

University of Southampton Research Repository ePrints Soton

Copyright © and Moral Rights for this thesis are retained by the author and/or other copyright owners. A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge. This thesis cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the copyright holder/s. The content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

When referring to this work, full bibliographic details including the author, title, awarding institution and date of the thesis must be given e.g.

AUTHOR (year of submission) "Full thesis title", University of Southampton, name of the University School or Department, PhD Thesis, pagination

UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON

FACULTY OF HUMANITIES

Modern Languages

**Über die Schwelle. Zugewanderte AutorInnen und Texte um das Kulturzentrum
exil in Wien**

by

Silke Schwaiger

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy

July 2014

UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON

ABSTRACT

FACULTY OF HUMANITIES

Modern Languages

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy

**Über die Schwelle. Zugewanderte AutorInnen und Texte um das Kulturzentrum
exil in Wien**

Silke Schwaiger

This study focuses on selected texts and authors associated with the cultural centre *exil* in Vienna which promotes the culture of migrants and minorities, mainly Roma and Sinti, in Austria. Since 1997 *exil* has awarded the annual prize ‘writing between cultures’. The literary prize addresses authors with a ‘migrant background’ whose mother tongue is not German but who write in German. Texts entered for this prize should cover (in the broadest sense) one of the following topics: ‘being foreign, being different, identity, flight, expulsion, arriving, integration or living between cultures’. Attached to the centre is the publishing house *edition exil*.

The thesis investigates the negotiation of cultural identities of migrants at the intersection of the cultural centre *exil*, individual life histories and literary creations. Tensions and contradictions between institutional and individual discourses are identified and are related to the literary works of the authors Seher Çakır, Dimitré Dinev, Anna Kim, Grace M. Latigo, Julya Rabinowich, Simone Schönnett and Sina Tahayori. My analysis is informed by a theoretical framework which incorporates concepts of cultural identity, canonisation and the construction of ‘community’, and combines a cultural sociological approach with a textual one: the analysis focuses on qualitative interviews with selected authors as well as literary texts. I hope to demonstrate the tensions between cultural integration and exclusion and to investigate the ‘place’ authors around *exil* negotiate for themselves.

The aim of the project is to highlight *exil*'s as well as the authors' contribution to the Austrian literary field and to provide a better understanding of their early literary works and their self-conception as writers.

Inhaltsverzeichnis

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

DECLARATION OF AUTHORSHIP

DANKSAGUNG

VERWENDETE ABKÜRZUNGEN

Einleitung	1
<u>I</u> <u>HISTORISCH-POLITISCHER KONTEXT UND FORSCHUNGSSTAND.....</u>	<u>5</u>
1. Kultur und Revolution: Protestbewegungen der 1960er und 1970er Jahre in Österreich	6
2. Amerlinghaus Wien: Historischer und politischer Hintergrund	10
3. Zentrum <i>exil</i> im Amerlinghaus	15
3.1 Gründung von <i>exil</i> : Politischer Kontext	16
3.2 Literaturpreis ‘schreiben zwischen den kulturen’	19
3.3 Publikationen und Projekte von <i>exil</i>	22
3.4 Autorinnen und Autoren in der <i>edition exil</i>	26
4. Forschungsstand: Arbeiten über <i>exil</i> und zu einzelnen AutorInnen	28
5. Im Fokus: Literatur von ZuwanderInnen	32
5.1 Entwicklungen im bundesdeutschen Raum seit den 1970er Jahren	33
5.2 Entwicklungen in Österreich seit den 1990er Jahren	40
<u>II</u> <u>IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON.....</u>	<u>43</u>
6. Identitäten in Bewegung	44
7. Gruppenidentität und ‘Gemeinschaft’	50
7.1 ‘Erste’ und ‘zweite’ Generation: Problematik der Abgrenzung.....	56
7.2 Generation und Geschlecht.....	61
8. Kanon und kulturelle Identität	65
8.1 Der literarische Kanon und die Herstellung kultureller Identität	66
8.2 Literarische Wertung	71
8.3 Kanonisierung aus literatursoziologischer Perspektive.....	76
9. Methodische Herangehensweise	82

III	KULTURELLE IDENTITÄT IM SPANNUNGSFELD VON INDIVIDUELLEN UND INSTITUTIONELLEN DISKURSEN.....	85
<hr/>		
10.	Der Verlag <i>exil</i> , kein Ort zum Verweilen: Die Metaphern ‘Sprungbrett’ und ‘Türschwelle’	89
10.1	Literaturagentin und ‘Geburtshelferin’	92
10.2	Aushandeln von Identität: Im Dialog mit den AutorInnen	98
10.3	‘Ethno’ und ‘Mainstream’: Anknüpfungen an den Literaturbetrieb.....	101
11.	Verortungen	105
11.1	Schreiben in <i>exil</i> : Seher Çakır und Sina Tahayori.....	106
11.2	Wechsel zu Deuticke: Dimitré Dinev und Julya Rabinowich	110
11.3	Distanzierungen: Anna Kim	121
11.4	Für eine ‘kleine’ Literatur: Grace Latigo und Simone Schönnett	125
12.	Zusammenfassung.....	132
IV	LITERARISCHE SCHREIBWEISEN.....	135
<hr/>		
13.	Texte um die <i>edition exile</i>	141
13.1	Erwartungshaltung der LeserInnen.....	142
13.2	Literaturpreis ‘schreiben zwischen den kulturen’: Preistexte 2000-2005 ..	147
13.2.1	‘Aminata White’ von Grace Latigo.....	148
13.2.2	‘Hannas Briefe’ von Seher Çakır	154
13.2.3	‘Fluchtwege sind gekennzeichnet’ von Sina Tahayori	158
13.2.4	‘Marionetten sind wir’ von Simone Schönnett	161
13.2.5	‘irritationen’ von Anna Kim	166
13.2.6	‘Abgebissen nicht abgerissen’ von Julya Rabinowich.....	171
13.2.7	‘Boshidar’ von Dimitré Dinev	174
13.3	Zusammenfassung	179
14.	Die Debütromane <i>Engelszungen</i> , <i>Bilderspur</i> und <i>Spaltkopf</i>	180
14.1	Das literarische Motiv der Familie	182
	Die ProtagonistInnen: Reisende, Suchende und Heimatlose	187
14.2	Märchenhafte und fantastische Elemente	190
14.3	Sprach-Bilder und Bildersprache.....	206
14.4	Zusammenfassung und Ausblick	213
	Fazit.....	216
	LITERATURVERZEICHNIS	220
	ANHANG.....	250

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:

Postkarten Amerlinghaus 'Hausbesetzung 1975', 'Grätzl am Spittelberg 1975' und 'Kultur- und Kommunikationszentrum Amerlinghaus'

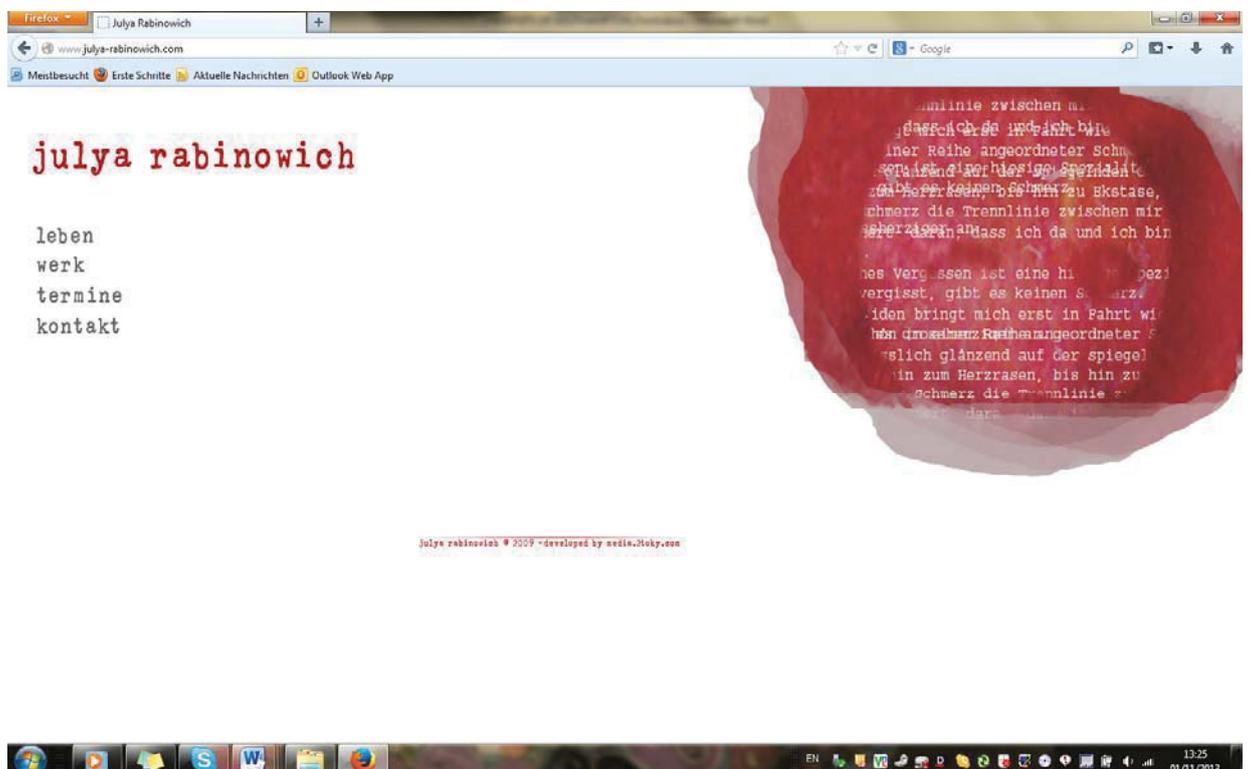
Abb. 2:

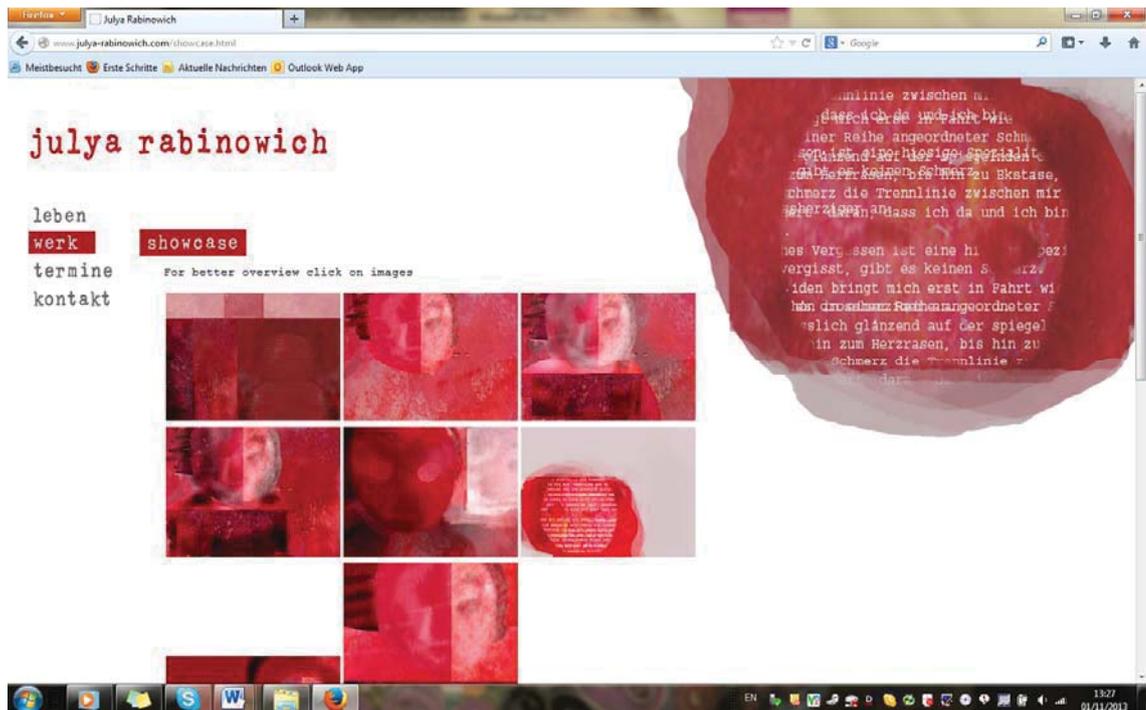
Boris Rabinovich 'Jedermann': *Jedermann II* (1984), *Jedermanns Hinterkopf* (1983) und *Jedermanns Großer Bruder* (1983).

In: Spera, Danielle (Hg.) (2013): *meeting jedermann: rabinovich revised*. Katalog zur Ausstellung. Wien: Jüdisches Museum Wien, S. 26, 27, 29.

Julya Rabinowich

<http://www.julya-rabinowich.com/> [letzter Zugriff am 01.11.2013]





Anna Kim

<http://www.annakim.at/> [letzter Zugriff am 08.03.2014]



DECLARATION OF AUTHORSHIP

I, Silke Schwaiger

declare that the thesis entitled

Über die Schwelle. Zugewanderte AutorInnen und Texte um das Kulturzentrum *exil* in Wien

and the work presented in the thesis are both my own, and have been generated by me as the result of my own original research. I confirm that:

- this work was done wholly or mainly while in candidature for a research degree at this University;
- where any part of this thesis has previously been submitted for a degree or any other qualification at this University or any other institution, this has been clearly stated;
- where I have consulted the published work of others, this is always clearly attributed;
- where I have quoted from the work of others, the source is always given. With the exception of such quotations, this thesis is entirely my own work;
- I have acknowledged all main sources of help;
- where the thesis is based on work done by myself jointly with others, I have made clear exactly what was done by others and what I have contributed myself;
- ~~none of this work has been published before submission, or~~ parts of this work have been published as: [journal article]

‘Baba Yaga, Schneewittchen und Spaltkopf. Märchenhafte und fantastische Elemente als literarische Stilmittel in Julya Rabinowichs Roman *Spaltkopf*’. In: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 2013/II, pp. 139-154.

Signed:

Date:.....

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Dr. Andrea Reiter, die meine Arbeit betreute, förderte und sie mit ihren kritischen Anmerkungen und Anregungen in den letzten vier Jahren begleitete. Auch Prof. Ulrike Hanna Meinhof danke ich für ihre Unterstützung und ihr Feedback. Zudem möchte ich Dr. Gabriele Budach für die spannende Diskussion und ihre Anregungen beim MPhil/PhD Upgrade danken. Diese gaben mir neue Impulse und bestärkten mich zugleich in meinem Projekt.

Prof. Primus-Heinz Kucher von der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt danke ich für seine Unterstützung in der ersten Phase dieses Dissertationsprojektes.

Die Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne jene, die mir ihre Zeit für ein Gespräch geschenkt, Anschauungen, Ideen und ein Stück ihrer Geschichte mit mir geteilt haben: Seher Çakır, Susanne Gregor, Grzegorz Kielawski, Anna Kim, Grace M. Latigo, Lale Rodgarkia-Dara, Simone Schönnett, Christa Stippinger und Sina Tahayori.

Vielen Dank, Giovanni Remonato, für die vielen Diskussionen, für Geduld und Liebe, und Sabrina Nepozitek – die unverzichtbare Freundin und kritische Leserin dieser Arbeit.

Verwendete Abkürzungen

Primärtexte, auf die ich wiederholt verweise, werden mit folgenden Abkürzungen angeführt:

Seher Çakır

Hanna (‘Hannas Briefe’)

Dimitré Dinev

Boshidar (‘Boshidar’)
Engelszungen (*Engelszungen*)

Anna Kim

Irritationen (‘Irritationen’)
Bilderspur (*Die Bilderspur*)

Grace Latigo

Aminata (‘Die Geschichte von Aminata White...’)

Julya Rabinowich

Abgebissen (‘Abgebissen nicht abgerissen’)
Spaltkopf (*Spaltkopf*)

Simone Schönnett

Marionetten (‘Marionetten sind wir...’)

Sina Tahayori

Fluchtwege (‘Fluchtwege sind gekennzeichnet’)

Vollständige bibliografische Angaben finden sich im Literaturverzeichnis.

Websites des Vereins *exil* und des Amerlinghauses – Kulturzentrum Spittelberg, auf die ich wiederholt verweise, werden mit folgenden Abkürzungen sowie mit dem Zugriffsdatum angeführt (z.B. VE: 21.03.2013):

VE **verein exil:** <http://www.zentrumexil.at/index.php>
AH **Verein Kulturzentrum Spittelberg/Amerlinghaus:**
<http://www.amerlinghaus.at>

Einleitung

‘[P]laces do not have single, unique “identities”; they are full of internal conflicts’ (Massey 1994: 155)

Im Fokus dieser Arbeit stehen AutorInnen und Texte um das Kulturzentrum *exil* in Wien. *Exil* setzt sich für MigrantInnen und Minderheiten, vor allem für Roma und Sinti, in Österreich ein. ‘[M]igrations- und emigrationserfahrungen, exil und rückkehr, leben zwischen kulturen sowie aktuelle themen im interkulturellen kontext’ sind Schwerpunkte der Kulturarbeit des Zentrums. *Exil* fördert zudem seit 1997 mit dem Literaturpreis ‘schreiben zwischen den kulturen’ das literarische Schaffen von nach Österreich zugewanderten AutorInnen und publiziert die Preistexte in einer jährlich erscheinenden Anthologie, die in der *edition exil* herausgegeben werden. Die bekanntesten AutorInnen, die mit dem Literaturpreis ausgezeichnet wurden und ihre ersten Bücher in der *edition exil* veröffentlichten, sind Dimitré Dinev (*exil* Literaturpreis 2000) und Julya Rabinowich (*exil* Literaturpreis 2003).

