

Andrea Horváth,  
Karl Katschthaler (Hg.)

# Konstruktion Verkörperung Performativität

Genderkritische Perspektiven  
auf Grenzgänger\_innen in  
Literatur und Musik

**Aus:**

*Andrea Horváth, Karl Katschthaler (Hg.)*

## **Konstruktion – Verkörperung – Performativität**

### **Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger\_innen in Literatur und Musik**

Dezember 2015, 240 Seiten, kart., 32,99 €, ISBN 978-3-8376-3367-2

Welche Rolle spielen Genderkonstruktionen bei Grenzgänger\_innen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, welche bei weiblichen Reisenden und Autorinnen des 19. Jahrhunderts? Was verbindet die Oper des 18. Jahrhunderts mit den Kompositionen des zeitgenössischen Black Metal?

In diesem Band werden zentrale Konzepte der Kulturwissenschaft wie »Konstruktion«, »Verkörperung« und »Performativität« mit Fragen der Gender Studies verknüpft. Die Beiträge nähern sich der Frage der Körperlichkeit von Genderperformanzen in

literaturwissenschaftlicher sowie musikwissenschaftlicher Perspektive und thematisieren dabei unter anderem Migration, die Frage des unbestimmten Geschlechts, die Dekonstruktion der Frau/Mann-Dichotomie sowie das Geschlecht des kulturellen Gedächtnisses.

**Andrea Horváth** (PhD) ist stellvertretende Leiterin des Instituts für Germanistik der Universität Debrecen, Ungarn.

**Karl Katschthaler** (Assoz.-Prof., PhD, habil.) lehrt deutschsprachige Literatur- und Kulturgeschichte an der Universität Debrecen, Ungarn.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3367-2](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3367-2)

# Inhalt

---

## Vorwort

Andrea Horváth, Karl Katschthaler | 9

## I. GENDER UND GRENZGÄNGER\_INNEN IN DER GEGENWARTSLITERATUR

**Frauen unterwegs.  
Dimensionen der Fremdheit  
in »Grenzgänger\_innengeschichten«  
zeitgenössischer Autorinnen**

Eszter Pabis | 17

**Unbestimmtes Geschlecht  
zwischen Repräsentation und Performanz.  
Beobachtungen am Gegenwartsroman**

Sigrid Nieberle | 47

**»Einer von uns«?  
Über kulturelle Grenzgänger, Maskeraden und Kulturmodelle  
in Ilija Trojanows *Der Weltensammler***

Andrea Geier | 65

**Der letzte Mensch – ein Mann/eine Frau.  
Anthropologische und genderspezifische Fragestellungen  
in den Romanen *Die Wand* von Marlen Haushofer  
und *Die Arbeit der Nacht* von Thomas Glavinic**

Edit Kovács | 89

## II. GENDERPERFORMANZEN UND KÖRPERLICHKEIT

### **Bild und Frau**

Elfriede Jelinek | 103

### **Frau – Körper – Stimme.**

**Genderperformanzen bei Elfriede Jelinek –  
Vergleichende Lektüren von *Bild und Frau* (1984)  
und *SCHATTEN (Eurydike sagt)* (2012)**

Inge Stephan | 105

**Das Funktionelle und das Symbolhafte des Sexuellen  
in Marlene Streeruwitz' Roman *Jessica*, 30.**

Andrea Horváth | 123

## III. KULTURELLES GEDÄCHTNIS UND GENDER

**Gender, Gedächtnis und Grenzräume in Reisetexten  
von Ida Hahn-Hahn und Ida von Düringsfeld**

Elisa Müller-Adams | 139

### **Gattung, Gender, Gedächtnis.**

**Untersuchungen zu *Margarete von Valois und ihre Zeit.  
Ein Memoiren-Roman* (1847) von Ida von Düringsfeld**

Kerstin Wiedemann | 163

## **IV. GENDER UND GENDERPERFORMANZEN IN DER MUSIK**

**Musik und Geschlecht (ver-)handeln.**

**Baldassare Galuppi *Il mondo alla roversa  
o sia le donne che comandano***

Kordula Knaus | 183

**Komponistinnen der Moderne.**

**Bartók-Rezeption bei Elizabeth Maconchy  
und Jacqueline Fontyn**

Christa Brüstle | 197

**Überwindung von Genre- und Gender-Grenzen?**

**Gedanken zur Zusammenarbeit von Fe-Mail und Enslaved  
im Band-Projekt Trinacria**

Karl Katschthaler | 215

**Autor\_inn\_en | 231**

# Vorwort

---

ANDREA HORVÁTH, KARL KATSCHTHALER

Der vorliegende Sammelband geht zurück auf eine vom Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen an der Universität Debrecen (Ungarn) vom 26. – 28. September 2013 veranstaltete internationale, interdisziplinäre Tagung zum Thema »Konstruktion – Verkörperung – Performativität: Gender und andere Identitätsdiskurse«. Ausgangspunkt für die Konzeption der Tagung war eine Analyse des Standortes in Bezug auf die Entwicklung der Gender-Forschung, insbesondere der deutschsprachigen im weiteren Umfeld des Tagungsortes: Betrachtet man die Distribution der Standorte der Gender-Forschung in Zentraleuropa, so erweist sich der Austragungsort der Tagung als ein Ort der Peripherie. Aus dieser Topologie folgt nicht nur, dass sich an verschiedenen Standorten unterschiedliche Ausrichtungen und Schwerpunkte der Gender-Forschung entwickelt haben, sondern auch ein unterschiedlicher Stand und nicht zuletzt auch Unterschiede der institutionellen Organisation und Stabilität. Unter diesen Bedingungen bot die Tagung an der Peripherie die Chance, einen Austausch zwischen Zentren und Peripherie zu beginnen, der bisher nur in begrenztem Maß stattgefunden hatte. Eine stärkere Vernetzung der ungarischen Gender-Forschung mit der deutschsprachigen einzuleiten, war daher ein vordringliches Ziel der Tagung und die Rezeption des vorliegenden Sammelbandes wird hoffentlich dieses Ziel noch weiter vorantreiben.

Die geschilderte Zentrum-Peripherie-Topologie hatte konzeptionelle Konsequenzen für die Erarbeitung der Thematik der Konferenz. Sie eröffnete die Möglichkeit, zentrale Begriffe der Kulturwissenschaft wieder aufzusuchen, auf die Gender-Perspektive zu fokussieren und ihre Relevanz

sowohl für die Konzeption der Gender Studies als auch für andere kulturwissenschaftliche Disziplinen, in denen das Thema Gender eine Rolle spielt, zu diskutieren und so auch die interdisziplinäre Verankerung von Gender-Themen zu verstärken. Im vorliegenden Band sind nun insbesondere die Literaturwissenschaft und die Musikwissenschaft vertreten, was nicht nur die Möglichkeit der Feststellung eventuell unterschiedlicher Stände der Gender-Forschung in den beiden Disziplinen ermöglicht, sondern auch die Diversität der Geschlechterforschung aufzeigen kann.

Der erste Abschnitt des Bandes versammelt vier Studien zu Grenzgänger\_innen in der Literatur. Eszter Pabis beschäftigt sich in ihrem Beitrag zunächst mit dem Phänomen der Liminalität und leuchtet somit aus kulturanthropologischer und xenologischer Perspektive ein Thema aus, das als eine Art roter Faden der Konferenz und des Bandes aufgefasst werden kann: die Grenzgänger\_in. Grenzzonen werden zu hybriden Räumen der Kulturbegegnung, die Pabis insbesondere in postkolonialen weiblichen Migrationsgeschichten aufsucht und am Beispiel von Ilma Rakusas *Mehr Meer* und Melinda Nadj Abonjis *Tauben fliegen auf* auch narratologisch expliziert.

Sigrid Nieberle liefert zunächst eine Analyse der jüngsten Novelle des deutschen Personenstandgesetzes, die statt einem dritten Personenstand jenseits des Geschlechterbinarismus von weiblich und männlich eine Leerstelle vorsieht. Dieser negativen Diversifizierung des Aufschubs der Vereindeutigung im juristischen Diskurs stellt sie dann Beispiele des literarischen Diskurses der Gegenwartsliteratur gegenüber und hebt dabei vor allem auf die Frage des Namens ab.

Zurück in die Zeit des Kolonialismus führt die Beschäftigung Ilija Trojanows mit dem »Grenzgänger« zwischen den Kulturen Sir Robert Francis Burton, die Andrea Geier ausgehend von der Frage nach der Funktion der kulturellen Maskerade im Text kritisch analysiert. Bei der Untersuchung der interkulturellen Paarbildung im Roman *Der Weltensammler* macht sie exotistische Inszenierungen von Weiblichkeit ebenso aus wie kritische Blicke auf den als »Helden« inszenierten männlichen Protagonisten. Insgesamt hinterfragt sie die Klassifizierung von Trojanows Roman als »postkolonial«.

Um Liminalität nicht im räumlichen und interkulturellen, sondern im zeitlichen und endkulturellen Sinn geht es in Edit Kovács' Beitrag, der zwei Romane, die das apokalyptische Motiv des letzten Menschen elaborieren, einander gegenüberstellt und vergleicht. Im einen Roman, Marlen

Haushofers *Die Wand* ist dieser letzte Mensch eine Frau, im anderen, Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* ein Mann. Die Darstellung von Geschlechterrollen unter Endzeitbedingungen in den beiden Romanen wird auf die Geschlechter- und Schreibverhältnisse der verschiedenen Entstehungszeiten bezogen.

Das damit schon angeschnittene Thema Genderperformanz steht im Mittelpunkt des Interesses der beiden Beiträge im zweiten Abschnitt des Bandes. Zunächst rückt das Thema Genderperformanzen in Inge Stephans Beitrag in den Vordergrund, der zwei entstellungsgeschichtlich weit auseinanderliegende Texte Elfriede Jelineks behandelt: *Bild und Frau* von 1984 und *SCHATTEN (Eurydike sagt)* von 2012. Stephan zeigt, wie sich Jelinek immer wieder mit der Verbindung von Mythen und Medien im Prozess kultureller Einschreibungen insbesondere in weibliche Körper und den damit verbundenen Machtstrukturen auseinandersetzt. Da der ältere Text von Elfriede Jelinek zum einen schwer zugänglich ist und Inge Stephan ihn zum anderen auch einem *close reading* unterzieht, soll *Bild und Frau* vor dem Beitrag abgedruckt werden.

Um den konventionellen Rahmen des Diskurses über Sexualität zwischen Erotik und Pornographie und die Möglichkeiten seiner Überschreitung geht es in Andrea Horváths Beitrag, der diese Fragen zunächst auf der Ebene der Theorie skizziert und ihnen dann in Marlene Streruwitz' *Jessica*, 30. nachgeht. Dabei setzt sie sich kritisch mit der Frage auseinander, inwieweit der literarische Text als ein Gegendiskurs gelesen werden kann, der den konventionellen Diskurs des Sexuellen dekonstruiert.

Der dritte Abschnitt des Bandes rückt das Thema Gender mit der Frage nach der geschlechtlichen Codierung des kulturellen Gedächtnisses in eine historisch-literarische Perspektive. Weibliche Beiträge zur kognitiven Landkarte Europas in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts untersucht Elisa Müller-Adams anhand von zwei Reisebüchern von Ida Hahn-Hahn und Ida von Düringsfeld. Beide Texte tragen zum Diskurs über das Europäische und das Orientalische und damit auch zur Konstruktion europäischer Geschichtsräume bei sind zugleich aber auch Texte der Selbstbefragung ihrer Autorinnen.

Auch Kerstin Wiedemann beschäftigt sich mit Ida von Düringsfeld. In deren Memoiren-Roman *Margarete von Valois und ihre Zeit* geht Wiedemann der geschlechtlichen Organisation der kulturellen Erinnerung nach und liefert damit einen Beitrag zur Verknüpfung von Gender-Forschung



und dem kulturwissenschaftlichen Gedächtnisdiskurs. Dabei entdeckt sie bei von Düringsfeld einen Ansatz zu einer Kulturgeschichte der Liebe aus weiblicher Sicht.

