

Sonderdruck aus:

Jahrbuch für Internationale Germanistik
Jahrgang XLVIII – Heft 2 (2016)

ISSN 0449-5233 br. ISSN 2235-1280 eBook

2016
Verlag Peter Lang
Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Faruq und seine Väter.
Arabisch-deutschsprachige Schriftsteller
in den deutschsprachigen Ländern

Von Szilvia Lengl, Berlin¹

Die interkulturelle Literatur in deutscher Sprache entstand in Deutschland als eine multinationale literarische, aber auch politische Bewegung in den 1960er Jahren und sah sich weitgehend als wesentlichen Teil der Arbeiterbewegungen dieser Zeit. In Bezug auf Schriftsteller² aus den arabischsprachigen Ländern spielte zusätzlich eine Rolle, dass sie oft politisch brisanten Situationen in ihren Heimatländern entkommen waren. Deshalb war ihnen das Engagement für eine demokratischere Politik im Ankunftsland aufgrund ihrer Erfahrungen und Lebensläufe geradezu vorgeschrieben,³ was sich u. a. in der Thematisierung des Exils in ihren interkulturellen Texten zeigt. Exil- und interkulturelle Literatur liegen demnach nahe beieinander, was literatur- und kulturwissenschaftlich äußerst interessante Überlappungen ergibt.

1. Einleitung

Der vorliegende Artikel kann nicht auf die Entstehungsbedingungen und die Entstehungsgeschichte der interkulturellen Literatur bzw. der arabisch-deutschsprachigen Literatur in Deutschland detailliert eingehen. Er wirft jedoch einen besonderen Blick auf die Entwicklung der arabisch-deutschsprachigen Beiträge und darauf, wie sich der Roman *Faruq* des österreichischen Schriftstellers Semier Insayif in die interkulturellen Werke jüngerer Autor und Autorinnen einreicht. Unter den Gründungsvätern der arabisch-deutschsprachigen Literatur in den deutschsprachigen Ländern sind Jusuf

- 1 Für die Übersetzungen aus dem Arabischen und die Hilfe mit der arabischen Orthografie möchte ich mich herzlichst bei Ahmed Alquassimi (Deutsche Welle, Berlin) bedanken.
- 2 Ich verwende hier absichtlich nur die männliche Form, da arabisch-deutschsprachige Schriftstellerinnen bisher hauptsächlich autobiografische Texte veröffentlichten. Diesen Unterschied zu untersuchen wäre ein eigener Artikel wert.
- 3 Vgl. hierzu den Abschnitt „VI. Palästinensische Rhapsodie“ in Adel Karasholis Gedichtsammlung *Daheim in der Fremde* (Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1984, S. 81–95) und auch den Satz „beinahe die gesamte arabische Welt war in Aufruhr“ in Semier Insayifs Roman *Faruq* (Innsbruck, Wien: Haymon Verlag, 2009), auf welchem der Fokus dieses Artikels liegt.

Naoum (Libanon), Rafik Schami (Syrien), Suleman Taufiq (Syrien), Ghazi Abdel-Qadir (Palästina) und der einzige in Ostdeutschland lebende Dichter Adel Karasholi zu nennen.⁴ Zur jüngeren Generation der Schriftsteller gehören z. B. Salim Alafenisch (Palästina) und Ryad Alabied (Syrien) in den 1990er Jahren oder eben Semier Insayif (Österreich bzw. Irak), Raid Sabbah (Konstanz bzw. Dschenin im Westjordanland) und Abbas Khider (Irak) nach der Jahrtausendwende. Sie übernehmen die literarischen Muster ihrer Vorgänger, wobei insbesondere Insayifs Werke diese Muster erneuern. Der vorliegende Artikel untersucht dies anhand einiger Beispiele. Dabei wird die These aufgestellt: Die Erfahrung des Exils ist nach wie vor ein dominantes Thema, wie sie der Roman *Faruq* anhand der Auswanderungsgeschichte des Vaters darstellt.⁵ Dennoch richtet sich der Fokus des Schriftstellers auf das Erforschen der Erinnerung. Die persönliche Erinnerung des Protagonisten erweitert sich zum kulturellen Gedächtnis und wird mit literarischen Mitteln in das deutschsprachige kulturelle Gedächtnis eingebettet, z. B. mittels der Sprachlatenz, die von Carmine Chiellino als charakteristisch für die interkulturelle Literatur definiert wurde. Die Art und Weise, wie sich die arabische Sprache als Sprachlatenz im deutschsprachigen Text von Semier Insayif offenbart, und wie die Sprachlatenz den Text strukturiert bzw. konstituiert, macht diesen Text zum Erneuerer der arabisch-deutschsprachigen Literatur in deutscher Sprache.⁶

Wenn wir über interkulturelle Werke⁷ in der deutschen Sprache sprechen, ist zu beachten, dass die Romane wie Hemingways berühmte Eisbergmetapher

4 Weitere SchriftstellerInnen, die erwähnt werden sollten, sind: Halima Alaiyan (Palästina); Amal Al-Jubouri (Irak); Huda Al-Hilali (Irak); Hussain al-Mozany (Irak); Abdellatif Belfellah (Marokko); Sumaya Farhat-Naser (Bir Zait bei Jerusalem); Kaouther Tabai (Tunesien); Mona Yahia (Irak). *Wikipedia* listet im Eintrag „Araber in Deutschland“ über 50 Deutschsprachige arabischer Herkunft auf (Zugriff 23.09.2015).

5 Der Vater kommt zwar für sein Medizinstudium nach Wien (S. 62), aber bleibt aus politischen Gründen dort (S. 86).

6 Vgl. andere Werke, in denen die arabische Sprache gar nicht vorkommt (z. B. Salim Alafenisch: *Der Weihrauchhändler*. Zürich: Unionsverlag, 1991) oder lediglich in wohl-knownen Floskeln erscheint: Raid Sabbah: *Der Tod ist ein Geschenk. Die Geschichte eines Selbstmordattentäters*. München: Droemersch Verlag, 2002. – „*Salamu Aleikum – Friede sei mit dir*“ (S. 29, kursiv im Original); „Ya Allah! Ya Allah! Mein Gott! Mein Gott!“ (S. 95); „Yaba, A'me! Vater, Onkel!“ (S. 98); „Al hamdu lillah! Gott sei Dank!“ (S. 166); „Laillaha illallah aschhadu ana muhammadan rasulullah!“ (*Dieses muslimische Glaubensbekenntnis, das wörtlich übersetzt Bezeugung bedeutet, besagt: ‚Ich bezeuge, dass es keinen Gott gibt außer Gott, und dass Mohammed der Gesandte Gottes ist!‘* [...])“ (S. 178, kursiv im Original)

7 Für die Definition des interkulturellen Romans siehe Carmine Chiellino: *Liebe und Interkulturalität. Essays. 1988–2000*. Tübingen: Stauffenburg Diskussion, 2001, S. 108 und S. 13–14.

zu sehen sind.⁸ Die interkulturellen Romane erzählen Geschichten, die sich nicht in den deutschsprachigen Ländern zugetragen haben und laden die Lesenden dazu ein, ihr Wissen über diese fremden Orte zu erweitern. Um nur einige Beispiele zu nennen: Wenn wir Terézia Moras Roman *Alle Tage* lesen,⁹ lernen wir etwas über die Immigration von Ostmitteleuropa nach Deutschland ab 1989 bzw. erfahren von der Emigration aus Ungarn während des Aufstands von 1956 und danach. Lesen wir Abbas Khiders *Der falsche Inder*,¹⁰ so erfahren wir, wie es Asylsuchenden aus dem Irak erging und ergeht, die seit den 1980er Jahren aufgrund politischer Schwierigkeiten ihr Land verlassen (müssen). Dimitré Dinevs Band mit Kurzerzählungen *Ein Licht über dem Kopf*¹¹ informiert über die Immigration nach Österreich ab 1989 aus den kommunistischen Staaten in Ostmitteleuropa, in diesem Fall aus Bulgarien. Die russisch-deutsche Schriftstellerin Alina Bronsky stellt in ihrem Roman *Scherbenpark*¹² einen besonderen Teil der Aus- und Einwanderung dar. Ihre Figuren sind Deutschstämmige, die in Russland aufgewachsen sind und nach der politischen Wende wieder in Deutschland leben. Bronsky beleuchtet hiermit die Geschichte der Auswanderung aus den deutschsprachigen Ländern in den vergangenen Jahrhunderten und veranlasst die Lesenden dazu, die Geschichte und die Situation der Deutschen in der Sowjetunion bei der Interpretation des Romans wie das Fundament eines Eisbergs in Betracht zu ziehen.¹³ Die Autorin verschweigt nicht die Widersprüchlichkeit dessen, dass die „Heimkehrenden“ in Deutschland als „Russlanddeutsche“ bzw. „Spätaussiedler“ bezeichnet werden. Um ein Beispiel aus dem Medium Film zu nennen, soll hier die äußerst erfolgreiche Produktion *Gegen die Wand* von Fatih Akın erwähnt werden.¹⁴ Akıns Film porträtiert nicht nur die türkische

8 Vgl. „If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing.“ Ernest Hemingway: *Death in the Afternoon*. Capter 16. New York, 1932, S. 174–183, hier S. 182. Vgl. auch Detlev Gohrbandt: „The Ice-Berg Theory.“ In: Detlev Gohrbandt: *Ernest Hemingway – The Short and Happy Life of Francis Macomber and Other Stories. Model Interpretations*. Klett Verlag, Stuttgart, 1985, S. 10–12.

