

Peter Holland (Tübingen)

Transkulturelle Sprachkörper(ge)schichten Ein Versuch über Semier Insayifs *Faruq*

bis...plötzlich ein wort auftauchte. von unten. von tief unten oder innen oder. woher auch immer? schemenhaft zuerst. vielleicht. schamhaft. gleichzeitig auch stolz und anders. er fühlte zuallererst seinen klang. seinen rhythmus. [...] فُورُوشْ .da war es. schuruq. sein körper gebar es. förmlich. bis es tief aus seiner kehle quoll. nochmals. zweifach. قَدْشْ / scharq und فُورُوشْ / schuruq. es zeigte eine richtung an. eine richtung in ihm selbst oder aus ihm heraus.¹

„scharq“, ‚Osten‘, und dessen Plural „schuruq“, der ‚Sonnenaufgang‘ bedeutet: Mit diesen Worten beginnt für den namen- und sprachlosen Protagonisten in *Faruq* die Suche nach seiner Identität. Der Versuch sich ‚entlang einer Sprache‘ zu erinnern. Einer Sprache, die in eine ‚andere‘ Kultur führt – die mit seinem Vater zu tun hat: die Arabische. Bis sich einzelne Wörter zu „erinnerungsschleifen“ fügen und daraus Gedichte und Liedtexte, ganze Geschichten entstehen.

Mit *Faruq* hat der bislang noch wenig bekannte österreichische Autor Semier Insayif 2009 seinen ersten Roman vorgelegt, die unkonventionelle Doppelbiographie eines in den fünfziger Jahren aus dem Irak nach Österreich emigrierten Vaters und seines Sohnes, der sich ein halbes Jahrhundert später auf die Suche nach seinen arabischen Wurzeln macht. Ein (nicht nur) sprachlich experimenteller Erinnerungstext, der die Narration durch eine Vielzahl unterschiedlicher, sich überlagernder Stimmen, Erzählperspektiven und -(Zeit)ebenen aufbricht und „das Ausloten zwischen total Fiktionalem und biographischen Spuren versucht“.²

Semier Insayif wird 1965 als Kind eines irakischen Vaters und einer österreichischen Mutter in Wien geboren. Er studiert Medizin und Psychologie und ergänzt sein Studium um therapeutische und mediatorische Ausbildungen. Danach geht er verschiedenen Tätigkeiten im psychosozialen

1 Semier Insayif: *Faruq*. Roman. Innsbruck: Haymon Verlag 2009, S. 29/30. Im Folgenden werden Zitate aus *Faruq* über die Seitenangaben nachgewiesen.

2 Semier Insayif im Gespräch mit Brigitte Schwens-Harrant: Stimmen finden und verlieren. In: Die Furche (booklet), 4.7.2009, S.12f., S. 12.

Bereich, in der Erwachsenenbildung und der Literaturvermittlung nach.³ Seit 1993 veröffentlicht er Lyrik in Literaturzeitschriften und Anthologien. Von 1998 bis 2004 ist er Mitorganisator der literarischen Veranstaltungsreihe ‚LITERATniktechTUR‘ und des Siemens-Literaturpreises, sowie seit einigen Jahren Leiter der ‚jungen literaturwerkstatt wien‘. Seit 1998 sind vier Gedichtbände erschienen,⁴ die sich als Versuchsreihen zum Thema Sprache und Versprachlichung lesen lassen, und dabei auf verschiedene Traditionen des Sprachexperiments (z.B. Lautdichtung; Konkrete Poesie) ebenso zurückgreifen, wie auf die Auseinandersetzung mit anderen Künsten (Musik, Tanz, bildende Kunst). Diese werden auch in zahlreichen Auftritten und Ausstellungen umgesetzt.⁵

Der Beitrag liefert eine erste Analyse des Romans. Einen Schwerpunkt bildet hierbei die Verwendung der arabischen Sprache und deren Funktion(en) als Erinnerungs- und Identitätsträger. In diesem Kontext wird auch die Problematik einer Identität zwischen den Kulturen und die Frage nach den kulturvermittelnden Aspekten eines solchen Textes beleuchtet. Einen Anhaltspunkt zum besseren Verständnis bieten die Darstellungen der kulturellen Sozialisation und der Sprachbiographie des Autors (und das daraus folgende poetologische Selbstverständnis), die mit Hilfe eines Interviews erarbeitet werden konnten, das Martin Kubaczek mit dem Autoren führte.

1. Sprachbiographie und kulturelle Sozialisation

Semier Insayif möchte sich weder als Österreicher noch als Iraki bezeichnen:

Ich lebe hier gern und habe sehr positive Erfahrungen gemacht [...] Gleichzeitig merke ich, irgendwie gehöre ich nicht daher. Das war immer spürbar für mich – in der Sprache, in der Identität [...] – ich merke das immer, wenn ich wo anders bin: Ich sage nicht „Ich bin Österreicher“, ich sage „Ich lebe in Österreich“.⁶

3 Vgl. zur Biographie und den zahlreichen Tätigkeiten den Internetauftritt des Autors: www.semierinsayif.at. Zuletzt abgerufen am 28.04.2010.

4 69 konkrete annäherungsversuche. Lyrikband + CD. Wien: Edition Doppelpunkt 1998. | Über gänge verkörpert oder vom verlegen der bewegung in die form der körper. Gedichte. Innsbruck: Haymon Verlag 2001. | libellen tänze - blau pfeil platt bauch vier fleck. gedichte + musik (gemeinsam mit Martin Hornstein). Innsbruck: Haymon Verlag 2004. | UNTER SCHALL – Gedichte im Zweiklang. Meran: Offizin S. 2007.

5 Vgl. zu den Veranstaltungen die Homepage des Autors (siehe Anm. 2).

6 Sämtliche Zitate dieses Kapitels entstammen Martin Kubaczek: Im Geborgenheitsrhythmus – Semier Insayif im Gespräch mit Martin Kubaczek. In: literaturhaus.at – Literaturhaus Wien,

Entfalten könne er sich in den Räumen dazwischen, in einem produktiven „an der Grenze sein“.

Dabei ist Insayif „nicht richtig zweisprachig aufgewachsen“: „Ich hab viel mitgenommen, aber die Zweisprachigkeit war nie richtig durchgezogen.“ Der Vater habe nicht konsequent Arabisch mit ihm gesprochen, die Familiensprache sei Deutsch gewesen. Erst vor wenigen Jahren hat er begonnen, sich wieder mit der Sprache des Vaters zu beschäftigen und sich am Sprachinstitut der Universität Wien für einen Hocharabisch-Kurs angemeldet.

Das ist für mich insofern interessant, als darüber sehr, sehr viel Vokabular zurückkehrt, wieder auftaucht. Und wenn es auftaucht, in meiner Artikulation, taucht es in einem arabischen Dialekt auf. Das ist für mich in meiner Identität spannend, weil ich mich noch nie verortet hätte im Arabischen, weil ich die Sprache nicht wirklich intus habe, und dann ist es interessant von der Sprachlehrerin zu hören, dass ich einen städtischen Dialekt aus Bagdad spreche.