Der vierte und letzte Abschnitt des Bandes liefert Beispiele für die Verknüpfung von Gender Studies und Musikwissenschaft. Die drei Beiträge dieses Abschnitts spannen sowohl thematisch als auch historisch einen großen Bogen. Geschlechterperformanz und Verhandlung von Geschlechterordnungen in einer mit dem Topos der verkehrten Welt arbeitenden komischen Oper Baldassare Galuppi aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist das Thema von Kordula Knaus. Dabei beschäftigt sie sich auch mit dem möglichen Beitrag von Besetzungskonventionen zur Geschlechterperformanz auf der Bühne.

Christa Brüstle ruft zwei bedeutende, aber in der Geschichtsschreibung der kanonisierten, immer noch männlichen Musikgeschichte noch nicht verankerte Komponistinnen der Moderne in Erinnerung: die Engländerin Elizabeth Maconchy (1907-1994) und die Belgierin Jacqueline Fontyn (geb. 1930). Indem Brüstle der kompositorischen Rezeption der Musik von Béla Bartók bei beiden Komponistinnen nachgeht, wendet sie einen Mechanismus der ästhetischen Aufwertung, der in der männlichen Musikgeschichtsschreibung gang und gäbe ist, nämlich die Einflussforschung, an und liefert somit einen Beitrag zur von Melanie Unseld eingeforderten gendersensiblen musikgeschichtlichen Biographieforschung.

Mit Performanzen von Männlichkeit und Weiblichkeit in subkulturellen Bereichen der populären Musik beschäftigt sich schließlich im letzten Beitrag Karl Katschthaler. Insbesondere geht es dabei um die Genres der Noise-Musik und des Black Metal und die Frage, inwieweit es zwei Noise-Musikerinnen möglich ist, die Performanz übersteigerter Maskulinität einer Black-Metal-Band subversiv zu unterlaufen und es so zu vermeiden, in die Rolle der Performanz von Einschreibungen des männlichen Blicks gedrängt zu werden.

Das hier skizzierte breite Spektrum gender-bezogener Themen, von kulturellen Grenzgänger\_innen über die kulturelle und körperliche Performanz von Geschlecht und Sexualität bis zur Genderbezogenheit kultureller Gedächtniskonstruktionen in der Literaturwissenschaft und verschiedener Anknüpfungsmöglichkeiten der Musikwissenschaft an die Gender Studies macht den Band hoffentlich für Vertreter\_innen beider Disziplinen als auch der interdisziplinären Genderforschung interessant.

Für die großzügige Förderung der dem Band zugrundeliegenden Konferenz danken die Herausgeber\_innen dem Österreichischen Kulturforum Budapest, dem Deutschen Kulturforum Debrecen, der Österreich-Bibliothek Debrecen, dem Institut für Germanistik an der Universität Debrecen und der Fritz Thyssen Stiftung, der auch für die Förderung der Drucklegung zu danken ist.

# Frauen unterwegs

Dimensionen der Fremdheit

in »Grenzgänger\_innengeschichten«

zeitgenössischer Autorinnen<sup>1</sup>

---

ESZTER PABIS

## ÜBER GRENZEN UND GRENZÜBERSCHREITUNGEN

Der Begriff der *Grenze* – und davon untrennbar auch die Termini *Grenzsituation* und *Grenzübertritt*, die Bezeichnungen für Prozesse der *Aus-*, *Ein-*, *Be-* bzw. *Abgrenzung*, oder sogar die verwandten, etwas exakter definierbaren Kategorien *Grenzraum*, *Grenzexistenz* oder *Schwelle* – haben heute in der Literatur- und Kulturwissenschaft, in der politischen- und Geschichtsphilosophie eine erstaunliche Karriere gemacht. Diese Konjunktur des Phänomens *Grenze* – ein Wort, das zwar in unterschiedlichsten Bedeutungen und Kontexten, aber schon seit der Antike ein Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion ist – lässt sich vor dem Hintergrund der transnationalen Migrationsprozesse und der vieldiskutierten topologischen Wende oder des *spatial turn* der Kulturwissenschaften verstehen. Auf diese Letztere kann ich hier aus Zeitgründen nur hinweisen, so etwa auf Homi Bhabhas Ansatz eines *third space*, auf James Cliffords Konzept des *borderland*, auf Michel Foucaults Beobachtungen über die Epoche des Raumes oder auf Sigrid

---

1 Diese Arbeit wurde gefördert mit einem János-Bolyai-Forschungsstipendium der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Weigels Studie über den *topographical turn*<sup>2</sup>. Den Zusammenhang von kulturellen Praktiken, menschlichem Denken, Bewusstsein oder Begrifflichkeit und dem Prozess der räumlichen (der konkreten politischen oder auch der unsichtbaren, symbolischen) Grenzziehung kann man am anschaulichsten mit einem Zitat von Georg Simmel aus dem Jahr 1908 erläutern, ohne auf die gerade erwähnten, häufig zitierten theoretischen Positionen näher eingehen zu müssen:

»Der Begriff der Grenze [...] bezeichnet oft genug nur, dass die Sphäre einer Persönlichkeit nach Macht oder Intelligenz, nach Fähigkeit des Ertragens oder des Genießens eine Grenze gefunden hat – aber ohne dass an diesem Ende sich nun die Sphäre eines andren ansetzte und mit ihrer eigenen Grenze die des ersten merkbarer festlegte. Dieses letztere, die soziologische Grenze, bedeutet eine ganz eigenartige Wechselwirkung. Jedes der beiden Elemente wirkt auf das andre, indem es ihm die Grenze setzt, aber der Inhalt dieses Wirkens ist eben die Bestimmung, über diese Grenze hin, also doch auf den andren, überhaupt nicht wirken zu wollen oder zu können. Wenn dieser Allgemeinbegriff des gegenseitigen Begrenzens von der räumlichen Grenze hergenommen ist, so ist doch, tiefer greifend, dieses letztere nur die Kristallisierung oder Verräumlichung der allein wirklichen seelischen Begrenzungsprozesse. Nicht die Länder, nicht die Grundstücke, nicht der Stadtbezirk und der Landbezirk begrenzen einander; sondern die Einwohner oder Eigentümer üben die gegenseitige Wirkung aus, die ich eben andeutete. [...] *Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt.* [Hervorhebung von E. P.]«<sup>3</sup>

- 
- 2 Vgl. u.a. Bhabha, Homi. 2000. *Die Verortung der Kultur*. Stauffenburg: Tübingen, Clifford, James. 1997 (1967). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press: Cambridge, Foucault, Michel. 1993 (1967). *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*. Reclam: Leipzig, 34-46 und Weigel, Sigrid. 2002. Zum »topographical turn«. *Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*. In: *KulturPoetik* 2,2, 151-165.
- 3 Simmel, Georg. 1983 (1908). *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Duncker und Humblot: Berlin, 467.

Unternimmt man als Literaturwissenschaftler\_in den Versuch, sich dem Thema Grenze als soziologische Tatsache und Grenzüberschreitung in der Literatur zu widmen, so ergibt sich die Herausforderung nicht nur aus der oben angedeuteten, nahezu unüberschaubaren Ansatzpluralität oder aus der offensichtlichen Komplexität des Begriffes der Grenze. Die Perspektive liegt vielmehr in der eigenartigen Dialektik, die dem Grenzbegriff inneohnt und welche vor einem postkolonialen, poststrukturalistischen Hintergrund gerade in der Auslegung von Grenzgänger\_innengeschichten auch literaturwissenschaftlich fruchtbar gemacht werden kann.

Der erste Aspekt der Ambivalenz der Grenze bezieht sich auf das Verhältnis von Grenze und Grenzüberschreitung. Grenzen entstehen und werden als solche wahrgenommen nur indem und solange sie überschritten werden (können). Michel Foucault stellt sogar die etwas pointiert formulierte Frage: »Hat denn die Grenze eine wahrhafte Existenz außerhalb der Geste, die sie souverän überschreitet und negiert?«<sup>4</sup> Die Überschreitung hat in diesem Sinn eine konstitutive Bedeutung: sie ist in die Grenze »eingehohlet«, denn »[d]ie Grenze und die Überschreitung verdanken einander die Dichte ihres Seins: eine Grenze, die nicht überschritten werden könnte, wäre nicht existent; eine Überschreitung, die keine wirkliche Grenze überträte, wäre nur Einbildung«<sup>5</sup>. Die Überschreitung bejaht das begrenzte Sein, aber auch »jenes Unbegrenzte, in welches sie ausbricht und das sie damit erstmals der Existenz erschließt«<sup>6</sup>. Die konstitutive Funktion der Grenzziehung und der Grenzüberschreitung erschöpft sich aber nicht in der von Foucault beschriebenen »Affirmation der Teilung«<sup>7</sup>. Abgesehen davon, dass Grenzen durch Ausschließen etwas immer auch einschließen, durch Abgrenzung

---

4 Foucault, Michel. 1974. Vorrede zur Überschreitung. In: ders. Von der Subversion des Wissens. Carl Hanser: München, 32-53, hier: 37.

5 Ebd.

6 Ebd., 38. Vgl. hierzu auch Rakusa: »Zwiespältig, diese Grenzen. Sie waren befremdlich, unheimlich, angsteinflößend, aber auch faszinierend. Ich erlebte sie als Orte der Spannung, die meine Neugier weckten. Zum einen bildeten sie Barrieren zwischen Vertrautem und Unvertrautem [...]. Zum anderen waren sie Übergänge, Reibungs- und Berührungspunkte. Ich ahnte ihr Geheimnis, spürte aber auch instinktiv ihre Relativität.« Rakusa, Ilma. 2009. Mehr Meer. Literaturverlag Drosch: Graz, Wien, 74

7 Foucault: 1974, 33.

gewisse Sachverhalte bestimmbar machen, zustande bringen oder Ordnungen stiften<sup>8</sup>, sind Grenzräume immer auch jene Orte, die die Möglichkeit der Grenzverschiebung, die diskursive Konstruiertheit oder die Kontingenz der Grenzziehungen erkennbar machen. Die Grenzzonen werden infolge der Grenzbewegungen zu Orten des Dazwischen, zu Schauplätzen der Selbstüberschreitung, der Hinterfragung, der Überwindung der umgrenzten Ordnung. Der Grund hierfür ist freilich nicht nur der Grenzübertritt, sondern auch – und damit kommen wir zum zweiten Aspekt der Dialektik der Grenze – das Aufeinandertreffen von Kulturen, von Sprachen und Identitäten, ihr permanenter Austausch und ihre Vermischung, ihre beweglichen Wechselbeziehungen, die völlig neue Formationen hervorbringen. Grenzräume sind demzufolge, so Homi K. Bhabha, hybride Orte, »von woher etwas *sein Wesen beginnt*«<sup>9</sup>. Diese Interpretation der Grenzräume eher als Orte der Begegnung, der Vermischung und des Übergangs denn als klar gezogene Trennlinien entspricht übrigens dem ursprünglichen Raumbild, das an den Begriff der Grenze geknüpft wurde.<sup>10</sup> Betrachtet man die Grenzzo-

- 
- 8 Vgl. hierzu auch Foucaults Metaphorik der kulturellen Grenzziehung, seine Gedanken über Konstruktion kultureller Identität durch Abgrenzung, Zurückweisung des Anderen im Vorwort zu *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961). Vgl. Frank, Michael. 2006. *Kulturelle Einflussangst: Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*. transcript: Bielefeld, 31-32.
- 9 Bhabha: 2000, 7. Zur Interpretation der Literatur der Grenze im Kontext von Bhabhas Theorie s. auch Lamping, Dieter. 2001. *Die Literatur der Grenze*. Einleitung. In: ders. (Hg.): *Über Grenzen. Eine literarische Topographie*. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2001, 7-18, hier: 17.
- 10 Monika Schmitz-Emans bespricht ausführlich, wie in der Frühgeschichte der Etablierung des Konzepts der Grenzziehung im Deutschen zunächst im Grenzkonzept ein »Beiderseits« impliziert wurde – nach der Politisierung des primär räumlichen, dann temporalisierten Begriffes der Grenze dieses Konzept von der Vorstellung einer Trennlinie (Front, frontier) abgelöst wurde, die auf der strikten Trennung und Gegenüberstellung von Fremden und Eigenem beruht. Vgl. Schmitz-Emans, Monika. 2006. *Vom Archipel des reinen Verstandes zur Nordwestpassage. Strategien der Grenzziehung, der Reflexion über Grenzen und des ästhetischen Spiels mit Grenzen*. In: Burtcher-Bechter, Beate et al. (Hg.) *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen*

nen also als ambivalente, hybride Räume des Übergangs und der Kulturbegrenzung, wo Fremdes und Eigenes sich wechselseitig durchdringen (wo ihre Dichotomie auch aufgehoben wird), so kommt man auch der anthropologischen Dimension der dem Grenzbegriff innewohnenden Gegensätzlichkeit nahe.