Meine Forschung beschäftigt sich mit dem Aushandlungsprozess von kultureller und sozialer Identität zugewanderter AutorInnen an der Schnittstelle der Kulturinstitution *exil*, individuellen Lebensgeschichten und dem künstlerischen literarischen Schaffen der AutorInnen. Ich verstehe *exil* als einen Ort, an dem Bedeutungen und kulturelle Identitäten neu verhandelt werden. Dabei sollen Spannungen und Widersprüche zwischen institutionellen und individuellen Diskursen herausgearbeitet und in Beziehung zu den literarischen Arbeiten der AutorInnen gesetzt werden. Ziel der Arbeit ist es, die Bedeutung und den Beitrag des Kulturzentrums bzw. zugewanderter AutorInnen innerhalb der österreichischen Literaturlandschaft sichtbar zu machen und die Verhandlung von kultureller, ‘migrantischer’ Identität nachzuzeichnen. Darüber hinaus möchte diese Arbeit zu einem besseren Verständnis von AutorInnenbiografien und -positionierungen sowie literarischen Schreibweisen beitragen.

Das erste Kapitel thematisiert den historisch-politischen Entstehungskontext von *exil*. In den 1970ern gründeten engagierte KulturmacherInnen aus der Protest- und Besetzerszene das autonome Kulturzentrum Amerlinghaus am Spittelberg. Das Zentrum *exil*, das 1988 auf Initiative von Christa Stippinger ins Leben gerufen wurde, hat im Amerlinghaus seinen Sitz. Das Selbstverständnis von *exil* ist eng an jenes des

EINLEITUNG

Amerlinghauses geknüpft. Die Entstehung von *exil* bzw. das Engagement von Christa Stippinger für MigrantInnen und Minderheiten diskutiere ich im Kontext gesellschaftspolitischer Veränderungen in Österreich Ende der 1980er Jahre. Die Waldheim-Affäre 1986 rüttelte am österreichischen ‘Opfermythos’ und führte zu einer Politisierung von Teilen der Gesellschaft, gleichzeitig aber erhielt die politische Rechte zunehmend Aufwind. 1993 etwa fand, initiiert vom damaligen Vorsitzenden der FPÖ Jörg Haider, die Volksbefragung ‘Österreich zuerst’ statt. In der ‘Anti-Ausländer’ Befragung, wie sie von KritikerInnen und in den Medien bezeichnet wurde, spiegelte sich das rechte- und ausländerfeindliche Klima wider. *Exil* setzt mit seiner Kulturarbeit ein deutliches Zeichen gegen Ausgrenzung, Rassismus und Ausländerfeindlichkeit. Aufgrund der Initiative von *exil* gewannen MigrantInnen als Literatur- und Kulturproduzenten seit den 1990er Jahren in Österreich zunehmend an Sichtbarkeit; auch der akademische Betrieb schenkte dem literarischen Schaffen zugewanderter AutorInnen dadurch mehr Aufmerksamkeit.

Der theoretische Zugang, der im zweiten Kapitel dargelegt wird, setzt sich mit Konzepten zu Kanon und Identität bzw. der Vorstellung von ‘Gemeinschaft’ auseinander. Ich orientiere mich dabei anfänglich an wissenschaftlichen Diskussionen zu kultureller Identität und Gemeinschaft (vgl. Anderson 1991, Hall 1994, Welsch 1992). Im zweiten Abschnitt des Kapitels lege ich besonderes Augenmerk auf die Herstellung kultureller Identität eines (österreichischen) literarischen Kanons sowie auf literatursoziologische und ästhetische Kanonisierungsprozesse, die bei der *exil* AutorInnenförderung zum Tragen kommen (vgl. Heydebrand 1998, Winko 2009). Vor dem Hintergrund des ausgearbeiteten theoretischen Bezugsrahmens wird der nachfolgende Analyseteil von folgenden Forschungsfragen geleitet: Wie positionieren sich, ausgehend vom *exil* Literaturpreis, zugewanderte AutorInnen als Schreibende im Literaturbetrieb? (Spannungsverhältnis von Fremd- und Selbzuschreibungen), Wie positionieren sie ihr literarisches Schreiben? (Schreibweisen, Themen und Motive in ihren ersten Texten). Um diese Fragen zu beantworten, sind sowohl qualitative (AutorInnen)Interviews als auch literarische Texte Gegenstand der Analyse.

Das dritte Kapitel widmet sich dem Verlag *edition exile* und ausgewählten AutorInnen um den *exil* Literaturpreis ‘schreiben zwischen den kulturen’. In diesem Kapitelabschnitt soll die widersprüchliche Konstellation von kultureller Integration und Ausgrenzung herausgearbeitet werden, die einer Literaturförderung für eine vorrangig zugewanderte AutorInnen-Gruppe eigen ist. Dabei erörtere ich, ausgehend von den

Metaphern des ‘Sprungbretts’ und der ‘Türschwelle’, das Selbstverständnis der *edition exile* und diskutiere in weiterer Folge, wie sich einzelne *exil* PreisträgerInnen als AutorInnen verorten bzw. wie an der Schnittstelle von institutionellen und individuellen Diskursen ‘migrantische’ Identität konstruiert wird. Die für meine Arbeit ausgewählten AutorInnen erhielten zwischen 2000 und 2005 den *exil*-Literaturpreis und können bereits eine selbstständige Publikation vorweisen; das sind Seher Cakır, Dimitré Dinev, Anna Kim, Grace M. Latigo, Julya Rabinowich, Simone Schönnett und Sina Tahayori. Für die Diskussion der AutorInnen-Positionen beziehe ich Interviews, die ich in den Jahren 2010 und 2011 mit Christa Stippinger und einzelnen AutorInnen führte, mit ein.

Im vierten Kapitel wende ich mich den literarischen Texten zu. Es geht mir darum zu zeigen, wie die AutorInnen sich thematisch in ihrem Schreiben verorten. Der erste Abschnitt diskutiert die *exil*-Literaturpreistexte der PreisträgerInnen zwischen 2000 und 2005. Den Texten stelle ich die *exil* Jurysprüche voran, da sie auf die ‘literarische Qualität’ der ausgezeichneten Beiträge Bezug nehmen und ästhetische Wertungskriterien erkennen lassen. Bei meiner Lektüre beziehe ich die Jurysprüche mit ein und orientiere mich am theoretischen Kontext: Wie wird kulturelle ‘Identität’ in den Texten verhandelt; werden Formen von ‘Gemeinschaft’ oder Solidarität in diesen artikuliert? Im Gegensatz zu anderen AutorInnen um *exil*, schafften Dimitré Dinev, Anna Kim und Julya Rabinowich mit ihren Debüts *Engelszungen* (2003), *Bilderspur* (2004) und *Spaltkopf* (2008) den literarischen Durchbruch und haben damit die metaphorische ‘Schwelle’ (Vertlib 2007) überschritten. Im zweiten Abschnitt der Textanalyse wende ich mich den drei Debütromanen zu, die das literarische Motiv der ‘Familie’ aufgreifen, und setze sie in Bezug zueinander. Die Lektüre wird von Fragen nach ‘kultureller Identität’ und ‘Gemeinschaft’ geleitet, sie berücksichtigt aber auch die literarischen Mittel, mit denen diese in den Texten sichtbar gemacht wurden. Das letzte Kapitel gibt schließlich auch einen kurzen Ausblick auf weitere literarische Entwicklungen der drei AutorInnen.

Eigennamen wie ‘edition exile’ oder ‘verein exile’, die sowohl auf der Website von *exil* als auch in Aussendungen und Publikationen vom Verlag und Verein meist kleingeschrieben werden, übernehme ich in dieser Form, setzte sie jedoch kursiv.

Es ist mir wichtig, in der Arbeit beide Geschlechter sichtbar zu machen. Da aber eine durchgängige vollständige Doppelnennung (‘Autorinnen und Autoren’) meiner

EINLEITUNG

Meinung nach den Lesefluss stört, verwende ich die Binnen-I Schreibung ('AutorInnen').

I HISTORISCH-SOZIALER KONTEXT UND FORSCHUNGSSTAND

Manches, was uns heute in Wien alltäglich und ‘normal’ erscheint, hatte im Amerlinghaus seinen Ursprung: Die Alternativschulbewegung ebenso wie der Kampf um das WUK und die Gassergasse, Teile der sich politisch formierenden Alternativbewegung ebenso wie der Anti-AKW-Bewegung.¹

Wir sind was für Starter, für Junge, die keine Möglichkeit haben, wir wollen Dinge ermöglichen. Es hat immer Leute gegeben, für die das, was wir hier geboten haben, ein erster Schritt war. [...] Wir waren immer ganz stolz, wenn bei uns etwas angefangen hat, dann sind die Leute gegangen, weil es ihnen zu klein geworden ist. Das ist ein gutes Gefühl. Das ist wie bei Eltern: Die Kinder werden groß und sie gehen. Aber sie wären nicht groß geworden, wenn sie nicht wo anfangen hätten können.²

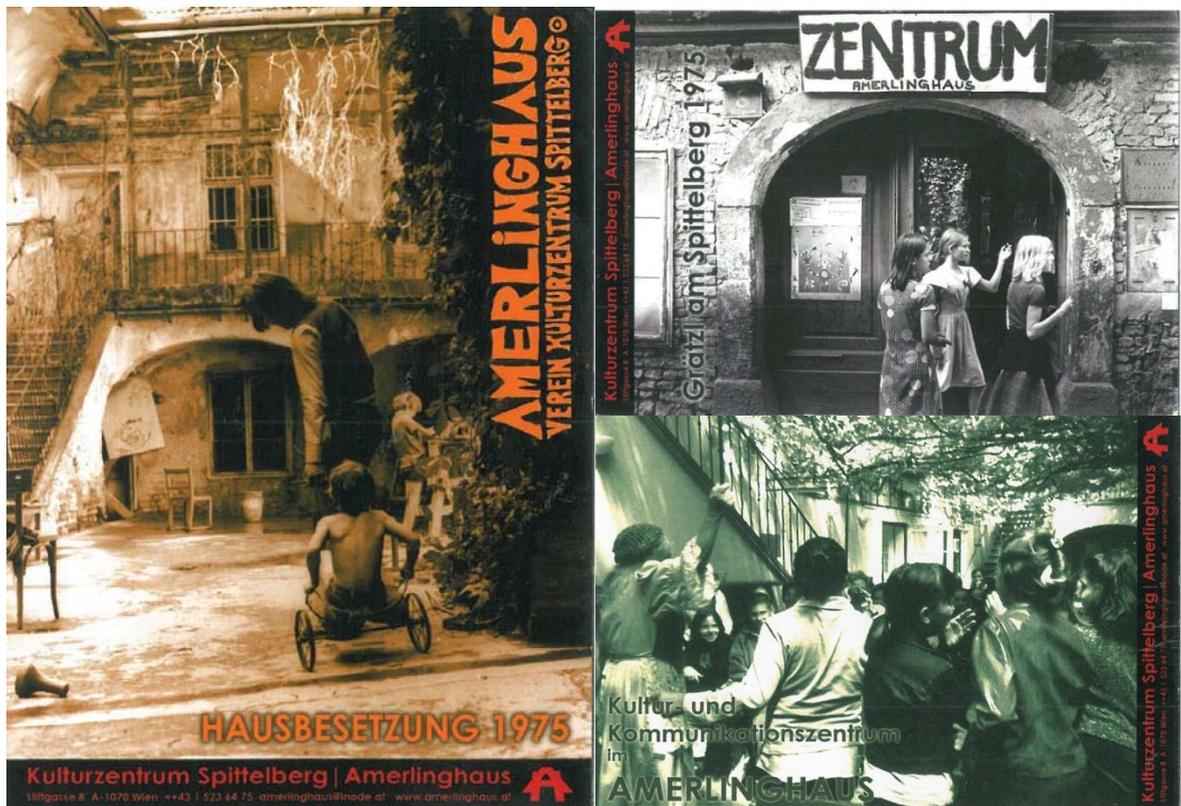


Abb. 1: Postkarten Amerlinghaus ‘Hausbesetzung 1975’, ‘Grätzl am Spittelberg 1975’ und ‘Kultur- und Kommunikationszentrum Amerlinghaus’

¹ Reinprecht, Christof [sic!] (1984): ‘Das Amerlinghaus: Scheitern und Überleben eines Experiments’. In: Ehalt, Hubert Ch.; u.a. (Hg.): *Geschichtswerkstatt, Stadtteilarbeit, Aktionsforschung*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, S. 194.

² Sburny, Herbert (2012): “Das war ein aufgelegter Elfer”. Herbert Sburny über seine Erfahrungen im Amerlinghaus’. In: Nußbaumer, Martina; u.a. (Hg.): *Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern*. Wien: Czernin Verlag, S. 95.

In diesem ersten Kapitelabschnitt soll es darum gehen, den historischen und politischen Entstehungskontext aufzuzeigen, vor deren Hintergrund sich das Kulturzentrum *exil* heraus entwickelte. Die *exil* Kultur- und Literaturförderung und die Positionierung von einzelnen AutorInnen im literarischen Feld,³ auf die ich in späteren Abschnitten ausführlich eingehen werde, ergeben sich aus diesem spezifisch österreichischen Kontext heraus und werden von diesem beeinflusst.

1. Kultur und Revolution: Protestbewegungen der 1960er und 1970er Jahre in Österreich

Studentenproteste gegen den Vietnamkrieg, die Auflehnung gegen Autoritäten und gegen den repressiven Staat, die Forderung nach mehr Demokratie und Mitbestimmung oder die Suche nach alternativen Lebensentwürfen: Die 1968er Bewegung war vor allem in großen europäischen Städten wie Paris oder Berlin spürbar. Doch auch in der österreichischen Hauptstadt setzten einzelne Personen und Gruppen Initiativen und Aktionen, die nach gesellschaftlichen Veränderungen strebten. Das Jahr 1968 selbst war jedoch für Österreich historisch weniger bedeutend als etwa für Frankreich oder Deutschland.

Rolf Schwendter kommt zum Schluss, dass es in Österreich ‘kaum spezifische Achtundsechziger [gab] – da so gut wie alle 1968 in Österreich aktiven Personen bereits in den Jahren zuvor politisch und/oder kulturell tätig gewesen waren’ (Schwendter 1995: 166). Für ihn stellt weniger das Jahr 1968 eine Zäsur dar, als 1976 – das Jahr, in dem Aktivisten den Auslandsschlachthof *Arena* besetzten und ein alternatives Kulturzentrum forderten (vgl. Schwendter 1995: 167). Bereits in den 1960er Jahren bildeten sich soziale Bewegungen, die zu veränderten demokratischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen (d.h. mehr Demokratiebewusstsein und Partizipationskultur) in Österreich beitrugen. Obwohl auch in der österreichischen Provinz kulturelle, soziale und politische Momente und Forderungen der 68er Bewegung Niederschlag fanden (vgl. Stocker 1995: 176-185), war Wien das Zentrum

³ Der Begriff stammt von Pierre Bourdieu. Er geht davon aus, dass es viele unterschiedliche Felder (d.h. gesellschaftliche Teilbereiche) gibt: etwa das politische, das ökonomische oder das literarische Feld. Die Akteure in diesen Feldern verfolgen unterschiedliche Interessen (vgl. Bourdieu 1999).

vieler Aktionen und Projekte. Ein Beispiel ist die sogenannte ‘Kommune Wien’, die sich 1967 um den Autor Robert Schindel und um Günter Maschke, Mitglied des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS), bildete:

[T]he Commune Vienna was less an experiment in holistic communal living than a pivotal point for organizing love-ins, sit-ins, street theatre and working groups devoted to Marx, Freud, the Bible and Hegel [...] They fought for the university reform, for solidarity with Vietnam, against the Opera Ball, and for a red May 1st. (Raunig 2007: 190)

Im Gegensatz zur ‘Kommune Wien’ setzten sich die ‘Wiener Aktionisten’ (vgl. Fellner 1997: 200-227) stärker mit unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksmitteln auseinander und griffen konservative gesellschaftliche Werte an. Mit ihren provokativen Performances, Kunstprojekten und ‘Happenings’ lieferten sie einen ‘österreichischen’ Beitrag zur 1968er Bewegung. Die Gruppe bildete sich Anfang der 1960er Jahre u.a. um die Kunstschaaffenden Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler. Die einzelnen Mitglieder der Wiener Aktionisten standen eher lose miteinander in Verbindung. Ihre Aktionen erregten international Aufsehen und rüttelten vor allem an bürgerlichen Moral- und Wertvorstellungen. Der Wiener Aktionismus sprach jene an, die sich nach gesellschaftlichem Aufbruch und Veränderung sehnten. Der Schriftsteller Peter Turrini sieht die Aktionen als Art ‘Befreiung’ und als Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen:

