

**Michael Boehringer &
Susanne Hochreiter (Hg.)**

Zeitenwende

**Österreichische Literatur
seit dem Millennium: 2000–2010**

**prae
sens**

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für Wissenschaft
und Forschung **BMW.F**

der Kunstabteilung der Stadt Wien, Wissenschafts- und
Forschungsförderung **WKK**

der Kulturabteilung des Landes Kärnten



© Coverfoto: INAGNO/Franz Hubmann: „Im Land inner Gebirg ...“ (ca. 2000)

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.

ISBN: 978-3-7069-0621-0

© Praesens Verlag
<http://www.praesens.at>
Wien 2011

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden
konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

Inhalt

Michael Boehringer / Susanne Hochreiter
Zeitenwende: Österreichische Literatur seit dem Millennium, 2000–2010 9

I. „Österreich“: Literarische Diskurse

Petra Ganglbauer
Verhältnis zum Wort 31

Wolfgang Müller-Funk
Austrian Literature in a Trans-Cultural Context 43

Peter Höyng
Im Echoraum der Literatur: Ein Versuch über die kulturpolitischen
Bedingungen des literarischen Diskurses in Österreich 64

David-Christopher Assmann
Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen
Literatur nach 2000 82

Sandra Vlasta
Passage ins Paradies? Werke zugewanderter AutorInnen in der
österreichischen Literatur des 21. Jahrhunderts 102

Maria-Regina Kecht
Multikulturelles Wien: Entweder-und-oder-Existenzen in der
neuen österreichischen Literatur 119

II. Grenzfiguren: Genres und Sprachen

Hedwig Fraunhofer
Daniel Kehlmann's *Die Vermessung der Welt*: A Satire of the
German Enlightenment 141

Karin Bauer
The End of Tragedy out of the Spirit of the RAF:
Elfriede Jelinek's *Ulrike Maria Stuart* 157

Angelika Baier
Grenz/Beziehungen in Wolf Haas' Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* 173

Anna Babka
Zwischen Wien und Bagdad oder wenn der *فورش* Osten als *فورش*
Sonnenaufgang im Text auftaucht. Semier Insayifs Roman *Faruq* 194

Jennifer M. Hoyer
"So wie ich bin": The One-Act Plays of Silke Hassler 213

III. Zeichen: Körper/Räume

Nele Hempel-Lamer
Sprachkörper und Körpersprachen in der jüdisch-lyrischen Prosa
von Margret Kreidl 233

Carola Daffner
Wandefantasien: Josef Winklers Prosa des neuen Millenniums 249

Arno Herberth
Bruchlinien moderner Identitäten. Dialogisches Monologisieren
in Andrea Winklers Debüt *Arme Närrchen* 263

Ursula Klingenböck
Written Spaces – Geschriebene Räume. Zur Konstruktion und
Repräsentation von Raum in der österreichischen Gegenwartsliteratur 281

IV. Medialität: Bilder und Blätter

Robert Dassanowsky
Historical Representation and Mourning in Millennial Austrian
Literature and Film 301

Carola Gruber
Ein „haufen an authentizität“? Kathrin Röggla's *really ground zero* 323

Anna C. Souchuk
From Printed Page to Webpage: Elfriede Jelinek's *Neid* and
the Creation of Virtual Place 338

Katrin Schneider-Özbek
Daniel Glattauers E-Mail-Roman *Gut gegen Nordwind*:
Nur die Modernisierung eines alten Genres? 352

Anita McChesney
"Wie bei einer schlecht belichteten Fotografie": Constructions of
Austrian History and Media in Gerhard Roth's *Orkus* 371

V. Zeit: Generationen und Gesellschaften

V.1. Jüdische AutorInnen der Zeitenwende

Dagmar C. G. Lorenz
Individuum und Individualität in den Werken zeitgenössischer
jüdischer AutorInnen in Österreich 389

Andrea Reiter
Narrating "the Jew": The Autobiographical in Recent Novels of
Jewish Writers in Austria 410

Isolde Mueller
Keeping the Past Relevant: Austrian Holocaust Literature after 2000 430

Lorraine Markotic
Still Underway: Ruth Klüger's Ghosts and Doubles 447

V. Zeit: Generationen und Gesellschaften

V.2. Postmoderne/Jugend

Friederike Gösweiner
Die Kehrseite absoluter Freiheit: die neue Einsamkeit der Postmoderne
bei Arno Geiger, Xaver Bayer und Thomas Glavinic 465

Kathrin Wexberg
Wenig muss genug sein – der Autor Heinz Janisch

482

Zu den BeiträgerInnen

500

Zeitenwende: Österreichische Literatur seit dem Millennium, 2000–2010

Michael Boehringer, *University of Waterloo* /
Susanne Hochreiter, *Universität Wien*

Zeitenwende: Eine neue österreichische Literatur für das 21. Jahrhundert?

Zeitenwenden kommen nicht unvermittelt und nicht allein, weil sich ein Datum verändert. Wenn wir nach der Literatur, die in den letzten zehn Jahren in Österreich entstanden ist, fragen, so deshalb, weil uns die Literatur der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit nahe ist und wir dazu einladen möchten, selbst mit geringerer Distanz, eine Art Zwischenbericht, eine erste Bestandsaufnahme und Analyse ihrer Entwicklung, ihrer Formen und Themen zu versuchen. Wir fragen auch nach gerade diesem Dezzennium, weil wichtige Veränderungen stattgefunden haben, die – auch – die Literatur betreffen. Es sind politische und wirtschaftliche, soziale wie rechtliche, aber auch kulturelle Veränderungen gemeint, die natürlich eine internationale Dimension haben, aber immer eine lokale Ausprägung finden und in einem spezifischen Rahmen geschehen. Die Frage nach einer „österreichischen“ Identität und einer darauf gegründeten Literatur selbst ist vieldiskutiert und wird vor allem im ersten Abschnitt des Bandes, „Österreich“: *Literarische Diskurse* aufgenommen. Wir wissen um die politischen, kulturellen und historischen Gründe der Behauptung einer solchen Literatur, wie auch um die damit verbundenen Problembereiche. Gerade aus diesem Bewusstsein vertreten wir die Notwendigkeit eines Blicks auf Zeit/Geschichte und Kontexte großer wie kleiner Literaturen, eines Blicks, der Differenzen weder ignoriert noch naturalisiert. So weist Wolfgang Müller-Funk in seinem Beitrag zu diesem Band darauf hin, dass österreichische Literatur, jenseits kleinstaatlich-nationalistischer Agenden, als symbolische Formation eines spezifischen und doch historisch wandelbaren kulturellen Raums verstanden werden kann. In solch einem kulturwissenschaftlichen Kontext kann die österreichische Literatur als eine „kleine Literatur“ gesehen werden, im Dialog mit Sprachen, Kulturen

Zwischen Wien und Bagdad oder wenn der Osten als **قورُش** Sonnenaufgang im Text auftaucht. Semier Insayifs Roman *Faruq*

Anna Babka, Universität Wien

At the time when the East appears as sunrise in Insayif's novel, when it appears as Arabic word, as text image in the German text, memories gain contour in the same way as words do. It is all about words and memories in the text, it is about (not) being able to speak, it is about losing language and memory, it is about writing, speaking and reciting within the realm of the in-between of languages and cultures. Emanating from the first-person narrator the text unfolds nuances and facets of life stories as textures of memories, as language- and sound tissues quasi. Referring to those poetic and rhetorical aspects of the text, I undertake a reading that is based on postcolonial and deconstructive approaches as well as on theories of memory. My reading tries to both react to the demands and specificities of Insayif's text in all of its various facets of betweenness as well as to fathom perspectives that might be significant for the 'Zeitenwende'.

