Beate Rausch u. Alexander Nitzberg, hg. v. Alexander Nitzberg. Berlin: Galiani 2010 u. 2011.
- Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe. The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an uninhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoque; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates*. [1719] New York NY: Penguin 2003.
- Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. In: *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. [1929] Bd. 6. Hg. v. Walter Muschg. Olten u. Freiburg i.Br.: Walter 1961.
- Doubrovsky, Serge: *Fils*. Paris: Galilée 1977.
- Florescu, Catalin Dorian: *Weder Fisch noch Vogel. Aber gut!* In: Charlotte Schallié u. Margrit V. Zinggeler (Hg.): *Globale Heimat.ch. Grenzüberschreitende Texte in der zeitgenössischen Literatur*. Zurich: Edition8 2012, S. 96-99.
- Frank, Martin: *ter fögi isch e souhung*. Zürich: Eco 1979.
- Frisch, Max: *Öffentlichkeit als Partner*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967.
- Gary, Romain: *Frühes Versprechen*. [1960] aus d. Fr. v. Giö Waeckerlin Induni. München: Schirmer Graf 2008
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*. 2. Fassung [1778] hg. v. Waltraud Wiethöler. In: *Frankfurter Ausgabe in 40 Bänden. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. v. Friedmar Apel et al. Bd. 8. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 10-266.
- Gotthelf, Jeremias (Albert Bitzius): *Uli der Knecht*. [1841] Zürich: Diogenes 1978.
- Grass, Günter: *Nie wieder schweigen. Rede zur Tagung des internationalen P.E.N. in Moskau*. In: *Werke. Göttinger Ausgabe*. Bd. 12 *Essays und Reden 1980-2007*. Göttingen: Steidl 2007, S. 573-577.
- Grimm, Jakob u. Wilhelm: *Die Bremer Stadtmusikanten*. KHM 27. In: *Kinder- und Haus-Märchen*. Bd. 1, Große Ausgabe. Berlin: Reimer 1819, S. 141-145.
- Homer: *Odyssee*. Gr.-dt., hg. u. übers. v. Anton Weiher. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2003.
- Joyce, James: *Ulysses*. [1922] Hg. v. Jeri Johnson. Oxford: Oxford University Press 1993.

- Keller, Gottfried: *Die Leute von Seldwyla*. [1873-1874] *Text und Kommentar*. Hg. v. Thomas Böning. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2006.
- Lenz, Pedro: *Der Goalie bin ig*. Luzern: Der gesunde Menschenversand 2010.
- Leutenegger, Gertrud: *Kontinent*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Mann, Heinrich: *Der Untertan*. [1914] *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hg. v. Peter-Paul Schneider. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer 1995.
- Meyer, Conrad Ferdinand: *Der Schuss von der Kanzel*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. 11. *Novellen I*. Hg. v. Hans Zeller u. Alfred Zäch. Bern: Benteli 1959, S. 77-163.
- Müller, Herta: *Der König verneigt sich und tötet*. München: Hanser 2003.
- Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel*. Berlin: Rotbuch 1991.
- Müller, Herta: *In der Falle*. Göttingen: Wallstein 1996.
- Nabokov, Vladimir: *Lolita*. [1955] New York NY: Putnam 1955.
- Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. In *Swanns Welt*. [1913] Aus d. Fr. v. Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*. [1913-1927] Hg. v. Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard 1999.
- Rakusa, Ilma: *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman*. *Stefan Zweig Poetikvorlesung*. Wien: Sonderzahl 2014.
- Rakusa, Ilma: *Studien zum Motiv der Einsamkeit in der russischen Literatur*. *Dissertation*. Bern et al.: Peter Lang 1973.
- Rimbaud, Arthur: *Le bateau ivre*. *Das trunkene Schiff*. Aus d. Fr. v. Paul Celan, hg. v. Joachim Seng. Frankfurt a.M. u. Leipzig: Insel 2008.
- Roubaud, Jacques: *Autobiographie, chapitre dix*. Paris: Gallimard 1977.
- SAID [Pseudonym]: *Landschaften einer fernen Mutter*. München: C. H. Beck 2001.
- Schnitzler, Arthur: *Lieutenant Gustl*. Historisch-kritische Ausgabe hg. v. Konstanze Fliedl. Berlin: de Gruyter 2011.
- Semprún, Jorge: *L'Écriture ou la Vie*. Paris: Gallimard 1994.
- Stanišić, Saša: *Vor dem Fest*. München: Luchterhand 2014.
- Sterchi, Beat: *La Vache*. Aus d. Dt. v. Gilbert Musy mit e. Vorw. v. Christoph Claro. Genève: Zoé 2019.
- Sterchi, Beat: *La Vache*. Aus d. Dt. v. Gilbert Musy. Genève: Zoé 1987.
- Stevenson, Robert Louis: *Treasure Island*. [1882] New York NY: Penguin 2000.
- Sulzer, Alain Claude: *Privatstunden*. Zürich: Epoca 2007.
- Suter, Martin: *Der Koch*. Zürich: Diogenes 2010.
- Tolstoi, Lew Nikolajewitsch: *Anna Karenina* [1878]. Aus d. Rus. v. Rosemarie Tietze. München: Hanser 2009.
- Veteranyi, Aglaja: *Das Regal der letzten Atemzüge*. Stuttgart u. München: DVA 2002.
- Veteranyi, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. [1999] München: btb 2013.
- Veteranyi, Aglaya: *Vorsicht bissige Hühnersuppe*. *Daniil Charms im Exil*. [Entstanden 1996] In: *Café Papa*. Hg. v. Ursina Greuel, Jens Nielsen u. Daniel Rothenbühler. Luzern: Der gesunde Menschenversand 2018, S. 50-113.

- Wallraff, Günter: *Ganz unten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1985.
- Wenders, Wim u. Handke, Peter: *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- Wysocki, Gisela von: *Wir machen Musik. Geschichte einer Suggestion*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Zaimoglu, Feridun u. Abel, Julia: »Migrationsliteratur ist ein toter Kadaver«. *Ein Gespräch*. In: *Literatur und Migration*. Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Literatur und Migration* (Sonderband Text + Kritik). München: Edition Text + Kritik 2006, S. 159-166.