Dieser Prozess der Wiederverortung durch die vergessen geglaubte Vatersprache führt Insayif zu „frühe[n] Körpererinnerungen“ zurück: Die vertraute Stimme des Vaters und die körperliche Nähe zu ihm, wenn er dem Kind in der Mittagspause „kleine Fabeln“ auf Arabisch erzählte, werden für ihn wieder hör- und spürbar. Durch den Vater, „der das Erzählen schon mitbringt“, lernt er auch die Bedeutung der Rezitation für die arabische Literatur. Den Klang des Arabischen empfindet er als „viel sinnlicher, unmittelbarer“ als das Deutsche. Von klein an hat er „mehr arabische als europäische Musik gehört“. Der Eindruck, dass es in der arabischen Kultur „einfach eine ganz andere Art miteinander zu kommunizieren, zu sprechen, auch sprachspielerisch zu sein“ gibt, verfestigt sich später durch Reisen nach Bagdad.

[I]ch erlebte immer auch [...] das Sprechen und Erzählen als Bühne – viel stärker als hier. Da wird in einer Art und Weise, in einer Lautstärke und Theatralik gesprochen und erzählt, die unglaublich lustvoll ist.

So erlebt Insayif die enge Verbindung zwischen Körper und Sprache sowohl in der Intimität des väterlichen Erzählens als auch als integralen Bestandteil der arabischen Kultur. Aber auch die Mutter, die

am Reinhardt-Seminar Schauspiel studierte, übertrug die „Lust am Reden und Sprechen“ auf ihren Sohn und sensibilisierte ihn für das Wechselspiel zwischen Sprachklang, Stimme und deren körperlicher Inszenierung auf der ‚Bühne des Erzählens‘.

Die unterschiedlichen Sprachen und Sprachklänge, die differenten Kommunikationssysteme und Erzählweisen in der deutschen und der arabischen Kultur, sowie das ausgeprägte Bewusstsein für die Körperlichkeit der Sprache und die Lust am Sprachspiel sind wichtige Stimulationen für Insayifs Literatur und spiegeln sich in vielfacher Weise in seinem Werk.

2. Der Roman *Faruq*: Zur Struktur des Textes

In *Faruq* lassen sich verschiedene Text- beziehungsweise Erzählebenen grundsätzlich unterscheiden: Zum einen sind da die Reden eines körperlosen, nicht verortbaren Mundes, der zuerst zu einer Erzählinstanz, später dann zu den Lesern spricht. Zum anderen gibt es einen namenlosen Protagonisten, der seine Stimme und sein Gedächtnis verloren zu haben scheint und ohne Unterbrechung durch eine nächtliche Winterlandschaft geht. Die langsam wiederkehrenden Erinnerungen bilden dann die weiteren Ebenen des Romans.

Dieser setzt mit einem „prolog“ (S. 7-14) ein, der Monolog des genannten Mundes, der ein „du“ auffordert mit ihm zu sprechen. Er bittet und bittelt, schmeichelt, schimpft und fordert heraus, will den Erzähler zwingen endlich etwas zu sagen, will, dass er eine möglichst effektvolle „rede“ hält. Dabei wird er immer wieder durch kurze Einschübe unterbrochen, die eine Einführung in die Stimm- und Sprech-erziehung unternehmen, die die Grundlagen der Phonetik, Techniken der Artikulation und die physischen Bedingungen des Sprechens im Allgemeinen erklären.

Als im Hauptteil die Erzählung schließlich einsetzt, wendet sich der Mund den „ohrenfreunde[n]“ (S. 19) zu, die er mit der gleichen Vehemenz, mit der er zuvor auf den Erzähler einredete, auffordert zuzuhören. Er unterbricht und stört die erzählenden und erinnernden Passagen immer wieder, bewegt sich in seinem Sprachduktus zwischen triefendem Pathos und einer enttäuschenden Banalität, die ihre Leere durch aufgeblähte Rhetorik zu verdecken sucht. Ein agitativer Sprecher und ein wahres Schandmaul, das Dialoge vortäuscht („komm, sprich mit mir“, S. 7), wo es Monologe halten will.

Durch diesen unsympathischen Sprecher, der Vordenker, aber vor allem Vorredner sein will, werden mehrere Effekte erreicht: Der Leser wird durch die Ansprache als Hörender („schwenkt die worte in den muscheln eurer hörbehelfe“, S. 19) auf die auditive Ebene des Text hingewiesen, seiner an Klang und Rhythmus der Sprachen orientierten Ausformung. Die durch unkonventionelle Punktsetzung stark rhythmisierte und Ambivalenzen erzeugende Syntax sowie die Einfügung und Transskription arabischer Wörter legt lautes Lesen oder Vortragen des Textes nahe. Damit lässt sich die Prosa in *Faruq* auch als Fortsetzung und Weiterentwicklung von Insayifs Lautgedichten⁷ und Sprach-Performances lesen.

Durch die ständigen Beteuerungen des Mundes (an die ‚Zuhörer‘), er „habe euch auch nie auch nur ein wort unter euren füßen weggezogen“ (S. 18), wobei er selbst die Erzählung immer wieder unterbricht und (trotz der eigenen nichtssagenden Belanglosigkeit) von deren Geschehen ablenkt, entwickelt der Leser (bzw. ‚Zuhörer‘) eine zunehmende Skepsis gegenüber der Sprache und dem Erzählten, das vielleicht gerade dadurch nur als eine ‚Geschichte‘ erscheint. Diese Sprachskepsis kennzeichnet auch den Protagonisten.

3. Im Rhythmus des Gehens

Auffallend ist die Diskrepanz zwischen dem scheinbar körperlosen Mund, der ohne die im „prolog“ vorgestellten, benötigten Organe spricht, und einem namenlosen Protagonisten der, obwohl er über alle Sprechwerkzeuge verfügt, größte Mühe hat, ein Wort über die Lippen zu bringen („zungen versagen. seine steckte irgendwie fest.“, S. 19).

Dieser Protagonist ist ein unaufhaltsam durch eine nächtliche Winterlandschaft Laufender, ein Suchender und Getriebener ohne Stimme und Gedächtnis. Die Worte haben ihre Bedeutungen verloren, sind nicht mehr form- und aussprechbar, und mit ihnen haben sich auch alle Erinnerungen aufgelöst, die für die Identität eines Menschen konstitutiv sind. Das beständige, pausenlose Gehen ist für ihn die einzige Bestätigung seines Seins, die einzige Möglichkeit sich seiner physischen Existenz zu vergewissern:

vielleicht. sollte er einfach nicht mehr aufhören zu gehen. überhaupt nie mehr. nie wieder. stillstehen. einfach immer weiter. hauptsache, nicht

⁷ vgl. Anm. 4.