Nehmen wir einmal an, ich wüsste, wer ich bin ...
(Semier Insayif, *Faruq*)

1. Überblick – von den Bildern und Klängen

da war es. *schurūq*. es klang völlig anders als seine üblichen worte. **قورُش** / *schurūq*. sein körper gebar es. förmlich. bis es tief aus seiner kehle quoll. nochmals. zweifach. **قورُش** / *sharq* und **قورُش** / *schurūq*. [...] es zeigte eine richtung an. eine richtung in ihm selbst oder aus ihm heraus. eine idee. wie. wie eine aufgehende sonne. eine richtung am himmel. genau das war es. **قورُش** / *sharq* und **قورُش** / *schurūq*. aus einer anderen sprache. einer fremden. nein. nicht fremd. vertraut. im klang. im körper. dabei doch auch unverständlich. irgendwie. aber doch aus einer sprache, die er als eine seiner sprachen bezeichnen würde. wohltuend weit fühlte es sich an, wenn er es aussprach. das wort. **قورُش** / *sharq* und **قورُش** / *schurūq*. [...] es war der osten – **قورُش** / *sharq* –, und es war und ist der sonnenaufgang – **قورُش** / *schurūq* –, der in ihm aufgetaucht war.¹ (30)

1 ISAYIF, *Faruq*. Im Folgenden im Fließtext in Klammern zitiert mit der jeweiligen Seitenzahl.

Wenn in Semier Insayifs Roman der Osten auftaucht, als arabisches Wort, als *Schriftbild* im deutschen Text, dann geht die Sonne auf, die Erinnerungen gewinnen Kontur gleich den Wörtern. Um Wörter und Erinnerungen geht es im Roman, um das Sprechen (können), um den Verlust von Sprache und Erinnerung, um das Gebundensein an Sprache und das Verwobensein von Identität mit Sprache, um das sprachlich bestimmte Dazwischen von Identität, um das Schreiben, Sprechen und Rezitieren im Dazwischen der Sprachen, um das Drängen der Buchstaben und Sprachbilder aus dem organ-, und körperlosen „maul“, aus dessen Sprach- und Zeichenfluss sich eine bedeutende und ungewöhnliche Erzählebenen des Textes ergibt.

Da ist das sprachmächtige, wortschöpfende, sich in schier unerschöpflichen Wortkaskaden äußernde Maul (im Prolog und im Hauptteil), da ist eine Erzählerfigur (im Hauptteil), die größte Schwierigkeiten zu sprechen hat, da sind Erinnerungen, die in einem Raum, der gleichsam zwischen Wien und Bagdad ergangen wird, zum Kern der Identitätsfindung werden, im wörtlichen und im metaphorischen Sinn. Der Satz „obwohl er sich doch zu erinnern glaubt“ durchzieht den Text dann auch leitmotivisch und illustriert die Unsicherheit dieses Erinnerungsprozesses. Erinnert wird in vielerlei Hinsicht, oft im Sinne der Proust'schen *memoire volontaire*, also der willkürlichen Erinnerung, über ein besonderes Buch, über Papier, Texte, Blätter, Zettel, die meist absichtlich, z. B. im Mantelsack mitgetragen werden, manchmal aber auch im Gestus der *memoire involontaire*, wenn unwillkürlich, spontan, ein Gegenstand, ein Fundstück, ein Klang die Erinnerung hervorrufen.² Die Buchstaben, die Sätze gewinnen, gleichsam personifiziert, an Eigenmacht im Text. Sätze wie Erinnerungen brechen unkontrolliert und eigensinnig über die Erzählerfigur herein und schaffen am Ende des Buchs, als Erinnerungsnetz, als Erinnerungskomposition, klarere, durchsichtigere Verständnis- und auch Identitätszusammenhänge.³

Der Erinnerungsraum zwischen Wien und Bagdad wird zur Kontaktzone zwischen den Kulturen und Sprachen, die Differenz zwischen Kulturen wird als Sprachlosigkeit vs. überbordender Redekunst erlebt und diese wird auch ästhetisch im Text wahrnehmbar, über parataktisch gereimte Textbausteine im europäischen, über fließendere, melodischere im

2 Vgl. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, 44.

3 Vgl. KITZLER, „Semier Insayif: *Faruq*“.

arabischen Denk-, Handlungs- und Erinnerungsraum. Im ‚Zwischen‘ dieser Räume, in einer Vielfalt einander überlagernder und kommentierender ‚Zwischenräume‘, entspinnt sich der konsequent klein geschriebene Text, der nicht einfach über einen ‚Plot‘ verfügt, sondern eher als transkulturelle mäandernde Sprachwelt in rhythmisierter, stark mit Neologismen versetzter Prosa auftritt. Ausgehend vom ‚Ich-Erzähler‘ entfalten sich Nuancen und Facetten von Er-/Lebensgeschichten als Ausbreiten eines Erinnerungsgewebes, als Sprach- und Klangteppich, das förmlich danach ruft, laut gelesen, rezitiert zu werden.

Von diesen inhaltlichen, poetologischen und rhetorischen Aspekten des Textes ausgehend, werde ich (neben klassischen textanalytischen Instrumenten, die ein nahezu unbesprochener Text ebenso einfordert) über postkolonial orientierte, dekonstruktive, aber auch erinnerungstheoretische Zugangsweisen und Konzepte eine Lektüre versuchen, die diesem Text in der Vielfalt des Dazwischen Rechnung trägt und Perspektiven auslotet, die für die *Zeitenwende* signifikant sind. Denn mit der *Wende*, dem *turn*, der den Beginn des dritten Millenniums einläutet, ist möglicherweise ganz besonders ein *turn* angesprochen, wie er für zeitgenössische kulturwissenschaftliche Ansätze insgesamt bedeutsam geworden ist, der so genannte *postcolonial turn*. Nicht eingeschränkt in dem Sinne, dass er auf die Lektüre kolonialer und postkolonialer Texte im engeren Sinne verpflichtet wäre sowie auf die Rolle, die diese Texte für die Konstruktion sozialer und historischer Kontexte spielen. Vielmehr geht es um die Entwicklung seines analytischen Repertoires sowie um die Reflexion einer gesellschaftspolitischen Situation, „die heute von Migration, Diaspora und Exil bestimmt ist, altbekannte historische Kategorien wie Identität, Nation, Gesellschaft, Staatsbürger massiv heraus[fordert] und [...] in Frage [stellt]“, ⁴ wie es Doris Bachmann-Medick herausarbeitet. „Globale Subjekte“, wie sie weiter ausführt, würden aufgrund ihrer multiplen Verfasstheiten nach neuen Analysekriterien und -instrumenten verlangen, da die herkömmlich zur Verfügung stehenden dort an Grenzen stoßen, wo die „autonome“ Literatur- und Kulturproduktion von Äußerungsformen marginalisierter Kulturen und Literaturen durchkreuzt wird. Vermeintlich universelle Analysekatoren erweisen sich dort als fragwürdig, wo sie auf narrative Strukturen treffen, die Oralität mit einbeziehen, die line-

⁴ BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns*, 193.