Sekundärliteratur

- [Ohne Autor] Abkommen zwischen der Schweiz und Italien über die Auswanderung italienischer Arbeitskräfte nach der Schweiz, abgeschlossen am 10. August 1964, von der Bundesversammlung genehmigt am 17. März 1965, in Kraft getreten am 22. April 1965. SR-Nummer 0.142.114.548.
- [Ohne Autor] Biografische Notiz zu Beat Sterchi. <https://www.bibliomedia.ch/fr/bibliomedia-pour-tous/dictionnaire-des-auteurs-et-autrices-suissees/auteur-en-detail/beat-sterchi/> (abgerufen am 28.3.2019).
- [Ohne Autor] Bundesamt für Statistik BFS, Tabelle *Bilanz der ständigen ausländischen Wohnbevölkerung, 1951-2015*, veröffentlicht am 26.08.2016, URL: <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung.assetdetail.194728.html> (abgerufen am 14.07.2017).
- [Ohne Autor] Bundesgesetz über das Schweizer Bürgerrecht (Bürgerrechtsgesetz, BüG) vom 20. Juni 2014, in Kraft getreten am 1. Januar 2018. SR-Nummer 141.0.
- [Ohne Autor] Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement: *Circulaire aux départements de police des cantons. Admission des membres de la famille des travailleurs étrangers*. 22.09.1972. Diplomatische Dokumente der Schweiz, 1848ff., Online Datenbank Dodis: dodis.ch. [Dodis.ch/36320](http://dodis.ch/36320).
- [Ohne Autor] *Entwicklung der Stimmbeteiligung bei eidgenössischen Volksabstimmungen*, Bundesamt für Statistik. URL: <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/politik/abstimmungen/stimmbeteiligung.assetdetail.1863368.html> (abgerufen am 23.03.2019).
- [Ohne Autor] Europäisches Migrationsnetzwerk – EMN im Auftrag der Europäischen Kommission: *Glossar zu Asyl und Migration. Ein Instrument zur besseren Vergleichbarkeit*. Luxemburg: Amt für Veröffentlichungen der Europäischen Union 2012.
- [Ohne Autor] <http://lyricstranslate.com/fr/onda-su-onda-wave-upon-wave.html> (abgerufen am 23.01.2018).

- [Ohne Autor] www.swisscharts.com/song/Toto-Cutugno/Litaliano-927 (abgerufen am 30.01.2018).
- [Ohne Autor] Schweizerische Bundeskanzlei: »Eidgenössische Volksinitiative ›Mitenand-Initiative für eine neue Ausländerpolitik« URL: <https://www.admin.ch/ch/d/pore/vi/vis128t.html> (Abgerufen am 23.03.2019).
- [Ohne Autor] Schweizerische Bundeskanzlei: »Eidgenössische Volksinitiative ›Ueberfremdung« URL: <https://www.admin.ch/ch/d/pore/vi/vis89.html> (abgerufen am 03.10.2017).
- [Ohne Autor] Schweizerische Bundeskanzlei: »Eidgenössische Volksinitiative ›Für eine Regelung der Zuwanderung« URL: <https://www.admin.ch/ch/d/pore/vi/vis243t.html> (Abgerufen am 06.10.2017).
- [Ohne Autor] Schweizerische Bundeskanzlei: »Eidgenössische Volksinitiative ›Gegen Masseneinwanderung« URL: <https://www.admin.ch/ch/d/pore/vi/vis413t.html> (Abgerufen am 06.10.2017).
- [Ohne Autor] Schweizerisches Kompetenzzentrum für Menschenrechte (u.a.): *Handbuch Migrationsrecht Schweiz. Europa- und bundesrechtliche Grundlagen des schweizerischen Asyl- und Ausländerrechts*. Bern: Stämpfli 2015.
- [Ohne Autor] SRF Kurzsendung *Mailbox* vom 03.04.2013, URL: <https://www.srf.ch/play/radio/mailbox/audio/woher-kommt-das-wort-cheib?id=7743729b-6334-4cfa-9838-602e26b6do8&station=69e8ac16-4327-4af4-b873-fd5cd6e895a7> (abgerufen am 05.12.2018).
- [Ohne Autor] Tabelle *Nationalratswahlen: Stärke der Parteien*, aktualisiert am 11.11.2015, Bundesamt für Statistik BFS, URL: <https://www.bfs.admin.ch/bfs/static/dam/assets/217191/master> (Abgerufen am 19.07.2019).
- [Ohne Autor] *Tip der Woche: Roman: Franco, Maria e l'amore*. [Rezension] In: *Facts Nr. 43*, 26.10.1995.
- [Ohne Autor] Volksabstimmung vom 05.06.2005: Bundesbeschluss vom 17.12.2004 über die Genehmigung und die Umsetzung der bilateralen Abkommen zwischen der Schweiz und der EU über die Assoziierung an Schengen und an Dublin. <https://www.bk.admin.ch/ch/d/pore/va/20050605/index.html> (Abgerufen am 11.2.2019).
- Adorno, Theodor; Frenkel-Brunswik, Else; Levinson, Daniel u. Sanford, Nevitt: *The Authoritarian Personality*. In: Dies.: *Studies in Prejudice Series*. Bd. 1. New York NY: Harper & Row 1950.
- Aeschbacher, Marc: *Tendenzen der schweizerischen Gegenwartsliteratur (1964-1994). Exemplarische Untersuchung zur Frage nach dem Tode der Literatur*. Bern et al.: Peter Lang 1997.
- Albaladejo, Juan-Antonio: *Die Migrantenliteratur der Deutschschweiz. Ausdruck einer neuartigen literarischen Realität am Beispiel des Romans »Musica Leggera« von Franco Supino*. In: Isabel Hernández u. Ofelia Martí-Peña (Hg.): *Eine Insel im vereinten*

- Europa? Situation und Perspektiven der Literatur der deutschen Schweiz.* Berlin: Wiedeler 2006, S. 67-78.
- Amirsedghi, Nasrin u. Bleicher, Thomas: *Literatur der Migration.* Mainz: Donata Kinzelbach 1997.
- Arnold, Heinz Ludwig: *Passion einer Kuh, Passion eines Knechts* [Rezension]. In: *Der Spiegel* 12.12.1983.
- Aso, Yoko: *Das ›Heimat‹ wiedergebende Erzählen. Melinda Nadj Abonjis ›Tauben fliegen auf.* [auf Japanisch]. In: Kawashima, Takashi (Hg.): *Gendai doitsu bungaku. kyōkai no yuragi.* Tokyo: Nihon Dokubun Gakkai 2015, S. 49-69.
- Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung.* München: C. H. Beck 2007.
- Bachtin, Michail Michailowitsch: *Chronotopos.* [1937] Aus d. Russ. v. Michael Dewey, Nachw. v. Michael Frank u. Kirsten Mahlke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Balibar, Etienne: *Gibt es einen ›Neo Rassismus‹?* In: Ders. u. Immanuel Wallerstein: *Rasse – Klasse – Nation. Ambivalente Identitäten.* Aus d. Fr. v. Michael Haupt u. Ilse Utz. Hamburg: Argument 1990, S. 23-38.
- Barker, Martin: *The New Racism. Conservatives and the Ideology of the Tribe.* London: Junction Books 1981.
- Barkhoff, Jürgen: *Heimat im Dazwischen. Transiträume und transitorische Bewegungen in Melinda Nadj Abonjis Tauben fliegen auf.* In: Isabel Hernández u. Dorota Sośnicka (Hg.): *Fabulierwelten. Zum (Auto)Biographischen in der Literatur der deutschen Schweiz.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 205-220.
- Barras, Pierre: *L'Aventure Louis Chevrolet.* Porrentruy: L'Olifant 1991.
- Barthes, Roland: *Der Wirklichkeitseffekt.* [1968] In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache.* [Fr. 1984] Aus d. Fr. v. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie.* [1980] Aus d. Fr. v. Dietrich Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Barthes, Roland: *La mort de l'auteur.* [1968] In: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV.* Paris: Seuil 1984, S. 63-69.
- Bauer, Matthias: *Franz Biberkopf betritt Berlin und der Rosenthaler Platz unterhält sich. Der Stadroman als semiotisches Abenteuer.* In: Ders. (Hg.): *Berlin. Medien- und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert.* Tübingen et al.: Franke 2007, S. 129-160.
- Becker, Sabina: *Großstadroman: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf (1929).* In: Dies. (Hg.): *Döblin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart: Metzler 2016, S. 102-123.
- Becker, Tanja: *»Vor allem starb ich an meiner Mutter, die mir aus dem Gesicht wuchs«: Mutter-Tochter-Beziehungen bei Herta Müller und Aglaja Veteranyi.* In: Ana-Maria Palimari u. Elisabeth Berger (Hg.): *Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur.* Konstanz: Hartung-Gorre 2009, S. 222-233.