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. (S. 32)

Der Protagonist ‚stempelt‘ sich durch seine Fußspur in eine fast leere Schneelandschaft ohne Menschen, die wiederholt mit einem weißen Blatt Papier verglichen wird. Seine Fußspur ist der einzige mögliche Anhaltspunkt, der zur Orientierung dienen könnte. Mit ihr schreibt er seine eigene Geschichte fort und dokumentiert zugleich die innere Leere als Entsprechung der äußeren. So scheint diese Gedanken- und Erinnerungslosigkeit im „immer weiter“ des Gehens auch auf eine Traumatisierung oder zumindest (halb-)bewusste Verdrängung von Ereignissen hinzuweisen. Er beschreibt alle Bewegungen, die er macht, äußerst genau, als müsse oder wolle er sich auf diese konzentrieren, um nicht im Strudel seiner Gedanken den Boden unter den Füßen zu verlieren.

er musste gehen. musste weitergehen. in bewegung bleiben. war die einzige möglichkeit, einen anklang von geborgenheit zu empfinden. einen hauch davon in sich zu tragen. auch wenn es nur eine geborgte geborgenheit zu sein schien. er vermochte sie nur so lange zu empfinden, so lange er sich fortbewegte. (S. 120)

Die allmähliche, ‚schrittweise‘, Rückkehr des Gedächtnisses erlaubt ihm keine Unterbrechung des stabilisierenden Gehens, kein Ausruhen und keine Form der Rückkehr.

weitergehen war das einzige, was ihn auf den beinen hielt. [...] er war und wurde zum gang seines eigenen gehens. und nur im gehen war er und wurde er. auf eine unaussprechliche art. (S. 180)

Das Gehen bleibt bis zum Ende von existenzieller Wichtigkeit und strukturiert in seinem Rhythmus das langsame Wiederkehren der Sprache und des Gedächtnisses. Dabei entspricht auch der staccatohafte Sprachstil mit seinen durch die Punktierung zu kurzen Wortgruppen oder Einzelworten zerteilten Satzfragmenten dem Gehrhythmus des Protagonisten, der unterschiedlichen Länge der Schritte, den Phasen hektischeren Laufens, dem Stocken und Stolpern.⁸

8 Bereits in dem 2001 erschienenen Lyrikband *über gänge verkörpert oder vom verlegen der bewegung in die form der körper. gedichte* erarbeitete Insayif verschiedene Konzepte von Bewegung

4. Der Prozess des Erinnerns

Gedächtnis und Erinnern spielen eine entscheidende Rolle beim Aufbau und dem Erhalt von individueller wie gesellschaftlicher Identität. Ohne die produktiv erinnerte Vergangenheit ist eine aktuelle Sinnproduktion nicht möglich, das Individuum verliert seine Geschichte und mit ihr seine Persönlichkeit.⁹

die erinnerung an ein anderes leben. sie war schon verloren. [...] fast. beinahe. unter umständen verloren gegangen. ganz verloren gegangen. unter welchen umständen? verdammt. wenn er das wüsste. sich erinnern könnte. er atmete. er lebte. immerhin. in erinnerungen. bildausschnitte rauschen durcheinander. (S. 23)

Er, der Stimm- und Erinnerungslose, klammert sich an die ersten vor seinem inneren Auge auftauchenden Erinnerungsfetzen, versucht sie zurückzuverfolgen, was sich aufgrund ihrer Zufälligkeit zu Beginn als schwierig erweist. So zieht sich der Satz „obwohl er sich doch zu erinnern glaubt.“ (S. 23) leitmotivisch durch den gesamten Text; umlagert von Zweifeln und Hoffnungen wird er in dessen Verlauf immer eindringlicher artikuliert.

Er erinnert sich an den Beginn seines jetzigen Zustandes zurück; dass, als er eines Morgens erwachte, der „zugriff zu den dingen“ verlorengegangen zu sein schien. Er

lag in einem bett. seinem bett. in seiner wohnung. er konnte sie erkennen. etwas unwirklich. aber doch. seine wände. ihm bekannt. er lag allein. in einem großen bett. zwei meter lang. zwei meter breit. niedrig. [...] augen geöffnet. aufsetzen. klarer, heller raum. und trotzdem. kein zugriff zu den dingen. zu den gegenständen. (S. 34f.)

(naturwissenschaftliche wie auch philosophische), die er mit Hilfe poetischer Wort-, Satz- und Klangfiguren in lyrische Formen überführt und sinnlich wahrnehmbar zu machen versucht. Die unterschiedlichen Bewegungswortfelder schließen auch akustische Aspekte und ‚Denk-Bewegungen‘ mit ein. Die ‚Verkörperung‘ des Bewegungsprinzips durch Sprache in *Faruq* lässt sich als Fortführung seiner lyrischen Arbeit lesen.

9 Vgl. exemplarisch zur gedächtnistheoretischen Diskussion, auf die in diesem Rahmen nicht näher eingegangen wird: Aleida Assmann: Zur Metaphorik der Erinnerung. In: Assmann, Aleida /Harth, Dietrich (Hg.): *Mnemosyne. Formen der Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a.M.: Fischer 1991. // Astrid Erll/Ansgar Nünning: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Ein Überblick. In: Astrid Erll/Marion Gymnich/Ansgar Nünning (Hg.): *Literatur - Erinnerung - Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WVT 2003, S. 3 – 27. // Anselm Haverkamp/Renate Lachmann: Text als Mnemotechnik – Panorama einer Diskussion. In: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Menomotechnik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 9 – 24.

Obwohl er sich ‚volontairement‘ zu erinnern versucht, kommen die Erinnerungen zunächst unwillkürlich und deren Bruchstücke lassen sich nur schwer zusammenfügen.

Was als erstes das Vergessen durchbricht, ist ein Buch, an dessen Titel „Voices/Stimmen“ (S. 21) und letzten Satz („Wenn du die Augen nicht hebst, wirst du glauben, du seist der höchste Punkt“, S. 22) er sich zunächst erinnert, bevor im weiteren Verlauf der Erinnerung immer mehr Zitate ‚zurückkehren‘. Dann findet der Gehende in seiner Manteltasche Zettel:

er hatte blätter. zettel. texte. mit sich genommen. um sie bei sich zu haben. um jederzeit lesen zu können. nachlesen zu können. um zu verstehen. vielleicht. (S. 70)

Er erkennt die Handschrift, die er doch so oft und so genau studierte, findet in den niedergeschriebenen Worten eine verlorengeliebte Geborgenheit wieder. Es sind die Notate einer Frau, seiner ehemaligen Geliebten, wie sich später herausstellen wird. Das schriftlich Festgehaltene verspricht dem Protagonisten Permanenz und Geschichtlichkeit. Die Zettel bilden einen ersten sicheren Anhaltspunkt, etwas, auf das er sich in seinem Misstrauen gegenüber der eigenen Erinnerungsfähigkeit verlassen kann. Auch die nach und nach wiedererinnerten Buchzitate gewinnen eine fühlbare Materialität, ein personifiziertes Eigenleben und eine Macht, deren sich der Protagonist kaum erwehren kann:

„Man lebt in der Hoffnung, eine Erinnerung zu werden.“ fiel es aus dem buch in ihn wieder zurück. Oder aus ihm wieder heraus. er konnte sich nicht erklären, warum dieser satz in sein gedächtnis sprang. (S. 172)

Der Gehende ringt um die Erinnerung an sein früheres Leben, um das, was dieses Leben ausmachte, ohne jedoch zunächst zu wissen, was es sein könnte. Doch gelingt es ihm lange Zeit nicht, diese Erinnerungen zu kontrollieren, sie zu ordnen und zu einem sinngebenden Ganzen zusammenzufügen, das seine Identität klären könnte. Sie treiben ein „versteckspiel“ mit ihm:

das versteck und das versteckte. etwas. das es zu suchen und zu finden galt. er musste es finden. wiederfinden. es war irgendwo. in ihm drinnen. aufgehoben. versteckt. verschüttet. er war gleichzeitig derjenige, der

suchte, und der, der die hinweise zu geben hatte. seit wann das so war?
seit damals. aber wann war damals? und was war damals? seit jenem
tag jedenfalls. versagte er. versagte es. versagte es ihm. seine stimme.
worte. erinnerungen. versagten ihm das spiel. spielten ein versteckspiel
mit ihm. ohne dass er eingewilligt hätte. in das spiel. (S. 48)

Seine Liebesbeziehung kann der Protagonist schließlich mit Hilfe der
in der Manteltasche aufgehobenen Notizen und Nachrichten, bis hin
zum Abschiedsbrief, rekonstruieren. Der Freitod der Geliebten („Ich
nehme mir die Freiheit, über mein Leben / nach meinem Willen zu
verfügen. / Mein Wille ist nicht zu wollen“, S. 130) scheint den schock-
artigen, mit Gedächtnisverlust verbundenen Zustand, in dem er sich
befindet, ausgelöst zu haben.

er stopfte ihre letzten worte in die manteltasche zurück. trennte seine
augen von den buchstaben. von den worten. vom wasser. von den erin-
nerungen. konnte plötzlich wieder sehen. (S. 130)

Durch das Wiedererinnern des Auslösers der Erinnerungsblockade,
gelingt es ihm, diese zu überwinden.

sie kam wieder. die geschichte. einige erinnerungen kamen wieder. bevor
sie entschied. bevor sie entschieden hatte. nicht mehr zu wollen. war
vieles anders. war er anders. und seine zunge. und sein denken. aber da
war noch etwas. (S. 131)

Der ‚Blick‘ wird freigegeben auf eine Zeit davor, in der „vieles anders“
war, wo „seine zunge und sein denken“ anders waren.

5. Arabische Worte und Erinnerungen

Die ersten arabischen Wörter – die ‚andere Zunge‘ – tauchen „plötzlich“
auf. Sie entspringen nicht seinem Kopf, nicht dem Erinnerungswil-
len des Protagonisten, sondern scheinen „von tief unten oder innen“
in seinen Mund und seine Ohren zu dringen, „sein körper gebar es.
förmlich“, um im ganzen Körper wiederzuhallen und schließlich „mit
irritierender lust an den stimmbändern hängen zu bleiben.“ (S. 30).
Im Gegensatz zu den durch die Buchzitate und die Zettel ausgelösten,
also an Schriftliches gebundenen und von ‚außen‘ kommenden Erin-

nerungen, wird das Arabische vom Protagonisten vor allem auditiv, und als aus dem Inneren des Körpers stammend, erfahren: „er fühlte zuallererst seinen klang, seinen rhythmus. seine melodie.“ (S. 29) Die klangliche Qualität der „vatersprache“ wird im gesamten Text immer wieder beschworen:

war die vatersprache am schönsten. ihr klang. ihr rhythmus. ihr kehliges gurgeln. im auf- und abwogen. ihr gesang und ihre melodie. lebendig wie dieses tosende, beinahe reißende wasser, das ihm entgegenfloss. (S. 49)

Dabei erscheinen die unvermittelt im Text auftauchenden arabischen Wörter dem deutschsprachigen, des Arabischen nicht mächtigen Leser zunächst als ‚Bilder‘, da sie nicht nur in der Transkription, sondern auch und zuallererst in arabischer Schrift gesetzt sind. Diese Darstellung macht nicht nur die Fremdheit der arabischen Sprache und Kultur im Text graphisch sichtbar, sondern spiegelt auch den Lernprozess des Autors, der erst als Erwachsener die Vatersprache seiner Kindheit wiederentdeckt (s.o.). Die arabische Schrift ist – wie für einen Lernanfänger – vollständig vokalisiert und bietet so auch dem deutschen Leser, der bereit ist, sich mit den entsprechenden Buchstaben vertraut zu machen, einen einfachen Einstieg ins Lesen; zumal es sich bei den ersten Wörter meist um kurze und einfach zu lesende und auszusprechende handelt. Etymologisch aus dem Arabischen stammende deutsche Wörter wie Gazelle (غَزَال / ghazal) können für den Protagonisten (und den Leser) eine Brücke in die andere Sprache bilden.

Immer mehr arabische Wörter steigen auf diese Weise im Protagonisten auf, nach und nach kann er das ihn Umgebende benennen. Als er beim Gehen ein leises Rascheln zwischen den Bäumen hört und einen streunenden Hund vermutet, ergreift der Klang des entsprechenden arabischen Wortes (كَلْب / kalb) seinen Leib und führt in die ersten Erinnerungen der Kindheit: an „seinen hund“, den er zusammen mit seinem Vater „in einem längst vergangenen winter“ (S. 44) begraben musste, eine gemeinsame „männerarbeit“. Mit „seine[r] zweite[n] sprache“ kehrt auch die Erinnerung an den Vater zurück, der 1954 von Bagdad nach Wien kam, um Medizin zu studieren, und blieb: „ein gesicht aus einer anderen welt. aus dem land zwischen den strömen. so erzählte er oft. strömte durch ihn hindurch“ (S. 45).