Diese anthropologische Dimension kann wiederum mit Rückgriff auf Simmels raumsoziologisch relevante Untersuchungen beschrieben werden. So schreibt Simmel in seinem Essayband *Brücke und Tür*:

»Weil der Mensch das verbindende Wesen ist, das immer trennen muss und ohne zu trennen nicht verbinden kann – darum müssen wir das bloße indifferente Dasein zweier Ufer erst geistig als eine Getrenntheit auffassen, um sie durch eine Brücke zu verbinden. Und ebenso ist der Mensch das Grenzwesen, das keine Grenze hat. Der Abschluss seines Zuhause-seins durch die Tür bedeutet zwar, dass er aus der ununterbrochenen Einheit des natürlichen Seins ein Stück heraustrennt. Aber wie die formlose Unendlichkeit des Seins erst an seiner Fähigkeit der Begrenzung zu einer Gestalt kommt, so findet seine Begrenztheit ihren Sinn und ihre Würde erst an dem, was die Beweglichkeit der Tür versinnlicht: an der Möglichkeit, aus dieser Begrenzung in jedem Augenblick in die Freiheit hinauszutreten.«<sup>11</sup>

Diese Dialektik von Trennen und Verbinden als Grundzug des menschlichen Wesens entspricht der bereits erwähnten Ambivalenz von Grenzziehung und Grenzüberschreitung, von Abgrenzung und Verbindung bzw. Vermischung in den Grenzräumen. Die anthropologische Bedeutung der Grenze erschöpft sich allerdings nicht in dieser Analogie. Bernhard Waldenfels erläutert in Anlehnung an Walter Benjamins Begriff der Schwelenerfahrung die Relevanz der Grenzziehung in dem Zustandebringen der Lebenswelt, in der Konstruktion des Weltganzen. In wiederkehrenden Übergangserlebnissen, wie beim Abschied, Einschlafen, Erkranken oder

---

am Beispiel des Mittelmeerraums. Königshausen & Neumann: Würzburg, 19-47, hier: 21-22.

11 Simmel, Georg. 1957. *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. [Hg. v. Landmann, Michael] Koehler: Stuttgart, 6-7. Vgl. hierzu auch Lamping: 2001, 15. Zu Simmels Überlegungen zum Zusammenhang zwischen »äußerer« Grenzziehung und »innerer« Einheit einer Gemeinschaft vgl. Frank: 2006, 38.

Wiedersehen, Erwachen und Gesunden wird nach ihm unsere Freiheit durch Fremdartiges herausgefordert: das Fremdartige und Außerordentliche bricht auch bei »unwiderruflichen Lebenszäsuren wie Geschlechtsreife, Berufseintritt oder Altersversagen« in unsere Welt und unser Selbst ein, wie auch bei Kriegausbrüchen, Revolutionen und »schließlich bei Grenzerfahrungen wie Geburtstraumata und Todeserwartung«<sup>12</sup>. Diese Schwellenerfahrungen weisen, so Waldenfels Fazit, darauf hin, »daß unsere Welt durch Eingrenzung von Vertrautem und Ausgrenzung von Unvertrautem zustande kommt. Das Ganze unserer Lebenswelt zerteilt sich [...] in ›Heimwelt‹ und ›Fremdwelt‹«<sup>13</sup>. Grenzen, Grenzziehungen und Grenzübertritte gehören also zu den grundsätzlichen Konstruktionsmechanismen der Wirklichkeit und somit jeglicher Identität: so sind Schwellenerfahrungen, Transitsituationen etwa auch für den Entwicklungsgang der Protagonisten von Bildungsromanen konstitutiv und in der liminalen Phase der Pubertät – wie auch bei jeglicher Überschreitung von politischen, moralischen Grenzen (wie etwa beim Reisen, beim Tabubruch), von Grenzen zwischen Leben und Tod, Gesundheit und Krankheit, Traum und Erwachen – wird das Dazwischen zum Teil einer jeden Lebensgeschichte.

Grenzen besitzen nicht nur eine dialektische Natur und sie verfügen nicht nur über eine anthropologische Dimension, sondern sie gehören auch zu den Grundkategorien der Literatur und Ästhetik. Wolfgang Iser bestimmt das Fingieren als einen »Akt der Grenzüberschreitung«, wonach sich das literarische Fingieren als »Überschreiten gesetzter Begrenzungen«<sup>14</sup> erweist. Der literarische Text kann aber auch im Licht aktueller xenologischer Ansätze als ein Medium und Produkt einer Grenzüberschreitung betrachtet werden: nicht nur, weil er den Lesern die Chance der Grenzüberschreitung, des Identitätswechsels bietet, sondern weil die zeitliche und räumliche Fremdheit des Textes als Voraussetzung der Auslegung zu deuten ist und weil Verfremdung ein konstitutives Moment von Kunst ist. Grenzgänger und Schriftsteller überschreiten beide die Grenzen des Ei-

---

12 Waldenfels, Bernhard. 1990. *Der Stachel des Fremden*. Suhrkamp: Frankfurt a.M., 32.

13 Ebd., 32-33.

14 Iser, Wolfgang. 1991. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Suhrkamp: Frankfurt a.M., 52 und 55. Vgl hierzu auch Lamping: 2001, 13 und Schmitz-Emans: 2006, 41.



genen, des Gewohnten: kulturelle und ästhetische Fremdheitserfahrungen sind einander nicht unähnlich. Literarische Texte sind also im eigentlichen Sinn immer auch literarische Grenzüberschreitungen und Grenzgänger\_innengeschichten: sie sind Orte eines Spiels mit oder an Grenzen<sup>15</sup>.

Migrationsgeschichten, in denen räumliche Grenzüberschreitungen mit dem erwähnten »Fremdwerden der Welt und des eigenen Selbst«<sup>16</sup> verbunden werden, kommt in diesem Kontext eine ganz besondere Relevanz zu. Da Migrationsbewegungen, transkulturelle Verflechtungen, Mehrfachidentitäten längst keine Randerscheinungen mehr sind, sondern den öffentlichen Diskurs oder auch den literarischen Kanon<sup>17</sup> als zentrale, zeittypische Erfahrungen bestimmen, erfüllen sie eine wichtige Funktion in der Bewusstmachung der Kontingenz jeglicher Grenzziehung, in der Entdeckung der Überquerbarkeit, der Verschiebbarkeit der Grenzen. Die Grenzgänger\_innengeschichten modellieren zudem, wie es am Beispiel von Ilma Rakusas *Mehr Meer* sehr prägnant zum Vorschein kommt, auch in ihrer narratologischen Struktur die bereits behandelten Merkmale der Grenzzonen und Schwellenerfahrungen, so u.a. die Unaufhaltsamkeit des Fremdwerdens des Selbst und der Welt oder die Prozesshaftigkeit der permanenten Verschiebung und Vermischung von Bedeutungen und Identitätskonstruktionen. Natürlich verfügen die neuerdings populären Immigrationsromane auch über eine gedächtnistheoretische Relevanz. Der Grenzübertritt als Migrationserfahrung bedeutet in erster Linie nicht nur einen Bruch mit einem Land oder eine Flucht vor gewissen historischen Ereignissen, vielmehr sind seine

---

15 Schmitz-Emans definiert das literarische Schreiben auch als ein Sprechen über Grenzen, als Spiel mit/in/an Grenzen: die Grenze zwischen Alltags- und Dichtersprache, Sprache und Schweigen, dem Sagbaren und dem Unsagbaren gehören, so Schmitz-Emans, zu den Kernthemen moderner Poetik (ebd.).

16 Waldenfels: 1990, 32.

17 Seit ungefähr den letzten beiden Jahrzehnten nimmt die Literatur von Autor\_innen mit Migrationshintergrund einen prominenten Platz im deutschen Literaturbetrieb ein. (So zeigen beispielsweise renommierte Literaturpreise, wie sich Schriftsteller\_innen der zweiten oder dritten Migrantengeneration auf dem Buchmarkt etabliert haben: der Ingeborg-Bachmann-Preis ging 1991 an Emine Sevgi Özdamar, 1999 an Terézia Mora, ganz zu schweigen von den zahlreichen Träger\_innen des Adalbert von Chamisso-Preises oder von Melinda Nadj Abonji, der Preisträgerin des Deutschen Buchpreises 2010.)

Konsequenzen für die Kultur, das kollektive Gedächtnis des Ziellandes von Belang. Zu fragen wäre, welche transformativen Auswirkungen die individuellen Migrationsgeschichten auf das kollektive Gedächtnis, den Identitätsdiskurs, die Öffentlichkeit der einheimischen Kultur haben, oder welchen Stellenwert die Erinnerungsorte, die historischen Geschichten und die Familienschicksale der Zuwanderer im deutschen Narrativ haben: wirken sie als subversive Gegengeschichten, werden sie exotisierend als Bereicherung der deutschen Kultur wahrgenommen oder entsteht ein bewusstes, neues Verhältnis z.B. zu den geschichtlichen Erfahrungen der ehemaligen sozialistischen Länder?<sup>18</sup>

Migrationsgeschichten greifen außerdem häufig die narrativen Muster des deutschen Familienromans (gewissermaßen auch jene des Bildungs- und des pikaresken Romans) auf, indem sie in assoziativen, anekdotischen Erinnerungsströmen eine historisch bestimmte Familiengeschichte, bzw. eine in größere familiäre und geschichtliche Zusammenhänge eingebettete Lebensgeschichte erzählen, die häufig als autobiographisch gedeutet wird. Solche interkulturell perspektivierten Familienromane sind u.a. Melinda Nadj Abonjis *Tauben fliegen auf* (2010), Dimitré Dinevs *Engelszungen* (2003), Ilma Rakusas *Mehr Meer* (2009), oder auch Catalin Dorian Florescus *Wunderzeit* (2001). Die Besonderheit dieser neuen Familienromane von Autor\_inn\_en mit Migrationshintergrund erschöpft sich jedoch nicht einfach darin, dass sie einen Blick auf die familiären Konstellationen aus interkultureller Perspektive ermöglichen – im Gegenteil, sie zeichnen sich auch durch gewisse Abweichungen von der klassischen Definition der Gattung aus. Betrachtet man, wie bei Aleida Assmann aufgeführt wird, die Kontinuität, die Integration des Ich in Familien- und Geschichtszusammenhänge als thematische Zentren des Familienromans, so wird augenfällig, dass die Migrationsgeschichten eher von Brucherfahrungen angetrieben werden, welche die für die Gattung konstitutiven Kontinuitäten untergra-

---

18 Zieht man noch die disziplinübergreifend geführten Diskussionen um die Möglichkeit eines »interkulturellen Gedächtnisses« (C. Chiellino) oder vor allem um Europa als Erinnerungsgemeinschaft oder den dialogischen Erinnerungsdiskurs (A. Assmann) in Betracht, so wird die Komplexität und Aktualität des Forschungsfelds offensichtlich. Zum dialogischen Erinnern bzw. zum transnationalen Gedächtnis Europas s. Assmann, Aleida. 2012. Auf dem Weg zu einer europäischen Erinnerungskultur. Picus: Wien.

