



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Raumdarstellung in deutsch- und französischsprachiger
Literatur im Kontext von Migration nach 1989“

Verfasserin

Magdalena Simmerer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Dr. Sandra Vlasta

Danksagung

Ich möchte mich ganz herzlich bei meiner Familie, meinen Freunden sowie meiner Betreuerin, Frau Dr. Sandra Vlasta, bedanken. Sie alle haben durch ihre Unterstützung, ihren Zuspruch und ein offenes Ohr für Fragen und Probleme zur Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	7
2 Der <i>spatial turn</i> in den Kulturwissenschaften.....	15
2.1 Die Literaturwissenschaften und der <i>spatial turn</i>	18
3 Textanalysen.....	22
3.1 Grenze und Semiosphäre: Jurij M. Lotmans Theorie des 'künstlerischen Raums'	22
3.1.1 <i>Selam Berlin</i> : Grenzgänger zwischen Osten und Westen.....	26
3.1.2 <i>Zenzela</i> oder das Beben der Kulturen.....	33
3.2 Konzepte alternativer Räume: Michel Foucault und Homi K. Bhabha.....	43
3.2.1 <i>Zwischenstationen</i> – „Die bessere Welt war immer anderswo gewesen“.....	49
3.2.2 <i>Un aller simple</i> – „Heimat als Fremde, Fremde als Heimat, Rückkehr ins nie Dagewesene“.....	59
3.3 Fremde Räume: Marc Augés Theorie der 'Nicht-Orte'.....	75
3.3.1 <i>Der kurze Weg nach Hause</i> oder „Die richtigen Orte [...] lagen ostwärts“.....	81
3.3.2 <i>Kiffe Kiffe demain</i> : Durchquerungen der <i>banlieue</i>	97
4 Zusammenschau: „Uncertain Territories“.....	111
5 Bibliographie.....	121
Abkürzungen.....	131
Abstract.....	132
Lebenslauf.....	133

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit untersucht die Raumdarstellung in deutsch- und französischsprachiger Literatur im Kontext von Migration am Beispiel von sechs Romanen. Dabei war die Auswahl der Primärliteratur auf Romane, die nach 1989 erschienen sind beschränkt. Abgesehen davon, dass Migration per se mit einem Raumwechsel einhergeht, ist davon auszugehen, dass besonders seit den politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen der späten 1980er Jahre, die unsere Raumwahrnehmung grundlegend verändert haben, die Raumthematik auch in der Literatur eine große Rolle spielt. (vgl. hierzu Horst 2009: 76)

Zur Analyse der literarischen Raumdarstellung werden verschiedene theoretische Konzepte aus den Literatur-, Kultur- und Sozialwissenschaften herangezogen. Raumtheorie ist besonders in den deutschsprachigen Kulturwissenschaften seit einigen Jahren sehr präsent. Dennoch hat der *spatial turn* in den Kulturwissenschaften bisher noch kaum auf die Literaturwissenschaften abgefärbt. Der *spatial turn* hat ein neues, kritisches Raumverständnis hervorgebracht – 'Raum' kann nicht mehr unabhängig von sozialem Handeln gesehen werden. Literarische Raumdarstellung ist demnach mehr als nur 'zierendes Beiwerk'. Sie muss in einem weiteren kulturellen, sozialen und auch politischen Bedeutungshorizont gesehen werden. In dieser Arbeit wird versucht zu zeigen, dass der Raumfokus auch für die Literaturwissenschaften von Interesse ist, da er neue, textimmanente Betrachtungsweisen eröffnet, und sich daher besonders für die Untersuchung von sprach- und nationenübergreifenden literarischen Phänomenen eignet.

Im Titel dieser Arbeit werden die behandelten Werke unter dem Begriff 'Literatur im Kontext von Migration' zusammengefasst. Sandra Vlasta führt den Terminus in ihrer Dissertation als 'Arbeitsbegriff' ein und als solcher soll er auch hier übernommen werden. (vgl. Vlasta 2008: 18) In der vorliegenden Arbeit bezieht sich die Bezeichnung vor allem auf den thematischen Aspekt der behandelten Texte. Nicht die persönliche Migrationserfahrung der AutorInnen ist ausschlaggebend, sondern vielmehr das in den Texten verarbeitete Thema der Migration. Die literarische Darstellung von Migration(en) als gemeinsames Kennzeichen der Werke macht einen sprachübergreifenden Vergleich

möglich. Der Begriff 'Literatur im Kontext von Migration' bezeichnet in dieser Arbeit Texte, die sich mit (Wanderungs-)Bewegungen, Orts- und Raumwechselln der ProtagonistInnen beschäftigen. 'Migrationen' können als Grenzüberschreitungen im weitesten Sinne verstanden werden. Wobei sich diese nicht unbedingt auf geographische bzw. nationale Grenzen beziehen müssen. Grenzen können sich in literarischen Texten auf vielfältige Weise manifestieren.

Durch die Verwendung der Bezeichnung 'Literatur im Kontext von Migration' soll weiters eine biographisch orientierte Kategorisierung von AutorInnen und Werken verhindert und aufgezeigt werden, dass es auch immigrierte und/oder minderheitenangehörige AutorInnen gibt, die nicht über das Thema Migration schreiben bzw. umgekehrt eine Öffnung zu AutorInnen ohne Migrationshintergrund intendiert werden, die sich diesem Stoff zuwenden. Eine genaue Begriffsbestimmung soll jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit sein. Es reicht aus zu betonen, dass in unserem Fall der *Inhalt* und *nicht* der/die Verfasser/in des Textes im Vordergrund steht.

Aus dem deutschen Sprachraum werden die Romane *Selam Berlin* (2003) von Yadé Kara, *Zwischenstationen* (1999) von Vladimir Vertlib und *Der kurze Weg nach Hause* (2002) von Catalin Dorian Florescu untersucht. Aus dem frankophonen Raum werden *Zenzela* (1997) von Azouz Begag, Didier van Cauwelaerts *Un aller simple* (1994), sowie *Kiffe kiffe demain* (2004) von Faïza Guène analysiert.

Literatur im Kontext von Migration nimmt im Verhältnis zu den Nationalliteraturen oft – im positiven wie auch im negativen Sinne – eine Sonderstellung ein, was zu einer Art 'Ghettoisierung' geführt hat. Vor allem im deutschsprachigen Raum wurde dieses Phänomen lange Zeit von der AutorInnenebene aus betrachtet und mit Namen wie 'Migrationsliteratur', 'MigrantInnenliteratur', 'Gastarbeiterliteratur' oder 'interkulturelle Literatur' versehen, die sich hauptsächlich auf die Werke von AutorInnen beziehen, die entweder nicht im deutschsprachigen Raum geboren worden sind oder in einer anderen Muttersprache als Deutsch aufgewachsen sind. (vgl. Welebil 2008: 7) Die Stellung von bzw. die Auseinandersetzung mit Literatur im Kontext von Migration im deutschsprachigen Raum ist bereits in mehreren komparatistischen Arbeiten ausführlich diskutiert worden und soll daher an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. (vgl.

hierzu Vlasta 2008: 19-27; Weidenholzer 2008: 14-23; Welebil 2008: 7-38) Zusammenfassend kann man sagen, dass Literatur im Kontext von Migration, – insbesondere die Texte von AutorInnen nicht-deutschsprachiger Herkunft – wenngleich sie heute immer häufiger thematisiert und dadurch sichtbarer wird, nach wie vor als 'andere' Literatur abgestempelt wird und somit nicht als gleichwertiger Bestandteil der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gesehen werden kann.

Im französischsprachigen Raum ist Literatur im Kontext von Migration aufgrund der Weitläufigkeit und Verschiedenheit der frankophonen Sprach- und Kulturräume wesentlich differenzierter zu sehen als im deutschen Sprachraum. In Frankreich scheint das Thema der Migration bzw. des Einwanderers auch im Kollektivbewusstsein stärker verankert zu sein als zum Beispiel in Deutschland. Der deutsche Autor Peter Schneider bemerkt in einem *Zeit*-Artikel, dass die Figur des Ausländers zwar in deutschen Filmen und Fernsehserien durchaus prominent vertreten sei, in den Werken 'deutscher' SchriftstellerInnen allerdings noch keinen Platz gefunden zu haben scheint. Menschen mit Migrationshintergrund würden in der zeitgenössischen deutschen Erzählliteratur lediglich als Rand- oder Nebenfiguren vorkommen. Schneider nennt nur zwei Romane, in denen die Protagonisten Einwanderer sind: *Die Schrift des Freundes* (1998) von Barbara Frischmuth und *Selim oder die Gabe der Rede* (1990) von Sten Nadolny. Laut Schneider bleiben in Deutschland weiterhin die 'Migranten-Schriftsteller' für das Thema Migration zuständig. (vgl. Schneider 2006: http://www.zeit.de/2006/19/Selim_blieb_ein_Einzelkind, 29.07.2011)

Demgegenüber scheint in Frankreich das Thema des Einwanderers bzw. des Franzosen mit Migrationshintergrund auch abseits der 'MigrantInnenliteratur' präsenter zu sein. Julia Schütze nennt in ihrer Untersuchung *Zwischen Dezentrierung und Rezentrierung. Französische und frankophone Romane im Kontext der Globalisierung* (2008) als Beispiel die Autoren Jean-Marie G. Le Clézio und Michel Tournier, die sich bereits Mitte der achtziger Jahre in den Romanen *Désert* (1980) und *La Goutte d'Or* (1986) mit dem Thema Migration beschäftigten. Noch aus den siebziger Jahren stammen die Romane *Élise ou la vraie vie* (1972) von Claire Étcherelli und *La Vie devant soi* (1975), von dem französischen Autor Romain Gary unter dem Pseudonym Émile Ajar veröffentlicht. Diese Werke befassen sich ebenfalls mit der Einwanderungsthematik. (vgl. Schütze 2008: 90)

Am Beispiel der *littérature beur*¹, der die für diese Arbeit ausgewählten französischsprachigen Werke im weitesten Sinne zugerechnet werden können, zeigt sich jedoch, dass Literatur im Kontext von Migration auch in Frankreich mit Problemen der Etikettierung und Marginalisierung zu kämpfen hat: In den 80er Jahren erscheinen in Frankreich die ersten Romane von AutorInnen der zweiten Einwanderergeneration, das heißt von AutorInnen mit französischer Staatsbürgerschaft, die auch zum Großteil in Frankreich geboren und aufgewachsen sind. In ihren Texten setzen sie sich mit Erfahrungen der Diskriminierung, dem Leben in den französischen *banlieues* und der Suche nach einer eigenen, auch französischen Identität auseinander. (vgl. Schütze 2008: 78) Da der Großteil der AutorInnen der zweiten Generation maghrebinischer Herkunft ist, wird in der Regel der Ausdruck *littérature beur* verwendet. (vgl. ebd.) Die strikte Beschränkung des Begriffs der *Beur*-Literatur auf die Texte von in Frankreich geborenen oder als Kleinkindern immigrierten *maghrébins* ist jedoch problematisch und wurde mehrfach kritisiert. (vgl. hierzu Winkler 2000: 128)

Die als *littérature beur* bezeichneten Romane hatten zunächst großen Erfolg, da die Einwanderungsthematik in Frankreich aufgrund der Gewaltprobleme in den *banlieues* und der *Marche des Beurs* – den Großdemonstrationen der Kinder der maghrebinischen ImmigrantInnen für Gleichberechtigung, Akzeptanz und Toleranz – in den 80er Jahren sehr präsent war. (vgl. Schütze 2008: 78-79) Die Etikettierung und Präsentation der Werke als dokumentarische Wortergreifung von Betroffenen erwies sich darüber hinaus für die französischen Verleger als hilfreich, um das Phänomen der *littérature beur* entsprechend zu vermarkten. Der Erfolg der Romane hat sogar französische Autoren dazu verleitet, unter arabisch klingendem Pseudonym Romane mit Migrations- bzw. Integrationsthematik zu veröffentlichen. Schütze nennt als Beispiel Jack Alain Légers alias Paul Smaïls Roman *Vivre me tue* (1997), der unter dem Deckmantel einer autobiographischen Erzählung aus der Pariser *banlieue* erschienen ist. Auf der anderen Seite hatten AutorInnen, die als ProduzentInnen der *littérature beur* galten, Schwierigkeiten, sich anderen bzw. allgemeineren Themen zuzuwenden. Azouz Begag hatte beispielsweise mit seinem Roman *L'Îlet-aux-Vents* (1992) plötzlich weitaus weniger Erfolg, weil seine Texte nun nicht mehr

1 Die Bezeichnung *beur* ist ein *Verlan*-Ausdruck von *arabe*. Im *verlan*, der Jugendsprache der Pariser Vororte, werden die Silben verdreht, so wird vereinfacht aus 'arabe' – 'rabeu' – 'beur'. (vgl. Bochentouf-Siagh 1995: 318)

den Erwartungen des französischen Publikums entsprachen und sich auch nicht mehr unter dem Etikett der *littérature beur* verkaufen ließen. (vgl. ebd., 85)

Die AutorInnen der *littérature beur* werden auch heute noch unter den Rubriken *littératures francophones* oder *littérature issue de l'immigration* (deutsch in etwa 'MigrantInnenliteratur der zweiten Generation') behandelt und werden so im Verhältnis zur französischen Nationalliteratur marginalisiert. (vgl. ebd., 86-87) Viele AutorInnen wehren sich jedoch gegen die Sonderstellung der *littérature beur* bzw. der *littérature issue de l'immigration*, die von ihnen als Ghettoisierung empfunden wird. (vgl. ebd. 87) So meint etwa Azouz Begag in einem Interview in Bezug auf seinen Roman *L'Ilet-aux-Vents*, der nicht mehr den Konventionen eines typischen *Beur*-Romans entspricht: „Je voulais sortir du ghetto.“ (zit. nach Schütze 2008: 87) Es scheint also auch in Frankreich noch ein langer Weg bis zur Anerkennung von Literatur im Kontext von Migration als eigenständiges literarisches Phänomen zu sein.

Es zeigt sich weiters die Problematik, dass Literatur im Kontext von Migration meist als in einem nationalspezifischen Raum verhaftet gesehen wird, was unter anderem in Verbindung mit der Struktur der Nationalphilologien an den Universitäten gebracht werden kann. Das Phänomen 'Literatur im Kontext von Migration' steht jedoch meines Erachtens gerade für ein Aufbrechen der Nationalliteraturen und muss daher länderübergreifend gesehen werden.

In seinem Aufsatzband *Die Verortung der Kultur* (2000) entwickelt der postkoloniale Literaturtheoretiker Homi K. Bhabha eine neue Sicht auf 'Weltliteratur'. Er geht dabei von Goethes Konzept einer Weltliteratur aus, die aus kultureller Verwirrung entsteht, welche durch Kriege und/oder Konflikte herbeigeführt wird und entwickelt in der Folge das Konzept einer Literatur ohne Grenzen: „Während einst die Weitergabe nationaler Traditionen das Hauptthema einer Weltliteratur war, können wir jetzt möglicherweise annehmen, daß transnationale Geschichten von Migranten, Kolonisierten oder politischen Flüchtlingen – diese Grenzlagen – die Gebiete der Weltliteratur sein könnten. Im Zentrum einer solchen Studie stünde weder die 'Souveränität' nationaler Kulturen noch der Universalismus der menschlichen Kultur, sondern eine Konzentration auf jene 'verrückten sozialen und kulturellen De-platzierungen'“ (Bhabha 2000: 18), die bisher in der Literatur

keinen Platz fanden. Gerade Literatur im Kontext von Migration scheint mir in der Lage zu sein, die Themen und Gebiete einer solchen 'Weltliteratur' auszuloten.

Dennoch beschränkt sich die Beschäftigung mit Literatur im Kontext von Migration bis heute hauptsächlich auf die Einzelphilologien. Komparatistische grenz- und sprachübergreifende Studien liegen nur in geringer Zahl vor. (vgl. hierzu Vlasta 2008: 34-37) In ihrem Artikel „Migrationsliteratur, der schwarze Peter für die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft?“, spricht Aglaia Blioumi von einer Komparatistik, die sich weiterhin zum Ziel setzt, verschiedene Nationalliteraturen miteinander zu vergleichen. (vgl. Blioumi 1999: 361) Bei dieser Kritik möchte die vorliegende Arbeit ansetzen: Durch eine vergleichende Analyse der Raumdarstellung in Literatur im Kontext von Migration aus dem deutschen und französischen Sprachraum soll eine transnationale und -kulturelle Sichtweise auf dieses Phänomen ermöglicht werden.

Das Thema 'Raum' ist seit einigen Jahren vor allem in den deutschsprachigen Kulturwissenschaften sehr präsent. (vgl. hierzu Csáky/Leitgeb 2008 bzw. Döring/Thielmann 2008) Die 80er Jahre können als Wendepunkt gesehen werden, der zu einer Renaissance des Raumbegriffs in den Kultur- und Sozialwissenschaften geführt hat, dem sogenannten *spatial turn*. Diese Neuorientierung wurde besonders durch die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche der späten 1980er begünstigt. (vgl. Bachmann-Medick 2006: 286-87)

Die Literaturwissenschaften sind von diesem neuen Raumfokus bisher noch relativ unberührt geblieben. Erst der 2009 erschienene Band *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn* von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann versammelt Beiträge, in denen versucht wird, neue raumtheoretische Perspektiven auf Literatur aufzuzeigen, die sich am konstruktivistischen Raumverständnis des *spatial turn* orientieren.

Gerade Literatur im Kontext von Migration, in der es viel um Bewegung(en) zwischen und in unterschiedlichen Räumen geht, ist bisher noch wenig im Hinblick auf die literarische Raumdarstellung untersucht worden. Einen wichtigen Beitrag lieferte Claire Horst mit ihrer Untersuchung *Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur* (2007), in der sie Werke von Irena Brežna, Emine Sevgi Özdamar und Libuše Moníková im Hinblick

auf die dargestellten Räume analysiert. Der Blick auf die Texte geschieht dabei anhand der postkolonialen Theorie, allen voran Homi K. Bhabha und Edward W. Said. Bei der Analyse der Räume geht Horst von einem soziologischen Raumbegriff nach Martina Löw aus. Es geht ihr konkret um die Frage, welche Räume den Protagonistinnen zur Verfügung stehen und wie sie diese nutzen. (vgl. Horst 2007: 10-19) Ein weiteres wichtiges Werk ist die Dissertation von Cornelia Ruhe, *La cité des poètes. Interkulturalität und urbaner Raum* (2004), in der sie Werke der *littérature beur* auf der Grundlage von Jurij M. Lotmans raumtheoretischen Modellen betrachtet, die sie dann in Kontext mit postkolonialen Theoretikern wie Homi K. Bhabha, Stuart Hall und Edward Saïd bringt. (vgl. Ruhe 2004: 10) Karen Struve nimmt in ihrer Studie – *Écriture transculturelle beur. Die Beur-Literatur als Laboratorium transkultureller Identitätsfiktionen* (2009) – literaturwissenschaftliche Analysen von Raum-, Zeit- und Identitätskonstruktionen vor. Auch bei ihr fließen unterschiedliche Theorien mit ein, angefangen von den postmodernen und postkolonialen Identitäts- und Hybriditätskonzeptionen nach Andreas Rechwitz, Homi K. Bhabha und Stuart Hall bis zur Relevanz von Raumkonstruktionen nach Doris Bachmann-Medick und der Verbindung der Ebenen von Zeit und Raum in Anlehnung an das Chronotopos-Modell Michail M. Bachtins. (vgl. Stuve 2009: 9)

Die erwähnten Arbeiten nehmen jedoch nicht oder nur unzureichend Bezug auf den *spatial turn* in den Kulturwissenschaften und das damit in Verbindung stehende konstruktivistische Raumverständnis. Weiters werden die verwendeten Raumkonzepte meines Erachtens nur oberflächlich dargestellt, was es erschwert, deren konkrete Anwendung auf die Primärtexte nachzuvollziehen. Darüber hinaus setzen sich alle hier aufgezählten Untersuchungen lediglich mit Texten aus *einem* Sprachraum auseinander.

Ziel dieser Arbeit ist es, Raumtheorie unter Berücksichtigung des *spatial turn* in den Kulturwissenschaften für die Analyse von Literatur im Kontext von Migration fruchtbar zu machen. Dabei stellen sich folgende Fragen: Wie lassen sich literarische Räume mit Hilfe von raumtheoretischen Konzepten erfassen? Welche Räume werden in den Texten dargestellt und welche Bedeutung haben sie für die Figuren? Welche Position nehmen die ProtagonistInnen ein – stehen sie 'zwischen' den Räumen, bilden sich alternative Räume heraus, werden 'neue' Räume beschrieben?

Zur grundlegenden Unterscheidung zwischen 'Raum' und 'Ort' orientiert sich diese Arbeit am Raumkonzept des französischen Soziologen und Kulturphilosophen Michel de Certeau. Ein Ort (*lieu*) ist für Certeau „eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.“ (Certeau 2006: 345) Ein Raum (*espace*) hingegen „ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten.“ (ebd.) Der Raum ist in diesem Sinne ein Ort, mit dem etwas passiert. So wird zum Beispiel eine Straße, die ihren fixen Platz in der Stadt hat, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt. (vgl. ebd.) In den zu untersuchenden Texten kann man somit zwischen konkreten (Handlungs-) 'Orten' und unterschiedlichen 'Räumen', durch die sich die Figuren bewegen, unterscheiden. Wobei diese Begrifflichkeiten in der Anwendung der unterschiedlichen Raumtheorien variieren können.

Im folgenden Kapitel wird zunächst ein kurzer Überblick über den *spatial turn* in den Kulturwissenschaften und das sich daraus entwickelnde konstruktivistische Raumverständnis gegeben. Weiters soll die Rolle der Kategorie 'Raum' für die Literaturwissenschaften erläutert werden. Im darauf folgenden Analyseteil, der den Hauptteil dieser Arbeit darstellt, werden unterschiedliche Raumkonzepte vorgestellt und auf je einen deutsch- und einen französischsprachigen Primärtext angewandt. In einer abschließenden Zusammenschau werden die vorgenommenen Textanalysen einer vergleichenden Betrachtung unterzogen.

2 Der *spatial turn* in den Kulturwissenschaften

Seit Mitte der 1980er Jahre spricht man von einer Renaissance des Raumbegriffs in den Kultur- und Sozialwissenschaften. 'Wiederentdeckung' deshalb, weil die vorherrschende Raumperspektive durch das Entwicklungs- und Fortschrittsparadigma der Aufklärung des 18. Jahrhunderts von einer Zeitperspektive verdrängt worden war. Mit der erneuten Hinwendung zu Raum und Räumlichkeit seit den 1980er Jahren möchte man dem Siegeszug des Historismus entgegentreten. (vgl. Bachmann-Medick 2006: 285-286)

Die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche der späten 1980er Jahre haben einen neuen (politischen) Raumfokus ausgelöst. Seit dem Fall der Sowjetunion und der Erweiterung der EU geht es ununterbrochen um neue Grenzziehungen, aber auch um den Zerfall alter Nationen. Die 'Raumrevolution' nach dem Ende des Kalten Krieges steht für das Aufkommen neuer Raumansprüche und Abgrenzungen. Gleichzeitig leben wir in einem Zeitalter der Globalisierung, wo der Raum im Verschwinden begriffen ist. Durch moderne, translokale Informations- und Kommunikationsmedien sowie die Geschwindigkeit und Überwindung von Entfernungen kommt es zu einer Verdichtung des Raums. Die Welt erscheint als 'global village'. Dennoch gibt es auch gegenläufige Bewegungen in Richtung einer Wiederentdeckung des Lokalen, von Ortsbezügen und von Heimat. (vgl. ebd., 287-288)

Für die entstehende Raumperspektive des *spatial turn* wird dieses Spannungsverhältnis zwischen Auflösung und Wiederkehr des Raums zur Herausforderung einer kritischen Raumreflexion. [...] Geschärft wird [...] die Aufmerksamkeit für die unterschiedlichen Raumperspektiven und die Einsicht, dass zur Erschließung ihres gesellschaftsanalytischen Potenzials neue Raumbegriffe nötig werden. (ibd., 288)

Für Bachmann-Medick bedeutet *spatial turn* in erster Linie die „Ausbildung eines kritischen Raumverständnisses.“ (ibd., 289) Die Entstehung eines kritischen wissenschaftlichen Raumbegriffs geht auf eine postmoderne und postkoloniale Geographie zurück, von der aus die eurozentristische, binäre Kartierung der Welt in Zentrum und Peripherie kritisch hinterfragt wird. „Raumpolitik steht also am Anfang des *spatial turn*.“ (ibd., 290) Bachmann-Medick nennt mehrere postmoderne Geographen, durch die die Raumwende vorangetrieben wurde: David Harvey, Edward Soja, Derek Gregory, Steve Pile und Doreen Massey. (vgl. ebd.) „Die aufkommende kritische Kulturgeographie in

engem Zusammenwirken mit postkolonialen Ansätzen ist es, welche die Grundlagen für ein neues, nicht mehr territorial verankertes Raumverständnis erarbeitet hat.“ (ebd.)

Im *spatial turn* wird mit unterschiedlichsten, oft sehr diffusen Raumbegriffen operiert. Für Bachmann-Medick ist zur Orientierung im Feld des *spatial turn* in erster Linie die disziplinenübergreifende *Verwendung* der Raumperspektive entscheidend. Nicht jede Hinwendung zum Räumlichen kann als ausschlaggebend für den *spatial turn* gesehen werden. Ein bestimmtes Raumverständnis, das transkulturell anwendbar ist, hat sich als zentral herausgestellt. (vgl. ebd., 291) Im Folgenden soll einigen Entwicklungen nachgegangen werden, die grundlegend für den *spatial turn* waren.

Die früheste Konstatierung einer räumlichen Wende stammt aus dem Jahr 1967. Im März dieses Jahres hielt der französische Philosoph Michel Foucault im Auftrag einer Gruppe von Architekten in Paris einen Vortrag zum Thema Raum – *Von anderen Räumen* (*Des espaces autres*) – der 1984 erstmals publiziert wurde. Foucault führt hier ein spezifisches räumliches Konzept, die 'Heterotopie', sowie eine Methode zu deren wissenschaftlichen Beschreibung ein. (vgl. Frank 2009: 56-57) Auf Foucaults Theorie der Heterotopien wird im Analyseteil dieser Arbeit noch näher eingegangen.

In seinem Vortrag liefert Foucault eine kurze Geschichte des sozialen Raums, die besonders einflussreich für die Renaissance des Raumdenkens war. (vgl. Hallet/Neumann 2009: 13) Während das 19. Jahrhundert noch ganz in der Geschichte verhaftet war, proklamiert Foucault im 20. Jahrhundert ein „Zeitalter des Raumes“ (Foucault 2006: 317), so die gängigste Lektüre des Vortrags. Das 19. Jahrhundert sei durch ein zeitliches Nebeneinander strukturiert gewesen, wohingegen „[u]nsere Zeit“ (Foucault 2006: 317) eher als ein räumliches Nebeneinander begriffen werden kann. Was genau Foucault mit 'unserer Zeit' meint, bleibt jedoch offen.

In seiner bedeutenden Studie *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989) deutet der US-amerikanische Stadtplaner Edward Soja Foucaults Eingangsbeobachtung jedenfalls als Aussage über das gesamte 20. Jahrhundert und beklagt die Hegemonie des Historismus, der man mit einer stärkeren Betonung des Faktors 'Raum' begegnen müsse. Laut Michael C. Frank könnte sich Foucault aber auch genausogut auf die späten 1960er Jahre und damit auf den zeitgenössischen

Strukturalismus beziehen – dann würde sich der *spatial turn* Foucault zufolge also erstmals im Strukturalismus manifestieren. Diese Lesart ist besonders in Bezug auf Lotman und seine nur wenig später entwickelte raumbezogene Literatur- und Kulturanalyse interessant. (vgl. Frank 2009: 58) Auf Lotmans Theorie des 'künstlerischen Raums' wird ebenfalls im Analyseteil der Arbeit noch näher eingegangen.

Fast alle Ansätze des *spatial turn* beziehen sich auf den Raumbegriff von Henri Lefebvre. (vgl. Bachmann-Medick 2006: 291) 1974 kritisierte der französische Soziologe und Philosoph die Konzeptualisierung des Raums als 'Behälter', innerhalb dessen sich die historischen Prozesse abspielen. In seiner Studie der räumlichen Praxis, *Die Produktion des Raums (La production de l'espace)*, ist die gesellschaftliche Konstitution von Raum das zentrale Thema. Die Produktion des Raums spiegelt bestehende Machtverhältnisse wider und verfestigt diese. Der Raum selbst wird zum Gegenstand gesellschaftlicher Handlungen und Auseinandersetzungen. (vgl. Hallet/Neumann 2009: 14) – „Es sind also die gelebten, sozialen Praktiken der Raumkonstitution, auch der Ein- und Ausgrenzungen, auf die hin die meisten raumbezogenen Untersuchungseinstellungen im Zuge der Raumwende ausgerichtet sind.“ (Bachmann-Medick 2006: 291)

1989 erschien die bereits erwähnte Studie Edward Sojas, *Postmodern Geographies*, in welcher er sich an Michel Foucault und Henri Lefebvre anlehnt und deren Ansätze zu einer neomarxistischen Stadtgeographie weiterentwickelt. (vgl. Hallet/Neumann, 2009: 14-15) Mit dem Hauptwerk Sojas beginnt auch die Wortgeschichte des *spatial turn*. Der Ausdruck wird von Soja zur historischen Beschreibung eines Moments der zunehmenden sozialwissenschaftlichen Aufmerksamkeit auf Raumfragen seit den späten 1960er-Jahren verwendet. Für Soja fordert der *spatial turn* vor allem eine Rekonzeptualisierung von Raum selbst ein. (vgl. ebd., 11)

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde 'Raum' grundlegend neu definiert. Der soziale Raum wurde nicht mehr unabhängig vom geographischen Raum gesehen, sondern 'Raum' wurde überhaupt als soziale Konstruktion und somit als Ausdruck individuellen und sozialen Handelns gefasst. (vgl. ebd., 13) Michael C. Frank unterscheidet aus deutscher Sicht zwischen zwei dominierenden Auslegungen des *spatial turn*. Für erstere bedeutet die 'räumliche Wende' lediglich eine „höhere akademische Sensibilität für die konkrete

Verortung historischer Ereignisse“ (Frank 2009: 60). Die zweite Auslegung des *spatial turn*, hinter welcher sich auch Doris Bachmann-Medick positioniert, gibt sich mit einer solchen Perspektivierung nicht zufrieden. Bachmann-Medick betont insbesondere die zentrale Rolle von Machtrelationen, die in einem engen Zusammenhang mit postkolonialen Raumkonzepten zu sehen sind. – „In gewisser Weise kehrt sich bei dieser zweiten Variante des *spatial turn* die Blickrichtung der ersten um: Es geht ihr nicht um den räumlichen Anteil an sozialen Prozessen, sondern um den sozialen Anteil an der Produktion des Raumes.“ (ebd.)

Im folgenden Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, welche Bedeutung der *spatial turn* für die Literaturwissenschaften hat bzw. welche Rolle der Kategorie 'Raum' in den Literaturwissenschaften zukommt. (vgl. hierzu ebd., 53-56)

2.1 Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*

Wenn man die wichtigsten Ansätze zur Erforschung literarischer Raumdarstellung sowie zentrale Konzeptionen und Typologien des literarischen Raums betrachtet, zeigt sich, dass sich die Literaturwissenschaften bereits lange vor der Proklamation des *spatial turn* kontinuierlich mit der Kategorie des Raums auseinandergesetzt haben. Wichtige Anhaltspunkte für die Analyse des Raums und der Raumdarstellung finden sich etwa in der werkimmanenten Interpretation, der Toposforschung sowie der Stoff- und Motivgeschichte. Auch die phänomenologische Literaturwissenschaft hat viel zu einem besseren Verständnis der Raumdarstellung beigetragen. Ausschlaggebende Impulse für die Analyse der Formen und Funktionen narrativer Raumgestaltung finden sich vor allem auch in der Semiotik und Theatersemiotik. (vgl. Nünning 2009: 35-37)

Die Versuche, 'Raum' theoretisch zu fassen und methodisch operationalisierbar zu machen, sind innerhalb der Literaturwissenschaft äußerst unterschiedlich. (vgl. Hallet/Neumann 2009: 11) Die Forschungstradition zum Thema Raum in der Literatur stützt sich laut Wolfgang Hallet und Birgit Neumann vorwiegend auf drei Namen: Ernst Cassirer, Jurij M. Lotman und Michail Bachtin.

Gemeinsam ist den drei Raummodellen, dass sie ihre Untersuchungen zu ästhetischen Räumen in der Literatur in übergreifenden Kulturmodellen verorten und damit die Verflechtungen literarischer Raumpraktiken mit kulturellen Praktiken und Mentalitäten, mit sozialen und politischen Rahmenbedingungen in den Blick bringen. (Hallet/Neumann 2009: 16)

Der Neukantianer Cassirer betrachtet das Räumliche hinsichtlich seiner ordnenden und sinnstiftenden Funktion für die menschliche Lebenswelt. Der ästhetische Raum fungiert bei Cassirer vor allem als Reflexionsinstanz, die es Subjekten ermöglicht, sich der Möglichkeitsbedingungen lebensweltlicher Raumkonstitution kritisch gewahr zu werden. (vgl. ebd., 17)

Auch für den russischen Strukturalisten Jurij M. Lotman ist der symbolische Raum der Literatur ein Produkt kulturell bedingter Zeichenverwendungen. Ausgehend vom Begriff des semantischen Raums zeigt Lotman, dass räumliche Relationen im Text häufig der Darstellung nicht-räumlicher Relationen, wie zum Beispiel Regeln und Normen dienen. (vgl. ebd.) Die semantische Konstitutionsweise des symbolischen Raums steht bei Lotman, im Unterschied zu anderen strukturalistischen Ansätzen der Zeit, in einem engen Zusammenhang mit kulturhistorischen Kontexten und deren spezifischen Wertvorstellungen:

Lotman betont dezidiert die ästhetischen Freiräume, über die die Literatur verfügt und mit der sie produktiv in kulturelle Sinnsysteme eingreifen kann: Literatur hat die Möglichkeit, die kulturellen Normen- und Wertehierarchien, die sich in Raummodellen materialisieren, umzucodieren. (ebd.)

Auch Michail Bachtin betont in seiner ästhetischen Raumtheorie die repräsentierende ebenso wie die performative Dimension der literarischen Raumdarstellung. Sie stellt einerseits kulturell vorherrschende Raummodelle dar und kann andererseits in dieser Darstellung etwas Neues hervorbringen, das eine Durchbrechung historisch und sozial gegebener Ordnungen bedeuten kann. Mit dem Begriff des 'Chronotopos' geht Bachtin allerdings über bereits bestehende Raummodelle hinaus, da er illustriert, dass „Raum und Zeit im Roman nicht unabhängig voneinander zu verstehen sind, sondern sich wechselseitig hervorbringen und nur in ihrer Verwobenheit anschaulich werden.“ (ebd., 18)

Auch wenn der erzählte Raum in den Literaturwissenschaften schon lange vor dem *spatial turn* in den Kultur- und Sozialwissenschaften behandelt worden ist, steht fest, dass vor Aufkommen des *spatial turn* die Raumdebatte in den Literaturwissenschaften nicht mit der gegenwärtigen Intensität geführt wurde. (vgl. Frank 2009: 54) Die Darstellung von

Räumen ist vor allem in der narratologischen Forschung zumeist unter dem Oberbegriff der 'Beschreibung' diskutiert worden. Raumbeschreibung gilt hier als zierendes Beiwerk einer ereignishaften Narration. Roland Barthes (1982) konstatiert etwa, dass Beschreibungen in Erzähltexten nur die Funktion zukomme, den Realitätseffekt zu unterstützen. Gérard Genette (1976) merkt an, dass die Beschreibung nicht als selbstständiger literarischer Modus gesehen werden kann. (vgl. Hallet/Neumann 2009: 19)

Einigen jüngeren Publikationen zufolge nehmen die Literaturwissenschaften gar nicht am *spatial turn* teil, sondern durchlaufen ihren eigenen *topographical turn*. Dem *topographical turn* geht es um Repräsentationstechniken und Repräsentationsformen von Raum. (vgl. Frank 2009: 61) Laut Bachmann-Medick entspringt dieser 'topographische Blick' auf geographisch identifizierbare Orte und Räume in literarischen Texten in den meisten Fällen einer thematischen Fokussierung. Mit dem *spatial turn* kommen nun nicht mehr nur Orte als Thema von Literatur in den Blick. Leitend sei vielmehr die Frage „wie literarische Texte Verortung reflektieren und ausgestalten.“ (Bachmann-Medick 2006: 308) Der *spatial turn* bedeutet also durchaus auch eine Wende für die Literaturwissenschaften. Die realen Räume erfahren eine Aufwertung, sowohl als Thema wie auch als Bedingungs- und Umfeld literarischer Texte. (vgl. ebd., 310)

Im Kontext des *spatial turn* kann es den Literaturwissenschaften nicht mehr nur darum gehen, einfach Themen und Konzepte aus geographischen, soziologischen, historischen oder anderen fachfremden Studien aufzugreifen, sie müssen auch das eigene „theoretische, methodische und begriffliche Repertoire unter raumtheoretischen Gesichtspunkten überprüfen.“ (Frank 2009: 56) Textwissenschaften haben wie es scheint große Schwierigkeiten, 'Räume' in einem interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Rahmen zu fassen, so Hallet und Neumann:

Eine zentrale Herausforderung besteht offenbar darin, einerseits die vorliegenden raumtheoretischen Konzepte in den Kulturwissenschaften so zu entwickeln, dass sie produktiv werden für die Erforschung räumlicher Phänomene in der Literatur. Andererseits geht es darum, an raumorientierte narratologische Forschungsansätze anzuschließen und diese in eine kulturwissenschaftliche Rekonzeptualisierung von Raum in der Literatur zu integrieren. (Hallet/Neumann 2009: 20)

In der jüngeren literaturwissenschaftlichen Forschung hat man sich immer wieder mit Formen der Darstellung und Funktionen des Raums in literarischen Texten beschäftigt. Bei

den meisten umfassenderen Studien zur Raumdarstellung in literarischen Texten, wie etwa Elisabeth Bronfens Studie zum 'literarischen Raum' am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus *Pilgrimage* (1986), Gerhard Hoffmanns Studie zu *Raum, Situation und erzählter Wirklichkeit* im englischen und amerikanischen Roman (1987), oder Karin Wenz' Untersuchung zur *Textsemiotik der Raumbeschreibung* (1997) handelt es sich um phänomenologische oder strukturalistisch orientierte Ansätze, in denen 'Raum' nur selten in Bezug zu den konstruktivistischen Ansätzen der Sozial- und Kulturwissenschaften gesetzt wird. (vgl. ebd., 19)

Erst in einigen neueren literaturwissenschaftlichen Studien wird 'Raum' als eine kulturell geprägte und produktive Wahrnehmungskategorie gesehen und in Beziehung zu anderen kulturellen Sinnstiftungsprozessen, Normen und Machtrelationen gesetzt. – Zu nennen wären hier etwa die Arbeiten Natascha Würzbachs, *Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung* (2001) und *Raumerfahrung in der klassischen Moderne. Großstadt, Reisen, Wahrnehmungssinnlichkeit und Geschlecht in englischen Erzähltexten* (2006), sowie Hartmut Böhmes Sammelband *Topographien der Literatur* (2005). Obwohl raumwissenschaftliche Konzepte in letzter Zeit vereinzelt zur Anwendung kommen, kann man weiterhin von einer Marginalisierung räumlicher Kategorien in der Literaturwissenschaft gegenüber temporalisierenden Analyseformen sprechen. (vgl. ebd.)

Wie auch immer in den unterschiedlichen Zugängen 'Raum' definiert wird, fest steht: „Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger.“ (vgl. ebd.: 11) Vor diesem Hintergrund sollen in der vorliegenden Arbeit unterschiedliche raumtheoretische Konzepte aus Literatur-, Kultur- und Sozialwissenschaften vorgestellt und so entwickelt werden, dass sie für die Analyse von Literatur im Kontext von Migration produktiv werden. Den Anfang macht Lotmans narratologisches Grenzmodell. Im Anschluss werden Foucaults 'Heterotopien' und Bhabhas 'Dritte Räume' miteinander in Verbindung gebracht. Beide Theorien entwerfen Konzepte alternativer Räume. Schließlich soll noch Marc Augés Theorie der 'Nicht-Orte' zur Anwendung kommen, die den Blick auf 'fremde' Räume richtet.