are Strukturen unterlaufen, die durch Diskontinuitäten und synkretistische Darstellungsformen, durch von europäischen abweichende Formen der Allegorie und Ironie gekennzeichnet sind sowie durch ihren „Einschluss von Laut, Stimme, Geräusch und Rhythmus, aber auch [durch ihr] Einblenden unübersetzter Wörter in Texte, die bereits durch ihre Themenfelder von Exil und Diaspora aus dem herkömmlichen europäischen Motivspektrum ausbrechen“. ⁵

Damit liefert Bachmann-Medick in wenigen Sätzen viele Argumente dafür, einen Text, wie den 2009 im Haymon Verlag erschienenen von Semier Insayif, (auch) postkolonial zu lesen. Ohne ihn damit einer bestimmten Literatur, einem bestimmten *label*, wie dem der vieldiskutierten ‚MigrantInnenliteratur‘, zuordnen zu wollen/müssen, ist doch dem in Wien geborenen Autor deutscher Muttersprache das Arabische (der Vater ist aus dem Irak nach Österreich eingewandert) nicht in gleicher Weise vertraut. Erst im Erwachsenenalter beginnt Insayif, der vor dem Erscheinen von *Faruq* als deutschsprachiger Lyriker und Musiker bekannt geworden ist, an der Universität Hocharabisch zu lernen, beginnt zugleich das Arabisch der Kindheit wiederzufinden, das sich ihm eher über Klänge, über Musik eingeschrieben hat und besonders über die Nähe zum Vater, über das Geschichtenerzählen, über arabische Fabeln und Märchen, erzählt in einem Dialekt aus Bagdad. ⁶ Das Themenfeld von Exil und Diaspora ist in Insayifs Text *Faruq* dennoch eingetragen, zweifach, sowohl auf der inhaltlichen Ebene – im Hinblick auf seine doppelte Herkunft –, als auch auf einer ästhetischen Ebene des Textes. Es ist hier die Rede von einer Poetik und Rhetorik, die über Einschlüsse von ‚andersartigen‘ Lauten, Stimmen, Rhythmen, von nicht übersetzten oder unübersetzbaren Wörtern, von Schriftbildern, deren Fremdheit irritiert und die den Text zugleich zum Klingen bringen, gekennzeichnet ist. ‚Die Sonne geht auf‘ in einem irritierenden, auch in seiner narrativen Verfasstheit verunsichernden und erstmal recht unbekannt erscheinenden textuellen Terrain.

⁵ BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns*, 195.

⁶ INSAYIF, „Im Geborgenheitsrhythmus“.

2. Einblick – mit den Wörtern und Erinnerungen

Gleich nach der Überschrift *Prolog* beginnt der Text befehlsartig: „komm, sprich mit mir! [Wir wissen bereits, dass es das ‚maul‘ ist, das spricht]. nimm dir zeit, setz dich und lass uns in ruhe reden. vergiss mal alles, was dich belastet oder beschäftigt, und lass uns einfach nur reden.“ (7) Die sprechende Instanz, der oder die homodiegetische ErzählerIn, der/ die hier so fordernd auftritt, spricht ein weiter nicht bekanntes Du an. Es gelingt jedoch kein Dialog, der oder die Angesprochene antwortet nicht und so gerät der Prolog zum Monolog. Auf dem Spiel steht das Sprechen („nimm dir ein herz. was soll ich denn noch alles tun, damit du mit mir sprichst?“ [7]), das Reden und die Rede („es geht um die wirkung deiner rede“ [11]), das Schweigen („steht am anfang das reden oder das schweigen?“ [14]), die Stimme („erhebe deine stimme. pflege sie. du weißt schon, warum.“ [11]), die Artikulation(sfähigkeit) („ja, da bleibt dir nichts anderes übrig als zu reden, dich verständlich zu machen, dich zu artikulieren“ [9]), die Sprechwerkzeuge („ich werde dir schon noch deine zunge vom gaumen lösen“ [9]), die Bedeutung der Wörter und deren (Un-)Schuld („das bloße wort wird entscheiden, ob du schuldig oder unschuldig gesprochen wirst“ [11]).

Der Text präsentiert sich als extensive Auslotung der beschriebenen Wortfelder, als Sprachspiel im Wortfeld par excellence. In dieser über sieben Seiten durchgezogenen Perspektivierung erzeugt der Text eine Komposition, ein Ineinanderlaufen und Gegeneinanderspielen, das die Wörter in eine eigentümliche Bewegung versetzt, in der dann die Rede selbst das Maul ist: „ist deine rede wirkliche rede? ist sie selbstredend? ist die rede von deiner rede selbst wieder rede? ist sie erzeugnis deines maules? mit biss? ein muss? denn die rede selbst ist ein maul. sie muss dir ins gesicht springen. sich an dir festreden können. dir zum eigenmaul werden. halssprecherisch offen. na dann, wohl bekomms!“ (14).

Hineinmontiert in dieses Spiel sind gleichsam wissenschaftliche Beschreibungen der Funktionen der Organe, die das Sprechen, die Rede, die Artikulation ermöglichen: „nur geräusche, die der mensch im sogenannten artikulationskanal (bestehend aus rachen, mund und nase) erzeugt, nicht mit anderen körperteilen hervorgebrachte, interessieren die phonetik. zum artikulieren wird vorwiegend ausgeatmete luft benutzt. in einigen sprachen gibt es auch laute, die mit einatmungsluft produziert werden“ (9).

Die interne Fokalisierung dieses Textabschnitts, in der eine starke ErzählerInnenfigur starke Forderungen an ein Du stellt, ein Du, das oftmals als ein ‚Du LeserIn‘ wahrgenommen wird, wird unterbrochen durch eine Textsorte, die ‚objektive‘ Erklärungen der physiologischen Voraussetzungen dessen abgibt, was die ErzählerInnenfigur einfordert: „sprich mit mir“ (7). Das sprachlich kunstfertige, experimentelle Textstück gerät bereits nach sieben Seiten, die der Prolog lang ist, zur ironischen Antwort auf das, was von ‚MigrantInnenliteratur‘ tendenziell erwartet wird: eine tragische Geschichte, in welcher die eigene Biografie, das Leben im Dazwischen, die Identitäts- und Heimatlosigkeit zentral wird (wie es auch der Klappentext des Buches suggeriert), oft gepaart mit dem Verlust bzw. der Nicht-mehr-Verfügbarkeit der (Mutter-)Sprache. Der Text jedoch verfährt anders, begibt sich von einer durch die Etikettierung ‚MigrantInnenliteratur‘ zugewiesenen Position in einem bestimmtes Segment, von einem ‚Rand‘ innerhalb der Literaturproduktion ins Zentrum der Sprachbeherrschung. Wenn hier die ‚Muttersprache/Vatersprache‘ angesprochen wird, dann klingt das im Hauptteil so:

worte. nichts als worte. und nie über seine zunge. kommen diese wortstellen. als schwelle. schon lange nicht mehr über seine lippen gesprungen. immer nur in seinem denken. in seinem denken glauben. ohne laut. ohne mund. ohne فام / fam ist gleich mund. so spricht es sich aus dieser anderen sprache. spricht sich tief in seinen mund hinein. nicht aus ihm heraus. فام / fam ist gleich mund. von der einen sprache in die andere. von der vatersprache in die muttersprache. vom mutterland ins vaterland. durch den rachen des sohnes hindurch. die kehle hinab. die kehle hinauf. auf die zunge – ناسل / lisān. sagt es ohne bewegung. ناسل / lisān ist gleich zunge. doppelzünftig oder nicht. gespalten oder nicht. sein mund ist gleich فام / fam. ist kalt. ist دراب / bārīd. in der sprache des vaters. warm. denkt er. wie warm sie doch ist. die sprache meines vaters. auf den lippen. auf der zunge – ناسل / lisān. manchmal sogar heiß. zum verbrennen heiß. زاح / harr ist gleich heiß. wie der sand im august. wie der wind in den gassen. der wind – حرّ ريا / ar-rih. und die seele – حرّ رول / ar-ruh. der asphalt auf den straßen. schlägt blasen. bei fünfzig grad und mehr. in der stadt. bagdad – داذغ / baghdād. (62)

Mit diesem hybriden, lyrisch anmutenden Textgewebe gelingt ein ‚writing back to the center‘⁷ – nicht auf der Ebene des Umschreibens von Schlüsseltexten europäischer Klassiker (Salman Rushdie) oder des sich Erschreibens einer ‚eigenen‘ Geschichte außerhalb eines ‚kolonialen Narrativs‘, sondern auf Basis der Sprachkunst und ästhetischen Innovation, vor jedem Inhalt.