ben<sup>19</sup>. Die Trennlinien, die die Grenzgänger\_innengeschichten strukturieren, verlaufen einerseits diachron zwischen den Generationen und andererseits synchron im Sinn von geographischen-kulturellen Grenzräumen. Diese zeitliche und räumliche Distanz wird in Form von Migrationsbewegungen und in der kulturellen Arbeit des Lesens und Schreibens von Grenzgänger\_innengeschichten, von transkulturellen Familienromanen fortlaufend überschritten – gleichzeitig werden dabei auch neue Brüche in und zwischen den betroffenen Ländern, Sprachen und Kulturen entdeckt. Auch die Familiengeschichten der Migrationsliteratur reflektieren über die Einbettung des Individuums in das Familiengedächtnis und die geschichtliche Vergangenheit, sie eröffnen aber zusätzlich, wie erwähnt, einen Blick auf das Spannungsverhältnis zwischen dem deutschen kulturellen Gedächtnis der Gegenwart und der kommunistischen Vergangenheit Osteuropas. Die Fokussierung auf den Grenzübertritt zwischen den Ländern hinter dem Eisernen Vorhang und Westeuropa in literarischen Migrationsgeschichten erläutert den Stellenwert von solchen traumatischen historischen Erfahrungen Osteuropas im aktuellen Europadiskurs, wie die Verbrechen im Gulag, der Zusammenbruch des Ostblocks oder die Jugoslawienkriege. Am Beispiel der Grenzgänger\_innengeschichten kommt andererseits auch deutlich zum Vorschein, warum Migrationsgeschichten keinesfalls auf die Biographie der Autor\_inn\_en zu reduzieren oder ethnisierend und exotisierend zu deuten sind. Das Lesen und Schreiben von Migrationsgeschichten hat zwar eine unschwer zu erkennende ethische Dimension: ihre Produktion und Rezeption ist vor allem angesichts von Phänomenen wie kulturelle Konflikte und Xenophobie schwer fernzuhalten von Schlagwörtern wie Förderung des interkulturellen Dialogs und der Toleranz. Der literarische Text kann aber selbst, wie bereits erklärt, auch als Medium und Produkt einer Grenzüberschreitung betrachtet werden: die narratologischen Zusammenhänge zwischen kultureller und ästhetischer Vielfalt stehen auch im Vorfeld der vorliegenden Untersuchung. Mein Hauptaugenmerk richtet sich dabei auf grundsätzlich drei Aspekte der literarischen Grenzgänger\_innenproble-

---

19 Vgl. Assmann: »[D]er Familienroman [steht] eher im Zeichen der Kontinuität. Hier geht es um die Integration des eigenen Ichs in einen größeren Familien- und Geschichtszusammenhang. [Hervorhebung im Original]« Assmann, Aleida. 2007. *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. C.H. Beck: München, 73.

matik: auf die Grenzüberschreitung als migrationsbedingte (räumliche, politische) Erfahrung und ihre Konsequenzen; auf Übergangserlebnisse, Grenzzonen und Schwellenerfahrungen (wie Sexualität bzw. Geschlechtsreife, Tod bzw. Krankheit) in den individuellen Lebensgeschichten und ihre literarische Inszenierung; und schließlich auf den Zusammenhang zwischen den narrativen Merkmalen der Texte, ihrer Sprache und Literarizität (ihrer Polyphonie, Metaphorik, usw.) und den Grenzüberschreitungen und Fremdheitserfahrung primär nicht-literarischer Natur.

## **DIE POETIK DER GRENZÜBERSCHREITUNG IN ILMA RAKUSAS *MEHR MEER. ERINNERUNGSPASSAGEN***

Dass Ilma Rakusas *Mehr Meer* (2009) in vielfacher Hinsicht zur umfassenden Untersuchung der literarischen Grenzgänger\_innenproblematik anregt, verwundert niemanden, der das Leben und die Tätigkeit der Autorin kennt. Die in Zürich lebende Schriftstellerin und promovierte Literaturwissenschaftlerin wurde in der Slowakei als Kind ungarischer und slowenischer Eltern geboren, sie verbrachte ihre Kindheit u.a. in Budapest, Ljubljana und Triest und entdeckte und erlernte die deutsche Sprache als Schülerin in der Schweiz.<sup>20</sup> Die Inszenierung der sprachlich-kulturellen Pluralität, die Reflexion über Fremdheits- und Differenzerfahrungen, die Beschreibung von und das Schreiben in räumlichen, zeitlichen und sprachlichen Zwischenräumen gehören gar zu den Markenzeichen ihrer schriftstellerischen Arbeit. Rakusa definiert sich als »schreibend[e] Grenzgängerin und Übersetzerin«, die von der Dialektik der Grenze »als Schranke und Brücke« ausgehend sich an den »Topoi des Grenzgängertums« orientiert: »an Abgrenzung, Transgression und Demontage ebenso wie an der Herstellung von Zusammenhängen«<sup>21</sup>. Ihre 2009 mit dem prominenten Schweizer Buchpreis aus-

---

20 Deutsch wurde später zum ausschließlichen Medium ihrer literarischen Tätigkeit, obwohl Rakusa auch acht andere Sprachen spricht, aus dem Französischen, Ungarischen, Russischen und Serbokroatischen übersetzt und Ungarisch für ihre Muttersprache hält.

21 Rakusa, Ilma. 2006. *Zur Sprache gehen* (Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2005). Thelem Universitätsverlag: Dresden, 10. Zu Rakusas »transkultureller literarischer Ästhetik« vgl. Gürtler, Christa und Hausbacher, Eva. 2012. *Zur Mig-*

gezeichneten, als poetisch-autobiographisch rezipierten *Erinnerungspassagen* thematisieren nicht überraschenderweise das Wandern zwischen Ländern, Sprachen, Gattungen und Künsten bzw. die Erinnerung an dieses. Wenn die Erzählerin sich selbst als »Unterwegskind« (76<sup>22</sup>) definiert und dabei auf den »Zigeunerzirkus« (13), das »Schimpfwort ›zigeunerisch« (125) hinweist oder immer wieder Synagogen besucht und über die Anziehungskraft der geheimnisvollen Schönheit und Fremdheit jüdischer Gottesdienste berichtet (177), kommen wichtige Dimensionen der Fremdheitserfahrung und des Grenzgänger\_innenphänomens zum Vorschein. Mit der Geschichte der Ausgrenzung der Zigeuner und Juden (sei es durch verbale Aggression oder durch physische Gewalt, den Holocaust) lässt sich beispielsweise ein verbreiteter Mechanismus der »Selbstdefinition durch Feindmarkierung« (Hagen Schulze)<sup>23</sup> illustrieren, die auch mit der behandelten Terminologie der Grenze und Grenzziehung zu umschreiben ist. In ihrem Zuge ruft die Fremdheit der Anderen, der Wanderer, welche die Labilität (die Willkürlichkeit, Kontingenz und dementsprechend die Veränderbarkeit, Verschiebbarkeit) der Grenzen der eigenen Ordnung bewusst macht, ihre Ausgrenzung, ihre Abwehr hervor. Die Identifikation mit dem am sichtbarsten ausgegrenzten Außenseiter ist zwar im Fall der »Zigeuner« lediglich eine »externe«, die sich im als pejorativ empfundenen »Schimpfwort« manifestiert, im Fall der Juden handelt es sich aber um eine tiefere Analogie. Das prototypische jüdische Schicksal, das Verhängnis der Wanderschaft der Juden (das etwa im Überschreitungsfest *Pessach* als Befreiung erinnert wird) wird in *Mehr Meer* in Analogie gestellt mit dem Provisoriumsgefühl des Migranten und wird zur Metapher des menschlichen Lebens per se: »Bei Rabbi Nachmann heißt es ›Wenn einer sich wehrt und nicht wandern will, wird er unstat und flüchtig in seinem Haus‹. Rom bestärkte mich in der Wanderschaft« (219). So auch der polnische Religionslehrer der Erzählerin, der charismatische Priester Janusz: »Wir sind alle

---

rationsliteratur zeitgenössischer Autorinnen. In: Hausbacher, Eva et al. (Hg.) Kann die Migrantin sprechen? Migration und Geschlechterverhältnisse. Springer VS: Wiesbaden, 122-143.

22 Die Seitenzahlen nach den Zitaten aus *Mehr Meer* beziehen sich auf folgende Ausgabe: Rakusa: 2009

23 Schulze, Hagen. 1989. Gibt es überhaupt eine deutsche Geschichte? Siedler: Berlin, 28.

Unterwegsler. [...] Auf Wanderschaft. Dazu paßte Psalm 142, in der Übersetzung von Martin Buber: »...Wann in mir mein Geist verzagt / du bist doch, der meine Bahn weiß... Du bist meine Bergung, / mein Teil im Lande des Lebens...« (176). Die in dieser metaphorisch deutbaren räumlichen Bewegung implizierten Fremdheitserfahrungen erhalten durch ihre Verschränkung mit jenen des Judentums (und der Roma) auch eine gewisse zeitliche Dimension: der dunkle Schatten der historischen Vergangenheit, die Geschichten der Ausgrenzung und Verfolgung, der Flucht und Ausrottung überweben die Schauplätze der Wanderschaft. So erhalten in der Erzählung die Städte und Gebäude eine palimpsestähnliche Struktur (die dem Kind jedoch nicht bewusst wird): in der Reisfabrik von San Sabba wurde ein Depot für beschlagnahmte jüdische Güter, dann ein Konzentrationslager (ein Krematorium), später eine Gedenkstätte eingerichtet (81), in der Grenzstadt Triest stößt man auf faschistische Architektur, die Zugwagen und Bahnhöfe werden mit ihren Schattenseiten, mit Hinweis auf die unlöschbare Spur historischer Traumata (des Holocaust und des Gulags) beschrieben:

»Brest ist die Grenzstadt, Brest ist der Ost, wo der Moloch Sowjetunion beginnt und das riesige sowjetische Schienennetz. Kaum sind wir angekommen, ertönen draußen Pfiffe, Schreie, Hundegekläff. Soldaten patrouillieren auf dem Bahnsteig, Soldaten stürmen in die Waggons, Kommandorufe, Paß- und Zollkontrolle, trainierte Furchteinflößung. [...] Eingesperrt im Eisenroß, in einem streng bewachten, von Scheinwerfern angestrahlten Niemandsland, erlebe ich wieder die Angst, verfrachtet zu werden, Gott weiß, wohin. Der Atem stockt. Ich denke: Zäsur, und kann nicht weiterdenken.« (261)

So wird in der Grenzgänger\_innengeschichte *Mehr Meer* die erwähnte Einbettung des individuellen und Familienschicksals in die Gewaltgeschichte größerer politischer Gebilde erzählt, worüber der Text auch explizit reflektiert: »Die innere Kompaßnadel zeigt nach Osten« (23), »Der Osten war unsere Baggage« (14) und »[d]en Osten Europas, über den sich das Netz der Familiengeschichte breitet, habe ich kreuz und quer bereist, vor allem auf Schienen« (21). Zur »Baggage« der Erzählerin gehört außer ihrer eigenen Geschichte tatsächlich die osteuropäische Vergangenheit: so erzählt sie auch über die Internierung ihres Vaters, die russische Besetzung (10), die Veränderungen nach dem Fall des Eisernen Vorhanges (211-212), die Än-

derungen der Namen und der Staatszugehörigkeit ihrer Geburtsstadt Rimaszombat (25). Dadurch wird einerseits der Weg zu einem transnationalen Gedächtnis- und Erinnerungsraum eröffnet, in dem die osteuropäischen geschichtlichen Erfahrungen mit dem kulturellen Gedächtnis (West)Europas in ein dialogisches Verhältnis treten können. Andererseits weist der Text auch darauf hin, dass die Hybridität der Städte (der Schauplätze der Familiengeschichte), ihrer Namen und Geschichten zwar von den Gewittern der Geschichte verursacht wurde oder zu solchen führte, aber auch jenseits von ihnen existiert, da sie eigentlich zu ihrer Identität, zu ihrem Ursprung und ihrer Geschichte gehört, so beispielsweise die türkischen Spuren in Budapest (38-39) und die »litauisch-polnisch-russisch-jüdisch[e] Vielfalt« in Vilnius (16).