- Becker, Tanja: *Die Quelle des Lebens, der Liebe. Des Hasses und des Todes.: Mutter-Tochter Beziehungen bei Herta Müller, Aglaja Veteranyi, Carmen Francesca Banciu und Gabriela Adamesteanu.* (2011) In: *Germanistische Beiträge.* [Univ. Sibiu, Rum.] Jahrgang 29 S. 98-118.
- Bhabha, Homi: *Die Verortung der Kultur.* Aus d. Eng. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg 2000.
- Bhabha, Homi: *The Location of Culture.* London u. New York NY: Routledge 1994.
- Birrer, Sybille: *Zärtlichkeit und Wut.* [Rezension] In: *Neue Zürcher Zeitung* 02.10.2010.
- Bühler-Dietrich, Anette: *Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonjji und Saša Stanišić.* (2012) In: *Germanica. Voix étrangères de langue allemande.* Nr. 51, S. 35-46.
- Caduff, Corina: *Mehrsprachigkeit, Dialekt und Mündlichkeit.* In: Corina Caduff u. Ulrike Vedder (Hg.): *Gegenwart Schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000 – 2010.* Paderborn: Fink 2017, S. 187-197.
- Cappetti, Carla: *Writing Chicago. Modernism, Ethnography, and the Novel.* New York NY: Columbia University Press 1993.
- Chiellino, Carmine: (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch.* Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000.
- Chiellino, Carmine: *Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie – Für eine Topographie der Stimmen.* In: Ders. (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch.* Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 51-62.
- Chiellino, Carmine: *Interkulturalität und Literaturwissenschaft.* In: Ders. (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch.* Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 287-298.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton NJ: Princeton University Press 1978.
- Coser, Lewis Alfred: *Sociology Through Literature.* Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall 1972.
- Czeglédy, Anita: *Grenzübertritte in Melinda Nadj Abonjis Roman Tauben fliegen auf.* In: Andrés F. Balogh u. Christoph Leitgeb (Hg.): *Reisen über Grenzen in Zentraleuropa.* Wien: Praesens 2014, S. 273-287.
- Dabaghian, Jane: *Mirror of Man: Readings in Sociology and Literature.* Boston u. Toronto: Little, Brown & Co. 1975.
- Darrieusecq, Marie: *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine. L'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec.* [Diss. als Mikrofiche] Université de Paris Diderot Paris VII, 1997.
- David, Thomas: *Dischi und canconi. Franco Supinos »Musica Leggera«.* [Rezension] In: *Neue Zürcher Zeitung* 20.09.1996.
- Deegan, Dorothy Yost: *The Stereotype of the Single Woman in American Novels. A Social Study with Implications for the Education of Women.* [1951] New York NY: Octagon 1981.

- Dembeck, Till u. Parr, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempo 2017.
- Dembeck, Till u. Rolf Parr: *Mehrsprachige Literatur. Zur Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempo 2017, S. 9-14.
- Dembeck, Till: *Mehrsprachigkeit in der Figurenrede*. In: Till Dembeck u. Rolf Parr (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempo 2017, S. 167-192.
- Dembeck, Till: *Sprachliche und kulturelle Identität*. In: Till Dembeck u. Rolf Parr (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempo 2017, S. 27-34.
- Dembeck, Till: *Sprachwechsel/Sprachmischung*. In: Till Dembeck u. Rolf Parr (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempo 2017, S. 125-166.
- Deshusses, Pierre: »La Vache«, de Beat Sterchi, du pré à l'abattoir. [Rezension] In: *Le Monde* 09.05.2019.
- Diener, Andrea: *Ein Krieg ist ein Krieg, ein Arbeitslager ist ein Arbeitslager*. [Rezension] In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 10.09.2010.
- Domonkosi, Ágnes: *Megszólítások és beszédpartnerre utaló elemek nyelvhasználatunkban* [Ansprache und Items in Bezug auf die kommunikativen Partner in unserem Umgang mit der Sprache]. Debrecen: Department of Hungarian Linguistics of the University of Debrecen 2002.
- Dörner, Andreas u. Vogt, Ludgera: *Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den British Cultural Studies*. [1994] 2. überarb. u. erg. Aufl. Wiesbaden: Springer 2013.
- Dusini, Arno: *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München: Fink 2005.
- Elias, Norbert: *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. v. Michael Schröter u. bearb. v. Nico Wilterdink. In: *Gesammelte Schriften*. Hg. im Auftrag der Norbert-Elias-Stiftung Amsterdam v. Reinhard Blomert, Heike Hammer, Johan Heilbron, Annette Treibel u. Nico Wilterdink. Bd. 11. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Esselborn, Karl: *Im Ungesicherten unterwegs: Aglaja Veteranyi*. (2011) In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* Nr. 37, S. 263-286.
- Ette, Ottmar: *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin u. New York NY: De Gruyter 2012.
- Fanon, Frantz: *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil 1952.
- Feitknecht, Thomas: *Beat Sterchi (geb. 1947): Blösch*. In: Bernhard Fetz u. Klaus Kastberger (Hg.): *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*. Wien: Zsolnay 1998, S. 132-136.
- Finnan, Carmel: *Cartographies of Self. Ilma Rakusa's Autobiographical Narrative Mehr Meer*. Erinnerungspassagen. In: Valerie Heffernan and Gillian Pye (Hg.): *Tran-*