Das körperlose und sprachwerkzeuglose eloquente Maul des Prologs bzw. das, was es überbordend von sich gibt, flicht sich als eine von drei Textebenen durch den Hauptteil des Romans. Die namens- und stimmlose, im Gegensatz zum frei schwebenden Maul körperlich wohl ausgestattete Erzählerfigur ‚er-geht‘ sich auf der Suche nach Erinnerungen eine zweite Text- und Handlungsebene und Bestätigung ihrer schieren Existenz. Diese Erinnerungen bilden nun gleichsam die dritte, vielschichtigere Ebene des Textes. Die Erinnerungen gruppieren sich zum einen um den Vater, die Vaterfigur, um dessen Herkunft, um die Familie, um Bagdad. Zum anderen um eine ebenfalls namenlose Frauenfigur, eine „sie“, die auf Seite 38 als personifizierte Erinnerung in den Text einbricht. Die Erinnerung und die erinnerte Figur erhalten ein Gesicht im Text, vielleicht als rhetorische Figur, als Prosopopöie, als Personifikation, die ein Gesicht (eine Stimme) verleiht und zugleich entzieht: „dann kam sie wieder. manchmal. die erinnerung. in seinen kopf. in seinen schädel. in sein hirn. manchmal kehrte sie ihm den rücken. drehte sich nur langsam zu ihm. sah ihn an. blickte ihm tief in die augen. [...] war sie dann jetzt. war sie damals? oder war es damals so wie jetzt? [...]“ (38).

Wer oder was ist ‚sie‘? ‚Sie‘, die Erinnerung/Frauenfigur? War sie, existierte sie überhaupt? Derrida bezeichnet die Prosopopöie als zentrale Metapher für den Diskurs um das Gedächtnis als tropologisches Spektrum: „die Figur der Prosopopöie blickt zurück und bewahrt im Gedächtnis [...], erhellt und ruft ins Gedächtnis zurück“.⁸ Doch dieser Blick zurück als Erinnerung, der Blick „tief in die Augen“ trifft auf keinen Namen, trifft auf eine „sie“, deren Existenz in Frage steht. Die *fictio personae* oder *Prosopopöie* führt an den Ort, an dem der *Name* sich als Effekt einer rhetorischen Operation herausstellt. Der Text vollzieht eine Setzung, erzeugt ein Epitaph durch die Prosopopöie, jedoch nicht als „Monumenta-

7 „The Empire Writes Back With a Vengeance“, eine Phrase, die Salman Rushdie in einem Artikel für die Londoner Zeitung *Times* vom 3. Juli 1982 prägte.

8 DERRIDA, *Mémoires*, 49.

lisierung“, sondern figuriert ‚sie‘, die keinen Namen hat, die Figur einer Frau „als Monument des Gedächtnisses ohne Implikation illusionärer Belebung im Lesen“.⁹ Der rhetorische Gestus der Prosopopöie gerät zur *prosopagnosia*,¹⁰ zum gleichzeitigen Entzug dessen, was die Prosopopöie an ‚falschem‘ Bewusstsein erzeugt:¹¹ „obwohl er sich doch zu erinnern glaubt, dass er, dass es, dass sie einmal anders war. vielleicht. ganz sicher. sie. sie war. und sie war anders. er sah sie vor sich. und er sah ihr ins gesicht. mitteleuropäische züge. schmaler nasenrücken. augen beinahe dunkelblau. [...] ihr mund schwoll an. ihre lippen. so hört er hin. und weg war sie. war sie? war sie auf seinem weg?“ (40).

War sie? Sie ‚war‘ und ‚weg war sie‘ und sie war als Monument des Gedächtnisses im Text und sie war ‚anders‘. Sie war anders als er, die Erzählerfigur, die den Weg geht, die dem Strömen des Wassers lauscht, versunken in Erinnerungen. Ein „mischlingsgesicht“ erscheint im Text: „atmosphären. verdichten. konturen. ein mischlingsgesicht. vielleicht. die haut seiner stirn. braun. in falten gezogen. horizontal. in falten gelegt. vertikal. weitergehen“ (41). Und weiter, auf seinem Weg, beim Gehen neben einem Fluss in dunkler Nacht, erinnert er sich: „schwarz vor augen. in dieser beinahe vollkommenen verdunkelten nacht. konnte nicht abschätzen. das gefühl für zeit. verloren. sein einschätzungsvermögen. abhandengekommen. bedrohlich. und bevor er seine gedanken ordnen konnte. sah er sie vor sich. sah sie vor sich liegen. nackt auf dem bett liegend“ (53).

Die Szene wirkt beunruhigend, deutet proleptisch auf eine mögliche Katastrophe hin. ‚Sie‘ und/die Erinnerung werden gleichsam zur Metapher für An- und Abwesenheit, für den Entzug von ‚Wesenheit‘, für den Tod im Leben. Und zugleich wird hier eine ethnische Differenz markiert, treffen ‚mitteleuropäische züge‘ auf: „ein ‚mischlingsgesicht‘. dunkel. seines. ihrem gegenüber. mitteleuropäische züge. hell. trotzdem. das seine und das ihre. sie hatten etwas gemeinsam. das fremde. es war vertraut. das vertraute war oft fremd. für beide. für sie und für ihn“ (41).

Hier erzeugt nicht die Hautfarbe Fremdheit, sondern das Fremde wird zum Verbindenden, Verbindlichen, Gemeinsamen, Vertrauten, das Ver-

9 Vgl. MENKE, „De Mans ‚Prosopopöie‘ der Lektüre“, 35-36; sowie BABKA, *Unterbrochen*, 35.

10 Vgl. DE MAN, „Hypogram and Inscription“, 48.

11 Vgl. SMITH, „Derrida and Autobiography“, 163.

traute zum Fremden. Die Hierarchie des Oppositionspaares Fremdheit/Vertrautheit bricht entlang der zwei Hautfarben auf, entlang der zwei Gesichter, zwischen denen ein Raum entsteht, ein dritter, im Spannungsfeld zwischen Identität und Differenz. Die Differenzierung der Gesichter, der ‚Gesichtszüge‘, beinhaltet keine Hierarchisierung, sondern wird zur Metapher für die Dekonstruktion kultureller Differenzen und Grenzen, die den Text durchgängig Kontur geben und für die Eröffnung eines ‚dritten Raums‘ als ‚postkolonialer Gegenraum‘, als textueller Raum, als Zeichenraum, in dem die Geschichten ineinander stürzen und ein hybrides Geflecht ergeben und neue Subjektivitäten Raum gewinnen: „[...] zwischenräumliche, disjunktive Räume und Zeichen, die für das Auftauchen der neuen historischen Subjekte der transnationalen Phase des Spätkapitalismus von entscheidender Bedeutung sind“.¹²