*Mehr Meer* handelt allerdings von wesentlich mehr als nur Grenzgängen zwischen politischen Formationen, Sprachen und Kulturen. In ihrem Kontext wird auch über jenen »Einbruch des Fremdartigen und Außerordentlichen« (Waldenfels 1990: 32) erzählt, der laut Waldenfels die Übergangserlebnisse und Lebenssäuren charakterisiert, so auch das Erwachsenwerden und die Geschlechtsreife. Die Erzählerin überschreitet auch die Schwelle der Pubertät und berichtet über die damit verbundenen Grenzgänge – die Entdeckung der eigenen sexuellen Begierde und des Interesses an männlicher Körperlichkeit – mit Hinweis auf jenes Fremdwerden des Selbst, auf jene Verschränkung von Fremdbegegnung und Selbsterfahrung, die nicht nur diese Schwellensituationen charakterisiert, sondern auch die räumlich-politische Grenzüberschreitung. So wirkt der erste Kuss, die unmittelbare Erfahrung des anderen Körpers in seiner Andersheit sowohl verlockend, als auch beängstigend auf das Mädchen, in Einklang mit der (ambivalenten) Fremdheit des Schauplatzes des Ereignisses:

»Hier war ich noch nie. Mein Wald, der Indianerwald, liegt hinter Haus und Schule, rund um das Wehrenbachtobel. Dieser andere Wald ist mir fremd und unvertraut. Als ahnte er meine Beklommenheit, ergreift Werni meine Hand. [...] Mir ist heiß und kalt, mir ist freudig und angstvoll zumute. Aber dann geht es ganz schnell. Wir küssen uns auf den Mund.« (117)

Die »Geburtsstunde der Sexualität« (95) fällt mit dem Wunsch nach Entdeckung der Welt, des Bereisens des Unbekannten zusammen, die beide als Abgrenzung, zur Identitätssicherung dienen. Über die Dialektik von Unter-

wegssein und Ankommenwollen, Drinnen und Draußen, der bereits erwähnten Eingrenzung von Vertrautem und Ausgrenzung von Unvertrautem reflektiert die Erzählerin wiederum explizit: »Ging es denn um Stabilität? Um ein Gegengift gegen die Nomadenhaftigkeit meiner Kindheit, mit ihren Ortswechseln, Umzügen, Unsicherheiten? Setze ich mir selber Grenzen? Um andere, innere Räume zu erkunden?« (184).

Der Text ist aber nicht nur wegen der Thematisierung des Reisens, der Transmigration, oder der Schwellensituation der Pubertät eine Grenzgänger\_innengeschichte. Von Anfang an ist er determiniert durch eine Grenzüberschreitung anderer Natur: durch die existentielle Grenzsituation des Todes.<sup>24</sup> Schon der allererste Satz berichtet über den Tod des Vaters: »Als er starb, hinterließ er nichts Persönliches« (7), später liest man noch über den Tod und das Sterben von Verwandten und den besten Freund\_inn\_en (Dedek, Janus und Lena) und das Thema Selbstmord durchzieht leitmotivartig den Text (im Zusammenhang mit Dostojewskis *Die Brüder Karamasow* und mit dem Onkel Misi, einem melancholischen Kriegsinvaliden). Die Überschreitung der Trennlinie zwischen Leben und Tod bzw. Gesundheit und Krankheit ist dem Reisen, den geographischen Grenzgängen nicht unähnlich – unmittelbar mit zeitlichen (Grenz)Erfahrungen verbunden. Auf dieses sprachlich unfassbare Empfinden wird beim Tod der Urgroßmutter (sowie auch in einigen Reflexionen der Erzählerin über Gott) hingewiesen:

»Hier versagt mein Denken. Hier versagt die Sprache. [...] Nie mehr, schluchzt es in mir. Du wirst sie nie mehr wiedersehen. Das Unfaßbare und das Unabänderliche verschmelzen in der Negation. Nein, nie, nichts. Hier gibt es kein Weiter. [...] Ich schreibe über meinen ›ersten Tod‹. [...] Über dieses plötzliche ›Nie mehr‹, das wie ein Fallbeil niederging und die Welt in ein Vorher und Nachher spaltete.« (155-156)

Diese ephemere Qualität der Gegenwärtigkeit, die Aufhebung zeitlicher Grenzordnungen erfährt die Erzählerin nicht nur beim Erleben der Vergänglichkeit und Flüchtigkeit des Lebens beim Verlust der Verstorbenen. Auch das Reisen ins Provisorium, das zum *Modus vivendi* geworden ist, geht einher mit einer ähnlichen Erfahrung: »In der Zugluft des Fahrens ent-

---

24 Auf Karl Jaspers Begriff der Grenzsituation und seine Interpretation des Todes als Grenzsituation gehe ich in dem obigen Kontext nicht ein, vgl. hierzu Jaspers, Karl. 1971. Einführung in die Philosophie. Piper: München.



deckte 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 [Hervorhebung E. P.]« (76). Diese Entdeckung der Flüchtigkeit und Auflö- sung von Raum- und Zeitgrenzen wird zu einem Spiel mit der Geste ihrer bewussten Überschreitung:

»Im Wald oder am Waldrand spielte ich das Jetzt-Spiel. Ich rief ›jetzt‹, lauschte dem Echo und wußte, ›jetzt‹ ist vorbei. Kaum ausgesprochen, stürzt die Gegenwart in die Vergangenheit, als fiel sie rücklings ins Meer. [...] Das Echo teilte die Zeit, der ich lauernd auf die Schliche zu kommen versuchte, An die Zukunft dachte ich nicht. ›Jetzt‹. Und wieder ›jetzt‹. [...] Das Spiel wurde zur Obsession. Wirklich entkam ich ihm nur, wenn der Schlaf mich ins Vergessen spülte. Im Schlaf verschwanden die Zeit- und Grenzsperrn. [...] Der Schlaf war Geborgenheit, außerhalb von Raum und Zeit.« (89)

Als Hort der Geborgenheit fungieren außer dem Traum<sup>25</sup> auch die katholi- sche Liturgie und die Orgelmusik, die oben beschriebene räumliche und zeitliche Grenzüberschreitung, das Spiel mit den Grenzen zwischen Ver- trautem und Fremden, dem Wirklichen und dem Möglichen wird aber in dem Text grundsätzlich als konstitutives Merkmal der ästhetischen Tätig- keit, des Schreibens thematisiert. Einerseits sichert für die Erzählerin das schriftliche Festhalten, die Geste des Aufzeichnens (bzw. des Lesens) einen naheliegenden Schutz vor der Vergänglichkeit: so schreibt sie ihren ersten Aufsatz in der Schule über den Tod, so schreibt sie ihre Erinnerungspassa- gen auf, um nicht wie der Vater zu sterben, ohne eine Spur zu hinterlassen und so verfertigt sie Vermisstenlisten (304, sie sammelt, »um eine eigene Welt aufzubauen«: 312), »Grabinschriften« (131) und Totenlisten, das heißt Namenlisten im ehemaligen Warschauer Ghetto (129). Ihre Strategie des Aufschreibens wiederholt die älteste Kulturtechnik der Verewigung, der Si- cherung von Dauer und Beständigkeit und darüber reflektiert der Text auch: »Ich schaue und halte fest. Ich lege Erinnerungsfährten, konstruiere Ge-

---

25 »Im Schlaf verschwanden die Zeit- und Grenzsperrn. Keine Koffer standen herum, die an ein Weiter gemahnten. Ich fiel in ein weiches Etwas und ließ mich tragen. Der Schlaf war Geborgenheit, außerhalb von Raum und Zeit« (Rakusa: 2009, 89).

dächtnisinventare. [...] Die Liste beruhigt. Die Liste buchstabiert die Welt« (129).

Die Registrierung, Inventarisierung durch Listen ist der ästhetischen Tätigkeit wesensähnlich: (»Die Liste, das Register als *Poethik*« – 132), kein Wunder, dass das eingewanderte Kind sich nicht in Schwyzerdütsch, in der Muttersprache seiner Schweizer Mitschüler\_innen einrichtet (obwohl es auch den Dialekt erlernt), sondern in der Literatursprache, in Schriftdeutsch:

»Selbstgespräche führte ich auf Hochdeutsch, in der Sprache der Bücher. Das bedeutete Abgrenzung. Von Zuhause, wo das Ungarische die Familiensprache blieb, von der Umgebung, die Dialekt sprach. [...] Nach drei Sprachen, die ich zuvor erlernt hatte, war diese vierte Fluchtpunkt und Refugium.« (107)

Das Aufschreiben, das Schreiben und das Lesen gelten als Fluchtpunkte nicht nur, weil sie zur Verewigung dienen und dem Tod entgegenwirken, sondern vielmehr weil sie durch Abgrenzung von einem (durch diese Grenzziehung, durch Gegenüberstellung erst konstruierten) Anderen, dem Nicht-Identischen zur Konturierung des Eigenen verhelfen. In diesem Sinn spricht die Erzählerin von einer »Heimlichkeit der Sprache« (28) und kann sie feststellen: »Ich lese, also bin ich« (103), das heißt »Lesend entdecke ich mich selbst. Lesend entdecke ich das Andere: ferne Zeiten und ferne Kontinente, fremde Menschen und fremde Sitten, Tiere, Fabelwesen, Ungeheuer und Himmelsgeschöpfe [...]« (105-106). Den Ausgangspunkt für die ästhetisch-literarische Tätigkeit bedeutet außerdem jenes bereits erwähnte Fremdwerden des Selbst, jene reflexive Beobachterposition, die einerseits zum Spiel mit dem Möglichen führt und andererseits untrennbar ist von der Migrationserfahrung<sup>26</sup>. Die von den Nachbarn streng beobachtete

---

26 Als eine weitere Analogie zwischen dem Fingieren und dem Reisen ließe sich außer der behandelten Welt- und Selbstdistanzierung die Aufhebung der zeitlich-räumlichen Grenzen einer Wirklichkeit erwähnen. Eine Metapher hierfür ist der Koffer (die Geschichte wird auch »mein[en] eigen[en] Kofferfilm« genannt: – ebd., 34): »Das Seltsame war, wie schnell sich alles um den Koffer herum entwirklichte. [...] [Er] schuf [...] einen imaginären Raum zwischen den Zeiten, in dem ich ratlos und verunsichert herumstand« (ebd., 34)

und »skeptisch gemusterte« (109) Fremde wird später in den alltäglichsten Situationen von einem seltsamen Gefühl ergriffen:

»Zur Verwunderung gehörte ein Gefühl des Fremdseins, als wäre ich selber nicht ganz Teil der Situation. [...] Hatte ich Angst? Kaum. Aber ich sah sehr genau hin. Und beobachtete mich beim Hinsehen. Mißtrauen? Eher begriff ich das Leben als eine Art Spielanordnung. Wobei ich mich nicht nur als eine Spielfigur unter anderen sah, [...] sondern als imaginären Regisseur. Tramfahrgästen dichtete ich schon früh Schicksale an, als handelte es sich um Romanfiguren. Ich versetzte sie in eine Möglichkeitsform, die mir Deutungsfreiheit erlaubte. So entriß ich sie dem Zufall oder dem, was ich dafür hielt.« (143-144)

In der Parallelwelt der Literatur kann sich die Erzählerin den vorgeschriebenen Rollen entziehen: »Ich war nicht die besorgte Schwester, nicht die gehorsame Tochter, nicht die angepaßte kleine Ausländerin, nicht die versöhnliche Freundin, nicht die ehrgeizige Schülerin, nicht das Kind mit dem Musterverhalten.« (108) Die migrationsbedingte Erfahrung, die diese Rollen bestimmt, der erwähnte Einbruch des Fremdartigen und Außerordentlichen korrespondiert jener literarischen Weltsicht, die auf Welt- und Selbstdistanzierung (oder Welt- und Selbstentfremdung) beruht und welche als Voraussetzung poetischer Tätigkeit zu deuten ist. Die Produktion und Rezeption literarischer Texte, die in *Mehr Meer* als »Fluchtpunkt und Refugium« eines »Unterwegskindes« thematisiert wird, ist also auch als metaphorische Ausdehnung der Reiseerfahrung, des Grenzübertrittes zu interpretieren. Diese anfangs erläuterte Verschränkung kultureller und ästhetischer Grenz- und Fremdheitserfahrungen, den Zusammenhang von politischen und biographischen Schwellensituationen und literarischen Grenzübertritten illustrieren auch die narratologischen Merkmale des Textes, so u.a. seine intertextuelle und lyrische Qualität, sowie seine metaphorische Dichte.