Als die Wiener Aktionisten Anfang der 60er Jahre mit den Aktionen begannen, habe ich noch in meinem Kärntner Dorf gelebt, habe aber davon gehört. Was ich hörte, hat mich fasziniert, weil der Aktionismus in der damaligen Kunstszene etwas völlig Verbotenes war. Das Spannende ist ja, daß in Deutschland, vor allem aber in Österreich eine unglaubliche Restauration nach dem Krieg kam, eine Zudeckung und Verbürgerlichung von allem, und plötzlich war dieser Aktionismus – das war, als würde jemand einen Vorhang zerreißen. Hinter der Fassade der Demokratie, der vorgegebenen Unschuld, der Ordnung und der Sauberkeit, tauchten plötzlich Blut, Sperma und Dreck und alle diese wüsten Dinge auf, mit denen Aktionisten durch die Gegend warfen. (Turrini zit.n. Fellner 1997: 210)

Für einen ‘Kunstskandal’ (Fellner 1997) mit großem medialem Echo sorgten Mitglieder der Gruppe mit einer Aktion im Sommer 1968. Der Sozialistische Österreichische Studentenbund (SÖS), der sich unter anderem auf Initiative einzelner Personen aus der ‘Kommune Wien’ heraus formierte, organisierte, obwohl sich viele der SÖS Mitglieder dagegen aussprachen (vgl. Keller 1998: 62f), ein Teach-in, an dem die Wiener

Aktionskünstler Günter Brus, Otto Mühl, Oswald Wiener und Peter Weibel teilnahmen. Die ‘Protestdiskussion’ unter dem Titel ‘Kunst und Revolution’ fand am 7. Juni 1968 im Hörsaal 1 der Wiener Universität statt (vgl. Raunig 2007: 196ff und Fellner 1997: 200-227). Nach einem kurzen Vortrag ‘entledigten [die Aktionisten] sich ihrer Kleider, onanierten, veranstalteten ein Wett-Pinkeln und verrichteten ihre Notdurft unter dem Absingen von “Gaudeamus igitur” und der Bundeshymne’ (Keller 1998: 62). Die Veranstaltung führte, vor allem aus Sicht der österreichischen Boulevardpresse, zu einem Skandal. Der SÖS löste sich danach auf; die Aktion selbst wurde von vielen als wenig spektakulär und revolutionär aufgefasst: ‘The action “Art and Revolution”, whose protagonists became popularly known as “Uni-Pigs”, did not last much longer than half an hour. Contrary to Peter Weibel’s later description, those present found it relatively dull, and the audience was more bored than shocked, even though Weibel accidentally burned himself’ (Raunig 2007: 198). Die halbstündige Aktion zog großes Medienaufsehen nach sich und hatte für einzelne Beteiligte strafrechtliche Folgen (vgl. Fellner 1997: 226).

Kulturelle und gesellschaftliche Aktionen wie dieses Teach-in sowie Protest- und Demokratiebewegungen der 1960er Jahre hatten in Österreich nur kurzzeitig Bestand. Dennoch rüttelten sie am gesellschaftlichen System, forderten Veränderungen und bereiteten den Weg für nachfolgende Projekte: So wurden ‘[d]ie Hausbesetzungen und Bürgerinitiativen der 1970er Jahre in Wien [...] zu einem großen Teil von den Ideen der 68er-Bewegung – wie Demokratisierung und Mitbestimmung – getragen’ (Fellinger 2011: 277). Die Besetzung der Arena (vgl. Steiner 1998: 138-146, Leitzinger 2011: 209-224, Nußbaumer 2012: 96-139) im Juni 1976 war eine ‘kulturelle Zäsur’, da sie das Partizipations- und Demokratiebewusstsein vieler ÖsterreicherInnen maßgeblich stärkte. Die subkulturelle Veranstaltungsreihe ‘Arena’ fand im stillgelegten Auslands-Schlachthof Sankt Marx statt. Als dieser drohte abgerissen zu werden, formierte sich eine Protestbewegung, die sich für dessen Erhalt einsetzte. Die ‘Arena’ war ein Ort für alternative Jugend- und Subkultur, eine Opposition zur Hochkultur, repräsentiert durch die Wiener Festwochen. Unter den Aktivisten fanden sich auch zahlreiche österreichische Autoren, unter anderen jene, um die Literaturzeitschrift *Wespennest*: Gustav Ernst, Franz Schuh, Josef Haslinger, Robert Menasse, Michael Scharang oder Peter Turrini (vgl. Beilein 2008: 39-52). Die Besetzung führte jedoch nur zu einem Teilerfolg: Trotz des vehementen Protests wurde das Gebäude abgerissen. Der gegründete ‘Verein Forum Arena’ jedoch bezog, auf Angebot der Stadt Wien, den

Inlands-Schlachthof, auf dessen Gelände die 'Arena' bis heute untergebracht ist (vgl. Leitzinger 2011: 211). Die Besetzung der Arena und der Kampf um künstlerische, politische und soziale Freiräume schaffte günstige Voraussetzungen für nachfolgende Protest- und Demokratiebewegungen in Österreich: 'Ohne die Erfahrungen der Arena-Besetzung wäre nicht nur die Zwentendorf-Volksabstimmung, gegen die Atomenergie 1978 nicht möglich gewesen, sondern auch nicht die Verhinderung des Wasserkraftwerks bei Hainburg im Jahr 1984. Auch der größte Teil der alternativen österreichischen Initiativen (zum Beispiel Amerlinghaus, WUK [Werkstätten und Kulturhaus], *Falter*) sind ohne Arena-Besetzung undenkbar' (Schwendter 1995: 167).

2. Amerlinghaus Wien: Historischer und politischer Hintergrund

Eine der Institutionen, die sich aus diesen Protest- und Demokratiebewegungen der 1970er Jahre ⁴ entwickelte, ist das Kulturzentrum Spittelberg im sogenannten Amerlinghaus. Der Wiener Stadtteil Spittelberg im siebenten Bezirk verbreitet mit seiner kleinräumigen Struktur, den engen verwinkelten Gassen, der leichten Höhenlage und den niedrigen, meist zweistöckigen Häusern, eine eher ländlich-dörflich anmutende Atmosphäre. Hier finden sich noch viele barocke und biedermeierliche Bauten, die von der Zerstörung des Zweiten Weltkriegs verschont blieben (vgl. Mayer 1981). Der Bezirk mit seinem mittlerweile sehr bürgerlichen Klientel, scheint nicht mehr viel mit seinen Anfängen gemein zu haben. ‘Dieses Viertel kann als Beispiel für Gentrifizierung⁵ gesehen werden, die dort lebende und arbeitende Bevölkerung ist heute eine andere, nicht mehr migrantische ArbeiterInnen, sondern die teilweise besser gestellte Klientel der Grünen, von links bis liberal’ (Foltin 2003: 53 sowie Tätigkeitsbericht 2010: 4).

In der Geschichte⁶ war Spittelberg ein ‘verrufenes Viertel’ (Mayer 1981:10), in dem sich bereits ab dem 16./17. Jahrhundert vorwiegend gesellschaftliche Außenseiter und Randgruppen niederließen:

In den engen Gassen mit dunklen Hinterhöfen siedelten sich arme Menschen und Einwanderer, unter anderen Ungarn und Kroaten, an [...]
Durch die dichte Verbauung und die Lage auf einem Hügel litten die Bewohner unter Licht- und Wassermangel und den damit verbundenen sehr schlechten hygienischen

⁴ Vgl. die Ausstellung im Wien Museum am Karlsplatz (12. April- 12. August 2012) ‘BESETZT! Kampf um Freiräume seit den 70ern’ sowie den Katalog zur Ausstellung, herausgegeben von Martina Nußbaumer (2012).

⁵ ‘[D]ie Verdrängung der ursprünglichen Bewohner eines Viertels aufgrund von (General-) Sanierungsmaßnahmen. Dies wiederum hat für gewöhnlich Auswirkungen auf die Höhe der Mieten und damit auf die dort lebende Bevölkerungsschicht. Darüber hinaus werden oftmals durch die Verschönerung des Stadtbildes aufgrund von Sanierungsmaßnahmen neue soziale Gruppen angezogen’ (Fellinger 2011: 271, Fußnote 6).

⁶ Historischer Überblick über die Entwicklung des Spittelbergs siehe: Fellinger, Julia; u.a. (2011): ‘Kunst findet Stadt. Die Entstehung des “Kunst- und Kulturviertels” im Stadtteil Spittelberg’. In: Grisold, Andrea; u.a. (Hg.): *Kreativ in Wien*. Wien; Münster: LIT, S. 272ff.

<http://www.amerlinghaus.at/main/setselbst.htm> [letzter Zugriff am 04.04.2012] und ‘Die Geschichte üben “Berg”’: http://www.spittelberg.at/index.php?de_geschichte [letzter Zugriff am 04.04.2012]. Eine sehr ausführliche historische Darstellung mit Bildmaterialien findet sich bei Wolfgang Mayer (1981): *Spittelberg. Wiener Bezirkskulturführer*. Wien, München: Jugend und Volk.

Bedingungen. Der Spittelberg bot in den folgenden Jahrzehnten Raum für Prostitution und Glücksspiel und wurde mit der Zeit *das* bekannteste Rotlichtviertel der Vorstädte. (Fellinger 2011: 272)

Auch später, in den 1950er und 1960er Jahren, siedelten sich ZuwanderInnen, Gastarbeiter, aber auch immer mehr KünstlerInnen im Bezirk an, der ihnen mit niedrigen Mietpreisen günstigen Wohnraum bot (vgl. aus einem Projekt von Gerald Grassl: AH 14.05. 2012). Das Amerlinghaus in der Stiftgasse 8 steht nun seit ‘mehr als 250 Jahren’ am Spittelberg. In dieser langen Zeit erfüllte es unterschiedliche Funktionen als ‘Einkehrghasthof vor den Toren Wiens, Fuhrwerkhaus mit Roß im Stall, Handels- und Wohnhaus, in dem 1803 der Biedermeierporträtist Amerling geboren wurde und zuletzt, bis 1974/75 beherbergte es eine Klavierfabrik und eine Putzerei’ (Sburny 1997: AH 24.05. 2012). Namensgeber des alten Biedermeierhauses ist also der Maler Friedrich von Amerling (1803-1887).

Zur gleichen Zeit, als sich Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre das gesellschaftliche Umfeld und die Partizipationskultur in Österreich änderten, verfolgte die Stadtverwaltung den Plan, Häuser am Spittelberg abzureißen und moderne Bürogebäude zu errichten, um das Viertel aufzuwerten. Davon betroffen war auch das Amerlinghaus. Gegen die Pläne der Stadtverwaltung und ihre ‘Politik von oben’ regte sich Widerstand bei Teilen der Bevölkerung. ‘Die meisten Initiativen hatten Selbstverwaltung zum Ziel und richteten sich gegen eine sozialdemokratische Stadt- und Kulturpolitik [...]’ (Fellinger 2011: 277). Aktivisten gründeten 1975 die Interessensgemeinschaft Spittelberg (IG Spittelberg), in der sich v.a. junge Architekturstudenten engagierten, und die Bürgerinitiative ‘Rettet den Spittelberg’. Diese Gruppen hatten, obwohl z.T. die gleichen Akteure involviert waren, unterschiedliche Ziele: ‘Während es der IG Spittelberg primär um die Erhaltung der Bausubstanz und die Verhinderung von Gentrification als Folge einer teuren Sanierung ging, forderte die Projektgruppe Amerlinghaus die Errichtung eines regionalen, selbstverwalteten Kulturzentrums’ (Fellinger 2011: 278). ArchitekturstudentInnen, KünstlerInnen und engagierte BürgerInnen besetzten 1975 das leer stehende und baufällige Amerlinghaus: ‘Man forderte die Selbstverwaltung für einen alternativen Kulturbetrieb auf allen Ebenen – von Kinderbetreuung über Alternativschule, Jugendprogramm und politische Diskussion, hin bis zu Seniorenveranstaltungen’ (Fellinger 2011: 279). In der damals noch ‘proletarisch-migrantischen’ (Foltin 2003: 53) Umgebung des Spittelbergs sollte ein selbstverwaltetes Kultur- und

I HISTORISCH-SOZIALER KONTEXT UND FORSCHUNGSSTAND

Kommunikationszentrum entstehen. Christoph Reinprecht, Professor für Soziologie an der Universität Wien und von 1979 bis 1983 fest angestellter Mitarbeiter und Vorstandsmitglied des Vereins Kulturzentrum Spittelberg, erinnert sich an die Hausbesetzung:

Wien ist eine äußerst konfliktscheue Stadt. Daher sind Hausbesetzungen eine Rarität und entbehren zudem nicht einer gewissen Skurrilität und Komik. Manchmal waren sie mit der Gemeindeverwaltung oder der Exekutive abgesprochen. Handelte es sich um eine radikal-politische Aktion, konnten die Aktivisten meist nur mit skeptischer Solidarisierung breiterer Personengruppen rechnen. Auch im Falle des Amerlinghauses handelte es sich um eine Besetzung a la Viennoise. (Reinprecht 1984: 184)⁷

Die Protestbewegung um das Amerlinghaus, die sich durch eine charakteristisch österreichische 'konsensorientierte Demonstrations- und Besetzungskultur' (Fellinger 2011: 277) auszeichnete, zeigte Erfolg. Nach Verhandlungen der Besetzer mit der Gemeinde Wien renovierte diese das baufällige Haus und im April 1978 schließlich öffnete das Kultur- und Kommunikationszentrum seine Pforten. Träger des Hauses ist bis heute der Verein Kulturzentrum Spittelberg. Im Kulturzentrum Spittelberg/Amerlinghaus treffen sich über fünfzig verschiedene soziale, politische und kulturelle Gruppen, Initiativen und Plattformen, die die zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten des Hauses nutzen. Eine genaue, aktuelle Auflistung und Beschreibung der im Haus tätigen Gruppen findet sich auf der Website 'Amerlinghaus/Kulturzentrum Spittelberg' sowie in den (zum Teil auch auf der Website abrufbaren) jährlich erscheinenden Tätigkeitsberichten. Vereine und Initiativen, die im Amerlinghaus ihre Treffen abhalten, sind beispielsweise das Flüchtlingsprojekt Ute Bock (Beratung und Deutschkurse), der Literaturverlag *Das Fröhliche Wohnzimmer*, die Grazer AutorInnenversammlung, die *Augustin-Theatergruppe – 11% K. Theater* der Wiener Obdachlosenzeitung, die Erwerbslosengruppe *AMSand*, *BAT: Basisgruppe Tierrechte*, *Grundrisse: Zeitschrift für linke Theorie und Debatte*, *Kuckucksnest: Zeitschrift Psychiatrie-Betroffener* oder der Runde Tisch Grundeinkommen. Ein Schwerpunkt des Hauses ist die generationenübergreifende Arbeit des *Aktiven Zentrums*, dessen Ziel es ist, 'einen Ort der Begegnung und des Dialoges zwischen den Generationen und Kulturen zu schaffen' (AH: 10.4.2012). Neben den Gruppen und Initiativen, die die

⁷ Vgl. auch Reinprechts Beitrag über das Kulturzentrum Spittelberg im Katalog der Ausstellung *Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern* (Reinprecht 2012: 80-83).

Räumlichkeiten abwechselnd und in oft regelmäßigen Abständen nutzen, gibt es einige wenige Vereine, die im Haus mit eigenen Räumen und Büros untergebracht sind: die Kindergruppe Amerlinghaus, die *Vereinigung für Frauenintegration*, die Bildungs- und Beratungsangebote für sozial benachteiligte Frauen aus unterschiedlichen Kulturkreisen anbietet, und eben auch der *verein exile*.