9 Terézia Mora: *Alle Tage*. München: Luchterhand, 2004.

10 Abbas Khider: *Der falsche Inder*. Hamburg: Edition Nautilus, 2008.

11 Dimitré Dinev: *Ein Licht über dem Kopf*. Wien: Deuticke, 2005.

12 Alina Bronsky: *Scherbenpark*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008. Die Protagonistin heißt Alexandra (Sascha) Naimann (S. 9) und spricht von sich als „Russlanddeutsche“ (S. 10) bzw. „russischstämmige“ (S. 22).

13 Beachte hierzu Natalia Shchyhlevska: „Russlanddeutsche Literatur als interkulturelle Literatur?“ In: Helmut Grugger und Szilvia Lengl (Hrsg.): *Fragen an die interkulturelle Literatur in Deutschland und Europa*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, S. 59–74.

14 Fatih Akın (Regie): *Gegen die Wand*. D, 2004.

Minderheit in Deutschland, sondern stellt auch einen Generationskonflikt dar, der geschlechts- und kulturübergreifend ist.

Die oben erwähnten Titel stellen nur eine kleine Auswahl der auf dem Buchmarkt existierenden und mittlerweile sehr beliebten Werke der interkulturellen Literatur dar. Ihnen ist allen gemeinsam, dass sie mit den Texten der sogenannten ersten Generation interkultureller SchriftstellerInnen verglichen werden können. Die interkulturellen Texte tragen geschichtliche und kulturelle Fakten und Begebenheiten in die deutsche Sprache hinein, die bisher keineswegs Teil des deutschsprachigen kulturellen Gedächtnisses waren. Natürlich betonen die SchriftstellerInnen auch ihre Individualität und sollten deshalb nicht pauschal betrachtet werden. Es ist aber eine Tatsache, dass die jüngere Generation an ihren Vorgängern anknüpft, die diese schriftstellerische Arbeit bereits in den 1960er Jahren begannen.

Für die Schriftsteller aus den arabischsprachigen Ländern war bezeichnend, dass ihre Heimatländer aus politischer, militärischer, ökonomischer bzw. sozialer Sicht unruhig waren, weshalb sie sich gezwungen sahen, diese Länder in den 1960er/1970er Jahren zu verlassen. In vielen arabischen Ländern war die Anwesenheit der politischen Opposition nicht erwünscht. Überdies trugen die Suez-Krise, der Krieg in Algerien und der Bürgerkrieg im Libanon dazu bei, dass die Intellektuellen – und nicht nur sie – ins Exil gingen.¹⁵ Zwischen diesen AutorInnen und den sogenannten GastarbeiterautorInnen existieren viele Gemeinsamkeiten – Rafik Schami spricht von „wir“ und „uns“ in Bezug auf den PoLiKunst Verein.¹⁶ Dennoch war die Auswanderung arabischsprachiger Intellektuellen politisch motiviert, während z. B. die italienischen Gründungsmitglieder des PoLiKunst Vereins in Deutschland keineswegs als Exilierte ihrer Heimatländer einwanderten, sondern sie suchten neue Projekte, Lebensweisen und die Möglichkeit eines anderen künstlerischen Ausdrucks in einer neuen Sprache. Demgegenüber verharteten die arabisch-deutschsprachigen LiteratInnen noch in den 1980er und 1990er Jahren in einer Exilsituation, die eigentlich nicht mehr gege-

15 Im Unterschied zu Marokko und Tunesien, mit denen Deutschland einen Anwerbevertrag abgeschlossen hatte (1963 mit Marokko, 1965 mit Tunesien), erlebten Einwanderer aus anderen arabischen Ländern eine ganz andere Einwanderungsgeschichte und Exilsituation. Vgl. hierzu Rainer Werner Fassbinders zwei Filme *Angst essen Seele auf* (1974) und *Katzelmacher* (1968), in denen es jeweils um einen Arbeiter aus Tunesien bzw. Griechenland geht und die weder den nationalen noch den religiösen Unterschied betonen, sondern allein die Situation – das Ausgeliefertsein – des schlecht bezahlten Arbeiters bzw. des Fremden thematisieren.

16 Polynationaler Literatur und Kunstverein e. V. (1980–1987), begründet durch ausländische Künstler und Literaten am 11. Oktober 1980 im Frankfurter Club Voltaire. Gründer: Franco Biondi, Gino Chiellino, Yusuf Naoum, Rafik Schami und Suleman Taufiq. Vgl. Mechthild Borries und Hartmut Retzlaff (Hrsg.): *Werkheft. Gino Chiellino*. München: Iudicium Verlag, 1992, S. 51–57.

ben war. Denn mit der Zweisprachigkeit und dadurch, dass die AutorInnen ihre Werke auf Deutsch verfassten, begann eigentlich eine interkulturelle Literatur, die sich nicht mehr auf die Herkunftsländer und deren politische Situation konzentrierte bzw. hätte konzentrieren sollen.

Vielleicht war die Rezeption der Werke aufgrund ihrer Thematik weitgehend eintönig – die arabisch-deutschsprachigen Schriftsteller veröffentlichten hauptsächlich Märchen aus dem Orient. Diese Literatur wurde als Exotik und Folklore zelebriert und gerne gelesen, aber nicht wirklich ernst genommen. Suleiman Taufiq stellt diesbezüglich fest:

Wir sind selbst Schuld an der Misere – daran, daß unsere Literatur bis heute entweder als Folklore dargestellt wird oder, um zu beweisen, wie schlecht es uns in dieser Gesellschaft geht, für die Argumentation von Sozialarbeitern missbraucht wird.¹⁷

Erst seit der Jahrtausendwende erscheinen ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzungen und hervorragende Interpretationen der Werke von arabisch-deutschsprachigen Schriftstellern, die auch als Kritik der Rezeption zu lesen sind.¹⁸ Und genau einer derartigen Folklorisierung widersetzen sich jüngere Autoren, wie wir es anhand von Semier Insayifs Roman *Faruq* zeigen werden.

2. Die latente Sprache interkultureller Werke

Einer der Gemeinsamkeiten zweisprachiger SchriftstellerInnen liegt darin, dass ihre Herkunftssprache in den Werken latent präsent ist – unabhängig davon, ob wir von erster oder zweiter Generation sprechen. Es scheint, als wollten oder könnten sich die AutorInnen nicht von dieser Sprache trennen. Anhand von Wörtern und Redensarten, die im deutschsprachigen Text

17 Suleiman Taufiq: „Diskussionen.“ In: Nasrin Amiredghi und Thomas Bleicher (Hrsg.): *Literatur der Migration*. Mainz: Donata Kinzelbach Verlag 1997, S. 116–137.

18 Julia Abel: „Positionslichter. Die neue Generation von Anthologien der ‚Migrationsliteratur‘.“ In: Heinz Ludwig Arnold: *Literatur und Migration*. München: Edition Text + Kritik Verlag, 2006, S. 233–245.

Uta Aifan: „Über den Umgang mit Exotismus im Werk deutsch-arabischer Autoren der Gegenwart.“ In: Klaus Schenk (Hrsg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer Interkulturellen Moderne*. Tübingen: Francke Verlag, 2004, S. 205–220.

Khalid Al-maaly und Mona Najjar: *Lexikon Arabischer Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts*. Heidelberg: Palmyra Verlag, 2004.

Atiq Salch: *Rezeption arabischer Migrationsliteratur in Deutschland. Eine Untersuchung am Beispiel der in Deutschland lebenden syrischen Autoren*. Berlin, 2011.

platziert werden, definieren die AutorInnen ihre Figuren als Menschen, die nicht einer Sprache, sondern zwei Sprachen zugehörig sind. Die Präsenz der Herkunftssprache im literarischen Text definiert Chiellino als „Sprachlatenz“, die verschiedenen Erscheinungsformen annehmen kann. Diese benennt Chiellino in seinem *ABC* als „innersprachige Latenz“, „intermediale Sprachlatenz“, „Körpersprache als Sprachlatenz“, „maskierte Sprachlatenz“, „ritualisierte Sprachlatenz“, „Sprachecho bzw. intersprachige Resonanz“ und als „parola vissuta“, d.h. erlebte Sprache.¹⁹ Ohne festlegen zu wollen, welche Art von Sprachlatenz in den Werken vorliegt, sollen hier einige Beispiele erwähnt werden, um hervorzuheben, wie die Sprachlatenz des Romans *Faruq* von Semier Insayif eine literarische Erneuerung darstellt.