Diese zwischenräumlichen, ‚disjunktiven Räume und Zeichen‘ eröffnen sich im Text sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der poetisch-rhetorischen und strukturellen Textebene im steten Zusammenspiel, in performativer Dynamik. Ein textueller Zwischenraum ist jener zwischen Wien und Bagdad, der zugleich das Identitätsspektrum der Erzählerfigur beschreibt, ein Spektrum ohne klare Zugehörigkeit, aufgespalten zwischen der irakischen Herkunft des Vaters und der österreichischen der Mutter: „war er also, als sohn dieses mannes, österreichischer? weil er dort geboren wurde? in diesem land? in dieser stadt? er fühlte sich nicht als einer von ihnen. fühlte sich immer irgendwie zugehörig und gleichzeitig doch anders. war äußerlich klar als ein anderer erkennbar. als der andere. unter den kindern. im dorf. in der schule. in der stadt. [...] gehörte dazu und auch nicht. war anders“ (88-89). Ganz Ähnliches gilt für die irakische Seite, wie er bei der Ankunft in Bagdad, bei der einmaligen Reise in die Heimat seines Vaters, bemerkt: „er war also auch in den augen des uniformierten am flughafen von bagdad anders. nicht nur für seine freunde in österreich. [...] die beiden kulturen begegneten sich in ihm. er selbst fühlte sich als leiblicher ort der begegnung“ (89).

So wie die Geschichten im Text ineinanderfließen, einander überkreuzen, so überkreuzen sich die Kulturen und die Differenzen im Körper der Erzählerfigur, ein Körper, der selbst zum Ort der Begegnung wird, zum Ort des Aushandelns von Identitäten, zum Ort, in dem das Eine-im-Ande-

12 BHABHA, *Die Verortung der Kultur*, 325.

ren – auch jenseits der ethnischen oder kulturellen Differenz – verkörpert ist und umgekehrt. Mit Bhabha argumentiert, stellen sich die Ausdrucksformen der Differenzen, die Verortungen der Kulturen im Text im Modus bzw. im Konzept der kulturellen Differenz, nicht in dem der kulturellen Diversität dar. Im Konzept der *kulturellen Diversität* würden Kulturen als in sich geschlossene und homogene, als ‚natürliche‘ Einheiten definiert, während das Konzept einer *kulturellen Differenz* auf die offenen Verläufe kultureller Interaktionen anspielt und das prozesshafte und wechselseitige Ineinandergreifen zwischen vielfältig aufeinander einwirkenden Kulturen beschreibt.¹³ Bhabha spricht in diesem Zusammenhang von einem „zwischenräumliche[n] Übergang zwischen festen Identifikationen“; dieser „eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene und verordnete Hierarchie gibt“.¹⁴

Auch in *Faruq* wird kein multikulturell orientiertes Verständnis von kultureller Diversität lesbar, sondern es werden Antagonismen, Widersprüchlichkeiten oder gar Inkommensurabilitäten als Basis identitärer Selbstfindungsprozesse beschrieben.¹⁵ Kulturelle Interaktion erweist sich als komplexer Aushandlungsprozess, der sich in der spezifischen Textualität des Romans selbst äußert, eine Textualität, die, so meine These, einen ‚dritten Raum‘ erzeugt, „einen Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen“.¹⁶ Der Text befindet sich in mehrfacher Hinsicht an einem Schwellenraum, in einer Grenzsituation des Übergangs, einer Situation der ‚Liminalität‘, d. h. eines transitorischen Prozesses, bei der die Unterscheidung von einem kulturellen Zusammenhang in einen anderen, zwischen kulturell ‚Eigenem‘ oder ‚Fremdem‘, zwischen Innen und Außen, zwischen Leben zum Tod, Erinnern und Vergessen verwischt – ob nun bewusst intendiert oder performativ hervorgebracht. Denn im Denkraum des ‚Dritten‘, einem erkenntnistheoretischen Raum, sind „sowohl die allgemeinen Bedingungen der Sprache als auch die spezifische Implikation der Äußerung innerhalb einer performativen und institutionellen Strategie [impliziert], der sich die Äußerung nicht ‚in sich‘ bewusst sein kann“.¹⁷

13 BHABHA, *Die Verortung der Kultur*, 51-52.

14 BHABHA, *Die Verortung der Kultur*, 5.

15 Vgl. BHABHA, *Die Verortung der Kultur*, 50-54.

16 BHABHA, *Die Verortung der Kultur*, 5.

17 BHABHA, *Die Verortung der Kultur*, 55.

vieles von dem fremden im vater war auch in ihm. er fühlte es. war für ihn nur zum teil fremd. so schien es ihm. zumindest einiges davon. war ihm selbstverständlich. war ihm nah. war ihm vertraut. neugierde und angst mischten sich. in einem verhältnis der unverhältnismäßigkeit. in seinem bauch. in seinem kopf. zu gleichen teilen. mal überwog die eine. dann wieder die andere seite. es war ein ringen um ein gleichgewicht. um balance. die er beinahe verlor. (105)

Das Ringen um Balance, in dem sowohl die produktive Seite der Hybridität angesprochen wird, der Platz für Differenz, als auch die verletzende, der Mangel an Verortung, findet dann zwar im Bauch und im Kopf ‚zu gleichen Teilen‘ statt, wie es diese Textstelle suggeriert, der Körper spielt jedoch eine zentrale Rolle. Es geht signifikant um die (nicht-intentionale, unbewusste) Bewegung des Körpers beim Gehen oder auch bei Unterbrechungen des Gehens, beim Stillstand. Gehen erweist sich als subjekt- und identitäts-(re)-konstruierend. Der Körper der Erzählerfigur ist gezwungen, sich im Akt des Gehens immer wieder aufs Neue herzustellen. Der Körper wird zum performativen Effekt dieses Akts: „er war und wurde zum gang seines eigenen gehens. und nur im gehen war er und wurde er.“ (180) – eines Akts, der, wie es scheint, an kein Ende kommen kann/darf: „vielleicht. sollte er einfach nicht mehr aufhören zu gehen“ (32).

Das, was bedrohlich aus Erinnerungsfetzen aufblitzt, was zum Verlust der Sprache und zur existenziellen Bedrohung der Erzählerfigur geführt hat, kann bloß durch das Gehen aufgerufen und wieder in die eigene Geschichte eingeschrieben werden: „nie wieder. stillstehen. einfach immer weiter. hauptsache, nicht stehen. nicht stehen bleiben. nur weiter. voran. ziehen. in diesem bild. es mitzeichnen. mit seinen bahnen. mit seinen festgeschnürten fersen. ein zeichen nach dem anderen. auf die erde stempeln“ (32).