Seit der Eröffnung im Jahre 1978 haben sich die Strukturen bzw. die Organisation im Haus verändert. Der strukturelle Wandel brachte zum Teil Konflikte mit sich, wie Reinprecht in seinem Aufsatz 'Vom Scheitern und Überleben eines Experiments' (1984: 183-194) aufzeigt. Bereits zu Beginn etwa stellte sich die Frage, wie das Haus organisiert werden sollte. Feste MitarbeiterInnen wurden im Laufe der Zeit eingestellt, obwohl das Prinzip der Erwerbsarbeit und Anstellung den anfänglichen Vorstellungen der Selbstverwaltung widersprach: 'Die Installierung fest bezahlter Mitarbeiter gewährleistet ja nicht nur eine gewisse Kontinuität und ein reibungsloses Funktionieren der Organisation des Alltags; sie belastet zugleich [...] den Budgetrahmen [...] und verändert in kürzester Zeit das strukturelle Gefüge' (Reinprecht 1984: 186). Seit seiner Eröffnung wird der Verein Kulturzentrum Spittelberg von der Magistratsabteilung 13, der Bildungs- und Jugendabteilung der Stadt Wien, subventioniert. Der Verein besteht, so schildern wiederholt die jährlich erscheinenden Tätigkeitsberichte, mit geringen budgetären Mitteln. In einem Interview sprechen die beiden Mitarbeiterinnen Claudia Totschnig und Lisa Gösel über die fehlende Inflationsanpassung der letzten Jahre, wodurch sich bis 2011 ein Schuldenberg von rund EUR 140.000 anhäufte (vgl. Möseneder 2011, Schuh 2011):

2001 wurde die Subvention von – in Euro gerechnet – 236.000 auf 240.000 Euro erhöht, 2004 von 240.000 auf 250.000, seit 2004 gar nicht mehr. Aber die Lohnkosten, die Miete, Strom- und sonstige Betriebskosten, Kosten für Reparaturen usw. sind natürlich gestiegen. Dass sich das irgendwann nicht mehr ausgehen kann, wenn keine Wertanpassung erfolgt, ist logisch.⁸

In den österreichischen Medien, ich verweise etwa auf die Tageszeitungen *Der Standard* und *Die Presse*, wurde über die fehlenden Subventionen und den dadurch gefährdeten Weiterbestand des Amerlinghauses vor allem im November 2011 ausführlich berichtet. Nach Verhandlungen mit der Stadt Wien bekam der Verein die

⁸ Michael Bonvalot im Interview mit Claudia Totschnig und Lisa Gösel (23.02.2010) 'Wien: Amerlinghaus bleibt', <http://www.sozialismus.net/content/view/1379/1/> [letzter Zugriff am 16.06.2012].

I HISTORISCH-SOZIALER KONTEXT UND FORSCHUNGSSTAND

Zusage für eine erhöhte Subvention von EUR 260.000 für das Jahr 2012. Doch die Geldgeber knüpften daran die Forderung der ‘Neukonzeptionierung’ des Amerlinghauses (vgl. Schuh 2011). Wie diese genau aussehen soll und wie es mit der längerfristigen Finanzierung des Kulturzentrums weiter geht, steht bislang noch nicht fest.

3. Zentrum *exil* im Amerlinghaus

Das *zentrum exil* ist einer der Vereine, der im Amerlinghaus seinen Sitz hat und sich im kulturellen Bereich engagiert. *Exil* wurde 1988 auf Initiative von Christa Stippinger gegründet und setzt sich für ‘die bekämpfung und aufarbeitung von verfolgung und diskriminierung von minderheiten mit den mitteln kultureller auseinandersetzungen’ ein. Schwerpunkte sind die ‘literatur- und kulturpräsentationen der minderheiten und speziell der roma in österreich’ (VE: 12.04.2012).

‘Exil’ ist ein ungewöhnlicher Name für den Verein und verweist, im Widerspruch zu seiner integrativen Aufgabe, auf eine Position ‘außerhalb’. Wörtlich steht der Begriff für einen ‘Verbannungsort’; nach dem lateinischen *exul oder exsul* meint er ‘in der Fremde weilend, verbannt’ (Duden 1963: 148). Es ist ein Ort, der meist unfreiwillig aufgesucht wird. Viele SchriftstellerInnen etwa flüchteten vor dem nationalsozialistischen Regime und fanden in der ‘Fremde’ ihr ‘Exil’. Im Kontext des Vereins verweist *exil* einerseits auf die marginalisierte Position, die Kunstschaffende und AutorInnen, die nach Österreich zugewandert sind, ‘außerhalb’ bzw. am Rande des traditionellen österreichischen Kulturbetriebs einnehmen. ‘Exil’ als Fremde, losgelöst von nationalstaatlichen (Raum-)Paradigmen, könnte jedoch andererseits auch ‘neue Heimat’ für diese AutorInnengruppe bedeuten.⁹ Radek Knapp macht diesen Verweis in Bezug auf den *exil* Literaturwettbewerb und behauptet: ‘Im Gegensatz zu anderen Literaturwettbewerben gibt er den “literarischen Ausländern” auch eine Zufluchtsstätte, die man sogar als eine Art neue Heimat auslegen könnte’ (Knapp 2008: 7).

Hinsichtlich der Bedeutung und der Wahl des Namens lassen sich Parallelen zwischen *exil* und der *Wiener Gruppe* ausmachen. Die *Wiener Gruppe* (vgl. Fuchs 1992: 165-181) war eine dichterische Avantgardebewegung, die sich in den 1950er Jahren um den Musiker Gerhard Rühm, den Jazzkomponisten Oswald Wiener, den Architekten Friedrich Achleitner und die Schriftsteller H.C. Artmann und Konrad Bayer formierte. Die Gruppe knüpfte ‘durch die nationalsozialistische Verfolgung aus dem öffentlichen Bewußtsein geschwundene literarische Traditionslinien des Surrealismus, des Expressionismus, Dadaismus [...]’ sowie der konkreten Poesie an (Fuchs 1992: 168).

⁹ Herbert Ohrlinger sprach mit Verweis auf den Paul Zsolnay Verlag, dass dieser seinen Autoren ‘über alle Grenzen hinaus das Gefühl geistiger Heimat vermitteln konnte’ (Hall 1999: 6).

Einige Mitglieder um die *Wiener Gruppe* trafen sich 1954 im sogenannten ‘Club Exil’. Der Name ‘Exil’, so Gerhard Rühm, ‘spielte auf unsere situation im österreichischen kulturleben an’ (Rühm 1967: 17). Die Intention hinter der Namenswahl ‘Exil’ und die Selbstpositionierung sind beim *zentrum exil* eine ähnliche. Eine weitere Parallele zur *Wiener Gruppe* ist die konsequente Kleinschreibung, die auf der *exil*-Website, aber auch bei diversen Aussendungen und z.T. in Publikationen zum Tragen kommt. AutorInnen um die *Wiener Gruppe*, die sich durch ihren experimentellen Umgang mit Sprache, Bedeutung und Klang von Wörtern, auszeichnen, verzichteten auf Groß- und Kleinschreibung: ‘das hierarchische prinzip des satzes wurde zuerst einmal aufgegeben, um die wörter, der fixierung auf aussagen entbunden, wieder zu gleichberechtigten elementen aufzuwerten’ (Rühm 1967: 14). Die konsequente Kleinschreibung war bei der *Wiener Gruppe* eine Form von Protest gegen das Establishment. Bei *exil* ist es in gewisser Weise auch eine Form des Protests bzw. des Wunsches der Ent-Hierarchisierung gesellschaftlicher und kulturpolitischer Strukturen.

3.1 Gründung von *exil*: Politischer Kontext

Christa Stippinger¹⁰ arbeitet seit den 1980er Jahren, d.h. bereits vor der Gründung von *exil*, im Amerlinghaus. Im Rahmen einer Lesung von Julya Rabinowich im Jänner 2009 an der Universität Wien erzählt Stippinger über die Anfänge:

Ich habe dort [Anm.: im Amerlinghaus] als Projektbetreuerin zu arbeiten begonnen. Zuerst habe ich mit einer Schreibwerkstatt begonnen, allerdings für deutschsprachige Autoren. Dort waren auch immer einige zugewanderte Autoren dabei (Roma oder Autoren aus Indien). Es hat sich dann so durchgemischt. 1988 habe ich den Job im Amerlinghaus verloren. Es gab Finanzierungsschwierigkeiten, und es mussten zwei Mitarbeiter eingespart werden. Ich wollte aber im Haus bleiben und meine Arbeit fortsetzen, da ich schon viele Kontakte im interkulturellen Bereich hatte. Wir [Anm.: Christa Stippinger gemeinsam mit Freunden] gründeten einen Verein, den verein *exil*, und schauten, wie man selbst Mittel aufbringen kann. (Böckel 2010: 96)

Das Interkulturelle und das Leben ‘zwischen’ den Kulturen spielen für sie in vielen Bereichen eine große Rolle; Migration ist ein Thema, das sie auch persönlich

¹⁰ Biografische Angaben zu Christa Stippinger vgl. Gespräch mit der Verfasserin am 22.12.2010, Christa Stippinger im Gespräch mit Valerie Böckel, 14.01.2010 (Stippinger 2010: 88-94) sowie *biografiebibliografie* auf der Website des Forschungsprojektes ‘Literature on the Move’ <http://www.litmove.oeaw.ac.at/> [letzter Zugriff am 11.01.2014].

beschäftigt: '[I]ch bin im Migrationsbereich auf kultureller Ebene seit 30 Jahren tätig. Das Thema ist unglaublich interessant und wichtig für mich. Da ich selbst Schriftstellerin bin, bewegen sich auch meine eigenen Texte thematisch in diese Richtung' (Stippinger 2010: 88). Stippinger studierte Germanistik und Theaterwissenschaften an der Universität Wien. Seit 1976 veröffentlichte sie einzelne literarische Arbeiten, unter anderem in der Literaturzeitschrift *wespennest*, sowie Theaterstücke. 1984 erschien ihr erster und bislang einziger Roman bei Droemer Knauer mit dem Titel *Der Tschusch*. Im Österreichischen wird der Begriff 'Tschusch', vergleichbar mit dem bundesdeutschen Wort 'Kanake', abwertend verwendet und bezeichnet einen 'Fremden', einen 'Ausländer', oft aus 'einem südosteuropäischen Land' kommend. In den 1960er Jahren wurde 'Tschusch' meist verächtlich für jugoslawische Gastarbeiter verwendet (Sedlaczek 2004: 399).

In einem Interview erzählt Stippinger über ihre Beweggründe, Kulturprojekte von Zugewanderten und Minderheiten in Österreich, zu fördern:

Vielleicht hängt es [...] damit zusammen, dass in Österreich seit den 80er und 90er-Jahren das innenpolitische Klima von konservativ-nationalistischen Parteien immer wieder polarisiert und radikalisiert wurde, und dass laut gegen Zuwanderer, Fremde und sogenannte Asylanten Stellung bezogen wurde und wird? Und dass es für engagierte KulturmacherInnen (zu denen ich mich zähle) zum politischen Statement und humanitären Bedürfnis wurde, den Menschen und unter ihnen den KünstlerInnen und AutorInnen, die nach Österreich zugewandert sind, mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Sich ganz gezielt mit ihrer Arbeit auseinander zu setzen und diese zu fördern? (Stippinger 2008a: 122f)

1986 war für Österreich ein 'Wendejahr', das zu einer Politisierung von Teilen der Bevölkerung führte (vgl. Bunzl 2004, Beilein 2008, Reiter 2013). Auch für Stippinger hatte das politische Klima zu dieser Zeit maßgeblichen Einfluss auf die Gründung des Vereins *exil*. Die ÖVP stellte 1986 Waldheim, den früheren Generalsekretär der Vereinten Nationen, als Präsidentschaftskandidaten auf. Am 3. März, noch vor dem eigentlichen Wahlkampfbeginn, stand Waldheims Kriegsvergangenheit im Fokus des öffentlichen Interesses (vgl. Tóth 2006: 15-24). Journalistische Nachforschungen zeigten, dass Waldheim seit 1938 Mitglied einer SA-Reiterstandarte sowie des nationalsozialistischen deutschen Studentenbundes war und sich in den Jahren 1942/43 an Einsätzen in Saloniki und Podgorica beteiligt hatte. Waldheim selbst war anfangs zu keiner Stellungnahme bereit und schwieg zu den von den Medien vorgebrachten Anschuldigungen. In seiner Autobiografie *Im Glaspalast der Weltpolitik* (1985) hatte er

kein Wort über die Ereignisse der Jahre 1942/43 verloren (vgl. Czernin 2006: 22, Beilein 2008: 39). Genaue Angaben und Daten über seine Einsätze am Balkan fehlten.¹¹ Diese ‘blinden Flecken’ deckten Journalisten, unter anderem vom Nachrichtenmagazin *profil* und Mitglieder des World Jewish Congress (WJC), bei ihren Nachforschungen auf. Nach und nach rekonstruierten sie jene von Waldheim ‘verdrängte’ Vergangenheit, die nun öffentlich zur Diskussion stand. Waldheim, angesprochen auf seine Kriegsvergangenheit, berief sich in Interviews und öffentlichen Äußerungen immer wieder auf seine *Pflichterfüllung*: ‘Ich habe im Krieg nichts anderes getan als Hunderttausende andere Österreicher, nämlich, meine Pflicht als Soldat erfüllt’ (Waldheim zit.n. Rauscher 2006: 68). Sich auf seine Pflicht berufend, war sich Waldheim keiner Schuld bewusst. Er sah sich nicht als Täter, sondern vielmehr als Opfer des nationalsozialistischen Regimes und bekräftigte wiederholt von ‘nichts’ (u.a. im Hinblick auf seine Einsätze am Balkan und die Judendeportationen) gewusst zu haben (vgl. Tóth 2006: 50f). Waldheims Umgang mit seiner Kriegsvergangenheit spiegelte die Haltung vieler Österreicher und Österreicherinnen wider: ‘Der Umgang Waldheims mit seiner Vergangenheit wurde als symptomatisch für den Umgang Österreichs mit dem Nationalsozialismus angesehen’ (Manoschek 2006: 130). Das ‘offizielle’ Österreich, die österreichische Regierung, berief sich auf die Moskauer Deklaration von 1943, die Österreich als ‘erstes Opfer des Nationalsozialismus’ bezeichnete. Dieser Opferdiskurs und auch das Schweigen über das Geschehene waren lange Zeit Teil des österreichischen Selbstverständnisses. Die Mittäterschaft am Nationalsozialismus und das Schuldbekenntnis konnten im Rahmen des dominanten und undifferenzierten Opferdiskurses nicht thematisiert und diskutiert werden (vgl. Uhl 2001: 19-34). ‘Als Opfer fühlten sich letztendlich alle in Österreich – die Heimkehrer und die Ausgebombten, die Kriegswitwen und die Kriegswaisen. Ein spezieller Opferstatus der als Juden oder “Zigeuner” Verfolgten hatte ebenso wenig Platz wie offene Diskussionen über “Arisierung” und Restitution’ (Pelinka 2006: 158f). Erst mit dem ‘Fall Waldheim’ setzte sich die österreichische Gesellschaft mit dem Verdrängten auseinandersetzen und musste sich eine Mittäterschaft eingestehen.

¹¹ Waldheim wurde an der russischen Front verwundet und vom Dienst freigestellt. Darauf folgten Heimurlaub und Studium mit abschließender Promotion im Jahre 1944 an der Universität Wien (vgl. Rathkolb 2006: 96ff).

Als Reaktion auf '1986' formierte sich ein 'anderes Österreich'; d.h. eine (wenn auch im Vergleich zur Gesamtbevölkerung kleine) kritische Gegenöffentlichkeit, die sich aus engagierten Bürgern, Intellektuellen und Kulturschaffenden zusammensetzte. Das 'andere Österreich' thematisierte seine nationalsozialistische Vergangenheit (vgl. Misik 2006: 141-147 sowie Huemer 2006: 148-156) und stärkte mit Aktionen und Initiativen das Demokratieverständnis in Österreich (vgl. Reiter 2013: 25-42): So mitbegründete etwa der Schriftsteller Doron Rabinovici den Verein *Republikanischer Club – Neues Österreich*,¹² der sich gegen Antisemitismus, Rassismus und antidemokratische Tendenzen einsetzt. 1986 war jedoch gleichzeitig auch das Jahr, in dem der politische Aufstieg des Rechtspopulisten Jörg Haider begann. Er wurde zum Parteivorsitzenden der FPÖ gewählt und machte Fremdenhass zum politischen Programm. Christa Stippinger spricht im eingangs angeführten Zitat diese rechtspopulistische und fremdenfeindliche Stimmung in Österreich an. Mit ihrer Arbeit und ihrem Engagement für Minderheiten und MigrantInnen in Österreich setzt sie ein deutliches Zeichen gegen dieses Klima. Ihr Engagement wurde unlängst mit dem 'Bruno-Kreisky-Preis für das Politische Buch' ausgezeichnet – im März 2014 erhielt sie für die *edition exile* und ihre verlegerische Leistung den renommierten Preis für politische Literatur, der jährlich vom Karl-Renner-Institut in Kooperation mit der sozialdemokratischen Bildungsorganisation vergeben wird.

3.2 Literaturpreis 'schreiben zwischen den kulturen'

Im Rahmen des Zentrums *exile* initiierte Stippinger Mitte der 1990er Jahre eine Schreibwerkstatt speziell für 'ZuwanderInnen und Angehörige ethnischer Minderheiten in Österreich'.

Das war eine große Gruppe von ca. 35 Leuten, aus den unterschiedlichsten Kulturen. Von den Schreibfähigkeiten her waren die Personen sehr unterschiedlich. Es gab ein paar komplette Anfänger, andere waren wiederum semiprofessionell. Und sie waren vom Herangehen ans Schreiben völlig unterschiedlich. Das eine war biografisch, autobiografisches Schreiben, das andere Lyrik. Manche hatten schon an literarischen Projekten gearbeitet. Es waren auf jeden Fall interessante Leute dabei. (Böckel 2010: 96)

¹² *Republikanischer Club – Neues Österreich*: <http://www.repclub.at/der-club/> [letzter Zugriff am 06.04.2012].