Das Zitat macht dabei bereits deutlich, dass sich in den – jetzt verdichtenden – ‚arabischen‘ Erinnerungen (ab S. 45) Selbst- und Fremd-

erlebtes, vielleicht sogar zu Erinnerung gewordenes Erdachtes und Erträumtes, untrennbar vermischen. Die Syntax der Textstelle ist vieldeutig und lässt offen, wer „erzählte“ und durch wen was „strömte“. Erzählt der Vater dem Sohn von „dem land zwischen den strömen“ oder dieser dem Leser/einem Dritten wie das „gesicht aus einer anderen welt“ durch ihn „strömte“? Der Protagonist und sein Vater scheinen nicht nur an dieser Stelle regelrecht zu verschmelzen, die Erinnerungen des Vaters sind auf den Sohn übergegangen, sind zu dessen eigenen geworden, das „land zwischen den strömen“ strömt auch durch ihn: Eine Stimme, die die Geschichte des Vaters erzählt. Sind es zu Beginn nur einzelne arabische Wörter, die – wie der Hund – meist ein konkreten Auslöser in der Umgebung oder den Gedankengängen des Protagonisten haben, können jetzt vollständige arabische Texte erinnert werden, etwa die Gedichte des Abu Nuwas, die der Vater bei der ersten Begegnung mit der Mutter rezitiert, oder die *Regenhymne* des Badr Shakir as-Sayyab. Alle längeren Textstücke sind sowohl in arabischer Schrift als auch transkribiert, bei einigen fehlt jedoch die Übersetzung. Der Leser nimmt an diesen Stellen eindeutig die Perspektive des lernenden Protagonisten ein. Manche Texte sind rein auditiv, als Klangerlebnisse in ihrem Rhythmus und ihrer Melodie, im Gedächtnis geblieben, der Sinn dieser Worte ist vergessen und/oder wird als sekundär empfunden. Dabei handelt es sich vor allem um Liedtexte, zum Beispiel von Umm Kulthum (S. 159), einer der berühmtesten arabischen Sängerinnen. Auch die Rezitation des Vaters, die dieser regelmäßig für die Mutter zum Jahrestag wiederholt, wird auf diese Weise erinnert. Die *Regenhymne* (S. 176ff.) dagegen wird übersetzt. Da der Protagonist dieses Gedicht mit dem Vater zusammen liest (und wahrscheinlich auch mit ihm darüber spricht), und er zu diesem Zeitpunkt bereits älter ist, bleibt auch dessen Inhalt im Gedächtnis.

Die arabischen Gedichte werden in einem kurzen Literaturverzeichnis am Ende des Buchs in deutscher Übersetzung angegeben, so dass sie bei Interesse recherchiert werden können, die Liedtexte bleiben allerdings dem nicht des Arabischen mächtigen Leser verschlossen.

6. Das Land des Vaters

Im Zentrum des Buches steht eine Reise der gesamten Familie nach Bagdad, die der Protagonist als Kind erlebte. Die Erinnerungen sind

nun deutlicher und zusammenhängender und bilden einen Gegenpol zu der stummen, kalten und leeren Winterlandschaft, in der der Gehende nicht nur um seine Erinnerungen, sondern auch um seine Stimme, seine Sprech- und Artikulationsfähigkeit ringen muss:

bis ein nächster nach draußen möchte. dringend. ein satz. drängt. drückt. schafft jedoch nicht den sprung ins gesicht. und schon gar nicht aus ihm heraus. aus diesem mund. aus diesem maul. zwischen den zähnen. zwischen den lippen hindurch. (S. 27)

Der arabische Raum, in den der Protagonist in seinen Kindheitserinnerungen nun eintritt, ist ein überwältigendes Erlebnis von Sprache, Klang und Farbe. „münder, die unentwegt redeten“ (S. 107) hinterlassen einen tiefen Eindruck bei dem liebevollen Empfang durch die Familie des Vaters. Dieser wetteifert mit seinen Verwandten, „wer [...] der bessere, der größere erzähler“ sei, „wie während der großen dichterwettkämpfe“; „jeder wusste plötzlich noch mehr zu erzählen.“ (S. 111). Auf den Straßen „gestikulierten. lachten und schimpften [die Fahrer] nach herzenslust. [...] man unterhielt sich rufend nicht nur mit den menschen im eigenen gefährt.“ (S. 106). Auf dem Markt wird mit „überbordend hypnotischer Redekunst“ (S. 109) um die Waren gefeilscht. Das Land des Vaters ist „ein land aus worten.“¹⁰ eine welt aus worten“ (S. 49). In ihr gilt: „Die Zunge ist die Übersetzerin des Herzens.“ (S. 67); ein arabischer Spruch, den er einst von seinem Vater gehört hatte – während die Zunge des sich Erinnernden jetzt ‚feststeckt‘ und er seinem Herzen keine Stimme mehr zu geben vermag.

Eine prägende Erfahrung des Irak-Aufenthaltes stellt auch die arabische Musik dar. Der Onkel ist „einer der berühmtesten und angesehensten musiker“ und „einer der einflussreichsten lehrer“ (S. 93) der klassischen arabischen Maqam-Musik und von deren zentralem Instrument, der Oud (عود). Fasziniert lauscht der Protagonist der eindrucksvollen Stimme und den Worten des Onkels, der ihn in seine Kunst einführt. Ausführlich werden das komplexe System dieser Musik und ihre zahlreichen Ausdrucksmöglichkeiten beschrieben. „jede maqam-darstellung ist eine verwirklichung einer stimmung. eines gefühls.“ (S. 95). So kann der Onkel als Meister seines Fachs durch die

10 Bei „wir haben ein land aus worten“ (مالاً من كدَلَبِ انْجَل / *lana baladun min kalam*) handelt es sich um ein verstecktes Zitat des palästinensischen Dichters Mahmud Darwish. Vgl. dazu in deutscher Sprache: Mahmud Darwish: Wie haben ein Land aus Worten. Zürich: Ammann 2002.

Kraft seines Gesang, seiner Rezitation und seines Oudspiels stundenlang – ein vollständiges Maqamkonzert kann drei bis vier Stunden dauern – die Gemüter seines Publikums steuern und durch alle Gefühlslagen führen. Die Stimme kann „jegliche form, farbe und struktur“ (S. 92) annehmen, die ihr Besitzer, der Onkel, wünscht.

Die virtuose Artikulationsmächtigkeit der Musik steht ebenfalls in einem starken Kontrast zu dem immer noch um seine Sprechfähigkeit kämpfenden Protagonisten, dessen Geh- und Denkbewegungen die Erinnerungen wiederholt unterbrechen:

sein worte-denken-müssen. [...] ohne ein einziges dieser worte nach außen tragen zu können. aus der umzäunung zu reißen. aus der schalldichten glocke seines schädels zu läuten. aus der transparenten black-box seines sprechapparates zu schlagen. (S. 99)

Dabei wird die eigene Identität erst erfahrbar durch die Stimme, wird durch diese erst hergestellt: Der Vater erzählt ihm über Fairuz und Umm Kulthum, die beiden berühmtesten Sängerinnen der neueren populären arabischen Musik, deren Stimmen eine geradezu magische Wirkung auf den Protagonisten ausüben,

dass sie mit der kraft ihrer stimmen und mit der poesie der gesungenen gedichte die menschen im irak und in allen arabischsprachigen ländern tief im innersten berühren. ja erschüttern. dass eine unbeschreibbare sehnsucht geweckt wird. ganz unmittelbar. und dass es ihnen gelingt, für die dauer ihrer lieder und konzerte, die zerklüftete arabische identität zu einen. besser als es je einem politiker gelungen ist oder je gelingen wird. (S. 157)

Neben den Klängen der arabischen Sprache und Musik ist es auch die Farbigkeit des Landes, die sich im Gedächtnis des Kindes festsetzen und „ein luke in ihm“ öffnen, wie etwa die farbenfrohe Kleidung der Kurden, „in pink, blau, gelb, orange, rot, gold und silber strahlenden hosen, kleidern und röcken“ (S. 115), oder die Überreste der Hängenden Gärten der Semiramis, mit ihrem „azurblau der glasierten ziegeloberflächen“ und dem „gold der löwen, stiere und drachen“ (S. 118). Die Familie bereist während ihres Besuchs weite Teile des Irak, vom kurdischen Norden bis in das südliche Kerbela. Der Protagonist lernt nach und nach die reiche altorientalische und islamische Geschichte und Gegenwart des ‚Vater-Landes‘ kennen.