3 Textanalysen

3.1 Grenze und Semiosphäre: Jurij M. Lotmans Theorie des 'künstlerischen Raums'

Der Kultursemiotiker und Bachtin-Schüler Jurij M. Lotman widmete sich im Verlauf seiner wissenschaftlichen Karriere wiederholt und aus unterschiedlichen Blickwinkeln dem Thema Raum. (vgl. Frank 2009: 65) In *Die Struktur literarischer Texte* (1972) beschäftigt sich Lotman unter anderem mit dem „Problem des künstlerischen Raums“ (vgl. Lotman 1993: 311-328). Für Lotman ist der künstlerische Text durch einen Rahmen bzw. eine Grenze von allem abgetrennt, was Nicht-Text ist. Der Rahmen eines literarischen Werks besteht etwa aus zwei Elementen: dem Anfang und dem Ende. (vgl. ebd., 305) Innerhalb dieses zuvor abgegrenzten semantischen Feldes können bestimmte räumliche Grundoppositionen ermittelt werden. (vgl. ebd., 300)

Mithilfe der räumlichen Relationen in einem künstlerischen Text lässt sich laut Lotman die Wirklichkeit deuten. Sie stellen das Material für den Aufbau von Kulturmodellen dar, die ihrerseits gar keinen räumlichen Inhalt haben müssen. (vgl. Lotman 1993: 313) Räumliche Relationen zwischen Objekten können so der Darstellung nicht-räumlicher Relationen, wie etwa Regeln und Normen dienen. 'Hoch'/'niedrig' kann zum Beispiel für 'gut'/'schlecht' oder 'nah'/'fern' für 'eigen'/'fremd' stehen. (vgl. Frank 2009: 66)

Abweichungen vom System der Raumrelationen in einem Text sind für Lotman besonders bedeutsam. (vgl. Lotman 1993: 324) – „Hier wird nun zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raums die *Grenze* [Hervorh. im Original]. Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit.“ (ebd., 327) Die topologische Figur der Grenze steht an vorderster Stelle von Lotmans metasprachlichen Modellen. Sie kann auf unterschiedliche Weise literarisch realisiert werden und muss in den betreffenden Texten nicht explizit als Grenze zur Sprache kommen. Lotmans gesamtes narratologisches Gerüst baut auf diesem Modell der Grenze auf, die den Text in zwei sich nicht überschneidende Abschnitte gliedert. Mit der räumlichen Unterteilung geht auch eine semantische einher, das heißt jeder dieser

Teilräume hat eine bestimmte Bedeutung und bildet ein eigenes semantisches Feld. Die semantischen Felder bilden binäre Oppositionen. Jedem semantischen Feld ist eine bestimmte Figur oder eine Gruppe von Figuren zugeordnet, die mit diesem Teilraum identifiziert wird. Die Grenze zwischen den beiden Bereichen ist grundsätzlich unüberwindbar. (vgl. Frank 2009: 67) Lotman verweist jedoch selbst auf komplexere Beispiele:

Der Fall, in dem der Raum des Textes von einer Grenze in zwei Teile geteilt wird und jede Figur zu einem dieser Teile gehört, ist der grundlegendste und wichtigste. Es sind jedoch auch kompliziertere Fälle möglich: verschiedene Helden können nicht nur zu verschiedenen Räumen gehören, sondern auch mit verschiedenen, bisweilen unvereinbaren Typen der Raumaufteilung gekoppelt sein. (Lotman 1993: 328)

Bewegungen im Raum, das ist bei Lotman die Überschreitung einer im Text als normal gesetzten Grenze, bringen die normative Ordnung der fiktionalen Welt ins Wanken, wodurch letztlich die Handlung in Gang gesetzt wird. – „Die Figur, die den Raum durchquert, die Grenzen überschreitet und auf diese Weise einen Aktionsraum schafft, löst Instabilitäten aus und initiiert hiermit den Plot.“ (Hallet / Neumann 2009: 17)

In den 1980er und frühen 90er Jahren hat Lotman sein Grenzkonzept modifiziert und den Begriff der 'Semiosphäre' eingeführt. In seinem Aufsatz „Über die Semiosphäre“ (1990) bezieht sich Lotman auf den von dem ukrainischen Wissenschaftler und Politiker Vladimir Vernadskij eingeführten Begriff der Biosphäre, der „die Gesamtheit der belebten Materie“ (Lotman 1990: 288) bezeichnet. Ebenso könne man „das semiotische Universum als Gesamtheit einzelner Texte und in Beziehung zueinander abgeschlossener Sprachen sehen.“ (ebd., 289) Die Semiosphäre wird demnach von Lotman als „die Gesamtheit aller Zeichenbenutzer, Texte und Codes einer Kultur“ (ebd., 287) definiert.

Die Semiosphäre lässt sich als ein kulturelles System bzw. eine Gesellschaft beschreiben, innerhalb derer eine bestimmte Sprache funktioniert. Unter Sprache können auch verschiedene innerhalb einer Kultur geführte Diskurse und bestimmte kulturelle Phänomene verstanden werden. Innerhalb einer Semiosphäre können mehrere Sprachen und Diskurse parallel existieren, was zu einer gewissen Heterogenität führt. (vgl. Ruhe 2004: 11-12) Weiters gibt es innerhalb des semiotischen Raums ein graduelles Gefälle zwischen 'Kern' und 'Peripherie'. (vgl. Frank 2009: 69) Die „innere Ungleichmäßigkeit“

(Lotman 1990: 294) der Semiosphäre zeichnet sich „durch eine zur Peripherie hin zunehmend amorpher werdende semiotische Welt“ (ebd.) aus.

Vom Zentrum bis zum Rand der Semiosphäre finden sich verschiedene Übergangsstufen der Organisation – je größer die Entfernung zum Kern, desto geringer ist auch der Einfluss der institutionellen Macht, die vom Zentrum aus die Ordnung sichert. (vgl. Frank 2009: 69) Dem statischen Zentrum steht eine dynamische Peripherie gegenüber, die sich den Normen des Zentrums nicht unterordnet. (vgl. Ruhe 2004: 14-15) – „An der Peripherie werden neue Sprachen und Diskurse kreiert [...]. Im Gegensatz zu den statisch festgeschriebenen, normierten Systemen des Zentrums sind die Sprachen und Diskurse der Peripherie lebendig, kreativ und innovativ.“ (ebd., 15)

Es kann auch sein, dass die Peripherie bzw. die von ihr hervorgebrachten Texte und Metatexte nach und nach ins Zentrum rücken. Zentrum und Peripherie nehmen also keine fixen Positionen ein, sondern sie bleiben beweglich. Lotman führt als Beispiel die Expansion des römischen Imperiums an, in deren Verlauf sich die Peripherie immer mehr ausbreitete und schließlich die Übermacht gegenüber dem Zentrum gewann. (vgl. Lotman 1990: 293)

Neben dem binären Modell von Zentrum und Peripherie führt Lotman noch einen 'dritten' Begriff ein, die Grenze einer Semiosphäre. Die Grenzen sind für Lotman ein wesentlicher Punkt für die Entwicklung einer Semiosphäre, wobei Grenze hier im übertragenen Sinne zu verstehen ist und für jede Form von Grenze bzw. Abgrenzung stehen kann. (vgl. Ruhe 2004: 20-21) Der Raum der Semiosphäre ist in jedem Fall nach außen hin abgegrenzt. Es handelt sich jedoch nicht mehr um eine statische und unüberwindbare Grenze, wie in Lotmans älteren Modellen, sondern sie ähnelt vielmehr einer Membran:

Ähnlich wie in der Mathematik eine Grenze eine Menge von Punkten genannt wird, die gleichzeitig sowohl zum Außen- als auch zum Innenraum gehören, ist die semiotische Grenze eine Summe von zweisprachigen Übersetzer-'Filtern', bei deren Passieren der Text in eine andere Sprache (oder andere Sprachen) übersetzt wird, die sich *außerhalb* [Hervorh. im Original] der gegebenen Semiosphäre befinden. (Lotman 1990: 290)

Die Grenze des semiotischen Raums ist „ein zweisprachiger Mechanismus, der die äußeren Mitteilungen in die innere Sprache der Semiosphäre übersetzt und umgekehrt.“ (ebd., 291) Mit Hilfe dieser gewissermaßen durchlässigen (Außen-)Grenze kann die Semiosphäre mit

nichtsemiotischen oder anderssemiotischen Räumen in Kontakt treten. (vgl. ebd.) Es finden ständige Kontakte mit anderen Kulturen und Gesellschaften statt – das ist das vielleicht wichtigste Unterscheidungsmerkmal gegenüber Lotmans früherem Grenzkonzept. (vgl. Ruhe 2004: 21) Lotmans Semiosphären-Modell lässt sich demnach als „Modell der Interaktion miteinander in Beziehung stehender Kulturen“ (ebd., 11) lesen. Grenzen gibt es nicht nur zwischen einzelnen Semiosphären, sondern auch innerhalb der Semiosphäre selbst. Beide Grenzformen werden immer wieder neu verhandelt und sind ebenso wie das Verhältnis von Peripherie und Zentrum beweglich:

In Bezug auf die bereits oben erwähnte Opposition von Zentrum und Peripherie ist die Grenze einer Semiosphäre als die Peripherie der Peripherie anzusehen. Dies ist auch der Punkt, an dem eine Gesellschaft die Mitglieder ansiedelt, die besonders wenig angesehen sind. (ebd., 21)

Die Grenze wird gewissermaßen zu einem Ort des Exils. Gleichzeitig stellt sie aber einen in semiotischer Hinsicht besonders interessanten Raum dar. (vgl. ebd., 22) Durch die ständige Berührung mit anderen Semiosphären entsteht eine Grenzzone, die durch „kulturelle Zweisprachigkeit“ (Lotman 1990: 292) gekennzeichnet ist. An den Grenzen der Semiosphäre können durch die erhöhte semiotische Aktivität „völlig neue Semiosphären mit vollkommen veränderten Normen entstehen“ (Ruhe 2004: 22). Die Grenze wird zu einem für Kreolisierungen und Hybridität prädestinierten Raum, an dem sich durch ständigen Austausch und Übersetzung hybride kulturelle Systeme entwickeln. (vgl. ebd.)

An den Rändern der Kulturräume bzw. an der Peripherie der Peripherie tauchen nun Personen auf, „die aufgrund einer besonderen Gabe [...] oder eines besonderen Tätigkeitsmerkmals [...] zu beiden Welten gehören und gleichsam Übersetzer sind“ (Lotman 1990: 292). Die bewegliche Figur, die die Grenze überschreitet, erfährt hier eine entscheidende Aufwertung und erhält eine neue Funktion. Diese Figuren befinden sich nun nicht mehr *außen*, sobald sie die Grenze überschritten haben, sondern sie bekommen im Semiosphären-Modell einen Ort *an* der Grenze zugewiesen. (vgl. Frank 2009: 69) Sie werden zu so genannten 'Grenzgängern'. Das kann nach Monika Fludernik „sowohl jemand sein, der eine solche Grenze *überschreitet*, wie auch jemand, der sich auf der *Grenzlinie* bzw. im *Grenzbereich* bewegt. [...] Im Fall des Grenz-Gängers [...] gibt es einen Grenzbereich, eine *Zone*, die sowohl überschritten, wie auch als eigener Seinsbereich aufgefasst werden kann“ (Fludernik 1999: 99).

Lotmans räumliche Erzähltheorie ist durch eine extreme schematische Reduktion gekennzeichnet. Gerade hierin kann man aber auch ihre Stärke sehen, da vielseitige Anwendungen möglich sind. (vgl. Frank 2009: 68) Michael C. Frank betont, dass es Lotman nicht darum gehe, literarische Sujets in ihrer Vielschichtigkeit und Vollständigkeit abzubilden, sondern dass er lediglich die ihnen „zugrunde liegende, abstrakte Struktur eines Weltbildes beschreiben“ (ebd.) wolle.

Es ist naheliegend, dass Grenzen gerade in Literatur im Kontext von Migration auf verschiedenste Weise präsent sind – „Grenzen, die trennen, Grenzen als Hindernisse, Grenzen, die überschritten werden, Grenzen als Chancen.“ (Vlasta 2008: 309) Im Folgenden soll versucht werden, Lotmans Grenzmodell auf die Primärliteratur anzuwenden und herauszuarbeiten, welche räumlichen Oppositionen sich in den Texten manifestieren, in welcher Form sich die Grenzen zwischen diesen Teilbereichen bemerkbar machen und ob es zu Grenzüberschreitungen durch einzelne Figuren oder Gruppen von Figuren kommt. Weiters stellt sich die Frage, ob es Figuren gibt, die sich in der Grenzzone aufhalten und somit als Grenzgänger verstanden werden können.

3.1.1 *Selam Berlin*: Grenzgänger zwischen Osten und Westen

Im Titel des Romans von Yadé Kara, *Selam Berlin* (dt. 'Sei begrüßt, Berlin!'), wird die Verortung des Textes in unterschiedlichen Semiosphären bereits angedeutet. (vgl. Vlasta 2008: 275) Der neunzehnjährige Ich-Erzähler Hasan ist mit seiner Familie jahrelang zwischen Osten und Westen, zwischen Istanbul und Berlin, hin und her gependelt. Hasans Eltern hatten Istanbul verlassen und waren nach Westberlin emigriert, wo die Söhne Hasan und Ediz zur Welt kamen. Hasans Vater hängt sein Studium der Luftfahrttechnik bald darauf an den Haken und eröffnet gemeinsam mit seinem besten Freund Halim ein Reisebüro. Um die Kinder vor dem Einfluss der kapitalistischen westlichen Welt zu schützen, kehrt die Mutter mit ihnen nach Istanbul zurück, wo sie die deutsche Schule besuchen, während der Vater in Berlin zurückbleibt. (vgl. SB: 5)

Die erste grundlegende räumliche Opposition, die sich im Text ergibt, ist demnach Istanbul/Berlin, bzw. Osten/Westen. Diese Dichotomie macht sich für Hasan vor allem

durch seine Eltern bemerkbar, die jeweils in ihrer eigenen Welt in Istanbul bzw. Berlin leben: „Meine Eltern waren ein Nord-Süd-Gefälle. Ediz und ich standen dazwischen und mußten Position beziehen. Wir entschieden uns für New York. Somit waren wir auf neutralem Boden, hofften wird jedenfalls.“ (SB: 10) Hasan und Ediz wehren sich gegen eine Verortung in einer der beiden Semiosphären.

Im Text werden zwar einerseits Verortungen vorgenommen, indem er sehr konkrete Schauplätze benennt – in erster Linie Berlin, aber auch Istanbul. Berlin und Istanbul stellen jedoch an sich schon keine eindeutigen Punkte im Raum dar. (vgl. hierzu auch Vlasta 2008: 275-276) Istanbul ist nur in der Erinnerung Hasans bzw. in Erzählungen präsent. Die Stadt manifestiert sich im Text mehr als Gefühl denn als geographischer Ort, etwa wenn Hasans enge Freundin Leyla sich den neuesten Tratsch berichten lässt: „Leyla kannte Istanbul nur aus den Ferien, trotzdem liebte sie diese Stadt und ihre Skandalgeschichten. Sie bestand darauf, daß ich ihr alles auf türkisch erzählte. Sie wolle in das Istanbul-Gefühl kommen, sagte sie immer.“ (SB: 101)

Istanbul und Berlin stehen sich im Roman als gewissermaßen zerstückelte Städte gegenüber. Istanbul wird von einer Art Grenze durchzogen, dem Bosphorus zwischen Europa und Asien und im unmittelbar nach dem Mauerfall noch immer geteilten Berlin ist der Topos der Grenze ständig präsent. Die Ost-West-Grenze in Berlin ist im Roman weitaus deutlicher spürbar als jene zwischen den Kulturräumen Türkei und Deutschland. In den Köpfen der Menschen ist die Mauer im Sinne von Lotmans früherem Grenzkonzept als statische und unüberschreitbare Grenze verankert. Sie bildet einen fixen Bestandteil ihrer Lebenswelt: „Die Berliner Mauer war ins Fleisch gewachsen. Sie durchquerte Hirn, Herz, Niere der Westberliner.“ (SB: 45)

Die Mauer als Grenze zwischen Ost- und Westberlin bildet eine wichtige Konstante zur Aufrechterhaltung der Normen und Werte im kulturellen System des Romans. Als mit den Abrissarbeiten an der Mauer begonnen wird, ist es für Hasan so, als würde eine „lange Leinwand“ (SB: 305) einfach verschwinden – „Die durch Berlin gezogene und wieder aufgehobene West/Ost-Grenze wird zur verschiebenden Reflexionsfigur von Hasans Identität als Westberliner und Istanbuler.“ (Wagner-Egelhaaf 2005: 767)

Die Raumrelationen zwischen Berlin und Istanbul werden im Roman immer wieder aufgebrochen bzw. verschoben. Zu Beginn des Romans erscheint Istanbul als peripherer Ort, von dem aus Hasans Familie ihre Blicke auf das Zentrum Berlin richtet – gemeinsam sehen sie den Fall der Berliner Mauer im Fernsehen in Istanbul: „Trabis fahren durch den Grenzübergang Bornholmerstraße nach Westberlin. [...] Ostberliner liefen im Fernsehen und aus dem Fernsehen heraus durch die Mauer am Checkpoint Charlie vorbei direkt in den Westen auf den Kurfürstendamm.“ (SB: 8)

Hasan hat die Schule in Istanbul abgeschlossen und beschließt, nach Berlin zu gehen, an den Ort „des Weltgeschehens“ (SB: 8). Aus der Sichtweise der Elterngeneration hingegen bleibt Istanbul, obgleich chaotisch und überlaufen, eine lebendige und kosmopolitische Metropole, während Berlin statisch und provinziell wirkt: „Im Vergleich zu Istanbul war Berlin ein Kaff.“ (SB: 12)

Im Verlauf des Romans bekommt Berlin einen zunehmend peripheren Charakter. Am Ende zieht es die meisten Figuren weg aus dem 'Dorf' Berlin an andere Orte. (vgl. SB: 326) Leylas Freund, der schwarz-amerikanische Grenzsoldat Redfield will sich beispielsweise von Berlin nach Adana, in der Türkei, versetzen lassen. (vgl. SB 109) Hier kommt wiederum der Türkei eine zentrale Bedeutung zu. (vgl. hierzu auch Vlasta 2008: 305)

Teilweise verschmelzen die beiden Pole Berlin und Istanbul auch. An einer Stelle bemerkt Hasan selbst eine Verschiebung in seiner Wahrnehmung, als nach der Öffnung der Grenzen plötzlich Horden von rumänischen Roma in den Straßen Berlins betteln: „Es war wie vor den Moscheen in Istanbul.“ (SB: 325)

Grenzüberschreitungen bzw. Transgressionen sind im Roman allgegenwärtig. Bereits auf der extratextuellen Ebene kommt es zu einer Überschreitung der Normen: Yadé Kara greift als Autorin auf einen männlichen Erzähler und Protagonisten zurück. Lyn Marven spricht von „[c]ross-gender narrators“ (Marven 2009: 148). – „Literary gender crossing, used as a fictional distancing device, also enables the authors, and their protagonists, to cross other boundaries.“ (ebd., 149)

Bewegungen im Raum spielen für beinahe alle Figuren im Roman eine große Rolle. Es macht sich eine „Logik des 'Trans-““ bemerkbar, „die den aufgesuchten Orten die Differenz der jeweils anderen Orte einträgt.“ (Wagner-Egelhaaf 2005: 767) Hasans sagt über seine

eigene Familie: „Es war alles transit in unserem Leben.“ (SB: 17) Diese Formulierung kann sich sowohl auf die türkisch-deutsche Pendleridentität der Familie, wie auch auf Bewegungen über die innerdeutsche Grenze beziehen. (vgl. Wagner-Egelhaaf 2005: 767, Anm. 113)

Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang das Reisebüro, das Hasans Vater Said und sein Freund Halim in Westberlin betreiben. Durch die Zusammenarbeit mit der ostdeutschen Fluglinie Interflug ist Said geschäftlich oft im Osten Berlins unterwegs. (vgl. SB: 25) Mit seinem türkischen Pass kann er sich frei zwischen Westen und Osten hin und her bewegen. Die Mauer bewirkt hier eine Verschiebung zwischen Peripherie und Zentrum – Berliner befinden sich plötzlich an den Rändern der geteilten Stadt und werden zu Grenzbewohnern, während Immigranten sich in einer relativ privilegierten Position befinden, da sie die Grenze in den Osten leicht überschreiten und so die Stadt als Ganzes wahrnehmen können. (vgl. Marven 2009: 150) Für die türkischen Gastarbeiter, die Hauptkundschaft des Reisebüros, organisieren Halim und Said Charter-Flüge zwischen Berlin und Istanbul, was wiederum eine Grenzüberschreitung zwischen Deutschland und der Türkei bedeutet. (vgl. hierzu auch Vlasta 2008: 276) Darüber hinaus stellt das Reisebüro für die beiden Männer selbst einen Punkt dar, der nirgendwo fix verortet ist: „Hier hast du immer das Gefühl, jederzeit abzufahren, weit weg von dieser Mauer ... Verstehst du? [...] Da bist du im Transit ...“ (SB: 125)

Grenzüberschreitungen manifestieren sich aber auch in den zahlreichen multikulturellen Paarbeziehungen im Roman, die sich über kulturelle und sprachliche Grenzen hinwegsetzen. (vgl. Vlasta 2009: 106) Hasans Freundin aus Kindertagen, Leyla, hat einen türkischen Vater, Halim, und eine deutsche Mutter, Ingrid. Zwischen den beiden entbrennt regelmäßig ein „Kulturkrieg“ (SB: 129), wie Hasan es ausdrückt. Leyla wiederum ist mit dem schwarzen GI Redfield zusammen. Hasans Kumpel Kazim, Sohn türkischer Migranten, verliebt sich in Sukjeet, eine Inderin aus London. Hasan selbst beginnt eine leidenschaftliche Affäre mit Cora, deren Vater aus dem Irak stammt und deren Mutter Ostberlinerin ist. – „Der Roman erscheint überhaupt als Laboratorium der Transkulturalität. Fast alle Figuren, die auftreten, sind in irgendeiner Weise transkulturell.“ (Wagner-Egelhaaf 2005: 766)

Mit dem Mauerfall wird Hasans Familienidentität zerstreut, da sich herausstellt, dass sein Vater im Ostteil der Stadt eine langjährige Geliebte und mit dieser einen gemeinsamen Sohn hat. Hasan „gehört mit dem außerehelichen Verhältnis seines Vaters nunmehr einer wortwörtlich deutsch-türkischen Familie an, deren deutscher Anteil allerdings im östlichen Teil der Stadt lebt.“ (Vlasta 2008: 305) Kulturelle und ethnische Unterschiede stellen im Roman scheinbar weniger ein Hindernis dar, als die Ost-West-Grenze in Berlin. (vgl. hierzu auch Vlasta 2009: 107) – das wird besonders am Beispiel von Hasans Vater Said deutlich, für den Osten und Westen zwei völlig unterschiedliche semantische Felder darstellen:

Baba bewegte sich in zwei Systemen, auf zwei Bühnen, wie ein Schauspieler, der seine Kostüme und Requisiten für zwei Theaterstücke bereithält. So hielt Baba alles für Ost- und Westauftritte bereit. Über die Jahre hinweg wechselte er die Systeme, seine Garderobe, seine Taschen, seine Frauen. Es war Alltag für ihn, und er hatte die Sicherheit der Mauer. (SB: 309)

Im Fall von Baba kann man von einer „double migration“ (Marven 2009: 152) sprechen. Die innerdeutsche Migration steht im Text im Vordergrund, während sein türkisch-deutscher Migrationshintergrund zur Nebensache wird.

Die räumliche Relation Westberlin/Ostberlin könnte man mit der Opposition 'eigen/'fremd' oder auch 'neu'/'alt' gleichsetzen. Vieles in Ostberlin wirkt auf Hasan wie aus einer anderen Zeit. (vgl. SB: 79) Die Häuser sehen aus wie Ruinen nach dem Krieg (vgl. SB: 78) und die gesamte Umgebung erscheint dunkel und grau. (vgl. SB: 280) Selbst der Geruch von Ostberlin ist ein anderer: „Berlin hatte seit der Maueröffnung diesen fettig-ölig-schweren Geruch von den Abgasen, die Schornsteine und Trabis ausstießen.“ (SB: 280) Als Hasan mit seinem Vater bei dessen Geliebter Rosa im Osten zu Besuch ist, kommt ihm sogar dieser wie ein Fremder vor: „Baba paffte Zigaretten und soff Wodka. Ich erkannte ihn nicht wieder.“ (SB: 186)

In *Selam Berlin* kommt es gewissermaßen zu einer Verdopplung der räumlichen Relation von Osten und Westen. Ostberlin stellt einerseits den Ort der Immigration dar, – Baba reist in den Osten, um seine Geschäfte dort abzuwickeln – der Osten der Stadt ist aber andererseits auch ein Ort, von dem die Leute nach der Maueröffnung ab- bzw. auswandern. (vgl. Marven 2009: 157) Die 'Ossis', die auf einmal ganz Westberlin überfluten, werden von den ProtagonistInnen und vor allem auch von den Westdeutschen

fremder empfunden als die Kreuzberger Türken. Durch den Mauerfall werden die Ostberliner zu 'MigrantInnen', die zum ersten Mal die andere Seite der Stadt betreten und gleichzeitig (politisch gesehen) in ein anderes Land emigrieren. (vgl. ebd., 150) Hasan vergleicht seinen ostdeutschen Halbbruder Adem beispielsweise mit einem Ausländer: „Er [...] versuchte das West-System zu verstehen wie ein Gastarbeiter im Dschungel der westdeutschen Bürokratie.“ (SB: 208)

Hasan selbst nimmt im Roman einen Platz *an* der Grenze ein – er wechselt ganz bewusst zwischen den Kulturen und Identitäten: „Eigentlich hatte ich alles von beidem. Von Ost und West, von deutsch und türkisch, von hier und da. [...] Ich war wie ein Flummiball, sprang zwischen Osten und Westen hin und her, ha.“ (SB: 223) Ihm kommt auch die Rolle des Grenzgängers bzw. Übersetzers zu. Er tritt ganz klassisch als Übersetzer von einer Sprache in die andere in Aktion (vgl. SB: 159, 175), andererseits übersetzt er auch zwischen den Kulturen, wenn er zum Beispiel seinen Mitbewohnerinnen die türkische Lebensweise näher bringen möchte (vgl. SB: 204) oder wenn er versucht, dem deutschen Regisseur Wolf die Familienehre zu erklären. (vgl. SB: 244)

Die Wohnung von Hasans Familie in Berlin, in der dieser zu Beginn des Romans noch wohnt, befindet sich direkt *an* der Grenze: „Vor unserer Berliner Wohnung, da, wo andere einen Garten hatten, stand bei uns die Mauer. Wir konnten aus den Fenstern über Graffiti, Todesstreifen und Stacheldraht hinweg in den Osten schauen.“ (SB: 14) Abgesehen von der Mauer, rückt der Stadtteil Kreuzberg, in dem Hasan zumindest teilweise aufgewachsen ist, in den Mittelpunkt des Geschehens. In diesem Westberliner Viertel hat sich traditionell der Großteil der Gastarbeiter aus der Türkei und andere Migranten angesiedelt. (vgl. Vlasta 2008: 276) Kreuzberg wird im Roman zur Grenzzone, bzw. zur Peripherie der Peripherie im Sinne Lotmans:

Hier wohnten Autonome, Asylanten, Studenten, Türken, Wehrdienstverweigerer, Punks. Hier trugen türkische Frauen immer noch Kopftuch, auch nach zwanzig Jahren Deutschland. Deutsche Männer trugen immer noch Irokesenschnitt, auch nach zwölf Jahren Sex Pistols. Es war ein Reservat. (SB: 238)

In Kreuzberg haben sich nicht nur die Ausländer angesiedelt, sondern auch andere Gruppen, die innerhalb der Gesellschaft kein hohes Ansehen genießen. An diesem Ort des Exils macht sich auch die 'kulturelle Zweisprachigkeit', von der Lotman spricht, bemerkbar. Der Jugendslang, in dem Hasan mit seinen Freunden kommuniziert, besteht aus

deutschen, berlinerischen, türkischen und englischen Wörtern. Sein Kumpel Kazim begrüßt ihn beispielsweise mit den Worten: „Hey, Istanbulu, wat machst du denn hier, Lan?“ (SB: 76) Die Dynamik der Peripherie, die ihre eigenen innovativen und kreativen Sprachen und Diskurse entwickelt, kommt hier zum Tragen.

Im Laufe des Romans kommt es aber auch hier zu Bewegungen und Verschiebungen. Kreuzberg wird als innovative und kreative Peripherie von Schöneberg und der Szene am Winterfeldplatz abgelöst. (vgl. SB: 76-77) Hasan zieht schließlich selbst in eine WG in dieser Gegend: „Absolut Szene. Besser konnte es gar nicht gehen.“ (SB: 195) Kurz darauf bekommt er eine Rolle beim Film und denkt darüber nach, Tagesschauspieler zu werden. (vgl. SB: 273). Man kann also durchaus sagen, dass Hasan selbst sich von der Peripherie immer mehr ins Zentrum bewegt.

Selbst die Grenze zwischen Ost- und Westberlin kann letztlich nicht statisch gesehen werden. Das wird zum Beispiel deutlich, als Hasan für eine Filmaufnahme seinen Kopf durch eines der Löcher in der Mauer steckt:

Die Löcher in der Mauer waren groß. Man konnte den Kopf hindurchschieben und in den Osten reinschauen. Wie bunte Smarties guckten die Wachposten der DDR durch die Mauerlöcher zurück. [...] Ich steckte den Kopf rein und schaute in zwei eisblaue Augen eines Wachpostens der DDR. (SB: 55)

Das Bild von der durchlöcherten Mauer erinnert an die membranartige Grenze der Semiosphäre, wie sie Lotman beschreibt. Von beiden Seiten können Texte hereinströmen und werden in die Sprache der jeweils anderen Semiosphäre übersetzt. Gegen Ende des Romans sieht Hasan Berlin zum ersten Mal als *eine* Stadt und die Grenze verschwindet. (vgl. SB: 269) Der Roman endet mit einer „kurzentschlossenen, geradezu filmisch inszenierten Verortung“ (Wagner-Egelhaaf 2005: 767). Hasan beschließt, aus Berlin fortzugehen:

Eigentlich war doch alles so leicht, dachte ich. Denn ich wollte mich nicht festlegen, nicht anbinden, nicht seßhaft sein. Der Nomade in mir trieb mich zu neuen Orten, Plätzen, Städten und Straßen. Ich wollte weiter nach Westen, nach London, New York, San Francisco oder nach Osten? Nach Tokio, Teheran, Taschkent. Flughäfen, Bahnhöfe, Hotelzimmer. Nich hier, nicht da, einfach fort sein. Ja, das wollte ich, hey, ho, let's go! (SB: 382)

Mit diesem Ende wird deutlich, dass sich die Figur des Hasan jeglicher Form der Verortung entzieht. *Flughäfen, Bahnhöfe, Hotelzimmer* stellen Zwischenräume dar, Orte vollkommener Heimatlosigkeit außerhalb von Raum und Zeit. Hasan bewegt sich gerne in

diesen Grenzbereichen bzw. Zwischenzonen. Er erlebt sich nicht als gescheitert. – „Hasan ist ein Schelm, ein 'Trickster', eine Figur des Dritten.“ (Wagner-Egelhaaf 2005: 767)

Selam Berlin spielt nicht nur mit Dualitäten von Ost und West, sondern unterläuft diese. Die Relationen dieser Räume zueinander werden immer wieder neu definiert. Auch ethnische und nationale Zugehörigkeiten sind im Text keine eindeutigen Merkmale mehr. (vgl. Marven 2009: 149) Peripherie und Zentrum tauschen die Plätze und selbst Grenzen können nicht mehr als statisch und unüberschreitbar gesehen werden. In *Selam Berlin* sind Grenzüberschreitungen an der Tagesordnung und betreffen fast alle Figuren. Die Grenzen zwischen den Kulturräumen müssen im Sinne von Lotmans Semiosphären-Modell durchlässig gesehen werden. In der 'Grenzzone' Kreuzbergs, wo die Kulturen miteinander in Kontakt kommen, entwickeln sich hybride kulturelle Systeme. Der Grenzbereich mit den Figuren, die ihn bevölkern, rückt in *Selam Berlin* in den Mittelpunkt und entfaltet sein kreatives Potential.

3.1.2 *Zenzela* oder das Beben der Kulturen

Der Roman *Zenzela* von Azouz Begag ist von einer binären räumlichen Struktur gekennzeichnet, deren Pole die Teilräume Algerien bzw. Frankreich bilden. Die Handlung spielt abwechselnd in Sétif und El Asnam in Algerien und in Lyon. Die Ereignisse an diesen Orten werden in alternierenden Textfragmenten vom Protagonisten und Ich-Erzähler Farid geschildert. Die Struktur des Textes entspricht der konstanten Bewegung des Helden von einem Raum zum anderen.

Farid Belgacem, Anfang zwanzig und Sohn algerischer Immigranten, lebt mit seiner Familie in einer *HLM*-Siedlung² am Rand von Lyon. Seine Eltern haben ihre ganzen Ersparnisse in den Bau eines Hauses in ihrem Heimatort Sétif investiert und träumen davon, eines Tages mit der ganzen Familie dorthin zurückzukehren. Algerien wird im Roman eindeutig als Raum der Eltern definiert und dient gleichzeitig als Projektionsfläche, sowohl für Erinnerungen als auch für Sehnsüchte. „Das Haus ist eine Metapher für die

² Sozialbau-Wohnungen; *HLM* = *habitation à loyer modéré*. (vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/HLM>, 05.08.2011)

Hoffnung auf den Erhalt der Verwurzelung der Familie in der Heimat Algerien: Die Zahl der Etagen stimmt mit der Zahl der Generationen überein.“ (Ruhe 2004: 69)

Frankreich ist im Roman im Allgemeinen positiv besetzt, da es den ProtagonistInnen die Möglichkeit bietet, ihre Projekte zu verwirklichen. Farids Vater verdient in Frankreich das Geld, mit dem er den Hausbau in Sétif finanziert. (vgl. Z: 21) Die Zukunft der Kinder ist gesichert und die Rückkehr in die Heimat kann vorbereitet werden. – „[L]’image de la France est liée toujours à celle de la construction.“ (Zemrani 2009: 260) Frankreich ist darüber hinaus der Raum, in dem sich das gegenwärtige Leben und die persönlichen Entwicklungen abspielen.

Farid selbst ist „auf der ständigen Suche nach seinem Platz in der Welt und im Leben“ (Ruhe 2004: 67). Nach einem verlorenen Fußballmatch fragt ihn sein Trainer vorwurfsvoll: „De quel bord es-tu?“ (Z: 17) Diese Frage könnte man auch ganz allgemein auf die Position Farids zwischen den Semiosphären beziehen – er oszilliert immer wieder zwischen Frankreich und Algerien. Er befindet sich in einem Grenzbereich zwischen französischer Gesellschaft und maghrebinischen Immigranten, in dem sich eine neue, hybride Generation herausbildet. (vgl. Ruhe 2004: 43) Farid möchte jedoch, so scheint es zunächst, aus dem Grenzbereich ausbrechen und in einer der beiden Gesellschaften vollständig ankommen: „J’avais besoin d’un pays. Un endroit où m’arrêter. Une oasis. Il fallait que je franchisse le pas.“ (Z: 107) Während der Suche nach einer Heimat wird er von Alpträumen geplagt. Dadurch, dass er sich beiden Semiosphären auf eine gewisse Weise zugehörig fühlt, sieht er sich doppelt ausgegrenzt:

Mes coéquipiers m’ont sauté dessus, m’ont immobilisé sur le lit et voulaient me ligoter pour me lyncher. Je me suis débattu, j’envoyais des coups de tête, j’ai crié: 'Non, non, je suis avec vous, je suis avec vous!' Je ne voulais pas rester seul au monde. [...] J’étais sur l’un des deux bords, entre cauchemar et réalité, avec ma voix au milieu qui faisait le messenger entre le temps d’hier et le temps de demain, essayant de coller les deux bouts.
(Z: 25)

In Farids Alptraum manifestiert sich sowohl eine zeitliche, wie auch eine räumliche Kluft zwischen Algerien und Frankreich. Farid sieht sich als Mittler zwischen der Vergangenheit, die für seine Eltern und seine algerischen Wurzeln stehen könnte, und der Zukunft, die in diesem Fall durch sein Leben in Frankreich symbolisiert wird. Er scheint

nicht in der Lage zu sein, diese beiden Aspekte zu vereinen und sieht sich daher vor die Wahl gestellt. (vgl. Ruhe 2004: 69)

In Algerien sieht sich Farid mehr als Tourist, denn als Einheimischer. (vgl. Z: 87) Er protestiert nicht dagegen, dort als „passager“ (Z: 34) bezeichnet zu werden. Als er mit dem Auto durch die Gegend fährt und von einem *fellah*³ angehalten wird, bemerkt er: [J]e n'étais qu'un fils de l'exil en villégiature au pays des racines, disposant par hasard d'un véhicule à quatre roues [...]. Quelques secondes lui [dem *fellah*] avaient suffi pour déceler mon identité de sujet roulant non identifié, inoffensif. (Z: 45)

Durch diese doppelte Anspielung wird das Gefühl der Fremdheit noch verstärkt. Zum Einen ist die Formulierung *sujet roulant non identifié* ein intertextueller Verweis auf den Titel von Akli Tadjers Roman *Les ANI du Tassili* (1984). Als 'ANI' bezeichnet Tadjer die *arabes non identifiés*, diejenige Generation, der auch Farid angehört und die in den Augen der Elterngeneration droht, ihre Wurzeln zu verlieren. Weiters spielt auch Tadjer mit seinem Neologismus auf die *objets volants non identifiés* oder kurz 'OVNI', also die Fremdheit *par excellence* symbolisierenden UFOs an. (vgl. Ruhe 2004: 68)

Farid sieht sich aber nicht mehr als Objekt, das als fremd gesehen wird, sondern als handelndes Subjekt, das allerdings nur noch über einen fahrbaren Untersatz verfügt. Farid nimmt den *fellah* ein Stück im Auto mit, was als Parodie auf die vor allem in den USA berüchtigten Entführungen durch Außerirdische gelesen werden kann. (vgl. ebd., Anm. 139) Insofern ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass der 'Entführte' ihn später als „envoyé de dieu“ (Z: 50) bezeichnet und Farid damit erstmals auf seine Besonderheit aufmerksam macht. Laut Cornelia Ruhe steht Farid exemplarisch für seine Generation, für die er auch die Rolle des Propheten zu erfüllen hat. (vgl. Ruhe 2004: 67) Farids seherische Fähigkeiten manifestieren sich erstmals deutlich, als er im Schlaf das Erdbeben von El Asnam voraussieht:

Sur le coup, au beau milieu de la nuit, je ne savais pas qu'il s'agissait d'un séisme – comment pouvais-je deviner? –, je voyais seulement la terre s'ouvrir et aspirer dans une énorme crevasse tout ce qui se trouvait à sa surface, des arbres surtout, chênes et platanes, de si grands colosses qui se brisaient comme des fétus de paille. (Z: 25)

3 Bezeichnung für einen arabischen Bauer.

Der Verlust der kulturellen Wurzeln durch Farid und seine Generation ist für Ruhe vergleichbar mit einem Naturereignis. (vgl. Ruhe 2004: 68) *Zenzela*, so der Titel des Romans, „c'est l'ogresse sismique. Elle emporte tout sur son passage, les maisons, les humains et leurs rêves d'exilés...“ (Z: rückwärtiger Klappentext) *Zenzela* ist die treibende Kraft im Roman, die gleichsam für eine Erschütterung bzw. Verschiebung der Grenzen zwischen der französischen und der maghrebischen Kultur steht: „Begag's text uses the figure of the monster to underscore the shifting dynamics of cultural relations.“ (O'Riley 2003: 297)

Farid erfährt die Erschütterung der Grenzen zwischen den Semiosphären, „these shifting cultural dynamics“ (ebd., 300) am eigenen Körper. – „J'étais devenu marabout⁴, voyant, troisième œil.“ (Z: 30) Das Erdbeben selbst ist nicht eindeutig in Zeit und Raum zu verorten, es erschüttert die kulturellen Fundamente nicht nur in El Asnam, sondern auch in Lyon und Sétif und wird somit zum handlungsauslösenden Moment. (vgl. O'Riley 2003: 299)

Nach dem Beben von El Asnam, das er glaubt vorhergesehen zu haben, beginnt Farid, über seine kulturelle und affektive Zugehörigkeit nachzudenken. Die Fundamente des Hauses in Sétif sind bereits vor Jahren bei einem Erdbeben erschüttert worden: „Il y a dix ans, la zenzela qui s'était aventurée sur les hauts plateaux de Sétif l'avait fissurée et en avait fait, désormais, un château de cartes. Quelques fissures anodines qui se sont infectées par la suite.“ (Z: 33) Das Haus, das für die Verwurzelung der Familie in Algerien steht, stellt für die Generation der Kinder nur noch ein wackeliges Konstrukt aus Karten dar. (vgl. Ruhe 2004: 70) Auf der metaphorischen Ebene wird angedeutet, dass der Bruch mit der Familie und ihren Traditionen bei Farid mit dem Erreichen des Erwachsenenalters beginnt. Als der Bau des Hauses endlich abgeschlossen ist, beginnt sein langsamer Verfall. (vgl. ebd., 71) – „La maison foutait le camp à petit feu.“ (Z: 72)

So wie der Zement für das Haus in Sétif mit Erde gestreckt wurde und es daher instabil macht, so ist auch Farids Identität „trafiqué“ (Z: 67), hybrid, und lässt ihn zwischen den zwei möglichen Polen oszillieren. (vgl. Ruhe 2004: 70) Farid stellt gleichsam das Epizentrum dar, von dem die Erschütterungen und in der Folge auch die

4 Islamischer Heiliger. (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Marabout>, 02.09.2011)

Grenzverschiebungen, die nicht nur das Haus von Farids Eltern, sondern ganz Algerien und später auch Lyon betreffen, ausgehen. (vgl. O'Riley 2003: 300) – Während des ersten Erdbebens in Sétif wirft ihm die alte Akila, die eine Wohnung im Haus der Familie bewohnt, vor: „Tu as vu? Elle [*Zenzela*] est venue, hein? C'est toi qui l'as amenée de France...“ (Z: 34)

Symbolisch könnte hier die auf die Unabhängigkeit folgende Immigration zahlreicher Algerier nach Frankreich gemeint sein, durch die das Land nicht nur an Arbeitskräften, sondern auch an nationaler Identität verlor und gewissermaßen in seinen Grundfesten erschüttert wurde. Die zweite Generation, der Farid angehört, steht außerdem für eine Welle der 'inneren Emigration', die zu einer völligen Ablösung vom Mutterland und zur Herausbildung einer neuen Identität führte. (vgl. Ruhe 2004: 71)

Das Erdbeben in Sétif stellt für Farid einen 'carnaval insolite', eine Umkehrung und Infragestellung der gesellschaftlichen Ordnung im Sinne Michail Bachtins dar. (vgl. ebd.) Das Beben bietet einen Denkanstoß, der die Algerier dazu bringt, über Struktur und Organisation ihres Landes nachzudenken: „Finalement, à regarder de plus près, une bonne zenzela 'numéro 9 de Richter' ne détrusait-elle pas les fondations de la société et n'offrait-elle pas une excellente occasion de repenser l'organisation d'une véritable démocratie populaire et socialiste?“ (Z: 36)

Die Verbindung zwischen nationaler bzw. territorialer Zugehörigkeit und ethnischer Identität wird im Fall von Algerien gänzlich gekappt. (vgl. O'Riley 2003: 302) Die Ausläufer des Bebens von El Asnam führen zum endgültigen Zusammenbruch des Hauses: „La maison de Sétif s'est complètement écroulée.“ (Z: 138) Mit dem Zerfall des Hauses sind laut Cornelia Ruhe auch Farids algerische Wurzeln für immer gekappt. (vgl. Ruhe 2004: 72) Er kann sich nun dazu entschließen, sein Leben in Frankreich einzurichten: „C'est drôle, la secousse que j'ai ressentie à ce moment-là. Cela ne faisait plus aucun doute, nous n'allions jamais reconstruire de maison à Sétif. Il fallait planter la tente *ici* [Hervorh. im Original].“ (Z: 139-140) Man könnte auch sagen, dass es nun, da das Haus zerstört und eine Zukunft in der 'Heimat' für die Familie ausgeschlossen ist, für Farid erstmals zu einer Annäherung der beiden Pole Frankreich und Algerien kommt.