2.1 Markierte Sprachlatenz

Als Erstes sollen hier zwei Beispiele genannt werden, welche die Wörter aus der Herkunftssprache visuell markieren – die Wörter sind kursiv hervorgehoben –, d.h. sie setzen ein Signal und machen somit darauf aufmerksam, dass unter dem deutschsprachigen Text eine andere Sprache mitschwingt. Die Romane *Der Großvater* des italienisch-deutschsprachigen Schriftstellers Dante Andrea Franzetti und *Kippzustand* des italienisch-spanisch-deutschsprachigen Autors Giuseppe Grazia verwenden das Italienische als latente Sprache:²⁰

Wir haben die Skier auf den Boden gelegt und Skifahrer gespielt: [...] Marco, unser Vordermann, *capitano*, schaute jeweils aus und warnte vor besonders gefährlichen Kurven oder vor einem tückischen Loch. Wir gingen in die Knie, beugten uns, machten uns klein oder setzten zum Sprung an. Immer führte dabei Marco an, wie das dem Ranghöchsten und Dienstältesten – auch das glaubten wir zu wissen – ja zustand. (S. 20, kursiv im Original)

Gerade wollte ich die Hotelrechnung bezahlen, da reichte mir die Rezeptionistin einen Umschlag. Es war ein Brief von Lucas Mutter. Sic bat mich, *al piu presto possibile* zu ihnen in die Wohnung zu kommen, sobald ich diese Mitteilung erhalte, sonst müsse sie annehmen, dass der Brief *troppo tardi* eintreffe. (S. 69, kursiv im Original)

Die Autoren platzieren die Wörter bzw. Ausdrücke aus ihrer Herkunftssprache im Text wohl wissend, dass die deutschsprachigen LeserInnen damit womöglich überfordert sind. Zum einen müssen die LeserInnen herausfinden, aus

19 Carmine Chiellino: *Das große ABC für interkulturelle Leser*. Bern: Peter Lang Verlag, 2016.

20 Dante Andrea Franzetti: *Der Großvater*. Zürich: Nagel & Kimche, 1985; und Giuseppe Grazia: *Kippzustand*. Zürich: Nagel & Kimche, 2002.

welcher Sprache diese Ausdrücke kommen – aus dem Italienischen –, und zum anderen gilt es zu analysieren, welche Bedeutung die Wörter bzw. Ausdrücke transportieren. Das Wort *capitano* lässt sich in aller Wahrscheinlichkeit leicht entziffern, da es ein weitgehend internationales Wort darstellt. Die Ausdrücke *al piu presto possibile* und *troppo tardi* erfordern bereits einige Überlegungen. *Capitano* bedeutet natürlich in deutscher Übersetzung „Kapitän“, aber während das deutsche Wort eine Assoziation mit der Seefahrt erweckt, hat das italienische Wort eine allgemeinere Bedeutung und signalisiert einen Offiziersgrad in der Armee. Dies erklärt, warum der Autor sich von diesem Wort nicht trennen möchte: Der nachfolgende Absatz erklärt nämlich, dass der Großvater, dem die Skier gehören, ein Alpino war, also ein „Gebirgsjäger“ im Ersten Weltkrieg. Hätte der Autor die deutsche Übersetzung verwendet und folglich auf das ‚verwirrende‘ Fremdwort verzichtet, wäre bei den Lesenden womöglich eine falsche Assoziation entstanden.

Giuseppe Grazia definiert durch die Ausdrücke auf Italienisch seine Figuren als zweisprachig – sowohl den Absender des Briefes, d.h. die Mutter von Luca, als auch den Empfänger, also den Ich-Erzähler. Im Laufe des Romans finden sich hierzu weitere Belege, aber auch Hinweise darauf, dass die Mutter des Ich-Erzählers selbst spanischsprachig ist. Dies verdeutlicht, dass der Erzähler eigentlich dreisprachig ist und dass er in einer multinationalen Umgebung aufgewachsen ist, und zwar im Kontext von Immigranten aus aller Welt in der Schweiz. Grazia definiert mit diesem literarischen Verfahren den Ort und die Sprache der Handlung seines Romans als unterschiedlich und es ist essenziell, dass die LeserInnen herausfinden, welche Protagonisten mit welcher Sprache verbunden sind. Somit dokumentiert Grazia die Einwanderungsgeschichte vieler Nationalitäten in die Schweiz und stellt nicht nur die Lage und Geschichte der Italiener in diesem Land dar. Dies ist bedeutend, da die italienische Sprache in gewisser Weise und aufgrund der offiziellen, aber regionalen Mehrsprachigkeit der Schweiz Teil des kulturellen Gedächtnisses ist, aber sich weigert, den gravierenden Unterschied zwischen den italienischsprachigen Schweizern und den Italienern in der Schweiz zu thematisieren. Giuseppe Grazias kreatives Verfahren und die Mehrsprachigkeit seines Romans ist demnach nicht nur von beachtlichem Interesse, weil Grazia das kulturelle Gedächtnis der Einwanderung in die Sprache und das offizielle Gedächtnis der Schweiz hineinschreibt, sondern auch, weil in der deutschsprachigen Schweizer Literatur keine erste Generation interkultureller SchriftstellerInnen existiert. Durch eine ‚kleine‘ Herausforderung der Lesenden erreicht der Autor also sehr viel. Und welche Herausforderungen muten andere AutorInnen ihrer Leserschaft zu?

2.2 Unmarkierte Sprachlatenz

Die rumänisch-deutschsprachige Autorin Aglaja Veteranyi verwendet in ihrem Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* ihre Herkunftssprache nicht; dennoch finden sich sehr wohl Sprachlatenzen in ihrem Text:

Mein Vater hat eine andere Muttersprache als wir, er war auch in unserem Land ein Fremder.
Er gehört zu den anderen, sagt meine Mutter.
Im Ausland sind wir aber keine Fremden untereinander, obwohl mein Vater hier fast in jedem Satz eine andere Sprache spricht, ich glaube er versteht manchmal selber nicht, was er sagt.
Seine Muttersprache klingt wie Speck mit Paprika und Sahne. Sie gefällt mir, aber er darf sie mir nicht beibringen.
Wenn er mit uns reden will, soll er unsere Sprache sprechen, sagt meine Mutter.
Mein Vater stammt aus einem Vorort von Rumänien, ich glaube, daß er deshalb so zornig ist, weil wir aus der Hauptstadt kommen. (S. 50)²¹

Veteranyis kindliche Ich-Erzählerin und deren Familie sind rumänischsprachige Zirkusartisten, die in der Schweiz leben. Mit der Klarstellung, dass ihr Vater „eine andere Muttersprache“ hat als der Rest der Familie und dass er aus einem „Vorort“ von Rumänien stammt, richtet die Erzählerin den Fokus auf das Herkunftsland Rumänien. Sie erklärt nicht nur die politisch brisante Situation der ungarischen Minderheit im Land, sondern zeigt auch die latente Hierarchie zwischen den Familienmitgliedern. Die Mutter verachtet ihren eigenen Ehemann, weil er kein Rumäne ist und die latenten Aggressionen, die dadurch entstehen, strukturieren den Roman, zeigen die Implosion einer Minderheit und verdeutlichen die Zwänge, denen Einwanderer im Ankunftsland ausgesetzt sind. Somit wird die Sprachlatenz, die hier nicht einmal markiert ist, zum essenziellen Teil des Werkes. Obwohl die Leserschaft besonders herausgefordert ist, die unmarkierte Sprachlatenz zu erkennen, ist die Latenz ein wesentlicher Aspekt, deren Aufdeckung wahre Schätze hervorbringt.

Auch die ungarisch-deutschsprachige Autorin Terézia Mora vermeidet die Verwendung ihrer Herkunftssprache in ihrem Roman *Alle Tage*. Obwohl Russisch und eine Zusammensetzung aus den zehn Sprachen des Protagonisten Abel Nema vorkommen, fehlt das Ungarische – bis auf einzelne Wörter –, also die Vatersprache des Protagonisten und die Muttersprache der Autorin.²² Folgender Ausschnitt stellt dennoch eine interessante Sprachlatenz dar:

21 Aglaja Veteranyi: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Stuttgart: Dt. Verlags-Anstalt, 1999.
22 Terézia Mora: *Alle Tage*. München: Luchterhand, 2004. Vgl. Mercedes: „Oui, yes, da, da, da, si, si, sim, ita est.“ (S. 17); Abel: „Njeredko acordeo si jesli nach mortom, sagte Abel. Od kuin alang allmond vi slavno ashol.“ (S. 167); „Semmel. Zsemle, roll, petit pain, bulotschka. Dachte vaj, Butter, butter, maslo, beurre. [...] Löffel, kanál, spoon.“ (S. 90)

Name? Abel. ... Nein, wirklich, das stimmt. Sie [Kinga] goss sich etwas Schnaps auf die Finger und, was tut sie da?, besprenkelte den verblüfften Jüngling [Abel]. Ich taufe dich hiermit feierlich auf den Namen Abel Ausdemdickicht, im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes! (S. 136).

In dieser Szene assoziiert die ungarischsprachige Kinga bei ihrer ersten Begegnung mit Abel den Namen des Protagonisten mit dem Roman *Ábel a rengetegben* (wörtlich: Abel im Dickicht), einem Klassiker der ungarischen Literatur. Áron Tamási Roman erschien 1932 und stellt das Schicksal eines jungen Mannes dar, der unerwartet und trotz seiner jungen Jahre zum Förster ernannt und – seiner Auffassung nach – in der Wildnis des großen siebenbürgischen Waldes ausgesetzt wird. Der Roman ist der erste Teil einer Trilogie²³ und ist Pflichtlektüre an ungarischen Schulen. Für den deutschsprachigen Leser scheint der neue Name „Abel Ausdemdickicht“ im Roman *Alle Tage* ein Wortspiel zu sein. Im Gegensatz dazu wird ein Leser, der die latente ungarische Sprache des Buches versteht, den Namen sofort als Sprachlatenz bzw. als intertextuellen Verweis auf ein ungarischsprachiges kulturelles Gedächtnis verstehen und diese Information in seiner Interpretation des Werkes berücksichtigen.