- sitions. *Emerging Woman Writers in German-language Literature*. New York NY u. Amsterdam: Rodopi 2013, S. 209-223
- Flick, Uwe: *An Introduction to Qualitative Research*. [1998] 2nd. Ed. London et al.: Sage 2002.
- Förster, Kristina: *Foreign or Familiar? Melinda Abonji's [sic!] and Marica Bodrožić's Multilingual Literature*. (2015) In: *German Life and Letters*. Nr. 68 Heft 2, S. 228-244.
- Freud, Sigmund: *Der Familienroman der Neurotiker*. [1909] In: *Psychologische Schriften*. Studienausgabe hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Fischer 1970.
- Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. [1905] In: *Psychologische Schriften*. Studienausgabe hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Fischer 1970.
- Frigerio Martina, Marina u. Merhard, Susanne: »... Und es kamen Menschen«. *Die Schweiz der Italiener*. Zürich: Rotpunkt 2004.
- Gadamer, Hans Georg: *Wahrheit und Methode*. [1960] 3. erw. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck 1972.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Aus d. Eng. v. Brigitte Luchesi u. Rolf Bindemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.
- Genette, Gérard: *Discours du récit. Essai de méthode*. In: *Figures III*. Paris: Seuil 1972.
- Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Paris: Le Seuil 1991.
- Gess, Nicola u. Honold, Alexander: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2017, S. 1-14.
- Gess, Nicola: »Intermedialität Reconsidered. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler. (2010) In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Bd. 42 Heft 1-2. S. 139-168.
- Gieser, Laura: *Heimatlose Weltliteratur? Zum Werk von Aglaja Veteranyi*. (2006) In: *Germanica. Voix étrangères de langue allemande*. Nr. 38, S. 63-86.
- Gökkaya, Hasan: *Leider kein Türke*. In: *Zeit Online* 12.05.2018. <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2018-05/deutsch-tuerkische-paare-beziehung-probleme-vorurteile-tradition/komplettansicht> (abgerufen am 28.05.2018).
- Görner, Rüdiger: *Tagebuch*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009, S. 705.
- Greenberg, Daniel; Deasy, Lauren; Zasadski, Amelia: *Autobiographical Memory*. In: James Wright (Hg.): *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. 2. Aufl. Amsterdam: Elsevier 2015, S. 282-288
- Groddeck, Wolfram; Sorg, Reto; Utz, Peter u. Wagner, Karl: *Robert Walsers »Ferne Nähe«. Zur Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Robert Walsers »Ferne Nähe«. Neue Beiträge zur Forschung*. München: Fink 2006, S. 9-14.
- Gurria-Quintana, Angel: *Words on the Street*. In: *Financial Times* 03.03.2006.
- Haefely, Andrea: *Schweizer Pass nur für Beizen-Kenner*. In: *Schweizer Beobachter* 01.03.2018.

- Hart Nibbrig, Christiaan: *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- Hein, Kerstin: *Hybride Identitäten. Bastelbiografien im Spannungsverhältnis zwischen Lateinamerika und Europa*. Bielefeld: Transcript 2006.
- Heise, Jens: *Johann Gottfried Herder zur Einführung*. Hamburg: Junius 1998.
- Helmich, Werner: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg: Winter 2016.
- Herder, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Bernhard Suphan. Bd. 5. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1877-1913.
- Hernández, Isabel: *Ein Spanier in der Schweiz: Zur Revision der Figur des Einwanderers in Beat Sterchis Roman Blösch*. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 ›Germanistik im Konflikt der Kulturen‹*. Band 6. *Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen*. Bern et al.: Peter Lang 2007, S. 169-175.
- Hockett, Jericho; Smith, Sara; Klausning, Cathleen u. Saucier, Donald: *Rape Myth Consistency and Gender Differences in Perceiving Rape Victims: A Meta-Analysis*. (2016) In: *Violence Against Women*. Vol. 16, S. 139-167.
- Hofer, Stefan: »Wahrscheinlich erkennt mein Gehirn die Grenze...« Grenzerfahrung und Ortsvergewisserung bei Francesco Micieli und Franco Supino. In: Gonçalo Vilas-Boas (Hg.): *Partir de Suisse, revenir en Suisse. Von der Schweiz weg, in die Schweiz zurück*. Straßburg: Presses Universitaires de Strasbourg 2003, S. 187-213.
- Hofer, Stefan: *Die Verbindung von Tier-Ethik und Migrationsproblematik: Beat Sterchis Blösch im Kontext der transkulturellen Literatur der Deutschschweiz*. (2010) In: *Revista de filología alemana* Nr. 12, Heft 3, *Sincronías en el pasado... diacronías en el presente*. S. 125-139.
- Hofmann, Michael u. Iulia-Karin Patrut: *Einführung in die interkulturelle Literatur*. Darmstadt: WBG 2015.
- Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink 2006.
- Hofmann, Regina: *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur. Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2010.
- Holenstein, André; Kury, Patrick u. Schulz, Kristina: *Schweizer Migrationsgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Baden: Hier und Jetzt 2018.
- Jaeggi, Rahel: *Entfremdung*. In: Petra Kolmer u. Armin G. Wildfeuer (Hg.): *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Bd. 1. Freiburg u. München: Alber 2011, S. 628.
- Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. [1960] Aus d. Eng. v. Tarcisius Schelbert. In: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 83-121.

- Johnson, Carla u. Leatherman, Alyson: ›El Toro de Osborne‹ advertising, community, and myth. (2005) In: *The Social Science Journal* Nr. 42, S. 135-140.
- Josipovici, Gabriel: *Lolita: Parody and the Pursuit of Beauty*. In: Ders.: *The Work and the Book. A Study of Modern Fiction*. London: Macmillan 1971.
- Jost, Hans Ulrich: *Tradition und Modernität in der SVP*. In: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte/Revue d'histoire*. (2007) Band 14, Heft 1, S. 25-44.
- Kamm, Martina; Spoerri, Bettina; Rothenbühler, Daniel u. D'Amato, Gianni (Hg.): *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*. Zürich: Seismo 2010.
- Kamm, Martina: *Das Recht, fremd zu sein. Literatur als ein Ort der Öffnung*. In: Martina Kamm et al. (Hg.): *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz* Zürich: Seismo 2010, S. 85.
- Karlsson Hammarfelt, Linda: *Autobiografisches Schreiben als ›Anthropologische Erdkunde‹: Ilma Rakusas Mehr Meer. Erinnerungspassagen*. In: Martin Hellström, Linda Karlsson Hammarfelt u. Edgar Platen (Hg.): *Umwelt – sozial, kulturell, ökologisch. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München: Iudicum 2016, S. 236-248.
- Kazmierczak, Madlen: *Fremde Frauen. Zur Figur der Migrantin aus (post)sozialistischen Ländern in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Erich Schmidt 2016.
- Kazmierczak, Madlen: *Nation als Identitätskarte? Zur literarischen Auseinandersetzung mit ›Nation‹ und ›Geschichte‹ bei Marica Bodrožić und Melinda Nadj Abonji*. (2012) In: *Germanica. La littérature interculturelle de langue allemande*. Nr. 52 <http://journals.openedition.org/germanica/1978> (abgerufen am 02.01.2019).
- Kegelmann, René: »Wenn nämlich bereits ein Wort keine Entsprechung findet, wie soll dann ein halbes Leben in der neuen Sprache erzählt werden?« *Zur Prosa Melinda Nadj Abonjis*. (2012) In: *Germanica. La littérature interculturelle de langue allemande*. Nr. 51, S. 9-20.
- Kiesel, Helmut: *Geschichte der literarischen Moderne*. München: C. H. Beck 2004.
- King, Vera u. Koller, Hans-Christoph (Hg.): *Adoleszenz – Migration – Bildung. Bildungsprozesse Jugendlicher und junger Erwachsener mit Migrationshintergrund*. 2. erw. Aufl. Wiesbaden: VS 2009.
- King, Vera: *Migration, Interkulturalität und Adoleszenz. Generationale Dynamiken am Beispiel des Romans Tauben fliegen auf von Melinda Nadj Abonji*. In: Ortrud Gutjahr (Hg.): *Interkulturalität. Konstruktionen des Anderen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 141-162.
- Klauk, Tobias u. Köppe, Tilmann: *Bausteine einer Theorie der Fiktionalität*. In: Dies. (Hg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2014.
- Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. [1979] 8. Aufl. Tübingen u. Basel: Franke 2011.