Das Gehen ist eine gegenwärtige Angelegenheit, ein synchron mit der Erinnerung verlaufender bzw. diese bedingender Akt im Text. Die Erinnerung gewährleistet einerseits in ihrem Bezug auf die Vergangenheit „Kontinuität von Erfahrung sowie die Stiftung von Identität“. ¹⁸ Andererseits ist das, was in der Erinnerung gegenwärtig wird, tropologisch organisiert und die rhetorische Figur der Prosopopöie, die weiter oben schon in ihrer Funktion der Verleihung von Gesicht und Stimme aufgetreten ist,

¹⁸ NEUMANN, „Literatur als Medium“, 72.

ein wesentliches Moment innerhalb dieser Tropologie des Gedächtnisses. Jacques Derrida personifiziert die Trope der Personifikation, indem er sie zurückblicken lässt, sie etwas aufbewahren lässt, sie damit dynamisiert und die Effekte ihres Gestus als fatale tropologische Verschiebungen ausweist, „die ein weiterer Rundgang ums Gedächtnis, eine weitere Wendung des Gedächtnisses (*un autre tour de la mémoire*) ist“. ¹⁹

Diesen Gang, dieses Gehen vollzieht literal und figural betrachtet die Erzählerfigur, die nie wieder aufhören will zu gehen, die sich ihrer Existenz durch das Herbeireden der Erinnerung und durch die in Erde gestempelten Zeichen vergewissert, Zeichen, die aber doch immer auch Auslöschung, *effacement*, sind. Die Rekonstruktion, die Wiederherstellung von Identität durch die ‚festgeschnürten Fersen‘, welche die Abdrücke im Erdreich erzeugen, erinnern an Platons Wachstafeln, an die Seele, die einer Wachstafel gleicht, welche zwar die Eindrücke behält, doch:

die spezifische Materialität der Wachstafeln verhindert die Vorstellung von Substantialität und Stabilität dessen, was erinnert oder auch vergessen wird, insofern dem Wachs das Verwischt-Werden über den Wechsel des Aggregatzustandes stets schon „eingeschrieben“ ist. Die Markierung im Wachs, der Name, das Gesicht, deutet hin auf jenes Moment, das der Figur der Prosopopöie ‚eingeschrieben‘ ist, nämlich immer schon auch „Auslöschung“, *effacement*, zu sein. ²⁰

Was bedeutet das für Fragen der Identität, wenn Erinnerung, Vergessen, Entzug einander durchdringen, bedingen, wie es im Text permanent lesbar wird? Mit Anselm Haverkamp argumentiert, geht das, „was ins Gedächtnis an Vergessenheit eingewoben ist [...], zu Lasten einer Dezentrierung des sich selbst nicht durchsichtigen Subjekts [...]“, ²¹ geschieht auf Kosten einer Spaltung: „er ging weiter. stumm. aber nicht wortlos. von innen. gespalten. von unausgesprochenen worten. zupackenden. bildern. umstellt“ (140). Dem leitmotivisch wiederholten Satz „obwohl er sich doch zu erinnern glaubt“ ist diese Spaltung eingeschrieben; was stattfindet, ist ein Ringen um Erinnerungen, um Wörter und den Boden unter den Füßen: „seine vergangenheit. strömte ihm aus seinem schwei-

¹⁹ DERRIDA, *Mémoires*, 44.

²⁰ BABKA, *Unterbrochen*, 116, sowie MENKE, „De Mans ‚Prosopopöie‘ der Lektüre“, 39.

²¹ HAVERKAMP, „Auswendigkeit“, 43.

gen voraus. die sprachlosigkeit wog schwer. er wollte seinen worten zu sich selbst verhelfen. um. vergangenheit. gegenwart. und. zukunft. wieder. zu. verknüpfen. in seinem kopf. zusammenschnüren. sie miteinander verknoten“ (136).

„Festgeschnürte Fersen“, „zusammengeschnürte Wörter“, verknüpfte, verknotete Zeiten – hier wird zusammengehalten, was droht, auseinanderzufallen. Der Erzähler befindet sich auf der Suche nach der Erinnerung, nach dem (Auf-)Spüren der eigenen und der (An-)Wesenheit der Anderen, Verlorenen, Toten:

sein gang schritt sich fort. und ging eine rhythmische verbindung mit ihren worten ein. wort für wort. schritt für schritt. zeile für zeile. abdruck für abdruck. ein abstand. ein weiterer. und ein nächster: *Ich nehme mir die Freiheit, über mein Leben / nach meinem Willen zu verfügen. / Mein Wille ist nicht zu wollen!* die worte halfen. ihr nicht. zumindest nicht mehr. für ihn. bedeuteten sie. abstand. differenz. gleichzeitig rückten sie alles näher. so auch sie selbst. ob er wollte oder nicht. (137)

Der Gang, das Gehen geht sich selbst, „schreitet sich selbst fort“, gleich den Wörtern, der Sprache, die sich spricht; das Gehen und die Wörter gehen miteinander eine Verbindung ein. Der Abstand, die Differenz zwischen den Wörtern erzeugt ihre Bedeutung, die Wörter, die „ihr“ nicht mehr helfen können, erzeugen einen Abstand, eine Differenz in ihm. Der Erzähler bleibt zurück, verbleibt im Schweigen, das ihr Weggang, ihr Abgang verursacht hatte, verbleibt wie ...

in einen anderen raum geschleudert. seiner erdung enthoben. und gleich darauf. in den boden gestampft. in seine eingeweide gedrückt. er spürte seine sohlen immer tiefer sinken. für ihn hieß es. ohne sie zu sein. und. ohne angst. die war ausgestanden. obwohl er sich doch zu erinnern glaubt, dass er, dass es, dass sie, nämlich genau sie, und dass sein vater, dass seine zunge doch einmal alle anders waren, vielleicht auch sein denken, sein tun und sein handeln, ganz sicher seine geschichte, glaubte er jedenfalls, ganz sicher doch, seine zunge. (138)

Der Tod, „ihr“ Tod, wird erst spät im Buch transparent, wird langsam aufgerollt, in kleine Passagen verteilt, kunstvoll eingeflochten, wenngleich nicht beim Namen genannt. Ihr Tod heißt ihre „Freiheit“, nicht mehr zu wollen. Diese ihre „Freiheit“, aber auch das Verschwinden des Vaters

entheben ihn seiner Erdung und setzen das Gehen in Gang, das Gehen, das die Wörter in Bewegung bringt und die Geschichte der Verluste, der verlorenen Stimme(n), Zunge(n) und der (versuchten) Erinnerungen. Einen Großteil des Weges geht er im Dunkeln, dem Rauschen eines Flusses folgend, Hindernisse überwindend. Die Schilderung dieses Weges oder Raumes wirkt in ihrer strukturellen Anordnung, in ihrer Metaphorik bedeutungsgebend, selbstverortend und dynamisch die Geschichte vorantreibend. Der Weg, die Geschichte des Erzählers und die der Toten fließen ineinander: „er stand vor diesem bild. konnte sich nicht wegbewegen. musste sie betrachten. seine augen wollten sich nicht von ihr lösen. nur auf sie blicken. auf ihre körperlinien. auf ihr profil. ihr wesen. zu begreifen versuchen. sie einfach nur ansehen. aus zwei meter entfernung. vor ihm. lag etwas. etwas langes. großes. er konnte eine art hindernis erkennen. trotz finsternis. hob es sich doch ein wenig vom weg ab“ (54).