Wie bei Veteranyi ist hier die Herausforderung an die Leserschaft groß. Es stellt sich die Frage, warum AutorInnen Sprachlatenzen verwenden, obwohl sie wissen, dass lediglich ein kleiner Teil ihrer Leserschaft diese nachvollziehen kann. Warum verwenden AutorInnen solche Textstellen, die eine besondere „Fremdheit“ transportieren und demnach die Bereitschaft der Leser erfordern, den gelegten Spuren nachzugehen und den Roman durch mühsame Arbeit für sich zu erschließen?

3. Sprachliche Brücken als Lesehilfe

Dass die AutorInnen diese Herausforderung ihrer Leserschaft keineswegs böswillig meinen, zeigt ihr stetiges Bemühen, die Sprache des Romans mit der Herkunftssprache in Einklang zu bringen.²⁴ Sie bauen „Brücken“, damit

bzw. das Kapitel „2.2 Die Sprachlatenz des Romans“ meiner Dissertation (Szilvia Lengli: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Dresden: Thelem Verlag, 2012, S. 112–116).

23 Áron Tamási: *Ábel a rengetegben* (dt. Abel im Dickicht). 1932. Die Folgeromane heißen *Ábel az Országban* (dt. Abel im Lande) bzw. *Ábel Amerikában* (dt. Abel in Amerika).

24 Vgl. hierzu: Galsan Tschinag hängt seinem Buch *Der blaue Himmel* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994) ein Glossar als Lese- und Deutungshilfe an (S. 175–178) und Gino Chiellino verfasst dreisprachige Gedichte im Band *Sehnsucht nach Sprache* (S. 55–63, Kiel: Neue Malik Verlag, 1987).

das Auge nicht stolpert und der Lesefluss nicht unterbrochen wird. Wenn Franzetti den Namen „Marco“ zwei Wörter vor den *capitano* setzt, dann bereitet er seine LeserInnen dadurch auf die Aussprache des kursiv gesetzten Wortes vor. Alle Laute, die in diesem Wort vorkommen – und auch in den von Giuseppe Grazia verwendeten Ausdrücken –, existieren auch im Lautsystem der deutschen Sprache. Das C in Marco korrespondiert überdies mit dem Anfangsbuchstaben des *capitano* und weder das Auge noch die Stimme beim lauten Vorlesen müssen stoppen, um etwas grundsätzlich Fremdes zu entziffern.

Ein weiteres hervorragendes Beispiel für die ‚akustische Vorbereitung‘ auf das Fremde im Eigenen ist das Gedicht ‚homenaje a federico garcía lorca‘ von José F. A. Oliver.²⁵ Obwohl bereits der Titel den Leser mit einer fremden Sprache konfrontiert, kann davon ausgegangen werden, dass das weitgehend internationale Wort ‚Hommage‘ von deutschsprachigen Lesenden als der Begriff ‚Huldigung‘ erkannt wird. Überdies ist der Name des wohlbekanntesten Dichters Lorca ein Anknüpfungspunkt, der den Lesenden Anreiz und Entschuldigung genug sein dürfte, das ‚bisschen Fremde‘ für den ästhetischen Genuss eines Gedichts zu ‚ertragen‘. Das Gedicht lautet:

homenaje a federico garcía lorca

mit leisen sohlen gehe ich auf dich zu
 fast verschämt buchstabiere ich
 deinen namen: f e d e r i c o
 und deine verse: *verde que te quiero verde*
 nachts
 im zimmer
 tagsüber
 hinter herabgelassenen jalousien
 atme ich
 eine welt
 von vorgestern und heute
 fast verschämt
 wie ein reudiger [sic] verbrecher
 ein krimineller
 auf der flucht
 mit deinem namen
 deinen versen

25 José F. A. Oliver: „homenaje a federico garcía lorca.“ In: Ders.: *HEIMATT und andere FOSSILE TRÄUME*. Das Arabische Buch Verlag, 1989, S. 47, kursive Hervorhebungen im Original.

morgen
 federico
 morgen
 wenn es hell wird
 werde ich auf die straße stürmen
 unverschämt
 und werde brüllen

 vor dem ersten schuß

 federico

verde que te quiero verde

Die ersten Zeilen des Gedichts lenken die Aufmerksamkeit zunächst auf das Buchstabieren, wobei man aufgefordert wird, sich auf den Klang zu konzentrieren: Die Buchstaben des Namens Federico werden auf Spanisch als „efe e de e crre i ce o“ ausgesprochen.²⁶ Die Anrufung der spanischen Sprache, die im Titel erfolgte, wird hier verstärkt und das direkte Zitat – *verde que te quiero verde* – aus Lorcás Gedicht *Romance sonámbulo* wird somit als Fenster auf die Vergangenheit verwendet. Dabei ermöglicht das deutsche Wort „Vers“ in der vierten Zeile den direkten akustischen Übergang zum spanischen Wort „verde“. Überdies stellt das phonische und metaphorische Echo zwischen den Wörtern „werde“ (Hilfsverb des Futurs im Deutschen) und „verde“ (die Farbe Grün als Assoziation mit der Hoffnung) nicht nur eine Brücke für die Aussprache dar, sondern vertieft die Interpretationsebenen. Olivers Gedicht wird dadurch zu einem Gespräch zwischen zwei Dichtern und Sprachen. Die Intertextualität, d.h. das direkte Zitat aus Lorcás Gedicht, ermöglicht, dass die zwei Sprachen Olivers – Spanisch und Deutsch – miteinander ein direktes Gespräch führen: Sie unterbrechen einander, wiederholen und ergänzen sich, treten also in eine paritätische Beziehung zueinander, sowohl auf der lautlichen als auch auf der metaphorischen Ebene. Ana Ruiz nennt diese Art der Zusammenarbeit zweier Sprachen eine „fruchtbare[] Polysemie“ und stellt fest, dass „[u]m auszudrücken, was uns das lyrische Ich sagen will, wäre es nicht möglich gewesen, [das Gedicht] nur auf Deutsch oder nur auf Spanisch zu [schreiben]. Beide Sprachen waren zwingend notwendig.“²⁷ Da Oliver sich von seiner Muttersprache nicht trennen kann bzw. will, baut er mit

26 Siehe hierzu Ana Ruiz: „Der interkulturelle Ausdruck lyrischer Zugehörigkeit: Das Gedicht ‚homenaje a federico garcía lorca‘ von José F. A. Oliver.“ In: Carmine Chiellino und Szilvia Lengl (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in deutscher Sprache. Zehn Autorenporträts. Didaktisierung*. Bern: Peter Lang Verlag, 2016.

27 Ana Ruiz: „Wie verhält sich eine interkulturelle Sprache? Eine Fallstudie am Beispiel der Werke José F. A. Olivers.“ In: Carmine Chiellino und Natalia Shchylchlevska (Hrsg.): *Bewegte Sprache. Vom ‚gastarbeiterdeutsch‘ zum interkulturellen Schreiben*. Dresden: Thelem Verlag, 2014, S. 55–88, hier S. 79 und S. 80.

außerordentlicher kreativer Arbeit akustische Brücken, die einem einsprachigen Leser erlauben, einen Zugang zum Gedicht zu finden.

Ein weiterer interessanter Aspekt der Werke von Franzetti und Oliver liegt darin, dass sich beide auf die Großelterngeneration beziehen. Franzettis Roman benennt den Großvater im Titel und Oliver spricht von der Notwendigkeit, „vorgestern und heute“ zu verknüpfen. Dieser Aspekt signalisiert, dass zweisprachige AutorInnen das persönliche und das kulturelle Gedächtnis ihrer Herkunftssprachen erforschen und bemüht sind, ein interkulturelles Gedächtnis in deutscher Sprache aufzubauen.

Aber was passiert, wenn die Herkunftssprache der AutorInnen Buchstaben enthält, also Symbole für Laute, die im deutschen Alphabet bzw. im deutschen Lautsystem nicht vorhanden sind? Für diesen etwas schwierigeren Prozess des Verstehens steht der Roman *Der Schwimmer* von Zsuzsa Bánk. Bereits der Name der Autorin und die Buchstabenkombination „Zs“ könnten dabei den einsprachigen Leser vor erhebliche Schwierigkeiten stellen. Wenn man jedoch feststellt, dass sogar die Namen der Protagonisten wie z. B. Isti, Kata, Éva, Karcsi, Zoltán, Virág etc. – die Namen werden auch als Kapitelüberschriften verwendet – Buchstaben beinhalten, deren Aussprache für einen deutschsprachigen Leser sicherlich ein Hindernis ist, dann stellt sich die Frage: Warum setzt die Autorin ihr Publikum einer derartigen Fremde aus? Der Leser könnte zuerst davon ausgehen, dass es sich bei diesem Buch um einen Reiseroman oder um eine Übersetzung aus dem Ungarischen handelt. In der Reiseliteratur ist man an fremde Namen, Orte und Kulturen gewöhnt. Man erwartet sie sogar und duldet die Fremdheit der Namen, während das Auge diese einfach überspringt, um den Lesefluss nicht zu beeinträchtigen. Aber Bánks Roman ist im Original auf Deutsch entstanden und hat – obwohl er in Ungarn spielt – viel mit Deutschland zu tun. Die Ich-Erzählerin Kata, ein ungarisches Mädchen, trägt kurz vor ihrer Einreise nach Deutschland durch diesen Bericht ihre Familiengeschichte in die deutsche Sprache hinein. Sie integriert ihr ungarisches und deutsches kulturelles Gedächtnis. Damit der Roman also als Konzept funktioniert, muss die Autorin die leichte Irritation der Leserschaft in Kauf nehmen, die aufgrund fremder Buchstaben, fremder Buchstabenkombinationen, fremder Apostrophe und/oder aufgrund der authentischen Namen fremder Orte und Personen entsteht. Sie darf auch nicht davor zurückschrecken, Redewendungen bzw. feste Ausdrücke teilweise in wörtlicher Übersetzung aus ihrer Herkunftssprache zu übernehmen.²⁸ Aber wie viel Fremdheit darf ein Autor seinem Publikum zumuten? Eine Antwort auf diese Frage liefert uns der Roman *Faruq*.