Die besten Texte, die im Rahmen der Werkstatt entstanden, publizierte Christa Stippinger im Sammelband *Jeder ist anderswo ein Fremder* (Untertitel: eine Anthologie mit Texten und Interviews der AutorInnen der Schreibwerkstatt für ZuwanderInnen und Angehörige ethnischer Minderheiten in Österreich 1995/96 im Amerlinghaus). Die Schreibwerkstatt erhielt positiven Zuspruch und da es bis dahin noch keine Förderung für diese AutorInnen gab, entschied sich Stippinger für den nächsten Schritt. 'Für mich war klar, dass ich in diese Richtung weiterarbeiten werde. Ich wollte unbedingt einen Literaturpreis zur Förderung der Literatur von AutorInnen mit Migrationshintergrund ins Leben rufen. Und so habe ich das einfach gemacht' (Stippinger 2010: 88). Aus dem interkulturellen Schreibwerkstattprojekt entstand daher 1997 der *exil* Literaturpreis 'schreiben zwischen den kulturen', der seither jährlich vom *verein exile* vergeben wird. Außerdem gründete Stippinger die *edition exile*, die die Texte der Preisträger und Preisträgerinnen in Anthologien veröffentlicht.

Seit nunmehr fünfzehn Jahren vergibt der *verein exile* den Literaturpreis¹³ vorrangig an AutorInnen, die aus einer anderen Muttersprache kommen, aber in deutscher Sprache schreiben. Thematisch sollten sich die eingereichten Texte, so die Preisausschreibung 2012, im 'weitesten sinne mit den themen fremdsein, anderssein, identität, flucht, vertreibung, ankommen, integration, leben zwischen kulturen' auseinander setzen (VE: 26.04.2012). Der Preis wird mittlerweile in acht verschiedenen Kategorien vergeben, wobei die Hauptpreise für AutorInnen nicht deutscher Muttersprache vorgesehen sind: 1. Preis (Prosa) dotiert mit EUR 3.000, 2. Preis (Prosa) EUR 2.000 sowie 3. Preis (Prosa) EUR 1.500. Darüber hinaus gibt es einen Lyrikpreis (EUR 1.500), einen Preis für AutorInnen mit Deutsch als Erstsprache (EUR 1.000), einen Preis für Teams und Schulklassen (EUR 1.000), einen für jugendliche AutorInnen (bis zum vollendeten 20. Lebensjahr, EUR 1.000) sowie seit 2007 einen Preis für Theatertexte/Dramatik (EUR 2.000). Bei der ersten Ausschreibung des Preises 1997 erhielt *exil* 70 Einreichungen (Stippinger 2010: 88); mittlerweile sind es um die 200 bis 250 (vgl. Stippinger 2008a: 123 sowie Gespräch mit der Verfasserin am 22.12.2010). Aus den eingesandten Texten ermittelt eine Jury, bestehend aus drei

¹³ Die Informationen über den Literaturpreis kommen aus diversen Interviews mit Christa Stippinger (Stippinger 2008a, 2010) sowie aus einem Gespräch, das ich mit ihr am 22.12.2010 im Amerlinghaus führte.

Mitgliedern, die Gewinner für jede Preiskategorie. In der Jury sitzt meist ein Preisträger bzw. eine Preisträgerin der Vorjahre, jemand, der im Literaturbetrieb etabliert ist sowie jemand aus dem Bereich Presse-Medien. Stippinger versucht oft, einen bekannten Autor bzw. Autorin zu finden, die dem Preis bzw. dem Thema 'schreiben zwischen kulturen' thematisch nahe steht. Der *exil*-Jury gehörten etwa Milo Dor (1997), Barbara Frischmuth (1999), Radek Knapp (1998 sowie 2008), Vladimir Vertlib (2004) und Feridun Zaimoglu (2006) an. Für die *exil* Literaturpreise 2011 beispielsweise setzte sich die Jury folgendermaßen zusammen: aus der österreichischen Journalistin, Autorin und ORF Auslandskorrespondentin Susanne Scholl, aus der Mitarbeiterin der Wiener Hauptbücherei Jessica Beer sowie dem *exil* Preisträger von 2004, Sina Tahayori. In einem ersten Schritt trifft, meist der Autor bzw. die Autorin der Vorjahre, eine Vorauswahl. Die Texte, die er/sie für preiswürdig hält, werden an die anderen JurorInnen verschickt. In einer bzw. zwei Sitzungen, die Christa Stippinger moderiert und koordiniert, bestimmt dann die Jury die Preistexte für die einzelnen Kategorien (vgl. Gespräch der Verfasserin mit Christa Stippinger am 22.12. 2010).

Finanziert werden die *exil*-Literaturpreise durch unterschiedliche Geldgeber; u.a. durch die Kulturabteilung der Stadt Wien, die Literaturabteilung des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, die Kulturkommission des siebenten Bezirks (Neubau) sowie durch die Grazer AutorInnenversammlung. Den 'dramatikerInnenpreis', den *exil* seit 2007 vergibt, finanzieren die *Wiener Wortstätten*.¹⁴ Diese verstehen sich als AutorInnentheaterprojekt, das 2005 auf Initiative von Hans Escher und Bernhard Studlar gegründet wurde. Ähnlich wie der *verein exile* arbeiten die *Wiener Wortstätten* im interkulturellen Bereich. Das Projekt fördert die

Auseinandersetzung und Vernetzung zwischen österreichischen und internationalen AutorInnen [...]. Ausgehend von in Wien lebenden, aus Osteuropa stammenden AutorInnen, deren Muttersprache nicht Deutsch ist, die aber auf Deutsch schreiben, bildet sich im Lauf der Jahre ein internationales Netzwerk, um so einen Austausch zwischen den Kulturen herzustellen und ein Zentrum für zeitgenössische europäische Dramatik in Wien zu etablieren.¹⁵

¹⁴ Im Anhang dieser Arbeit findet sich eine Auflistung der bisherigen PreisträgerInnen (Hauptpreise) sowie der Jurymitglieder. Zusätzlich habe ich die Höhe der Preisgelder angegeben und welche Stelle diese finanziert. Alle Angaben entnehme ich den jährlich erscheinenden Anthologien.

¹⁵ *Wiener Wortstätten*: <http://www.wortstaetten.at/uber-uns/> [letzter Zugriff am 28.04.2012].

Exil kooperiert eng mit den *Wiener Wortstätten*. Oft lassen sich Escher und Studlar von Stippinger beraten und holen vom *exil* Preisträger-Pool AutorInnen, die dann im Rahmen der *Wiener Wortstätten* Stücke produzieren und zur Aufführung bringen (vgl. Gespräch der Verfasserin mit Christa Stippinger am 22.12.2010). *Exil* AutorInnen wie Alma Hadzibeganovic, Julya Rabinowich, Seher Çakır, Sina Tahayori oder Lale Rodgarkia-Dara haben mit den *Wiener Wortstätten* zusammengearbeitet. Eine der letzten Produktionen war beispielsweise ‘Lost in Migration (4 Positionen postmigrantischen Schreibens)’ von Astrit Alihajdaraj, Seher Çakır, Semir Plivac und Julya Rabinowich.

Die Finanzierung der *Exil* Literaturpreise bezeichnet Stippinger als äußerst schwierig, denn sie muss jedes Jahr aufs Neue um Geldmittel ansuchen. Im Interview beschreibt sie es als ‘extrem mühsam. Seit mehr als zwanzig Jahren muss ich eine ganze Reihe an Einreichungen machen bei verschiedenen Institutionen [...]’ (ebd.). Die finanzielle Situation von *exil* scheint laut der Verlegerin, wie jene vom Kultur- und Kommunikationszentrum Spittelberg/Amerlinghaus, keine einfache zu sein. Sie betont dies auch im Nachwort der *exil* Anthologie 2011: ‘aber obwohl dies ein projekt ist, von dem in den letzten jahren unbestritten wichtige impulse für die österreichische literatur ausgegangen sind, hatten wir in diesem jahr mit ungleich größeren schwierigkeiten zur finanzierung des projektes zu kämpfen als in den vorjahren’ (Stippinger 2011: 125).

3.3 Publikationen und Projekte von *exil*

Die jährlichen Preistexte, die Christa Stippinger in Form einer Anthologie in der *edition exil* herausgibt, werden mit biografischen Interviews ergänzt. Die Interviews, die Stippinger mit den ausgezeichneten AutorInnen führt, werden jedoch im Sammelband nicht als Gespräch angeführt, sondern als durchgängiger Text, in dem die Befragten über ihre Lebensgeschichte, Motivationen für das Schreiben, ihr Leben in Österreich etc. erzählen. Sie haben den Fokus auf ‘Migration’ und ‘Interkulturelles’ – eben dem Leben ‘zwischen den kulturen’. Die Anthologien erscheinen in einer kleinen Auflage:

Die erste Anthologie *schreiben zwischen den kulturen* hatte eine Auflage von eintausend Stück. Viele nachfolgende Ausgaben beschränkten sich auf siebenhundert.¹⁶

Wie Sandra Vlasta anmerkt, stellen Anthologien eine wichtige Publikationsplattform für angehende AutorInnen dar:

Zum Teil werden thematische Anthologien von öffentlicher Stelle gefördert; für Verlage ist das eine weniger risikoreiche Form der Veröffentlichung neuerer Literatur von noch unbekanntem AutorInnen. Auf diese Weise können Anthologien Sprungbretter für junge AutorInnen sein (wie es die *edition exile* in ihrem Programm explizit ausdrückt) und damit eine ähnliche Rolle wie Literaturzeitschriften übernehmen. (Vlasta 2011: 110)

Exil vergibt nicht nur einmal jährlich einen Literaturpreis und publiziert die Preistexte in Anthologien, sondern die *edition exile* versteht sich 'als newcomerInnen-verlag, [der] [...] vor allem jungen autorInnen mit migrationshintergrund den einstieg in den literaturbetrieb ermöglicht' (VE: 26.04.2012). Dazu gehört auch die bewusste AutorInnenförderung im Rahmen von Schreibwerkstätten:

Wir wollen junge Autoren finden, fördern und coachen [...] Es ist so, dass wir parallel zum Literaturpreis eine Werkstatt, eine Preisträgerwerkstatt, haben, wo ich dann die interessantesten Autoren einlade, also aus diesem Kreis der Preisträgerinnen und Preisträger, aber manchmal nehme ich noch jemanden dazu, der in die engere Wahl kam. Diese Autoren, es sind zwischen 15 und 20, treffen sich dann mit mir in unterschiedlichen Abständen, aber auf jeden Fall einmal im Monat zu einem Gruppentreffen, wo jeder Texte mitbringt. Natürlich kann nicht jeder lesen, aber einige Autoren lesen und die anderen geben ein Feedback und manche Autoren haben dann mit mir Einzeltermine oder schicken mir ihre Texte per Email und ich lektoriere sie ihnen; auch für andere Verlage, wenn sie etwas in Anthologien herausbringen oder was wir auch sehr intensiv machen, ist, dass wir Autoren zu Lesungen vermitteln. (Stippinger im Gespräch mit der Verfasserin am 22.12.2010)

Christa Stippinger arbeitet sehr eng mit den AutorInnen zusammen und begleitet einige auch noch, nachdem sie mit einem der Literaturpreise ausgezeichnet wurden. Bei manchen entstehen aus der Schreibwerkstatt oder wenn bereits genug 'gutes' Textmaterial vorhanden ist, Buchprojekte (ebd.). So veröffentlichten etwa Susanne Gregor (*Kein eigener Ort* 2011), Sina Tahayori (*Orientextrem* 2011), Grzegorz Kielawski (*So wie du kann jeder aussehen* 2010), Seher Çakır (*Zitronenkuchen für die 56. Frau* 2009 und *Ich bin das Festland* 2012) oder Julia Rabinowich (*Spaltkopf* 2008) ihre ersten Bücher bei *exil*. Alle Publikationen von *exil* können entweder direkt beim

¹⁶ Vgl. etwa die Anthologien *weltenzwischenwelten* (1998), *fremdland* (2000), *wortbrücken* (2003) und *wortstürmer* (2005).

Verlag oder über den Internetversand *amazon* erworben werden. In österreichischen Buchhandlungen sind die *exil*-Bücher mittlerweile über den Vertrieb Mohr Morawa erhältlich. Darüber hinaus gibt es einige wenige Buchhandlungen in Wien, die *exil* Bücher aufliegen haben (Stippinger 2009: 33).

Neben der Schreibwerkstatt und dem intensiven Coaching bemüht sich *exil* um eine enge Zusammenarbeit mit Schulen – die Veranstaltungen und Schülerworkshops tragen zum finanziellen Überleben des Vereins bei.¹⁷ Mit den jährlich erscheinenden *exil* Anthologien versucht der Verein SchülerInnen und Jugendliche zu erreichen:

Das Ministerium bm:ukk und das Referat für Interkulturelles Lernen kaufen jedes Jahr 100 Stück der Bücher an und verteilen sie an Schulen, dort wird es [sic!] als Unterrichtsmaterial verwendet. Hier gibt's auch tolle Rückmeldungen von den Lehrern. Dass Schulklassen in das Projekt einbezogen werden, ist ein wichtiger Ansatzpunkt in Richtung Integration. (Stippinger 2010: 90)

Dahinter steht die Überlegung, dass Integration kein einseitiger Prozess ist; sondern auch die Gesellschaft, d.h. bereits Jugendliche, aktiv an Integration mitarbeiten müssen. Die Schulklassen beschäftigen sich oft über eine längere Zeit mit den Themen Integration und Interkulturelles. Darüber hinaus wird der *exil* Literaturpreis, wie erwähnt, auch in einer Kategorie für Teams und Schulklassen ausgeschrieben. Wobei hier angemerkt werden muss, dass sich vorrangig Schulen in Wien bei den Preisausschreiben beteiligen bzw. dass diese den Preis erhalten. Dieses Ungleichgewicht zwischen der Hauptstadt und den Bundesländern könnte an der geringen oder fehlenden Öffentlichkeitsarbeit von *exil* in den Bundesländern liegen oder auch daran, dass sich der Verein in Wien befindet und für Schulklassen für Ausflüge oder Workshops leichter erreichbar ist. Denkbar ist, dass sich v.a. jene Schulklassen bewerben, die *exil* bereits kennen. Der Verein organisiert für Schulklassen während des Jahres laufend Veranstaltungen und Workshops. *Exil* setzt sich in diesen vorwiegend 'mit den themen der vernichtung der roma und sinti und der juden in der zeit des nationalsozialismus auseinander und thematisiert zugleich diskriminierung und verfolgung, die diese völker, und die "fremde" heute erfahren' (VE: 29.04.2012). In vielen Veranstaltungen für Jugendliche und Schulklassen geht es vor allem um die

¹⁷ Für eine detaillierte Auflistung von Förderungen und Subventionen, die an den Verein gehen vgl. die jährlichen Kunstberichte des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur (<http://www.bmukk.gv.at/>) sowie die Kunst- und Kulturberichte der Stadt Wien, Kulturabteilung MA 7 (<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/>).

Geschichte, die Gegenwart und die Kultur der Roma. In regelmäßigen Abständen fanden beispielsweise Zeitzeugenworkshops mit der österreichischen 'romamalerin', wie sie in Ausschreibungen von *exil* genannt wird, und Holocaust Überlebenden Ceija Stojka (geb. 1933, gest. 2013) statt. 1943 wurde Stojka mit ihrer Familie in die Konzentrationslager Auschwitz, später nach Ravensbrück und Bergen-Belsen deportiert. Viele ihrer Familienangehörigen wurden in den Lagern ermordet. In ihrem künstlerischen Schaffen setzte sich Stojka mit ihrer Geschichte und Vergangenheit auseinander (Tebbutt 2006: 38-81). Stojka publizierte in der *edition exile* einen (Bild-) Band mit dem Titel *auschwitz ist mein mantel* (2008). Das Buch erzählt von ihrer Lebensgeschichte und beinhaltet einige ihrer künstlerischen Arbeiten wie Bilder und Gedichte. Neben den Zeitzeugenworkshops veranstaltet *exil* zweimal jährlich Kulturpräsentationen der Roma mit Ausstellungen, Lesungen, Filmvorführungen, Theater und Musik, und organisiert zusätzlich einmal im Jahr ein großes Romafest, 'das inzwischen tradition hat, und zu dem hunderte roma und nichtroma kommen, um gemeinsam romakultur und romamusik aus österreich und den nachbarländern zu erleben' (VE: 29.04.2012). In Österreich 'Roma still represent the most marginalized ethnic group, and suffer discrimination and violent attacks' (Grobbel 2003: 141). In Erinnerung bleibt etwa das Attentat 1995: Am 4. Februar verübte die sogenannte 'Bajuwarische Befreiungsarmee (BBA)'¹⁸ ein Bombenattentat auf die Roma-Siedlung in der kleinen Stadt Oberwart, in Burgenland nahe der ungarischen Grenze. Eine Rohrbombe war an einer Tafel mit der Aufschrift 'Roma zurück nach Indien!' angebracht. Als Mitglieder der Roma-Siedlung versuchten, diese zu entfernen, explodierte sie und tötete die vier Männer. *Exil* publizierte 'aus anlaß des 10. jahrestages dieses tragischen vorfalls' eine Partitur ('Trauermusik') des Roma-Komponisten Koloman Polak (VE: 28.05.2012).