Die häufig betonte Dialogizität oder Polyphonie und der lyrisch-musikalische Charakter der *Erinnerungspassagen* hängen nicht nur mit der Nicht-Linearität der Erzählweise oder der Verbalisierung von Gerüchen (316) und Klängen (170), mit den vermehrten intertextuellen Hinweisen auf Dostojewski (32, 157-164), T. S. Eliot (171) und auf Dezső Kosztolányi (316), oder mit den Anglizismen (32, 36, 38, 50, 171), den Zitaten aus Märchen (40) und aus fiktiven Interviews (215-220) zusammen, sondern sie veranschaulichen die anfangs behandelten literarischen Aspekte der Grenz-

gänger\_innenproblematik. Das Oszillieren zwischen Fremdheit und Vertrautheit, das Über-Setzen zwischen Sprachen, Kulturen und Räumen spielen in dem Text nicht nur als Merkmale kultureller Transitsituationen eine bedeutende Rolle, sondern sie bestimmen auch (und im Allgemeinen) seine literarische Qualität, seine Metaphorik und Gattung (deren Grenzen zwischen essayistischer Erzählung und Autobiographie schwer zu ziehen sind): Rakusas Grenzgänger\_innengeschichte ist in mehrererlei Hinsicht ein Produkt von Grenzüberschreitungen. Ihre Vielschichtigkeit, die ich bereits oben darzustellen versuchte, lässt sich besonders gut an der titelgebenden Metapher des *Meeres* verdeutlichen. Auf die Analogie zwischen Grenzerfahrung, menschlichem Leben und dem Meer wird im Text mehrfach verwiesen, so bereits in dem als Motto vorangestellten Zitat von Jelena Schwarz: »Der Mensch grenzt ans Meer, / Er ist ein fremdes Land, / In ihm hausen Flüsse und Berge, / Begehren Völker auf [...] Doch wenn er auf einen Punkt starrt – / Versinkt er gnadenlos.« (der letzte Vers interpretiert eindeutig den Titel: »Das dunkle Wasser steigt und steigt«: 5). An einer anderen Stelle wird das Meer zur Metapher der behandelten Befreiung durch Träume und Fingieren im Siestazimmer (»die Gedanken segelten davon. Freie Fahrt im Kopfmeer« – 62) oder zum Schauplatz eines Ringens um Leben und Tod (173-174). In der Geschichte des Unterganges der Andrea Gloria erscheint das »allesfressende« Meer als glatte Folie (134), die Schreckensnachrichten verdeckt und hierdurch wird ein zentrales Motiv ins Spiel gebracht, und zwar der Kontrast zwischen der grenzenlosen Wasseroberfläche, das heißt der Maske und der dahinter liegenden, verschlossenen, geschützten Tiefe (allgemeiner formuliert: zwischen dem sichtbaren Diesseits und dem unsichtbaren Jenseits), welche die Entdeckungslust der Erzählerin öfters herausfordert (184, 221, 307). Wesentlicher ist allerdings jene Interpretation des Meeres, die auf die grundsätzliche Ambivalenz der Grenze rekurriert: ihre Beweglichkeit, die die Unterscheidung zwischen Festland und Wasser in jeder Minute aufhebt. Diese Dynamik, die Macht des Provisorischen der Wellenbewegungen verleiht dem Meer den Eindruck der End-, Zeit- und Grenzlosigkeit, die einerseits anziehend ist (sie steht bildlich auch für die Geborgenheit durch die Liturgie: »Der Gottesdienst hat etwas Wogendes, wogend, wie die Bärte der Priester [...] Wir sitzen nicht, wir wogen« – 246), andererseits aber auch Misstrauen und

anthropologische Angst vor dem Unvertrauten hervorrufen kann.<sup>27</sup> Die Dialektik von Ordnung und Ordnungswidrigkeit, Abgrenzung und Transgression, die Spannung zwischen Innen und Außen, Nah und Fern, das Oszillieren zwischen Fremdem und Vertrautem charakterisiert sowohl (literarische oder politische) Grenzräume bzw. Grenzübergänge, als auch das Meer bzw. die Grenzverletzung der Seefahrt. Hinzu kommt das Erlebnis der Relativität zeitlicher Grenzen und ihrer Überschreitung, sowie die Dichte, die Intensität dieses Erlebnisses, die nicht nur bei räumlichen Grenzgängen, sondern auch beim (literarischen) Schreiben oder beim Träumen konstatiert wird: »Wir überwandnen Hindernisse. Die Grenzen waren wie ein Wellenkamm, wo sich alles staute, intensivierte und überschlug. Auch die Zeit.« (75). Diese grundsätzliche Ambivalenz und die permanente Beweglichkeit, Prozessualität werden im Text zum Wesensmerkmal von allem Lebendigen: nach dem Jelena-Schwarz-Zitat im Motto versinkt der Mensch, wenn er starrt (5) und die Erzählerin bekennt sich bewusst zu ihrer Wanderschaft, definiert sich als Unterwegsler in Rom (vgl. die bereits zitierten Worte des Rabbi: »Wenn einer sich wehrt und nicht wandern will, wird er unstat und flüchtig in seinem Haus«- 219). Das Provisorische, das im räumlichen Sinn als migrationsbedingte Erfahrung deutbare Unterwegssein erhält dadurch einen beinahe ontologischen Status, es wird zum Merkmal des schlechthin Menschlichen und zur Voraussetzung der kulturellen Praxis des Schreibens, der Weltdeutung. Die Nichtlinearität, die Fragmentarität der Erinnerungspassagen (das Wort Passage, das heißt Durchfahrt oder Durchgang bedeutet auch Schifffreise oder Seeweg), entsprechen der Unabschließbarkeit, dem In-Bewegung-Bleiben, der Prozesshaftigkeit der Wellen- und auch der Grenzbewegungen.

---

27 Zur Dämonisierung des Meeres als Ort der Gesetzlosigkeit vgl. u.a. Hans Blumenberg: »Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Lande. Die Bewegung seines Daseins im ganzen jedoch sucht er bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen«. Blumenberg, Hans. 1997 (1979). Schiffbruch mit Zuschauer. Suhrkamp: Frankfurt a.M.

## **GRENZGÄNGE IN MELINDA NADJ ABONJIS *TAUBEN FLIEGEN AUF***

Mit ihrem Roman *Tauben fliegen auf* (2010) gewann Melinda Nadj Abonji 2010 sowohl den Schweizer Literaturpreis, als auch die Literaturauszeichnung Deutschlands mit der größten Publikumsresonanz, den Deutschen Literaturpreis. Bereits diese beiden Ereignisse stellen in einem gewissen Sinn Grenzüberschreitungen dar: die Buchpreise haben die Schweizer und die deutsche Grenze übertreten. Die Autorin und Performerin Nadj Abonji entstammt außerdem der ungarisch sprechenden Minderheit in der serbischen Vojvodina, ihr Roman über Migration und Integration behandelt das Dasein zwischen den ungarischen, serbischen und schweizerischen Kulturen. Zudem ist der buchpreisgekrönte Text bei einem österreichischen Verlag erschienen (beim Salzburger Jung und Jung Verlag) und Nadj Abonji, die das Preisverleihungspublikum in Frankfurt am Main auch auf Ungarisch begrüßte, wird in Deutschland als Schweizer Autorin mit einem Migrationshintergrund, in der Schweiz als Serboschweizerin, als Schweizerin aus Ex-Jugoslawien und in Ungarn als in der Schweiz lebende Vojvodiner Ungarin wahrgenommen. Die Begründung der sieben Jury-Mitglieder lautete wie folgt:

»Was als scheinbar unbeschwerte Balkan-Komödie beginnt [...], darauf fallen bald die Schatten der Geschichte und der sich anbahnenden jugoslawischen Kriege. So gibt das Buch ›Tauben fliegen auf‹ das vertiefte Bild eines gegenwärtigen Europa im Aufbruch, das mit seiner Vergangenheit noch lang nicht abgeschlossen hat.«<sup>28</sup>

Das Schlüsselwort *Europa* ist nicht nur mit der bereits erwähnten Diskussion um einen dialogischen (europäische und nationale Perspektiven zusammenführenden) transnationalen Gedächtnisraum oder mit der verbreiteten Vorstellung von multiethnischen Regionen wie der Vojvodina als »Europa

---

28 Jobst-Ulrich Brand (Focus), Thomas Geiger (Literarisches Colloquium Berlin), Ulrich Greiner (Die ZEIT), Burkhard Müller (Süddeutsche Zeitung), Ulrike Sander (Osiandersche Buchhandlung, Tübingen), Cornelia Zetzsche (Bayerischer Rundfunk) und Jury-Sprecherin Julia Encke (Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung), <http://www.deutscher-buchpreis.de/de/414536/> (Zugriff am 25.04.2014)

im Kleinen« zu verbinden, sondern es veranschaulicht hervorragend die behandelte ethische (nicht-literarische) Dimension der Produktion und Rezeption von Migrant\_innengeschichten. Die meisten Rezensenten deuten den Roman autobiographisch, betrachten die Ich-Erzählerin Ildikó als Nadj Abonjis Alter-Ego<sup>29</sup> und betonen die Relevanz der Preisverleihung in dem Kontext der ausländerfeindlichen Initiativen in der Schweiz<sup>30</sup> und auch in Deutschland – so u.a. Ronald Pohl:

»Man erwärmt sich nachhaltig für Abonjis Anliegen: In Tagen, in denen Thilo Sarrazins eugenische Ausflüge in die deutsche Migrationsdebatte für rauchende Köpfe und lose Zungen sorgen, eignet Melinda Nadj Abonjis Roman eine unbedenkliche Vernünftigkeit, die sich wiederholt in Sätze von einiger Schönheit zu kleiden versteht.«<sup>31</sup>

---

29 Martin Ebel nennt die Ich-Erzählerin Ildikó ein »Alter Ego der Autorin«: Ebel, Martin. Wenn die Fremde zur Heimat werden muss. Tages-Anzeiger. 06.09.2010. <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Wenn-die-Fremde-zur-Heimat-werden-muss-/story/12817446> (Zugriff am 25.04.2014). Nach Roland Pohl erzählt Nadj Abonji von der Emigration »vor dem Erfahrungshorizont ihrer eigenen Biographie«: Pohl, Roland. Integration durch Erzählsprache. Der Standard. 9./10.10.2010

30 Vgl. hierzu Adrian Riklin: »Dass ein Roman ausgezeichnet wird, der von einer Migrantin aus Ex-Jugoslawien geschrieben wurde und auch davon handelt, ist nicht nur für die Schweizer Literatur ein Signal. In Zeiten, da ›Swissness‹ und (staatlich geförderte) Refolklorisierung bis weit in den Kulturbetrieb hineindringen und ›Integration‹ weitgehend als ›Unterordnung‹ definiert wird, tut es gut zu wissen, dass hierzulande in den nächsten Wochen aller Voraussicht nach ein Buch die Bestsellerliste anführen wird, welches das Leben in diesem Land aus einer anderen Welterfahrung zu erzählen vermag. Und dies in einer Zeit, in der ausländerfeindliche Kampagnen und Initiativen (samt Gegenvorschlägen) über das Land ziehen und bis weit über die politische Mitte hinaus wirken.« Riklin, Adrian. Die »Jugos« vom Café Mondial. Die Wochenzeitung. Nr. 40/2010 vom 07.10.2010. <http://www.woz.ch/1040/ungarisch-serbisch-schweizerische-literatur/die-jugos-vom-cafe-mondial> (Zugriff am 25.04.2014)