Die Opposition zwischen Algerien und Frankreich manifestiert sich im Roman weiters in Farids Schwärmerei für die Französin Anna, die im gegenüberliegenden Wohnblock lebt, und die für ihn den ganzen Roman hindurch unerreichbar bleibt. Dass die beiden unterschiedlichen Semiosphären zugeordnet sind, wird durch den räumlichen Abstand zwischen den Hochhäusern noch zusätzlich betont. Jeden Morgen beobachtet Farid Anna an der Bushaltestelle, wo sie den Bus in die entgegengesetzte Richtung nimmt. Auch hier ist eine räumliche Trennung durch eine dicht befahrene Straße gegeben. Durch Blicke versucht Farid, die Grenze zu überwinden, was ihm jedoch nicht gelingt: „Elle me laissait comme ça, menotté dans mes doutes, de l’autre côté du pont, sur l’autre bord, comme disent les footballeurs insensés.“ (Z: 41)

Auch hier bewirkt *Zenzela* eine Annäherung der beiden Pole. Nach seiner nächtlichen Vision beschließt Farid, in der *HLM*-Siedlung eine Hilfsaktion für die Erdbebenopfer von El Asnam zu starten. Unter dem Vorwand Flugzettel zu verteilen, betreten Farid und sein Freund Jésus endlich das Wohnhaus von Anna: „Il me faudrait un tremblement de terre dans les immeubles pour forcer le hasard et me procurer assez d’aplomb pour l’aborder.“ (Z: 37)

Im Text ist weiters eine starke Trennung in Innen- und Außenraum bzw. in privaten und öffentlichen Raum feststellbar. In Lyon spielt sich die Handlung hauptsächlich innerhalb der Wohnhäuser ab, die in Opposition zu jeglichem Außenraum stehen, was sich exemplarisch anhand eines Naturschauspiels bemerkbar macht: „Je me suis installé aux premières loges à côté de Jésus, les coudes plantés sur la rambarde de béton brut, et nous avons admiré ensemble, silencieux, les préparatifs de la bataille. L’orage contre l’immeuble.“ (Z: 51)

Die einzigen Außenräume, an denen etwas passiert, sind die Bushaltestelle und der Platz zwischen den Wohnhäusern, wo Farid am Ende des Romans zum ersten Mal mit Anna spricht. Es ist bezeichnend, dass das erste Treffen zwischen den beiden im Freien, gewissermaßen im Grenzbereich zwischen den Wohnblöcken stattfindet. Erst in diesem abgelegenen Zwischenbereich scheint der Kontakt zwischen den Semiosphären möglich zu sein: „Autour, dans le décor, il y avait ce grand immeuble qui tombait comme un rideau

tiré de théâtre, et derrière, une étendue, une place, un désert béton, comme enceinte.“ (Z: 128)

Farid verlässt die *HLM*-Siedlung nur zweimal, einmal in Begleitung seiner Mutter, um den *marabout* Sid Ahmed in Vaulx-en-Velin aufzusuchen, das zweite Mal als er auf der algerische Botschaft darum ansucht, als freiwilliger Helfer ins Erdbebengebiet geschickt zu werden. Wobei hier anzumerken ist, dass der *marabout* Sid Ahmed ebenfalls in einer peripheren Gegend wohnt, „[p]as dans la ZUP, mais derrière, du côté du vieux village, là où se trouvent encore des indigènes qui cultivent et mangent le cardon, à l’ombre des HLM.“ (Z: 56) – Farid und seine Mutter bewegen sich also nur von einer Grenzzone in die andere.

Die algerische Botschaft wiederum markiert einen Ort der räumlichen Kontinuität zwischen Frankreich und Algerien. Die „zone diplomatique“ (Z: 113) befindet sich zwar in Frankreich, ist aber semantisch Algerien zugeordnet und stellt somit sowohl eine äußere als auch eine innere Grenzüberschreitung dar: „J’aimais retrouver, au cœur de la capitale des Gauls, l’ambiance épique et épicée du bled [...] j’aimais cet endroit, c’était chez moi.“ (Z: 114)

Die Wohnung der Familie Belgacem stellt einen Ort dar, „qui ne change pas et s’impose par sa présence constante et marquante“ (Zemrani 2009: 201). Farids Vater ist im Roman eindeutig diesem Innenraum zugeordnet. Für ihn kommt es gar nicht in Frage, das Haus zu verlassen, „il avait mieux à faire, entre *Chapeau melon* et *Bottes de cuir*, allongé de tout son long sirotant un café préparé et servi par ma [Farids] sœur.“ (Z: 57) In *Zenzela* sind es die weiblichen Figuren, die die Grenze zwischen privatem und öffentlichem Raum überschreiten. Farids Schwester verlässt die Wohnung jeden Morgen, um zur Arbeit zu gehen (vgl. Z: 30) und auch seine Mutter besucht oft Freunde in anderen Stadtteilen (vgl. Z: 37). Dieser Rollentausch kann als Transgression der gesellschaftlichen Normen gelesen werden.

Die starke Trennung in 'drinnen' und 'draußen' ist aber auch in Sétif deutlich spürbar. Allein das Erdbeben bewirkt, dass sich das Leben der Menschen im Dorf, das sich hauptsächlich in ihren Häusern abspielt, zumindest für kurze Zeit nach draußen auf die Straße verlagert:

Pas après pas, j'admirais le spectacle de ces gens qui avaient plutôt l'habitude de vivre dans les intérieurs, volets fermés, hommes et femmes chacun de leur côté, et qui espéraient secrètement l'occasion d'une zenzela pour enjamber leur mitoyenneté et se regarder, se voir, s'apprécier, s'évaluer. (Z: 35)

In *Zenzela* kommt es weiters zu Verschiebungen im Verhältnis von Zentrum und Peripherie. Die Nachrichten vom verheerenden Erdbeben in El Asnam dringen in private Haushalte in ganz Frankreich. In Lyon sind die Sozialbauten am Rand der Stadt, in denen Farids Familie wie viele andere Einwandererfamilien aus dem Maghreb lebt, besonders von den Erschütterungen betroffen: „Une sacrée zenzela qui mettrait à genoux cette dizaine d'immeubles hauts de quinze et dix-sept étages, y compris la tour panoramique hexagonale. Une belle zenzela qui ensevelirait dans un remblais de béton armé près de vingt mille habitants“ (Z: 37).

Die hierarchische Aufteilung des sozialen Raums, die ethnische Minderheiten an die Ränder von Frankreichs Städten verdrängt, wird hier symbolisch aufgebrochen. Der hexagonale Überwachungsturm, von dem aus die Einteilung in Peripherie und Zentrum erfolgt, bricht zusammen. Damit rückt das periphere Gebiet an den Stadtgrenzen ein Stück weiter ins Zentrum. (vgl. O'Riley 2003: 302)

Die räumlichen Kategorien 'drinnen'/'draußen' bzw. Zentrum/Peripherie könnte man auch auf die Pole Frankreich und Algerien umlegen. Nach seinem enttäuschenden Besuch bei der algerischen Botschaft bemerkt Farid: „Je suis rentré chez moi en pensant à ma vie *ici* [Hervorh. im Original]. Après tout, c'était vrai: qu'allais-je faire là-bas?“ (Z: 124) Das Adverb *ici* bezieht sich nicht nur auf den Ort, an dem sich der Sprecher befindet, sondern versieht diesen auch mit einer affektiven Färbung. *Là-bas* hingegen steht sowohl für einen räumlichen Abstand, als auch für eine gewisse Aversion gegenüber Algerien. (vgl. Zemrani 2009: 266)

Zu Beginn des Romans wird die Schaffung eines hybriden Raums angedeutet, in welchem Identität losgelöst von kultureller Zugehörigkeit gesehen werden kann. Während eines Besuchs bei der *marabata* in der Nähe von Sétif verschwindet Farids kleiner Bruder Nabil plötzlich. „Ils vous ont pris le petit Nabil,“ (Z: 11) lautet die Warnung der Seherin. Farid findet ihn schließlich am Rande eines Friedhofs im Wald, im Gespräch mit zwei dubiosen Männern: „Il regardait les hommes embusqués un peu plus loin, muet, comme s

'il avait été en grande conversation avec eux et que, en fin de compte, il avait décidé de rester dans sa vie tranquille, avec sa famille.' (Z: 14)

Laut Cornelia Ruhe stehen die Männer für die Heimholung in die algerische Gesellschaft. (vgl. Ruhe 2004: 73) Nabil wehrt sich gegen diese 'Entführung', was wiederum dafür spricht, „dass Nabil – und mit ihm auch seine Familie und Farid – seine eigentliche Heimat bereits in jenem hybriden Zwischenraum gefunden hat, den Lotman als Grenze bezeichnet.“ (ebd.) Weder Frankreich noch Algerien stellen für die maghrebinischen Immigranten eine Heimat im Sinne des Ankommens in einer Kultur dar. In Frankreich leben sie in einem „cultural nomadism“ (O'Riley 2003: 302) in der Grenzzone der *banlieues*, die durch das Beben zwar gewissermaßen transzendierte, aber nicht ausgelöscht werden kann. (vgl. ebd.) *Zenzelas* Beben könnte somit für eine post- oder transnationale Sichtweise der Kulturräume Frankreich und Algerien bzw. für eine kulturelle Revolution zwischen und in Algerien und Frankreich stehen. (vgl. ebd., 297)

Ruhe verweist weiters auf einen ungenannten Intertext, der dem Erdbeben zusätzliche Bedeutung verleiht. Es handelt sich um Tahar Ouetars algerischen Roman *Ez-Zilzel* (1981), dessen Antiheld, Cheikh Boularouah, von Algier nach Constantine reist, wobei er eine tiefe Schlucht überqueren muss, über die sieben Brücken führen, die den sieben Kapiteln von Ouetars Roman entsprechen. – „Ebensolche Brücken versucht Farid sowohl zwischen den beiden Teilen seiner kulturellen Identität als auch zwischen sich, dem *beur* und Anna, der Französin zu bauen. Letztlich misslingt beides.“ (Ruhe 2004: 73)

Auf seinem Weg durch Constantine wird Boularouah von düsteren Vorahnungen bezüglich eines apokalyptischen Erdbebens geplagt, das die Stadt als Strafe für ihre Verdorbenheit heimsuchen werde. Der vermeintlich ausgehöhlte Fels, auf dem Constantine erbaut wurde, spiegelt die schwachen Fundamente einer Gesellschaft wider, der baldiger Zusammenbruch droht, ähnlich wie bei Begag der Einsturz des Hauses in Sétif den Verlust der arabischen Traditionen durch die zweite Generation symbolisiert. (vgl. ebd., 74) Durch den intertextuellen Bezug auf Tahar Ouetars Roman eröffnet sich laut Ruhe eine zusätzliche, religiöse Ebene, denn im Islam leitet ein Erdbeben den Tag der Auferstehung ein:

Die Apokalypse dieses Erdbebens, seine großen Umwälzungen gelten für Begags Protagonisten allerdings in einem weitgehend säkularisierten, privaten Rahmen. Durch den Bezug zu Ouettars Text, der wiederum die Verbindung zum Koran herstellt, erlangt es allerdings eine übergreifendere Bedeutung, die der Apokalypse. (Ruhe 2004: 74)

Zenzela bedeutet somit nicht nur das Ende einer bisherigen Welt, sondern eines ganzen Zeitalters, das aber gleichzeitig einen Neuanfang zu beinhalten scheint, der eine neue Generation hervorbringt. Für Farid steht am Ende fest: „J’allais juste effacer le disque dur, oublier, si je trouvais le courage, et ouvrir un nouveau fichier de vie.“ (Z: 140)

Die Grenze als prädestinierter Ort für diese kreolisierte Generation wird im Text bereits angedeutet. Farid ist jedoch die einzige Figur im Roman, die man als 'Grenzgänger' bezeichnen könnte, da er sich in beiden Räumen – sowohl in Algerien als auch in Frankreich – in einem Grenzbereich bewegt. Die Opposition zwischen diesen beiden Teilräumen ist im Roman stark spürbar und wird durch die Struktur des Textes, der sich vom Anfang bis zum Ende in die Bereiche Frankreich/Algerien trennt, noch zusätzlich unterstrichen. Erst das Erdbeben bringt Bewegung in die Raumrelationen im Roman. Durch *Zenzela* werden die Binäroptionen zwischen und in Frankreich und Algerien aufgebrochen und verschoben.

3.2 Konzepte alternativer Räume: Michel Foucault und Homi K. Bhabha

Das folgende Kapitel konzentriert sich auf Konzepte alternativer Räume, wie sie Michel Foucault und Homi K. Bhabha entwickelt haben. Es handelt sich hierbei um Räume, die gegen vorgegebene Raumstrukturen operieren. Sie stellen 'Gegenorte' bzw. 'Zwischenräume' dar, die ein Nebeneinander von scheinbar unvereinbaren räumlichen bzw. kulturellen Kategorien ermöglichen. Auch wenn Foucaults Theorie der 'Heterotopien' und Bhabhas Konzept des 'Dritten Raums' getrennt behandelt werden müssen, so sind sie doch in derselben 'Theoriesynergie' zu sehen, wie Doris Bachmann-Medick betont. (vgl. Bachmann-Medick 2006: 204) Es scheint mir daher angebracht, die Raumkonzepte der beiden Theoretiker im selben Kapitel vorzustellen, um sie dann bei den Textanalysen parallel anwenden zu können.

Der Poststrukturalist Michel Foucault hat sich zwar nur in wenigen Texten mit der Raumthematik befasst, seine Ausführungen haben aber, wie oben erwähnt, wesentlich zum *spatial turn* in den Kultur- und Sozialwissenschaften beigetragen. Der Begriff des Raums unterliegt im Werk Foucaults einer ständigen Entwicklung. Während zu Beginn die Verbindung von Sprache und Raum eine große Rolle spielt, greift Foucault die Raumproblematik später im Hinblick auf die Verbindung von Macht und Raum wieder auf. Der 1967 geprägte Begriff der 'Heterotopien' sollte vor allem in der Architekturtheorie eine rege Rezeption erfahren. (vgl. Ruoff 2007: 169)

In dem bereits erwähnten Vortrag „Von anderen Räumen“ verzeichnet Foucault gleich zu Beginn einen Übergang von der zeitlichen zur räumlichen Ordnung. Während das abendländische Bild der Welt im 19. Jahrhundert im Sinne eines zeitlichen Nacheinander organisiert war, werde es heute zunehmend räumlich strukturiert. (vgl. Hallet/Neumann 2009: 13) Um dies zu illustrieren, umreißt Foucault zunächst kurz die Geschichte des sozialen Raums. „Foucaults eigentliches Interesse besteht jedoch darin, zu beobachten, wie Widerstand gegen Raumstrukturen ausgeübt wird und wie dadurch andere Räume entstehen.“ (Günzel 2010: 197)

Innerhalb der 'anderen Räume' differenziert Foucault zwischen 'Utopien' und 'Heterotopien'. Utopien sind „Orte ohne realen Ort“ (Foucault 2006: 320), vorgestellte und beschriebene Räume, die „entweder das vervollkommnete Bild oder das Gegenbild der Gesellschaft“ (ebd.) entwerfen. Heterotopien hingegen sind „tatsächlich verwirklichte Utopien“ (ebd.). Sie bilden „gleichsam Gegenorte“ (ebd.). Die Heterotopien oder andersartigen Räume nehmen in jeder Gesellschaft unterschiedliche Formen an. (vgl. ebd., 321) Sie sind „durch eine paradoxe Verortung innerhalb und außerhalb der Gesellschaft gekennzeichnet.“ (Hallet/Neumann 2009: 13)

Foucault listet fünf Grundsätze zur Beschreibung der Heterotopien auf. Zunächst unterscheidet er zwei Hauptgruppen von Heterotopien. In den 'primitiven' Gesellschaften gibt es die sogenannte 'Krisenheterotopie'. Das sind „privilegierte, heilige oder verbotene Orte“ (Foucault 2006: 322), die bestimmten Gruppen von Menschen vorbehalten sind, die sich aus der Sicht der Gesellschaft, in der sie leben, in einer Art Krisenzustand befinden. Das können Heranwachsende sein, Frauen während der Monatsblutung, Frauen im Kindbett, Greise, etc. (vgl. ebd.) Krisenheterotopien werden in der gegenwärtigen Gesellschaft durch 'Abweichungsheterotopien' ersetzt. Das sind „Orte, an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht.“ (ebd.) Foucault nennt als Beispiel Sanatorien, psychiatrische Anstalten, Gefängnisse, und Altersheime – wobei Altersheime einen Sonderfall an der Grenze zwischen Krisen- und Abweichungsheterotopien darstellen, da das Alter als Krise, wie auch als Abweichung gesehen werden kann. (vgl. ebd.)

Der zweite Grundsatz besagt, dass eine Gesellschaft bereits bestehende Heterotopien umfunktionieren kann. (vgl. ebd.) Als Beispiel führt Foucault den Friedhof an, dessen Funktionsweise mit der Zeit eine Mutation erfahren hat. In der abendländischen Kultur war er bis Ende des 18. Jahrhunderts mitten in der Stadt angesiedelt. Erst im 19. Jahrhundert wurden die Friedhöfe an den Stadtrand verlegt. Die Toten wurden gewissermaßen 'ausgelagert' und die Friedhöfe wurden zu einer 'anderen Stadt'. (vgl. ebd., 322-324)

In seinem dritten Grundsatz spricht Foucault den Heterotopien die Fähigkeit zu, „mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen.“ (Foucault 2006: 324) Beispiele für diese Art

von Heterotopien sind etwa das Theater oder das Kino, die auf der Bühne bzw. der Leinwand völlig unvereinbare Räume synchronisieren. (vgl. ebd.)

Foucaults vierter Grundsatz besagt, dass Heterotopien „meist in Verbindung mit zeitlichen Brüchen“, (ebd.) sogenannten 'Heterochronien' auftreten. Heterotopien und Heterochronien können auf verschiedene Weise ineinander greifen. Der Friedhof steht etwa für eine Unterbrechung der Zeit. In Museen oder Bibliotheken wird die Zeit „unablässig angesammelt und aufgestapelt“ (ebd., 325). Weiters gibt es auch noch Heterotopien, die mit den flüchtigen und vergänglichen Aspekten der Zeit in Verbindung stehen. Foucault bezieht sich hier vor allem auf die „Gestalt des Festes.“ (ebd.) Beispiele für diese Art von Heterotopien, die „vollkommen aufs Zeitliche ausgerichtet“ (ebd.) sind, stellen Jahrmärkte oder Feriendörfer dar.

Laut Foucaults fünftem Grundsatz verfügen Heterotopien immer über ein „System der Öffnung und Abschließung“ (ebd.). Oft muss man beim Betreten einer Heterotopie Eingangs- und Reinigungsrituale absolvieren. Das muslimische Hammam oder die skandinavische Sauna stellen einen Sonderfall dar, da sie ganz der Reinigung dienen. (vgl. ebd., 326) Als letztes Merkmal der Heterotopien führt Foucault schließlich an, „dass sie gegenüber dem übrigen Raum eine Funktion ausüben, die sich zwischen zwei extremen Polen bewegt.“ (ebd.) Entweder gehe es darum, einen illusionären Raum zu schaffen, der alle realen Orte als die noch größere Illusion entlarvt, oder aber es wird ein anderer realer Raum geschaffen, „der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.“ (ebd.) Foucault spricht in diesem Fall von einer „kompensatorische[n] Heterotopie“ (ebd.). Orte, die diese Funktion übernehmen, sind beispielsweise Freudenhäuser und Kolonien, „die beiden Extremformen der Heterotopie“ (ebd., 327). Foucault nennt zum Abschluss noch das Schiff als Heterotopie *par excellence*. Es stellt einen schwimmenden Raum dar, einen Ort ohne Ort, der in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert ist. (vgl. ebd.) Es fährt „von Hafen zu Hafen, von Wache zu Wache, von Freudenhaus zu Freudenhaus bis in die Kolonien“ (ebd.).

Viele literarische Texte spielen an oder mit Heterotopien. Das Medium der Literatur eignet sich laut Hallet und Neumann besonders dafür, „Konstellationen der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (Hallet/Neumann 2009: 14) auszuloten. Heterogene

Räume werden aufeinander bezogen und gegebene Raumsysteme dadurch umcodiert. (vgl. ebd.) Während Foucaults Heterotopien reale Gegenorte zu den Alltagsorten unserer Gesellschaft darstellen, steht Homi K. Bhabhas Konzept des 'Dritten Raums' für einen symbolischen 'Zwischenraum', in dem sich verschiedene Räume überlagern bzw. vermischen.

In dem Band *Die Verortung der Kultur* (2000) geht der postkoloniale Literatur- und Kulturtheoretiker Bhabha in verschiedenen Aufsätzen der Frage nach, „welche neuen Topographien sich durch die Herausforderung der tradierten Hegemonie der westlichen Kultur durch ethnische Minderheiten ergeben.“ (Bronfen, 2000: IX) Ein wichtiger Punkt ist hierbei, wie sich in unserer Gegenwart Formen und Theorien denken lassen, die über bestehende Denkmodelle von Kulturen und des postkolonialen Kulturkontakts hinausgehen. (vgl. Bonz/Struve 2006: 141)

In der von Bhabha entworfenen Topographie entsteht statt kultureller Verschiedenheit 'kulturelle Differenz'. Diese kulturelle Differenz gleicht einem plötzlichen Schock, durch den kulturelle Bewertungen und Interpretationen aufgebrochen werden. (vgl. Bronfen 2000: XIV) – „Die Minderheiten artikulieren in ihrem kulturellen Sinnhorizont eine andere Zeit, eine andere Gegenwart, die sich aus einer anderen Vergangenheit speist und andere Zukunftsentwürfe mit sich bringt.“ (Bonz/Struve 2006: 141) 'Differenz' steht in der Terminologie Bhabhas für einen Kulturbegriff, der Antagonismen, Widersprüchlichkeiten und gar Inkommensurabilitäten als Basis kultureller und politischer Konzepte denkt. (vgl. ebd., 143)

Bei der Artikulation von Differenz geht es laut Bhabha in erster Linie darum, 'kulturelle Hybriditäten' zu autorisieren. (vgl. Bhabha 2000: 3) 'Hybridität' ist als Gegenkonzept zu den Leitbegriffen multikultureller Gesellschaften wie Akkulturation, Integration, Assimilation usw. zu sehen. „Stattdessen wird das wechselseitige Ineinanderwirken verschiedener, auch antagonistischer Kulturen und Teilkulturen betont.“ (Bachmann-Medick 2006: 198) Hybridität bedeutet in Anlehnung an Bachtin die prozessuale und kreative Neukonstruktion von Identitäten.

Diese Neukonstruktionen speisen sich nicht aus zwei oder mehr Originalen und lösen sich in einer hegelianischen Synthese quasi auf, sondern müssen sich in einem Dritten

Raum als tatsächlich neue Formen mit inhärenten Differenzen, Ambivalenzen und Widersprüchen denken lassen. (Bonz/Struve 2006: 144)

Seine Konzeption des 'Dritten Raums' als 'Zwischenraum' beschreibt Bhabha anhand einer Installation der afro-amerikanischen Künstlerin Renée Green am *Institute of Contemporary Art*, New York, in der sie das gesamte Gebäude für eine Inszenierung der identitätsstiftenden Binarität zwischen 'Oben' und 'Unten', 'Schwarz' und 'Weiß', 'Himmel' und 'Hölle' nutzt. Im Mittelpunkt der Ausstellung steht dabei das Treppenhaus, ein Raum des 'Dazwischen' und gleichzeitig ein konstituierender Bereich:

Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozeß symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstruiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, daß sich Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. (Bhabha 2000: 5)

Bhabha spricht von sogenannten „Zwischen-Räumen“ (ebd., 2), in denen Identitäten neu verhandelt werden und wo innovative Orte „der Zusammenarbeit und des Widerstreits“ (ebd.) entstehen. Diese Zwischenräume machen für Bhabha das Wesen der Kultur aus. (vgl. Bonz/Struve 2006: 145) Wobei das 'zwischen' hier kritisch zu sehen ist, da es das Bild von einander statisch gegenüberstehenden Kulturräumen entstehen lässt. Meines Erachtens ist der 'Dritte Raum' jedoch außerhalb jeglicher binärer Oppositionen und unabhängig von etwaigen Begrenzungen zu sehen.

An Bhabhas theoretischen Texten ist auffallend, dass durch seine Art zu Schreiben seine Konzeption von Hybridität und der Öffnung des Dritten Raums widergespiegelt wird. Es geht ihm nicht darum, feste Definitionen zu formulieren oder sich in einen spezifischen wissenschaftlichen Diskurs einzuschreiben, sondern Bhabha formuliert in Anlehnung an eine Vielfalt unterschiedlicher Konzepte aus Literaturwissenschaft, Cultural Studies, Psychoanalyse und Philosophie seine eigene Theorie. In seinen (postkolonialen) Lektüren befragt und entwickelt er seine Konzepte an und in den Werken von verschiedenen KünstlerInnen und TheoretikerInnen. (vgl. ebd., 150)

Laut Doris Bachmann-Medick entwickelt Bhabha in *Die Verortung der Kultur* eine neue Sicht von Kulturübersetzung, da er „Übersetzungsprozesse im Sinne fruchtbarer Verfremdungen und Überlagerungen von Bedeutungen“ (Bachmann-Medick 1998: 19) auffasst. Den Dritten Raum könne man als „produktive Kontaktsphäre 'zwischen' den

Kulturen“ (ebd., 20) beschreiben. Bachmann-Medick merkt als Kritikpunkt den hohen Abstraktionsgrad der Bhabha'schen Konzeptionen an. (vgl. ebd., 22) Das Konzept des Dritten Raums bezieht sich zwar auf Räumlichkeit, geht aber als epistemologische Kategorie über das Spatiale, Topographische hinaus. (vgl. Bonz/Struve 2006: 145) Eine wichtige Frage, die man sich in Bezug auf den Dritten Raum stellen muss, lautet daher: „Ist ein Raum oder eher eine Erfahrungs- und Existenzform gemeint?“ (Bachmann-Medick 1998: 22) Auf diese Frage findet sich bei Bhabha keine explizite Antwort. Nach Bachmann-Medick ist beides möglich.

Einerseits steht der Dritte Raum für ein umfassendes kulturwissenschaftliches Konzept, das gegen Dichotomien, gegen binäre Kategorisierungen einschreitet. Es gründet sich auf einer bestimmten Existenzform, wie sie aus den postkolonialen Migrationsbewegungen und der Selbstverortung und -Artikulation der Subjekte entspringt. Der Dritte Raum stellt hier einen Gegenentwurf zu einer Identitätspolitik dar, die auf ein Festschreiben ethnischer Identitäten abzielt. (vgl. ebd., 23) Die zweite Dimension des Dritten Raums ist nicht nur konzeptuell, sondern auch räumlich zu sehen und entspricht der Vorstellung

eines Kontaktraums, eines Vermischungsraums, eines Zwischen- und Überlappungsraums von Grenzzonen und Grenzsituationen. Gemeint ist ein Ort der Auseinandersetzung in und zwischen Kulturen, in dem Grenzziehungen (z.B. zwischen Eigenem und Fremdem) destabilisiert werden können. (Bachmann-Medick 2006: 205)

In den folgenden Textanalysen sollen nun einerseits literarische Entwürfe von 'anderen Räumen' herausgearbeitet werden. – Spielt der Text an oder mit Heterotopien? Welche Formen von Heterotopien machen sich bemerkbar? Und welche Funktion haben diese 'anderen Räume' im Text? Andererseits soll das Augenmerk auf einem Dritten Raum liegen, der eine Art 'Kontaktraum' zwischen den Kulturen darstellt. Auf welche Art und Weise kann durch literarische Raumdarstellung kulturelle Hybridität ausgedrückt werden?

3.2.1 *Zwischenstationen* – „Die bessere Welt war immer anderswo gewesen“⁵

Der Roman *Zwischenstationen* (1999) von Vladimir Vertlib erzählt die Odyssee einer aus Leningrad stammenden jüdischen Familie, die über zehn Jahre dauert und den zunächst fünfjährigen Ich-Erzähler mit seinen Eltern aus der Sowjetunion durch Europa, Israel und die USA führt, ehe die Familie zum wiederholten Mal im ungeliebten Wien landet und sich schließlich zum Bleiben entschließt. Das Motiv der Reise, das im Titel bereits angedeutet wird, zieht sich durch den ganzen Text. Ursprünglich war Israel als neue Heimat für die Familie vorgesehen, doch der jüdische Staat entpuppt sich vor allem für den zionistischen Vater als große Enttäuschung. (vgl. ZS: 38) Und so setzt die Familie ihre Irrfahrt fort, um an einem anderen Ort ein Leben aufzubauen. Das Ende der 'Zwischenstationen' ist dabei immer dasselbe: Dort, wo es dem Vater gefällt, darf die Familie nicht bleiben und dort, wo sie bleiben dürfte, gefällt es ihm nicht. (vgl. Heero 2009: 220) Katrin Molnár spricht von einer „verworrene[n] Situation der permanenten Deplazierung und des ständigen Unterwegsseins“ (Molnár 2009: 324).

Die Erzählperspektive ist durch eine gewisse Distanz geprägt, es handelt sich keineswegs durchgängig um eine kindliche Perspektive, sondern die Geschichte wird vom Erzähler aus der fiktiven Gegenwart heraus erzählt und im Nachhinein arrangiert. (vgl. Teufel/Schmitz 2007: 206-207) Der Roman setzt mit einer Erinnerungs-Reise des erwachsenen Ich-Erzählers in seine Geburtsstadt St. Petersburg ein, wo er seine Großmutter besuchen will. Bei seiner Ankunft bemerkt er den Zeitsprung, durch den das Land und mit ihm ganz Mittel- und Osteuropa geprägt wurde, und der seiner ehemaligen Heimatstadt einen heterotopen Charakter verleiht: „Als die DDR ihrem Ende zuing, schrieb ein scharfsinniger Journalist, daß dort jedes zweite Jahrzehnt ausgefallen wäre, eigentlich ausgefallen wurde. [...] Die Sowjetunion übersprang gleich drei Jahrzehnte, das war billiger. Die fünfziger Jahre gingen über in die neunziger.“ (ZS: 6)

Annette Teufel und Walter Schmitz interpretieren die Reise als Versuch des Erzählers, „über diese Schwelle der Zeit“ (Teufel/Schmitz 2007: 229) zurückzukommen. Der Erzähler wird in seinen Hoffnungen jedoch enttäuscht, er bleibt fremd in der Stadt, ein „Ausländer“ (ZS: 7) und sieht darüber hinaus die Familiengeschichte vor sich zerbrechen. Auch die

⁵ ZS: 264.

Briefe des Erzählers, die die Lebensgeschichte der Großmutter zu Ende führen sollen, fallen „etwas unklar und verworren aus [...], da ja noch so wenig Zeit vergangen ist. Vieles gerät durcheinander, und im Kopf herrscht (so wie im Leben) ein großes Chaos ...“ (ZS: 7)

Nicht nur die Zeit ist in Verwirrung, sondern auch eine gewisse 'Ortlosigkeit' des Erzählers ist feststellbar. Rückblickend auf die zahlreichen Zugfahrten seiner Kindheit und Jugend – auch seine Heimatstadt hatte er mit dem Zug verlassen – bemerkt er: „Obwohl ich, wie mir scheint, schon zwanzig Jahre unterwegs bin, werden die Zielbahnhöfe angeblich erreicht.“ (ZS: 8) Man kann sagen, dass sich Vertlibs Erzähler auf einer permanenten Durchreise befindet. Der fahrende Zug steht für diese unaufhaltsame Bewegung von einem Ort zum anderen – ähnlich dem Schiff ist der Zug ein 'Ort ohne Ort', der verschiedene Räume in sich vereint, und somit eine Heterotopie.

Bereits zu Beginn des Romans macht sich also eine „De-plazierung“ (Bhabha 2000: 14) des Protagonisten bemerkbar, die mit einer Art „Zwischen-Zeitlichkeit“ (ebd., 20) einhergeht und somit eine Verortung unseres Helden an einem geographisch oder kulturell fixierten Ort unmöglich macht. Von den diversen 'Zwischenstationen' seines Lebens bleiben ihm am Ende nur bruchstückhafte, verworrene Erinnerungen, die „ineinander übergehen, die Zuordnung schwer machen, sich verdichten zu einem einzigen Gefühl der Zwischenwelt.“ (ZS: 263)

Aigi Heero unterscheidet in ihrem Aufsatz „Zwischen Ost und West: Orte in der deutschsprachigen transkulturellen Literatur“ zwischen 'Alltagsorten' und 'Sehnsuchtsorten'. Bei den Alltagsorten handelt es sich um die Orte, an denen die ProtagonistInnen sich niedergelassen haben und wo sie ihr Leben in der neuen Umgebung meistern müssen. Ein Sehnsuchtsort kann ein emotional besetzter Ort sein, bei dem es keine Rolle spielt, ob der Held an diesem Ort tatsächlich gewesen ist oder nicht. Dazu gehören Traumziele, aber auch Orte, die die Helden nur von Erzählungen oder Beschreibungen kennen. (vgl. Heero 2009: 208-209) Für die folgende Analyse soll diese Einteilung als eine Art Leitfaden dienen.

Die Alltagsorte in *Zwischenstationen* lassen sich durchwegs als dezentrierte, deplazierte Orte oder transitorische Räume beschreiben. (vgl. Molnár 2009: 325) In Wien bewohnt die

Familie des Protagonisten eine ärmliche Wohnung im „russischen Schloß“ (ZS: 30), einem heruntergekommenen Mietshaus in der Brigittenau. Das Haus wird zu einem großen Teil von russischen Juden bewohnt, die auf eine Rückkehrerlaubnis in die Sowjetunion warten. (vgl. ZS: 30) Wien hat die Funktion einer „Drehscheibe der Ostemigration“. (ZS: 30) In Israel wird die Familie in ein „Kischlak“ abgeschoben, eine Siedlung, in der fast ausschließlich Zuwanderer aus der Sowjetunion leben. (vgl. ZS: 106) In Italien ist sie im Badeort Ostia einquartiert, wo viele russische Juden auf ihr amerikanisches Visum warten. (vgl. ZS: 139) In den USA ist es „Little Odessa“, ein russisch-jüdisches Einwandererviertel im New Yorker Stadtteil Brooklyn (vgl. ZS: 187), wo die Emigranten kurzfristig eine Bleibe finden.

Meist sind diese Orte räumlich vom Zentrum bzw. vom Rest der Gesellschaft abgegrenzt: Nach Ostia gelangt man erst nach einer langen Fahrt mit Straßenbahn und Zug, „vorbei an der Trostlosigkeit von Einfamilienhäusern, Wohnblöcken, Industrieanlagen, Feldern, Autobahnen und Schnellstraßen [...]“. (ZS: 139) In Israel ist es eine riesige Orangenplantage, die die Einwanderersiedlung vom nächsten Ort abgrenzt: „Fast bis an den Horizont reichte die Plantage, ein Flickenteppich in Grün und Orange. In weiter Ferne konnte man die Häuser von Rischon-le-Zion erkennen – kleine Würfel in Weiß und Grau.“ (ZS: 109) All diese Orte könnte man mit Foucault als Abweichungsheterotopien bezeichnen. Sie bilden „Gegen-Orte zum Autochthonen“ (Molnár 2009: 325).

An manchen dieser Gegenorte entsteht ein Raum, an dem sich „eine Vielheit territorialer Signifikationen hybridisierend überlagern“ (ebd.), wie zum Beispiel im 'russischen Schloß':

Jeden Tag spielte ich mit den anderen Emigrantenkindern in den Gängen, auf der Stiege und im Hof, verließ das Haus kaum und glaubte beinahe, die eigentümliche Außenwelt dieses fremden Landes existiere gar nicht, sei nur ein Gerücht oder ein Märchen. Ich dachte manchmal, ich sei in Israel, dann wieder, ich sei in Rußland, bis ich verstand, daß beides stimmte. Das Haus war ein Teil Israels und Rußlands, der sich in einer fremden Welt namens Wien befand. Keine Frage: Die Welt war wie eine Anzahl von Schachteln aufgebaut, die ineinanderpaßten. (ZS: 31)

Das russische Schloß zeichnet sich einerseits durch mehrere Merkmale einer Heterotopie aus. Zunächst scheint es ein in sich geschlossener Raum zu sein, der über bestimmte Öffnungs- und Abschließungsmechanismen verfügt. Der Erzähler nimmt die Außenwelt des fremden Landes kaum wahr. Weiters wird durch das Bild der

ineinandergeschobenen Schachteln ein paradoxer Raum konstruiert, der so unterschiedliche und entfernt liegende kulturelle Räume wie Israel, Russland und Wien ineinander verschränkt. (vgl. hierzu auch Hahn 2009: 306) Die Beschreibungen des Erzählers weisen aber auch auf die Öffnung eines Dritten Raums hin. Die Emigrantenkinder halten sich hauptsächlich „in den Gängen, auf der Stiege und im Hof“ (ZS: 31) auf, in 'Zwischen'- bzw. Schwellenräumen. Die 'Spielräume' der Kinder könnten somit als ein Ausdruck ihrer kulturellen Differenz gelesen werden.

Andere Alltagsorte im Roman stellen Heterotopien der Zeit dar. Während des zweiten Wien-Aufenthaltes der Familie verbringt der zu diesem Zeitpunkt sechsjährige Erzähler die Nachmittage bei einer älteren Dame, Frau Ernestine Berger. „Frau Bergers Wohnung ist eine Mischung aus Photogalerie und Museum für Naturgeschichte.“ (ZS: 52) Zwischen Fotos von uniformierten Familienmitgliedern, ausgestopften Tieren und Hirschgeweihen verwahrt sie in einer Schublade auch „[d]as Bild des Führers selbst“ (ZS: 53), das sie dem Kind stolz präsentiert. In Frau Bergers Wohnung ist die unaufgearbeitete Vergangenheit des Zweiten Weltkriegs als Selbstverständlichkeit allgegenwärtig und prägt die österreichische Wohnzimmergemütlichkeit mit. (vgl. Kucher 2008: 183)

Einen weiteren Bruch mit der Zeit stellen die Warteräume von Behörden, Konsulaten oder jüdischen Hilfsorganisationen dar, in denen der Erzähler oft alleine zurückbleibt, während seine Eltern mit den Beamten verhandeln. Auch Hotelzimmer oder selbst die Städte, in denen die Familie sich aufhält, haben manchmal die Funktion eines Warteraums: „Amsterdam war ein durchschaubares Labyrinth aus Wasser und Stein. Auf unseren Spaziergängen suchten wir die Wartezeit abzukürzen. Doch die Zeit schien stillzustehen.“ (ZS: 79)

Der Amerikaaufenthalt der Familie wird wesentlich durch die häufigen Besuche des inzwischen vierzehnjährigen Ich-Erzählers in der *Boston Public Library* geprägt.

Die Gänge zwischen den Bücherregalen, schmal und mit Neonlicht beleuchtet, erinnern ein wenig an Straßenunterführungen oder U-Bahnschächte. In die einst hohen Räume hatte man Zwischengeschosse, Trennwände und Treppen eingebaut. Der Weg führt labyrinthartig an endlosen Bücherregalen vorbei, in denen, nach einem schwer durchschaubaren Buchstaben- und Zahlensystem geordnet, Tausende von Büchern stehen. (ZS: 220)

Das Gebäude scheint sich aus unterschiedlichen ineinander verschachtelten Räumen zusammzusetzen und erhält schon allein dadurch einen heterotopen Charakter. Foucault spricht weiters von der Bibliothek als einem Ort, an dem die Zeit angesammelt und aufgestapelt wird, man will einen Ort für alle Zeiten schaffen, der selbst außerhalb der Zeit steht.

Wie viele Heterotopien verfügt auch die Bibliothek über ihre eigenen Ein- und Ausschließungsmechanismen. Es gibt eine bestimmte Gruppe von Menschen, denen die Benützung der Einrichtung vorbehalten ist: „Diese Unbeschwerten, Selbstzufriedenen, diese Sozialversicherungskarteninhaber!“ (ZS: 228) Dank einer erfundenen Sozialversicherungsnummer und einer gefälschten Unterschrift erhält der Protagonist einen Bibliotheksausweis, was für ihn einer fingierten Ankunft im Land der Träume gleichkommt:

[U]nd dann geschieht etwas Hochoffizielles, das mir [dem Erzähler] beinahe die Illusion verschafft, ein gleichberechtigtes Mitglied der großen amerikanischen Völkerfamilie zu sein: Ms. Ryan nimmt den großen Rundstempel der Bibliothek und macht mit zwei Handbewegungen ein gelbes Stück Papier zum Ausweis meiner Identität. (ZS: 231)

Aber auch dieses Mal wird der Erzähler in seinen Hoffnungen enttäuscht – Amerika entpuppt sich als das Land, in dem die Träume zerplatzen. (vgl. Teufel/Schmitz 2007: 238) Kurz bevor die Familie aus den USA ausgewiesen wird, besucht der Erzähler ein letztes Mal die Bibliothek, wo man inzwischen dahintergekommen ist, dass er eine falsche Sozialversicherungsnummer angegeben hat. „Gelächter. Ich lege die Bücher auf den Tisch, stammle hastig ein paar Abschiedsworte und mache mich auf den Weg zur Tür.“ (ZS: 253) Amerika ist nicht mehr als eine weitere Zwischenstation auf der Suche nach einer „bessere[n] Zukunft“ (ZS: 162).

Bewegung spielt im Alltag der emigrierten Familie eine große Rolle. Die Zwischenstationen werden systematisch durchwandert (vgl. ZS: 79) und/oder mit öffentlichen Verkehrsmitteln, wie Straßenbahnen oder Bussen abgefahren. Es sind vor allem diese (Stadt-)Durchquerungen, die dem Protagonisten im Gedächtnis bleiben und weniger die vielen Sehenswürdigkeiten oder die Menschen. (vgl. ZS: 133)

Eine Zeit lang arbeitet die Mutter des Protagonisten in einer Wiener Versicherungszentrale als Putzfrau. In Ermangelung einer Kinderbetreuung nimmt sie das

Kind mit in den Dienst. Während die Mutter putzt, streunt das Kind durch die Gänge und entdeckt bald ein neues Spiel: „Meine Lieblingsbeschäftigung im weitläufigen Gebäude der Versicherungsgesellschaft waren die vielen Fahrten mit dem Paternoster.“ (ZS: 74) Unablässig bewegt sich der Paternoster zwischen den Stockwerken auf und ab. Bewegung verhindert in Bhabhas Modell des Dritten Raums die Festschreibung von Identitäten an einem fixen Pol. Die häufigen Paternosterfahrten des Protagonisten können demnach als ein Hinweis auf seine Verortung in einem 'Vermischungsraum' gesehen werden, der nicht durch etwaige binäre Polaritäten begrenzt ist.