Vor ihm lag etwas, der Körper der Toten und, parataktisch knapp interpoliert, danach, ein Hindernis. Dieses Hindernis, das ihm den Weg versperrt, erweist sich als blausilbriger Baumstamm. Gleich daneben, hoch aufragend, ein Pfosten mit Schild, das er nicht sofort lesen kann, vor dem er sich nicht rühren kann:

so stand er da und rührte sich nicht. konnte nicht zu ihr hingehen und seine hand auf ihre schulter legen. [...] er wollte auch gar nicht. er wartete. der mond kämpfte. die wolkendecke dünnte aus. zeigte kleine risse. kleine farbschattierte flecken. auf ihrem körper. an der hüfte. an den schenkeln. er wollte ihre zeichen lesen. wollte sie deuten. sie verstehen. wollte buchstabieren. was auf ihr stand. auf dem pfosten. angeschlagen stand. [...] er las. die worte. stumm und ungläubig. *durchgang in richtung unfassbar gesperrt.* [...] er wollte sie anfassen. berühren. aber er konnte nicht. stand immer noch da. reglos. seine beine rührten sich nicht. seine augen klebten an den dunklen flecken unter ihrer haut. ihm wurde schwarz vor augen. (55-56)

Blausilbrig der Baumstamm, das Hindernis, das er nicht überwindet, kleine farbschattierte Flecken auf dem Körper der Frau, zu der er nicht hingeht, Zeichen, die der Erzähler zu buchstabieren, zu dechiffrieren versucht und scheitert. Und dann das Schild, dass ihm die Fassung raubt als Antwort auf das, was der Text in ausgeklügelter, nuancenhafter Zeichenhaftigkeit, durch subtile und zugleich halsbrecherische Wort- und

Satz- und Textsemantiken performiert: „Durchgang in Richtung unfassbar gesperrt“ (55).

Dass der ‚Durchgang‘ gesperrt ist, das Gehen (immer wieder) zu einem Stillstand kommen muss, erscheint konsequent angesichts der ‚unfassbaren‘ Geschehnisse im Text. Richtung *unfassbar*, Richtung Tod ist der Weg nur eingeschränkt passierbar, ist das Gehen ein permanent unterbrochener Vorgang. Am Gehen und am Tod werden dann auch die verschiedenen Stränge des Er-Lebens der Erzählerfigur prozessiert: Das Leben, als ‚sie‘ noch lebte bis zu ihrem Freitod: „und setzte seine schritte darüber hinweg. setzte sie fort. sich selbst und sein leben. ihres war beendet. zu ende gegangen. durch ihr eigenes tun begrenzt“ (138), das Leben, als der Vater noch lebte, bis zu seinem Verschwinden: „der vater. irgendwo. verloren. verschwunden. untergegangen [...] er ging weiter. stumm. aber nicht wortlos. von innen. gespalten. von unausgesprochenen worten. zupackenden bildern. umstellt“ (140), das Leben nach deren Verschwinden: „er. das leben. sie. und der vater. die mutter. die schwester. hielten die stellung. er musste auf und davon. musste weiter und weg. musste gehen. anhalten. warten. stehen. und. glotzen“ (140), das Leben und die Erinnerungen, die er, sein Körper, sich ergeht: „denken. und. denken. und. weiter. sein denken. sein hirn. und. sein tun. auf dem weg. mussten weiter. und fort. ziehen. und. zerren. und schieben. den körper. voran. und zurück. in. geronnenes. leben. in. erinnerungssätze. gegossen. verschüttet. tief. in ihm drinnen. im körper. gespeichert. ist der körper. sein körper. er selbst? (140)“. Es ist das Körpergedächtnis, aus dem sich der Text generiert, aus dem sich die Geschichte macht, „seine geschichte, seine erinnerung oder das, was vorgab seine erinnerung zu sein, dieses buch“ (182).

3. Augenblick – an den Rändern

Der, der dem Buch den Namen gibt, *Faruq*, erscheint nach jenem Moment im Text, in dem der Erzähler die Vaterfigur erstmals im Irak, im Land seiner Herkunft, beobachtet:

er hatte seinen vater noch nie in diesem land gesehen. ihn noch nie in seinem geburtsland beobachten können. den vater. im land seiner

väter. seine bewegungen. sein verhalten. ihn noch nie dort mit den menschen sprechen gehört. nie tee trinken gesehen. [...] noch nie auf diesem lehmigen. gelbbraunen boden. unter dieser sonne. [...] nie am flussufer. Am ufer des euphrat. [...] am ufer der trigris. an dem er früher so oft gespielt hatte. der vater. als kind. (77)

Und dann geschieht etwas im Text, ein Ereignis, das das Verständnis erneut oder immer schon in ‚Richtung unfassbar‘ versperert. Es geschieht, als der Vater, Faruqs großer Bruder, selbst noch Kind ist:

es geschah, als faruq gerade fünf jahre alt geworden war. er war der jüngste von den fünf brüdern. der blonde faruq. [...] sein lachen. jeder, der es hörte, wurde vom klang seiner stimme verzaubert. sein weicher kleiner körper schien bis in die letzten zellen vor glück zu strahlen. [...] er war der liebbling der gesamten kleinen takia-gasse. bevor er in den großen fluss fiel. bevor er stürzte. am ufer der tigris.. [...] als er sich umblickte, um seinen kleinen bruder zu rufen. gerade noch hatte er ihn gesehen. war er verschwunden. [...] war vom erdboden verschluckt. ganz plötzlich. ohne vorzeichen. (78-79)

Faruq ist der kleinste Bruder, der „engelsbruder“ (80) des verlorenen Vaters der Erzählerfigur, der gleichsam das Sterben im Text initiiert, der den Verlust der Stimme einläutet und das Verschwinden der Menschen binnen eines Augenblicks, verschluckt von einem der dunklen „schlünder der tigris“. Zugleich steht er für das ‚Andere‘ im Eigenen, als blonder, zarter, zerbrechlicher, naiver Knabe im Kreis der wilden, dunklen, kräftigen Söhne, als einer, der der Mutter gleicht, die dann bald nach seinem Tod selbst stirbt (80-82). Und er steht für die Schuld, die der große Bruder, der Vater der Erzählerfigur auf sich nimmt und ein Leben lang tief im Gedächtnis eingegraben trägt.

4. Ausblick – nach der Fremde

Zeitenwende: Wie kann über einen Text, wie den von Semier Insayif, im Kontext einer (literar-)historischen Wende gesprochen werden? Einer Wende – nach der Fremde –, wie ich sie weiter oben mit Doris Bachmann-Medick in Anlehnung an den *postcolonial turn* insofern betrachtet

habe, als ich *Faruq* über signifikante Parameter eben dieses *turns* gelesen habe und wie ich diese Zeitenwende nun mit Blick auf die Frage nach der Einbettung des Textes in eine ‚global literature‘ im Lichte der Literaturkritik betrachten möchte. War das Thema der Literatur von MigrantInnen in der Epoche der 1950er Jahre bis zum Ende des 20. Jahrhunderts das ‚Fremde‘, das „Zwischenreich zwischen Herkunft und Ankunft, [...] am Übergang zum postkolonialen Zeitalter“, wie es Sigrid Löffler in einem Essay vom Oktober 2010 formuliert, so scheint ihr in der zeitgenössischen ‚global literature‘ „der Gegensatz von Zentrum und Peripherie aufgehoben“. ²² Löffler erklärt MigrantInnen zu „Leitfigur[en] einer mobilen Gesellschaft“ und ‚das Fremde‘ „zum Zentralbegriff der politischen Debatten“. ²³ ‚Global literature‘ sei gekennzeichnet durch das Signum einer „postnationalen Kultur“, sie sei „Literatur in Bewegung“, „Literatur der Unbehautheit“ und sehr oft der „Nicht-Muttersprachlichkeit“, sie sei Literatur der „Sprachwechsler“ hervorgebracht von „entterritorialisierten“ AutorInnen. ²⁴