31 Pohl: 2010.

Das Romanthema *Grenzüberschreitung* ist auch in diesem Text nicht nur als migrationsbedingte Erfahrung zu deuten, sondern sie bezieht sich auch auf die Kluft zwischen Kindheit und Erwachsensein, zwischen Generationen, zwischen Schweigen und Erzählen. Erzählt wird aus der Perspektive der Tochter Ildikó die Geschichte der Familie Kocsis, die aus der Vojvodina Ende der 1960er Jahre in den Westen zieht (der Vater Miklós wurde als Konterrevolutionär verfolgt, der Großvater Papuci von den Faschisten und auch von den Kommunisten gedemütigt). Der Vater Miklós Kocsis und die Mutter Rózsa betreiben in der Schweiz eine Wäscherei, später ein Kaffeehaus und die beiden Töchter Ildikó und Nomi, die im vojvodinischen Dorf bei der Oma Mamuci aufwachsen, werden nachgeholt. Die Familie reist regelmäßig zurück in die Vojvodina (im Sommer, zu Hochzeiten oder zu Beerdigungen), die Töchter lernen und sprechen Schweizerdeutsch; die Familie besteht den Einbürgerungstest und erhält nach öffentlicher Abstimmung die Schweizer Staatsbürgerschaft – man könnte denken, es handelt sich um eine musterhafte Geschichte der erfolgreichen Integration und des sozialen Aufstiegs der Familie. Doch stehen vielmehr die Schatten der Vergangenheit und der Gegenwart im Vordergrund: das Familienschicksal ist mit dem traumatischen Erbe des Zweiten Weltkrieges und des Kommunismus, sowie auch mit der Gewaltgeschichte der Jugoslawienkriege verschränkt (Papucis Hof wird enteignet, Ildikós Halbschwester flüchtet nach Ungarn in ein Lager, ihr Cousin Béla, der Taubenzüchter wird zwangsrekrutiert, die Hilfskraft im Familienbetrieb Dragana ist besorgt um ihren Sohn im belagerten Sarajevo). Ildikós Lebensgeschichte, ihre Erzählung über die Erzählungen der Familienmitglieder thematisiert dementsprechend die Wechselwirkungen zwischen der politischen Geschichte und dem Familiengedächtnis bzw. die interfamiliären Erinnerungsstrategien. Ihre Geschichte bringt aber auch die Brüchigkeit des Mythos Schweiz zum Vorschein: obwohl die Eltern unterwürfig ihren Wohlstand erarbeiten, das Schweizer Arbeitsethos verkörpernd sich überanpassen<sup>32</sup>, fällt die Familie beinahe der ausländer-

---

32 Ein gutes Beispiel für die Überanpassung der Eltern ist nach Joanna Flink, dass Rózsa die Befürchtungen der Schweizer Mehrheitsgesellschaft im Zusammenhang mit den Balkan-Flüchtlingen teilt: »es kommen jetzt so viele Jugos, da sind die Schweizer abweisend, wir wären auch abweisend in ihrer Lage [...] wenn eine Masse kommt, dann kannst du keine Anteilnahme erwarten an einem Einzelschicksal« (180), zitiert nach Flink, Joanna. 2012. Zur literarischen Artikula-



feindlichen Schwarzenbach-Initiative zum Opfer und die Anständigkeit der kultivierten Schweizer Gäste im Familiencafé Mondial entpuppt sich eines Tages auch als eine Maske, als jemand die Wände der Männertoilette mit Fäkalien beschmiert – als Wörtlichnehmen der Metapher im Ausdruck »Scheissausländer« :

»[...] im Mondial hat uns noch nie jemand ›Schissusländer‹ genannt, unsere Gäste sind im Allgemeinen gepflegt gekleidet, tragen gute, saubere Schuhe und Accessoires, Schmuck, Taschen, Hunde, die zu ihrer Kleidung passen; und ich habe noch nie genauer darüber nachgedacht, was an dieser Anständigkeit, die mit aufrechter Haltung und gedämpfter Stimme einen Kaffee bestellt (samstags vielleicht noch einen zweiten), wirklich bedrohlich ist, aber jetzt, wo ich nichts fühle, aber putzend denke, verstehe ich mich, dass das Nette, Wohlanständige, Kontrollierte, Höfliche eine Maske ist, und zwar eine undurchdringliche: sie hat den nicht einzuholenden Vorteil, dass man jemandem die Maskenhaftigkeit nicht vorwerfen kann [...], kein Durchgedrehter, Abnormaler, unberechenbarer Freak hat seine eigene Scheiße in die Hand genommen und sie an unsere Klowand geschmiert, sondern ein kultivierter Mensch (ich, die ›Scheiße‹ schreibt, kann mir nicht vorstellen, wie die hiesigen Bürgerinnen und Bürger das Wort in den Mund nehmen, aber vielleicht tun sie es, flüstern sich ›Scheiße‹ zu, Jugo und Scheiße, das passt zusammen.« ( 283)<sup>33</sup>

Die Maskenhaftigkeit, von der in dem Zitat die Rede ist, steht auch als zentrale Metapher für die Position der *Seconda Ildi*. Diese Position zeichnet sich nicht nur durch den Schein der geglückten Integration aus, sondern entspricht auch der – in *Mehr Meer* auch vorhandenen – (selbst)reflexiven Haltung der halb außenstehenden Beobachterin und wird sichtbar u.a. als Ildi sich als Serviertochter verkleidet fühlt:

»[I]ch, die übrigens eine schwarz-weiss gestreifte Bluse trägt und einen Jupe, der mich zum Trippeln zwingt. Ich sehe mir zu, ich, die in einer notwendigen Verklei-

---

tion der Machtverhältnisse im Migrantenleben. In: Vilas-Boas, Gonçalo/Martins De Oliveira, Teresa (Hg.). Macht in der deutschschweizer Literatur. Frank & Timme: Berlin, 407-426, hier: 414.

33 Die Seitenzahlen nach den Zitaten aus *Mehr Meer* beziehen sich auf folgende Ausgabe: Nadj Abonji, Melinda. 2010. Tauben Fliegen auf. Jung und Jung: Salzburg/Wien.

dung bereitsteht, zeige, dass ich eine geeignete Buffetochter bin, ich, der Kuckuck hinter der Theke, glücklicherweise, denn im Service fühle ich mich vogelfrei, freie Sicht auf sie, die ich bin.« (88-89)

Ein Medium der Auseinandersetzung mit der politischen und der Familiengeschichte und mit den Brüchen in der Schweizer Gegenwart ist der Generationenkonflikt, die Kluft zwischen der ersten und zweiten Generation von Migrant\_inn\_en: Nadj Abonjis Familienroman ist nicht nur eine Migrationsgeschichte, sondern auch eine Töchtergeschichte und das bestimmt auch die narrativen Gestaltung, die sprachlich-ästhetische Qualität des Textes. Für die duldsame, demütige Haltung der Eltern steht der leitmotivisch wiederholte Satz »Wir haben hier noch kein menschliches Schicksal, wie müssen es uns zuerst noch erarbeiten« (85, 290), die Töchter dahingegen rebellieren gegen die Eltern und ihre Überanpassung: »Wir müssen uns anpassen, sagt Mutter mit diesem Blick, den ich nicht mehr sehen will, an die Scheisse?, schreie ich, und wo fängt der Widerstand an?« (300). Wohl bemerkt: Ildikó selber internalisiert der Mutter ähnlich die Befürchtungen der Schweizer Mehrheitsgesellschaft, als sie bei der Formulierung einer Stellenanzeige für den Familienbetrieb »Schweizerin bevorzugt« schreibt:

»Obwohl ich im Inserat ›Schweizerinnen bevorzugt‹ geschrieben habe, haben sich ausschliesslich Ausländerinnen gemeldet (ich, die es geschrieben hat, denke an uns, an die Familie Kocsis, was es bedeutet, wenn wir Schweizerinnen bevorzugen. Nichts. Es bedeutet nichts, es ist einfach so, sage ich mir)« (88)

Das befremdende Spiel mit dem Pronomen »ich« (seine Verbindung mit dem in dritter Person konjugierten Verb im Relativsatz, mit dem Kollektivsubjekt »wir«, sein doppelter Gebrauch als Subjekt und Adressat des Sagens) entlarvt jene Spaltung des Ich, die nicht nur eine migrationsbedingte Erfahrung ist, sondern vielmehr auf die selbstreflexive Positionierung des/der Schreibenden (der/die sich notwendigerweise von sich selbst auch distanzieren muss) oder die Schwellenphase der Adoleszenz zurückzuführen ist. Die Abgrenzung der Töchter von den Eltern und Ildikós Schweben oder Pendeln zwischen zwei Welten<sup>34</sup> sind auch nicht nur typische Erfahrung der

---

34 Erika Hammer macht darauf aufmerksam, dass die meisten Schauplätze von Ildikós Leben in der Schweiz (das Café Mondial, die ehemalige Fabrik Wohl-

sogenannten *Secondas*, der zweiten Einwanderergeneration, sondern eher altersbedingte Teenager-Erfahrungen, so wie auch der endgültige Verlust der alten Heimat, der Kindheitswelt bei Mamika nicht nur mit der räumlichen Distanz und den Jugoslawienkriegen zusammenhängt, sondern auch mit Mamikas Tod und dem Erwachsenwerden der Töchter. Ildikó erzählt auch und vor allem über dieses Erwachsenwerden, die Identitätssuche, ihre Erfahrungen mit Drogen und Jungs (mit den Hausbesetzern Dave und Mark) und Liebe (zu Matteo und Dalibor) und in dem Roman wird die kindliche Perspektive durch jene einer jungen Frau abgelöst, die sich von den Eltern trennt und in die erste eigene Wohnung einzieht.

Grenzüberschreitung ist ein konstitutives Strukturmoment der Migrations- und Töchtergeschichte bzw. des Familienromans auch in einem besonderen Sinn: die räumlich-geographischen Grenzgänge, die Zeitsprünge, die thematisierten Schwellenerfahrungen (Sexualität, Tod) sind in Nadj Abonjis Roman eingebettet in den Kontext des Sprechens, des Erzählens, das heißt der Überwindung des Schweigens. Ildikó schweigt nicht, wenn sie mit Xenophobie konfrontiert wird und ihre Erzählung der Familiengeschichte ist auch eine private Spurensuche, die zu Entdeckungen von Familienheimnissen führt. (Die Töchter erfahren im Nachhinein, dass sie eine 18jährige Halbschwester haben, dass ihr Vater bereits zum zweiten Mal verheiratet ist und dass er sich von der ersten Frau Ibolya scheiden ließ.) Die verschwiegenen Geschichten, die Risse durch die Familie, die in dem Roman parallel mit den durch historische Zäsuren bestimmten Geschichten zum Vorschein kommen, werden allerdings nie von Männern und auch nicht von der Mutter, sondern von Mamika und Ildikó erzählt. Ildikós Sprache ist eine Art weiblicher Sprechgesang: die fehlende Punktsetzung, der freie Assoziationsflug, der erwähnte Wechsel der Pronomina erwecken den Eindruck von Musikalität und Mündlichkeit. Die assoziativ aneinanderge-

---

groth, Bahnhöfe, Züge, Autos) temporäre Aufenthaltsorte oder Nicht-Orte im Sinn von Marc Augé sind: ihre Omnipräsenz ist auf die transitorische Lebensweise des Migranten zurückzuführen, der nicht einmal am Romanende, in ihrer ersten eigenen Wohnung ankommen kann oder will und jegliche Form verbindlicher Identitäten und Zugehörigkeiten ablehnt. Hammer, Erika. 2014. *Individuumnak lenni, akinek története van. Identitásnarratívák Melinda Nadj Abonji Galambok röppenek fel című regényében*. In: *Filológiai Közlöny* 2014/1. LX, 29-47.

reihenden Episoden werden in Rückblenden erzählt, am Anfang wird in wir-Form, später (wo Ildi erwachsen wird und der Krieg anbricht und die Besuchsfahrten enden) konsequent in Ich-Form. Der polyphone Text des Romans wird strukturiert durch Wiederholungen: regelmäßig wechseln zwei Erzählebenen (die Schweizer Kapitel: die Welt der Arbeit im Familienbetrieb und die Rückblenden: die Ferienstimmung bei den Fahrten in die alte Heimat). Gewisse Motive rekurren (Tauben<sup>35</sup>, Autos – als Symbole männlicher Stärke und sozialen Aufstiegs haben die Kocsis' zunächst einen braunen Chevrolet, dann einen weißen, später einen silbergrauen Mercedes), der Satz: »Wir haben hier noch kein menschliches Schicksal, das müssen wir uns erst noch erarbeiten« wird wie erwähnt refrainhaft wiederholt. Diese Wiederholungen, die den Text (wir könnten ihn auch Erinnerungsstrom, pikaresken Roman, Tochtergeschichte nennen) strukturieren, erinnern auch an jene Zyklizität, die nach Julia Kristevas Erläuterungen für die weibliche Zeit typisch ist und der männlichen Zeit der Linearität und Progression gegenübersteht.<sup>36</sup>

Die Weiblichkeit ist aber nicht nur in diesem Sinn (als abstraktes Strukturprinzip oder Metapher der Rekursivität) bestimmend für die Erzählhaltung, sondern sie ist als Inbegriff der Dialogizität, als Gegenpol zur männlichen Schweigsamkeit konstitutiv für die Identität und erzählerische Stimme von Ildikó. Das Leben der Elterngeneration weist eine patriarchalische Familienstruktur auf: Ildikós männliche Verwandten, die ihren Mercedes bewundern, die schnapsselligen, politisierenden Männer in der Vojvodina ver-

---

35 Tauben kommt nicht nur im Alltag der Familie des Taubenzüchters Béla eine prominente Rolle zu (am Familientisch wird Taubensuppe gegessen), sondern sie erhalten auch eine übertragene Bedeutung: als Metapher für Aufbruch und Ankunft oder Neuanfang, für Freiheit und Flucht tauchen sie an mehreren Stellen des Romans auf: bereits im Titel, dann im Mamikas Gesang (»Von meiner Mutter habe ich das Herz einer Taube, von meinem Vater habe ich das frohe, musikverliebte Gemüt« – 152) und schließlich als Taubenschar auf dem Bahnsteig, als sich die Erzählerin in ihnen verkörpert sieht (»ich sah uns vom Kiosk aus, ich hinter Zeitungen, Zeitschriften, Kaugummis, Schokoriegeln stehend – ich sah uns, übergross, ich, eine aufgeregte flatternde Taube, von menschlichen Schritten aufgescheucht« – 145).