28 Siche z. B. „[...] Küßt mir Vat! Grüßt mir Vat! Küßt Kovács von uns!“ (S. 21) und weitere im Kapitel „2.1 Redensarten und Sprichwörter“ meiner Dissertation. Szilvia Lengl: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Dresden: Thelem Verlag, 2012, S. 141–152.

Der Inhalt dieses Romanbändchens lässt sich in einigen Sätzen zusammenfassen: Der namenlose Protagonist geht mitten in der Nacht an einem Fluss in einer unbenannten Stadt spazieren und sinniert über sein Leben und seine Familie. Er ist offensichtlich verwirrt bzw. – wie sich bald herausstellt – sehr traurig, da sich seine Freundin das Leben genommen hat. Sein Gehen, Rennen, Stolpern und Trotten symbolisieren seinen wechselhaften Gemütszustand. Das Flussufer ist das eine Mal klar geordnet wie eine gut gepflegte Parkanlage, das andere Mal verwildert und voller Hindernisse, Böschungen und Bäume, die ihn anzugreifen scheinen. Der Protagonist erinnert sich an seinen Vater, der als junger Mensch und Medizinstudent nach Wien kam, nach langem Werben eine Wienerin heiratete und schließlich eine erfolgreiche Arztpraxis als Familienunternehmen führte. Der Protagonist erinnert sich auch daran, wie er als Kind unter dem Tisch des Vaters versteckt dessen Arbeit beobachtete. Zu seiner Familiengeschichte gehört auch die gemeinsame Reise in das Heimatland des Vaters, in den Irak. Hier traf der Protagonist das erste und einzige Mal einen Onkel, der ein besonderer Sänger war und ihm anhand der Musik die irakische Kultur erklärte. Schließlich verbindet er mit dem Suizid der Freundin das Verschwinden des Vaters, der in den Irak reiste, als wiederum sein eigener Vater krank wurde – wohl wissend, dass er dem alten Mann nicht helfen können würde –, und verschwand.

Die erste Textstelle, an der die latente arabische Sprache des Romans sichtbar wird, ist folgende:

- | | |
|----|---|
| 1 | [...] bis ... plötzlich ein |
| 2 | wort auftauchte. von unten. von tief unten oder innen [...] |
| 3 | und dann konnte er sie hören. innerlich. und irgendwie |
| 4 | schlüpfte es dann doch auf die zerklüftete, von papillen |
| 5 | übersäte zungenoberfläche. verirrt sich. um gleich |
| 6 | danach mit einem seltsamen rückwärtsdrall die kehle |
| 7 | hinabzurutschen. mit irritierter lust an den stimm- |
| 8 | bändern hängen zu bleiben. und wie von der sehne |
| 9 | eines pfeiles abgeschossen, durch die stimmritze |
| 10 | beschleunigt, die zunge als trampolin oder absprung- |
| 11 | rampe verwendend, sich nach draußen zu schleu- |
| 12 | dem. شُرُوق. da war es. <i>schurūq</i> . es klang völlig anders als |
| 13 | seine üblichen worte. شُرُوق / <i>schurūq</i> . sein körper gebar |
| 14 | es. förmlich. bis es tief aus seiner kehle quoll. nochmals. |

15 zweifach. شَرْق / *scharq* und شُرُوق / *schurūq*. es zeigte
 16 eine richtung an. eine richtung in ihm selbst oder aus
 17 ihm heraus. eine idce. wie. wie eine aufgehende sonne.
 18 eine richtung am himmel. genau das war es. شَرْق /
 19 *scharq* und شُرُوق / *schurūq*. aus einer anderen sprache.
 20 einer fremden. nein. nicht fremd. vertraut. im klang.
 21 im körper. dabei doch auch unverständlich. in seinem
 22 kopf. irgendwie. aber doch aus einer sprache, die er
 23 als eine seiner sprachen bezeichnen würde. jedenfalls
 24 musste er schon mit ihr in kontakt getreten sein. und
 25 zwar sehr eng. überaus eng. wohltuend weit fühlte
 26 es sich an, wenn er es aussprach. das wort. شَرْق / *scharq*
 27 und شُرُوق / *schurūq*. sie hallten in ihm wider. und mit
 28 ihnen eine richtung. in seinem körper. in seiner kehle.
 29 in seinem herzen. auf seiner zunge. es war der osten
 30 – شَرْق / *scharq* –, und es war und ist der sonnenaufgang
 31 – شُرُوق / *schurūq* –, der in ihm aufgetaucht war. warm
 32 aufgestiegen. innen drinnen. trotz dieser kälte. sehr
 33 warm. aufgeregt und angeheizt. [...] ²⁹

Wenn der Autor den Leser bereits damit überraschte, dass der Roman gewöhnliche Konventionen wie den Blocksatz und die Großschreibung für Substantive und Satzanfänge ignoriert, treibt er die Herausforderung der Lesenden auf die Spitze. Denn im Text tauchen plötzlich arabische Buchstaben auf. Ein Wort شُرُوق wird erst eine halbe Seite später erklärt bzw. übersetzt. Wir werden mit einem fremden Schriftbild konfrontiert und müssen die Fremdheit – das Nichtwissen – eine Weile aushalten, bevor der Erzähler die Bedeutung erklärt: „es war der osten [...] und es war und ist der sonnenaufgang“. Unsere Augen machen sich selbstständig und überspringen das Fremde, lesen die lateinischen Buchstaben *schurūq*, die als Aussprachehilfe platziert sind. Wir – LeserInnen, die des Arabischen nicht mächtig sind – verhalten uns wie beim Lesen eines Reiseromans: Wir klammern das Fremde aus, überspringen es und suchen das Vertraute. Anders verhält sich ein Leser, der im Sinne dieses Autors ein interkultureller Leser ist. Ein arabisch-deutschsprachiger Leser wird das Wort شُرُوق keineswegs überspringen und muss keine Erklärung abwarten. Sein Auge macht zwar auch einen Sprung, aber nur zur rechten Seite

29 Semir Insayif: *Faruq*. Innsbruck: Haymon Verlag, 2009, S. 29–30, kursive Hervorhebungen im Original.

des arabischen Wortes – und liest es dann von rechts nach links. Für einen interkulturellen Leser befindet sich hier in Insayifs Text keine ‚Lücke‘ und kein (Schrift-)Bild wie für einen deutschen Leser, sondern hier steht schlicht die Bedeutung im Vordergrund. Das Wort شُرُوق ist für einen solchen Leser ein Fenster auf seine eigene Sprache, auf die Sprache des Ich-Erzählers und die Sprache des Schriftstellers, die latent auch die ersten 30 Seiten des Romans präsent war, aber von den meisten Lesern unbemerkt blieb.

Semir Insayifs *Faruq* ist der erste Roman eines arabisch-deutschen Schriftstellers, in dem die Herkunftssprache tatsächlich präsent ist. Zwar verwendeten die Autoren bereits davor Redewendungen, Sprichwörter, literarische Metaphern, Zitate bzw. Zaubersprüchen in ihren Werken, aber dies geschieht in übersetzten Formen. Die Sprache ist in ihrer akustischen Umschreibung mit lateinischen Buchstaben präsent und dennoch abwesend.³⁰ Insayifs Roman ist in dieser Hinsicht eine Revolution. Der Autor mutet seinen Lesern eine erhebliche Menge an Fremdheit zu,³¹ weil sein Protagonist die Geschichte und die Sprache seines Vaters braucht, um sein eigenes Trauma zu verarbeiten, nämlich den Selbstmord der Freundin. Die Textstellen, in denen die arabische Schrift auftaucht, sind keineswegs exotische Passagen, sondern

30 Vgl. hierzu den Titel des geheimnisvollen Buches in folgender Textstelle: „Adel trug es [das Buch] vorsichtig, als wäre es aus Glas, zu einem Hocker. Mit zitternden Händen schlug er es auf. Auf der ersten, buntgeschmückten Seite las er den in geschwungenen arabischen Schriftzeichen geschriebenen Titel: ‚Mein abenteuerliches Leben und meine überaus beeindruckenden Erlebnisse mit Mensch und Tier, aufgezeichnet vom frommen Sklaven Gottes und über alle Maßen gerechten und mutigen Räuber Adel.‘“ Der Zauberspruch, den Adel in dieser Geschichte braucht, um mit einem Kamel zu sprechen, wird wie folgt wiedergegeben: „La Dimocratia Bidun Hukuk Alakaliat Wa Iluriat Almarat. Al Hal Alwahid Hua Al...“ (*Die fehlenden Wörter verweigert der Autor, damit die Kamele in Ruhe gelassen werden. – Der Verlag*)“ Rafik Schami: „Der erste Ritt durchs Nadelöhr oder der Kameltreiber von Heidelberg“. In: Ders.: *Der erste Ritt durchs Nadelöhr. Noch mehr Märchen, Fabeln & phantastische Geschichten*. DTV, 112008, S. 43–65, hier S. 47 und S. 52, kursiv im Original.