¹⁸ Hinter der 'Bajuwarischen Befreiungsarmee (BBA)' stand der Einzel-Attentäter Franz Fuchs. Er adressierte zwischen 1993-1997 Brief- und Rohrbomben an Personen 'mit Migrationshintergrund', Minderheiten und Organisationen/Personen, die sich im Bereich Asyl/Migration engagierten (vgl. Haslinger 1997 sowie Pelinka 1995, Artikel in der deutschen Wochenzeitung *Die Zeit*).

3.4 Autorinnen und Autoren in der *edition exile*

Die bekanntesten und literarisch erfolgreichsten AutorInnen um *exil*, die den Literaturpreis erhielten, sind Anna Kim (erster Platz *exil* Literaturpreis 2000), Dimitré Dinev (dritter Platz *exil* Literaturpreis 2000) sowie Julya Rabinowich (erster Platz *exil* Literaturpreis 2006). Dinev (*Die Inschrift* 2001) und Rabinowich (*Spaltkopf* 2008) haben auch ihre ersten Bücher in der *edition exile* publiziert, die aufgrund der großen Nachfrage mittlerweile beide vergriffen sind. Für ihre gelungene Erstveröffentlichung erhielt Rabinowich 2009 den Rauriser Literaturpreis.¹⁹ Er wird jährlich von der Salzburger Landesregierung für die beste Prosa-Erstveröffentlichung in deutscher Sprache vergeben. Der Literaturpreis verschaffte Rabinowich eine breitere Öffentlichkeit und eine größere Leserschaft. Der Deuticke Verlag veröffentlichte daher *Spaltkopf* 2011 in einer Neuauflage. Wie Rabinowich so wechselte auch Dinev zu *Deuticke* und schaffte mit seinem Roman *Engelszungen* (2003) den Durchbruch als Autor. 'Ich bin nicht beleidigt, wenn Autoren zu einem anderen Verlag gehen, so wie Dinev. Bei ihm war mir klar, dass er ungeheures Potenzial hat. Ich habe deshalb sogar alles daran gesetzt, ihn selbst zum großen Deuticke-Verlag zu vermitteln, was ja dann auch geklappt hat', so die *exil* Verlegerin (Stippinger 2010: 89). Rabinowich wie Dinev blieben jedoch auch nach der Preisverleihung mit dem *exil* Verlag mehr oder weniger eng verbunden. Sie nahmen an Lesungen und Veranstaltungen teil und saßen auch in der Jury des *exil* Literaturpreises (Dinev 2002, Rabinowich 2006, 2010 und 2013).

Anna Kim hingegen gewann zwar den Preis, nahm aber danach an keinen weiteren Veranstaltungen von *exil* mehr teil. Sie kam sehr bald zum Grazer *Literaturverlag Droschl*, in dem auch ihr erstes Buch *Die Bilderspur* (2004) erschien.

Die AutorInnen um den *verein* bzw. der *edition exile*, die den Literaturpreis 'schreiben zwischen den kulturen' erhielten, haben sehr unterschiedliche Biografien und kommen aus unterschiedlichen Herkunftsländern. Als Beispiele möchte ich hier drei AutorInnen nennen, mit denen ich auch Interviews führte: Susanne Gregor (erster Platz des *exil* Literaturpreises 2010) wurde 1981 in der Slowakei geboren und lebt seit 1990 in Österreich. Sie kam nach Österreich, da ihr Vater hier beruflich tätig war. Sie lernte im Alter von neun Jahren Deutsch und studierte später an der Universität Salzburg

¹⁹ Vgl. Rauriser Literaturpreis: <http://www.rauriser-literaturtage.at/> [letzter Zugriff am 16.06.2012]. Der Hauptpreis ist mit EUR 8.000 dotiert und der Förderpreis mit EUR 4.000.

Publizistik und Germanistik. Beruflich ist sie zurzeit als Lehrerin für ‘Deutsch als Fremdsprache’ tätig. Anna Kim (erster Platz des *exil* Literaturpreises 2000) wurde in Südkorea geboren. Sie kam bereits im Alter von zwei Jahren mit ihrer Familie zuerst nach Deutschland und später nach Österreich. Grund für die Emigration war eine Gastprofessur ihres Vaters an der Braunschweiger Kunsthochschule. Da sie bereits als Kleinkind ihr Geburtsland verließ und, wenn, dann nur im familiären Kontext Koreanisch spricht, ist für sie Deutsch die Erstsprache: ‘Ich denke, schreibe, träume in Deutsch. Mein Koreanisch wäre zu schlecht, um feine Zwischentöne überhaupt ausdrücken zu können’ (Kim 2008: 15.) Kim studierte Philosophie und Theaterwissenschaft und lebt zurzeit als Autorin in Wien. Im Gegensatz zu Anna Kim und Susanne Gregor, kam Grzegorz Kielawski (erster Platz des *exil* Literaturpreises 2007) erst relativ spät nach Wien. Er wurde 1981 in Polen geboren. Nachdem er die staatliche Fachhochschule in Wałbrzych absolvierte, entschloss er sich, mit seiner Freundin nach Wien zu übersiedeln, um dort Germanistik zu studieren. Bei seiner Ankunft in Österreich sprach er besser Englisch als Deutsch (vgl. Gespräch mit der Verfasserin am 13.04.2011). Kielawski arbeitet bei der Kunst- und Literaturzeitschrift *zeitzoo* und ist darüber hinaus als Übersetzer und Fotograf tätig. Er ist einer jener Autoren, die sowohl in der Muttersprache als auch auf Deutsch schreiben. Zurzeit arbeitet Kielawski an einem zweisprachigen Romanprojekt.

4. Forschungsstand: Arbeiten über *exil* und zu einzelnen AutorInnen

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Verein/Verlag *exil*, den Literaturpreis 'schreiben zwischen den kulturen' bzw. AutorInnen um den Verlag fand bislang ausführlicher nur im Rahmen von einer Diplom- und einer Masterarbeit statt. Eine umfangreiche und kritische Diskussion der Förderung von AutorInnen um *exil* sowie deren literarisches Schaffen und ihren Beitrag zur österreichischen literarischen Landschaft steht bislang noch aus.

Die Diplomarbeit von Angelika Friedl an der Universität Wien trägt den Titel *Der Literaturpreis 'schreiben zwischen den kulturen'. Ein Literaturprojekt zur Förderung des Dialogs zwischen und über Kulturen* (betreut von Dr. Wynfrid Kriegleder).²⁰ In ihrer 2003 verfassten Arbeit fokussiert Friedl fünf AutorInnen und ihre *exil*-Preistexte: Meryem Bolat (Jugendpreis 1998), Sofija Jovanovic (erster Platz 1998), Anna Kim (erster Platz 2000), Dimitré Dinev (dritter Platz 2000) und Alma Hadzibeganovic (erster Platz 1997). In der Einleitung schreibt die Verfasserin über die Ausrichtung ihrer Arbeit:

Das erste Ziel dieser Diplomarbeit ist einen bisher nur wenig wahrgenommenen Bereich der zeitgenössischen Literaturszene in Österreich vorzustellen und damit eine Basis für weiterführende wissenschaftliche Arbeiten zu diesem Thema zu schaffen [...] Über diese Grundlagenarbeit hinaus soll das Projekt 'schreiben zwischen den kulturen' jedoch auch in Relation zu aktuellen Diskursen betrachtet werden. So sollen einige Diskussionspunkte aus dem literaturwissenschaftlichen Diskurs zur Literatur von MigrantInnen ausgewählt werden, vor deren Hintergrund der Literaturpreis noch einmal kritisch befragt werden soll. (Friedl 2003: 6f)

Nach einer Beschreibung des Vereins *exil* und des Literaturpreises stellt Friedl theoretische Überlegungen zum Bereich der 'Migrationsliteratur' an und diskutiert weiters u.a. Beweggründe für Migration sowie unterschiedliche Lebensgeschichten und strukturelle Bedingungen, unter denen Zugewanderte in Österreich schreiben. Den Hauptteil ihrer Arbeit bildet die Analyse ausgewählter Erzählungen der fünf *exil*-PreisträgerInnen.

²⁰ Friedl publizierte einen Artikel, basierend auf ihrer Diplomarbeit, in der Zeitschrift *Zwischenwelt* (vgl. Friedl 2004: 62-66).

Die Masterarbeit, die Valerie Böckel (betreut von Dr. Helga Mitterbauer) 2010 an der Karl-Franzens-Universität Graz verfasste, knüpft an die Diplomarbeit von Friedl an.²¹ Der Titel dieser lautet: *Migration in der österreichischen Literatur. Die TrägerInnen des Preises 'schreiben zwischen den kulturen' 2003-2008*. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit ist jedoch ein anderer: 'Während Friedl sich weniger auf die AutorInnen selbst, als vielmehr auf deren Texte und die ihnen zugrunde liegende Literarizität konzentrierte, stehen in der vorliegenden Arbeit die PreisträgerInnen und ihre Biografien im Mittelpunkt der Untersuchung' (Böckel 2010: 4f). Zu Beginn der Arbeit stellt Böckel theoretische Überlegungen an und verweist dabei sowohl auf Ottmar Ettes *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika* (2001) als auch auf Homi Bhabhas Hybriditätstheorie. Darauf folgen ein historischer Abriss zur Entwicklung der Literatur von Migranten und Migrantinnen im deutschsprachigen Raum sowie eine Beschreibung des Literaturpreises 'schreiben zwischen den kulturen'. Im Hauptteil ihrer Arbeit diskutiert sie fünf *exil* PreisträgerInnen (erster *exil*-Literaturpreis) zwischen 2003 und 2008: Julya Rabinowich, Sina Tahayori, Sohn Young, Oxana Filippova, Grzegorz Kielawski und Lale Rodgarkia-Dara. Sie rückt die Biografien dieser AutorInnen ins Zentrum und fragt darüber hinaus nach autobiografischen Momenten in ihren Texten. Als Material für ihre Analyse zieht sie Gespräche heran, die sie mit der Verlegerin Christa Stippinger und Lale Rodgarkia-Dara führte sowie Email-Interviews mit Sina Tahayori, Oxana Filippova, Sohn Young und Grzegorz Kielawski. Sie verwendet auch eine Lesung von Julya Rabinowich am 14.01.2009 an der Universität Wien mit anschließender Diskussion. Die Lesung fand im Rahmen der Lehrveranstaltung 'Österreich als literarischer Erfahrungsraum zugewanderter AutorInnen' statt. Der transkribierte Text, auf den sich Böckel in ihrer Arbeit bezieht und den sie in einem Anhang anführt, bezieht sich auf die Diskussion von Rabinowich mit Christa Stippinger sowie Publikumsfragen an die Autorin.

Die Arbeiten von Böckel und Friedl leisten einen ersten wichtigen Beitrag zur Beschreibung der Literatur und den Lebens- bzw. Arbeitsbedingungen von Zugewanderten in Österreich, mit Fokus auf den Verein *exil* und seine LiteraturpreisträgerInnen. Viele Anmerkungen und Ausführungen könnten noch vertieft

²¹ Valerie Böckel publizierte ihre Masterarbeit zudem 2011 als Buch im VDM Verlag Dr. Müller (Saarbrücken).

bzw. müssten stärker kritisch hinterfragt werden; so beispielsweise Begriffe und Zuschreibungen. Darüber hinaus fehlt eine historische Einbettung bzw. u.a. eine Diskussion struktureller Voraussetzungen, die zur Gründung des Kulturzentrums *exil* führten. Denn erst aus diesem spezifisch 'österreichischen' Kontext erschließt sich die inhaltliche Ausrichtung von *exil* oder erklärt sich das Engagement von Christa Stippinger für Literatur von Minderheiten und MigrantInnen.

Die bekanntesten AutorInnen um *exil*, deren Arbeiten mittlerweile von einer breiteren Öffentlichkeit rezipiert (Buchbesprechungen in den Medien) und in Form von literaturwissenschaftlichen Aufsätzen diskutiert werden, sind Dimitré Dinev, Anna Kim und Julya Rabinowich.²² Allgemein lässt sich sagen, dass der akademische Betrieb *exil* in den letzten Jahren mehr Aufmerksamkeit zukommen ließ. Abgesehen von den beiden Magister- und Masterarbeiten gab es beispielsweise zwei größere universitäre Veranstaltungen, die *exil* und seine AutorInnen ins Zentrum rückten. Im Rahmen der MALCA (Modern Austrian Literature and Culture Association) Konferenz 2010, die vom 22. bis zum 25. Mai an der Universität Wien unter dem Thema 'Überkreuzungen/Intersections' stattfand, gab es ein eigenes Panel mit drei Vortragenden zu Julya Rabinowich.²³ Zusätzlich organisierten die Veranstalterinnen, Dr. Anna Babka und Dr. Susanne Hochreiter, eine Lesung in Kooperation mit dem Literaturhaus Wien, dem Zentrum *exil* und Christa Stippinger von den AutorInnen Julya Rabinowich, Semier Insayif²⁴ und Dimitré Dinev. Eine weitere universitäre Veranstaltung in Kooperation mit *exil* war der Workshop 'Kommunikation im transnationalen Raum'²⁵ 20. bis 22. Jänner 2011, organisiert von Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik (Institut für Ostasienwissenschaften) und Dr. Sandra Vlasta (Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft). Für den ersten Tag

²² Vgl. exemplarisch Michaela Bürger-Koftis (2008): 'Dimitré Dinev: Märchenerzähler und Mythenflüsterer', Wiebke Sievers (2009): 'Von Elias Canetti bis Dimitré Dinev oder: Was ist Migrationsliteratur?', Hannes Schweiger (2012a): 'Produktive Irritationen: Die Vervielfältigung von Identität in Texten Anna Kims', Hannes Schweiger (2012b): 'Sprechen "Spaltköpfe" mit "Engelszungen"?' oder Sandra Vlasta (2014): "'Abgebissen, nicht abgerissen"- Identitätsverhandlungen auf der Reise in Julya Rabinowichs *Spaltkopf*'.

²³ Vgl. das MALCA Konferenzprogramm 2010: <http://malca.univie.ac.at/index.php?id=54465> [letzter Zugriff am 29.05.2012].

²⁴ Semier Insayif ist kein Autor um *exil*. Viele seiner Bücher sind im Innsbrucker *Haymon* Verlag erschienen. Im Gegensatz zu Rabinowich und Dinev ist er in Österreich, als Sohn einer Wiener Mutter und eines irakischen Vaters, geboren und aufgewachsen.

²⁵ Das Veranstaltungsprogramm ist abrufbar unter: http://kalender.univie.ac.at/index.php?id=519&no_cache=1&uc_event_id=5374 [letzter Zugriff am 29.05.2012].

wählten die Veranstalterinnen das Amerlinghaus als Tagungsort. Nach der Buchpräsentation von *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität* (herausgegeben von Michaela Bürger-Koftis, Hannes Schweiger und Sandra Vlasta) stand eine Lesung und ein Podiumsgespräch mit Seher Çakır und Semier Insayif zum Thema ‘Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität’ auf dem Programm.

Das Forschungsfeld zu ‘Migration und Literatur’ mit Fokus auf den österreichischen literarischen Betrieb wurde in den letzten Jahren vor allem durch ein größeres Forschungsprojekt erweitert. Neben einzelnen Aufsätzen und Sammelbänden, die sich mit zugewanderten AutorInnen in der österreichischen Literatur beschäftigen (vgl. Kucher 2003, Mitterer 2009, Sievers 2008, 2011, 2013 sowie Vlasta 2011) und verstärkt auf eine Transnationalisierung des österreichischen literarischen Feldes hinweisen (vgl. Müller-Funk 2011, Sievers 2011, Vlasta 2008) entstand 2012 unter der Leitung von Dr. Wiebke Sievers das Forschungsprojekt ‘literature on the move’. Das Projekt, das an der österreichischen Akademie der Wissenschaften angesiedelt ist, ‘untersucht die Migration von AutorInnen nach Österreich, deren Möglichkeiten bzw. Schwierigkeiten beim Eintritt in das Feld der österreichischen Literatur sowie damit in Zusammenhang stehende sozio-ökonomische Dynamiken im literarischen Feld und die Auswirkungen all dieser Dimensionen auf die Textproduktion’.²⁶ Im Vergleich zu früheren Arbeiten, die stärker literarische Schreibweisen und einzelne AutorInnen ins Zentrum rückten, wählt ‘literature on the move’ einen literatursoziologischen Zugang (vgl. Bourdieu 1999). Zusätzlich bezieht das Projekt eine historische Perspektive mit ein, die deutlicher einen Wandel des literarischen Feldes zu zeigen vermag – so werden nicht nur AutorInnen und Positionierungen im literarischen Feld der Gegenwart berücksichtigt, sondern auch Autoren, wie Elias Canetti, Milo Dor oder György Sebestyén, die im Laufe des 20. Jahrhunderts nach Österreich zugewandert sind, werden im Rahmen der Forschung diskutiert.

²⁶ Website des Forschungsprojektes siehe <http://www.litmove.oeaw.ac.at/> [letzter Zugriff am 19.01.2014]. Hier findet sich auch eine detaillierte Projektbeschreibung.