Ein Gegengewicht zu den Alltagsorten im Roman, die oft einen heterotopen Charakter haben, bilden die Sehnsuchtsorte. Die Suche nach dem perfekten Ort, um dort ein Leben aufzubauen, wird im Roman vor allem von der Figur des Vaters vorangetrieben. Ihm schwebt ein Land vor, in dem Juden nicht diskriminiert werden und in dem sein „Sohn zu einem richtigen Einheimischen werden“ kann, „zu einem wie alle anderen auch.“ (ZS: 196)

Noch in der Sowjetunion sieht er „Lebensziel und Daseinsberechtigung eines Juden nur in der Auswanderung nach Israel“ (ZS: 15). Wenig später muss er feststellen, dass die „'bessere Welt' des idealisierten jüdischen Staates [...] in den er so viele Hoffnungen gesetzt hatte“ (ZS: 41) nicht existiert. Während einer nächtlichen Zugfahrt nach Wien erklärt er ausführlich, „daß er nicht der Mensch sei, der sich so schnell geschlagen gebe, daß die USA oder ein anderes Einwanderungsland, wo es für ihn und seine Familie eine bessere Zukunft geben werde, schon auf ihn warte.“ (ZS: 162)

Immer wieder von Neuem ist der Vater überzeugt, der jeweils letzte Übergang führe zum Ziel und die ersehnte Zukunft sei dann nicht mehr utopisch, sondern werde endlich real. Er wartet, wie ihm seine Frau vorwirft, „auf die Zukunft, [...] als würde er einem Regenbogen nachlaufen oder seinen eigenen Schatten fangen wollen.“ (ZS: 79) Die in diesem Zitat genannten Motive weisen laut Annette Teufel und Walter Schmitz den Vater als einen Märchenhelden aus, „denn nur dort, im Märchen und nicht in der Wirklichkeit, findet man am Fuße des Regenbogens den Schatz“ (Teufel/Schmitz 2007: 208) Aigi Heero merkt an, dass die Präsenz der Sehnsuchtsorte meist „gedanklich, nicht real“ (Heero 2009: 218) sei. Ein solcher nicht-erreichbarer Ort wäre etwa die 'Heimat'. (vgl. ebd.) Wie wir gesehen haben, wird ein Land nach dem anderen vom Vater zur perfekten zukünftigen

Heimat deklariert, doch immer wieder wird die Familie von der vorgefundenen Realität enttäuscht.

Die Sehnsuchtsorte, die sich der Vater in seiner Vorstellung erschafft, evozieren zwar auf den ersten Blick eine territorial fixierte Heimat, letztlich dominieren in *Zwischenstationen* jedoch eindeutig Vorstellungen von territorial entkoppelten Heimaten. (vgl. Molnár 2009: 326) Für Bulli, einen jüdischen Migranten im österreichischen Exil stellt das Unterwegssein selbst, symbolisiert durch eine einfache Holzkiste, „[d]ie ultimative Heimkehr“ (ZS: 40) dar. In Italien trifft der Ich-Erzähler auf eine alte Westukrainerin, die ihm erklärt, er könne froh sein, seine Eltern zu haben, denn wo er auch sei, sie blieben sein 'Heim'. (vgl. ZS: 150) Auf ähnliche Weise formuliert es eine jüdische Freundin in Wien: „Letzendlich [...] ist es doch gleichgültig, wo man lebt. Man hat seine vier, fünf Freunde, auf die kommt es an. Die guten Freunde findet man überall.“ (ZS: 255) Gerade der Verlust seiner Freunde trifft den Erzähler immer besonders schwer, wenn seine Eltern wieder einmal beschließen, das Exil fluchtartig für ein anderes zu verlassen.

Der Protagonist kann letztlich nur an einem Ort des 'Dritten' eine gewisse Stabilität finden. „Ich bin das *Oder Was*“, antwortet er auf die Frage „Bist du Jugoslawe, oder was?“ (ZS: 170). Laut Katrin Molnár bringt dieses *Oder Was* die Marginalität und Hybridität seines Ichs zum Ausdruck. (vgl. Molnár 2009: 326) Dem „Gefühl der Zwischenwelt“ (ZS: 263) setzt er individuelle, subjektive Heimatinterpretationen entgegen, die sich von geographisch definierten Heimatbegriffen abgrenzen. (vgl. Molnár 2009: 326)

Eine „letzte heimatliche Bastion“ (ebd.) stellen für den jungen Helden etwa seine russischen Kinderbücher dar, die „von einer heilen Welt“ (ZS: 144) erzählen, von der er zwar weiß, dass es eine imaginäre „ja erlogene Welt“ (ebd.) ist, nach der er sich aber, ähnlich wie sein Vater, dennoch sehnt und in die er sich beim Lesen hineinversetzen kann. „Wenigstens Reisen durch die Welt der Lektüren vermögen ihm eine Zeit lang Orientierung und Sinn zu vermitteln.“ (Teufel/Schmitz 2007: 238) Als die Eltern dem Protagonisten in Rom den transitorischen Charakter dieser weiteren Zwischenstation eröffnen und damit die Hoffnung auf Ankunft zerstören, wirft es seinen Bücherkoffer ins Meer und verabschiedet sich damit von der utopischen Märchenwelt seiner Kindheit. (vgl. ZS: 160)

Später versucht der Erzähler, dem utopischen Ort der Heimat durch eine eigene, imaginäre Geographie eine Gestalt zu verleihen. Nach langen Gesprächen, in denen der Vater dem Sohn von Amerika vorschwärmt, und sie gemeinsam die Karte der USA „Staat für Staat, Großstadt für Großstadt“ (ZS: 169) studieren, spaziert der Ich-Erzähler durch die Brigittenau und vor ihm erhebt sich ein neues New York an der Donau:

Ich ging über die Wallensteinstraße und stellte mir vor, dies wäre der Broadway. Die schäbigen Mietskasernen wuchsen zu glitzernden Hochhäusern, die Türen der Tabakläden verwandelten sich, wurden zu Varieté- und Theateringängen, das Schuhgeschäft an der Ecke Klosterneuburger Straße zum größten Modegeschäft der Welt. Im Bimmeln der Straßenbahnlinie fünf erkannte ich das Rattern der *Elevated*, die Manhattans Zentrum durchschnitten. Ich ging weiter und kam zum East River, dem Donaukanal, wo Überseedampfer und Luxusyachten, die Rettungszillen der Wiener Wasserpolizei ankerten. Dann überquerte ich die Brooklyn Bridge, die Friedensbrücke, betrachtete in der Ferne die Freiheitsstatue, die Müllverbrennungsanlage Spittelau, betrat eine Stadtbahnstation, glitt hinunter in die New Yorker Subway, betrachtete die Menschen aus aller Welt – Schwarze, Inder, Juden, Chinesen, wurde angerempelt, beiseite gestoßen. (ZS: 170)

Aber auch an anderen Stellen im Roman verschiebt sich die Landkarte: Bei seinem zweiten längeren Aufenthalt in Wien fährt der Protagonist mit der Straßenbahn die diversen Baustellen der Stadt ab. (vgl. ZS: 163) Er fertigt sich seine eigene Karte der Stadt an, indem er mit buntem Filzstift die zukünftigen U-Bahnlinien einzeichnet: „Die einzelnen Schritte der Veränderung wurden von mir durch Zeichnungen dokumentiert, mit dem jeweiligen Datum versehen und sorgfältig in einer Schublade verstaut.“ (ZS: 164) Laut Annette Teufel und Walter Schmitz lässt sich dadurch „die ankunftslose Reise ins Ungewisse, wenn auch nur scheinbar, in die Ordnung von Fahrplan und Schienennetz überführen“ (Teufel/Schmitz 2007: 238).

Auch so persönliche Erfahrungen wie der Verlust der Heimat können an geographische Veränderungen geknüpft sein. Bei einem Besuch der Großmutter in Wien erzählt sie von ihrem „Stedtl“ (ZS: 268), das einst an der polnisch-sowjetischen Grenze gelegen hatte, dann aber seine Lage im Raum geändert und ins Binnenland übergegangen war. Die Grenzerfahrung der Juden ist in der Erzählung der Großmutter prägend. Durch die neue Lage des Stedtls im Binnenland ist diese Erfahrung für immer verloren gegangen. (vgl. Teufel/Schmitz 2007: 239)

Das letzte Kapitel der *Zwischenstationen* trägt den bezeichnenden Titel *Abfahrt*. Der Roman endet mit einem neuerlichen Ortswechsel, den der Ich-Erzähler diesmal innerhalb Österreichs unternimmt: einem Umzug von Wien nach Salzburg. (vgl. Hahn 2009: 305)

Der Ich-Erzähler verlässt die Metropole Wien und zieht zu seiner Freundin in die Provinzstadt Salzburg. Während der Zugfahrt denkt er noch einmal die im österreichischen oder vielmehr wienerischen Denken fest verankerte Opposition von urbanem Zentrum und kleinkariierter Peripherie durch und muss schließlich feststellen, dass er all diese Denkmuster selbst schon übernommen und damit „zum Wiener“, ja „heimisch [...] in diesem Land“ (ZS: 300) geworden ist. Die vollständige Identifikation des Erzählers mit Österreich wird jedoch durch die Erfahrung des Antisemitismus unmöglich gemacht.

Der Heimatverlust bleibt für die Eltern und zunächst auch für den Erzähler eine schmerzliche Erfahrung, die ausgerechnet in der Sesshaftwerdung der Familie ihren Höhepunkt erreicht, da sie beschließt in Österreich zu bleiben, „in einem Land der Kinder und Enkel von Nazis“ (ZS: 257). Die Ambivalenz, sich ausgerechnet in der Heimat Hitlers niedergelassen zu haben, sowie die Erfahrung der jahrelangen vergeblichen Suche nach einem „Land des Glücks“ (ZS: 264) lassen für den Erzähler 'Heimat' zu einer Utopie verkommen:

Die bessere Welt war immer anderswo gewesen, in einem fernen Land des Glücks. Seit meiner frühesten Kindheit hatten die Eltern von diesem Land gesprochen. Dort war ich zu Hause, an einem Ort, wo es keinen Alltag gab. Doch dieses ferne Land war nun, wie einst Atlantis, im Meer versunken. (ZS: 264)

Das *anderswo* bezieht sich zwar auf einen Ort, aber es ist ein imaginärer Ort, dessen Koordinaten sich in der Realität immer wieder verschieben und dessen Lokalisierung daher unmöglich ist. (vgl. Molnár 2009: 327) Der Protagonist beendet somit für sich die aussichtslose Suche nach dem utopischen Heimatland und migriert in andere, allerdings nicht weniger fiktive Welten, in denen er zumindest kurze Momente des Glücks erfährt:

Das Land des Glücks fand ich in der fernen Vergangenheit, im alten Griechenland, im klassischen Athen. Von Judentum, Rußland oder Amerika wollte ich nichts mehr wissen. [...] In meiner Vorstellung war ich ein Bürger Athens, der unter Säulenhallen wandelte und mit guten Freunden über Politik, Philosophie und die neueste Theateraufführung sprach. (ZS: 264)

Mit dieser Hinwendung zum klassischen europäischen Bildungskanon wird der Protagonist eindeutig in Europa verortet. (vgl. Hahn 2009: 307) Aber auch diese kulturelle bzw. territoriale Zuschreibung ist nur von kurzer Dauer, denn als sich der Jugendliche in eine Mitschülerin verliebt, beschließt er, „nach Österreich zurück[zukehren]“ (ZS: 265), um an der gegenwärtigen Realität teilzuhaben.

In seiner Kindheit sehnt sich der Held nach einer Maske, „eine[r] Teufels- oder eine[r] Tiermaske“, nach einem „Krokodilskopf“ (ZS: 102), den er sich überstülpen kann. (vgl. Teufel/Schmitz 2007: 208) Am Ende des Romans entscheidet sich der Erzähler schließlich für eine typisch österreichische 'Verkleidung': „Ich lasse den Koffer kurz stehen, gehe in das Geschäft und kaufe mir den erstbesten grünen Hut mit Feder. Holloraitulijöötuliahiii.“ (ZS: 301) Die Präsentation als „Tirolerhut-Österreicher“ kann als „ironische Pointe und Brechung seiner nomadischen Existenz“ (Kucher 2008: 184) gelesen werden. Die vollständige Assimilation bleibt dem Erzähler jedoch unmöglich.

Annette Teufel und Walter Schmitz sehen in *Zwischenstationen* den „Weg des Erzählers zur Autorschaft.“ (Teufel/Schmitz 2007: 238) Am Ende des Romans sei zwar die Irrfahrt durch die Welt beendet, aber gleichzeitig habe der Ich-Erzähler die eigene Ankunftslosigkeit zum poetologischen Prinzip seines Erzählens erhoben. (ebd., 208) – „Mit einem falschen Jodler zum falschen Hut – denn sehr gewiss liegt Salzburg nicht in Tirol –, mit einer überinszenierten Geste des Heimatgefühls also, findet diese Erzählung ihr Ende, ohne dadurch ein Ziel gefunden zu haben.“ (ebd., 240)

Die Heimat- bzw. Emigrationsrhetorik wird in *Zwischenstationen* mit der Metapher eines Dritten Raums – „letztlich mit einem Kulturbegriff, der Kulturen als entgrenzte, hybride Räume sowohl des Wohnens als auch der Bewegung, des Transits und der Migration fasst“ (Molnár 2009: 335) – verknüpft. Die Alltagsorte der emigrierten Familie sind großteils heterotope Orte. Sie funktionieren als Abweichungsheterotopien oder stellen einen Bruch mit der Zeit dar. Teilweise überlagern sich an diesen Orten aber auch die verschiedenen Kulturen und Territorien, wie beispielsweise im russischen Schloss. Die Spielräume der Kinder, die Treppenhäuser und Gänge, verweisen auf einen Dritten Raum. Aber auch die vielen Paternosterfahrten des Protagonisten deuten einen Ort des Übergangs und der Vermischungen an. Die Sehnsuchtsorte wiederum bestehen einerseits aus den utopischen Vorstellungen des Vaters von einer 'besseren Welt', andererseits aus den individuellen Heimatinterpretationen des Protagonisten, die sich von geographisch definierten Heimatbegriffen abgrenzen. Dies gelingt ihm durch das Eintauchen in utopische Welten, aber auch durch das Erfinden einer imaginären Geographie, was abermals als ein Hinweis auf einen Dritten Raum gelesen werden kann, in dem

Grenzziehungen zwischen Kulturen und Nationen neu verhandelt werden. Das 'Heimischwerden' an einem bestimmten, realen Ort kann im Roman immer nur relational und temporär gesehen werden, eine 'Heimat' im Sinne eines geographisch oder kulturell fixierbaren Ortes gibt es für den Protagonisten nicht. Es sind vielmehr territorial entkoppelte Heimaten, Orte im 'Dazwischen', an denen der Erzähler sich zumindest eine Zeit lang heimisch fühlen kann.

3.2.2 *Un aller simple* – „Heimat als Fremde, Fremde als Heimat, Rückkehr ins nie Dagewesene“⁶

Der Roman *Un aller simple* (1994) von Didier van Cauwelaert erzählt die Geschichte einer umgekehrten Emigration. Das Findelkind Aziz wird von den französischen Behörden für einen illegalen Immigranten gehalten und soll in seine fiktive Heimat Marokko zurückgeführt werden. Aziz ist, ähnlich wie Vertlibs Protagonist, ein Reisender, der sich von einem heterotopen Ort zum anderen bewegt. Die Frage nach einer territorial fixierten Heimat stellt sich in diesem Roman jedoch gar nicht mehr.

Un aller simple verhandelt die Frage nationaler und kultureller Zugehörigkeit anhand der Geschichte des jungen Aziz, dessen Eltern bei einem Autounfall ums Leben gekommen sind. Als einziger Überlebender des Unfalls wird er von Zigeunern aus dem Autowrack gerettet und wächst ohne Papiere oder Kenntnis über seine wahre Herkunft bei diesen auf. Er verfügt lediglich über gefälschte Ausweispapiere, in denen der fiktive Ort Irghez in Marokko als Geburtsort angegeben ist. Eines Tages wird er bei einer Polizeirazzia aufgegriffen und soll im Zuge einer medienwirksamen Rückführungsaktion illegal in Frankreich lebender Immigranten in sein vermeintliches Heimatland Marokko zurückbegleitet werden. Obwohl es sich bei den Papieren offensichtlich um eine Fälschung handelt, besteht für Aziz keine Hoffnung auf Klärung des Missverständnisses, da die französischen Behörden unter Druck stehen und Erfolge in Sachen Einwanderungspolitik vorweisen müssen. Begleitet wird Aziz von einem eigens für die Aktion der Rückführung ernannten *attaché humanitaire*, dem Diplomaten Jean-Pierre Schneider, der sich zunächst

⁶ Ette (2005): 13.

nur widerwillig seiner Aufgabe stellt. Aziz erdichtet sich für Jean-Pierre eine abenteuerliche Herkunft aus einem geheimen, abgelegenen Tal im Atlas-Gebirge. In Marokko beginnt die Suche nach Aziz' vermeintlicher Herkunft, die für Jean-Pierre, der mit siebzehn sein Elternhaus in Lothringen fluchtartig verlassen hat, um in Paris Schriftsteller zu werden und einen Roman über Lothringen zu schreiben, nach und nach zu einer Auseinandersetzung mit seinen eigenen Wurzeln und seiner Vergangenheit wird. Sowohl Aziz als auch Jean-Pierre sind auf der Suche nach ihrer Identität, die im Roman erst ein Ende findet, als Jean-Pierre im Atlas-Gebirge umkommt, und von Aziz nach Lothringen zurückgebracht wird, wo dieser Jean-Pierres Platz in dessen Familie einnimmt, um jenen Roman zu verfassen, an dem Jean-Pierre gescheitert ist. (vgl. Schütze 2008: 167-168) Erzählt wird die Geschichte, abgesehen von einem kurzen Abschnitt, der aus Jean-Pierres Reiseaufzeichnungen besteht, von Aziz als einem „culturally homeless child-narrator“. (Musselman 2003: 138)

Aziz' Leben ist von Anfang an durch eine Verkettung von Zufällen geprägt. Er denkt zunächst, dass man ihn als Baby auf dem Rücksitz eines gestohlenen Autos gefunden hat. — „J'ai commencé dans la vie comme enfant trouvé par erreur“ (UAS: 5). Erst später erfährt er die Wahrheit über den Unfall, bei dem er als einziger überlebt hat. Seine Aufnahme in die Gemeinschaft der Zigeuner verdankt er dem abergläubigen alten Vasile und dem Umstand, dass man keine Papiere finden konnte, die Aufschluss über seine wahre Herkunft hätten geben können: „Comme il n'y avait pas de papiers dans la boîte à gants, il [Vasile] pensait que j'étais un signe du ciel.“ (UAS: 6) So lebt Aziz als mehr oder weniger geduldeter 'Gast' bei den *Manouches*⁷ von *Vallon-Fleuri* in der Marseiller *banlieue nord*. Seine nationale bzw. kulturelle Identität hat er seinem 'Fundort' zu verdanken:

„La voiture était une Ami 6 de race Citroën, alors on m'a appelé Ami 6, en souvenir. Ce sont mes origines, quoi. Avec le temps, pour aller plus vite, c'est devenu Aziz. [...] Depuis que je me débrouille avec les autoradios, et qu'il m'a fallu des faux papiers en cas d'arrestation, j'ai aussi un nom de famille: Kemal. Je ne sais pas d'où ça vient. C'était peut-être l'année des K.“ (UAS: 6)

Sein arabisch klingender Vorname und die gefälschten Papiere machen Aziz zu einem nordafrikanischen Einwanderer. Für Julia Schütze ist Aziz im doppelten Sinne ohne Zugehörigkeit, da er als Gruppenmitglied der Zigeuner von der französischen Nation

7 Bezeichnung für die in Frankreich lebenden Zigeuner.

diskriminiert wird, gleichzeitig aber auch von den Zigeunern nicht als einer der ihren betrachtet wird. (vgl. Schütze 2008: 169) Von Zeit zu Zeit hegt Aziz auch Loyalitätsgefühle gegenüber den *beurs* von *Marseille-Nord*:

Jouer dans les Roms de Vallon-Fleuri contre les Beurs du Rocher-Mirabeau, j'ai l'impression que je trahis. Et non seulement je trahis, mais en même temps j'usurpe: je sais très bien que les Tsiganes ne me considèrent pas comme un des leurs. Un gadjo avant-centre, même quand il marque un but contre sa race, c'est un bon avant-centre, mais ca reste un gadjo. C'est ainsi que, finalement, je suis devenu arbitre. (UAS: 8)

Während seiner Kindheit und Jugend in *Marseille-Nord* als vermeintlicher Marokkaner ist Aziz, obwohl er eigentlich herkunftslos ist, und sich somit frei zwischen den Nationalitäten und Kulturen bewegen könnte, in seiner Freiheit eingeschränkt. Zum einen wegen seiner Verpflichtungen den Zigeunern gegenüber, zum anderen wegen der Rolle, die von ihm aufgrund seiner mehr oder weniger selbst gewählten marokkanischen Abstammung erwartet wird – sein offizieller Status ist jener eines *clandestin*⁸. (vgl. Musselman 2003: 142) Doch letztlich besteht diese Zugehörigkeit nur auf dem Papier und ist das Ergebnis einer finanziell bedingten Entscheidung, da eine marokkanische Nationalität günstiger zu haben war als eine französische: „Tant qu'à faire un faux, on aurait pu carrément me donner la nationalité française, il me semblait, mais c'est vrai aussi que je n'avais pas voulu mettre le prix.“ (UAS: 8) Seine offizielle Herkunft hat Aziz somit auf der einen Seite dem Zufall und auf der anderen Seite seiner finanziellen Situation zu verdanken. (vgl. Schütze 2008: 170) Damit wird sowohl die Tatsache hervorgehoben „that all identities are primarily made of narratives“ (Rosello 2002: 187), sowie der Umstand „that some nationalities are more desirable than others“ (ebd., 188).

Es sind verschiedene Faktoren, die Aziz zu einem „immigrant within the immigrant community“ (Musselman 2003: 142) machen. Zunächst beherrscht er außer seiner 'Muttersprache' Französisch keine weitere Sprache, was ihn von den Zigeunern, die neben dem Französischen noch ihre eigene, 'geheime' Sprache haben, abgrenzt. So kann er beispielsweise die Liebeserklärung seiner Freundin Lila nicht erwidern: „Elle m'avait dit 'je t'aime' dans sa langue; moi je n'ai pas de langue à part celle que je parle – pas de langue à moi, je veux dire, secrète – alors, je n'ai rien dit [...]“. (UAS: 9) In Ermangelung einer 'Geheimsprache' hat Aziz das Gefühl, die Botschaft nicht mit demselben symbolischen

8 Bezeichnung für einen illegal in Frankreich lebenden Einwanderer.

Wert zurückgeben zu können. – „The way he describes it, having a secret language is an essential part of having a story of origin of one's own, linking one's displaced present to the roots of the past.“ (Musselman 2003: 142)

Das Fehlen richtiger Ausweispapiere, die ihm seine 'wahre' territoriale bzw. nationale Zugehörigkeit bescheinigen könnten, sowie seine Außenseiterstellung innerhalb des Gruppengefüges der Zigeuner, machen es für Aziz unmöglich, seine Zugehörigkeit über ethnisch-kulturelle oder nationale Identitätsmuster zu definieren. Seine Identität setzt sich zunächst vor allem aus geographisch-lokalen Bausteinen zusammen, die sich aus seiner lokalen Verwurzelung in einer Stadt und einer Region ergeben. (vgl. Schütze 2008: 170) Bis zu seiner Abschiebung nach Marokko ist er stark in seiner lokalen Umgebung, der Welt von *Marseille-Nord* verwurzelt. (vgl. ebd. 174) „Moi j'étais marseillais, de cœur, d'accent et de naissance – [...] mon pays c'était les Bouches-du-Rhône, ma cité Vallon-Fleuri et mon équipe l'OM⁹.“ (UAS: 28)

Für die französische Gesellschaft funktioniert die *banlieue* als Abweichungsheterotopie. In die städtischen Randgebiete werden jene Schichten Frankreichs abgedrängt, die von den offiziellen Behörden vergessen worden sind. (vgl. Schütze 2008: 169) – „Marseille-Nord, officiellement, c'est devenu un désert. Nos cités ne sont plus marquées sur les cartes; il reste une trentaine de policiers titulaires pour deux cent mille inexistents“ (UAS: 13).

Andererseits wird die *banlieue* von den Bewohnern selbst als eigene Zone beschrieben, die einen Gegenort zum Rest der Gesellschaft darstellt. „Vallon-Fleuri, c'est notre fierté: on a même planté des fleurs, pour aller avec le nom“ (UAS: 12). Sie ist ein alternativer Raum, in dem das Gesetz der Straße regiert und verfügt über ihr eigenes Öffnungs- und Abschließungssystem. – „Il faut dire qu'un policier qui se mettrait en tête de contrôler les identités dans les quartiers nord, d'abord il serait immédiatement reconduit à la frontière“ (UAS: 13). Weiters werden in *Marseille-Nord* mehrere scheinbar unvereinbare Räume zusammengebracht. In unserem Fall sind das zum einen die *HLM*-Siedlungen, die von den Zigeunern als „tour“ bzw. „barre“ (UAS: 14) bezeichnet werden, zum anderen die Wohnwagensiedlung der Zigeuner, *Vallon-Fleuri*. – „[L]e Tsigane [...] ne supporte pas la verticale.“ (UAS: 14)

⁹ Gemeint ist der Fußballverein *Olympique de Marseille*. (vgl. <http://www.om.net/fr/home/000001/Accueil>, 05.08.2011)

Obwohl die Zigeuner also (wie auch Aziz) an einem heterotopen Ort leben, der sie gewissermaßen dezentriert, und ihre Geschichte als Nomaden durch Vertreibung und Exil geprägt ist, scheinen sie eine recht stabile Identität zu haben. (vgl. Schütze 2008: 169) Durch das Erzählen alter Geschichten und Mythen und die Erinnerung an Verfolgung und Diaspora können sie ihrer Zugehörigkeit zu einer weltweit verstreut lebenden Gruppe eine gewisse Stabilität verleihen. (vgl. ebd., 168)

Le soir, à la veillée, chacun se rappelle ses origines, ses traditions, les pays où il a roulé ses racines, regrette l'inox qui a tué la gloire des Kalderash, étameurs-chaudronniers de père en fils, énumère entre deux grattements de guitare et trois solos d'harmonica les persécutions, les pogroms et les arrêtés municipaux qui l'ont fait échouer, voyageur dans la tête et caravane sur briques, à Vallon-Fleuri, Bouches-du-Rhône. (UAS: 9)

Man könnte sagen, dass sich die Zigeuner durch ihre Legenden einen Dritten Raum abseits von territorial fixierten Kulturen und Nationen schaffen. Weiters kehren sie die 'internen Differenzen' der französischen Nation hervor, denn ihre Staatenlosigkeit ist nicht mit dem Konzept des Nationalstaats vereinbar und ruft aus diesem Grund Unbehagen und Hilflosigkeit der Behörden im Umgang mit ihnen hervor. (vgl. Schütze 2008: 174) So versucht beispielsweise eine eigens zur Verbesserung der Lebensbedingungen der Zigeuner ins Leben gerufenen Kommission, diese durch den Neubau von *pavillons* dazu zu bewegen, ihre Wohnwagen zu verlassen. Doch der Versuch scheitert und die Zigeuner nehmen die *pavillons* auseinander, um die Einzelteile zu verkaufen. (vgl. UAS: 14-15)

Bereits am Beispiel der Zigeuner wird im Roman mit der Vorstellung einer (kulturellen) Identität, die untrennbar an ein Territorium gekoppelt ist, gebrochen. Ihre Staatenlosigkeit und Nichtsesshaftigkeit sprechen gegen ein territorial definiertes Verständnis von Identitätsbildung und nationaler Zugehörigkeit. (vgl. Schütze 2008: 174) Aziz wächst zwar innerhalb der Gruppe der Zigeuner auf, muss jedoch bald erkennen, dass er nicht an ihrem Legenden- und Erinnerungsschatz teilhaben kann. (vgl. ebd., 171) – „Je n'aime pas d'où viennent les autres. Je veux bien être sans histoire, à part de l'Ami 6, mais ça me fait mal d'être tout seul.“ (UAS: 9-10)

Seine Isolation innerhalb der Gruppe der Zigeuner wie auch innerhalb der französischen Gesellschaft ist zwar einschränkend, andererseits bevorzugt Aziz seine unabhängige Position: „J'aimais mieux rester dans le doute et garder le rêve.“ (UAS: 6) Das Leben im kulturellen wie auch territorialen 'Nirgendwo' ermöglicht es ihm, frei seine Fantasien in

Bezug auf seine Herkunft und seine kulturelle Zugehörigkeit auszuleben. (vgl. Musselman 2003: 142) – „La plus belle des récompenses, pour moi, c’était d’apprendre le relief et le climat d’un pays, pas seulement parce qu’on en vient, mais simplement parce qu’il existe.“ (UAS: 10)

Bevor Aziz in der sechsten Klasse die Schule abbricht, um für die *Manouches* als Späher zu arbeiten, schenkt ihm sein Geographielehrer Monsieur Giraudy einen Atlas mit Legenden aus allen Teilen der Erde, die für Aziz bald zu einer Art Ersatzheimat bzw. vorgestellter Heimat werden. Mit Hilfe der Legenden in seinem Atlas kann er sich eine Identität erschaffen, die unabhängig von einer konkreten geographischen Verwurzelung ist. Er hat nun endlich das Gefühl, so wie die Zigeuner über einen identitätskonstituierenden Erinnerungs- und Legendenschatz zu verfügen. (vgl. Schütze 2008: 170)

Autour du feu, à la veillée, pendant que les autres se racontaient la Roumanie et la Turquie et le nord de l’Inde, tous les endroits où on les avait chassés, moi j’apprenais par cœur les légendes du monde, spécialement l’Arabie puisque c’était mon type [...]. (UAS: 11)

Laut Julia Schütze kann Aziz, gerade weil er ohne Herkunft ist und daher nicht nach der Bestätigung von bestimmten Werten, Normen oder Traditionen sucht, die Universalität der Botschaften dieser Legenden erkennen, auch wenn sie in einem lokalen kulturellen Kontext verwurzelt sind. (vgl. Schütze 2008: 171) Man könnte sagen, dass die Legendensammlung für Aziz einen Dritten Raum darstellt, in dem er sich als Heimat- und Staatenloser frei bewegen kann.

Mit Hilfe der Legenden entwickelt er seine eigene 'geheime' Sprache. Zweimal macht Aziz den Versuch, sich in dieser 'Legenden-Sprache' mitzuteilen. (vgl. Musselman 2003: 143) Da seine Geliebte Lila bereits einem *Manouche*, Rajko, versprochen ist, tröstet er sich oft mit einer Legende aus seinem Atlas, die von einer verbotenen Liebe handelt. Bei einem ihrer geheimen Treffen in einer Felsbucht möchte er die Geschichte auch Lila erzählen, um seinem Unmut Ausdruck zu verleihen, was diese jedoch vollkommen fehlinterpretiert: „Elle a cru que je lui parlais d’un copain des cités beurs, et elle a plongé pour chercher des oursins.“ (UAS: 12) Ein anderes Mal möchte Aziz seinen Kumpel Pignol mit einer seiner Geschichten aufheitern, deren Botschaft – „[S]i on se laisse aller au désespoir, on finit mangé par les rêves qu’on a vécus de travers.“ (UAS: 17) – dieser jedoch nicht versteht.

Nach diesen enttäuschenden Erlebnissen beschließt Aziz, seine 'Legenden-Sprache' in Zukunft für sich zu behalten:

De ce jour-là, jusqu'à l'aventure [die Rückführung nach Marokko] qui m'est arrivée, je n'ai plus jamais raconté de légendes à personne. Je les gardais pour moi, c'était ma réalité personnelle [...]. Et peu à peu, je crois, le vieux livre rouge et or, tout corné, tout effiloché d'avoir été si lu, devenait mon vrai pays, mon pays d'origine. (UAS: 17)

Das Abenteuer, bzw. die Reise beginnt, als Aziz mit neunzehn Jahren endgültig von der Gemeinschaft der Zigeuner ausgeschlossen wird. Als Lilas Verlobter Rajko bei einem Raubüberfall von einem Wachmann erschossen wird, hält Aziz um ihre Hand an und bekommt nach einer Abstimmung widerwillig die Zustimmung der Zigeuner. Doch seine Verlobungsfeier in einem Café wird von der Polizei gestürmt und Aziz als illegaler Immigrant abgeführt, ohne dass die *Manouches* eingreifen. Aziz' Festnahme könnte man somit als Intrige der Zigeuner gegen ihn interpretieren, die die Verbindung einer der ihren mit dem „Arabe sournois“ bzw. dem „gadjo sans foi ni loi“ (UAS: 37) verhindern wollen. (vgl. Rosello 2002: 183)

Aziz' gefälschte Ausweispapiere machen ihn in Frankreich offiziell zu einem *clandestin*, weshalb er bis zu seiner Rückführung im Gefängnis untergebracht wird, das eine klassische Abweichungsheterotopie im Sinne Foucaults darstellt. Obwohl seine Papiere offensichtlich eine Fälschung sind, wird Aziz für die Rückführung ausgewählt. Er muss gewissermaßen seinen Platz in einer von der staatlichen Einwanderungspolitik konstruierten Erzählung einnehmen. (vgl. Musselman 2003: 138) Zunächst ist Aziz der erste von der Polizei aufgegriffene *clandestin*, der überhaupt in Besitz von Ausweispapieren ist. (vgl. UAS: 18) Weiters scheint er das richtige Aussehen zu haben, um die Rückführungsaktion mit einer großen Medienkampagne zu begleiten, wie sein Freund Pignol entsetzt bemerkt:

Tu sais pourquoi ils t'ont choisi pour t'expulser, t'as compris, maintenant? Parce que t'as une belle gueule, voilà, t'es photogénique! Pho-to-gé-nique! [...] [E]t comme par hasard ils en prennent un qui a plus l'air d'un Corse que d'un Arabe, comme ça c'est moins raciste! (UAS: 35-36)

Nicht nur seinem Aussehen nach könnte Aziz ohne weiteres ein Franzose sein – er spricht die Landessprache und ist in seiner Umgebung kulturell assimiliert. Da jedoch weder nachgewiesen werden kann, dass Aziz' Eltern Franzosen waren, noch, dass er in Frankreich geboren wurde, verwehrt Frankreich ihm den *droit du sol*¹⁰. 1994, im

10 Der *droit du sol* verleiht jedem, der auf französischem Boden geboren worden ist ein Recht auf die Staatsbürgerschaft.

Erscheinungsjahr des Romans, traten jene Gesetze in Kraft, die den *droit du sol* mehr oder weniger abschafften oder stark einschränkten. (vgl. Schütze 2008: 170) Die *Loi Pasqua* macht die Staatsangehörigkeit eines in Frankreich geborenen Kindes von der Staatsangehörigkeit der Eltern abhängig und ersetzt somit den *droit du sol* durch den *droit du sang*¹¹, was den Zugang zur französischen Staatsangehörigkeit für Immigranten erheblich erschweren sollte. (vgl. ebd., 175)

Obwohl Aziz zunächst gegen seine 'Rückführung' rebelliert, – „[J]’ai fait ma vie comme étranger en France; je ne vais pas recommencer comme étranger dans un pays où je serai le seul à savoir que je ne suis pas chez moi. (UAS: 26) – fügt er sich ziemlich schnell in sein Schicksal, als er realisiert, dass der Atlas mit seinen Legenden für ihn verloren ist. Er hat nun keine Familie, keine Heimat, keine geheime Sprache mehr. All diese Dinge wurden für ihn durch die Legenden in seinem Atlas verkörpert. (vgl. Musselman 2003: 141) – „[C]’était plus sacré que tout sur terre, c’'était ça mes racines“ (UAS: 24). Es ist auffallend, dass Aziz sich an jedwede Lebensumstände erstaunlich schnell anzupassen scheint, „Aziz (the non-immigrant deportee) is an absolute model of adaptability, which is ironically a purported goal of successful immigration.“ (Musselman 2003: 141)

Eine der Legenden in seinem Atlas, die Aziz besonders fasziniert, handelt von einem Schwimmer, der von einer Wasserlilie auf den Grund eines Teichs gezogen wird und entdeckt, dass er plötzlich unter Wasser atmen kann. Am Grund des Teichs tut sich ihm eine wundersame neue Welt auf. (vgl. UAS: 17) Die Rückführungsaktion, gegen die sich Aziz zunächst wehrt, funktioniert ähnlich wie die Wasserlilie in der Legende. Was zuerst wie eine Falle aussieht, wird letztlich für Aziz zu einer Art Befreiung, da er erkennt, dass er nicht die Kontrolle verloren hat, sondern im Gegenteil dabei ist, eine neue Welt zu entdecken, die sich aus seiner Imagination speist. (vgl. Musselman 2003: 140) – Un jour, à force de caresser les mots, ils m’entraînaient avec eux sous la surface, et il n’y aurait plus personne au-dessus du livre ouvert. (UAS: 17)

Aufbauend auf den Erinnerungen an die Geschichten aus seinem Atlas, beginnt Aziz seine eigene Legende zu kreieren. Als Jean-Pierre, sein *attaché humanitaire* ihn bittet, ihm

11 Den *droit de sang* kann man als 'Abstammungsprinzip' bezeichnen.

seinen fiktiven Herkunftsort Irghiz auf der Karte zu zeigen, deutet er vage auf einen Punkt im Atlas-Gebirge:

C'était un drôle de réflexe, malgré moi. Mais ce mot 'atlas', qui était venu sur ses lèvres comme par magie, comme s'il l'avait lu dans ma tête, ce nom qui signifiait quelque chose pour lui m'avait soudain aspiré dans les couleurs de sa carte, à la manière du nénéphar qui entraîne le nageur au fond de l'étang. (UAS: 30)

Aziz' Reaktion auf die erniedrigende Erfahrung seiner Ausweisung aus Frankreich ist die Konstruktion eines Heldenepos, bei dem er selbst im Mittelpunkt steht. (vgl. Musselman 2003: 141) Anhand einer der Legenden aus seinem Atlas erfindet er sich für Jean-Pierre eine abenteuerliche Herkunft als Abkömmling der *hommes gris*, die in einem geheimen Tal im Atlas-Gebirge leben. Nun aber sei das Tal mit seiner unberührten Natur durch den Bau einer Straße bedroht und er, Aziz, habe sich aufgemacht, um Hilfe zu suchen. (vgl. UAS: 49)

Für Aziz ist Irghiz eine Utopie, Teil seiner vorgestellten Heimat. Für die Dauer seines Aufenthaltes in Marokko kann er sich auch in dieser imaginierten Welt heimisch fühlen. Gleichzeitig befriedigt er mit Hilfe seiner Legende Jean-Pierres Bedürfnis nach Realitätsflucht. (vgl. Schütze 2008: 175) Denn für Jean-Pierre stellt das geheime Tal einen realen Gegenort zu seiner Realität in Paris – einer gescheiterten Ehe und seiner Unfähigkeit sich zu seinen Wurzeln in Lothringen zu bekennen – dar. (vgl. ebd., 171) Ähnlich wie Aziz ist auch er ohne Herkunft: „J'ai abandonné mon sol, moi aussi. J'ai renié mon milieu, mes origines. Et depuis tout va mal.“ (UAS: 56) Irghiz funktioniert für Jean-Pierre als Heterotopie der Zeit. Er hofft, dort eine Art prähistorische Gemeinschaft zu finden, die ihre ursprünglichen Traditionen und Gemeinschaftsformen und eine 'wahre' essentielle Identität bewahren konnte. Der Roman erzeugt auf diese Weise einen ironischen Bruch mit dem Zusammenhang zwischen Migration und Imagination eines besseren Lebens in der westlichen Welt – es wird eher die westliche Seite des Prozesses betont, da es Jean-Pierre ist, der auf der Suche nach einer besseren Welt ist und nicht Aziz, der vermeintliche Einwanderer. (vgl. Schütze 2008: 175)

Jean-Pierre sieht in der Reise nach Irghiz die Chance, jenen Roman zu schreiben, an dem er in seiner Jugend gescheitert ist. (vgl. UAS: 57) Als junger Mann hatte er sich von seiner Heimatregion in Lothringen abgewandt, und ist seither nicht in der Lage gewesen, sich auch nur literarisch zu seiner Herkunft zu bekennen. Nun will er sich ausgehend von

Aziz' Geschichte mit seinen eigenen Identitätsproblemen auseinandersetzen und dabei den Weg zu Aziz' Wurzeln und Identität antreten, den es in Wirklichkeit gar nicht gibt. (vgl. Schütze 2008: 172) – Tout sera axé sur ce personnage en qui je pourrai dire 'je', un jour, à force de m'imprégner de son regard et de son imagination.“ (UAS: 88) Die Geschichte von Aziz' angeblicher Herkunft aus dem geheimen Tal im Atlas-Gebirge verselbständigt sich schließlich, allerdings ist Aziz auch nicht mehr bereit, Jean-Pierre seine Geschichte ohne weiteres zu überlassen. (vgl. UAS: 59)

As surprised as the swimmer caught by a water lily and pulled below the surface who finds he can breathe underwater, Aziz suddenly holds the power to superimpose his own version of the legend on the world outside the book: it *is* his home, the origin he accepts as his. (Musselman 2003: 141)

Julia Schütze verweist auf die Wirk- und Antriebskraft des Erzählens, der Imagination und des Schreibens im Roman. Sowohl für die Zigeuner als auch für Aziz ermöglicht das Erzählen bzw. das Lesen den Zugang zu einer identitätsstiftenden Vergangenheit bzw. zu einer imaginierten Heimat. (vgl. Schütze 2008: 172) Aziz, „*the story and the storyteller*“ (Musselman 2003: 146) kann so in seiner imaginierten (Legenden-)Heimat Fuß fassen: „Finalement, mon attaché était plus compétent qu'il le pensait. En moins d'une heure, il m'avait déjà réinséré: j'étais conteur arabe.“ (UAS: 52) Durch das Erzählen bzw. später das Schreiben eröffnet sich für Aziz ein Dritter Raum, in dem Identitäten neu verhandelt werden können.

Staatsbürgerschaft und Identität stimmen in seinem Fall nie überein. Zunächst weil sein Pass ihn als Marokkaner ausweist, Aziz selbst sich aber immer wieder als Marseiller, jedoch nie als Franzose, bezeichnet. In Marokko kommt es dann zu einer Angleichung, aber auch nur scheinbar, da jener Herkunftsort, der die Angleichung herbeiführen würde, gar nicht existiert. (vgl. Schütze 2008: 175) Durch die „Unvereinbarkeit von offizieller Staatsbürgerschaft und gefühlsbedingten Loyalitäten und Identitätskonstruktionen“ (ebd.) werde im Roman auf das Scheitern der Integrationsbemühungen Frankreichs sowie die behördliche Willkür seiner Einwanderungspolitik verwiesen, so Schütze.