In dem Buch *Das Geheimnis des Kalligraphen* (München: Carl Hanser Verlag, 2008) finden sich auf dem Buchdeckel und als Kapitelüberschriften Zitate auf Arabisch, die aber keine Rolle für die Geschichte spielen. Im gleichen Jahr gab Rafik Schami ein Buch über die arabische Schrift selbst heraus: *Was ich schaffe, überdauert die Zeit. Eine Geschichte von der Schönheit der Schrift erzählt von Rafik Schami*. München: Carl Hanser Verlag, 2008.

31 Siehe hierzu die Zitate auf den Seiten 159–160, die bereits ohne Übersetzung wiedergegeben werden, obwohl zwei Seiten vorher die Zeilen der Lieder noch übersetzt wurden. Neben der arabischen Schrift findet sich hier lediglich die phonetische lateinische Umschrift, um den Lesenden die Aussprache der Zeilen zu erleichtern. Das Lied wurde von Muhammad al-Qubanchi gesungen und die grobe Übersetzung lautet: „Sterne, Monde, Vollmonde und Freude von eurem Gott / mein Herz grüßt euch mit dem Grusse eines Sängers // der versuchen will, seinen Kummer zu vergessen // Oh Nacht, mach mir wegen der Vergangenheit keine Vorwürfe / da mein Herz mit seinem Schicksal geduldig ist“ (S. 159); „Mein Herz ist mit den Beduinen / und verfolgt ihre Spuren // ihr seid weit entfernt von meinen Augen / umso mehr liebe ich sie.“ (S. 160)

beziehen sich auf die bekanntesten Persönlichkeiten der arabischen Kultur. Das heißt, der Autor schreibt alles in der arabischen Schrift, was mit dem kulturellen Gedächtnis des Vaters seines Protagonisten zu tun hat. Er bezieht sich auf Abu Nuwas (757–815), den ersten urbanen Dichter und Hofpoeten der arabischen Literatur; auf Badr Shakir as-Sayyab (1926–1964), den irakischen Dichter und Vorreiter der modernen Dichtung; auf die ägyptische Sängerin Um Kulthum (1904–1975) und auf Fairuz (*1984), die libanesische Diva, die beide weltbekannte Sängerinnen und die bekanntesten Sängerinnen der arabischen Welt sind; und schließlich auf den irakischen Sänger Muhammad al-Qubanchi (1900–1989).³² Der Erzähler unterrichtet uns über die Instrumente und Klangwelten des Onkels wie ein richtiger Musikwissenschaftler und stellt somit sicher, dass wir von dem Klang der Sprache und über den Klang der Musik bis hin zum kulturellen Gedächtnis seines Landes geführt werden. Es ist bedeutend, dass der Autor für diese Art der kreativen Vermittlung seines Gedächtnisses das akustische Medium Musik und das Schriftbild kombiniert. Insayif verfremdet überdies die deutsche Schrift, um sie der arabischen Schrift etwas näherzubringen.³³ Er verwendet durchgehend eine Kleinschreibung, da

32 Muhammad al-Qubanchi war einer der bekanntesten *maqām*-Sänger des Iraks. Die Texte dieser besonderen Gesangart basieren oft auf klassische arabische Gedichte oder sind Vertonungen von arabischen bzw. persischen Gedichten; z. B. Muhammad Mahdi al-Jawahiri, al-Mutanabbi, Abu Nuwas, Hafiz oder Omar Khayyām. Vgl. hierzu: Stephen Blum: „Foundation of musical knowledge in the Muslim world.“ In: Philip V. Bohlman (Hrsg.): *The Cambridge History of World Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, S. 103–124.

33 Vgl. hierzu auch den Gedichtband *libellen tänze*, in dem Insayif manche Wörter anscheinend willkürlich trennt. Er bringt die deutsche Sprache somit mit der arabischen Sprache in Einklang, da in dieser manche Buchstaben mit dem Folgebuchstaben nicht verbunden werden und deshalb eine Leerstelle entsteht bzw. in der die kurzen Vokale lediglich durch die Apostrophen bzw. Lesehilfen Fatha (kurzes a, als Apostroph oben), Kasra (kurzes i, als Apostroph unten) und Dumma (kurzes u, als ُ oben) gekennzeichnet sind. Wenn man Arabisch als Fremdsprache lernt, wundert man sich, wo ein Wort endet und wo das nächste beginnt. Man fragt sich, wenn die Lesehilfen nicht mitgedruckt werden, ob man z. B. das L (ل) als la (لا), li (لي) oder lu (لِ) aussprechen muss. Vgl. hierzu das Gedicht „lib II n“ im Gedichtband *libellen tänze* (mit Martin Hornstein, Innsbruck, Wien: Haymon Verlag, 2004, S. 11).

„lib II n
wie los e geist r fern im duft zer bre chl ich
r sch ein n flüg l teich e schwarz zu well n
b licht et
in körp r tropf n form n reg n bog n
ver sch wend nd tod und leb n moos ver dicht et“

Der Titel des Gedichtes würde auf Arabisch *يعسوبات* lauten und beinhaltet zwei Leerstellen. Mit dem Weglassen des Buchstaben E, den es im Arabischen eh nicht gibt, erhält das deutsche Wort „lib II n“ ebenfalls zwei Leerstellen. Die erste Zeile des Gedichtes würde in freier Übersetzung lauten: *مثل أرواح هائمة لا تقاوم العطور* -- wie los e geist r fern im duft zer bre chl ich – und erscheint wie das Spiegelbild des Originals.

auch die arabische Schrift keine Großbuchstaben im Sinne des lateinischen Alphabets kennt, was das Lesen verlangsamt und uns zwingt, die Melodie eines gesprochenen Textes zu imitieren. Insayif basiert seinen Roman also auf die Akustik beider Sprachen. Das erklärt auch die lange Einführung, das Ansprechen einer Muse – die sich später als der Vater bzw. die Vatersprache entpuppt. So lautet der erste Satz des Romans: „komm, sprich mit mir!“³⁴ Insayif definiert seine Leser als „ohrenfreunde“ (S. 19 und S. 35) und „klangaufspürer“ (S. 97), fordert sie dazu auf, „eure laut- und tonspurverlesenen wahrnehmungsstimmenmaschinen anzuwerfen“ (S. 51) und erinnert sie immer wieder daran, dass sie Teil einer akustischen Gemeinschaft sind – diese Latenzen sind für den Roman essenzielle Details.

So wie Insayif die deutsche und die arabische Schrift zusammenbringt, verwendet er auch eine filmische Szenenüberblendung als Methode, um Vergangenheit und Gegenwart miteinander zu verknüpfen, und wählt einen bestimmten Satz, der immer mit einem „obwohl“ beginnt und während des Romans immer weitergebaut wird. Eine dieser Szenen, welche die Aufgabe haben, Zeit zu überbrücken und dadurch Vergangenheit und Zukunft zu verbinden, stellt die Gedanken des Vaters dar, der gerade in Wien angekommen ist und sich angesichts der Kälte in der Stadt an diesem 10. Oktober 1954 überlegt, gleich wieder umzukehren:³⁵

34 Der Satz kann natürlich auch als Intertextualität auf Homers *Odyssee* analysiert werden, da er dessen Anfang „Sage mir, Muse [...]“ imitiert und auch Insayifs Roman eine Reise darstellt. Vgl. hierzu: „es ging wieder voran, / wenn er ging. [...] weitergehen. einfach / nur gehen. in bewegung sein. vorwärts. nach vorne / gerichtet. Auf das entgegenkommende zu.“ S. 39 und S. 41.

Zum Aspekt Intertextualität siehe die im Anhang des Romans genannten vier Bücher, die dem Autor als Quellen gedient haben.