- Kondrič Horvat, Vesna: *Ein Versuch der transkulturellen Verbindung. Zu Franco Supinos Roman »Musica Leggera«*. In: Marija Javor Briški, Mira Miladinović Zalaznik u. Stojan Bračić (Hg.): *Sprache und Literatur durch das Prisma der Interkulturalität und Diachronizität. Festschrift für Anton Janko zum 70. Geburtstag*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska Fakulteta 2009, S. 235-244.
- Kondrič Horvat, Vesna: *Familienbilder als Zeitbilder bei Franco Supino und Aglaja Veteranyi*. In: Beatrice Sandberg (Hg.): *Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 281-292.
- Köppe, Tilmann u. Winko, Simone: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2008.
- Kreis, Georg: *Insel der unsicheren Geborgenheit. Die Schweiz in den Kriegsjahren 1914-1918*. Zürich: NZZ Libro 2014.
- Kreis, Georg: *Viel Zukunft – erodierende Gemeinsamkeit. Die Entwicklung nach 1943*. In: Ders. (Hg.): *Die Geschichte der Schweiz*. Basel: Schwabe 2014.
- Kröger, Michael: *Sarrazin-Debatte »Es gibt keine Integrationsmisere in Deutschland«*. [Interview von Klaus Bade] In: *Spiegel Online* 07.09.2010. URL: www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/sarrazin-debatte-es-gibt-keine-integrationsmisere-in-deutschland-a-715730.html (abgerufen am 29.01.2018).
- Królikiewicz, Grażyna: *Literatur der Romantik*. In: Waclaw Walecki (Hg.): *Polnische Literatur. Annäherungen. Eine illustrierte Literaturgeschichte in Epochen*. Aus d. Pol. v. Marlis Lami u. Jolanta Krzysztoforska-Doschek. Oldenburg: Igel u. Krakau: Polnische Akademie der Wissenschaften 1999, S. 113-144.
- Krone, Tobias: *Letzte Ehrung dieser Art. Chamisso Literaturpreis für Abbas Khider*. Deutschlandfunk Kultur 09.03.2017. URL: www.deutschlandfunkkultur.de/letzte-ehrung-dieser-art-chamisso-literaturpreis-fuer-abbas.1013.de.html?dram:article_id=380946.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982.
- Kuzmics, Helmut u. Mozetič, Gerald: *Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Konstanz: UVK 2003.
- Lamping, Dieter: *Moderne Lyrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Landolt, Christoph: *tschau, Binätsch, Fazeneetli und anderes Italienisches im Schweizerdeutschen*. (2012) [Blogbeitrag] URL: <https://idiotikon.ch/wortgeschichten/italienisches-im-schweizerdeutschen> (Abgerufen am 19.09.2021).
- Lefort, Gérard: *»La Vache« de Beat Sterchi, le »Moby Dick« de l'étable*. [Rezension] In: *Les Inrockuptibles* 24.05.2019.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. [1975] Aus d. Fr. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

- Lemke, Anja: »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«. In: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2006, S. 653-662.
- Lenárt, Orsolya: *Das Eigene und das Fremde im Roman Tauben fliegen auf von Melinda Nadj Abonji*. In: Marcell Mártonffy u. Károly Vajda (Hg.): *Grenzüberschreitungen. Identität, Migration und Interkulturalität in den Literaturen Mitteleuropas*. Baden-Baden: Nomos 2018, S. 199-208.
- Lengl, Szilvia: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Aspekte der interkulturellen Literatur und der Literatur von Frauen in den Werken von Terézia Mora, Zsuzsa Bánk und Aglaja Veteranyi im Vergleich zu den Werken von Nella Larsen und Gloria E. Anzaldúa*. Dresden: Thelem 2012.
- Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. [1921] London: Jonathan Cape 1954.
- Lubkoll, Christine: *Musik in der Literatur: Telling*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2017, S. 78-94.
- Lubrich, Oliver: *Postcolonial Studies*. In: Ulrich Schmid (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam 2010.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. [1916] München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994.
- Lüthi, Barbara u. Skenderovic, Damir: *Changing Perspectives on Migration History and Research in Switzerland: An Introduction*. In: Dies. (Hg.): *Switzerland and Migration. Historical and Current Perspectives on a Changing Landscape*. Cham: Palgrave 2019, S. 1-30.
- Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. [1947] München: Franke 1981.
- Maffli, Stéphane: *Bemerkungen zum Begriff der Migrationsliteratur am Beispiel von Melinda Nadj Abonjis Roman Tauben fliegen auf*. In: Hans W. Giessen u. Christian Rink (Hg.): *Migration in Deutschland und Europa im Spiegel der Literatur. Interkulturalität – Multikulturalität – Transkulturalität*. Berlin: Frank & Timme 2017, S. 97-110.
- Maffli, Stéphane: *Le double Je d'Ilma Rakusa, Analyse des ambiguïtés qui structurent son récit La Mer encore (2012)*. In: Régine Battiston und Daniel Annen (Hg.): *Les Littératures suisses entre faits et fiction*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2019, S. 23-33.
- Maffli, Stéphane: *Literarische Vermittlung von Fremdheit durch Mehrstimmigkeit und Sprachlosigkeit in Beat Sterchis Roman Blösch*. (2015) In: *Germanistik in der Schweiz. Zeitschrift der Schweizerischen Akademischen Gesellschaft für Germanistik*, S. 79-86.
- Mallet, Marie-Louise: *Une pensée de l'hospitalité*. In: Dies. (Hg.): *Derrida à Alger. Un regard sur le monde. Essais*. Arles u. Alger: Actes Sud u. Editions Barzakh 2008, S. 59-67.