In den Augen Jean-Pierres kehrt Aziz aus dem Exil nach Hause zurück, in Wirklichkeit bedeutet die Rückführung für diesen jedoch genau jenen Status aufgezwungen zu bekommen, den man ihm in Frankreich zum Vorwurf gemacht hat, nämlich jenen eines illegalen Immigranten. (vgl. ebd., 172) – „J'éprouvais un sentiment de détresse, d

‘isolement total au milieu de tous ces gens auxquels je ressemblais, et qui parlaient une autre langue que moi sans l’accent de Marseille. Pour la première fois de ma vie, je me sentais un immigré.’ (UAS: 65) Dadurch, dass Aziz die Landessprache nicht spricht, sieht er sich in die Lage eines Immigranten versetzt, der die Sprache seines 'Gastlandes' nicht beherrscht.

Aziz wird in ein Land geschickt, zu dem er keinerlei Bezug hat und mit dem ihn keine Erinnerung verbindet. Die ersten Tage verbringen er und sein *attaché* in einem Hotel, das voll mit französischen Touristen ist: „L’hôtel est un grand machin moderne qui ressemble au Sofitel de Marseille. C’est plein de Français qui râlent dans tous les sens parce qu’il fait chaud, qu’on attend et que c’était mieux dans le prospectus.“ (UAS: 61) Das Hotel stellt einerseits für die französischen Gäste eine kompensatorische Heterotopie dar (sie reisen in die ehemalige Kolonie), andererseits kann es als eine Metapher für Aziz’ Situation in Marokko gelesen werden: er ist 'Gast' in einem Land, in dem er sich zwar frei bewegen kann, das ihm aber eigentlich völlig fremd ist. (vgl. Rosello 2002: 177-178)

Aziz fühlt sich in Marokko zwar einerseits ausgegrenzt, aufgrund seiner Unkenntnis von Sprache und Kultur, andererseits wird aber auch immer deutlicher, dass er sich gerade aufgrund seiner realen Herkunftslosigkeit überall heimisch fühlen kann, da er in der Lage ist, sich seine Umgebung anzueignen: „[T]he possibility of being in without belonging or of being out without being excluded is also a source of pleasure, the infinite hospitality of knowledge.“ (ebd., 189)

Ähnlich einem Ethnologen bewegt sich Aziz durch die Straßen und versucht so viel wie möglich von seiner neuen Umgebung in sich aufzunehmen. Das Wissen über Land und Leute, das von ihm eigentlich bereits erwartet wird, muss er erst erwerben, denn die einzigen Informationen zur arabischen Kultur, über die Aziz verfügt, stammen aus seinem Atlas bzw. aus seinen Erfahrungen als 'Nordafrikaner' in Frankreich. (vgl. Musselman 2003: 144-145)

J’enfoncai dans ma mémoire le prix de deux trois souvenirs, le parfum des beignets, la couleur des maisons, la hauteur des arbres et la marque des voitures. Et je repartis, concentré sur ces informations, vers la route toute droite que j’avais déjà décrite à l’aller.
(UAS: 65)

Für Mireille Rosello symbolisiert Aziz das Prinzip der Substitution – niemand kann sagen, wer er wirklich ist, er könnte theoretisch jeder sein. Daher würden auch die Charaktere im Roman austauschbar, wodurch abermals die Legitimität von kulturellen Identitäten und Nationalitäten in Frage gestellt werde. (vgl. Rosello 2002: 179) – „[I]rregularity, homelessness, rootlessness are, if not interchangeable, at least shared by the would-be immigrant and [...] the official representative of the French government on a mission to enforce immigration laws.“ (ebd., 180)

In einem Land Rover brechen Aziz und Jean-Pierre in Begleitung der Reiseführerin Valérie, die von Aziz angeheuert und in die Legende von Irghez eingeweiht wurde, zu ihrer Reise ins Atlas-Gebirge auf. Der Jeep stellt einen Transitraum zwischen den nationalen Territorien dar. Durch seine Bewegtheit funktioniert er einerseits als Dritter Raum 'zwischen' Frankreich und Marokko, er kann aber auch analog zu Foucaults Schiff als Ort ohne Ort gesehen werden, der verschiedene Räume miteinander verbindet. Ein „Ort, der selbst eine Reise macht und damit einen eigenen Raum durchmisst und erschafft“. (Struve 2009: 249-250) In diesem 'anderen Raum' außerhalb der Kulturen und Nationen kann Aziz, der „utopiste [...] qui n'existe en aucun lieu“ (UAS: 17), eine transitorische Heimat finden:

Aziz, now possessed of a mythical sense of origin, seems to accept the possibility of reconciliation with his 'origins'. But his search for origins, which takes place in a car on a road (which is somehow a literal return, since he was found in the street), also leads to Aziz's discovery and appropriation of Jean-Pierre's origins. (Musselman 2003: 144)

Anstelle von Aziz, dem fiktiven Marokkaner, ist es der Franzose Jean-Pierre, der im Atlas-Gebirge zurück zu seinen Wurzeln findet. Für ihn hat die Reise von Anfang an einen „caractère initiatique“ (UAS: 84). Dies kann als eine ironische Umkehrung des Motivs der Reise in der *Beur*-Literatur gelesen werden. Die Reise in den Maghreb fungiert in vielen Texten der *littérature beur* als Metapher für die Stellung der ProtagonistInnen 'zwischen' maghrebinischer und europäischer Kultur. (vgl. Jahns-Eggert 2006: 284) Die (Heim-)Reise hat dabei zunächst den Charakter einer Flucht vor den Lebensverhältnissen in Europa, und führt in ihrem weiteren Verlauf zu einer immer bewussteren Auseinandersetzung des oder der Reisenden mit der maghrebinischen Gesellschaft im weitesten Sinne. (vgl. ebd., 247) In *Un aller simple* ist es eben nicht Aziz, der junge '*Beur*'-Erzähler, der sich bewusst mit der marokkanischen Kultur auseinandersetzt, sondern vielmehr Jean-Pierre, der sich von Valérie sogar arabische Phrasen beibringen lässt (vgl. UAS: 83) und der am liebsten so

viele authentische Erfahrungen wie möglich machen möchte, wie er in seinem Reisetagebuch vermerkt: „J'exige dorénavant de dormir chez l'habitant, au pire dans des auberges de pays. [...] L'ambiance aseptisée des hôtels internationaux n'a rien à faire dans notre histoire.“ (UAS: 85)

Aziz' imaginierte Heimat wird in den Augen Jean-Pierres zu einer realen Herkunft, deren Existenz ihn seine eigenen Probleme vergessen lässt und ihm neue Lebensenergie verleiht. Je mehr er jedoch glaubt, sich Irghiz zu nähern, desto stärker rückt der eigentliche Grund der Reise – Aziz' Wurzeln zu finden – in den Hintergrund und das Bild, das er sich vom Tal der *hommes gris* macht, wird immer mehr von Erinnerungen an Lothringen überlagert. (vgl. Schütze 2008: 172)

Il [Jean-Pierre] nous parlait de plus en plus de la Lorraine, comme si le fait d'avoir coupé les ponts avec sa vie parisienne et sa femme le ramenait à son enfance, à son point de départ. [...] Je ne savais plus dans quel rêve on était, si on roulait vers une vallée imaginaire ou une fonderie du passé. (UAS: 103)

Am Ende der Reise verschmelzen die beiden Räume in seiner Vorstellung, was als Aussöhnung mit seiner verdrängten Herkunft interpretiert werden kann. (vgl. Schütze 2008: 172) Nach Jean-Pierres Tod übernimmt Aziz dessen Rolle. Als „Aziz Kamal, le convoyeur spécial du consulat français“ (UAS: 109), veranlasst er die Rückführung des Leichnams nach Frankreich. In Paris angekommen, mietet Aziz einen Wagen der Marke Citroën, – die gleiche Marke, wie jenes Auto aus dem er als Baby gerettet worden war – um Jean-Pierre in seinen Herkunftsort Uckange in Lothringen zurückzubringen. (vgl. UAS: 112) Die Reise in Jean-Pierres Heimatregion kann demnach auch als Rückkehr Aziz' zu seinen eigenen Wurzeln gelesen werden.

Als Aziz merkt, dass Jean-Pierres Eltern nichts mehr von ihrem 'verlorenen Sohn' wissen wollen, beschließt er, ihnen die Wahrheit über dessen Tod zu verschweigen und gibt vor, dass sein *attaché* von marokkanischen Rebellen entführt worden sei. Ähnlich wie Jean-Pierre, der Aziz' fiktive Heimat unbedingt real werden lassen wollte, erfindet Aziz nun für ihn eine Geschichte, die seine banale Existenz durch eine heldenhafte ersetzt. (vgl. Rosello 2002: 179) Auf mysteriöse Weise verschwindet kurz darauf der Citroën, in dem sich Jean-Pierres Leiche befindet und Aziz nimmt dessen Platz in seiner Familie ein und beginnt jenen Roman zu schreiben, den Jean-Pierre ursprünglich mit seiner Stimme schreiben wollte. (vgl. UAS: 118)

Die Tatsache, dass Aziz schließlich das Schreiben des Romans über die Reise nach Irghiz übernimmt, kann als Hinweis auf sein Bestreben gelesen werden, seinem Leben eine gewisse Stabilität zu verleihen. Durch das Schreiben gewinnt er die Kontrolle über die Repräsentation seiner selbst und auch über sein Leben an sich zurück, die ihm die französischen Einwanderungsbehörden entzogen hatten. Doch Aziz, das heimat- und staatenlose Findelkind schreibt nicht nur den Roman über die Reise nach Irghiz sowie sein eigenes Leben, sondern er setzt gleichzeitig auch als offizieller Nicht-Franzose dem ehemaligen Herzstück der französischen Stahlindustrie ein literarisches Denkmal. Durch die Außenperspektive eines Fremden gelingt es ihm, Lothringen den Franzosen wenigstens in der Fiktion in Erinnerung zu rufen. (vgl. Schütze 2008: 173) So heißt es am Schluss:

– [...] Le silence, aujourd’hui, à Uckange, personne supporte. Y a moins de grisaille dans l’environnement, ils disent, depuis que l’usine ne pollue plus, mais la grisaille elle est dans nos cœurs. [...] – [...] Écris-le, dans le livre, Aziz, s’il te plaît. Qu’ils sachent. (UAS: 120)

Aziz nimmt somit nicht nur Jean-Pierres Platz bei dessen Eltern ein, sondern seine ursprüngliche Verbundenheit mit Marseille weicht einer neuen Verbundenheit mit Lothringen. Lothringen selbst steht abermals für ein 'Dazwischen'. Es stellt einen Dritten Raum dar, in dem deutsche und französische Kultur aufeinandertreffen und sich vermischen. Durch die bereits erwähnte Austauschbarkeit der Charaktere weist der Roman laut Mireille Rosello über den klassischen Hybriditätsdiskurs hinaus. Es geht hier nicht mehr lediglich um instabile Identitäten oder Nationalitäten, die uns alle irgendwo zu 'Fremden' machen, sondern vielmehr darum, dass diese Faktoren keine Rolle mehr spielen. (vgl. Rosello 2002: 188)

Aziz discovers [...] that he is both from nowhere, from an imaginary Moroccan village, and very much from Marseille, and also that he can literally become Jean-Pierre, the Lorrain who ostracized his family. This is not celebrated as a solution: it is inscribed as the cause of tremendous confusion and anxiety. (ebd.)

Die Legitimität von Identitäten und Nationalitäten werden im Roman insbesondere durch Aziz in Frage gestellt. Die Betonung liegt dabei einerseits auf seinem Oszillieren zwischen Identitätslosigkeit und imaginärer Identitäts- und Herkunftsfindung in den *Légendes du monde* sowie andererseits auf seiner geographischen Verortung zunächst in Marseille, dann in Lothringen. (vgl. Schütze 2008: 173) Gerade in Bezug auf die formulierten Identitätsfragen stellt Aziz gewissermaßen einen Spiegel für die französische

Nation und ihre leeren Versprechungen von Gleichheit im Sinne eines staatsbürgerlichen Nationalitätsverständnisses dar. (vgl. ebd., 176)

Der Spiegel ist laut Foucault ein besonderer Raum, in dem sich Utopie und Heterotopie verbinden. Er funktioniert einerseits als Utopie, da er irrealer Räume und Bilder erzeugt. Aber zugleich handelt es sich um eine Heterotopie, da der Spiegel real existiert und ein Bild evoziert, das unmittelbar Auswirkungen auf den gespiegelten Raum hat. (vgl. Foucault 2006: 321) „Durch den Spiegel entdeckte ich, dass ich nicht an dem Ort bin, an dem ich bin, da ich mich dort drüben sehe.“ (ebd.)

Auf der textinternen Ebene können mit Hilfe der räumlichen Metapher des Spiegels die Relationen zwischen den verschiedenen Akteuren beschrieben werden. So spiegelt sich zum Beispiel die Beziehung zwischen Aziz und dem Kollektiv der Zigeuner in seiner Beziehung zu Marseille bzw. Frankreich oder auch in jener der *Manouches* zum französischen Staat wider. Die einzelnen Relationen sind durch das Zusammenspiel von einerseits Einschließung und andererseits Ausgrenzung gekennzeichnet. (vgl. Rosello 2002: 180) Aziz, der seine erfundenen Geschichten zu mehr oder weniger manipulativen Zwecken einsetzt, hält der französischen Einwanderungspolitik einen Spiegel vor, die ihm mit ihrer Rückführungsaktion weismachen will, dass es besser für ihn ist, wenn er in sein (vermeintliches) Heimatland zurückkehrt. (vgl. Musselman 2003: 139) Gleichzeitig spiegelt die vermeintliche Rückführung in die Heimat die von der *littérature beur* als unmöglich bewertete Rückkehr in das Heimatland der Eltern. Diese Thematik erfährt schließlich eine doppelte Inversion, indem Aziz an Jean-Pierres Stelle nach Lothringen zurückkehrt, um dort dessen Geschichte zu schreiben und seinen Platz in der Familie einzunehmen. (vgl. Schütze 2008: 177)

Aziz becomes Jean-Pierre and suddenly no barriers inhibit him. [...] Aziz becomes the returned prodigal (French) son, for those left behind in Lorraine. [...] Having been expelled from France and treated as the exemplary undesirable clandestin, his return and installation in Jean-Pierre's place ironically fulfills the paranoid xenophobic fantasy of the immigrant coveting and assuming the position of the français de souche¹². (Musselman 2003: 146)

In erster Linie aber wird im Roman Erzählen bzw. die Wirkkraft von Erzählungen verwendet, um unsere politisch konstruierten Vorstellungen von 'Ethnie', 'Kultur' oder 'Herkunft' widerzuspiegeln. (vgl. ebd., 137) In diesem Sinne könnte man den ganzen

12 Bezeichnung für eine Person mit französischen Wurzeln.

Roman als Erzählung lesen, die dem Identitäts- bzw. Integrationsdiskurs in Frankreich eine Utopie bzw. eine Heterotopie entgegensetzt. Diese Lesart kehrt die Räumlichkeit von Literatur selbst hervor. Literatur stellt einen eigenen Raum dar, der verschiedene Bedeutungen und Funktionen haben kann.

In den *Légendes du monde* findet das Findelkind Aziz eine erste (Ersatz-)Heimat. Die Legenden stellen für ihn einen Dritten Raum dar, wo nationale bzw. territoriale Identitätsmerkmale keine Rolle spielen. Von den Zigeunern wie auch von der französischen Gesellschaft wird er wegen seiner Herkunftslosigkeit bzw. seiner fiktiven Herkunft ausgegrenzt. Die realen Orte, an denen sich Aziz aufhält, haben zumeist einen heterotopen bzw. transitorischen Charakter – in der richtigen Welt ist er zugleich nirgendwo und überall zu Hause. Als sein Atlas für ihn verloren ist, erfindet er seine eigene Legende mit Hilfe derer er sich auch in seiner fiktiven Heimat Marokko heimisch fühlen kann. Der fiktive Ort Irghiz funktioniert für Aziz als Utopie, für Jean-Pierre jedoch als Heterotopie. Für den *attaché* wird Aziz' Fiktion Realität und die Suche nach dessen vermeintlichen Wurzeln wird nach und nach zu einer Auseinandersetzung mit seiner eigenen Herkunft. Durch die Austauschbarkeit der Charaktere sowie die Wirkungsmacht der unterschiedlichen Narrationen im Roman wird die Legitimität von kulturellen Identitäten und Nationalitäten in Frage gestellt: „This postmodern fable suggests a reconceptualization of the notion of origin, in which a post-national, post-ethnic mindset would allow for individual agency in choosing where one comes from.“ (Musselman 2003: 137)

Am Ende findet Aziz durch das Schreiben des Romans über sein Leben und die Reise nach Irghiz eine stabile Identität, unabhängig von nationalen, ethnischen oder kulturellen Zugehörigkeiten. Durch Erzählen, Imagination bzw. Schreiben eröffnet sich im Roman ein Dritter Raum des 'Dazwischen', in dem kulturelle Differenzen artikuliert werden und Begriffe wie 'Kultur', 'Nation' oder 'Herkunft' neu verhandelt werden können.

3.3 Fremde Räume: Marc Augés Theorie der 'Nicht-Orte'

In seinem Buch *Nicht-Orte* (2010) analysiert der französische Anthropologe Marc Augé ein signifikantes Merkmal unserer Epoche: den weitgehenden Verlust der 'Orte'. In dem 1997 erschienen Aufsatz „Orte und Nicht-Orte der Stadt“, der ebenfalls hier Erwähnung finden soll, bringt Augé seine 1992 entwickelte Theorie von den 'Orten' und 'Nicht-Orten' nochmals in gekürzter Form vor, um sie dann auf das Beispiel der heutigen Stadt anzuwenden.

„[A]us der Perspektive eines sich auf der Reise befindlichen Anthropologen“ (Kempf 2010: 35) widmet sich Augé der Erforschung von Räumen in einer Welt, in der der 'anthropologische Ort' im Sinne eines abgegrenzten, transparenten Ortes, in dem sich Kultur, Gesellschaft und Individualität ausdrücken und einander über die Organisation des Raums spiegeln, in seinen Augen im Verschwinden begriffen ist. (vgl. Augé 1997: 12)

Der 'Ort' ist für Augé ein anthropologisches Gebilde, eine Stelle bzw. ein markiertes Territorium, das verschiedene ökonomische, soziale, politische und religiöse Elemente in sich vereint. Er zeichnet sich insbesondere durch drei Merkmale aus: Er besitzt einen identitätsbestimmenden Faktor, er ist relational, das heißt er besteht aus unterschiedlichen Elementen, die in einem erkennbaren Verhältnis zueinander stehen und er ist immer mit einer geschichtlichen und mythischen Komponente behaftet. (vgl. Kempf 2010: 36) „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“ (Augé 2010: 83) Die Vermehrung solcher 'Nicht-Orte' ist nach Augé charakteristisch für unsere „Übermoderne“ (ebd., 38).

Augé spricht von drei Phänomenen, durch die sich die Übermoderne auszeichnet: eine „Überfülle der Ereignisse“ (ebd., 39), ein „Übermaß an Raum“ (ebd.), sowie die „Individualisierung der Referenzen“ (ebd., 46). Aufgrund der Beschleunigung der Informationsbereitstellung und -übermittlung kommt es zu einer Beschleunigung der Geschichte. Die Beschleunigung des Personenverkehrs und die immer schnellere werdene Zirkulation der Bilder und Ideen haben weiters eine Verkleinerung unseres Planeten bzw. der konkreten Lebensräume zur Folge und die Phänomene der Entterritorialisierung

(Wanderungsprozesse, Urbanisierung) führen letztlich zu einer Vereinzelung der Schicksale. (vgl. Augé 1997: 15) Das Resultat:

[E]ine Welt, in der die Anzahl der Transiträume und provisorischen Beschäftigungen unter luxuriösen oder widerwärtigen Bedingungen unablässig wächst (die Hotelketten und Durchgangwohnheime, die Feriendörfer, die Flüchtlingslager, die Slums die zum Abbruch oder zum Verfall bestimmt sind), eine Welt, in der sich ein enges Netz von Verkehrsmitteln entwickelt, die gleichfalls bewegliche Behausungen sind, [...] eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemereren überantwortet ist [...]. (Augé 2010: 83)

Die Übermoderne bringt Nicht-Orte hervor, Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind, da sie die Anwesenheit der Vergangenheit in die Gegenwart nicht mehr integrieren können. (vgl. ebd.) Grundlegend für die Unterscheidung zwischen 'Orten' und 'Nicht-Orten' bei Augé ist der bereits erwähnte Gegensatz zwischen 'Ort' (*lieu*) und 'Raum' (*espace*) bei Michel de Certeau. Die 'Orte' koexistieren in diesem Fall in einer bestimmten Ordnung. Der Raum entsteht bei Certeau durch die Bewegung der Orte durch die Ortsveränderung eines beweglichen Elements. (vgl. ebd., 84)

Der Gegensatz zwischen 'Orten' und 'Räumen' bei Certeau lässt sich jedoch nicht Eins zu Eins auf die 'Orte' und 'Nicht-Orte' bei Augé umlegen. Für Augé ist im Begriff des anthropologischen Ortes 'Bewegung', im Sinne von Wegen, die hindurchführen, Diskursen die dort stattfinden und Sprache, die ihn kennzeichnet, bereits enthalten. Er ist gewissermaßen ein symbolisierter Raum, dem man den nichtsymbolisierten Raum des Nicht-Ortes gegenüberstellen könnte. Augé will jedoch mit Hilfe des Raumbegriffs von Certeau diese negative Definition des 'Nicht-Ortes' überwinden. (vgl. ebd., 86)

Raum entsteht bei Certeau durch Bewegung, den Übergang von einem Ort zum anderen, das Durchqueren von mehreren Orten, das Augé mit 'Reisen' umschreibt. Für Augé erzeugen diese Reisewege durch mehrere Orte hindurch Nicht-Orte. 'Nicht-Orte' können somit nicht einfach als Negation der 'Orte' gesehen werden, sondern sie stehen für einen bestimmten Umgang mit Orten. (vgl. ebd., 88-89)

Der „Archetypus des *Nicht-Ortes* [Hervorh. im Original]“ (ebd., 90) ist für Augé der 'Raum des Reisenden'. Die Reise erzeugt eine fiktive Beziehung zwischen Blick und Landschaft, so dass sich der Einzelne nur noch als Zuschauer empfindet. Das ihn umgebende 'Schauspiel' berührt ihn nicht mehr. (vgl. ebd.)

Der Gegensatz zwischen Orten und Nicht-Orten bei Augé ist weiters zeitlich relativ zu sehen. Ein Ort kann jederzeit zum Nicht-Ort werden und umgekehrt. (vgl. Augé 1997: 15-16) Ebenso kommen Orte bzw. Nicht-Orte nie in reiner Gestalt vor, vielmehr gehen sie oft ineinander über bzw. setzen sich neu zusammen. (vgl. Augé 2010: 83)

Ort und Nicht-Ort sind fliehende Pole; der Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her – es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs neue seine Spiegelung findet. (ebd., 83-84)

Der Gegensatz zwischen Orten und Nicht-Orten richtet sich auch nach der Funktion, die diese Räume für ein Individuum haben. Für einen Passagier hat ein Flughafen zum Beispiel nicht die gleiche Bedeutung wie für jemanden, der dort arbeitet. Ein- und derselbe Ort kann aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden und unterschiedliche Bedeutungen annehmen. Das Paar 'Ort'/'Nicht-Ort' ist nach Augé als flexibles Instrument anzusehen, mit dessen Hilfe man die soziale Bedeutung eines Raums entziffern kann. (vgl. Augé 1997: 16)

Die Nicht-Orte verbinden laut Augé zwei unterschiedliche Sachverhalte, die sich teilweise überlagern: Einerseits handelt es sich oft um Räume, die für einen bestimmten Zweck (Verkehr, Handel, Transit) konzipiert sind. Andererseits besteht zwischen dem Individuum und den Nicht-Orten immer eine besondere Beziehung. (vgl. Augé 2010: 96) Nicht-Orte zeichnen sich durch eine „solitäre Vertraglichkeit“ (ebd.) aus. Alleine mit sich bewegt sich das Individuum durch den Raum des Nicht-Ortes, ohne jeglichen sozialen Halt. Die Vermittlung zwischen den Individuen und ihrer Umgebung im Raum des Nicht-Ortes erfolgt hauptsächlich über Worte und Texte. (vgl. ebd.)

Die Verkehrsräume (Luftkorridore, Flughäfen, Autobahnen), die Kommunikationsräume (Bildschirme und Leinwände aller Art, Wellen und Kabel) und die Räume des Konsums (Supermärkte, Tankstellen) können somit als Nicht-Orte erscheinen, welche hauptsächlich von einzelnen, schweigenden Individuen frequentiert werden. (Augé 1997: 15)

Die Vertextlichung ist ein wesentliches Merkmal der Nicht-Orte. Gebrauchsanleitungen, Vorschriften, Verbote oder Informationen werden schriftlich zum Ausdruck gebracht. Dabei wird sowohl auf Zeichen und Symbole, als auch auf die Umgangssprache zurückgegriffen. (vgl. Augé 2010: 97-98) Als Beispiel führt Augé die Beschilderung einer Autobahn an, die gleichsam einen Kommentar zur Landschaft bildet, an der die Straße vorbeiführt. (vgl. ebd., 98) Die Städte bzw. Dörfer sind nur noch „Namen auf einer

Strecke“ (ebd., 100) Die Landschaft, die der Vorbeireisende durchquert, ist in eine nicht erreichbare Ferne gerückt. Man orientiert sich nicht mehr an der Landschaft, sondern an den in der Landschaft aufgestellten Zeichen und Symbolen. Der Nicht-Ort „schafft einen zerstückelten Wahrnehmungsraum permanenter Reisen, einen entleerten (Hochgeschwindigkeits-) 'Zug der Bilder', dem keine angemessene Lektüre des Außen mehr gelingen will.“ (Günzel 2010: 261)

Beim Betreten der Nicht-Orte geht der Benutzer ein Vertragsverhältnis ein, das ihn dazu verpflichtet, die jeweilige 'Hausordnung' der Nicht-Orte zu befolgen. (vgl. Augé 2010: 102) Über Ansagen, Anzeigen, Texte oder Tafeln wird ihm die „Benutzungsordnung des Nicht-Ortes“ (ebd.) immer wieder in Erinnerung gerufen. Flugtickets, Karten, Einkaufswagen, etc. sind deutliche Zeichen dieses Vertrages. (vgl. ebd.) An den Nicht-Orten wird eine geteilte Identität für alle Benutzer erzeugt:

Sämtliche Aufforderungen, denen wir auf unseren Straßen, in unseren Einkaufszentren oder an den Vorposten des Bankensystems an unseren Straßenecken begegnen, richten sich unterschiedslos an jeden von uns [...], und zwar an jeden beliebigen von uns: Sie erzeugen den 'Durchschnittsmenschen', der als Benutzer des Verkehrs-, Handels- oder Bankensystems definiert ist. (ebd., 101)

Der Benutzer der Nicht-Orte findet seine Identität nur mehr an der Grenzkontrolle, der Zahlstelle oder der Kasse des Supermarkts. An den Nicht-Orten gibt es keine besondere Identität und keine besondere Relation mehr. Letztlich werden durch die Nicht-Orte Einsamkeit und Ähnlichkeit geschaffen. (vgl. ebd., 104)

Der Benutzer der Nicht-Orte muss sich ständig ausweisen bzw. seine 'Unschuld' nachweisen. Als Gegenleistung befreit der Nicht-Ort den, der ihn betritt von allen anderen Verpflichtungen. Er ist nur noch Passagier, Kunde, Autofahrer, etc. (vgl. ebd., 103) Diese relative Anonymität kann als eine Art Befreiung von unserer sozialen Rolle empfunden werden.

Augé erarbeitet eine Unterscheidung zwischen dem 'Reisenden', „der auf einem *Weg* [Hervorh. im Original] flaniert“ und dem 'Passagier', „der durch seinen Zielort definiert ist“ (ebd., 107). Der durchfahrende Reisende kann zumindest teilweise noch eine Beziehung zu seiner Umgebung herstellen und ist auch mit Inhalten konfrontiert, die nicht direkt für ihn bestimmt sind. (vgl. ebd., 100) Der Passagier in den Hochgeschwindigkeitszügen, in Flugzeugen oder auf Autobahnen bewegt sich hingegen

durch einen Raum, der ihn über die Orte, die er passiert, informiert. Man bietet ihm andere Texte an – Magazine mit Reportagen, Fotos oder Werbeanzeigen. Er bewegt sich durch ein Umfeld der vorweggenommenen Bilder und konsumierbaren Erlebnisse. Ein direkter Bezug zur Umgebung kann nur schwer hergestellt werden. (vgl. ebd., 100-101)

An den Nicht-Orten lebt man ganz in der Gegenwart. Fahrpläne, Anzeigetafeln, etc. stehen für diese Herrschaft der Aktualität. Bei Flügen kann man die aktuelle Flugroute auf dem Bildschirm verfolgen, Anzeigen auf der Autobahn weisen auf Gefahren oder Staus hin, Radio und Fernsehen versorgen einen mit den neuesten Nachrichten. (vgl. ebd., 104-105)

Insgesamt macht das den Eindruck, als hätte die Zeit den Raum eingefangen, als gäbe es keine andere Geschichte als die Nachrichten des Tages oder des Vortages, als schöpfe jede individuelle Geschichte ihre Motive, Worte und Bilder aus dem unerschöpflichen Vorrat einer unversiegbaren Geschichte in der Gegenwart. (ebd. 105)

Die Vermehrung der Nicht-Orte führt zu einer neuen historischen Erfahrung kollektiver einsamer Individualität und der Zunahme einer nicht durch den Menschen vollzogenen Vermittlung zwischen Individuum und Öffentlichkeit – etwa durch Plakate oder Bildschirme. (vgl. ebd., 118) Medien und Körper scheinen miteinander verkoppelt zu sein.

Da der Nicht-Ort sich nicht in eine geschichtliche Relation setzen läßt, hat er sich Augé zufolge in ein aus Texten und Bildern bestehendes Schauspiel verwandelt, in dem der Vorbeireisende als eine Art 'Eindringling' verstanden wird, der keine tiefgreifenden Beziehungen zu dem Ort hat, den er durchquert. (Kempf 2010: 41)

In seinem Aufsatz „Orte und Nicht-Orte der Stadt“ (1997) möchte Augé anhand des Gegensatzpaares 'Ort'/'Nicht-Ort' einige Probleme der Stadt von heute aufzeigen. Er stellt sich die Frage, ob man die Stadt von heute noch als 'Ort' begreifen kann. (vgl. Augé 1997: 19) Globalisierung bedeutet laut Augé auch eine Urbanisierung der Welt, was wiederum einen Wandel der Stadt zur Folge hat. (vgl. Augé 2010: 125) – „Die Welt gleicht einer riesigen Stadt. Sie ist eine Welt-Stadt.“ (ebd., 126) Wir stehen vor einer nie zuvor dagewesenen Ausdehnung der Städte, vor allem in unterentwickelten Ländern. Oft lässt sich gar nicht mehr sagen, wo eine Stadt anfängt bzw. aufhört. Grenzen und Markierungen existieren in diesem Sinne nicht mehr. (vgl. Augé 1997: 19)

Die Randzonen der Städte „werden von den Bildern erschlagen (weil sich hier alle Nicht-Orte des Konsums und des Verkehrs konzentrieren, Supermärkte, Flughäfen, Autobahnzubringer, Lagerhäuser, aggressive Werbung, Tankstellen; [...])“ (ebd. 23-24).

Zwischen den einzelnen Siedlungen oder Vorstädten bestehen kaum Beziehungen. Lieber werden Kontakte zu „Extra-Orten“ (ebd., 21) der Metropole hergestellt, die künstlich erzeugt sind, oft entstehen sie durch Fernsehbilder oder durch die gleichzeitig nahe und ferne Großstadt, die in ihrer fantastischen, fiktiven Dimension begriffen wird. In Paris gibt es mehrere solcher 'Extra-Orte', die vor allem von Jugendlichen aus den Vorstädten frequentiert werden, da sie direkt mit der Schnellbahn erreichbar sind. Augé nennt etwa das *Forum des Halles* und die *Champs-Élysées*. (vgl. ebd., 21) „Die Stadt als Fiktion“ (ebd.) bekommt heute eine immer größere Bedeutung. Die Bilder, die wir empfangen, aber auch jene, die wir uns selbst herstellen, sind von immer größerer Wichtigkeit. Die 'Fiktionsstadt' wird zum Schauspiel und von jenen, die nur gelegentlich 'hineinfahren' als fremd erlebt. (vgl. ebd., 24)

In den folgenden Textanalysen soll das Neben- und Ineinander von 'Orten' und 'Nicht-Orten', sowie der Umgang der ProtagonistInnen mit diesen herausgearbeitet werden. Kann man in den Romanen zwischen 'Orten' und 'Nicht-Orten' unterscheiden und/oder gehen sie teilweise ineinander über? 'Nicht-Orte' werden dabei als Räume verstanden, die sich durch das Durchqueren unterschiedlicher Orte herstellen. Durch die Bewegungen der Figuren können verschiedene Orte zeitweise den Charakter eines 'Nicht-Ortes' annehmen.

Augé ist in seinen Betrachtungen sehr einseitig und radikal. Er betont besonders den vereinsamenden und verfremdenden Aspekt, den Nicht-Orte haben können. Er weist jedoch auch darauf hin, dass sich Nicht-Orte meist nur teilweise herstellen. Das heißt, auch wenn in den nachfolgenden Analysen verschiedene Orte von den ProtagonistInnen als Nicht-Orte erfahren werden, so geht dies nicht zwangsläufig mit einer ohnmächtigen Haltung der Figuren in diesem Raum des Nicht-Ortes einher. Gerade das Moment der 'Bewegtheit', das die Nicht-Orte beinhalten, lässt meines Erachtens durchaus Handlungsspielraum und Identifikationsmöglichkeiten für die ProtagonistInnen offen.

3.3.1 *Der kurze Weg nach Hause* oder „Die richtigen Orte [...] lagen ostwärts“¹³

Der kurze Weg nach Hause (2002) von Catalin Dorian Florescu ist die Geschichte einer Reise, die den Protagonisten und Ich-Erzähler Ovidiu – geboren in Rumänien, wohnhaft in Zürich – gemeinsam mit seinem italienischstämmigen Freund Luca von Zürich über Budapest bis ans äußerste Ende Rumäniens, Mangalia am Schwarzen Meer, geführt hat. Die bisherige Reise wird von ihrem wahrscheinlichen bzw. möglichen Endpunkt her erzählt. An der Schwarzmeerküste stehen die beiden jungen Männer vor einer Entscheidung. Luca will weiter Richtung Osten, Ovidiu hat Zweifel.

Auffallend ist, dass der Romananfang an einer Grenze angesiedelt ist, an der östlichen Grenze Rumäniens, der Schwarzmeerküste, und gleichzeitig auch an der Grenze zwischen Wasser und Festland. (vgl. Palimariu 2010: 106) Grenzen bzw. Grenzübergänge sind meist Nicht-Orte, Durchzugsorte, an denen man sich nicht lange aufhält. In unserem Fall stellt die Grenzregion ein geographisches Niemandsland dar, das sich „nur noch so ungefähr“ (WNH: 15) in Europa befindet und sich eindeutigen Zuschreibungen entzieht. Ein Ort, der weder durch Identität, noch durch Relation oder Geschichte gekennzeichnet ist. Die beiden jungen Männer befinden sich auf der Durchreise.

Der Roman setzt mit einer Szene ein, in der Luca und Ovidiu von einem rumänischen Mädchen schlafend in ihrem Wagen am Meeresufer entdeckt werden. Die umgekehrte Blickrichtung im Roman entspricht dieser verfremdenden Erzählperspektive. (vgl. Spoerri 162) Das Mädchen glaubt, dass die beiden Männer tot seien und wird von seiner Mutter beruhigt: „Ganoven sind´s. Ganoven und besoffen. Schlafen ihren Rausch aus.“ (WNH: 5) Auf die Frage des Kindes, was 'Ganoven' seien, antwortet die Mutter: „Ein Ganove ist jemand, der seinen Platz auf der Welt noch nicht gefunden hat.“ (WNH: 5) Die Ort- und Heimatlosigkeit der beiden jungen Männer wird noch zusätzlich durch das Schweizer Kennzeichen an ihrem Auto betont, das den beiden Ortsansässigen nichts zu sagen scheint. (vgl. Spoerri 2009: 162) „Mama, was bedeutet CH?“ – „Nie gehört. Die Abkürzung paßt zu keinem Land, das ich kenne.“ – „Gibt es überhaupt so ein Land?“ – „Wenn es den Wagen gibt, wird es das Land dazu auch geben. Aber so, wie die aussehen, sind das Ganoven von hier, die das Auto vor einem teuren Hotel gestohlen haben.“ (WNH: 6)

13 WNH: 65.

Für die Rumänin existiert das Land nur, weil es auch das Auto gibt. Die Buchstaben 'CH' würden zwar auf die Herkunft des Autos und seiner Insassen verweisen, doch können sie vom Standpunkt der Mutter und des Kindes nicht auf ihren Ursprung zurückgeführt werden. In ihrer Welt wird die Existenz der Schweiz dadurch in Frage gestellt. (vgl. Spoerri 2009: 162)

Die Ironie dieser Darstellung verstärkt Florescu, indem die Mutter die Vermutung äußert, die beiden jungen Männer seien Ganoven. Das Wort 'Ganove' kommt aus dem Herbräuschen, von 'ganav': stehlen. Die Fremden haben, so die Definition der Mutter, ihren Ort in der Welt noch nicht gefunden. Sie sind Diebe, die anderen Autos stehlen – und sich auf diese Weise auch vorübergehend oder dauerhaft auf illegale Weise die Identität anderer aneignen. (ebd.)

Die Buchstaben 'CH' sind für die Frau nicht entschlüsselbar, wohl aber für den deutschsprachigen Leser. Es wird somit auf eine Art 'Etikettenschwindel' hingewiesen: die Schweiz entpuppt sich als Mogelpackung, die ihr Versprechen – eine klare Identität – nicht mehr halten kann. (vgl. ebd., 162)

Das Auto kann, ebenso wie ihre Verortung an einer Grenze, als Hinweis auf den Status der jungen Männer als Reisende gelesen werden. „Das Auto ist [...] der Inbegriff der Mobilität, gerade auch individueller Mobilität.“ (ebd., 160) Als Verkehrsmittel und nur temporär zur Verfügung gestellter Raum kann man es darüber hinaus zu den Nicht-Orten zählen.

In der Eingangsszene wird in erster Linie die Mobilität der beiden Hauptfiguren betont. Sie sind auf der Suche nach ihrem 'Platz auf der Welt', müssen vagabundieren, von einem Ort zum anderen reisen. Die Wanderungsprozesse der Figuren sind typisch für unsere von Augé als 'Übermoderne' bezeichnete Gegenwart. Die Ortswechsel nehmen ihren Ausgang im unfreiwilligen Migrantenschicksal der beiden Hauptfiguren. Ovidiu und Luca sind beide, wie auch ihr Züricher Freund Toma, aufgrund der Migration ihrer Eltern oder eines Elternteils zu jeweils verschiedenen Zeitpunkten ihrer Kindheit in Zürich gelandet. Keiner von ihnen konnte in der Schweiz wirklich Fuß fassen. Gemeinsam leben sie von einem Tag in den anderen und verkehren hauptsächlich in der jugendlichen Subkultur der Stadt. Jeder von ihnen versucht auf andere Art und Weise mit seiner Herkunft, seiner Vergangenheit und seinen Erinnerungen umzugehen. (vgl. Thore 2004: 112-113)

Toma, Sohn eines italienischen Bildhauers, wuchs bei seiner Mutter in Zürich auf und wurde immer wieder zu seinem Vater nach Italien 'verschickt'. „Sein Vater war dort unten mit der Kunst beschäftigt. Seine Mutter war hier oben. [...] Gut fühlte er sich nur im Zug zwischen Zürich und Perugia.“ (WNH: 51) Der Zug stellt einen typischen Nicht-Ort nach Augé dar. Es ist vermutlich die Anonymität und die Losgelöstheit von allen sozialen Verpflichtungen, die Toma auf diesen Zugreisen als besonders angenehm empfindet. Die Erinnerung an die traumatischen Aufenthalte beim Vater sowie das Gefühl der Entwurzelung versucht er später mit Drogen zu verdrängen. (vgl. Thore 2004: 113)

Lucas Vater war als Gastarbeiter nach Zürich gekommen. Als jüngstes Kind der Familie wuchs Luca bei seinen Großeltern in Süditalien auf und wurde erst nach sieben Jahren zu seiner Familie in die Schweiz geholt, wo er verstummte. Er ist den Eltern völlig entfremdet und wird als Meister des Vergessens beschrieben. (vgl. WNH: 28-29) Seine Kindheit in Süditalien scheint Luca auszublenden, und auch zur Schweiz hat er keinerlei Bezug. In seinem Leben scheint „nichts von Bedeutung und alles ein einziges Jetzt“ (WNH: 33) zu sein. (vgl. Thore 2004: 113)

Für den Erzähler Ovidiu war die gemeinsame Flucht mit seinen Eltern aus Rumänien ein einschneidendes Erlebnis, das seine Kindheit beendete: „Am ersten Tag hier in Zürich war die Kindheit vorbei gewesen. Nur die Kulissen waren ausgetauscht worden, doch das hatte gereicht. Heute hier, morgen dort, das hatte gereicht.“ (WNH: 35) Er ist weniger orientierungslos als seine beiden Freunde, aber auch ihm fällt es schwer, in der Schweizer Realität Fuß zu fassen. (vgl. Thore 2004: 114) Dafür spricht auch eine gewisse „Unbehaustheit“ (Meise 2005: 129), in der er sich in seiner Züricher Wohnung eingerichtet hat. Sein Vater bemerkt vorwurfsvoll: „Kein Wunder, daß du wegwillst. Kein Teppich im Haus. Mit einem Teppich wird man seßhaft.“ (WNH: 60)

Vor allem mit Luca verbindet Ovidiu schon vom ersten Schultag in der Schweiz an eine enge Freundschaft. Luca akzeptiert Ovidiu trotz seiner schlechten Deutschkenntnisse, interessiert sich aber auch nicht sonderlich für seine Vorgeschichte. (vgl. Thore 2004: 114) Was die beiden besonders zusammenschweißt, ist ihre Liebe zum Film, die sich aus gemeinsamen Kinobesuchen während der Schulzeit entwickelt. – „Wenn wir die Schule schwänzten, gingen wir ins Kino, weil uns in der Stadt der Hintern abfror. Später

schwänzten wir, um ins Kino zu gehen.“ (WNH: 152) Obwohl Ovidiu Luca aufgrund seiner egoistischen Lebensweise durchaus kritisch sieht, ist er ihm weiterhin zutiefst dankbar für die Unterstützung während seiner Zeit als frisch Migrierter in der Fremde. Außerdem bewundert er Luca auch für seine Leichtigkeit und Unbekümmertheit. (vgl. WNH: 33)

Über Ovidius Züricher Alltagsleben erfährt man wenig. Die Wahrnehmung bzw. Darstellung der Stadt konzentriert sich vor allem auf Verkehrsräume und andere Durchzugsorte. Nur wenige Orte innerhalb des urbanen Raums gewinnen genauere Kontur. Auf der anderen Seite werden die Protagonisten auf den Straßen, in Parks, Lokalen oder anhand von Verbindungen und Haltestellen des öffentlichen Verkehrs geographisch exakt im Raum verortet, so als bräuchten sie „Ankerplätze, Fluchtpunkte, die der eigenen Bewegung Halt im wörtlichen Sinn gewähren“ (Meise 2005: 144-145) Ovidiu und seine Freunde leben für die „Möglichkeiten der Nacht“ (WNH: 33). Sie ziehen durch die Underground-Clubs der Stadt, um sich von der Einsamkeit in der Großstadt ein wenig abzulenken.