Unbestimmte Zeit später, als die Familie wieder in Österreich ist, bricht der Irakkrieg aus, und die wundervolle Welt der Klänge und Farben verwandelt sich in ein Horrorszenario. Der Vater versucht Kontakt zu seinen Verwandten im Land zu halten. Saadi, sein ältester Bruder, berichtet am Telefon:

niemand ist mehr länger auf den straßen als unbedingt notwendig. [...] verbarrikadiert im eigenen haus. [...] stundenlang kein strom. [...] explosionen in allen winkeln der stadt. autobomben. mehrmals am tag. gewehrsalven. schreie. tote. (S. 154)

Ohnmächtig muss der Vater in den Fernsehnachrichten zusehen, wie sein Herkunftsland zerstört wird und die Menschen leiden (S. 167), am Telefon erfahren, wie sich die Lage seiner Familie immer weiter verschlechtert. Bis er sich entschließt in den Irak zu reisen, um zu helfen.

7. Verluste

In *Faruq* ist die Unfähigkeit des Protagonisten sich zu erinnern und zu artikulieren eng mit menschlichen Verlusten verknüpft. So scheint der Verlust der Geliebten einer der Auslöser für den Zustand, in dem er sich zu Beginn befindet, zu sein. Als mit Hilfe der „zettel“ die Erinnerung zurückkehrt, kann er „plötzlich wieder sehen“, den Schock verarbeiten und überwinden. Seine Erinnerungen kommen langsam wieder zurück.

Hinter der titelgebenden Figur des Romans verbirgt sich ebenfalls die Geschichte eines Verlustes: Faruq ist der jüngste Bruder des Vaters, der als Kind während des Spielens am Tigris spurlos verschwindet. Als sich der Vater, damals selbst noch ein Kind, auf die Suche macht,

fand [er] ein erdloch in der nähe des flussufers. es gab mehrere solcher eingebrochener öffnungen. sie entstanden immer wieder an neuen stellen. wurden ausgewaschen. dunkle schlünder des tigris. dieser schlund war tief. spuckte nichts mehr aus. (S. 77)

Das als nichts mehr ausspuckender „schlund“ personifizierte „erdloch“ schließt an das umfangreiche Register der Sprechwerkzeuge und Mundmetaphern an, das im „prolog“ und auf den ‚Gedanken-Gängen‘

des Protagonisten ‚erarbeitet‘ wurde. Der stimmlose Protagonist kann keine Worte mehr ausspucken, wie das lautlos ertrinkende Kind – ohne Schrei, kämpft er um die Selbsterhaltung. Seine Erinnerungen – seine Identität – sind „ausgewaschen“, vom Boden verschluckt, an ihrer Stelle ein schwarzes Loch.

Ebenso wie sein Bruder verschwindet der Vater später spurlos, als er während des Irakkrieges beschließt zu seiner Familie nach Bagdad zu fliegen. Obwohl er auf der Liste der Flugpassagiere eingetragen ist, kommt er dort jedoch nie an und bleibt verschollen:

der vater kam ihm in den sinn. wo war er? der vater? fragen drängten bis unter die schädelknochen. er versprach zurückzukommen. kam nicht. er hatte noch nie ein versprechen gebrochen. konnte er nicht? wollte er nicht? keiner wusste, was mit ihm geschehen war. niemand konnte ihn finden. (S. 138)

Auch hier ist die Sprache körperlich spürbar „bis unter die schädelknochen“. Den Worten wird eine große Macht zugedacht über das Geschehen zu gebieten. Das gebrochene, nicht gehaltene Wort, ist ein verlorenes Wort, das zur Skepsis gegenüber der gesamten Sprache bis hin zu ihrem Verlust führen kann. Das Verschwinden des Vaters hinterlässt eine tiefe Verunsicherung des Protagonisten – auch weil er, das Kind, an die Bedeutung und die Macht des ‚gegebenen‘ Wortes glaubte:

vielleicht. hatte er ihm ein einziges mal das wort gebrochen. es nicht gehalten. es für ihn nicht gehalten. das wort. oder die worte. [...] „Was die Worte sagen, währt nicht. Die Worte überdauern. Weil die Worte immer dieselben sind und das, was sie sagen, nie dasselbe ist.“ so steht es in diesem buch. (S. 49)

Allerdings muss er auch erkennen, dass es keine andere Möglichkeit gibt, als an der Sprache, an den Worten festzuhalten, denn

wir haben ein land aus worten. eine welt aus worten. menschen aus worten. worte aus worten. erinnerungen. märchen. begebenheiten. (S. 49)

Ohne Worte gibt es kein Selbst, bleibt er ohne Identität und Geschichte, ohne Worte gibt es keine Welt, auch wenn die sicher geglaubten ‚Realitäten‘ seines Lebens brüchig geworden sind.

er versuchte seine aufmerksamkeit mehr und mehr auf einzelheiten zu lenken. auf seine geschichte. die er sich gerade ausmalte. sie aushorchte. auf seine wiederherstellungs- und rekonstruktionsversuche. (S. 50)

Aus der Sprachskepsis entwickelt sich ein Bewusstsein für die Sprachbedingtheit und den Konstruktionscharakter „seine[r] geschichte“, die auch eine ‚ausgemalte‘ ist, sein muss. Dies entspricht dem autofiktionalen Charakter des Romans „zwischen total Fiktionalem und biographischen Spuren“ und dessen Changieren zwischen verschiedenen Erzählebenen,¹¹ die das jeweils Dargestellte als ‚Erzähltes‘ beleuchten.

8. Identität(en)

Das Problem der Identitätsfindung stellt sich in *Faruq* zunächst nicht als ein ‚Verhandeln‘ eines ‚hybriden‘ Selbst mit und zwischen den verschiedenen Kulturen dar. Dem in der Gegenwart identitäts- und stimmlosen Protagonisten, der durch eine nicht identifizierbare, einem leeren Papier gleichenden, Winterlandschaft geht, wird sein ‚früheres Leben‘ gegenübergestellt. Dabei wird der Verlust von Stimme und Identität auf den Verlust von nahestehenden Menschen zurückgeführt: den Freitod der Geliebten und das spurlose Verschwinden des Vaters. Das mühsame, ‚schrittweise‘, Wiedererinnern führt zu einer Konfrontation mit dem Verlust, ist Voraussetzung für dessen Aufarbeitung und die Wiedergewinnung des Selbst.