5. Im Fokus: Literatur von ZuwanderInnen

Für viele, auch unter den Autoren, hat unsere Literatur ihre Berechtigung in ihrer politischen Dimension. Deshalb bekam sie auch verschiedene Bezeichnungen: ‘Gastarbeiterliteratur’, ‘Literatur der Betroffenheit’, ‘Ausländerliteratur’, ‘Gastliteratur’ etc. Die politische Dimension ist auch wichtig, weil damit auf die Lage der Ausländer aufmerksam gemacht werden sollte. Das war besonders am Anfang wichtig, da es eine Hilfe zur Bewahrung der Identität bedeutete. Heute habe ich Sorgen um diese Literatur, weil die Gefahr besteht, daß wir Autoren dieser Bezeichnung gegenüber kapitulieren und die ästhetische Dimension untergeht.

(Suleman Taufiq 1985: 68)

‘Migrantenliteratur’. Schubladendenken. Schubladen sind gut zum Ordnen. In Schubladen werden Socken, Unterhosen, Bilder, alte Erinnerungen, T-Shirts, Pyjamas und sonst noch so einiges geordnet. Kommt drauf an, wem diese Schubladen gehören.

Es gibt eine Schublade, da werden jene hineingesteckt, die, wie die AutorInnen dieses Buches [Anm.: *exil* Anthologie 2007], das Sie in den Händen halten, aus den verschiedensten Teilen dieser Welt in dieser Stadt gelandet sind. Und diese Schublade hat einen Namen. Diese Schublade hat in den letzten Jahren den Namen ‘MigrantInnenliteratur’ erhalten. Das war aber nicht immer so.

Zuerst hatte sie das Etikett ‘Gastarbeiterliteratur’. Das Etikett wurde mit den Jahren immer wieder ausgewechselt. Einmal stand ‘Ausländerliteratur’, dann ‘Literatur der Fremde’ oder aber ‘interkulturelle Literatur’ darauf. Momentan heißt die Schublade ‘MigrantInnenliteratur’.

(Seher Çakır 2007: 7)

Die Literatur von ZuwanderInnen hat in Deutschland eine andere Tradition und Rezeption als in Österreich. In der Bundesrepublik fand sie in den 1970er bzw. 1980er Jahren unter den Begriffen ‘Gastarbeiter-’ bzw. ‘Ausländerliteratur’, die sowohl von den so bezeichneten AutorInnen als auch von einzelnen WissenschaftlerInnen geprägt wurden, Beachtung. In Österreich gewann die Literatur von ZuwanderInnen erst in den 1990er Jahren Sichtbarkeit. In diesem Unterkapitel werde ich einen historischen Überblick zur Situation in den beiden Ländern geben²⁷ und auf Entwicklungen im wissenschaftlichen Bereich sowie auf die Förderlandschaft der AutorInnen hinweisen.

²⁷ Für einen ausführlichen Beitrag über die Entwicklungen in den beiden Ländern vgl. Sievers 2008: 1217-1235.

5.1 Entwicklungen im bundesdeutschen Raum seit den 1970er Jahren

In der deutschen Bundesrepublik herrschte nach dem Zweiten Weltkrieg Arbeitskräftemangel. Daher beschloss die Regierung, Arbeitskräfte aus dem Ausland zu rekrutieren. Die erste Anwerbephase der Regierung startete 1955 und dauerte bis zum Anwerbestopp 1973 (Chiellino 2000: 2). Deutschland schloss Arbeitsabkommen, zuerst 1955 mit Italien, später dann mit Griechenland, Spanien, der Türkei, Marokko, Portugal, Tunesien und mit dem ehemaligen Jugoslawien (vgl. Chiellino 2000: Einleitung). Die Regierung holte sogenannte ‘Gastarbeiter’ ins Land, mit dem Ziel, dass sie zum wirtschaftlichen Wiederaufbau der Bundesrepublik beitrugen. Die Arbeitsabkommen beschränkten sich auf eine begrenzte Zeit: Wenn die ausländischen Arbeitskräfte nicht mehr gebraucht werden, sollten sie wieder in ihr Herkunftsland zurückkehren. Die ersten ‘Gastarbeiter’ waren vor allem Männer. Viele Frauen kamen als Begleitung ihrer Ehemänner nach Deutschland; waren aber auch selbst Arbeitnehmerinnen.²⁸

Die sogenannte ‘Gastarbeiter- oder Ausländerliteratur’ entwickelte sich aus dieser ‘Gastarbeiterbewegung’ heraus. Es ist jedoch schwierig, eine genaue zeitliche Eingrenzung vorzunehmen. Wiebke Sievers setzt die Entstehung der ‘Gastarbeiterliteratur’ in den 1970er Jahren an. Sie geht von einzelnen AutorInnen und ihren Publikationen in Deutschland aus, wie z.B. Aras Ören, ‘one of the first widely successful guest worker writers’ (Sievers 2008: 1219). Ören wurde 1939 in der Türkei geboren und lebt seit 1969 in Berlin. Er war bereits in der Türkei schriftstellerisch tätig und publizierte seine ersten deutschen Übersetzungen in den 1970er Jahren. Arlene Teraoka hingegen setzt das Aufkommen dieser Literatur zeitlich etwas später an: ‘Although foreign workers have been the subjects, if not also the authors, of works in their national languages since the 1960s, the so-called *Gastarbeiterliteratur* has been largely a phenomenon of the 1980s’ (Teraoka 1987: 80). Obwohl der Begriff eine bestimmte Autorengruppe bezeichnet, waren paradoxerweise nur einige wenige der

²⁸ Da in der später aufkommenden ‘Gastarbeiterliteratur’ vorwiegend Männer vertreten waren und sich als Sprachrohr dieser Gruppe verstanden, verwende ich den Begriff ‘Gastarbeiter’ ausschließlich in männlicher Form. Wenn auch in der öffentlichen Wahrnehmung der ‘Gastarbeiter’ männlich war, so holte die Regierung doch auch viele Frauen als Arbeitskräfte in die Bundesrepublik vgl. Mattes, Monika (2005): ‘Gastarbeiterinnen’ in der Bundesrepublik. Anwerbepolitik, Migration und Geschlecht in den 50er bis 70er Jahren. Frankfurt am Main: Campus.

Autoren, die zur ‘Gastarbeiterliteratur’ gezählt wurden, selbst (Gast-)Arbeiter (vgl. Teraoka 1987: 83, Suhr 1989: 81).

Es waren bestimmte Autorengruppen und Institutionen, die die Begriffe der ‘Gastarbeiterliteratur’ prägten. ‘Unlike the term “guestworker” itself, this description [Anm.: “guestworker literature”] was not imposed by the German majority. On the contrary, the authors intentionally deployed the paradoxical term “guestworker” as a group identifier, thereby turning the stigma into a signifier of resistance’ (Sievers 2008: 1219). Die Autoren verstanden die Bezeichnung anfänglich durchaus auch als eine Form von Protest, mit der sie auf ihren Ausschluss vom deutschen Literaturbetrieb bzw. auf ihre Nicht-Sichtbarkeit aufmerksam machen wollten.²⁹ Autoren-Initiativen, die sich aus dem ‘Gastarbeiter’-Kontext heraus entwickeln, sind beispielsweise der 1980 gegründete Verein PoLiKunst (Polynationaler Literatur- und Kunstverein) oder die Publikationsreihe *Südwind gastarbeiterdeutsch*. In dieser Reihe ließen die Herausgeber Franco Biondi, Rafik Schami, Jusuf Naoum und Suleman Taufiq MigrantInnen selbst zu Wort kommen und veröffentlichten neben Texten (Lyrik und Prosa) auch Illustrationen und Zeichnungen. Im Vorwort des ersten Bandes wird die programmatische Ausrichtung der Reihe folgendermaßen definiert: Sie stehe für eine ‘Bestandsaufnahme der Bedingungen, unter denen die Gastarbeiter leben. Wir meinen, daß die Erkenntnis der Bedingungen einen ersten Schritt zur Solidarität darstellt, die eine Voraussetzung für eine hoffnungsvolle Perspektive ist’ (Biondi 1980: 4). Die Herausgeber betonten den politischen und protokollarischen Charakter der Literatur; denn eine klassenkämpferische und solidarisierende Komponente ist ein wesentliches Merkmal der ersten ‘Gastarbeiterliteratur’. Die stark autobiografisch geprägten Texte sollten bei den LeserInnen Betroffenheit wecken, damit diese ein Gefühl der Solidarität mit den migrantischen Schicksalen entwickeln konnten (vgl. ‘Gastarbeiterliteratur’ als ‘Betroffenheitsliteratur’, Biondi und Schami 1981: 124-136). 1983 benannten die Herausgeber die Reihe *Südwind gastarbeiterdeutsch* in *Südwind Literatur* um. ‘The change of name indicates a change of attitude of the editors. A definite move from political issues to a more literary program is obvious’ (Suhr 1989: 80). Suhr spricht ein Problem an, das der ‘Gastarbeiterliteratur’ von Seiten der Rezeption her begegnete. Der

²⁹ Vgl. Taufiq (1985: 65-69) sowie die Autorendiskussionen: ‘Wir sprechen ihre Sprache und sie hören uns doch nicht zu! Sind wir zu schlecht für den deutschen Literaturbetrieb?’ (Amirsedghi, Bleicher 1997: 116-137).

wissenschaftliche Betrieb und die Literaturkritik lasen und diskutierten die Texte anfänglich als ‘soziologische Dokumente’ und negierten ihre ästhetische Dimension (vgl. Sievers 2011: 200-203 sowie ferner Taufiq 1985: 65-69). Ein weiterer Grund für die Namensänderung in *Südwind Literatur* ist aber wahrscheinlich auch, dass viele der späteren Autoren nicht mehr aus dem (Gast)Arbeiter-Umfeld kamen und sich somit die Autorengruppe erweiterte.³⁰ Im akademischen Diskurs löste daher der Begriff der ‘Ausländerliteratur’ den der ‘Gastarbeiterliteratur’ ab (vgl. Ackermann 1982, 1983, 1986).

Neben einzelnen Autoren (-gruppen) aus dem ‘Gastarbeiter’-Umfeld trug der akademische Betrieb zur Profilbildung einer ‘Gastarbeiter-Literatur’ bei. Irmgard Ackermann und Harald Weinrich vom Institut für Deutsch als Fremdsprache an der Universität München initiierten in den 1980er Jahren insgesamt vier Literaturpreisausschreibungen für AutorInnen ‘nicht deutscher Muttersprache’. Die Ausschreibungstitel waren: ‘Deutschland, fremdes Land’ (1979), ‘Als Fremder in Deutschland’ (1981), ‘In zwei Sprachen leben’ (1983) sowie ‘Über Grenzen’ (1985). Die ausgewählten Texte der letzten drei Preisausschreibungen wurden anschließend vom Deutschen Taschenbuchverlag³¹ in einem Sammelband publiziert (vgl. Ackermann 1982, 1983 sowie Esselborn 1987). Das Engagement von Ackermann und Weinrich ist nicht unproblematisch. Scharfe Kritik aus dem literaturwissenschaftlichen Kontext äußerten etwa Suhr (1989) und Teraoka (1987):

[...] Ackermann and Weinrich do more than create a new area of scholarship for themselves; as the editors of three volumes of literature published by Deutscher Taschenbuch Verlag, they have had the power, in essence, to define and control the literary phenomenon they study. (Teraoka 1987: 92)

In den Anthologien merken die Herausgeber Irmgard Ackermann und Karl Esselborn, der ebenso am Institut für Deutsch als Fremdsprache tätig war, wiederholt an, sie hätten mit den Preisausschreibungen ‘für viele Ausländer einen Anstoß zum Schreiben in der Fremdsprache gegeben’ (Ackermann 1983: 247). Bei ihrer letzten Preisausschreibung

³⁰ Vgl. AutorInnen um den Literaturpreis, der vom Institut für Deutsch als Fremdsprache an der Universität München ausgeschrieben wurde.

³¹ Wichtig zu erwähnen ist, dass sich in Westdeutschland bereits sehr früh Verlage fanden, die die Literatur von Zugewanderten und Arbeitsmigranten veröffentlichten. Ahmet Doğan etwa gründete Ende der 1970er Jahre den Ararat-Verlag, der bis 1985 publizierte und sich v.a. auf türkische Literatur fokussierte. Weitere Beispiele sind der Rotbuch Verlag, der seit 1973 besteht, die edition der 2, Buntbuch, CON und der Verlag Atelier im Bauernhaus (vgl. Sievers 2008: 1222).

bekamen Ackermann und Weinrich rund 340 Einsendungen. Darunter fanden sich ‘zahlreiche Sprachlehrer und Sprachlehrerinnen, Deutschdozenten und Lektoren, Studenten und Studentinnen der Germanistik und des Deutschen als Fremdsprache, Übersetzer und Übersetzerinnen, Dolmetscher. Andere akademische Berufe, Angestellte und Arbeitsemigranten sind relativ selten vertreten’ (Esselborn 1987: 263). Die Preisausschreiben sprechen bestimmte Gruppen von Schreibenden an – den ‘(Gast)Arbeiter’ scheinen sie nicht zu erreichen. Problematisch ist darüber hinaus, dass sich die Jury ausschließlich aus ‘Deutschen’ zusammensetzte (vgl. Suhr 1989). Bei der dritten Ausschreibung waren es beispielsweise: der Schriftsteller Michael Krüger, der Schriftsteller und Univ.-Prof. Dietrich Krusche, der Journalist und Schriftsteller Hans Schwab-Felisch sowie Irmgard Ackermann und Harald Weinrich.

Trotz der durchaus berechtigten Kritik stellt sich jedoch die Frage, ob die ‘Gastarbeiter- oder Ausländerliteratur’ nicht gerade wegen des Engagements von Ackermann und Weinrich einer breiteren Leserschaft zugänglich wurde. Diese Literaturförderungen haben sicher dazu beigetragen, dass ZuwanderInnen als AutorInnen in der Literaturkritik und dem literaturwissenschaftlichen Bereich sichtbar wurden. In den Anthologien, die Ackermann und Esselborn nach den Preisausschreiben veröffentlichten, bekamen die AutorInnen eine erste Möglichkeit, ihre literarischen Texte einer größeren LeserInnenschaft vorzustellen. Aus dem Engagement von Ackermann und Weinrich für eine Literaturförderung von Zugewanderten in Deutschland entstand die Idee zum Adelbert-von-Chamisso-Preis.³² Der mittlerweile renommierte Literaturpreis wird seit 1985 jährlich von der Robert Bosch Stiftung vergeben und zeichnet ‘deutsch schreibende Autoren nicht deutscher Muttersprache’ aus. Unter den ersten Preisträgern waren Autoren aus dem Umfeld der ‘Gastarbeiterliteratur’, so z.B. Aras Ören (1985), Franco Biondi, Gino Carmine Chiellino (1987) und Yüksel Pazarkaya (1989). Darüber hinaus gibt es seit 2000 an der Technischen Universität in Dresden die sogenannte ‘Chamisso-Poetikdozentur’. In der Ausschreibung heißt es über diese: ‘Die Dresdner Chamisso-Poetikdozentur wird an jene Autoren und Autorinnen vergeben, die aufgrund ihrer spezifischen Prägungen prädestiniert sind, Fragen nach Migrationserfahrungen, freiwilliger oder erzwungener Mobilität sowie nach Alteritäts- und Identitätskonzepten in das Zentrum biographischer

³²Adelbert-von-Chamisso-Preis der Robert Bosch Stiftung:
<http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/4595.asp> [letzter Zugriff am 31.05.2012].

und poetologischer Reflexion zu stellen.’³³ Die ersten Dozenten waren, wie beim Adelbert-von-Chamisso Literaturpreis, aus dem ‘Gastarbeiter’-Umfeld.

In den 1980er Jahren dokumentierten zunehmend Reportagen die Lebens- und Arbeitswelt von ausländischen Arbeitern (vgl. Weigel 1992: 185-188). Doch oft berichteten nicht die Betroffenen selbst, sondern die Beiträge kamen von Vertretern der deutschen Mehrheitsgesellschaft. Prominentes Beispiel ist die investigative Sozialreportage *Ganz unten* von Günter Wallraff. Der Journalist und Schriftsteller nahm in den 1980er Jahren die Identität des fiktiven türkischen Gastarbeiters ‘Ali’ an und erlebte zwei Jahre lang aus der ‘Minderheiten’perspektive den deutschen (Arbeits-) Alltag. Von seinen vorwiegend negativen Erfahrungen, von Rassismus, Schikanen und Diskriminierung berichtete Wallraff in seinem Buch *Ganz unten* (1985), das kurz darauf auch verfilmt wurde. Bei ihm, so die Kritik, seien die eigentlichen Protagonisten (u.a. türkische Arbeiter) mehr Objekte seiner Reportagen:

Wallraff knows even before taking on the role of the Turk exactly what he will find [...] (115) [...] Turks in *Ganz unten* are there to help Wallraff set the stage, to create an opportunity for him to place Germans in a situation in which they must, in one way or the other, respond to his probing questions. This suggests that Wallraff’s work is not really about Turks at all, but rather about creating a vehicle in which Wallraff may present his own views of the Federal Republic. (Teraoka 1989: 117)

Anhand der beiden Beispiele, der Enthüllungsreportage von Wallraff und der Literaturförderung durch Ackermann und Weinrich, zeigt sich, dass die Profilbildung einer ersten Gastarbeiter- und Ausländerliteratur bzw. die Beschreibung ihrer Lebens- und Arbeitsumstände zu einem nicht unwesentlichen Teil von ‘außen’ vorgenommen wurde.