Die Rote Fabrik, das Kanzlei, die besetzten Häuser, die illegalen Bars, unsere Orte der Wärme, halfen ein bißchen. [...] Die wenigsten, die dort waren, hatten eine klare Vorstellung davon, was sie wollten. Jedenfalls keine, welche die Nacht überdauerte. Für manche aber gab es andere Möglichkeiten. Sie hießen: LSD, Speed, Heroin, Kokain, Rohipnol, Toquilon, Seresta, Tolvon, PCP, Haschisch. Die Farben waren weiß, braun, blau, rot, schwärzlich, rötlich, grünlich. (WNH: 27-28)

Drogen werden hier als eine Art Zwischenziel auf der Suche nach dem abstrakten Glück dargestellt. (vgl. Sorko 2007: 176) Die Welt der Drogen, in die sich die einzelnen Individuen flüchten, könnte man als Nicht-Ort bezeichnen, der Einsamkeit und Ähnlichkeit erzeugt. Einer der wenigen Schauplätze in Zürich, die im Roman näher beschrieben werden, ist der 'Platzspitz', ein Park hinter dem Landesmuseum beim Hauptbahnhof, in der Gegenwart des Romans zu Beginn der neunziger Jahre ein Drogenumschlagplatz, der von Dealern und Süchtigen aus ganz Europa bevölkert wird: „Von überall kamen sie, über Autobahnen und über das staatliche Bahnnetz. Mit Flugzeugen. Aus dem Flachland Hollands und Italiens oder den Bergen Österreichs.“ (WNH: 42) An diesem Nicht-Ort der Stadt versorgt sich auch Ovidius und Lucas Freund Toma mit Drogen.

Die wenigen Stunden, die einen Tag vom anderen trennen, bieten Ovidiu die Gelegenheit, sich seinen sehnsuchtsvollen Erinnerungen an die heile und vollkommene Welt seiner Kindheit hinzugeben. (vgl. Thore 2004: 114) In seiner Erinnerung ist die Heimatstadt Timișoara „groß und schön und magisch geblieben“ (WNH: 35). Er bewegt sich durch die ausgetauschten „Kulissen“ der Züricher Welt, wo „eine leichte Brise, ein besonderes Licht in der Stadt, eine besondere Ruhe an Sonntagen“ (WNH: 35) ausreicht, um seine Tagträumereien auszulösen, die sich dann zwischen ihm und die echte Wahrnehmung der Realität schieben. (vgl. Thore 2004: 114)

Nach der Flucht in die Schweiz weigert er sich innerlich, diese örtliche Veränderung überhaupt anzuerkennen. Sein Gefühlsleben vollzieht sich ab dieser Zeit in der Vergangenheit, das heißt, in der Erinnerung an sie. Ihm ist die fremde Umgebung nur allzu aufdringlich bewusst, aber er verwendet viel Anstrengung darauf, sich ihrem Einfluss zu entziehen. (Thore 2010: 293)

Ein weiterer Schauplatz in Zürich, auf den sich die Erzählung immer wieder bezieht, sind die Kinosäle, in denen der „Kinojunkie“ (WNH: 47) Ovidiu vor der Realität zu fliehen versucht. In der Anonymität der Kinosäle kann er für eine Weile alles um sich herum vergessen:

Die Kinosäle waren nachmittags leer und der Raum angenehm kühl. Sobald die Lichter erloschen, sich die Leinwand erhellte und die Musik losging, entspannte ich mich. [...] Im Kino gab es warme Lippen, die küßten, und Leute, die zu Reisen aufbrachen, ohne zu wissen, ob sie jemals ankamen. [...] Für diese Zelluloidrealität, die Paramount oder MGM erschafften, gab ich gerne Essen und Freunde auf. (WNH: 46)

Das Kino stellt einen Nicht-Ort dar, an dem man eine bestimmte Benutzungsordnung befolgen muss. Erst nach dem Erwerb eines Tickets kann man in die geteilte Identität des Kinobesuchers eintauchen. Laut Augé können aber auch Kommunikationsräume wie Bildschirme und Leinwände, und somit also die Filme selbst, als Nicht-Orte funktionieren. Ovidius exzessiven Film- und also auch Bilderkonsum könnte man als 'Raumkonsum' bezeichnen. Der übermäßige Konsum von abstraktem 'Raum' im Kino bildet gewissermaßen das Gegenstück zum Mangel an festen, stabilen Orten, der in seinem realen Leben vorherrscht.

In Zürich können die ort- und heimatlosen jungen Männer „nur zwischen Haschisch und Langeweile wählen“ (WNH: 220). Man kann sagen, dass die ganze Stadt von ihnen als Nicht-Ort erfahren wird. Sie ist nur ein Durchzugsort, der den Figuren keinen Halt bietet.

Auf dem Platzspitz versorgt sich Ovidius und Lucas Freund Toma mit Drogen, um sich im Rausch zu vergessen, während Ovidiu und Luca vor Filmleinwänden sitzend in andere Welten abheben. So erscheint hier Zürich vor allem als Ort, aus dem die Jungen entfliehen wollen – ein Ort aber auch mit Löchern, mit kommunizierenden Röhren in andere Welten, ein Ort, der ihnen keine positiven Identifikationsflächen bietet. (Spoerri 2009: 162)

Katrin Sorko ordnet den Roman *Der kurze Weg nach Hause* der 'Literatur der Systemmigration' zu – das sind Texte, die Wanderungsphänomene zwischen (ehemaligen) Warschauer-Pakt-Staaten und Deutschland, Österreich, der Schweiz oder anderen 'westlichen' Ländern beschreiben. (vgl. Sorko 2007: 64) Laut Sorko weisen diese Texte ähnliche Motive auf: „Befremdung, Paranoia, Sucht, Suche, Warten, Paralyse, Beziehungslosigkeit und Flucht prägen die Handlung.“ (ebd., 65)

Luca ist der erste, der aus Zürich flüchtet. Angeregt von Ovidius Erzählungen von der harmonischen Kindheit, möchte er nach Rumänien reisen. Diese Zielangabe dient jedoch hauptsächlich zur Abwehr von weiteren Fragen. Den wahren Grund seiner Abreise – er hat Toma mit dessen Freundin Lara hintergangen – verschweigt er. (vgl. Thore 2004: 115) Luca ist ein 'Reisender' im Sinne Augés, er flaniert auf einem Weg.

Luca [...] will alle Verbindungen zu anderen Menschen und Orten, auch die zu seiner Züricher Vergangenheit, abrechnen. Er befindet sich in einer Vorwärtsbewegung, die den Weg zum Ziel macht und dem, was er erlebt und berichtet, den Charakter einer Road-Movie-Erzählung gibt. (ebd.)

Ovidiu möchte Luca zunächst auf der Reise begleiten, macht aber im letzten Moment, am Züricher Bahnhof, einen Rückzieher. Vielleicht sind es gerade die „Transitblicke“ (WNH: 39) der Menschen an diesem Nicht-Ort der Stadt, die ihn im letzten Moment davon abhalten, selbst in den 'Raum des Reisenden' einzutreten. Denn das „versprochene Glück“ liegt immer „anderswo“ (WNH: 39), an einem Ort, den es nicht zu geben scheint: „Vielleicht würde ich auch dort [in Rumänien] nicht finden, was ich in all den Jahren gesucht hatte. Orte, wo ich aufatmen konnte.“ (WNH: 65)

Nach fast einem Jahr beschließt Ovidiu, Luca nach Budapest zu folgen, der dort wegen eines Verhältnisses mit einer Ungarin geblieben ist. Auch er weicht den Fragen nach den Gründen seiner Abreise aus. Seine Motive kann er weder sich selbst noch anderen erklären. (vgl. Thore 2004: 115) – „Weil nachts die Hunde in den Vierteln bellen und die Kornfelder gelber sind als anderswo [...] und die Frauen die schönsten Stimmen der Welt haben. So banal sind die Gründe.“ (WNH: 62)

Flucht und Suche liegen in seinem Fall sehr nah beieinander. Er ist auf der Suche nach sich selber und nach seiner Verortung, die er durch eine Rückwärtsbewegung zurück zum Ursprung seiner Erinnerungen zu finden hofft. (vgl. Thore 2004: 115) Ovidiu scheint ein konkretes Ziel vor Augen zu haben: Er will zurück nach Rumänien, denn in Europa hatte er „[i]mmer nur Ersatzorte gefunden. Europa war voll davon. Die richtigen Orte hingegen lagen ostwärts.“ (WNH: 65) Damit entspricht er mehr dem 'Passagier' im Sinne Augés, der durch seinen Zielort bestimmt wird.

Die 'richtigen' Orte, das sind für Ovidiu Orte, an denen er 'aufatmen' kann. (vgl. WNH: 65) Man könnte sie als 'anthropologische Orte' im Sinne Augés verstehen. Vereinfacht lässt sich auch sagen, dass Ovidius Suchbewegung die Suche nach einem festen, stabilen Ort ist. Ein solcher Ort ist für ihn die „bekannte Welt“ (WNH: 21) seiner Kindheit, mit der er magische Erlebnisse verbindet und wo er sich eingebettet in die Liebe und Fürsorge seiner Verwandten fühlte. (vgl. WNH: 21-22) Die Sehnsucht nach der unbeschwerten Kindheit ist für ihn gleichzeitig die nach der 'Heimat'. Wobei Heimat hier mit Geborgenheit und Vertrautheit gleichgesetzt werden kann.

Das Jetzt: Erwachsensein, Zürich – und das Vorher: Kindheit, Timișoara – spalten ihn gleichsam in zwei Teile, zwischen denen er keine Verbindung herstellen kann. [...] Um die Wahrheit seiner Erinnerungsbilder zu überprüfen, begibt er sich auf die Reise. Er hofft, seine Kindheit unverändert wieder auffinden zu können. (Thore 2004: 115-116)

Im Laufe des Romans wird die Abstraktheit des von Ovidiu gesuchten Ziels immer mehr betont. „Ich gehe suchen,“ (WNH: 75) bemerkt eine Frau im Roman. Wen oder was sie sucht, verrät sie jedoch nicht, „so als ob man ganz selbstverständlich etwas Kostbares suchen geht. So wie in den Märchen, wenn man dafür Beschwernis und Mutproben in Kauf nimmt. Solange es nur ein bißchen Glanz verspricht.“ (WNH: 75-76) Die Suche selbst wird hier als Sinn des Suchens dargestellt, so als ob das eigentliche Ziel keine Rolle mehr spielen würde. (vgl. Sorko 2007: 172) Ovidiu kann somit nicht mehr eindeutig als 'Reisender' bzw. 'Passagier' ausgewiesen werden. Vielmehr wechselt er zwischen diesen beiden 'Rollen' hin und her.

Ana-Maria Palimariu beschäftigt sich mit den sichtbaren und unsichtbaren Grenzen in den Rumänien-Romanen Florescus. In ihren Augen werden die Grenzen in den Texten vor allem durch den Gegensatz Vertrautes/Fremdes bzw. Westen/Osten als Grenzziehung zwischen Normalität und Abweichung etabliert. (vgl. Palimariu 2010: 97) Das Verhältnis

des 'Vertrauten' zum 'Fremden' stellt ein Machtverhältnis dar – das Subjekt setzt zum als fremd gesehenen Objekt Distanz. Da der Gegensatz Vertrautes/Fremdes sich nicht über Identitätskonstitution und Differenz bildet, kann auch etwas, das ehemals vertraut war, fremd werden. – Ein distanzierender Blick auf vertraute Dinge lässt sie fremd werden. Die Distanz wird von einer Macht bestimmt, die vom Subjekt oder vom Erzähler ausgehen kann. (vgl. ebd., 98)

Im Roman findet zunächst eine Neukodierung der Begriffe 'Osten' und 'Westen' statt. Dem 'Osten' werden positive Konnotationen, wie eben 'Vertrautheit' zugeschrieben, während der 'Westen' eine Abwertung erfährt. (vgl. Sorko 2007: 133) Die westliche Welt (in unserem Fall repräsentiert durch die Stadt Zürich) erscheint als ein von Leere, Einsamkeit und Ähnlichkeit geprägter Nicht-Ort. Mit dem Osten, repräsentiert durch Rumänien, verbindet der Protagonist Geschichtlichkeit, Identität und Relation. Im Laufe seiner Reise in die ehemalige Heimat ist jedoch eine gewisse Ambivalenz in der Wahrnehmung und Darstellung des Ostens feststellbar.

Der 'Weg nach Hause' führt Ovidiu mit dem Auto durch Wien und Budapest, wo er schließlich auf Luca trifft und mit diesem gemeinsam nach Rumänien weiterfährt. Durch diese Städte bewegt sich Ovidiu mehr als Passagier, denn als Reisender. Zu seiner Umgebung möchte er gar keine Beziehung herstellen, denn er hat sein Ziel Rumänien klar vor Augen. Die beiden Städte bilden für ihn lediglich Transiträume und werden im Roman auch als solche dargestellt. Die Wahrnehmung und Darstellung des urbanen Raums konzentriert sich, wie zuvor schon bei Zürich, hauptsächlich auf die Verkehrsräume und andere Nicht-Orte der Stadt.

Bei seiner Ankunft in Wien über die Autobahn, die ja für Bewegung pur in- und außerhalb der Stadt steht (vgl. Meise 2005: 146), registriert der Erzähler als erste Anzeichen des urbanen Raums „Straßenlampen, eine Brücke, dann U-Bahnstationen“. (WNH: 66) Er parkt den Wagen beim Westbahnhof, einem der größten Durchzugsorte der Stadt und geht von dort weiter ins türkische Lokal 'Kent', das von „Ostmenschen“ (WNH: 69) bevölkert ist, wodurch seine Ausrichtung nach Osten noch zusätzlich verstärkt wird. Später fährt Ovidiu den Gürtel entlang, „vorbei an Sexshops und Sexkinos mit oder ohne Videokabinen, Gogo-, Striptease- und Peep-Show-Lokalen“ (WNH: 67-68) – Nicht-Orten,

die von vereinzelt und anonymisierten Individuen bevölkert werden – bis zu einer heruntergekommenen Pension bei der Votivkirche, in der aber niemand an der Rezeption sitzt. So reist er nach zwei Nächten ab, ohne gezahlt zu haben und ohne offiziell jemals dort gewesen zu sein. (vgl. WNH: 76)

In Budapest ist der Bahnhof Keleti der erste Ort, den der Protagonist ansteuert. Die Bahnhofshalle, die sich abwechselnd mit Menschen füllt und wieder leert, markiert einerseits wieder einen Nicht-Ort, einen Verkehrsraum, der nur den Zweck hat, Personen von einem Ort zum anderen zu befördern. Budapest wird damit, wie schon Wien zuvor, als „Zwischenstation“ (WNH: 132) ausgewiesen. Weiters ist auffallend, dass die am Bahnhof versammelten Menschen nur durch Blicke zu kommunizieren scheinen: „Dort waren eine Menge Menschen, die einen von oben bis unten musterten und fragend anschauten oder so anschauten, daß man sich fürchten mußte. [...] Ärmlich gekleidet, mit langsamen, raubtierhaften Bewegungen oder laut und aufdringlich.“ (WNH: 78)

Der Erzähler impliziert laut Ana-Maria Palimariu, dass die Menschen aus dem Osten nicht sprechen können bzw. keine ästhetische Sprache zu finden vermögen. Die 'tierähnliche' Darstellung der Menschen aus dem Osten könnte ihm dazu dienen, zu sich selbst als Grenzgänger exotische Kontrastfiguren zu schaffen. (vgl. Palimariu 2010: 109) Die Sprachlosigkeit der Menschen am Bahnhof könnte aber auch auf den Raum des Nicht-Ortes zurückzuführen sein, wo die Kommunikation hauptsächlich über Texte und Bilder abläuft.

Palimariu verweist außerdem auf eine gewisse 'Verweiblichung' des Ostens. Aus der Darstellung der Ostfrauen lasse sich auch eine Ambivalenz in der Darstellung des Ostens entnehmen. (vgl. ebd., 101) Eine Frau aus dem Osten zeichnet sich für den Erzähler durch ihre „kräftige(n) breite(n) Ostfüße“ aus. Obwohl die Frauen aus dem Osten für den Erzähler also einerseits eine gewisse Bodenständigkeit zu verkörpern scheinen, fällt ihm andererseits ihre billige Schminke unangenehm auf, unter der sie ihre Armut zu verstecken versuchen. – „Die Frauen hatten dicke Schminke aufgetragen, es sollte gegen die Farblosigkeit helfen. Alle hier verhielten sich, wie wenn sie den Verfall nicht sähen. Denn wenn sie ihn wirklich gesehen hätten, wären sie vielleicht tot umgefallen.“ (WNH: 168)

In Budapest beginnt Ovidiu eine Beziehung mit der Ungarin Zsófia, zu der er sich zwar sehr hingezogen fühlt, die in seinen Augen aber immer „besser gekocht als geredet“ (WNH 129) hat. Einerseits sehnt sich der Erzähler scheinbar nach Liebe, andererseits fühlt er sich abgestoßen von der demütigen und würdelosen Haltung der Frauen aus dem Osten. Die Darstellung des Ostens wie auch der Frauen schwankt zwischen magischer Anziehungskraft und Abneigung. Die Reise in den Osten wird als sinnliche Erfahrung eines Mannes und als Annäherung an eine Frau geschildert. (vgl. Palimariu 2010: 101-102) Palimariu spricht von einer „Distanz zwischen der 'Vertrautheit' des westlichen Mannes und der östlich-weiblichen 'Fremdheit'. Zum ehemals Vertrauten sucht der Mann jedoch jetzt Nähe.“ (ebd., 102) Die Rumänienreise Ovidius bedeutet demnach eine Verschiebung der Grenze zwischen 'Vertrautem' und 'Fremdem'. (vgl. ebd., 99) Beziehungsweise könnte man die Verschiebung der Grenze(n) mit Augé auch als Übergänge von Orten in Nicht-Orte oder umgekehrt interpretieren.

Die Beziehung mit Zsófia ist länger und intensiver als alle bisherigen Beziehungen im Leben des Protagonisten – er zieht sogar bei ihr ein. Doch als ihm bewusst wird, dass durch das gemeinsame Leben mit Zsófia, durch ihre gemeinsame Geschichte an einem bestimmten Ort, Budapest zu einem 'richtigen Ort' für ihn werden könnte, ergreift er die Flucht: „Da stand ich also inmitten ihrer Kleider und wollte gar nicht weg. Obwohl Rumänien gar nicht weit war, ein Katzensprung. Was, wenn es mir hier zu bequem wurde?“ (WNH: 109) Katrin Sorko sieht Flucht als zentrales Motiv von Ovidius Existenz. Er laufe ständig davon, vor Konflikten, Herausforderungen, Beziehungen. (vgl. Sorko 2007: 169) – So auch vor der Beziehung mit Zsófia: „[A]lle Beziehungen, die ich bislang gehabt hatte, waren in der Früh bereits zu Ende gewesen. Am Abend hatte ich mich beeilt, die Kleider loszuwerden, und am Morgen wegzugehen.“ (WNH: 109) Es scheint fast so, als könnte Ovidiu unmöglich zulassen, dass sich Identität, Relation und Geschichte mit einem anderen Ort bzw. Raum als seiner ehemaligen Heimat Rumänien verbinden. 'Heimat' definiert sich für ihn als Lebensraum, der eine Grenze hat (vgl. Sorko 2007: 143) – „Nur einige Kilometer weiter war alles vertraut. [...] Eine imaginäre Grenze durch mich hindurch. Keine Staatsgrenze.“ (WNH: 125)

Bevor er nicht tatsächlich in Rumänien angekommen ist, scheint es Ovidiu nicht zu gelingen, zu seiner Umgebung eine tiefergehende Beziehung herzustellen. Obwohl er sich in Budapest bereits 'im Osten' befindet, versucht er auf verschiedene Arten, Distanz zwischen sich und seiner Umgebung zu schaffen. Die verfremdende Darstellung des Ostens erfolgt nicht nur über die Metapher Männlichkeit/Weiblichkeit, sondern auch über Filmszenen, die im Roman intermedial eingesetzt werden. Anhand einer nachgespielten Szene aus dem Kultfilm *2001: A Space Odyssey*, in der ein Menschenaffe seinen Knochen in die Höhe wirft, der dann nach einigen Wendungen als Raumschiff auf die Erde zurückkehrt, wird der Stellenwert, den Schuhe im Osten als Symbol für ein besseres Leben zu haben scheinen, vom Erzähler ironisch aufgegriffen. (vgl. Palimariu 2010: 105)

Ich nahm einen Schuh in die Hand und warf ihn in die Luft. Auf der Höhe des Mondes überdeckte er diesen. Ich dachte, jetzt verwandle er sich in ein Raumschiff. So wie beim schönsten Szenenübergang im Film, den Luca und ich kannten. Als einem Uraffen ein Knochen aus der Hand gleitet, steigt dieser hoch, dreht sich, und kurz bevor er hinunterfällt, wird er zu einem im Weltraum schwebenden Raumschiff. Aus dem Uraffen wurde ein zivilisierter Mensch. Und damit hatte die Handlung Millionen von Jahren übersprungen. Mein Schuh kehrte als Schuh zur Erde zurück [...]. Der Affe hätte mich ausgelacht. (WNH: 89)

In der nachgespielten Szene ersetzen die Schuhe den Knochen und stehen somit für die Evolution bzw. den Fortschritt. Dadurch, dass der Erzähler aber selbst immer wieder zwischen 'Realität' und Fiktion pendelt, werden sie zum Spielzeug herabgesetzt. (vgl. Palimariu 2010: 105) Weiters ironisiert der Erzähler in dieser Szene auch sich selbst, da die Schuhe in seinem Fall nicht für eine Bewegung vom zurückgebliebenen Osten in den fortschrittlichen Westen, sondern umgekehrt vom Westen in den Osten stehen.

Auch das Spiel mit dem Fotografischen ist im Roman ein Mittel, das zur Schaffung von Distanz eingesetzt wird. Ovidius Freund und Mitreisender Luca fotografiert dauernd, wenn er mit Dingen konfrontiert ist, die für ihn unterträglich sind. Er stellt quasi zwischen sich und das Unterträglich die Kamera. Verfall, Tod und Brutalität werden auf diese Weise von ihm dokumentiert. (vgl. ebd., 106)

Als Ovidiu mit Luca im Auto die Grenze nach Rumänien passiert, gelingt es ihm sogleich, eine Verbindung zu der Landschaft herzustellen, die sie durchqueren. Er fühlt sich nun mehr als Reisender, denn als Passagier: „Ich hätte gerne beschrieben, was ich erlebte und wie sich alles allmählich verwandelte.“ (WNH: 153) Dennoch behalten die

Orte für ihn eine gewisse Fremdheit, die sich vorrangig aus dem westlichen Blick auf seine ehemalige Heimat ergibt:

Ich schaute über die Kornfelder hinweg. Ostwärts. 1982 war das Herz im Brustkorb klein gewesen und alle, Vater, Mutter und ich, hatten in die entgegengesetzte Richtung gestarrt. Über die Schranken der Grenzstelle hinweg und durch die Beine der Wachsoldaten mit dem Gewehr vor der Brust. Jetzt aber konnte ich es kaum erwarten, bis ich die Uniformen sah und das Land dahinter. (WNH: 154)

Ovidiu und Luca sitzen nun, da sie aus dem Westen kommen, „im Wagen aus dem richtigen Land.“ (WNH: 156) Mit ihren Pässen, zwanzig DM und einer Packung Damenstrümpfe (vgl. WNH: 156-157) 'bewaffnet', passieren sie die Grenze. Der Grenzübergang stellt abermals einen Nicht-Ort dar und kann darüber hinaus, vor allem im Fall von Ovidiu, als Demarkationslinie zwischen Vergangenheit und Gegenwart bzw. zwischen Altem und Neuem verstanden werden. (vgl. Heero 2009: 208) Auf der ostwärtigen Seite des Grenzübergangs bemerkt Ovidiu sogleich eine Gruppe von herumlungernenden und bettelnden Männern. – „Auch sie [...] sprachen mit den Augen.“ (WNH: 158)

Ovidiu ist zunächst nicht bewusst, „dass er mit dieser Einstellung und Ausrichtung – ostwärts – und mit seinen wiederholten Liebeserklärungen an 'den Osten' seine Entfremdung und Entfernung gerade erst feststellt: Rumänien liegt zwar im Osten, aber erst, wenn man sich westlich davon befindet.“ (Thore 2010: 293) Das Wiedersehen mit der Heimat gleicht für Ovidiu, der einen westlichen Standpunkt einnimmt, einem umgekehrten Kulturschock. (vgl. ebd.) Das Rumänien des Jahres 1991, das Ovidiu und Luca bei ihrem Eintreffen vorfinden, ist geprägt von Rückständigkeit, Verfall und Verkommenheit, Not und Leid, wirtschaftlichem Mangel und menschlicher Hartherzigkeit. (vgl. Thore 2004: 116)

Gerade weil die rumänischen Orte und Städte, die die Protagonisten im Auto durchqueren für Ovidiu durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet sind, treffen ihn die allgegenwärtige Armut und der Verfall im Land besonders stark, während Luca alles „sehr eindrücklich“ findet, „[f]ür den schwarzweißen Film perfekt.“ (WNH: 166) Obwohl die aufgefundene rumänische Realität nicht wirklich der Erinnernten entspricht, gelingt es Ovidiu eine Zeit lang, seine Erinnerungen wie einen Film über die Tatsachen zu projizieren und dadurch für sich selber ein Trugbild zu erschaffen, das ihm

ein Gefühl von alter Vertrautheit und Geborgenheit vermittelt. (vgl. Thore 2004: 116) – „Es war seltsam, daß sich die Bilder im Kopf plötzlich berühren, schmecken, hören ließen. Eigentlich war es ein kurzer Weg nach Hause gewesen. Der Weg aus den inneren Bildern heraus und in die äußeren hinein. Der Weg durch die Haut.“ (WNH: 171-172)

Der Begriff 'Heimat' funktioniert für den Protagonisten als eine Art Projektionsfläche. Die Bilder, die sie reflektiert, sind mit den Konnotationen Familie, Sicherheit, Vertrautheit, Geborgenheit und Stabilität verbunden. (vgl. Sorko 2007: 146) In seiner Heimatstadt Timișoara angekommen, könnte er mit geschlossenen Augen „herumlaufen, ohne anzustoßen.“ (WNH: 181) Dennoch muss sich Ovidiu eingestehen, dass das ehemals Vertraute ihm nun fremd geworden ist: „Das ist deine Stadt und doch nicht, dachte ich und hörte die Flüche der Spieler, das Gebell der Hunde und die Grillen. [...] Diese Menschen und diese Orte, die mir vertraut waren, waren mir so fremd.“ (WNH: 218-219) Die Wohnung, in der Ovidiu seine Kindheit verbracht hat, und in der sich in seinen Erinnerungen „nichts verändert“ (WNH: 35) hat, erscheint ihm nicht nur „enger, tiefer, dunkler,“ sondern „wie ein kleiner Käfig für Menschen.“ (WNH: 205)

Die Menschen in der ehemaligen Heimat nehmen ihn sowohl als Fremden, wie auch als Vertrauten wahr. Wobei es hauptsächlich die älteren Leute sind, die ihm ein Gefühl der Vertrautheit vermitteln, da sie ihn noch aus seinen Kindertagen kennen: „Da ist er also, der Kleine.“ Das Gefühl der Fremdheit genießt Ovidiu zum Teil, – „Die Blicke der Menschen waren angenehm. Als Luca dann die *Nikon* in der Hand hielt, ging ich näher zu ihm, damit man merkte, daß ich zur *Nikon* gehörte.“ (WNH: 192) – es strengt ihn aber auch an, da er sich nicht an den Orten seiner Kindheit bewegen kann, ohne sofort als Fremder erkannt zu werden. (vgl. Thore 2004: 117)

Es ist Lucas Anwesenheit, die Ovidiu schließlich dazu zwingt, die Augen zu öffnen und die „Emigrantenzauberei“ (WNH: 181) endlich aufzugeben. Denn Luca nimmt die aktuelle Umgebung unverhüllt wahr und Ovidiu wird qualvoll bewusst, dass auch er die Diskrepanz zwischen dem von ihm Erzählten und dem nun von beiden Erfahrenen empfinden muss. (vgl. Thore 2004: 116) Er wünscht sich nichts mehr, als seinen 'Zeugen' los zu sein: „Ich hätte ihn [Luca] lieber weit weg gehab. Oder blind. Damit ich es ihm später anders beschreiben konnte, als es war. Denn nichts war geblieben, wie ich es in der Erinnerung

ausgeschmückt hatte.“ (WNH: 205) Besonders schlimm sind für Ovidiu die Erzählungen des neuen Wohnungsmieters Tudor von den Ereignissen in Zusammenhang mit der Revolution in Timișoara. Um seinen eigenen Erinnerungen und Geschichten an jene von Tudor angleichen zu können, belügt er Luca beim Übersetzen von Tudors Bericht. (vgl. Thore 2004: 117)

Der Blick auf die Menschen im Osten bleibt auch in Timișoara sehr analytisch und kritisch, bis hin zum Ironischen. Die Gespräche mit den Rumänen schwingen schnell in eine Art Betteln von Seiten der Letzteren um. (vgl. Palimariu 2010: 110) – „Tudors Augen waren so aufdringlich, dass ich wegschauen mußte. Davon absehen mußte, daß er etwas wollte.“ (WNH: 217) Die Menschen wirken egozentrisch, sie zeigen dem Erzähler gegenüber kein Einfühlungsvermögen und scheinen ihn nur übers Ohr hauen zu wollen. Auch hier ist wieder die ambivalente Haltung des Erzählers dem Osten bzw. den 'Ostmenschen' gegenüber ablesbar. (vgl. Palimariu 2010: 110)

Tatsächlich hat Ovidiu zu seinen ehemaligen Landsleuten eine ähnliche Beziehung wie ein Zoobesucher zu den Tieren im Gehege, wie ihm Luca entrüstet vorhält: „Du hast nur erzählt, wie toll es hier sei. Jetzt gibst du ein bißchen Kaffee hier, ein bißchen Geld dort, und schon ist die Welt in Ordnung. Du kommst hierher wie in einen Zoo, zahlst, fütterst die Tiere und kannst jederzeit wieder gehen.“ (WNH: 225) Die vertrauten 'Orte' seiner Kindheit sind für Ovidiu zu 'Nicht-Orten' geworden, mit denen er nichts mehr verbindet. Auch die Menschen sind ihm fremd, sie scheinen ihn nicht zu verstehen und verstärken das Gefühl von Einsamkeit, das Ovidiu immer mehr überkommt.

Der Roman beginnt und endet in dem rumänischen Küstenort Mangalia, der Titel gebend für das erste und das letzte Kapitel ist. Während Luca sich noch immer nicht östlich genug fühlt, – „'Dort drüben', sagt er und zeigt mit dem Kinn Richtung Ukraine und Asien und Richtung tausendundeiner Verheißung. 'Dort drüben wartet alles auf uns.'“ (WNH: 18) – hat der Ich-Erzähler Zweifel. Am vorläufigen Endpunkt seiner Reise muss er enttäuscht feststellen: „An den Sonntagen meiner Kindheit machte alles Sinn, und alles war von besonderer Schönheit. [...] Dieser Sonntag am Schwarzen Meer aber ist bloß noch fremd“. (WNH: 21-22)

Die von ihm so sehnsüchtig herbeigewünschte 'Heimkehr' nach Rumänien war letztlich ein Reinform, da er noch immer keinen Ort zum 'aufatmen' gefunden hat. Statt dessen wurde er mit einer Fremdheit konfrontiert, die die ehemals so vertraute Umgebung in weite Ferne hat rücken lassen. Allmählich ist Ovidiu aber zu der Erkenntnis gelangt, dass er dennoch durch „Geburtsrecht sozusagen“ (WNH: 10) an seine ehemalige Heimat gebunden ist und an den erbärmlichen Verhältnissen und heruntergekommenen Erscheinungen im Land teilhat. „Die glitschigen Frauen, die Männer mit dem Alkohol im Gesicht, die engen Wohnungen, der tote Hund“ (WNH: 11) sind ihm trotz allem vertraut. (vgl. Thore 2004: 117)

Durch die Einsicht in seine nunmehr doppelte Fremdheit, in der Schweiz sowohl als auch in Rumänien, lernt Ovidiu den Umgang damit. In Ovidiu selber finden Vertrautheit und Fremdheit ihren gemeinsamen Platz und lassen den Weg nach Hause kurz erscheinen. Er nimmt sein künftiges Leben spielerisch in Angriff und bewegt sich gegen Ende der Erzählung in einer Art Schwebestand zwischen und in den Ländern Europas. (Thore 2010: 294)

Weder die Schweiz noch Rumänien stellen für Ovidiu eine reelle Heimat dar. Er definiert sich zunächst vom Standpunkt der westlichen Kultur aus. In einem Gespräch mit Zsófia bezeichnet er Zürich noch als „bei uns“ (WNH: 106). Gegen Ende der Erzählung kommt immer klarer heraus, dass er „[k]ein Schweizer, sondern eine andere Sorte Rumäne“ (WNH: 216) ist. Genau genommen ist er weder Schweizer noch Rumäne, weder Ost- noch Westeuropäer. Die Projektionsfläche 'Heimat' diene nur der Kompensation der als unbefriedigend empfundenen Realität. (vgl. Sorko 2007: 147) Ovidiu hat mit seiner Reise sprichwörtlich eine Grenze erreicht und ist in der Realität angekommen. Er erkennt, dass „Rumänien, die Schweiz oder Europa keine Rolle mehr spielen.“ (WNH: 240)

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Namensgleichheit des Protagonisten mit dem römischen Dichter Ovid (geboren 43 v. Chr., gestorben etwa 17 n. Chr. in der Verbannung in Tomi, dem heutigen Constanța, das südlich von Mangalia liegt). Ovid ist bekannt als Dichter der Liebe und als Verfasser der *Metamorphosen*, d.h. der Verwandlungen. Man könnte sagen, dass auch Ovidiu im Laufe seiner Reise eine solche Verwandlung durchmacht. Entscheidende Unterschiede zwischen den Schicksalen der Namensvettern sind natürlich die Freiwilligkeit der Reise des Protagonisten, sowie die Tatsache, dass sein Aufenthalt an der Schwarzmeerküste ihm nicht den Tod bringt, sondern eine Umkehr in ein neues Leben bedeutet. (vgl. Thore 2004: 112, Anm. 319)

An der östlichsten Grenze Rumäniens, an der Grenze zwischen Land und Meer, gelingt es Ovidiu schließlich, sich von Luca zu trennen. Dieser lebt weiterhin in einem vergangenheits- und zukunftslosen 'Jetzt' und kann Ovidiu in seinem Prozess der Vergangenheitsbewältigung daher nicht verstehen. So kann sich dieser endlich aus seinem Dankbarkeitsgefühl gegenüber Luca befreien und lässt ihn alleine weiterreisen. Lucas Weigerung, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen führt ihn zu einer ziellosen Flucht durch Europa und die Welt, wobei der Ausgang unsicher ist. Ovidiu hingegen scheint einen Strategiewechsel vorgenommen zu haben. Er möchte seine Erinnerungen ruhen lassen und sie nicht ständig wie in einem Film wieder aufleben lassen. (vgl. Thore 2004: 118)

Ob Ovidiu und Luca ihren Platz in Welt finden werden oder ob sie 'Ganoven' bleiben, bleibt unklar. Was mit Luca passiert, kümmert unseren Helden jedenfalls nicht mehr:

Durch das offene Fenster im Treppenhaus höre ich Luca: 'Und was soll ich jetzt tun?'
Ich lehne mich hinaus und rufe ihm zu: / 'Offen gesagt, ist mir das gleichgültig! *Vom Winde verweht*. 1939. Welterfolg.' (WNH: 244)

Ovidiu bleibt in Mangalia, gleichsam „adoptiert“ (WNH: 244) von einem alten rumänischen Ehepaar, das sich auch schon um einen streunenden Hund kümmert. Ihn zieht es zurück zu seinen Verwandten nach Timișoara, sowie nach Budapest zu seiner Freundin Zsófia, die er nicht vergessen kann. „Diese Reise zurück wird zu Ovidius erster absichtsvoller Reise vorwärts.“ (Thore 2004: 118)

Anhand der Neukodierung der Begriffe 'Osten' und 'Westen' wird im Roman eine gewisse Polarität von 'Orten' und 'Nicht-Orten' etabliert, da Zürich, also der Westen, vom Protagonisten als Nicht-Ort erfahren wird, während er im Osten, in seiner ehemaligen Heimat Rumänien die 'richtigen' Orte zu finden glaubt. Der ort- und heimatlose Protagonist befindet sich in einer ständigen Suchbewegung, die sich auf feste, stabile Orte richtet. Verallgemeinernd könnte man sagen, dass auch die anderen Figuren im Roman, Luca und Toma, ihren 'Platz auf der Welt' noch nicht gefunden haben. Mit ihren stetigen Wanderungsbewegungen stehen sie für ein typisches Phänomen der Übermoderne.

Die Mobilität des Ich-Erzählers wird durch seine Verortung an einer Grenze, die das vorläufige Ende seiner Reise und gleichzeitig den Beginn des Romans markiert, noch zusätzlich betont. Von diesem Transitraum aus wird die bisherige Reise rückblickend

erzählt. Sie nimmt ihren Ausgang in der Stadt Zürich, wo Ovidiu aufgrund der Migration seiner Eltern aufgewachsen ist. Die fremde Stadt bietet ihm keinen Halt und so flüchtet er sich in die Kinosäle, in die fiktive Welt des Films, die jedoch ebenfalls einen Nicht-Ort darstellt. Ovidius Flucht aus Zürich gestaltet sich demnach als Suche nach 'Orten', an denen er aufatmen kann, und die er in seiner ehemaligen Heimat Rumänien zu finden glaubt. Während er anfangs noch auf dieses Ziel fixiert ist, und sich daher wie ein 'Passagier' durch seine Umgebung bewegt, ohne sie wirklich wahrzunehmen, muss er mit der Zeit feststellen, dass er die 'richtigen' Orte auch in seiner Heimatstadt nicht zu finden vermag. Die Suche selbst wird somit zum Sinn seines Suchens.

Die Übergänge von Orten in Nicht-Orte oder umgekehrt ergeben sich im Roman vorrangig aus der Verschiebung der Grenze zwischen 'Vertrautem' und 'Fremden'. Als Ovidiu in Budapest durch die Beziehung mit Zsófia eine zu große Vertrautheit erfährt, verlässt er fluchtartig die Stadt, da er nicht zulassen kann, dass dieser Ort für ihn die Konturen eines 'richtigen' Ortes annimmt. Umgekehrt ist es in seiner Heimatstadt Timișoara die Erfahrung der Fremdheit, die ihn den Bezug zu den ehemals so vertrauten Orten seiner Kindheit verlieren lässt. Er muss erkennen, dass seine 'Heimat' nur eine Projektionsfläche für seine Kindheitserinnerungen war. Seinen 'Platz auf der Welt' hat er immer noch nicht gefunden. Durch die Erfahrung der doppelten Fremdheit, in der Schweiz sowohl als auch in Rumänien, kann er jedoch seinen Status als 'Reisender' zwischen und in den Ländern Europas leichter annehmen.