- Marti, Erwin: *Aufbruch: sozialistische und Arbeiterliteratur in der Schweiz*. Zürich: Rotpunkt 1977.
- Martínez, Matías u. Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. [1999] 10. überarb. u. akt. Aufl. München: C. H. Beck 2016.
- McGowan, Moray: *Milch – Migration – Mythos*. Beat Sterchis Roman Blösch (1983). In: Jürgen Barkhoff u. Valerie Heffernan (Hg.): *Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Berlin u. New York NY: De Gruyter 2010, S. 269-280.
- Mecklenburg, Norbert: *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: Iudicum 2008.
- Meister, Martina: *Geschichte einer Rettung*. [Rezension] In: *Die Zeit* 04.02.2010.
- Meyer, Christine: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Kosmopolitische ›Germanophonie‹*. Würzburg: Königshausen und Naumann 2012.
- Meyer, Sandra Annika: »Meine Familie ist im Ausland wie Glas zerbrochen« *Heimatverlust und Identitätsstiftung in transkulturellen Familiennarrativen*. In: Goran Lovrić u. Marijana Jeleč (Hg.): *Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2016, S. 219-236.
- Meyer, Sandra Annika: »Wer in Rumänien einen Hund hat, lässt ihn entweder verhungern oder macht daraus Fleischsuppe«. *Armut, Ausgrenzung und Ästhetik in den Schausteller-Romanen Warum das Kind in der Polenta kocht von Aglaja Veteranyi und Karussellkinder von Franco Biondi*. (2013) In: *REAL. Revista de Estudos Alemães* Nr. 4, S. 70-88.
- Meyer, Sandra Annika: *Grenzenlose Mutterliebe? Die Mutter als Alteritätsfigur in ausgewählten transkulturellen Familiennarrativen der Gegenwartsliteratur. Aglaja Veteranyi – Zsuzsa Bánk – SAID*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.
- Michaelis, Rolf: *Großer Anfang: Don Quijote in der Schweiz. Kuhstall und Schlachthaus als mythische Orte*. [Rezension]. In: *Die Zeit* 02.09.1983.
- Misteli, Roland u. Gisler, Andreas: *Überfremdung. Karriere und Diffusion eines fremdenfeindlichen Deutungsmusters*. In: Kurt Imhof, Heinz Kleger u. Gaetano Romano (Hg.): *Vom Kalten Krieg zur Kulturrevolution. Analyse von Medienereignissen in der Schweiz der 50er und 60er Jahre*. Zürich: Seismo 1999, S. 95-120.
- Mittelmeier, Martin: *Dada. Eine Jahrhundertgeschichte*. München: Siedler 2016.
- Morgenroth, Claas: *Literaturtheorie. Eine Einführung*. Paderborn: Fink 2016.
- Mrázková Zelená, Alena: *Die Bewegung in der Migrationsliteratur am Beispiel von Ilma Rakusas Erinnerungsbuch Mehr Meer*. In: Bernd Neumann u. Andrey Talarczyk (Hg.): »Nicht von hier und doch nicht fremd«. *Autobiografisches Schreiben über die Herkunft aus einem anderen Land*. Aachen: Shaker 2015, S. 97-113.
- Müller, Dominik: *Von Seldwyla nach Barbarswila. Werkübergreifende poetische Topographien bei Gottfried Keller, Otto F. Walter, Gerhard Meier und Gerold Späth*. In: Andreas Mauz u. Ulrich Weber (Hg.): *Verwunschene Orte. Raumfiktionen zwischen Paradies und Hölle*. Göttingen: Wallstein u. Zürich: Chronos 2014, S. 77-98.

- Ortiz, Fernando: *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*. [1940] London: Duke University Press 1995.
- Pabis, Eszter: *Frauen unterwegs. Dimensionen der Fremdheit in »Grenzgänger_innenschichten« zeitgenössischer Autorinnen*. In: Andrea Horváth u. Karl Katschthaler (Hg.): *Konstruktion – Verkörperung – Performativität. Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_innen in Literatur und Musik*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 17-46.
- Pasewalck, Silke: *»Als lebte ich in einem no man's land, mit Verlaß nur auf die Sprache« Zu Ilma Rakusas Poetik der Mehrsprachigkeit*. In: Till Dembeck u. Georg Mein (Hg.): *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Winter 2014, S. 381-400.
- Pender, Malcolm: *Themes in the German-Swiss Novel of the 1980s: Beat Sterchi's Blösch and Gertrud Leutenegger's Kontinent*. In: Arthur Williams, Stuart Parkes u. Roland Smith (Hg.): *Literature on the Threshold. The German Novel in the 1980's*. New York NY et al.: Berg 1990, S. 153-168.
- Petersen, Jürgen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart: Metzler 1993.
- Piatti, Barbara: *Beeindruckendes »Konzert für Maria«*. *Franco Supino, ein junger italienisch-schweizerischer Autor und sein erstes Buch*. [Rezension] In: *Der Bund* 08.01.1996.
- Pifer, Ellen: *The Lolita Phenomenon from Paris to Teheran*. In: Julian W. Connolly (Hg.): *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 185-199.
- Piguet, Etienne: *Einwanderungsland Schweiz. Fünf Jahrzehnte halb geöffnete Grenzen*. Aus d. Fr. v. Irena Sgier. Bern et al.: Haupt 2006.
- Piguet, Etienne: *L'Immigration en Suisse depuis 1948. Une analyse des flux migratoire*. Zürich: Seismo 2005
- Piguet, Etienne: *L'immigration en Suisse. Soixante ans d'entrouverture*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes 2013.
- Prade-Weiss, Juliane: *»Die Toten haben Hunger« Aglaja Veteranyi über Ritual und Moderne*. (2017) In: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*. Jg. 9, Heft 1, S. 235-260.
- Propp, Wladimir: *Morphologie des Märchens*. [1928] Aus d. Rus. v. Christel Wendt. München: Hanser 1972.
- Pulver, Elsbeth: *Bauernroman – Arbeiterroman – Zeitroman. Der Roman »Blösch« von Beat Sterchi als Beispiel der Gegenwartsliteratur der deutschen Schweiz*. In: Gürsel Aytaç, Viktoria Rehberg u. Şara Sayın (Hg.): *Dokumentation der Beiträge des II. Ismirer Colloquiums über »Die Schweizer Literatur der Gegenwart«*. Izmir: [Hochschulschrift der Ägäischen Universität] 1988, S. 17-26.
- Reinacher, Pia: *Je Suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur*. München u. Wien: Nagel & Kimche 2003.
- Reinacher, Pia: *Vom Sessel gerissen wurde man nicht. Vom 17. bis 19. Mai fanden die 18. Solothurner Literaturtage statt*. In: *Tages-Anzeiger* 20.05.1996.
- Riehl, Claudia Maria: *Mehrsprachigkeit. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG 2014.

- Rölleke, Heinz: *Märchen*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009, S. 509.
- Rösch, Heidi: *Interkulturelle Erzählformen in der deutschen Migrationsliteratur*. In: Johannes Janota (Hg.): *Vielfalt der kulturellen Systeme und Stile. Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik*. Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 167-177.
- Rosenwald, Lawrence A.: *On Linguistic Accuracy in Literature*. In: Till Dembeck u. Anne Uhrmacher (Hg.): *Das literarische Leben der Mehrsprachigkeit. Methodische Erkundungen*. Heidelberg: Winter 2016, S. 19-40.
- Rothenbühler, Daniel; Spoerri, Bettina u. Kamm, Martina: *The Faces of a New Transnational Swiss Nation*. In: Wiebke Sievers u. Sandra Vlasta (Hg.): *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945. Fourteen national contexts in Europe and beyond*. Leiden u. Boston MA: Brill Rodopi 2018, S. 388-428.
- Rothenbühler, Daniel: *Beat Sterchi. »Désacraliser la littérature«*. (2007) In: *Viceversa. Revue suisse d'échanges littéraires*. Num. 1, S. 95-109.
- Rothenbühler, Daniel: *Im Fremdsein vertraut. Zur Literatur der zweiten Generation von Einwanderern in der deutschsprachigen Schweiz, Francesco Micieli, Franco Supino, Aglaja Veteranyi*. In: Klaus Schenk, Almut Todorow u. Milan Tvrđik (Hg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen u. Basel: Franke 2004, S. 51-75.
- Rothenbühler, Daniel: *Teilhabe statt Ausschluss*. In: Martina Kamm; Bettina Spoerri; Daniel Rothenbühler u. Gianni D'Amato (Hg.): *Diskurse in die Weite*. Zürich: Seismo 2010, S. 182-190.
- Santoro, Marco: *The Tenco effect. Suicide, San Remo, and the social construction of the canzone d'autore*. (2006) In: *Journal of Modern Italian Studies*. Jg. 11, Heft 3. S. 342-366.
- Sarrazin, Thilo: *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. München: DVA 2010.
- Schachtner, Christina: *Das narrative Subjekt. Erzählen im Zeitalter des Internets*. Bielefeld: Transcript 2016.
- Schärf, Christian: *Der Roman im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 2001.
- Scheffel, Michael: *Erzählen als anthropologische Universalie: Funktionen des Erzählens im Alltag und in der Literatur*. In: Rüdiger Zymner u. Manfred Engel (Hg.): *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn: Mentis 2004, S. 121-138.
- Scher, Steven Paul (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt 1984.
- Schindler-Reinisch, Suzanne: *Berlin Central-Viehhof. Eine Stadt in der Stadt*. Berlin: Aufbau 1996.
- Schlosser, Horst Dieter: *Sprache unterm Hakenkreuz. Eine andere Geschichte des Nationalsozialismus*. Köln et al.: Böhlau 2013.