Erst auf einer zweiten Ebene des Erinnernten und vom Vater Erzählten werden die Auseinandersetzung des in Österreich geborenen Sohnes mit der Kultur des arabischen Vaters und seine Verortung zwischen den Kulturen zum Thema.

Die Worte in der Sprache des Vaters, deren Klang und Rhythmus sich der Protagonist im Gehen wieder ‚erarbeitet‘, versprechen „schutz und geborgenheit“ (S. 42), er fühlt sich in ihnen „wie zuhause“. Durch die arabischen Worte gelingt ihm der Zugang zu den verlorengeglaubten Erinnerungen, zu den Erzählungen des Vaters und der gemeinsamen Reise in den Irak. Diese äußerst sinnlichen, klang- und farbenfrohen Erlebnisse bilden einen scharfen Kontrast zu seiner dumpfen und leeren Gegenwart.

Mit den Erinnerungen an den Vater und die gemeinsame Reise tritt

11 Semier Insayif (Anm. 2), S. 12.

jedoch auch die Frage nach der eigenen Identität zwischen den Kulturen wieder in sein Bewusstsein:

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 dazugehörig 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. (S. 88f.)

Das Empfinden der eigenen Andersartigkeit und Fremdheit in Österreich verdoppelt sich bei der Ankunft im Irak:

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. in manchen situationen spürte er es besonders deutlich. (S. 89)

Dabei scheinen die Unterschiede zwischen dem Protagonisten und seiner Schwestern und den irakischen Kindern gar nicht so groß zu sein:

sie unterschieden sich im aussehen gar nicht von den anderen. nur ihre kleidung und ihre bewegungen deuteten darauf hin, dass sie nicht hierhergehörten. (S. 109)

Das Gefühl des ‚Dazwischenseins‘ wird sehr intensiv und körperlich empfunden,

als würden sich zwei hälften aneinanderlegen. fuge an fuge. zacke an zacke. schale an schale. auseinanderbrechen. auseinanderdrängen. oder ziehen. die kräfte in ihm. im gesamten körper. im kopf-, brust-, und bauchraum. an händen und füßen. im rücken. der wirbelsäule entlang. im denken. dann. im gefühl. (S. 89f.)

Als der Vater, Jahrzehnte zuvor, in Wien ankommt, empfindet er die – noch von Kriegsschäden gezeichnete – Stadt als grau und kalt, trostlos und abweisend (S. 62). Nur die Erwartungen seiner Familie und deren Stolz, sowie die Aussicht nach seinem Medizinstudium als Arzt in den Irak zurückzukehren und helfen zu können, halten ihn davon ab, sie nach kurzer Zeit wieder zu verlassen. Nach der Hochzeit mit einer

Österreicherin und der Geburt der gemeinsamen Kinder lässt sich eine Rückkehr aufgrund der schwierigen politischen Lage jedoch nicht mehr realisieren. Als der Irakkrieg ausbricht und zudem sein Vater – der Großvater des Protagonisten – an einem Infarkt stirbt, macht er sich allein auf die Reise nach Bagdad – wo er niemals ankommt. „als sohn. als arzt. aufgerieben zwischen den versprechen. wiederzukommen. zurückzukehren. nach bagdad. nach wien.“ (S. 176)

Die Reise des Protagonisten in den Irak ist mit indifferenten Gefühlen verbunden. Er ist gespannt auf die Herkunftskultur und die Familie des Vaters, den er „noch nie in seinem geburtsland beobachten“ (S. 77) konnte. Zugleich ist es auch die „ungewissheit“ „in einem anderen land zu landen. in einem ihm fremden. in einem von erzählungen vertrauten.“ (S. 77). In ihm erhofft sich das Kind auch „abenteuer“ zu erleben. Der Aufenthalt ist einerseits von den Begegnungen mit den Familienangehörigen des Vaters geprägt, die sogleich eine emotionale und körperliche Nähe zu ihm herstellen, ihn in die Arme nehmen und herzlich empfangen. Andererseits bleibt die Reise ein Touristenbesuch, der dazu dient, ein Kind in eine ihm fremde Kultur einzuführen. Was die Eltern ihm erzählen oder vorlesen, klingt dabei oft nach Reiseführer-Literatur. So heißt es über Sultan Saladin, nach dem eine irakische Provinz benannt ist:

man berichtete begeistert von seiner rechtschaffenheit und seinem heldentum. seine beziehung und militärische gegnerschaft zu richard löwenherz von england während der kreuzritterkriege war von großen respekt getragen und legendär. (S. 110)

So fühlt sich der Protagonist „immer irgendwie dazugehörig und gleichzeitig doch anders.“ (S. 88): „er merkte seine fremdheit in dem stimmengewirr. und seine verbundenheit. mit diesem land.“ (S. 90) Momente der Nähe und Vertrautheit wechseln sich mit jenen des Staunens über die fremde Kultur ab, gehen im Rhythmus des Erzählens ineinander über. Dabei bildet auch der Schreibstil des Autors, der durch die Zeichensetzung semantische Mehrdeutigkeiten erzeugt und verschiedene Lesarten und Perspektiven zulässt, die ambivalenten Gefühle und Gedanken des Protagonisten ab.

Das Verhältnis des Protagonisten zur arabischen Sprache changiert ebenfalls zwischen Fremdheit und Vertrautheit, Verstehen und Nicht-Verstehen. Oft fühlt er sich fremd in dem „stimmengewirr“ und versteht kein Wort, „weil er die worte und deren sinn vergaß.

sie nicht aufnehmen konnte. nicht ihre bedeutung. nur den klang. ihre sinnlichkeit. ihre melodie.“ (S. 92). Der Klang und die Melodie des Arabischen sind ihm vom Vater vertraut, aber er verfügt über keinen ausreichenden Wortschatz, um im Irak dem Gesprochenen – und auch Gelesenen – (immer) folgen zu können. Mit der Erinnerung kehren dann immer mehr arabische Vokabeln zurück, wobei unklar bleibt, ob es Worte sind, die das Kind damals auf der Irakreise lernte (oder bereits konnte), oder ob es sich um die Sprachkenntnisse des erwachsenen Protagonisten handelt, die dieser über seine Kindheits-erinnerung legt – vielleicht um nachträglich eine größere Nähe zu ihr zu schaffen.