Faruq hat Anteil an solchen Beschreibungen, entzieht sich diesem Literaturkomplex jedoch insofern, als die meisten dieser Termini und Beschreibungsmuster auf Oppositionen aufbauen, die weder der Poetik noch den verschiedenen Inhaltsebenen des Textes gerecht werden. Poetik, Rhetorik und Komposition des Textes gestalten und erzeugen das inhaltliche Dazwischen im Modus einer ausgefallenen und ausfallenden, ausfransenden Textur, eines Textgeflechts innerhalb dessen sprachgewandt Inhalte verhandelt werden, die geläufige oppositionelle Schematisierungen unterlaufen, mit vorgefassten Annahmen brechen und in ihrer rhetorischen Verfasstheit selbst dazu neigen, zu disseminieren, zu zerstreuen und sich wieder zu verbinden. Auch die Autorfigur versagt sich einem polaren Dazwischen auf der Basis einer Migrationserfahrung mit allen damit einhergehenden Zuschreibungen und unterläuft damit den Erwartungshorizont, den sowohl der Terminus ‚Migrationsliteratur‘ also auch ‚global literature‘ – in der *Zeitenwende* / *nach der Fremde* – aufspannen. Vielleicht hat der Text zugleich Anteil an mehreren ‚Wenden‘, wie eben am *postcolonial turn* oder an einem *cultural turn* im Allgemeinen, ist doch letzterer charakterisiert durch eine „Politik sozialer und interkultureller

²² LÖFFLER, „Das Paradies ist verloren“, 4.

²³ LÖFFLER, „Das Paradies ist verloren“, 4.

²⁴ LÖFFLER, „Das Paradies ist verloren“, 5.

Differenzen mit ihren Übersetzungs- und Aushandlungspraktiken“ ²⁵. Vielleicht steht aber der Text spezifisch für das, was *turns* charakterisiert, nämlich dass sie auf die Dynamik des Theoriewandels verweisen und nicht themenorientiert ausgewiesen sind. ²⁶ *Faruq* jedenfalls entzieht sich geläufigen Zuschreibungen und Festschreibungen, das im Text und als Text verhandelte Dazwischen zeigt, gedacht entlang oder als Teil einer Zeitenwende, ungewohnte Notwendigkeiten einer Literaturgeschichtsschreibung an.

Das wissenschaftliche Schreiben selbst über einen Text wie *Faruq*, der den theoretischen Diskurs des Poststrukturalismus – zu der auch große Teile der postkolonialen Theoriebildung gehören – im weitesten Sinne in sich trägt, gerät ebenfalls zu einem Hybrid, hat Teil am großen Intertext, an einer Sprache, die der einzige Weg bzw. der einzige Ort ist, in dem sich Identität artikulieren lässt bzw. überhaupt erst hervorgebracht wird: „wir haben ein land aus worten. eine welt aus worten. ein leben aus worten. geschichten aus worten. menschen aus worten. worte aus worten. erinnerungen. märchen. begebenheiten“ (49).

²⁵ BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns*, 8.

²⁶ Vgl. BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns*, 10.

Literaturverzeichnis

- BABKA, ANNA: *Unterbrochen – Gender und die Tropen der Autobiographie*. Wien 2002.
- BACHMANN-MEDICK, DORIS: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2009.
- BHABHA, HOMI K.: *Die Verortung der Kultur*. SCHIFFMANN, MICHAEL/FREUDL, JÜRGEN (Übers.). Tübingen 2000.
- DE MAN, PAUL: „Hypogram and Inscription“. In: DE MAN, PAUL. *The Resistance to Theory*. Minneapolis 1986, 27-54.
- DERRIDA, JACQUES: *Mémoires. Für Paul de Man*. Wien 1988.
- HAVERKAMP, ANSELM: „Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik“. In: HAVERKAMP, ANSELM/LACHMANN, RENATE (Hg.): *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt/Main 1991, 25-52.
- INSAYIF, SEMIER: *Faruq. Roman*. Innsbruck 2009.
- : „Im Geborgenheitsrhythmus. Semier Insayif im Gespräch mit Martin Kubaczek“. Okt. 2006. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=5237> (Zugriff: 24. Aug. 2011).
- KITZLER, GISELA: „Semier Insayif: Faruq“. Wien: Proseminararbeit 2009. <http://www.semierinsayif.com/sites/semier%20insayif%20-%20faruq%20-%20seminararbeit%20von%20gisela%20kitzler.pdf> (Zugriff: 24. Aug. 2011).
- LOFFLER, SIGRID: „Das Paradies ist verloren. Aber was kommt danach?“ In: *Falter. Stadtzeitung für Wien* 10 (2010), 4-6.
- MENKE, BETTINE: „De Mans ‚Prosopopöie‘ der Lektüre. Die Entleerung des Monuments“. In: BOHRER, KARL HEINZ (Hg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. Frankfurt/Main 1988, 34-78.
- NEUMANN, BIRGIT: „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten“. In: ERL, ASTRID/GYMNICH, MARION/NÜNNING, ANSGAR (Hg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier 2003, 49-77.
- RUSHDIE, SALMAN: „The Empire Writes Back With a Vengeance“. In: (London) *Times* (3. Juli 1982), 8.
- PROUST, MARCEL: *A la recherche du temps perdu*. TADIE, JEAN-YVES (Hg.). Paris 1989.
- SMITH, ROBERT: *Derrida and Autobiography*. Cambridge 1995.

“So wie ich bin”: The One-Act Plays of Silke Hassler

Jennifer M. Hoyer, University of Arkansas Fayetteville

Silke Hasslers Einakter [Kleine Nachtmusik (2005), Qualifikationsspiel (2007) und Total Glücklich (2009); kürzlich erschienen auch Klimawandel und Lustgarantie] behandeln die Menschheit im 21. Jahrhundert in alltäglichen Räumen der zwischenmenschlichen Beziehungen, wo sie trotz – oder vielleicht wegen – der Alltäglichkeit radikale Einsichten über Frau- und Mann-Sein, wichtiger noch über das Mensch-Sein gewinnen. Insofern nehmen Hasslers Stücke einen einzigartigen Platz im österreichischen Theater ein. Witz und Milieu, die auf der Tradition Nestroys beruhen sowie radikale Einsichten und Dekonstruktion der heutigen Avantgarde mischen sich in diesen kurzen, konzentrierten und doch offenen Stücken, die den Menschen mit allen Freuden und Mäken, die er besitzt, schildern, untersuchen und schließlich feiern.

1. Silke Hassler's Comedies

Silke Hassler's comedies are characterized by an unflinching depiction of elements of human nature that are typically obscured, concealed, or targeted as unsatisfactory. Whether neuroses, desires, conceits, physical imperfections, or strange ideas, Hassler writes without trying to excuse or condemn them. Her characters come to exhibit something endearing, even beautiful, in their honesty and vulnerability, even if their honesty reveals something unsettling, inappropriate, or even simply boring. Her characters and their interactions give the audience pause to consider that social conventions and media ideals teach us to avoid certain aspects of thought, desires, and needs, and pause to consider the humor, truth, and beauty we miss through the filter of convention and ideals. Hassler achieves this engagement through an explosion of dramatic convention and social mores: her plays begin with revelations or actions that would normally occur after a long development of plot and character. These are sustained as a red thread, and the resulting dialogue and interaction allow for an intense examination of extreme but credible human beings in familiar, vulnerable situations. The field of confrontation is most often that most private of spheres, sex – not sensationalized or titillating, but personal, embarrassing, and with all the flaws and farces that belong to