- Schmid, Ulrich: *Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam 2010.
- Schmitt, Claudia u. Solte-Gresser, Christiane: *Zum Verhältnis von Literatur und Ökologikritik aus komparatistischer Perspektive*. In: Dies. (Hg.): *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Aisthesis 2017, S. 13-54.
- Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin u. New York NY: De Gruyter 2000.
- Schmitz, Walter: *Einleitung. Von der nationalen zur internationalen Literatur*. In: Ders. (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam u. New York NY: Rodopi 2009.
- Schmitz, Walter: *Handbuch ›Literatur der Migration in den deutschsprachigen Ländern seit 1945. Band II. [in Bearbeitung]*
- Schmitz, Walter: *Handbuch ›Literatur der Migration‹ in den deutschsprachigen Ländern seit 1945. Band I ›Einwanderungsländer wider Willen‹ Prozess und Diskurs*. Dresden: Thelem 2018.
- Schneider-Özbek, Katrin: *Sprachreise zum Ich. Mehrsprachigkeit in den Autobiografien von Ilma Rakusa und Elias Canetti*. (2012) In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*. Jg. 3, Heft 2 (Schwerpunktthema: Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur), S. 19-32.
- Scholz, Oliver: *Fiktionen, Wissen und andere kognitive Güter*. In: Tobias Klauk u. Tilmann Köppe (Hg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2014, S. 209-234.
- Scholz, Rüdiger: *Zur gegenwärtigen Bedeutung von Arbeiterliteratur*. In: Volker Zaib (Hg.): *Kultur als Fenster zu einem besseren Leben und Arbeiten. Festschrift für Rainer Noltenius*. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 147-171.
- Searle, John: *The Logical Status of Fictional Discourse*. In: Peter Lamarque u. Stein Haugom Olsen (Hg.): *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford: Wiley-Blackwell 2004, S. 320-327.
- Šedířková Čuhová, Paulína: *Monika Kompaníková und Aglaja Veteranyis Einsamkeitskonstruktionen im Vergleich*. (2015) In: *Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slavische Studien*. Jg. 26, Nr. 2, S. 73-93.
- Simonis, Linda: *Marxistische Literaturtheorien*. In: Ulrich Schmid: *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam 2010.
- Skenderovic Damir u. D'Amato, Gianni: *Mit dem Fremden politisieren. Rechtspopulismus und Migrationspolitik in der Schweiz seit den 1960er Jahren*. Zürich: Chronos 2008.
- Skenderovic, Damir: *Einleitung*. In: Damir Skenderovic u. Gianni D'Amato: *Mit dem Fremden politisieren. Rechtspopulismus und Migrationspolitik in der Schweiz seit den 1960er Jahren*. Zürich: Chronos 2008, S. 15-30.

- Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren*. [1917] Aus d. Rus. v. Rolf Fieguth. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink 1971, S. 5-35.
- Sommer, Roy: *Erzählliteratur der Gegenwart (ab 1930)*. In: Matías Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler 2011, S. 272-284.
- Spoerri, Bettina: *Der hybride (Kultur-)Raum in den Romanen von Yusuf Yesilöz, Aglaja Veteranyi und Catalin Dorian Florescu*. In: Dariusz Komorowski (Hg.): *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 159-166.
- Spoerri, Bettina: *Deterritorialisierungsstrategien in der transnationalen Literatur der Schweiz – ein aktueller Paradigmenwechsel*. In: Martina Kamm, Bettina Spoerri, Daniel Rothenbühler u. Gianni D'Amato: *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*. Zürich: Seismo 2010, S. 40-41.
- Spoerri, Bettina: *Eine mnemografische Landschaft mitten in Europa. Eine narrativ-analytische Lektüre von Melinda Nadj Abonjis Tauben fliegen auf*. (2012) In: *Aussiger Beiträge*. Nr. 6, S. 65-80.
- Stanzel, Franz Karl: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an »Tom Jones«, »Moby Dick«, »The Ambassadors«, »Ulysses« u.a.* Wien et al.: Braumüller 1955.
- Steinhardt, Max Friedrich; Straubhaar, Thomas u. Wedemeier, Jan: *Studie zur Einbürgerung und Integration in der Schweiz: Eine arbeitsmarktbezogene Analyse der Schweizerischen Arbeitskräfteerhebung*. Studie des Hamburgischen WeltWirtschaftsInstitut (HWWI) im Auftrag von der Schweizerischen Eidgenossenschaft vertreten durch das Bundesamt für Migration (BFM) 2010. <https://www.sem.admin.ch/dam/data/sem/publiservice/publikationen/einbuengerungsstudie.pdf>.
- Stockhammer, Robert; Arndt, Susan u. Naguschewski, Dirk: *Die Unselbstständigkeit der Sprache (Einleitung)*. In: Dies. (Hg.): *Exophonie: Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kadmos 2007, S. 7-30.
- Stoychuk, Oksana: *Transkulturelle Berlin-Literatur nach 1989*. 2016 [Dissertation unpubliziert].
- Straňaková, Monika: *Literarische Grenzüberschreitungen: Fremdheits- und Europa-Diskurs in den Werken von Barbara Frischmuth, Dževad Karahasan und Zafer Şenocak*. Tübingen: Stauffenburg 2009.
- Struve, Karen: *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer 2013.
- Studer, Brigitte; Arlettaz, Gérard u. Argast, Regula: *Das Schweizer Bürgerrecht. Erwerb, Verlust, Entzug von 1848 bis zur Gegenwart*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2008.
- Summer, Maggie: *Qualitative Research*. In: Victor Jupp (Hg.): *The Sage Dictionary of Social Research Methods*. London et al.: Sage 2006.