3.3.2 *Kiffe Kiffe demain: Durchquerungen der banlieue*

In Faïza Guènes Roman *Kiffe kiffe demain* (2004) beschreibt die fünfzehnjährige Ich-Erzählerin Doria, Tochter marokkanischer Einwanderer, ihr Leben mit ihrer Mutter Yasmina in der HLM-Siedlung *cité du Paradis* im Norden von Paris. Sie erzählt von den Besuchen verschiedener SozialarbeiterInnen bei ihrer Familie, den Sitzungen bei ihrer Psychotherapeutin, sowie ihrer heimlichen Schwärmerei für Hamoudi, einen älteren *beur* aus der Siedlung. Dorias Berichte über die alltäglichen Ereignisse in ihrem Leben ähneln Tagebucheinträgen. Dabei springt sie ständig zwischen der 'Realität' in der *cité*, ihrer

Fantasie und der Medienwelt hin und her. (vgl. Shilton 2007: 410) Eine Spezifik des Romans ist der ironische Ton, in dem die Erzählerin sich selbst und ihre Umgebung beschreibt. Doria greift oft auf Mittel wie Humor und Selbstdistanzierung, aber auch Selbstzensur (vgl. KK: 140; 179; 187) zurück. (vgl. Struve 2009: 150)

Kiffe kiffe demain is Doria's 'talking cure,' it is a non-stop account of her life at home, at school, and in her part of the *cité*. The pace of narration is rapid. Doria hops from topic to topic, as her reflections on life and the people she knows take her in constantly changing directions. (Geesey 2008: 59)

Der Roman beginnt mit einem Besuch der jungen Protagonistin bei Mme Burlaud, einer Psychotherapeutin, zu der sie auf Anraten ihrer Lehrer geschickt wurde, denen sie wegen ihrer Verschlossenheit aufgefallen ist. Außerhalb ihrer Wohnung ist Doria praktisch stumm – mit Ausnahme ihrer Therapeutin und Hamoudi, einem 28-jährigen *beur* aus der *cité*, der sich mit illegalen (Drogen-)Geschäften über Wasser hält, spricht sie mit niemandem. (vgl. KK: 27) Für Doria ist diese Verschlossenheit nach außen hin eine Art Selbstschutz. Als der Nachbarsjunge Nabil, der Doria manchmal Nachhilfestunden gibt, diese überraschend auf den Mund küsst, zeigt sie keine Reaktion. Erst im Nachhinein nimmt sie sich vor: „  son retour des vacances, je lui parlerai pour de vrai. Je ferai pas l’autiste comme je fais avec tout le monde pour me défendre.“ (KK: 130) Die meisten Begegnungen oder Unterhaltungen mit anderen Menschen spielen sich lediglich in Dorias Kopf bzw. in ihrer imaginierten (Film-)Welt ab. Das Mädchen selbst fasst seinen gegenwärtigen Zustand folgendermaßen zusammen: „Je crois que je suis comme  a depuis que mon père est parti.“ (KK: 9)

Dorias Vater hat ohne Vorwarnung seine Familie verlassen und ist nach Marokko zurückgekehrt, um sich dort eine jüngere und 'fruchtbarere' Frau zu suchen, da er sich unbedingt einen Sohn wünscht:

Papa, il voulait un fils. Pour sa fierté, son nom, l’honneur de la famille et je suppose encore plein d’autres raisons stupides. [...] Disons que je correspondais pas tout à fait au désir du client. Et le problème, c’est que  a se passe pas comme   Carrefour: y a pas de service après-vente. (KK: 10)

Die sarkastische Darstellung des Vaters als Patriarch und Familienvorstand wird hier verknüpft mit einer Anspielung auf die Dienstleistungsanspr che im modernen Frankreich – mit einer Tochter könnte man nicht einfach den *service après-vente* in Anspruch nehmen, so wie in der französischen Supermarktkette *Carrefour*. (vgl. Struve 2009: 148)

Die Erinnerungen an die Abreise und das Verschwinden des Vaters sind eng mit dem exzessiven Medienkonsum der Protagonistin verknüpft. – „Tout ce dont je me souviens, c'est que je regardais un épisode de la saison 4 de *X-Files* [...]. La porte a claqué. À la fenêtre, j'ai vu un taxi gris qui s'en allait. C'est tout.“ (KK: 10) *Se faire des films* (vgl. KK: 109) oder *jouer la comédie* (vgl. KK: 141) – so könnte man Dorias Lebensmotto umschreiben. Denn die junge Protagonistin erträumt sich ihr gesamtes Leben in medialen Welten und Bezügen. (vgl. Struve 2009: 148)

Die Welt der Medien sowie die *banlieue* stellen für Doria zentrale Räume dar. Die Raumsituation im Roman konzentriert sich ganz auf den abgegrenzten Bereich der *HLM*-Siedlung, in der Doria mit ihrer Mutter lebt. (vgl. Thomas 2008: 44) Die Siedlung trägt den bezeichnenden Namen *cité du Paradis* (deutsch in etwa 'Paradies-Siedlung' oder 'Paradies-Hof'). Brinda J. Mehta sieht in der Namensgebung eine ironische Umkehrung der ein- bzw. ausgrenzenden Raumsituation, in der sich die BewohnerInnen der *cité* befinden. (vgl. Mehta 2010: 179) – „This 'paradise lost' or embattled war zone inhibits social transcendence and economic elevation for the urban poor and favors their moral dejection at the same time.“ (ebd.)

Mit Augé kann man von einer Verdichtung der Nicht-Orte an den Randzonen der Städte sprechen, was sie selbst immer mehr zu Nicht-Orten werden lässt. In der Peripherie konzentrieren sich alle Nicht-Orte des Konsums und des Verkehrs – Einkaufszentren, Flughäfen, Autobahnauffahrten, riesige Werbeflächen, Tankstellen, etc. (vgl. Augé 1997: 23-24) In der *cité du Paradis* ist vor allem die Welt des Konsums allgegenwärtig. Doria bezieht sich wiederholt auf Texte und Bilder aus der Werbung. (vgl. z.B. KK: 133-134) Als ihre Mutter im Zuge eines Alphabetisierungskurses auf Französisch lesen und schreiben lernt, sind die ersten 'Texte', die sie entziffert jene von Werbeplakaten auf der Straße, sowie die Schilder verschiedener Geschäfte. (vgl. KK: 140) Man könnte somit sagen, dass sich Doria und ihre Mutter durch einen vertextlichten Raum bewegen, ohne zu ihrer Umgebung einen wirklichen Bezug herzustellen. – Zu den anderen BewohnerInnen der *cité* haben sie kaum Kontakt: „De toute façon, on nous invite nulle part. [...] Maman et moi on s'en fout de pas faire partie de la jet-set.“ (KK: 110) Die Wohnblöcke wirken durch ihren desolaten

Zustand bereits von vornherein abweisend und machen es den beiden Frauen schwer, sich 'zu Hause' zu fühlen:

Le gardien de nos immeubles, il s'en fout de l'état des tours on dirait. Heureusement que des fois Carla la femme de ménage portugaise nettoie un peu. Mais quand elle vient pas, ça reste bien dégueulasse pendant des semaines, comme là ces derniers temps. Dans l'ascenseur, y avait de la pisse et des mollards, ça sentait mauvais, mais on était quand même contentes que ça marche. (KK: 37)

Laut Mehta ist die Architektur der *HLM*-Bauten in Frankreich mit dem kolonialen Baustil zu vergleichen. Meist werden aus schlechten Baumaterialien riesige Wohntürme konstruiert, um auf engstem Raum möglichst viele Menschen unterzubringen. In und zwischen die Betonblöcke gelangt kaum (Tages-)Licht und oft gibt es keine oder nur wenige Grünflächen. Die Wohnsiedlungen liegen darüber hinaus in sicherer Entfernung zum Zentrum der Metropole, so dass die ökonomisch und sozial benachteiligten Minderheiten ganz einfach an diesen Nicht-Ort abgeschoben werden können. Die ges(ch)ichtslosen Wohnblöcke stehen gewissermaßen für die Negation ihrer BewohnerInnen durch den französischen Staat. (vgl. Mehta 2010: 178-179)

Trennwände und Stacheldrahtzäune grenzen die *cité du Paradis* von der *zone pavillonnaire Rousseau*, einer vornehmeren Vororte-Siedlung, die von wohlhabenden französischen Familien bewohnt wird, ab:

Il y a quand même une séparation bien marquée entre la cité du Paradis où j'habite et la zone pavillonnaire Rousseau. Des grillages immenses qui sentent la rouille tellement ils sont vieux et un mur de pierre tout le long. Pire que la ligne Maginot ou le mur de Berlin. (KK: 90)

Der Vergleich mit der *ligne Maginot*, einem Verteidigungssystem Frankreichs während des Zweiten Weltkriegs, sowie mit der Berliner Mauer lässt deutlich werden, dass es im Roman klare räumliche Trennungen gibt, durch die bestimmte Gruppen gewissermaßen in 'feindliches Gebiet' fallen. (vgl. Mehta 2010: 179) Mehta spricht von „internal border zones“ (ebd.), die man mit Augé auch als Übergangszonen zwischen 'Orten' und 'Nicht-Orte' bezeichnen könnte.

Gegenüber der geschichtsträchtigen Metropole Paris kann die *banlieue* im Allgemeinen als identitäts- und geschichtsloser 'Nicht-Ort' gesehen werden. Die 'Fiktionsstadt' Paris bleibt für die BewohnerInnen der *cité* unerreichbar. Nach zwanzig Jahren, die sie quasi 'vor den Toren' der Stadt gelebt hat, besucht Yasmina bei einem gemeinsamen Ausflug mit

ihrer Tochter zum ersten Mal den Eiffel-Turm, den sie bisher nur von (Fernseh-)Bildern kannte. (vgl. KK: 125) Der Besuch im Zentrum könnte somit auch als Hinweis auf einen 'Aneignungsprozess' neuer Räume durch Doria und ihre Mutter gelesen werden.

Mit Augé lässt sich das touristische Zentrum von Paris als 'Extra-Ort' der Stadt bezeichnen. Mit der Schnellbahn ist der Eiffel-Turm von den *banlieues* aus in nur einer halben Stunde erreichbar. Dennoch können die *banlieue*-BewohnerInnen über diesen Extra-Ort keinen wirklichen Bezug zur Stadt herstellen. Sie behält ihre fantastische, fiktive Dimension. Doria erlebt den Eiffel-Turm als *puissante* – 'mächtig'. (vgl. KK:126) Als kulturelles Symbol Frankreichs stellt er gewissermaßen die Antithese zu den Wohntürmen von Livry-Gargan dar. (vgl. Geesey 2008: 64) Der Nicht-Ort *banlieue* bleibt für die Augen der Touristen unsichtbar:

[N]otre immeuble et la cité en général, ils suscitent moins d'intérêt auprès des touristes. Y a pas des mafias de Japonais avec leur appareil photo au pied des tours du quartier. Les seuls qui s'y intéressent, c'est les journalistes mythos avec leurs reportages dégueulasses sur la violence en banlieue. (KK: 125)

Doria und ihre Mutter scheinen zu Beginn des Romans in einer Art 'Exil' gefangen zu sein, das durch den ein- bzw. abgegrenzten Raum der *banlieue* repräsentiert wird, der sich zum Großteil aus Nicht-Orten zusammensetzt bzw. von den Charakteren als solcher erfahren wird. Die beiden Frauen befinden sich in einem Zustand der 'Ortlosigkeit' (*placelessness*). (vgl. Mehta 2010: 182) Sie sind zwar körperlich anwesend, nehmen somit also auch 'Raum' ein, scheinen diesen aber nicht für sich zu nutzen. In den Augen ihrer Tochter ist Yasmina „encore plus loin que mon père.“ (KK: 11) Und auch Doria selbst scheint an ihrem gegenwärtigen Leben kaum teilzuhaben, weshalb sie sich auch mit Hamoudi sehr stark verbunden fühlt, der sich in die Welt der Drogen flüchtet: „Tous les deux, on n'aime pas notre réalité.“ (KK: 27)

Dorias Leben spielt sich hauptsächlich innerhalb der *citée*, sowie in ihrer eigenen Fantasiewelt ab, die sich vorwiegend aus unterschiedlichen Filmzitatzen und Szenarien aus Fernsehserien zusammensetzt. Nicht-Orte k onnen laut Aug e auch lediglich aus konsumierbaren Bildern und Texten bestehen. Somit kann man auch die Welt der Medien, die f ur Doria einen wichtigen Referenzpunkt darstellt, als Nicht-Ort bezeichnen. Doria bewegt sich wie ein teilnahmsloser Passagier durch die Verkehrs-, Kommunikations- und

Konsumräume der *banlieue*. Die Zukunft scheint sie nicht zu interessieren. – „L’avenir ça nous inquiète mais ça devrait pas, parce que si ça se trouve, on en a même pas.“ (KK: 22)

Yasmina nimmt nach dem Verschwinden ihres Ehemannes einen schlecht bezahlten Job als Putzfrau in einem *Formule 1*-Hotel¹⁴ an, um sich und ihre Tochter über Wasser zu halten. Diese billigen Motels sind klassische Durchzugsorte im Sinne Augés. Durch ihre Lage am Stadtrand bzw. in der Nähe von Autobahnen und anderen Orten wo dichter Menschen- und Warenverkehr herrscht, sind sie doppelt als Nicht-Orte markiert. Durch den täglichen Weg zur Arbeit nimmt Yasmina zwar einen Ortswechsel vor – sie verlässt die Wohnung in Livry-Gargan und fährt in einen anderen Pariser Vorort – die *cité du Paradis* wie auch das *Formule 1*-Hotel stellen jedoch gleichermaßen marginalisierte Räume dar. In der Arbeit erfährt Yasmina eine zusätzliche Abwertung durch den aufgezwungenen Rufnamen 'Fatma'. (vgl. KK: 14) Während des kolonialen Regimes in Nordafrika wurden alle arabischen Frauen mit 'Fatma' bezeichnet und somit jede Form von Individualität untergraben. (vgl. Mehta 2010: 186)

Laut Mehta verweist jedoch bereits der Titel des Romans, *Kiffe kiffe demain*, auf die Entschlossenheit von Mutter und Tochter, aus der marginalen Situation, in der sie sich als franko-maghrebinische Frauen in der *banlieue* befinden, auszubrechen. Der Titel kombiniert den arabischen Ausdruck *kif-kif* (dasselbe in grün), in dem sich der Status quo widerspiegelt, mit dem französischen Verb *kiffer* (jmdn./etw. mögen) und wirft ein ganz anderes Licht auf die Zukunft der beiden Frauen: *Kiffe kiffe demain* – 'Paradiesische Aussichten'. (vgl. ebd., 174)

In ihren Träumen lässt die Protagonistin die tristen Wohnblöcke hinter bzw. 'unter' sich. – *J’allais de plus en plus haut, je voyais les HLM qui s’éloignaient et devenaient de plus en plus petits.*“ (KK: 71) Die *banlieue* wird sozusagen zum Ausgangspunkt für Dorias Lebens'weg'. Denn es ist nicht die Identifikation mit einem bestimmten Ort, die der Protagonistin Halt gibt, sondern vielmehr die Bewegung durch verschiedene Räume. (vgl. Struve 2009: 184) Sinnbildlich für diesen *parcours* steht die *épisode de l’atlas*. (vgl. KK:

14 *Formule 1* ist eine internationale Hotelkette, die dem französischen *Accor*-Konzern gehört. Sie ist besonders preisgünstig und auf Automatenhotels spezialisiert. (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Hotel_Formule_1, 26.06.2011)

72) – In einem alten Schulatlas zeichnet Doria eine imaginäre Reiseroute ein, die in Livry-Gargan ihren Ausgang nimmt und sie in die schönsten Gegenden der Welt führt:

[J]’ai ouvert mon atlas au planisphère, là où le monde tient en une seule page. Et comme je galérais pas mal, j’ai tracé un itinéraire sur la carte pour partir. C’était le chemin que j’allais faire plus tard, en passant par les endroits les plus beaux du monde. [...] En tout cas, je me suis tracé un pur itinéraire, même si je suis encore au point de départ et que le point de départ c’est Livry-Gargan. (KK: 72-73)

Die *banlieue* ist für die Protagonistin nicht mehr als fixer Ort erfahrbar. Sie wird vielmehr zu einem Raum, der auf unterschiedliche Weise durchquert werden kann. Die Grenzen bzw. Begrenzungen dieses Raums werden zusätzlich durch mediale Räume und imaginierte Bezüge auf Filme und Fernsehserien überblendet bzw. überlagert. (vgl. Struve 2009: 248)

Doria repräsentiert laut Karen Struve eine Generation von 'Medienkids', die sich in ihren (Selbst-)Imaginationen sehr stark an Medienformaten orientieren. (vgl. Struve 2009: 133) In der *banlieue* wie auch in der Welt der Medien gilt die 'Herrschaft der Gegenwart'. Doria lebt von einem Tag in den anderen, was morgen sein wird, scheint für sie keinerlei Bedeutung zu haben: „Alors que pour moi c’est kif-kif demain.“ (KK: 76) Die Zeitwahrnehmung im Roman ist also einerseits an die 'extreme Gegenwart' (vgl. Struve 2009: 213) der *banlieue* gebunden, gleichzeitig aber wird die Zeitrechnung der Protagonistin unmittelbar von den Fernsehserien und Filmen beeinflusst, die sie täglich konsumiert. (vgl. ebd., 147)

Doria sieht sich teilweise sogar selbst als Akteurin in einem schlecht inszenierten Film: „Le problème, c’est que notre scénariste à nous, il a aucun talent. Il sait pas raconter de belles histoires.“ (KK: 19) Das Fernsehen ist ihr wichtigster Bezugspunkt in allen Lebensbereichen. Es funktioniert wie ein Filter, über den sie Informationen aufnimmt. Während die Erzählung von einer Thematik zur nächsten springt, nimmt Doria immer wieder auf verschiedene Sendungen Bezug, die sie mit dem Erlebten in Verbindung bringt. (vgl. Geesey 2008: 60) Den rasanten Anstieg der Scheidungsrate in Frankreich führt sie beispielsweise auf den schlechten Einfluss der amerikanischen Seifenoper *Les Feux de l’amour* zurück. – „Dans le feuilleton, ils se sont mariés entre eux au moins une fois, si ce n’est deux.“ (KK: 42) Doria bezieht aber auch viele allgemeine Informationen, beispielsweise über das Justizsystem, aus dem Fernsehen: „[L]es seuls références que j’ai

dans ce domaine, c'est les épisodes de *Perry Mason*, le grand avocat.“ (KK: 85-86) Das Fernsehen beeinflusst ihre Weltsicht, ähnlich wie eine Religion: „Pour moi, la télé aujourd'hui, c'est le Coran du pauvre.“ (KK: 151)

Die manipulative Wirkung der oftmals idealisierten Fernsehbilder ist aber auch bei der ersten Generation der ImmigrantInnen zu beobachten. So hatte etwa Dorias Mutter vor ihrer Immigration aufgrund der kitschigen schwarz-weiß Filme der 60er Jahre – „[c]eux avec l'acteur beau gosse qui raconte toujours un tas de trucs mythos à sa meuf“ (KK: 21) – eine vollkommen illusorische und verklärte Vorstellung von Frankreich. Bei der tatsächlichen Ankunft in der 'neuen Heimat' ist die Enttäuschung dann dementsprechend groß. Die Situation der Neuankömmlinge in der *cité* umschreibt Mehta mit der Metapher des Fernsehbildschirms, der eine abgegrenzte Flche darstellt, auf die Filme projiziert werden; die Rollen in diesen Filmen sind von einer 'directing authority', in diesem Fall dem französischen Staat, bereits vorgegeben. (vgl. Mehta 2010: 187)

In other words, the limitations of the ancestral *bled*, or village, inspire the trip to France. However, in France itself these limitations are reactivated within the confining projects as postmodern *bleds*, ensuring that immigrants and their children will never lay claim to the idyllic France reserved for the favored few in power. (ebd., 188)

Doria selbst ist, obwohl sie mehr Erfahrung mit den Medien hat als die Generation ihrer Eltern, wie viele andere BewohnerInnen der *cité* schtig nach amerikanischen TV-Serien, die ihr den 'Amerikanischen Traum' und somit die Hoffnung auf ein besseres Leben vorgaukeln. (vgl. ebd. 187-188) In der Seifenoper *Les Feux de l'amour* (*The Young and the Restless*) geht es beispielsweise hauptsächlich um Reichtum, Romanzen und eheliche Intrigen.¹⁵ – Alle Frauen in der *cité* sehen diese Serie regelmäßig und halten sich gegenseitig über versäumte Episoden auf dem Laufenden. (vgl. KK: 42)

Oft träumt die junge Protagonistin auch davon, jemand anders zu sein. Dann imaginiert sie sich ein idyllisches neues Leben als einer der Charaktere von *La Petite Maison dans la prairie* (*The Little House on the Prairie*). In dieser Serie wird das Leben einer US-amerikanischen Farmersfamilie um 1900 beschrieben.¹⁶ Was Doria an dieser Sendung besonders anzusprechen scheint, ist der starke Familienzusammenhalt, der auch durch Dramen und Schicksalsschläge nicht erschüttert wird. – „Ce que j'aime bien chez eux, c

15 Vgl. hierzu: [http://de.wikipedia.org/wiki/Schatten_der_Leidenschaft_\(Fernsehserie\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Schatten_der_Leidenschaft_(Fernsehserie)), 08.07.2011.

16 Vgl. hierzu: http://de.wikipedia.org/wiki/Unsere_kleine_Farm, 08.07.2011.

'est que dès qu'il arrive un drame, ils font le signe de croix, pleurent un bon petit coup, et à l'épisode d'après on a tout oublié...' (KK: 73-74) Diese idealisierten Bilder vom perfekten Leben, perfekten Beziehungen und perfekt funktionierenden Familien stellen laut Mehta für die BewohnerInnen der *banlieue* irreführende und unrealistische Identifikationspunkte dar. (vgl. Mehta 2010: 188) – „[T]hese images create psychological dependence through a 'virtual consumerism'“ (ebd.).

Andererseits stehen diese Fernsehsendungen für eine alternative kulturelle Realität – abseits von französischen oder nordafrikanischen Einflüssen. (vgl. Geesey 2008: 60) Patricia Geesey bezeichnet Doria als „pop-culture sponge“ (ebd., 57) – aus dem internationalen popkulturellen Repertoire an Fernsehsendungen entwickelt sie ihren eigenen „pop culture discourse“ (ebd., 62), anstatt sich als franko-maghrebinisches Mädchen aus der *banlieue* von der französischen Gesellschaft zu einem Diskursobjekt machen zu lassen. (vgl. ebd.) Die Welt der Medien ermöglicht es Doria somit, sich selbst als „active agent of cultural construction“ (ebd.) wahrzunehmen.

Im Roman finden sich, abgesehen von den zahlreichen Bezügen auf Film und Fernsehen auch Verweise auf literarische Werke, wie etwa *L'Enfant de sable* (1990) von Tahar Ben Jelloun. Der Roman erzählt die Geschichte eines Mädchens, das in Marokko als Bub aufwächst. Als eine Sozialarbeiterin Doria fragt, welches Buch sie zuletzt gelesen habe, antwortet diese nur mit einem Schulterzucken. (vgl. KK: 19) Warum Doria diese Lektüre gegenüber der Sozialarbeiterin verschweigt, bleibt unklar. (vgl. Geesey 2008: 60) Tahar Ben Jelloun ist einer der bedeutendsten Vertreter der *Beur*-Literatur und zudem Journalist und Menschenrechtler. (vgl. Winkler 2002: <http://www.inst.at/trans/13Nr/winkler13.htm>, 19.07.2011)

Wie die Reise, so durchquert auch ein Bericht bzw. eine Erzählung mehrere Orte und erzeugt dadurch einen eigenen Raum, den man als Nicht-Ort bezeichnen könnte. Ebenso ist die Lektüre ein Raum, der durch den Umgang mit Orten, in diesem Fall dem Zeichensystem des Geschriebenen, entsteht. (vgl. Augé 2010: 88) Wenn man das Medium der Literatur selbst mit Augé als 'Nicht-Ort' bzw. als Raum betrachtet, der einen Bruch zwischen dem Schreibenden/Lesenden und den von ihm durchquerten 'Orten' erzeugt, so könnte man sagen, dass sowohl in als auch durch Literatur neue Räume beschrieben

werden. Hier kommt das subversive Moment der 'Bewegtheit', das der Begriff des Nicht-Ortes meines Erachtens beinhaltet, zum Tragen. Dorias Lektüre von Ben Jellouns Roman könnte somit für einen 'Aneignungsprozess' neuer Räume durch die Protagonistin stehen.

Doria ist auf der Suche nach einer 'eigenen Sprache'. Sie drückt sich fast durchgängig in der französischen Jugendsprache *verlan* aus. Die Spielsprache durchbricht laut Mehta die Opposition 'gutes Französisch'/'schlechtes Französisch' und verschafft ihren BenutzerInnen gewissermaßen einen Dritten Raum, wo diese Dualitäten neu verhandelt werden können. (vgl. Mehta 2010: 196) – „In other words, *verlan* represents a particular border language that actively hybridizes French through indeterminate vocabularies, syntactical dis-order, and a nomadic referentiality traversing France and the Maghreb.“ (ebd.) Laut Karen Struve kann Sprache auch als ein Ort der Selbstvergewisserung funktionieren. Die junge Protagonistin in *Kiffe kiffe demain* nutzt die Jugendsprache ganz bewusst als eigenes, ästhetisches Medium. Die Sprache dient in diesem Fall dazu, eine eigene Welt zu markieren, eine extreme Gegenwart zu beschreiben, die von Jugendwahn, Konsumismus und Kurzlebigkeit geprägt ist. (vgl. Struve 2009: 213)

Darüber hinaus wird über den Inhalt von Ben Jellouns Roman die Transgression genderspezifischer Grenzen angedeutet. Gender ist ein zentrales Thema in Dorias Selbstfindungsprozess. (vgl. Gale 2008: 55) Die in der arabisch-muslimischen Kultur verankerte Geschlechterhierarchie macht ihr trotz oder gerade wegen des Verschwindens ihres Vaters zu schaffen. Sie fühlt sich ungewollt und wertlos. Sie ist beispielsweise davon überzeugt, dass ihr Vater die Familie nicht verlassen hätte, wenn sie ein Bub gewesen wäre: „Ouais, tout se serait mieux passé si j'avais été un mec. J'aurais eu plein de photos de moi étant gosse [...]. J'aurais bien aimé être un garçon. Mais bon, il se trouve que je suis une fille. Une gonzesse. Une nana. Une meuf quoi. Je finirai bien par m'y habituer.“ (KK: 170)

In *Kiffe kiffe demain* sind Männer, mit Ausnahme von Hamoudi und Nabil, praktisch nicht vorhanden. Während die französischen Medien zumeist über die Gewalttätigkeit und Kriminalität der jungen Männer aus den *banlieues* berichten, entstehen im Roman durch die Darstellung dieser beiden Charaktere komplexere bzw. alternative Sichtweisen auf die männliche *Banlieue*-Jugend. (vgl. Mehta 2010: 194) So ist es ironischerweise Dorias

Drogendealer-Freund Hamoudi, der sie in Kontakt mit der 'offiziellen' französischen Hochkultur bringt: „Souvent, il me récite des poèmes d'Arthur Rimbaud. [...] [Q]uand il me les dit avec son accent et sa gestuelle de racaille, même si je comprends pas grand-chose au texte, je trouve ça beau.“ (KK: 27) Und der Nachbarsjunge Nabil gibt ihr nicht nur Nachhilfe, sondern unterstützt auch die Entwicklung eines politischen Bewusstseins bei Doria: „Faut que je côtoie moins Nabil, ça me donne de forts élans républicains...“ (KK: 189) Durch die positive Beziehung der Protagonistin zu diesen beiden jungen Männern wird die in der arabisch-muslimischen Kultur verankerte Barriere zwischen Männern und Frauen in Frage gestellt.

Im Laufe des Romans gewinnt Doria immer mehr an Mobilität und es gelingt ihr, aus den genderspezifischen Begrenzungen, die oft mit räumlichen Begrenzungen einhergehen, auszubrechen, was in erster Linie auf die Abwesenheit des Vaters bzw. eines männlichen Familienoberhauptes zurückzuführen ist. Die neue Bewegungsfreiheit macht sich vor allem durch eine Transgression der Grenze(n) zwischen öffentlichem und privatem Raum bemerkbar. (vgl. Mehta 2010: 182) Nach dem Verschwinden ihres Vaters kann Doria beispielsweise das jährliche Straßenfest in Livry-Gargan zum ersten Mal bis zum Ende miterleben. – „Les autres années, Papa venait nous chercher pour nous ramener à la maison. Il aimait pas trop qu'on traîne.“ (KK: 53)

Die Transgression genderspezifischer räumlicher Barrieren wird insbesondere durch Dorias ziellose Metrofahrten kreuz und quer durch Paris verbildlicht. – „Comme je m'ennuyais, j'ai décidé de prendre le métro. Je ne savais pas où aller mais je trouve ça distrayant le métro. On voit plein de têtes, c'est marrant. J'ai fait toute la ligne 5, terminus à terminus.“ (KK: 29) Die Metro ist ein klassischer Nicht-Ort im Sinne Augés, ein Verkehrsraum, der den Zweck hat 'Passagiere' von einem Ort zum anderen zu befördern. Gerade das 'In-Bewegung-Sein' bzw. das 'Reisen' ermöglicht es Doria, aus den ansonsten für Töchter maghrebinischer Immigrantinnen strikt eingegrenzten Örtlichkeiten (beispielsweise der elterlichen Wohnung und der Schule bzw. Arbeitsstelle) auszubrechen. Darüber hinaus fahren in der Metro Passagiere unterschiedlichster kultureller Herkunft, was Doria ein wenig aus der 'kulturellen Exklusivität' der *banlieue* herausholt. (vgl. Shilton 2007: 412)

Auch Yasmina gewinnt durch die Abwesenheit ihres Mannes zunehmend an Mobilität. Sie verlässt den häuslichen Lebensbereich und beginnt durch die Vermittlung einer Sozialarbeiterin einen Alphabetisierungskurs. Die neu gewonnenen Französischkenntnisse ermöglichen es ihr, ihren begrenzten Lebensraum auszuweiten und mit Menschen außerhalb der maghrebischen Community in Kontakt zu treten. (vgl. Geesey 2008: 59) So schließt sie beispielsweise Freundschaft mit der Kursleiterin, einer älteren Französin namens Jacqueline, mit der sie sich über Themen wie Religion oder die marokkanische Kultur austauscht. (vgl. KK: 151-152) Yasmina kann sich nun leichter in und zwischen den Kulturen bewegen und somit auch besser mit ihrer eigenen Bi- bzw. Transkulturalität umgehen. (vgl. Mehta 2010: 191)

Als ihre Mutter den Alphabetisierungskurs beginnt, bemerkt Doria: „On va lui apprendre à lire et à écrire la langue de mon pays.“ (KK: 80) – Diese Formulierung ist interessant, da hier angedeutet wird, dass das (Heimat-)Land der Mutter noch immer Marokko ist, während die Tochter bereits Frankreich als ihr (Heimat-)Land bezeichnet. (vgl. Gale 2008: 63) Der Bruch zwischen den Generationen ist bei Yasmina und ihrer Mutter jedoch nicht mehr so stark spürbar wie in anderen maghrebischen Einwandererfamilien. (vgl. Shilton 2007: 401-402) Es findet vielmehr ein Austausch zwischen den Generationen und in der Folge auch zwischen den Kulturen statt. (vgl. ebd., 412) Allerdings ist es in diesem Roman interessanterweise zuerst die Mutter, die durch (Schul-)Bildung bessere Zukunftsaussichten erreicht. (vgl. Struve 2009: 148-149) Nachdem Doria beobachtet, wie ihre Mutter durch den Alphabetisierungskurs regelrecht 'aufblüht' und sogar einen besseren Job in einer Schulkantine findet (vgl. KK: 139), entwickelt auch sie eine positive Sicht auf die Zukunft. Sie verändert ihre Lebenseinstellung und formuliert den Titel des Romans: „Maintenant, kif-kif demain je l'écirais différemment. Ça serait kiffe kiffe demain, du verbe kiffer.“ (KK: 188)

Obwohl eine gewisse Barriere in der Kommunikation zwischen Männern und Frauen im Roman bestehen bleibt (der Konflikt zwischen Doria und ihrem Vater bleibt zum Beispiel ungelöst), so werden doch Beziehungen zwischen Männern und Frauen, wie auch zwischen den Generationen beleuchtet, die auf die Durchlässigkeit dieser 'Trennlinie(n)' verweisen. Immer wieder werden alternative Familienmodelle – reale wie auch imaginäre

– vorgestellt. (vgl. Shilton 2007: 413) Schon alleine durch den Fokus auf die ungewöhnliche Familienkonstellation, die Doria mit ihrer Mutter nach der plötzlichen Rückkehr des Vaters nach Marokko bildet, wird mit dem klassischen patriarchalen Familienmodell, das in maghrebinischen Einwandererfamilien vorherrschend ist, gebrochen. Ein weiteres alternatives Familienmodell wird durch Hamoudi und Lila, eine junge Frau aus der *cité*, deren kleine Tochter Doria stundenweise betreut, repräsentiert. Lilas Tochter Sarah stammt aus einer vorangegangenen Ehe der algerischst mmigen Frau mit einem *Français de souche*. Am Ende des Romans wollen Hamoudi und Lila trotz einiger Einwände innerhalb der arabisch-muslimischen Community heiraten. (vgl. KK: 185) Die positiven Wendungen im Leben ihrer Mutter, sowie die glückliche Beziehung zwischen Hamoudi und Lila lassen auch Doria offener gegenüber neuen Beziehungen und Bekanntschaften werden. Sie findet sogar gefallen an ihrem Nachbarn Nabil, der ihr Avancen macht: „a veut dire qu’il n’y a pas que le rap et le foot. L’amour est aussi une façon de s’en sortir.“ (KK: 153)

Am Ende des Romans sieht Doria sich in der Rolle einer „pasionaria¹⁷ des banlieues“ (KK: 189). Allerdings möchte sie eine friedvolle Revolte anführen. Als Negativbeispiel dienen ihr die gewalttätigen Ausschreitungen in Mathieu Kassovitz’ Film *La Haine* (1995), was wiederum daran liegen könnte, dass der Film aus einer männlichen Perspektive erzählt wird, während in *Kiffe kiffe demain* die weibliche Sichtweise dominiert. (vgl. Geesey 2008: 64) Der Verweis auf den Film und die gleichzeitige Umdeutung seines Inhalts kann auch dahingehend interpretiert werden, dass Doria sich nicht mit ihrer Außenseiterrolle als franko-maghrebinische Frau aus der *banlieue* zufriedengibt, sondern als 'Regisseurin' bzw. 'Drehbuchautorin' für ihr eigenes Leben agieren möchte.

In *Kiffe kiffe demain* kann man von einer räumlichen Trennung zwischen der Metropole Paris und der *cité du Paradis*, in der Doria mit ihrer Mutter lebt, sprechen. Die *cité* wird von den Charakteren zunächst als vertextlichter 'Nicht-Ort' erfahren, der für sie kein wirkliches 'Zuhause' darstellt. Darüber hinaus haben die beiden Frauen kaum Kontakte zur Außenwelt.

17 'La Pasionaria' wurde die spanische Revolution rin und Politikerin Dolores Ib rruri G mez genannt. Sie war eine Ikone des spanischen Kommunismus und eine wichtige Protagonistin des spanischen Bürgerkriegs (1936-1939). (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Dolores_Ib rruri, 18.07.2011)

Die Welt der Medien, die nach Augé ebenfalls einen 'Nicht-Ort' darstellt, bietet der Protagonistin eine alternative 'Realität', mit deren Hilfe sie den begrenzten Raum der *cité* überwinden kann. Die amerikanischen TV-Serien, die sie wie viele andere BewohnerInnen der *cité* regelmäßig konsumiert, erwecken zwar einerseits die Illusion von einem idyllischen Familienleben und Wohlstand und verweisen sie dadurch immer wieder auf ihren Platz am Rande der Gesellschaft. Gleichzeitig versorgen sie Doria aber auch mit unterschiedlichen kulturellen Einflüssen, aus denen sie sich ihren eigenen popkulturellen Diskurs zusammensetzt. Die *banlieue* bzw. die Welt der Medien stellen als 'Nicht-Orte' einerseits marginalisierende Räume dar. Andererseits werden sie von der Protagonistin zunehmend zu 'Freiräumen' umgedeutet.

In *Kiffe kiffe demain* geht es nicht mehr um die Suche nach einem festen, stabilen 'Ort'. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Mobilität der Protagonistin, die sich durch verschiedene Räume bzw. 'Nicht-Orte' bewegt. Gerade in dieser Bewegung scheint Doria jedoch eine gewisse Stabilität zu finden, die es ihr ermöglicht, die *banlieue* lediglich als 'Ausgangspunkt' für ihren weiteren Lebensweg zu sehen und Schritt für Schritt aus ihrer marginalen Situation auszubrechen.

4 Zusammenschau: „Uncertain Territories“¹⁸

Im folgenden Kapitel soll versucht werden, die in dieser Arbeit vorgenommenen Textanalysen einer vergleichenden Betrachtung zu unterziehen, sowie die verschiedenen Raumkonzepte miteinander in Verbindung zu bringen. In den Analysekapiteln wurde eine bestimmte Raumtheorie auf je einen deutsch- und einen französischsprachigen Primärtext angewandt. Die verschiedenen Theorien und die Primärliteratur wurden einander so zugeordnet, dass mit dem gewählten Raumkonzept ein möglichst großer Teil der literarischen Raumdarstellung in den Romanen schwerpunktmäßig erfasst werden konnte. Ziel des Analyseteils der Arbeit war es, unterschiedliche Raumkonzepte vorzustellen, ihre Anwendung auf Literatur im Kontext von Migration exemplarisch vorzuführen und neue, textimmanente Betrachtungsweisen aufzuzeigen. Die Entscheidung, eine bestimmte Theorie bzw. ein bestimmtes Raumkonzept auf jeweils nur einen deutsch- und einen französischsprachigen Roman anzuwenden, erschien mir daher übersichtlicher. Die in dieser Arbeit getroffene Aufteilung soll jedoch nicht heißen, dass die Primärtexte nur unter dem Fokus der von mir gewählten Theorie betrachtet werden können oder sollen. Im Gegenteil: Es bietet sich meines Erachtens an, zur Analyse der Raumdarstellung in Literatur im Kontext von Migration verschiedene Raumkonzepte heranzuziehen. Dies soll hier ansatzweise anhand einer vergleichenden Zusammenschau der in dieser Arbeit vorgenommenen Textanalysen gezeigt werden, bei der auch die verwendeten Raumtheorien miteinander in Verbindung gebracht werden.

In Yadé Karas *Selam Berlin* ergibt sich die grundlegende räumliche Trennung im Text aus der Opposition Osten/Westen. Der Protagonist Hasan wehrt sich gegen eine Verortung in einer der beiden Semiosphären. Er nimmt die Position eines Grenzgängers zwischen Istanbul und Berlin bzw. zwischen Osten und Westen ein. Die Grenzzone, in der sich Hasan aufhält, könnte man auch im Sinne von Bhabhas Drittem Raum als hybriden 'Zwischenraum' bezeichnen. Eine ähnliche Raumsituation finden wir in *Der kurze Weg nach Hause* vor. Im Text manifestiert sich ebenfalls eine Grenze zwischen Osten und Westen. Der Protagonist Ovidiu ist wie Hasan ein Grenzgänger 'zwischen' den Semiosphären.

¹⁸ Vgl. Boer 2006.

In *Selam Berlin* kommt es ständig zu Grenzüberschreitungen und -Verschiebungen. Die räumlichen Oppositionen Osten/Westen werden, wie in *Der kurze Weg nach Hause*, immer wieder neu- bzw. umkodiert. Weiters sind Grenzüberschreitungen durch verschiedene Figuren im Roman allgegenwärtig. Transgressionen kultureller Grenzen manifestieren sich unter anderem durch die vielen multikulturellen Paarbeziehungen im Roman.

Ein anderer Roman, in dem die Mobilität der Figuren sowie die Transgression unterschiedlicher Grenzen im Vordergrund stehen, ist Faïza Guènes *Kiffe kiffe demain*. Die Protagonistin Doria bewegt sich durch verschiedene reale und imaginäre Räume und lässt dabei genderspezifische und kulturelle Begrenzungen hinter sich. Durch unterschiedliche multikulturelle Familien- und Beziehungskonstellationen im Roman wird zusätzlich auf die Durchlässigkeit der Trennlinie(n) zwischen Geschlechtern, Generationen und Kulturen verwiesen.

In *Selam Berlin* kann man, ähnlich wie in *Kiffe kiffe demain*, nicht mehr von festen, stabilen 'Orten' sprechen. Istanbul und Berlin werden als zerstückelte Städte dargestellt. Sie bilden keinen in sich geschlossenen 'anthropologischen Ort'. Am Ende des Romans bezeichnet sich Hasan selbst als 'Nomade': „Der Nomade in mir trieb mich zu neuen Orten, Plätzen, Städten, Straßen. [...] Flughäfen, Bahnhöfe, Hotelzimmer. Nicht hier, nicht da, einfach fort sein.“ (SB: 382) *Flughäfen, Bahnhöfe, Hotelzimmer* stellen allesamt 'Transiträume' dar, Nicht-Orte im Sinne Augés. Sie stehen für die Mobilität des Protagonisten.

In Azouz Begags Roman *Zenzela* oszilliert der Protagonist Farid zwischen den beiden Semiosphären Algerien und Frankreich. Im Roman sind die (post-)kolonialen Machtverhältnisse zwischen den Ländern noch immer spürbar: Algerien kann als kompensatorische Heterotopie für Frankreich gesehen werden. Das Erdbeben, das sowohl Frankreich als auch Algerien erschüttert, steht jedoch für ein Aufbrechen der Binäroptionen im Roman. Farid findet sein 'zu Hause' schließlich, stellvertretend für seine Generation, im Grenzbereich 'zwischen' den Kulturräumen, dessen subversives Potential im Roman an verschiedenen Stellen angedeutet wird. Diese Grenzzone stellt wiederum einen Dritten Raum dar, in dem Identitäten neu verhandelt werden können.

Innerhalb Frankreichs macht sich in *Zenzela* eine räumliche Trennung zwischen Peripherie und Zentrum bemerkbar, die auch in *Un aller simple* und *Kiffe kiffe demain* sehr stark vorhanden ist. Farids Leben in Frankreich spielt sich hauptsächlich innerhalb der *HLM*-Siedlung ab, in der er mit seiner Familie wohnt. Das gleiche trifft auf Doria, die junge Protagonistin in *Kiffe kiffe demain* zu. Und auch Aziz verlässt in *Un aller simple* während der Zeit, die er bei den Zigeunern lebt, nie die *banlieue nord* von Marseille. Die *HLM*-Siedlungen bzw. *banlieues* kann man nun einerseits mit Foucault als reale Gegenorte bzw. Abweichungsheterotopien betrachten, andererseits nehmen sie für die ProtagonistInnen oftmals den Charakter eines Nicht-Ortes an. Die *cité* selbst wird von Farid als „désert beton“ (Z: 128) bezeichnet. Auch Aziz beschreibt in *Un aller simple* die *banlieues* von Marseille als „désert“ (UAS: 13). Die *cités* von *Vallon-Fleuri* sind im wahrsten Sinne des Wortes 'Nicht-Orte', da sie nicht einmal auf der Landkarte verzeichnet sind. In *Kiffe kiffe demain* wird die *cité* vor allem durch die Nicht-Orte des Konsums und die Medien bestimmt.

In Vladimir Vertlibs Roman *Zwischenstationen* kommt die 'Ortlosigkeit' des Protagonisten vor allem dadurch zum Ausdruck, dass er sich vorwiegend an heterotopen Orten aufhält. Meist sind diese Orte dezentriert und haben zusätzlich einen transitorischen Charakter. Manche dieser Gegenorte erhalten für den Protagonisten auch die Bedeutung eines Dritten Raums, wo sich verschiedene Kulturen und Räume hybridisierend überlagern. Der Protagonist flüchtet sich immer wieder in imaginäre Welten, in denen der Heimatbegriff unabhängig von territorialen oder kulturellen Verortungen ist, und die somit ebenfalls als Dritte Räume verstanden werden können.