35 Vgl. die Szene, in der der Körper der Freundin plötzlich als Baumstamm vorkommt, der im Weg des Protagonisten liegt:

1 „seine
2 augen wollten sich nicht von ihr lösen. nur auf sie
3 blicken. auf ihre körperlinien. auf ihr profil. ihr wesen.
4 zu begreifen versuchen. sie einfach nur ansehen. aus
5 zwei meter entfernung. vor ihm. lag etwas. etwas
6 langes. großes. er konnte eine art hindernis erkennen.
7 trotz finsternis. hob es sich doch ein wenig vom weg ab.
8 von der erde ab. er stockte. wurde langsamer. tastete
9 sich mit seinem rechten fuß voran. einige zentimeter
10 vorwärts. er berührte das hindernis mit seinem schuh.
11 und zwar vorsichtig. es war rund, rau und hart. ein
12 baumstamm, der quer über dem schmal gewordenen
13 weg lag.“ (S. 54)

1 hier musste es jetzt für ihn [den Vater] weitergehen. hier und jetzt
 2 in der nächsten sekunde. im nächsten augenblick. in
 3 diesem wien. seiner gegenwart. würde er also bleiben.
 4 würde seinen weg machen. er ging also weiter. völlig in
 5 seine rhythmischen bewegungen gekippt. kippte es sich
 6 in ihm aus. schritt für schritt. gedanken über gedanken.
 7 erinnerungen. vergessen geglaubt. verschüttete. worte.
 8 spulten sich in ihm ab. rollten sich wieder auf. von
 9 seinen eingeweiden. in seinen kopf. von seinem kopf
 10 in seine kehle. auf die zunge. und von dort unausge-
 11 sprochen. in sein inneres ohr. bis in sein herzskelett.
 12 klopfte sich ein wort. zu einem nächsten. mehrere von
 13 ihnen zu einem satz. zu einem sprichwort. trommelte
 14 es sich rhythmisch heran. und hinein. bis es einlass
 15 fand. in seine innere vorstellung. bis es seinen rhythmus
 16 fand. ihn übersetzte. in sprachlaute. in körpersprach-
 17 laute. von damals. ins jetzt. und. جسر / *dschisr* – eine
 18 brücke. جسر صغير / *dschisr saghūr* – eine kleine brücke.
 19 tauchte auf. über diesen reißenden bach. sollte er ihn
 20 überqueren? übersetzen? er wurde langsamer. nur für
 21 einen moment. setzte es in ihm über. setzte sich fest.
 22 auf seiner zunge لسان مُترجم القلب / *al-lisānu mutardschim*
 23 *al-qalb* – „Die Zunge ist die Übersetzerin des Herzens.“
 24 sprach in ihm die stimme des vaters. (S. 67)

Da nicht festgestellt werden kann, an welcher Stelle dieses Ausschnitts sich das Personalpronomen „er“ noch auf den Vater oder bereits auf den Sohn, den Protagonisten, bezieht, werden die Übergänge verwischt und die Personen gleichgestellt. Weder die Orthografie noch die Bezeichnung für die verschiedenen Protagonisten kann also als „Grenze“ gedeutet werden – der Text fließt wie die Donau, die wir mit Wien assoziieren, und ktimmert sich wie diese auch nicht um Grenzen. Die Brücke ist eine oft verwendete Metapher für ein interkulturelles Leben. Interkulturelle SchriftstellerInnen verwenden die Metapher allerdings anders, als man denken würde, wie Carmine Chiellino in seinem *ABC* hervorhebt.³⁶

36 Chiellino verwendet folgende zwei Beispiele:
 „SICH WARM LAUFEN
 Weil man weiß daß auch Brücken ein Ende haben

Demnach seien interkulturelle Autoren bemüht, ein eigenes Lebensprojekt zu entwerfen. Sie richten ihre ästhetischen Projekte keineswegs als „Vermittler“ zwischen den Kulturen aus. Auch der Protagonist in Insayifs Roman lässt sich „nur für einen moment“ von der „kleine brücke“ aufhalten, obwohl der Bach darunter „reißend“ ist. Beide, Vater und Sohn, setzen ihre Wege fort: der Vater, um sein Lebensprojekt, Arzt zu werden, zu realisieren und nach seiner Rückkehr in seiner Heimatstadt Bagdad eine Praxis aufzumachen; der Sohn, um seine Erinnerung an diesen Vater wachzurufen.

Der „obwohl“-Satz betritt die Bühne mit dem Protagonisten und liest sich bei dieser Gelegenheit noch in der Bedeutung eines Gedankenstrichs:

1 zungen versagen. seine steckte irgendwie fest.
 2 vielleicht. von jeher. obwohl. er zog seine rechte hand
 3 aus der manteltasche. (S. 19)

Bereits eine Seite später wird es eindeutig, dass dieser „obwohl“-Satz eine besondere Funktion für den Roman hat. Er wird nach und nach erweitert: „obwohl er doch“ (S. 20), „obwohl er sich doch“ (S. 20), „obwohl er sich doch erinnerte“ (S. 23), „obwohl er sich doch zu erinnern glaubt“ (S. 23), „obwohl er sich doch zu erinnern glaubt, dass sie“ (S. 24), „obwohl er sich doch zu erinnern glaubt, dass er“ (S. 28). Der Satz ist nach einem frustrierten Ausruf „dass er was?“ (S. 28) vollständig: „obwohl er sich doch zu erinnern glaubt, und zwar wirklich zu erinnern glaubt, dass er, dass es einmal anders war.“ (S. 33) Der „obwohl“-Satz taucht im Roman immer wieder auf, wird

braucht man sich beim Übergang nicht zu beeilen
 doch auf Brücken ist es am kältesten
 Zehra Çırak: *Vogel auf dem Rücken eines Elefanten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1991, S. 93
 und

Vom Brückenbau
 Man sollte der Verlockung nicht nachgeben, in der Mitte von alten Brücken, die abzubrochen man die Absicht hatte, stehen zu bleiben, um am brüchigen Geländer hinabzuschauen auf die Flut, die uns die Bilder der Vergangenheit heranträgt, sich nähend und entfernend oder ausgesät über das Wasser. Um Gläubiger und Lemuren abzuhängen, sollte man alte Brücken mit einer Lachsalm in die Luft sprengen, aber man sollte sich hüten, neue zu bauen, denn immer wird ein Brückenkopf von unseren Verfolgern belagert sein. Überlassen wir das Überqueren von Ufern und den Brückenbau dem Mondlicht oder dem Regenbogen, die, wenn das jenseitige Ufer für unseren Empfang vorbereitet ist, sich freundlich anbieten, uns hinüberzutragen auf ihren durchsichtigen Planken.

Cyrus Atabay: *Doppelte Wahrheit*. Hamburg und Düsseldorf: Claassen Verlag, 1969, S. 74.
 „Metapher: Brückenbau“ in: Carmine Chiellino: *Das große ABC für interkulturelle Leser*. Bern: Peter Lang Verlag, 2016, S. 131 und S. 156–157.

variiert,³⁷ um verschiedene Aspekte der Erinnerung hervorzuheben, resultiert aber in der Erkenntnis, dass dieses „anders“ sich auf die Zeit bezieht, als sein Vater noch mit ihnen in Wien lebte und die Zweisprachigkeit zur Normalität des Lebens des Protagonisten gehörte.

1 [...] obwohl oder weil er sich doch zu erinnern
2 glaubt, und zwar eben jetzt wirklich zu erinnern glaubt,
3 dass er, dass es, dass sie, nämlich genau sie, und das
4 sein vater, dass seine zunge doch einmal alle anders
5 waren, vielleicht auch sein denken, sein tun und sein
6 handeln, ganz sicher sogar, seine geschichte, seine
7 erinnerungen oder das, was vorgab seine erinnerungen zu
8 sein, dieses buch und sein gang. alles war einmal
9 anders. dachte er. (S. 171–172)

Somit wird das Wiederentdecken der (fast) vergessenen Sprache/Geschichte zum ästhetischen Prinzip und Ziel des Schreibens erhoben und es dient durch das Erinnern an die Familiengeschichte zur Integration der zwei Teile des Lebens, die aufgrund der Traumata – das Verschwinden des Vaters und der Suizid der Freundin – auseinandergeraten sind.

Nachdem der Protagonist seine Kindheitssprache zu neuem Leben erweckt, kann er die Geschichte seines Vaters rekapitulieren und schafft es, auch mit dem Trauma fertigzuwerden. Natürlich ist er nicht ‚geheilt‘, aber der Verlust der Liebe ist erträglicher geworden und er kann die Schönheit des Sonnenaufgangs erkennen. Diejenigen Teile seines Lebens und des Lebens seines Vaters, die sich in der arabischen Sprache und im Irak zugetragen haben, sind nun in die deutsche Sprache übertragen und seine Identität als mehrsprachiger, mehrkultureller Mensch ist intakt. Diese Art von kreativer Arbeit an der Sprache hätte – wie bei José F. A. Oliver – in nur einer Sprache nicht stattfinden können. Der Protagonist braucht die Erinnerungen und die Lebensgeschichte seines Vaters, d. h., er braucht seine Vatersprache, um mit dem Tod der Freundin fertigzuwerden, um die Schönheit des Lebens trotz aller Widrigkeiten zu sehen. Bezeichnend hierfür ist folgende Textstelle, in der das Arabische das zweite Mal auftaucht:

37 Vgl. hierzu Svetlana Matyakubova Tashkents Artikel über die Zirkularität des Maqāms: „As a musical whole the maqam [sic] is symbolically connected with a variety of mental concepts [...]. [t]hey can be imagined as ‘mighty branches of the same tree’.“ S. M. Tashkent: „The cyclic character of the maqām.“ In: Jürgen Elsner und Gisa Jähnichen: *Regionale maqām-Traditionen in Geschichte und Gegenwart: Materialien der 2. Arbeitstagung der Study Group „maqām“ des International Council for Traditional Music vom 23. bis 28. März 1992 in Gosen bei Berlin*. Teil 2. Berlin, 1992, S. 407–417, hier S. 407 und S. 415.