Im Gegensatz zum Protagonisten, der sich um die Geschichte des Vaters bemüht und großes Interesse an der arabischen Sprache und Kultur hat, steht Mahmud, der jüngste Sohn des Cousins des Vaters. Dieser wächst in Schweden auf und weigert sich Arabisch zu sprechen. Er

antwortete auf alle fragen der mutter und des vaters. jedoch nur auf schwedisch. er verstand zwar die arabische sprache der eltern. ihre klänge. sprach aber selbst nur noch in nordischen melodien. [...] niemand wusste, weshalb. (S. 144)

Der junge Mahmud lehnt das Arabische als Teil seiner Identität ab. Er möchte in Schweden dazugehören, nicht anders sein als seine Mitschüler, auch, weil er sieht, wie fremd und einsam sich die Eltern fühlen, die keinen Zugang zu Sprache und Land finden:

seine mutter. verzweifelte an der kälte. am schnee. an der isoliertheit. an der entfernung von zuhause. [...] das land und seine menschen waren zwar freundlich. sie bekamen sprachunterricht. doch sie konnte die sprache nicht fühlen. nicht schmecken. ihr mann war viel unterwegs. (S. 145)

Der Grad der empfundenen Vertrautheit oder Fremdheit einer Sprache hängt für alle Figuren im Text davon ab, wie und ob die jeweilige Sprache körperlich spürbar ist. Die Mutter kann das fremde Schwedisch nicht fühlen und nicht schmecken. Für den Protagonisten ist die arabische Sprache ein intensives körperliches Erlebnis. Der Klang und die Melodie der Sprache sind entscheidend, auch wenn man, wie der Protagonist im Irak, nicht alles verstehen kann, stiften sie Vertrautheit und ein Zugehörigkeitsgefühl. Mahmud kann oder will

das Arabische nicht mehr ‚fühlen‘ und entscheidet sich für die „nordischen melodien“.

Dass das Aufwachsen in einer einzigen Sprache und Kultur keine Garantie für eine gesicherte Identität bietet, wird im Roman am Beispiel der Geliebten des Protagonisten dargestellt („trotzdem. [...] sie hatten etwas gemeinsam. das fremde.“ (S. 41)). Die Geliebte bleibt sich und anderen bis zum Ende fremd, ihr gelingt es nicht Fuß zu fassen in der eigenen Kultur, im eigenen Körper, in der Sprache.

9. Zwischen den Sprachen

Das Thema der deutsch-arabischen Zweisprachigkeit entwickelt Insayif im Roman entlang seiner eigenen (Sprach-)Biographie. Das Deutsche ist für ihn eine funktionale Sprache, die zur Verständigung dient, in der Familie ebenso wie in der Gesellschaft, in der er aufwächst. Es wird im Text mit dem Bereich des Schriftlichen assoziiert. Die Erinnerungen, die mit dem Deutschen verbunden sind, kommen von ‚außen‘, als schriftliches Zitat. Die Beziehung des Protagonisten zu seiner (österreichischen) Geliebten wird über „zettel“ rekonstruiert, nicht über die Erinnerung an ihre Stimme oder körperliche Empfindungen. Die deutschen Buchzitate dienen zur Reflexion oder stellen eine aphorismenartige Zusammenfassung der Gefühlslage des Protagonisten dar. Sie befinden sich auf einer rationalen Ebene. Das Arabische dagegen ist mit frühen ‚Körpererinnerungen‘ verbunden, kommt von „tief innen“, kann aus einem ‚Körpergedächtnis‘ heraus aktiviert werden. Es diente nicht der funktionalen Verständigung, sondern dem Erzählen von Geschichten, der Rezitation von Gedichten und als Sprache der Musik. Für Insayif und den Protagonisten seines Romans stehen der Klang und die Melodie der Sprache im Vordergrund; sie kann Vertrautheit und Nähe stiften, auch wenn die Inhalte nicht immer verstanden werden, fremd bleiben. Das Arabische wird also mit dem Bereich des Mündlichen assoziiert. Insayif, der erst als Erwachsener in einem Sprachkurs der Universität das Arabische wiederentdeckte und ‚reaktivierte‘, vollzieht diesen Prozess im Roman nach: Zu Beginn sind es sehr einfache, kurze Wörter, die in vokalisierter Schrift und Transkription wiedergegeben werden. Im Verlauf des Romans verdichtet sich das Arabische dann quantitativ wie qualitativ. Insayif wählt das Arabische als ‚Nähe-sprache‘, obwohl er kompetenter Muttersprachler des Deutschen ist, in einem deutschsprachigen Umfeld aufwuchs, und sich das Arabische

erst erarbeiten musste. Zugleich erhält er durch die Sprache des Vaters einen (zweiten) Ort, da sie sich dabei sehr konkret als Bagdader Dialekt herausstellt.

Das permanente Changieren und Aushandeln von Nähe und Distanz, Verstehen und Nicht-Verstehen, Vertrautheit und Fremdheit ist ein zentrales Merkmal des Romans. Es kennzeichnet den Irakaufenthalt des Protagonisten zwischen Touristenreise und dem Kennenlernen der eigenen familiären Wurzeln. Dabei ist „ein Grundschmerz in diesem Buch“¹², dass sich der Protagonist zwar die Sprache des Vaters nach und nach aneignen kann, sie aber nicht dessen Kultur in ihm hervorrufen kann: „An der Sprache ist beides spürbar: die Nähe zu einer Kultur oder auch zu einer anderen Figur, aber gleichzeitig auch die Distanz.“¹³ Die Konflikte des Dazwischen, der ständige Wechsel von Verortung, Nicht-Zugehörigkeit und ‚drittem Raum‘, werden dabei im Text nicht aufgelöst und bilden die Triebfeder des „immer weiter“ des Erzählens.

In *Faruq* stellt sich die Frage der Identitätsfindung von Migranten zwischen den Kulturen auch als Generationenproblem dar. Für die Elterngeneration scheint es keine Ankunft zu geben. Der Vater des Protagonisten geht buchstäblich verloren im Dazwischen, der Vater von Mahmud ist ständig unterwegs, dessen Frau bleibt fremd und vereinsamt in der neuen ‚Heimat‘. Für die Generation der Kinder werden zwei mögliche Verhaltensweisen geschildert: Mahmud lehnt die Sprache und Kultur der Eltern ab und identifiziert sich mit dem Aufnahmeland und dessen „nordischen melodien“, der Protagonist dagegen will und muss die Geschichte des Vaters erinnern, um zu seiner Identität zu gelangen.

Aus der leeren, weißen Landschaft, die der Protagonist während des Erinnerungsprozesses durchgeht, in die er seine Spur ‚einschreibt‘, ist am Ende ein „schmales Buch“ geworden – in deutscher Sprache: „seine worte, besonders seine stillen worte waren dort versammelt“ (S. 184). Insayif hat sie dem Leser zugänglich gemacht: die Geschichte des Vaters; seine Geschichte. Eine Entdeckungsreise zwischen den Sprachen und Kulturen.

12 Semier Insayif im Gespräch mit Brigitte Schwens-Harrant: Stimmen finden und verlieren. In: Die Furche (booklet), 4.7.2009, S.12f., S. 13.

13 vgl. Fußnote 11.