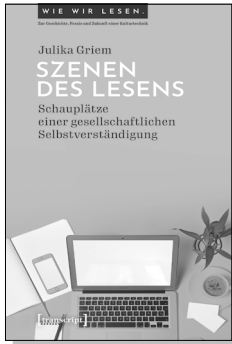
- Sundhaussen, Holm: *Jugoslawien und seine Nachfolgerstaaten 1943-2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. Wien et al.: Böhlau 2012.
- Suren, Katja: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt. Rhetoriken des Kindlichen bei Natascha Wodin, Herta Müller und Aglaja Veteranyi*. Sulzbach: Helmer 2011.
- Tanguieff, Pierre-André: *Die Macht des Vorurteils. Der Rassismus und sein Double*. Aus d. Fr. v. Astrid Geese. Hamburg: Hamburger Edition 2000.
- Uther, Hans Jörg: *Handbuch zu den »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. 2. vollst. überarb. Aufl. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2013.
- Utz, Peter: *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*. München: Fink 2013.
- Vandenrath, Sonja: *Literaturpreise*. In: Erhard Schütz u.a. (Hg.): *Das BuchMarkt-Buch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005, S. 236-240.
- Vogt, Jochen; Führer, Ulrike; Schupetta, Heike u. Englmann, Bettina: *Bertolt Brecht*. In: nachschlage.NET/KLG, Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, URL: www.nachschlage.NET/document/1600000073 (abgerufen am 14.11.2018).
- von Ammon, Frieder: *Von Jazz und Rock/Pop zur Literatur*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2017, S. 535-545.
- von Arx, Martina; Egli, Stefan; Lutz, Philipp u. Menet, Joanna: *Die Migration und wir*. In: Philipp Lutz (Hg.): *Neuland. Schweizer Migrationspolitik im 21. Jahrhundert*. Zürich: NZZ Libro 2017.
- von Matt, Peter: *Dada – Eine Miniatur*. In Ders.: *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*. München: Hanser 2012, S. 292-293.
- von Matt, Peter: *Die Schweiz zwischen Ursprung und Fortschritt. Zur Seelengeschichte einer Nation*. In: Ders.: *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*. München: Hanser 2012, S. 9-93.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiografie*. [2000] 2. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2005.
- Wajeman, Lise: *Du geste qui soigne au geste qui tue: »La Vache« de Beat Sterchi*. [Rezension] In: *Mediapart* 26.04.2019. [online] URL: <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/260419/du-geste-qui-soigne-au-geste-qui-tue-la-vache-de-beat-sterchi> (Abgerufen am 12.07.2019).
- Waldow, Stephanie: *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart*. München: Fink 2013.
- Walsh, Dorothy: *Literature and Knowledge*. Middletown CT: Wesleyan University Press 1969.

- Weber, Irene: *Aus der Sicht des Fremden: Erika Pedrettis Valerie oder das unerzogene Auge, Beat Sterchis Blösch und Thomas Hürlimanns Tessinerin im Licht und Gegenlicht von Original und Übersetzung*. In: Corina Caduff (Hg.): *Figures des Fremden in der Schweizer Literatur*. Zürich: Limmat 1997, S. 194-211.
- Wehrli, Christoph: *Müssen Eingewanderte und ihre Nachkommen zu Superschwizern taugen?* In: *Neue Zürcher Zeitung* 26.07.2017.
- Weinrich, Harald: *Vorwort*. In: Ders.u. Irmgard Ackermann (Hg.): *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der ›Ausländerliteratur‹*. München u. Zürich: Piper 1986, S. 9-10.
- Welsch, Wolfgang: *Immer nur der Mensch? Entwürfe zu einer anderen Anthropologie*. Berlin: Akademie 2011.
- Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*. (1992) In: *Information Philosophie*. Nr. 2.
- Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*. Wien: New Academic Press, 2017.
- Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität. Zur veränderten Auffassung heutiger Kulturen*. In: Irmela Schneider u. Christian W Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand 1997, S. 67-88.
- Wetenkamp, Lena: *Europa als Palimpsest, Netz, Inventar: Ilma Rakusas Erzählverfahren in Mehr Meer*. In: Tomislav Zelić, Zaneta Smbunjak u. Anita Pavić Pintarić (Hg.): *Europa? Zur Kulturgeschichte einer Idee*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 249-261.
- Wolf, Werner: *Musik in Literatur: Showing*. In: Nicola Gess u. Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2017, S. 95-113.
- Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam u. Atlanta: Rodopi 1999.
- Wood, James: *How Fiction Works*. [2008] London: Vintage 2009.
- Zinggeler, Margrit Verena: *How Second Generation Immigrant Writers Have Transformed Swiss and German Language Literature. A Study of Authors from the Swiss ›Second-Space‹*. Lewiston NY et al.: Edwin Mellen 2011.
- Zipfel, Frank: *Autofiktion*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Körner 2009a, S. 31-36.
- Zipfel, Frank: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarizität?* In: Simone Winko, Fotis Jannidis u. Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin u. New York NY: De Gruyter 2009b, S. 285-314.
- Zipfel, Frank: *Fiktion als literaturtheoretische Kategorie*. (2001) In: *Compass. Mainzer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*. Ausg. 4, S. 21-25.
- Zipfel, Frank: *Fiktionssignale*. In: Klauk, Tobias u. Tilmann Köppe (Hg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2014, S. 97-124.

Nachschlagewerke und Wörterbücher

- Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)* [online] www.hls-dhs-dss.ch/d/home (abgerufen am 28.3.2019).
- Kindlers Literaturlexikon*. 3. Aufl. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Metzler 2009.
- Brockhaus Enzyklopädie* [online] <https://brockhaus.de> (abgerufen am 28.3.2019).
- Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*. [online] www.idiotikon.ch (abgerufen am 28.3.2019).
- Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. v. Gert Ueding. Berlin u. Boston MA: De Gruyter 2012.
- Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Bd. 7 *Location – Europe*. Hg. v. John Shepherd, David Horn u. Dave Laing. London u. New York NY: Continuum 2005.
- Ästhetische Grundbegriffe. Historische Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. v. Karheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2001.
- Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Hg. v. Rolf Wilhelm Brednich et al. Berlin: De Gruyter 2011.
- Encyclopædia Universalis*. Universalis éducation [online] URL: www.universalis-edu.com/encyclopedia/.
- Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. neu bearb. Aufl. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Dasbender u. Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler 2007.
- Nachschlage.NET/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, URL: www.nachschlage.NET/ (abgerufen am 5.03.2018).
- Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. [1993] digitalisierte u. von Wolfgang Pfeifer überarb. Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*. URL: www.dwds.de/ (abgerufen am 29.01.2019).
- Sachwörterbuch der Literatur*. Hg. v. Gero von Wilpert. Stuttgart: Kröner 2001.

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

September 2021, 128 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

März 2021, 96 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

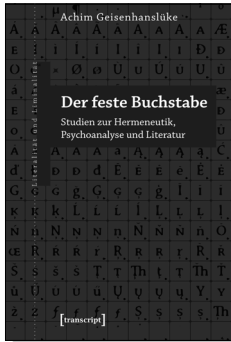
2020, 150 S., kart.,
Dispersionsbindung, 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Achim Geisenhanslücke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.

38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)

Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.

40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,

Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

12. Jahrgang, 2021, Heft 1

Juni 2021, 226 S., kart., Dispersionsbindung, 4 SW-Abbildungen

12,80 € (DE), 978-3-8376-5395-3

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5395-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