1 [er] trottete. kopf nach unten. blick zur erde
2 gerichtet. und dann. ein leises rascheln. zwischen den
3 bäumen. er hob seinen kopf. seinen blick. seine augen.
4 richtete sie aus. auf eine silhouette. vierbeinig. ein
5 hoher schlanker körper. ein einzelnes tier. alleine.
6 unterwegs. was war es? war es ein غزال / *ghazāl*, lag ihm
7 auf der zunge. halte es in seinem kopf. wieder dieses
8 warme gefühl in seinem körper. غزال / *ghazāl*. dieses
9 zarte wort. er hat es oft gehört. er war sich sicher.
10 es musste so sein. sein ganzer organismus reagierte
11 darauf. produzierte dieses schaudern auf seiner haut.
12 ein wort aus seiner früheren vergangenheit. als kind. aus
13 dem mund seines vaters, an sein ohr gedrungen. [...] (S. 42)

Das Reh, dem der Protagonist in dieser Szene begegnet, ist in der arabischen Sprache Symbol für die Schönheit und die Liebe. In Insayifs Worten:³⁸

1 غزال / *ghazāl*. das war märchen.
2 war fantasie. war orient. duft. und war unumschränkt
3 weiblich. ein غزال / *ghazāl*. war frau. geliebte. mutter.
4 غزال / *ghazāl*. war das wesen der liebe an sich. (S. 42)

Der Protagonist braucht die anderssprachigen Erinnerungen auch, um sich mit dem Trauma auseinanderzusetzen, das durch das Verschwinden seines Vaters verursacht worden ist. Dieser reiste in den Irak, um seinen eigenen alten Vater zu helfen, kam dort aber nie an. Der Protagonist kann sich nun davon überzeugen, dass sein Vater ihn keineswegs verlassen hat,³⁹ sondern

38 Vgl. hierzu das Gedicht mit dem frei übersetzten Titel „Lailas Ebenbild“, in dem das Reh mit der geliebten Frau verglichen wird:

أيا شبه ليلى لا تراعي فإبني لك اليوم من دون الوحوش صديق
ويا شبه ليلى لو توقفت ساعة لعل فوادي من جواه بفيق
فعيناك عيناها وجيدك جيدها سوى ان عظم الساق منك دقيق

und den Artikel von Sheherazade Qassim Hassan: „Survey of written sources on the iraqi maqām.“ In: Jürgen Elsner und Gisa Jähnichen: *Regionale maqām-Traditionen in Geschichte und Gegenwart: Materialien der 2. Arbeitstagung der Study Group „maqām“ des International Council for Traditional Music vom 23. bis 28. März 1992 in Gosen bei Berlin*. Teil 1. Berlin, 1992, S. 252–269.

39 Vgl. hierzu die Geschichte seines Onkels, der von der Militärdiktatur Saddam Husseins verfolgt wird und auch in Westeuropa im Verborgenen leben muss (S. 134) bzw. die Geschichte des Cousins, der aus der Gnade des Diktators fiel und verurteilt wurde (S. 142–145).

dass sein Schicksal ihn einfach daran gehindert hatte, zu seiner Familie zurückzukehren. Er ist deshalb kein Vater, für den man sich schämen müsste. Folglich kann die oben zitierte Metapher des Rehs erweitert werden: Das Wort *ghazl*, das sich vom Wort *ghazāl*, dem Reh, lediglich in einem Laut unterscheidet, bedeutet auf Arabisch Liebesgedicht. Im Bewusstsein dessen, dass ein Apostroph – ein minimaler Unterschied im Lautsystem einer Sprache wie z.B. der Unterschied zwischen rollendem und gutturalem R – einen Bedeutungsunterschied, aber auch eine wunderbare Nähe verschiedener Wörter ergeben kann und somit die Kreativität anregt, ist Insayifs Verwendung des Worts *ghazāl* hier bemerkenswert.⁴⁰ Der Roman wird dadurch zu einer Liebeserklärung des Protagonisten an seinen Vater, den er als Kind verloren hatte und natürlich auch an dessen Muttersprache, die er fast verloren hätte. Aufgrund der Traumata, die dem Protagonisten widerfahren waren, hat er die Stimme verloren: „ihm war die stimme ausgeblieben. verloren gegangen./zwischen den verlorenen menschen.“ (S. 180), aber dann findet er durch die Erinnerung und dadurch, dass er seine beiden Sprachen – Deutsch und Arabisch – miteinander verknüpft, wieder zu sich: „[er] setzte/über. den begriff. das wort. die stimme. und erzählte. erzählte sich selbst. die geschichte. seine geschichte.“ (S. 182). Eine moderne Scheherazade? Sicherlich könnte der Roman auch als intertextueller Verweis auf diese weltberühmte Erzählung gedeutet werden, da auch diese in Bagdad spielt. Eine Nacht statt Tausendundeine Nacht – und die Interpretationsansätze sind zahlreich.

Semier Insayif ist nicht nur ein hervorragender, aufregender Roman gelungen, sondern er stellt sich auch in die Reihe von Literaten, die sich mit der Figur des Vaters als Synonym für die eigene Vergangenheit und Kultur auseinandersetzen und mit dieser nicht nur ihren Frieden schließen, sondern die Vergangenheit und Kultur annehmen und ihr gegenüber ihre Liebe erklären. Ein bekannter Vertreter dieser Darstellungsweise aus der Minderheitenliteratur ist der Native American Sherman Alexie. Der Schriftsteller stellt in seiner Kurzgeschichte „One Good Man“ die Frage, wer denn ein „richtiger Indianer“ sei. Als Antwort auf seine Frage und äußerst symbolisch hebt der Sohn in dieser Kurzgeschichte den zuckerkranken Vater hoch und trägt ihn über „alle Grenzen“. Mit anderen Worten: Der Sohn nimmt nicht nur die Geschichte bzw. die Identität des Vaters auf sich, sondern auch die Geschichte/Identität seines Volkes.

40 Vgl. hierzu auch seinen Hinweis auf die Nähe der Wörter „Hund“ گلب und „Herz“ قلب im Arabischen (S. 44), denen Insayif in seinem bisher letzten Gedichtband *boden los* das Gedicht „bidūn qarār“ widmet (Innsbruck, Wien: Haymon Verlag, 2012, S. 84–86) bzw. die unterschiedliche Schreibweise von Tee „schai“ شای oder „tschai“ چای je nach regionaler dialektaler Ausprägung (in *Faruq*, S. 77, kursiv im Original).

We laughed. We waited for hours for somebody to help us. *What is an Indian?*
I lifted my father and carried him across every border.⁴¹

Dieser Aspekt ist gerade deshalb so bedeutend, weil der Anfang von Insayifs Romans von einer äußerst aggressiven Stimmung getragen ist: Während der erste Satz „komm, sprich mit mir!“ eine sanfte Aufforderung darstellt, wird der Ich-Erzähler immer ungeduldiger, aufdringlicher und scheint angesichts dessen genervt zu sein, dass sein Gegenüber offensichtlich schweigt. Denn obwohl die eingeschobenen Passagen – durch eine andere Schriftart (Arial) aus dem in Times New Roman gesetzten Text hervorgehoben – als Redeteile des Gesprächspartners erscheinen, beschäftigt sich ihr Inhalt mit der Funktionsweise diverser Sprachorgane. Sie sind deshalb kein wirklicher Kommunikationsversuch des Angesprochenen. Der Ich-Erzähler wird deshalb ungeduldig und beschimpft seinen Gegenüber regelrecht: „so rede doch endlich! [...] wirst du wohl den mund aufmachen?! [...] sperr schon deinen schnabel auf. [...] du wortverdreher. du. du elender wortumdreher [...] schandmaul, lasterhaftes. [...] maulheld“ (S. 7–11). Da er seine Frustration sogar als Drohung formuliert („ich werde dir schon noch deine zunge vom gaumen lösen“, S. 9), wirkt die Vorrede des Romans wie ein Verhör. Da später deutlich wird, dass der Vater höchstwahrscheinlich Opfer der Militärdiktatur wurde, ist es sehr bewegend, dass der grundsätzliche Ton des Romans eine Rehabilitation des Vaters bedeutet.

5. Zusammenfassung

Dass Semier Insayif mit dieser positiven Darstellung der Vaterfigur außerhalb der Mode steht, erhöht den Stellenwert seines Romans sogar. Denn in den Romanen der sogenannten zweiten Generation interkultureller Autoren und Autorinnen finden sich überwiegend negative Vaterfiguren.⁴² Eine derart ablehnende Darstellung der ersten Generation der Einwanderer wird aber deren beruflichen und integrativen Erfolgen nicht gerecht. Semier Insayif rettet seinen Vater, seine Erinnerung und seine arabische Sprache, indem er das kulturelle Gedächtnis seines Herkunftslandes aufleben lässt und es in die deutsche Sprache seines Ankunftslandes hineinträgt. Somit entspricht sein Werk Chiellinos Definition eines interkulturellen Romans.

41 Sherman J. Alexie, Jr.: „One Good Man“. In: Ders.: *The Toughest Indian in the World*. London, 2000, S. 238, kursive Hervorhebung im Original.

42 Vgl. hierzu Carmine Chiellino: „Zur Entwicklung der interkulturellen Literatur in Deutschland bzw. in deutscher Sprache.“ In: Helmut Grugger und Szilvia Lengl (Hrsg.): *Fragen an die interkulturelle Literatur in Deutschland und in Europa*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, S. 11–26.