Zu Beginn des Romans vergleicht sich der Ich-Erzähler mit einem Zugpassagier, der seinen Zielbahnhof niemals erreicht. Nun kann der Zug einerseits, ähnlich wie das Schiff bei Foucault, als heterotoper Ort verstanden werden, der mehrere Orte in sich vereint, andererseits ist der Zug aber auch ein typischer Nicht-Ort, wie Augé ihn beschreibt. Das Verkehrsmittel steht als nur temporär zur Verfügung gestellter Raum für die Ort- und Heimatlosigkeit des Protagonisten.

Die verschiedenen Städte, in denen sich der Protagonist mit seiner Familie aufhält, werden von den Figuren systematisch mit verschiedenen Verkehrsmitteln abgefahren bzw.

abgegangen. Die Bewegung durch den Raum des Nicht-Ortes macht es dem Protagonisten schwer, einen wirklichen Bezug zu seiner Umgebung herzustellen. Viele der Städte bleiben ihm fremd. Ähnlich wie Ovidiu in *Der kurze Weg nach Hause*, bewegt sich der Ich-Erzähler mehr als Passagier denn als Reisender durch die verschiedenen 'Zwischenstationen'.

Der Roman *Un aller simple* von Didier van Cauwelaert erzählt die Geschichte von Aziz, der als Findelkind bei Zigeunern in der *banlieue* von Marseille aufwächst. Ähnlich wie Vertlibs Protagonist ist auch er ein Reisender, der sich von einem heterotopen Ort zum nächsten bewegt. Seine Geschichte beginnt an einem Nicht-Ort – als Baby wird er von den Zigeunern aus einem Autowrack gerettet. Ohne nationale und kulturelle Zugehörigkeit findet er zunächst eine gewisse Bewegungsfreiheit in den Legenden seines Atlas', die für ihn eine Art Dritten Raum darstellen. In *Kiffe kiffe demain* zeichnet Doria in ihrem alten Schulatlas eine imaginäre Reiseroute ein, die sie ausgehend von der *banlieue* in alle möglichen Länder führt. Auch hier steht der Atlas für einen Dritten Raum, in dem Identität unabhängig von nationaler und kultureller Zugehörigkeit gesehen werden kann.

Die Frage nach einer territorial fixierten Heimat stellt sich in *Un aller simple* nicht mehr. 'Zu Hause' fühlt sich Aziz nur an transitorischen Orten, im 'Überlappungsraum' der Kulturen und Nationen. So zum Beispiel im *Land Rover*, in dem er zusammen mit seinem *attaché humanitaire* und einer Reiseführerin durch das Atlas-Gebirge fährt, ohne ein reales Ziel vor Augen zu haben. Wie in *Der kurze Weg nach Hause* kann das Auto, das nach Augé einen Nicht-Ort darstellt, hier als Hinweis auf den Status des Protagonisten als Reisender gelesen werden. Während Ovidiu und Luca von einer Rumänin als 'Ganoven' bezeichnet werden, weil sie in ihrem Auto schlafen, wird Farid in *Zenzela*, als er in Algerien mit dem Auto durch die Gegend fährt, von einem Einheimischen sogar als *sujet roulant non identifié*, also als Außerirdischer wahrgenommen.

Am Ende von *Un aller simple* wird Aziz zum Autor seines eigenen 'Lebensromans'. Er schreibt die Geschichte über die Reise in sein vermeintliches Heimatdorf Irghiz nieder. Erzählen bzw. Schreiben und Imagination eröffnen hier einen Dritten Raum, in dem kulturelle Differenzen artikuliert werden können. Dadurch wird auch auf die Räumlichkeit von Literatur selbst verwiesen. In *Kiffe kiffe demain* steht Tahar Ben Jellouns Roman *L*

'*enfant du sable* für einen neuen Raum, der in bzw. durch Literatur entstehen kann. Die Protagonistin Doria findet schließlich ihre eigene Sprache und schlüpft in die Rolle der Drehbuchautorin für ihr eigenes Leben.

In Catalin Dorian Florescus Roman *Der kurze Weg nach Hause* ist der Protagonist Ovidiu von Anfang an durch seine Ort- und Heimatlosigkeit gekennzeichnet. Er ist auf der Suche nach den 'richtigen Orten', die er in seiner Heimatstadt Timișoara in Rumänien zu finden glaubt. Mit dem Auto fährt er bis an die Schwarzmeerküste Rumäniens, die einerseits die östlichste Grenze Europas ist und andererseits auch eine Grenze zwischen Wasser und Festland darstellt. Von diesem Grenzbereich aus wird der Roman rückblickend erzählt. Ovidiu nimmt, wie Hasan in *Selam Berlin*, einen Platz *an* der Grenze ein. Nach Lotman könnte man ihn somit als Grenzgänger bezeichnen. Auch in *Der kurze Weg nach Hause* kommt es immer wieder zu Verschiebungen der Grenze/n bzw. zu einer Umkodierung der räumlichen Oppositionen Osten/Westen.

Die Stadt Zürich, in der Ovidiu mit seinen Freunden lebt, stellt für die Figuren im Roman einen Nicht-Ort dar. Die Underground-Clubs und Kinos der Stadt, wo die jungen Leute viel Zeit verbringen, könnte man mit Foucault auch als Gegenorte bezeichnen. Sie stellen alternative Räume dar, die über ihre eigenen Ein- und Ausschließungsmechanismen verfügen. Ein ebenso heterotoper Ort ist der 'Platzspitz', wo sich Ovidius Freund Toma mit Drogen versorgt. Hier herrscht eine eigene Ordnung. Man könnte auch sagen, dass durch den Drogenkonsum ein Bruch mit der Zeit entsteht.

Interessant ist in *Der kurze Weg nach Hause* weiters die exakte Verortung der Protagonisten in der Stadt anhand von Verbindungen und Haltestellen des öffentlichen Verkehrs. Die Verkehrsräume stellen allesamt Nicht-Orte dar. Dennoch gewähren die verschiedenen Punkte im Verkehrsnetz den sich in Bewegung befindlichen Figuren zumindest vorübergehend einen gewissen Halt. Eine ähnliche Art der Verortung finden wir in *Zwischenstationen*, wenn der Protagonist mit der Straßenbahn die diversen Baustellen in Wien abfährt und sich anschließend seine eigene Karte der Stadt anfertigt, indem er mit Filzstift die zukünftigen U-Bahnlinien einzeichnet. Trotz seiner ankunftslosen Reise kann sich der Protagonist in der Ordnung von Fahrplan und Schienennetz verorten und ist dadurch nicht vollkommen orientierungslos. In *Der kurze Weg nach Hause* scheint sich

Ovidiu schließlich mit seinem Status als Reisender in und zwischen den Ländern Europas abzufinden.

In Faïza Guènes Roman *Kiffe kiffe demain* beschreibt die fünfzehnjährige Ich-Erzählerin Doria ihr Leben mit ihrer Mutter Yasmina in der *cité du Paradis* im Norden von Paris. Für die junge Protagonistin stellen die Wohntürme ihrer *HLM*-Siedlung einen realen Gegenort zum touristischen Zentrum von Paris dar. Während der alles übertragende Eiffel-Turm von Touristen aus aller Welt fotografiert und auf Ansichtskarten abgedruckt wird, finden die Blockbauten der *banlieues* nur durch schockierende Reportagen über die Gewalt und die Kriminalität in den *cités* ihren Weg an die Öffentlichkeit.

Abgesehen von der Trennung in Peripherie und Zentrum, manifestiert sich in *Kiffe kiffe demain*, ähnlich wie in *Zenzela*, eine Grenze zwischen Innen- und Außenraum bzw. zwischen privatem und öffentlichem Raum. Diese räumlichen Trennungen sind in *Kiffe kiffe demain* in einem engen Zusammenhang mit den in der arabisch-muslimischen Kultur verankerten genderspezifischen Barrieren zwischen Männern und Frauen zu sehen. Während der Zeit, in der Dorias Vater noch bei der Familie lebt, sind das Mädchen und seine Mutter in ihrer Bewegungsfreiheit stark eingeschränkt. Erst durch die Abwesenheit des männlichen Familienoberhauptes erlangen die weiblichen Charaktere im Roman mehr Bewegungsfreiheit. Die Transgression genderspezifischer räumlicher Barrieren wird in Dorias Fall insbesondere durch ihre ziellosen Metrofahrten kreuz und quer durch Paris verbildlicht. Auf diesen 'Reisen' kommt sie außerdem in Kontakt mit Menschen verschiedenster kultureller Herkunft. Insofern stellt die Metro auch einen Dritten Raum dar, wo sich unterschiedliche Kulturen vermischen.

Die 'Realität' in der *cité*, die Welt der Medien, sowie die Fantasiewelt, die sich die Protagonistin erträumt, stellen unterschiedliche Räume dar. Doria bewegt sich durch die verschiedenen Räume, ohne sich mit einem bestimmten Ort zu identifizieren. Die Welt der Medien – insbesondere Filme und Fernsehserien – stellt für sie einen Dritten Raum 'zwischen' den Kulturen dar. Aus dem internationalen popkulturellen Repertoire an Fernsehsendungen kann sie ihren eigenen *pop culture discourse* entwickeln, unabhängig von französischen oder nordafrikanischen kulturellen Einflüssen.

Über Dorias Lektüre von Tahar Ben Jellouns Roman *L'Enfant de sable* wird die 'Wortergreifung' bzw. die 'Autorwerdung' der jungen Protagonistin thematisiert. Die Wortergreifung eines franko-maghrebinischen Mädchens aus der *banlieue* kann als Transgression von Grenzen und Normen innerhalb der französischen Gesellschaft betrachtet werden, durch die ein neuer Raum geschaffen wird. Hier gerät, wie schon in *Un aller simple*, die Räumlichkeit von Sprache bzw. Literatur selbst in den Blickpunkt.

Aus der vergleichenden Zusammenschau der in dieser Arbeit vorgenommenen Textanalysen geht hervor, dass in allen genannten Romanen 'Bewegung' eine große Rolle spielt. Hasan in *Selam Berlin* ist ein Grenzgänger zwischen Osten und Westen. In diesem Roman sind Grenzüberschreitungen und Verschiebungen der Raumrelationen allgegenwärtig. Auch kann man in *Selam Berlin* nicht mehr von festen, stabilen Orten sprechen, wodurch auch die Pole Westen/Osten nicht statisch gesehen werden können. Alles scheint in Bewegung zu sein. In *Zenzela* steht das Erdbeben für eine Erschütterung bzw. Verschiebung der Grenzen zwischen und in den Kulturräumen Frankreich und Algerien. Der Protagonist Farid nimmt einen Platz im Grenzbereich zwischen den beiden Semiosphären ein. Die Grenzzone stellt einen Dritten Raum dar, dessen subversives Potential im Roman immer wieder angedeutet wird. In *Zwischenstationen* steht die Ortlosigkeit des Protagonisten im Mittelpunkt. Er befindet sich auf einer ständigen Durchreise. Durch die verschiedenen 'Zwischenstationen' seines Lebens bewegt er sich wie ein Passagier. 'Heimischwerden' kann er nur in einem Dritten Raum, in dem sich verschiedene (Kultur-)Räume hybridisierend überlagern. Für Aziz in *Un aller simple* löst sich die Frage nach nationaler bzw. kultureller Zugehörigkeit vollständig auf. Sein Fundort, ein Autowrack, steht als Nicht-Ort für die Mobilität des Protagonisten zwischen und in den Nationen und Kulturen. Am Ende des Romans wird Aziz zum Autor seiner eigenen Geschichte. Über Erzählen bzw. über die Literatur eröffnet sich ihm ein Dritter Raum, in dem Begriffe wie 'Kultur', 'Identität' oder 'Nation' neu verhandelt werden können. Auch in *Der kurze Weg nach Hause* ist der Erzähler durch eine gewisse Ort- und Heimatlosigkeit geprägt. Ovidiu ist auf der Suche nach den 'richtigen' Orten, die er im Osten zu finden glaubt. Die von ihm herbeigesehnten festen und stabilen Orte stellen sich jedoch niemals vollständig her und so wird die Suche selbst zum Sinn seines Suchens. Er ist, ähnlich wie Hasan, ein Grenzgänger zwischen Osten und Westen. Auch in diesem Roman kommt es zu

Verschiebungen und Umkodierungen der Raumrelationen. Am Ende akzeptiert Ovidiu seinen Status als Reisender zwischen und in den Ländern Europas. In *Kiffe kiffe demain* bewegt sich Doria durch verschiedene reale und imaginäre Räume sowie Medienwelten und durchbricht dabei Grenzen zwischen den Kulturen, Geschlechtern und Generationen. Der Protagonistin geht es nicht mehr um die Identifikation mit einem bestimmten Ort. Im Mittelpunkt steht ihre Mobilität. Die *banlieue* stellt für Doria lediglich den Ausgangspunkt für ihren Lebens'weg' dar.

Im Analyseteil der Arbeit wurden ausgewählte Raumkonzepte vorgestellt und exemplarisch auf je einen deutsch- und einen französischsprachigen Roman angewandt: 'Grenze', 'Semiosphäre', 'Heterotopie', 'Dritter Raum' und 'Nicht-Orte'. Bei vergleichender Betrachtung der Textanalysen stellt sich heraus, dass sich die unterschiedlichen Theorien und Konzepte teilweise vermischen und/oder ineinander übergehen. Es bietet sich daher an, mehrere Raumkonzepte für die Analyse der Raumdarstellung in Literatur im Kontext von Migration zu verbinden. Mit Hilfe von Lotmans Grenzmodell lassen sich räumliche Oppositionen in den Texten herausarbeiten und Grenzüberschreitungen durch einzelne Figuren oder Gruppen von Figuren darstellen. Besonders interessant für die Analyse von Literatur im Kontext von Migration scheinen mir jedoch die Grenzzonen zu sein, wo die verschiedenen Semiosphären miteinander in Berührung kommen. Dieser Bereich an den Rändern der Kulturräume ist prädestiniert für Kreolisierungen und Hybridität – womit wir bei Homi K. Bhabhas Theorie des Dritten Raums wären. Dritte Räume sind 'Zwischenräume', Vermischungsräume, wo kulturelle Differenzen artikuliert werden können. Es sind Räume, die sich gegen fixe (Identitäts-)Zuschreibungen und binäre Polaritäten wenden. Foucaults Heterotopien, reale Gegenorte, finden sich immer wieder in Literatur im Kontext von Migration, da die ProtagonistInnen sich zumeist an den Rändern der Gesellschaft bewegen bzw. dorthin abgedrängt werden. Oft werden diese Orte aber auch von den Figuren selbst als alternative Räume gesehen, in denen sich eine eigene Ordnung etabliert. Augés Nicht-Orte können gewissermaßen als Verschärfung der Heterotopien gesehen werden. Sie stellen 'fremde' Räume ohne Identität, Relation und Geschichte dar. Sie können einerseits, ähnlich wie die Heterotopien, für den marginalen Status der ProtagonistInnen stehen, andererseits eröffnen sie gerade durch ihren

transitorischen bzw. provisorischen Charakter neue Handlungsspielräume bzw. Identifikationsmöglichkeiten für die Figuren.

Zu Beginn dieser Arbeit stellte sich die Frage, welche Räume in Literatur im Kontext von Migration beschrieben werden. Mit Hilfe von unterschiedlichen Raumtheorien lassen sich die dargestellten Räume ansatzweise erfassen und benennen. Die Anwendung verschiedener Raumkonzepte hat jedoch besonders die Vielfalt der Räume, die in Literatur im Kontext von Migration zu finden sind, gezeigt. Auch die Bedeutung, die die dargestellten Räume für die Figuren in den Romanen bekommen, variiert. Räumliche Kategorien können in Verbindung mit Literatur im Kontext von Migration daher niemals statisch oder abgeschlossen gesehen werden.

In Bezug auf die Position der ProtagonistInnen ist auffallend, dass sich die Figuren in den analysierten Romanen keinem bestimmten Ort bzw. keinem bestimmten Raum eindeutig zuordnen lassen. Sie befinden sich aber auch nicht 'zwischen' den Räumen im Sinne eines Zerrissenseins zwischen zwei statischen Polen. Im Gegenteil: In den untersuchten Texten werden räumliche Oppositionen, Begrenzungen und Trennlinien aufgebrochen. Grenzzonen und alternative Räume in Form von Heterotopien oder Dritten Räumen geraten in den Blickpunkt. Vermehrt stellen sich Nicht-Orte her, die sich durch ihre Abstraktion auszeichnen. All diese Räume könnte man als 'Transiträume' bezeichnen – die Figuren halten sich zwar in ihnen auf, sie binden sich jedoch an keinen bestimmten Ort. Durch ihre Bewegungen und Passagen beschreiben die ProtagonistInnen eigene, 'neue' Räume.

Diese 'Aneignungsprozesse' neuer Räume wären ein möglicher Ansatzpunkt für weiterführende Untersuchungen. Wenn man von der Räumlichkeit von Literatur selbst ausgeht, wie sie in einigen der untersuchten Romane thematisiert wird, so könnte man sagen, dass sowohl in als auch durch Literatur im Kontext von Migration neue Räume beschrieben werden. Vor allem im Hinblick auf zeitgenössische Literatur im Kontext von Migration kann man durchaus sagen, dass sich ein eigener, transnationaler und -kultureller Raum herausgebildet hat, in dem AutorInnen unterschiedlichster Herkunft das Thema Migration in unserem globalen Zeitalter verhandeln. Eine weitere interessante Fragestellung wäre jene nach einer neuen transnationalen 'europäischen' Literatur. (vgl.

Brinker-Gabler/Smith 1997: 16) Inwiefern spiegeln sich die realen Raum- und Grenzverschiebungen nach 1989, die zu einem 'neuen Europa' geführt haben, in der Literatur wider?

Die vorliegende Arbeit versteht sich als Anregung, raumtheoretische Konzepte in die Analyse transnationaler und -kultureller literarischer Phänomene, wie Literatur im Kontext von Migration, miteinfließen zu lassen. Der Raumfokus ermöglicht eine textimmanente Betrachtungsweise und unterstreicht so die Literarizität der Texte. Weiters eröffnet sich eine grenz- und sprachübergreifende Blickrichtung.

Ziel dieser Arbeit war es, Raumtheorie für die Analyse von Literatur im Kontext von Migration fruchtbar zu machen. Da Raumtheorie bisher noch wenig auf Literatur angewandt worden ist, sollte auch exemplarisch vorgeführt werden, wie man sich raumtheoretische Kategorien für die Untersuchung literarischer Räume erarbeiten kann. Wenn in diesem Sinne andere LiteraturwissenschaftlerInnen dazu angeregt werden können, transnationale und -kulturelle literarische Phänomene mit einem raumtheoretischen Fokus zu betrachten, so wurde diese Intention mehr als erfüllt.

5 Bibliographie

Im folgenden Literaturverzeichnis sind alle Quellen angeführt, die für diese Arbeit hilfreich waren – auch solche, die nicht direkt zitiert werden.

Primärliteratur

Begag, Azouz (1997): Zenzela. Paris: Éditions du Seuil.

Florescu, Catalin Dorian (2002): Der kurze Weg nach Hause. Zürich: Pendo Verlag.

Guène, Faïza (2004): Kiffe kiffe demain. Paris: Hachette Littérature.

Kara, Yadé (2003): Selam Berlin. Zürich: Diogenes.

Van Cauwelaert, Didier (1994): Un aller simple. Paris: Albin Michel.

Vertlib, Vladimir (2005 [1999]): Zwischenstationen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Weitere Primärtexte

Ajar, Émile [Gary, Romain] (1975): La Vie devant soi. Paris: Mercure de France.

Begag, Azouz (1992): L'Îlet-aux-Vents. Paris: Éditions du Seuil.

Ben Jelloun, Tahar (1990): L'Enfant de sable. Paris: Éditions du Seuil.

Étcherelli, Claire (1972): Élise ou la vraie vie. Paris: Denoël.

Frischmuth, Barbara (1998): Die Schrift des Freundes. Salzburg, Wien: Residenz.

Le Clézio, Jean-Marie G. (1980): Désert. Paris: Gallimard.

Léger, Jack Alain [Smaïl, Paul] (1997): Vivre me tue. Paris: Balland.

Nadolny, Sten (1990): Selim oder die Gabe der Rede. München: Piper.

Ouettar, Tahar (1981): Ez-Zilzel. Le séisme. Üs. v. Marcel Bois. Alger: Société Nationale d'Édition et de Diffusion.

Tadger, Akli (1984): Les ANI du Tassili. Paris: Éditions du Seuil.

Tournier, Michel (1986): La Goutte d'Or. Paris: Gallimard.

Sekundärliteratur

Raumtheorie / Literarische Raumdarstellung

Augé, Marc (1997): „Orte und Nicht-Orte der Stadt“. In: Ritter, Roland (Hg.): Spaces of Solitude. Graz: Haus d. Architektur, S. 12-25. (= HDA-Dokumente zur Architektur, Bd. 9)

Augé, Marc: (2010 [1992]): Nicht-Orte. (Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, dt.) Üs. v. Michael Bischoff. München: Verlag C.H.Beck. (= Erste, um ein Nachwort erweiterte Auflage in der Beck'schen Reihe)

Bachmann-Medick, Doris (1998): „Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung“. In: Breger, Claudia/Döring, Tobias (Hg.): Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, S. 19-36. (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 30)

Bachmann-Medick, Doris (2006): Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Bhabha, Homi K. (2000 [1994]): Die Verortung der Kultur. (The location of culture, dt.) Üs. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freundl. Tübingen: Stauffenburg. (= Stauffenburg discussion, Bd. 5)

Boer, Inge E. (2006): Uncertain Territories. Boundaries in Cultural Analysis. Hg. v. Mieke Bal, Bregje van Eekelen, Patricia Spyer. Amsterdam, New York: Rodopi. (= Genus: Gender in Modern Culture, Bd. 7)

Bonz, Jochen/Struve, Karen: „Homi K. Bhabha – Auf der Innenseite kultureller Differenz: 'in the middle of differences'“. In: Moebius, Stephan/Quadflieg, Dirk (Hg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 140-153.

Bronfen, Elisabeth (1986): Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage. Tübingen: Niemeyer.

Bronfen, Elisabeth (2000): „Vorwort“. In: Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. (The location of culture, dt.) Üs. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freundl. Tübingen: Stauffenburg, S. IX-XIV. (= Stauffenburg discussion, Bd. 5)

- Certeau, Michel de (2006 [1980]): „Praktiken im Raum“. (Pratiques d'espace, dt.) Üs. v. Ronald Voullié. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 343-353. (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1800)
- Csáky, Moritz/Leitgeb, Christoph (Hg.) (2008): Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem 'Spatial Turn'. Bielefeld: Transcript.
- Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hg.) (2008): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: Transcript.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.) (2006): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800)
- Fludernik, Monika (1999): „Grenze und Grenzgänger. Topologische Etuden.“ In: Dies., Hans-Joachim Gehrke u.a. (Hg.): Grenzgänger zwischen den Kulturen. Würzburg: Ergon, S. 99-108. (= Identitäten und Alteritäten, Bd. 1)
- Foucault, Michel (2006 [1984]) : „Von anderen Räumen“. (Des espaces autres, dt.) Üs. v. Michael Bischoff. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1800)
- Foucault, Michel (2005): Die Heterotopien. Der utopische Körper./Les hétérotopies. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Üs. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frank, Michael C. (2009): „Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript, S. 53-80.
- Günzel, Stephan (Hg.) (2010): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Günzel, Stephan (2007): „Raum – Topographie – Topologie.“ In: Ders. (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: Transcript, S. 13-29.
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.) (2009): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript.
- Hoffmann, Gerhard (1987): Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: J.B. Metzler.

- Kempf, Petra (2010): (K)ein Ort Nirgends. Der Transitraum im urbanen Netzwerk. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing. Zugl. Dissertation, Universität Karlsruhe.
- Lefebvre, Henri (2006 [1974]): „Die Produktion des Raums“. (La production de l'espace, dt.) Üs. v. Jörg Dünne. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 330-342. (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1800)
- Lotman, Jurij M. (1990): „Über die Semiosphäre“. Üs. v. Wolfgang Eisenmann u. Roland Posner. In: Zeitschrift für Semiotik, 12/4, S. 287-305.
- Lotman, Jurij M. (1993 [1972]): „Das Problem des künstlerischen Raums“. Üs. v. Wolf-Dietrich Keil. In: Ders.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink, S. 311-329. (= UTB, 103)
- Wenz, Karin (1997): Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. Tübingen: Narr.
- Meise, Helga (2005): „Mythos Berlin. Orte und Nicht-Orte bei Julia Franck, Inka Parei und Judith Hermann“. In: Caemmerer, Christiane u.a. (Hg.): Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 125-150. (= Inter-Lit, Bd. 6)
- Nünning, Ansgar (2009): „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript, S. 33-52.
- Ruoff, Michael (2007): Foucault-Lexikon. Paderborn: Wilhelm Fink. (= UTB, 2896)
- Soja, Edward W. (1989): Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London u. a.: Verso.
- Würzbach, Natascha (2001): „Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinträger, Ausdruck der Geschlechterordnung“. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter, S. 105-129.
- Würzbach, Natascha (2006): Raumerfahrung in der klassischen Moderne. Großstadt, Reisen, Wahrnehmungssinnlichkeit und Geschlecht in englischen Erzähltexten. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Weigel, Sigrid (2002): „Zum 'topographical turn'. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“. In: KulturPoetik 2/2, S. 151-165.

Literatur und Migration

- Adelson, Leslie A. (2006): „Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen“. In: *Literatur und Migration. Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, Sonderband XI/06*, S. 36-46.
- Blioumi, Aglaia (1999): „Migrationsliteratur, der schwarze Peter für die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine Komparatistik mit 'doppelter Staatsbürgerschaft'“. In: *Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, Bd. 34/1999, S. 355-365.
- Bouchentouf-Siagh, Zohra (1995): „Aspects de la réalité culturelle et linguistique française d'aujourd'hui, à travers quelques romans dits 'beurs'“. In: *Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale*, Bd. 2, 5-6/1995, S. 315-326.
- Brinker-Gabler, Gisela/Smith, Sidonie (1997): „Introduction. Gender, Nation, and Immigration in the New Europe“. In: Dies. (Hg.): *Writing New Identities. Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 1-27.
- Bürger-Koiftis, Michaela (2008): „Eine Sprache – viele Horizonte... Ein Beitrag zur Literaturgeographie“. In: Dies. (Hg.): *Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*. Wien: Praesens, S. 7-12.
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Gale, Beth W. (2008): „Searching for Home and Self in Novels by Soraya Nini and Faïza Guène“. In: Edwards, Natalie/Hogarth Christopher (Hg.): *Gender and Displacement: 'Home' in Contemporary Francophone Women's Autobiography*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, S. 55-66.
- Geesey, Patricia (2008): „Global Pop Culture in Faïza Guène's *Kiffe Kiffe demain*“. In: *Expressions Maghrébines: Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines*, 7/2008, S. 53-66.
- Hahn, Hans-Joachim (2009): „'Europa' als neuer 'jüdischer Raum'? – Diana Pintos Thesen und Vladimir Vertlib's *Romane*“. In: Schmitz, Helmut (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam, New York: Rodopi, S. 295-310. (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 69)
- Heero, Aigi (2009): „Zwischen Ost und West: Orte in der deutschsprachigen transkulturellen Literatur“. In: Schmitz, Helmut (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im*

Zeitalter globaler Migration. Amsterdam, New York: Rodopi, S. 205-225. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 69)

Hielscher, Martin (2006): „Andere Stimmen – andere Räume. Die Funktion der Migrantenliteratur in deutschen Verlagen und Dimitré Dinevs Roman 'Engelszungen'“. In: Literatur und Migration. Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, Sonderband XI/06, S. 196-208.

Horst, Claire (2007): Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur. Berlin: Verlag Hans Schiler.

Horst, Claire (2009): „Raum- und Körperbilder in der Migrationsliteratur“. In: Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur? Dossier. Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung, S. 76-80. (http://www.migration-boell.de/downloads/integration/DOSSIER_Migrationsliteratur.pdf, 05.08.2011)

Jahns-Eggert, Imke (2006): Literarische Inszenierungen der Reise. Untersuchungen zum Thema der Reise in der maghrebinischen Erzählliteratur und in der *littérature beur*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

Kucher, Primus-Heinz (2008): „Vladimir Vertlib – Schreiben im 'kulturellen Zwischenbereich'“. In: Bürger-Koftis, Michaela (Hg.): Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation. Wien: Praesens, S. 177

Marven, Lyn (2009): „Crossing Borders: Three Novels by Yadé Kara, Jeannette Lander and Terézia Mora“. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch, 8/2009, S. 148-169.

Mehta, Brinda J. (2010): „Negotiating Arab-Muslim Identity, Contested Citizenship, and Gender Ideologies in the Parisian Housing Projects: Faïza Guène's *Kiffe kiffe demain*“. In: Research in African Literatures, 41 (2) /2010, S. 173-202.

Molnár, Katrin (2009): „'Die bessere Welt war immer anderswo'. Literarische Heimatkonstruktionen bei Jakob Hensing, Chaim Noll, Wladimir Kaminer und Vladimir Vertlib im Kontext von Alija, jüdischer Diaspora und säkularer Migration“. In: Schmitz, Helmut (Hg.): Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Amsterdam, New York: Rodopi, S. 311-331. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 69)

Musselmann, Kristin Swenson (2003): „Notions of origin in Didier Van Cauwelaert's *Un aller simple: a child-narrator's political storytelling*“. In: International Journal of Francophone Studies, 5/3, S. 137-146.

- O'Riley, Michael (2003): „Of Earthquakes and Cultural Sedimentation: The Origins of Post-Colonial Shock Waves in Azouz Begag's Zenzela“. In: Salhi, Kamal (Hg.): *Francophone Post-Colonial Cultures. Critical Essays*. Lanham u.a.: Lexington Books, S. 296-307. (= *After the Empire: The Francophone World and Postcolonial France*, Bd. 1)
- Palimariu, Ana-Maria (2010): „'Auch sie (...) sprachen mit den Augen': Grenze(n) und Grenzgänger in Cătălin Dorian Florescus Rumänien-Romanen“. In: Drews-Sylla, Gesine (Hg.): *Konstruierte Normalitäten - normale Abweichungen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 97-112.
(<http://www.springerlink.com/content/u83511085103h40m/fulltext.pdf>, 20.07.2011)
- Pohl, Isabella (2010): „Wir haben das Ministerium der Liebe“. In: *Der Standard*, 30./31.10./01.11.2010, S. 10.
- Rosello, Mireille (1998): *Declining the Stereotype. Ethnicity and Representation in French Cultures*. Hanover u.a.: Dartmouth College, University Press of New England.
- Rosello, Mireille (2002): „European Hospitality without a Home: Gypsy Communities and Illegal Immigration in Van Cauwelaert's *Un aller simple*.“ In: *Studies in Twentieth Century Literature*, 26/1, S. 172-193.
- Rothe, Arnold (1999): „Littérature et migration. Les Maghrébins en France, les Turcs en Allemagne.“ In: Ruhe, Ernstpeter (Hg.): *Die Kinder der Immigration. Les enfants de l'immigration*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 27-52. (= *Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*, Bd. 4)
- Ruhe, Cornelia (2004): *La cité des poètes. Interkulturalität und urbaner Raum*. Würzburg: Königshausen & Neumann. (= *Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft*, Bd. 502)
- Sageder, Andreas (2008): „Wien schweigt.“ *Längst nicht mehr! Das Wienbild in der österreichischen MigrantInnenliteratur der Gegenwart. Dargestellt anhand der Werke von Milo Dor, Dimitré Dinev, Radek Knapp, Vladimir Vertlib und Ivan Ivanji*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Schütze, Julia (2008): *Zwischen Dezentrierung und Rezentrierung. Französische und frankophone Romane im Kontext der Globalisierung*. Hg. v. Jürgen Reulecke und Birgit Neumann. Göttingen: V&R unipress. (= *Formen der Erinnerung*, Bd. 36)
- Shilton, Siobhán (2007): „Gender, Generation and the Legacy of Immigration: Renegotiating female Identities in Houari's *Zeida de nulle part* and Guène's *Kiffe Kiffe demain*“. In: Giorgio, Adalgisa / Waters, Julia (Hg.): *Women's Writing in Western Europe: Gender, Generation and Legacy*. Newcastle: Cambridge Scholar's Publishing, S. 401-416.

- Spoerri, Bettina (2009): „Der hybride (Kultur-)Raum in den Romanen von Yusuf Yesilöz, Aglaja Veteranyi und Catalin Dorian Florescu”. In: Komorowski, Dariusz (Hg.): *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Studien zur gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 159-166.
- Sorko, Katrin (2007): *Die Literatur der Systemmigration. Diskurs und Form*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung. Zugl. Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München. (= *Entwicklungen und Diskurse 1, Forschungen zur Gegenwartsliteratur*)
- Struve, Karen (2008): „Passagen schreiben in der *littérature beur*. Überlegungen zu transkulturellen Schreibweisen“. In: Fäcke, Christian u. a. (Hg.): *Multiethnizität, Migration und Mehrsprachigkeit. Festschrift zum 65. Geburtstag von Adelheid Schumann*. Stuttgart: Ibidem, S. 179-193.
- Struve, Karen (2009): *Écriture transculturelle beur. Die Beur-Literatur als Laboratorium transkultureller Identitätsfiktionen*. Hg. v. Wolfgang Asholt u. Hans Manfred Bock. Tübingen: Gunter Narr. (= *Édition Lendemains, Bd. 10*)
- Teufel, Annette/Schmitz, Walter (2007): „Wahrheit und 'subversives Gedächtnis'. Die Geschichte(n) von Vladimir Vertlib“. In: Vertlib, Vladimir: *Spiegel im fremden Wort. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006*. Dresden: Thelem, S. 201-253.
- Thomas, Dominic (2008): „New Writing for New Times: Faïza Guène, *banlieue* writing and the post-Beur Generation“. In: *Expressions Maghrébines: Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines*, 7/2008, S. 33-51.
- Thore, Petra (2004): 'wer bist du hier in dieser stadt, in diesem land, in dieser neuen welt.' *Die Identitätsbalance in der Fremde in ausgewählten Werken der deutschsprachigen Migrantenliteratur*. Uppsala: Universitet. Zugl. Dissertation, Uppsala University. (= *Studia Germanistica Upsaliensia ; 45*)
- Thore, Petra (2010): „Die vielen Enden des Schwebebalkens.“ In: Andersson, Bo u.a. (Hg.): *Sprache – Literatur – Kultur. Text im Kontext. Beiträge zur 8. Arbeitstagung schwedischer Germanisten in Uppsala, 10-11.10.2008*. Uppsala: Uppsala Universität, S. 289-294. (= *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Germanistica Upsaliensia, Bd. 55*)
- Vlasta, Sandra (2008): *Mit Engelszungen und Bilderspuren ein neues Selbstverständnis erzählen. – Ein Vergleich deutsch- und englischsprachiger Literatur im Kontext von Migration*. Dissertation, Universität Wien.
- Vlasta, Sandra (2009): „Das Ende des 'Dazwischen' – Ausbildung von Identitäten in Texten von Imran Ayata, Yadé Kara und Feridun Zaimoğlu“. In: Schmitz, Helmut (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam, New York: Rodopi, S. 101-116. (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 69*)

- Wagner-Egelhaaf, Martina (2005): „Verortungen. Räume und Orte in der transkulturellen Theoriedebatte und in der neuen türkisch-deutschen Literatur“. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart: Metzler, S. 745-768. (= DFG-Symposium 2004)
- Weidenholzer, Anna (2008): Aspekte und Möglichkeiten einer interkulturellen Literatur aus Bosnien-Herzegowina am Beispiel von Saša Stanišić, Alma Hadzibeganovic und Aleksandar Hemon. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Welebil, Angelika (2008): Migrationsliteratur in Österreich unter Berücksichtigung des Autors Dimitré Dinev. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Winkler, Daniel (2000): Repräsentationsformen der Pariser Banlieue der 90er Jahre zwischen Dokumentation und Konstruktion: Bertrand und Nils Taverniers Dokumentarfilm *De l'autre côté du périph* und Tahar Ben Jellouns Erzählung *Les raisins de la galère*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Zemrani, Jamal (2009): *Sémiotique des textes d'Azouz Begag. Esthétique romanesque et signifiante*. Paris: L'Harmattan. (= *Approches littéraires*)

Internet-Quellen

- Rösch, Heidi (1998): „Migrationsliteratur im interkulturellen Diskurs“. (Text basierend auf einem Vortrag zu der Tagung 'Wanderer – Auswanderer – Flüchtlinge' 1998 an der TU Dresden) http://www.fulbright.de/fileadmin/files/togermany/information/2004-05/gss/Roesch_Migrationsliteratur.pdf, 27.10.2010.
- Schneider, Peter: „Selim blieb ein Einzelkind. In der zeitgenössischen deutschen Literatur gibt es kaum Türken, Polen oder Italiener“. In: *Die Zeit*, 04.05.2006. http://www.zeit.de/2006/19/Selim_blieb_ein_Einzelkind, 29.07.2011.
- Winkler, Daniel (2002): „Das Elend der Welt im Val-de-Nulle-Part. Tahar Ben Jellouns Erzählung *Les raisins de la galère*“. In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 13/2002. <http://www.inst.at/trans/13Nr/winkler13.htm>, 19.07.2011.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Hotel_Formule_1, 26.06.2011.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Marabout>, 02.09.2011.
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Schatten_der_Leidenschaft_\(Fernsehserie\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Schatten_der_Leidenschaft_(Fernsehserie)), 08.07.2011.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Unsere_kleine_Farm, 08.07.2011.

<http://en.wikipedia.org/wiki/HLM>, 05.08.2011.

<http://www.om.net/fr/home/000001/Accueil>, 05.08.2011.

Sonstige Quellen

Kassovitz, Mathieu (1995): La Haine. Frankreich, 96 Min.

Wagner, Birgit (2010): „Spatial Turn, Translational Turn“. Abstract zur VO „Einführung in die Kulturwissenschaften/Cultural Studies CS I-B“. Universität Wien: SoSe 2010.

http://www.univie.ac.at/culturalstudies/studium/CSIB_SS10/0427_Wagner.pdf,
19.11.2010.

Abkürzungen

KK = Guène, Faïza (2004): *Kiffe kiffe demain*.

SB = Kara, Yadé (2003): *Selam Berlin*.

UAS = Van Cauwelaert, Didier (1994): *Un aller simple*.

WNH = Florescu, Catalin Dorian (2002): *Der kurze Weg nach Hause*.

Z = Begag, Azouz (1997): *Zenzela*.

ZS = Vertlib, Vladimir (2005): *Zwischenstationen*.

Abstract

Die vorliegende Arbeit stellt eine vergleichende Analyse der Raumdarstellung in deutsch- und französischsprachiger Literatur im Kontext von Migration dar. Unter dem Begriff 'Literatur im Kontext von Migration' werden Texte zusammengefasst, die sich mit (Wanderungs-)Bewegungen, Orts- und Raumwechseln der ProtagonistInnen beschäftigen. 'Migration' steht dabei für eine Grenzüberschreitung im weitesten Sinne. Untersucht werden sechs Romane, die nach 1989 erschienen sind: Aus dem deutschen Sprachraum werden *Selam Berlin* (2003) von Yadé Kara, *Zwischenstationen* (1999) von Vladimir Vertlib und *Der kurze Weg nach Hause* (2002) von Catalin Dorian Florescu näher betrachtet. Aus dem frankophonen Raum werden *Zenzela* (1997) von Azouz Begag, *Un aller simple* (1994) von Didier van Cauwelaert und *Kiffe kiffe demain* (2004) von Faïza Guène analysiert. Ziel dieser Arbeit ist es, Raumtheorie unter Berücksichtigung des *spatial turn* in den Kulturwissenschaften für die Analyse von Literatur im Kontext von Migration fruchtbar zu machen und neue, textimmanente Betrachtungsweisen aufzuzeigen.

Der Hauptteil der Arbeit besteht aus Textanalysen, bei denen unterschiedliche Raumtheorien aus Literatur-, Kultur-, und Sozialwissenschaften zur Anwendung kommen: Jurij M. Lotmans Grenzmodell, Michel Foucaults 'Heterotopien', Homi K. Bhabhas Konzept des 'Dritten Raums' sowie Marc Augés Theorie der 'Nicht-Orte'. In den Analysekapiteln werden die verschiedenen Raumkonzepte zunächst vorgestellt und anschließend exemplarisch auf je einen deutsch- und einen französischsprachigen Primärtext angewandt. Aus einer vergleichenden Zusammenschau der Textanalysen ergibt sich das Moment der 'Bewegtheit' als gemeinsames Merkmal der Texte. Im Mittelpunkt stehen Grenzzonen und alternative Räume in Form von Heterotopien oder Dritten Räumen, sowie Nicht-Orte, die durch ihren provisorischen Charakter gekennzeichnet sind. All diese Räume stellen 'Transiträume' dar – die Figuren halten sich zwar in ihnen auf, identifizieren sich jedoch mit keinem bestimmten Ort. Räumliche Kategorien können in Literatur im Kontext von Migration demnach nicht mehr als statisch oder fix gesehen werden. Vielmehr beschreiben die literarischen Figuren durch ihre Bewegungen und Passagen eigene, 'neue' Räume. Damit geraten vermehrt inner- und außerliterarische 'Aneignungsprozesse' sowie die Räumlichkeit von Literatur selbst in den Blickpunkt.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Magdalena Simmerer
geb. am 17.07.1987 in Wien
Staatsbürgerschaft: Österreich

E-Mail: lena_simmerer@gmx.at

Ausbildung

2005 – 2011: Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
Wahlfachmodul Cultural Studies / Kulturwissenschaften

1997 – 2005: Gymnasium des Instituts Sacré Cœur Pressbaum

1993 – 1997: Volksschule Pressbaum

Fremdsprachenkenntnisse

Englisch – sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift, Besuch von Lehrveranstaltungen am Institut für Anglistik und Amerikanistik der Universität Wien im Rahmen der freien Wahlfächer

Französisch – sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift, Besuch von Lehrveranstaltungen am Institut für Romanistik der Universität Wien im Rahmen der freien Wahlfächer

Auslandsaufenthalte

09/2008 – 02/2009: Erasmus-Aufenthalt an der Université Paris-Est Créteil Val de Marne

Berufspraxis

04/2011 – 06/2011: Wiener Festwochen
Marketingassistentin

03/2010 – 04/2010: EIKON – Internationale Zeitschrift f. Fotografie u.
Medienkunst, Wien
Mitarbeit in der Redaktion

06/2008 – 07/2008: Christian Brandstätter Verlag, Wien
Mitarbeit in der Abteilung f. Presse- u. Öffentlichkeitsarbeit

01/2007 – 03/2007: Tanzquartier Wien
Mitarbeit in der Abteilung Produktion

08/2006 – 09/2006: Literaturverlag Luftschacht, Wien
Mitarbeit in allen Bereichen des Verlages