36 Vgl. Kristeva, Julia 1995 [1986]. *Women's Time*. In: Moi, Toril (Hg.). *The Kristeva Reader*. Blackwell: Oxford. 189-213, hier: 191-192.

körpern eine autoritär-konservativ geprägte Machowelt – quasi als Pendant zu der konkreten männlichen Gewalt, die sich in der fremdenfeindlichen Aktion der Schweizer oder auch in der Verfolgung der Familie durch die Faschisten und Kommunisten manifestiert. Ildikós Nichte Csilla, die trotz der elterlichen Verbote mit ihrem Geliebten in einem abgelegenen Slum in Armut lebt, ist für ihren Vater (den Schwager Piri) gestorben, sie wird nur von Frauen (Ildi, Nomi, ihrer Mutter, Tante Icu) besucht und insgeheim mit Lebensmitteln versorgt, Ildikós Mutter Rózsa wurde von ihrem Vater misshandelt (beleidigt, verprügelt, weil sie gegen seinen Willen Lehrerin werden wollte und ein Kind erwartete, das sie infolge der Prügel verlor). Selbstentfremdung und Selbstdistanz (oder sogar Selbstflucht) werden auch in den Erzählungen der Mutter nicht nur als Konsequenzen der Migration sondern vielmehr als Voraussetzung des Erzählens von verschwiegenen Familiengeheimnissen thematisiert: Rózsa berichtet ihrer Tochter über ihren erfolglosen Kampf gegen den Vater, über die gescheiterte Emanzipation konsequent in dritter Person – als Subjekt der eigenen Lebensgeschichte tritt an Stelle des Ichs »eine junge Frau« (125-127). Ihre Schlussfolgerung (die von der Generation Ildis allerdings abgelehnt wird) lautet wie folgt:

»Wenn du etwas gegen den Willen deines Vaters tust, dann hast du die ganze Welt gegen dich, sagt Mutter, du musst dich mit ihm versöhnen, ihm wenigstens das Gefühl geben, dass du nichts über seinen Kopf hinweg entscheidest. Und: alles, was du tust, bleibt an dir hängen, verstehst du das? (aber Onkel Piri ist doch ganz anders, er ist nicht so, wie der Vater in deiner Geschichte; Mutter, die Nomis Einwand ignoriert), Csilla, die antwortet, sie respektiere Mutters Geschichte, sie danke ihr dafür, dass sie hierher gekommen sei, um ihr die Augen zu öffnen, aber ihr mache es nichts aus, hier zu leben [...]« (128).

Ildikós Vater weiß auch nicht, dass sie Philosophie und Germanistik studiert, er ist gegen die Emanzipationsversuche der Töchter.<sup>37</sup> Seine Vorstel-

---

37 Vgl. dazu folgende Textstelle: »Ohhhhh jaaa, als nächstes bringen sie ihre Männer unter mein Dach, und dann soll ich der Kollege sein von den Männern meiner Töchter, mit ihnen Duzis machen, per du, froit mi!, sagt Vater und schüttelt eine Hand in der Luft (und mir fällt ein, dass mir bei einem Klassenausflug, ich war noch nicht lange in der Schweiz, meine erste Wurst, die ich in meinem Leben grillierte, ins Feuer fiel, dein Stecken war zu dünn, sagte die Lehrerin, als

lung von dem idealen Mann für seine Töchter wird in Ildikós Text als konservatives Klischeedenken spielerisch verstellt:

»[D]er ideale Mann ist ein Ungar, am allerbesten ein *vajdasági magyar*, ein Vojvodiner Ungar, dem man Geschichte nicht erst erklären muss, der weiss, was es heisst, einer Minderheit anzugehören, und weil er das weiss, ist er auch ausgewandert, in die Schweiz, ein Vojvodiner Ungar, der erfolgreich ist in der Schweiz, einen richtigen Beruf hat, also nichts mit Reden oder Malen oder Musik; er hat ausserdem Haare oberhalb der Lippen und kurzes Haupthaar, zückt immer als erster, unauffällig, das Portemonnaie, er lässt sich nie von einer Frau einladen und isst gern schweres, männliches Essen, das Gegenteil also von jenen bleichen Männern, die so viel Gemüse und Salat essen wie die Kühe Gras, seine Kleidung ist korrekt, vor allem seine Schuhe, er war im Militär und geht sicher nie demonstrieren in einem demokratischen Land, womöglich noch am 1. Mai!« (204)

Die dominierende Rolle der Autorität der Väter wird jedoch in der Familiengeschichte allmählich untergraben und in erster Linie nicht etwa wegen des Anachronismus ihres Denkens in der Schweiz oder wegen der pubertären Rebellion der Töchter (insbesondere durch Ildis Ausbruch aus der Familie am Romanende), sondern infolge der erzählerischen Bewältigung der Familienvergangenheit, infolge ihres Neuerzählens als Tochtergeschichte durch Ildikó. Der Generationenkonflikt offenbart sich in dem Text nämlich nicht nur in der Ablehnung etwaiger konservativer Geschlechterrollen der Eltern, sondern vor allem auf der Ebene der Erzählung über die (persönliche und historische) Vergangenheit als konstitutives Moment der Identität.

---

ich zu weinen anfang), und das Leben, wissen sie denn, was das Leben wert ist, wenn es aus einem einzigen Zwang besteht, wenn man nicht einmal seinen gottverdammten Beruf wählen kann? Irgendein dahergelaufener Kommunist, der dir vorschreibt, was du für eine Lehre machst, wie dein Name geschrieben wird, wie du furzen sollst, dass dein Furz gegen das System gerichtet ist (und ich, ich sehe mich draussen sitzen, auf meinem Stuhl im Gras, neben mir die aufgebundenen Rosenstöcke, die Stiefmütterchen im Beet, violette und gelbe, die ich nie gemocht habe), und deine Töchter mit ihren konfusen Köpfen, die eine interessiert sich nicht für die Schule, hat was im Kopf, aber braucht ihn für alles andere, und die zweite, was tut sie?, sie studiert Geschichte, antworte ich, Vater, der mich nicht hört, aufsteht, die Bar öffnet, die Flasche herausnimmt [...]« (228).

Der Vater, in dessen Denkhierarchie der »perfekte Mann« nichts mit Reden, Malen oder Musik (mit der als »weiblich« eingestuften ästhetischen Tätigkeit) zu tun hat, schweigt viel, wie auch die Familiengeheimnisse von den Männern verschwiegen werden. Allein das Fluchen, diese auf die performative Funktion reduzierte, unübersetzbare, nicht-narrative Sprache gilt als »Vatersprache«, als eine Art (von der Erzählerin übrigens bewunderte) männliche Muttersprache in dem Text (auch mit ihrem Geliebten, dem Serben Dalibor unterhält sich Ildikó auf Englisch<sup>38</sup>):

»[...] dann weiss ich, dass es etwas an ihm gibt, das ich verstehe, und ich wünschte mir, ich könnte Vaters Flüche hörbar machen, so in die andere Sprache übersetzen, dass sie wirklich glänzen [...] aber sollte mir das nie gelingen, so bin ich mir immerhin sicher, dass Vater losballert, um zu verhindern, dass seine Muttersprache auskühlt, solange das Fluchen noch fließt, können die geliebten Wörter doch unmöglich absterben, oder? (Und wenn es möglich wäre, Vaters Wendungen in die andere Sprache, ins Deutsche zu überführen, dann könnte ich ihm zeigen, dass ich seine Art, sich fluchend oder schweigend mitzuteilen, versteh.« (165)

Auch Ildikós Mutter vertritt in dem Sinn die »Sprachlosigkeit« des Vaters, dass sie vieles verschweigt (Der Satz »Von gewissen Dingen habt ihr keine Ahnung« – 122 wird zwar in unterschiedlicher Form aber immer wiederholt) und wenn sie überhaupt erzählt, dann spricht sie niemanden an:

»Gut, ich werde auch etwas erzählen, aber ich rede zu den Pflanzen da draussen. Und weil Mutter zu den Pflanzen redete und nicht zu uns, schaute sie uns auch kein einziges Mal an, während sie erzählte. Und wie ihr wisst, stellen die Pflanzen keine Fragen, sagte Mutter noch, bevor sie zu reden anfang, uns die Geschichte erzählte, die für Nomi und ich seither Mutters Gelbe-Regen-Geschichte war, an die wir uns erinnerten, wenn wir begreifen wollten, dass jeder Mensch ein Geheimnis hat, sogar unsere Mutter.« (122)

Die verschwiegenen Geschichten, die Familiengeheimnisse werden den Töchtern allein von Mamika erzählt, der herzenguten Großmutter, an den

---

38 Das Schweigen und das Fluchen ließen sich auch als Pendants zur Unerzählbarkeit jener historischen und biographischen Traumata interpretieren, die in den Roman eingeflochten sind.

Zauberorten der Kindheit in dem zeitlosen (in Ildis Augen unveränderten) Heimatdorf in der Vojvodina. Die Szene, wo Mamika die Töchter in die Familiengeschichte einführt, ist kontrapunktisch zur Gelbe-Regen-Geschichte der Mutter zu deuten:

»Mamika erzählt uns von Vater, von ihrem Miklós, und ich weiss gar nicht, ob es recht ist, weil er euch ja offenbar nichts erzählt hat über seine erste Frau, aber warum sollt ihr das nicht wissen?, und während Mamika gleichmässig und ruhig spricht, schaut sie immer wieder Nomi an, mich, als müsste sie prüfen, ob sie ihre Erzählung fortsetzen kann.« (75)

Die Geschichtenerzählerin Mamika wird dadurch zur Mutter der Ich-Erzählerin Ildikó (»meine grausame Direktheit, Mutter zu zeigen, dass nicht sie meine Mutter war, sondern Sie, Mamika«- 275), und nach ihrem Tod spricht diese erzählerische Stimme nicht mehr (nur) in erster Person Singular oder Plural, sondern sie spricht die Großmutter an. Ildi versucht Mamika in diesem stummen Zwiegespräch im Leben zu halten oder wieder zu beleben: »*Svájeba*, hatten Sie manchmal gesagt, Vater und Mutter seien in der Schweiz, in einer besseren Welt. Und wissen Sie, wie ich mir diese bessere Welt vorgestellt habe? ›Besser‹ bedeutete für mich einfach ›mehr‹ [Hervorhebung im Original]« (172-173). An diesen Stellen wird das erzählerische Ich im Dialog mit dem fiktiven Du (Mamika) konstruiert und diese Dialogizität deutet auch auf ein dialogisches, durch Erzählen konstruiertes Verhältnis zu der Gegenwart und der (persönlichen und historischen) Vergangenheit hin. Das Erzählen erweist sich in dem Text damit als ein weiblich konnotiertes Konstitutionsmerkmal jener neuen Identität, die Ildikós Generation zu Teil wird. Gleichzeitig lässt sich diese Dialogizität – was sich auch durch die Rezeption der beiden Romane bestätigt – im Assmann'schen Sinn auch auf das Verhältnis des Schweizer kollektiven Gedächtnisses und der osteuropäischen Erinnerungskulturen beziehen.