Bis Mitte der 1980er herrschten in der Literaturwissenschaft die Begriffe der ‘Gastarbeiter-’ und ‘Ausländerliteratur’ vor (vgl. Ackermann 1982, 1983; Esselborn 1987); danach wurden sie von anderen Bezeichnungen abgelöst (Hübner 2009: 24). Heidi Rösch aus dem Bereich der interkulturellen Pädagogik kommt etwa zum Schluss, dass der Begriff der ‘interkulturellen Literatur’, den sie als zukunftsweisend ansieht,

³³ Dresdner Chamisso-Poetikdozentur:

http://tu-dresden.de/die_tu_dresden/zentrale_einrichtungen/mez/dateien/Projekte/Chamisso [letzter Zugriff am 10.02.2014]. Poetikvorlesungen, zu denen bekannte SchriftstellerInnen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur eingeladen werden, um über ihre literarische Arbeitsweise und Poetik zu sprechen, gibt es an verschiedenen Universitäten in Deutschland. Die wohl renommiertesten sind die Frankfurter Poetik-Vorlesungen, die jährlich stattfinden.

stärker positioniert werden sollte: ‘Monokulturelle Literatur kann im Zeitalter der Globalisierung nicht mehr viel (aus-) sagen, die Epoche der interkulturellen Literatur ist an der Zeit [...]’ (Rösch 2004: 108f). In vielen aktuellen Publikationen werden mehrsprachige AutorInnen und ihre Texte, neben der ‘Interkulturellen Literatur’ (Rösch 1992, Chiellino 2000, Hofmann 2006), unter ‘Migrantenliteratur’ oder ‘Migrationsliteratur’ besprochen (vgl. z.B. einzelne Aufsätze in Heinz Ludwig Arnolds *Text & Kritik* Reihe *Migration und Literatur* 2006). Der Begriff ‘Migrantenliteratur’ fokussiert mehr biografische Aspekte der AutorInnen, während ‘Migrationsliteratur’ mehr Themen und Schreibweisen in den Mittelpunkt stellt (vgl. Weigel 1992).

Anfang der 1990er Jahre traten zunehmend AutorInnen ins Rampenlicht des deutschen Literaturbetriebs, die einer Literatur von ZuwanderInnen neue sprachexperimentelle Impulse gaben und zu einer Profilbildung einer neuen Generation beitrugen. Die Verleihung des Ingeborg Bachmann Preises an Emine Sevgi Özdamar leitete ‘eine Wende in der Wahrnehmung der Migrantenliteratur’ ein (Schmitz 2009: 44). Auch Primus-Heinz Kucher (2003: 150) und Martin Hielscher sprechen im Hinblick auf Özdamar von einem ‘Paradigmenwechsel’: ‘Özdamar bemühte sich in ihrem in Klagenfurt gelesenen Text nicht mehr um “Integration”, sondern um eine eigensinnige und eigenständige Literatursprache, die keinen “interkulturellen” Sonderstatus mehr für sich beanspruchte’ (Hielscher 2006: 196). Özdamar war die erste Schriftstellerin mit nicht deutscher Muttersprache, die 1991 für *Das Leben ist eine Karawanserei* diesen begehrten Preis erhielt. Ein anderer Autor, der dieser ‘neuen Generation’ den Weg bereitete, ist Feridun Zaimoglu. Großes Aufsehen erregte bei seinem Erscheinen 1995 sein Buch *Kanak Sprak*, das in aggressiver Abgrenzung zur ‘Gastarbeiterliteratur’ die Sprache des Kanaken, so die provokante Selbstbezeichnung,³⁴ in den Blickpunkt rückte, bewusst polarisierend kulturelle Differenzen betonte und so soziale Hierarchien offenlegte. Durch das Spiel mit verschiedenen sprachlichen Ebenen und die Einbeziehung von Soziolekten schuf der ‘subversive Sprachartist’ Zaimoglu eine eigene Kunstsprache, die die Grenzen und Möglichkeiten des Deutschen austestet und überschreitet (vgl. Gerdes 2008: 65-81).

³⁴ Zaimoglu deutet, wie es früher die Gastarbeiter-Autoren mit dem Begriff des ‘Gastarbeiters’ versuchten, den Ausdruck ‘Kanake’ neu. Der Begriff ‘Kanake’ war ursprünglich eine Fremdzuschreibung, ein Schimpfwort für Türken in Deutschland. Zaimoglu nimmt den abwertenden Ausdruck und nützt ihn für eine Neupositionierung.

Diese Neupositionierung junger AutorInnen spiegelt sich auch in jenen Anthologien wider, die um 2000 herausgegeben wurden: z.B. von Joachim Lottmann *Kanaksta: von deutschen und anderen Ausländern* (1999), Ilija Trojanow *Döner in Walhalla* (2000), Jamal Tuschik *Morgen Land. Neueste deutsche Literatur* (2000) oder Nicol Ljubic (u.a.) *Feuer, Lebenslust! Erzählungen deutscher Einwanderer* (2003).³⁵

Die Anthologien, in denen nun zugewanderte Autoren selbst als Herausgeber auftreten,³⁶ ironisieren Vorstellungen vom Fremdsein, vom Leben im Exil und dem Exotismus, der dieser Literatur zugeschrieben wird. Ersichtlich wird der spielerische und ironische Umgang mit Klischees bereits in der Titelgebung, in der intertextuelle Verweise hergestellt werden, die zu einer humoristischen Brechung führen. Der Dualismus vom 'eigenen und fremden', wird z.B. in Lottmans Buchtitel von 'deutschen und anderen Ausländern' unterlaufen. Ljubic hingegen knüpft mit *Feuer, Lebenslust! Erzählungen deutscher Einwanderer* an unterschiedliche intertextuelle Referenzpunkte aus der deutschen/österreichischen Kulturtradition an: 'Feuer, Lebenslust!' bezieht sich auf die Operette *Die Fledermaus* (1874 uraufgeführt) von Johann Strauss. Der Untertitel hingegen verweist auf Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795). 'Feuer, Lebenslust!' wird durch das Buchcover ironisiert: darauf ist eine Frau am (Küchen-) Tisch sitzend zu sehen, die lustlos ein Fernsehprogramm durchblättert. Von Lebenslust fehlt hier jede Spur.

In den Titeln der Anthologien, aber auch in den Vor- bzw. Nachworten sind die Herausgeber sichtlich um eine Abgrenzung zur ersten 'Gastarbeitergeneration' (auch zu einer 'Migrantenliteratur') bemüht. Sie engagieren sich für eine Neupositionierung einer zweiten und dritten Generation von AutorInnen. Auffallend ist, dass die Autoren oft auf die 'Bereicherung' für die deutschsprachige Gegenwartsliteratur hinweisen (vgl. Klappentext Ljubic 2003). Im Klappentext von *Döner in Walhalla* stellt der Herausgeber fest: 'Die deutsche Gegenwartsliteratur ist kosmopolitisch, aber anders als in England oder Frankreich wird dieser Reichtum in der Öffentlichkeit nur in Einzelfällen, aber nicht als Strömung wahrgenommen.' Trojanow spricht in seinem Vorwort von einer 'neuen Internationalität der deutschsprachigen Literatur' (Trojanow

³⁵ Ich verweise auf die sehr gute Übersicht und Diskussion neuerer Anthologien von Julia Abel in ihrem Aufsatz 'Positionenlichter. Die neue Generation von Anthologien der "Migrationsliteratur"' (Abel 2006: 233-245).

³⁶ Herausgeber der Anthologien, auf die sich der Beitrag von Julia Abel bezieht, sind ausschließlich männliche Autoren.

2000: 12). Ähnliches ist auch bei Tuschik, der einen rebellischen und z.T. polemisierenden Ton anschlägt, zu lesen: ‘Diese Anthologie dient dem Zweck, meine These zu unterstützen, daß die deutsche Literatur an den ethnischen Rändern der Gesellschaft intensiv befruchtet wird’ (Tuschik 2000: 284).

5.2 Entwicklungen in Österreich seit den 1990er Jahren

Erst in den 1990er Jahren vor dem Hintergrund gesellschafts-politischer Bewegungen im Zuge der ‘Waldheim-Debatte’ und strukturellen Veränderungen,³⁷ wie ich sie im ersten Kapitelabschnitt dieser Arbeit diskutiere, fand die Literatur von Zugewanderten eine Öffentlichkeit und wurde erstmals als literarisches Phänomen wahrgenommen (vgl. Kucher 2001: 151, Sievers: 2008). Eine Reihe von Anthologien erschienen, die Texte von Zugewanderten publizierten und so zu einer Profilbildung dieser Literatur beitrugen. Das sind (in Auswahl): Gerald Nitsches *Österreichische Lyrik und kein Wort Deutsch. Zeitgenössische Dichtungen der Minoritäten* (1990) sowie *Brücken. Ein interkulturelles Lesebuch* (1995) Helmut A. Niederles *Die Fremde in mir. Lyrik und Prosa der österreichischen Volksgruppen und Zuwanderer. Ein Lesebuch* (1999), der vom Milena Verlag herausgegebene Sammelband *Eure Sprache ist nicht meine Sprache. Texte von Migrantinnen in Österreich* (2002) oder Milo Dors Anthologie *Angekommen. Texte nach Wien zugereister Autorinnen und Autoren* (2005).

Programmatisch ist der im Jahr 2000 in der österreichischen Tageszeitung *Die Presse* erschienene Artikel von Karl-Markus Gauß ‘Mir san die Kümmel-Österreicher’. Der Titel ist einem Gedicht des Autors Şenol Akkılıç entnommen, das er im Wiener Dialekt verfasste: ‘Mir san die Neichn,/ mir san die Echtn,/ mir san die Kümmel-Kanaken-Österreicher.// Fragts uns net,/ woher wir kumman,/ fragts uns net,/ wer mir san./ Mir san jetzt do daham’ (Gauß 2000: II). Gauß betont in dem Artikel die sprachliche Bereicherung, die die AutorInnen mitbringen, aber auch die ‘reizvollen Übergänge, die die Teilhabe an mehreren Kulturen zugleich ermöglichen’ (ebd. I). Wie

³⁷ Vgl. Matti Bunzl (2004) erforscht die strukturelle Ausgrenzung von Juden und Homosexuellen in Wien und beschreibt die zunehmende Sichtbarkeit dieser Gruppen im öffentlichen Raum. Seine Überlegungen können auch auf andere marginalisierte Gruppen, wie Minderheiten und MigrantInnen, ausgeweitet werden. Bunzl (2004), Beilein (2008) und Reiter (2013) stellen fest, dass v.a. in den 1990er Jahren ein struktureller Wandel, initiiert auch durch die Waldheim-Debatte 1986, stattfand. 1986 hatte auch Auswirkungen auf die Positionierung und zunehmende Politisierung österreichisch-jüdischer AutorInnen wie Doron Rabinovici oder Robert Schindl (vgl. Beilein 2008, Reiter 2013).

Gauß bemühten sich einzelne Personen und Gruppen um ein Sichtbarmachen zugewanderter AutorInnen in der Öffentlichkeit. Sie wurden unterstützt und motiviert ‘von österreichischen Schriftstellern, die sich ihrerseits für Aspekte des Fremden interessieren, wie z.B. Barbara Frischmuth, Erich Hackl, Peter Heinisch, oder von AutorInnen, deren Familien- und/oder Schreibgeschichte selbst mit Erfahrungen der Mehrsprachigkeit, des Sprachwechsels oder der Immigration verknüpft ist. Neben den ethnischen Minoritäten und ihren Literaturen wären in diesem Kontext Namen wie Milo Dor, Radek Knapp, Doron Rabinovici, Peter Turrini oder Vladimir Vertlib zu erinnern’ (Kucher 2001: 151). Zusätzlich bemühten sich zunehmend Verlage um die AutorInnen und publizierten ihre Texte: ‘The interested publishers often either had a long history in publishing autochthonous minority literature, such as Drava, well known for its publication of Slovene writing, or were more recent foundations, dedicated to the promotion of minority cultures and literatures, such as EYE in Innsbruck, Kitab in Klagenfurt and, most importantly, edition *exil* in Vienna’ (Sievers 2008: 1229). Gerald (Kurdoğlu) Nitsche gründete 1996 den EYE Verlag in Tirol. Über das Verlagsprogramm heißt es: ‘EYE ist ein Verlag mit klar umrissenem Programm: Literatur, speziell Lyrik, der Wenigerheiten, der Kleinen Völker Europas, für Wenigerheiten, d.h. bei EYE werden bibliophile, schön und aufwendig gestaltete Bücher in kleiner Auflage herausgegeben. Jede Anthologie ist zwei- bis dreisprachig, d.h. in der Originalsprache, deutscher Übersetzung und in der Mehrheitssprache des Landes.’³⁸ Der Drava Verlag in Klagenfurt entstand bereits 1953. Schwerpunkte des Verlages sind u.a. kärntner-slowenische AutorInnen, aber auch Übersetzungen deutschsprachiger Literatur ins Slowenische.

Im Kontext der Literaturförderung selbst gibt es in Österreich, aber auch soweit mir bekannt ist im bundesdeutschen Raum, keine mit *exil* vergleichbare Institution, die in diesem Ausmaß AutorInnenförderung betreibt. Seit 2009 besteht jedoch neben dem *exil* Preis ‘schreiben zwischen den kulturen’ der sogenannte ‘Hohenemser Literaturpreis’.³⁹ Der Schriftsteller Michael Köhlmeier initiierte diesen Preis in der Stadt Hohenems in Vorarlberg; Veranstalter sind der Verein Viertel Forum und das Kulturreferat der Stadt Hohenems in Zusammenarbeit mit der Lesegesellschaft im

³⁸ EYE Verlag: <http://www.brg-landeck.tsn.at/~eye/progr.htm> [letzter Zugriff am 30.05.2012].

³⁹ Hohenemser Literaturpreis (auf der Website findet sich auch der Ausschreibungstext): <http://www.hohenems.at/de/kultur/literatur-und-geschichte/hohenemser-literaturpreis> [letzter Zugriff am 30.05.2012].

Jüdischen Museum Hohenems. Der Preis wird seit 2009 alle zwei Jahre an deutschsprachige Autoren und Autorinnen nichtdeutscher Muttersprache vergeben. Im Ausschreibungstext zum Preis heißt es: '[Die Texte] sollen in literarisch überzeugender Weise nicht nur migrantische Erfahrungen, sondern in freier Themenwahl das Ineinandergreifen verschiedener kultureller Traditionen und biographischer Prägungen vor dem Hintergrund einer sich beständig wandelnden Gegenwart thematisieren – einer Gegenwart, in der Sprache und Literatur wie auch Identität keinesfalls als Konstanten anzusehen sind'. Der Preis ist eng an die Geschichte der Stadt geknüpft. Im Rahmen der Preisverleihung 2009 betonte etwa der Kultur-Stadtrat 'Mit Blick auf die jüdische Geschichte der Stadt und angesichts eines migrantischen Bevölkerungsanteils von rund 16 Prozent sei es wichtig und fruchtbar, gerade in Hohenems Fragen der Kultur, der Identität und der Sprache zu thematisieren'.⁴⁰ Im Vergleich zum *exil* Literaturpreis sind die Preisgelder des Hohenemser Literaturpreises hoch dotiert: der Hauptpreis beläuft sich auf EUR 10.000 und der Anerkennungspreis auf EUR 3.000. Michael Stavarič, auch Adelbert-von-Chamisso Preisträger 2012, und Agnieszka Piwowska erhielten den Hauptpreis 2009; Eleonora Hummel jenen im Jahr 2011. Die Anerkennungspreise gingen an Susanne Gregor (2009) und Sandra Gugic – beide erhielten auch den *exil* Literaturpreis 'schreiben zwischen den kulturen' (Gregor 2010, Gugic 2008).

⁴⁰ Aussendung der APA ('Austria Presse Agentur') auf *derstandard* am 22.06.2009: <http://derstandard.at/1245669970656/Hohenems-Neuer-Literaturpreis-Migrationserfahrungen-und-Fragen-der-Identitaet> [letzter Zugriff am 21.01.2014]

[Odradek] sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnpule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte aneinandergeknotete, aber auch ineinanderverfützte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist [...].⁴¹

Franz Kafka (1919) 'Die Sorge des Hausvaters'

⁴¹ Kafka, Franz (1919): 'Die Sorge des Hausvaters'. In: Brod, Max (Hg.) (1965): *Franz Kafka: Gesammelte Werke. Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 170f.

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

In diesem Kapitel soll es um den theoretischen Hintergrund meiner Arbeit gehen, der sich aus Konzepten von Identität, Gemeinschaft und Kanon heraus entwickelt. In weiterer Folge hoffe ich zu zeigen, wie diese Begriffsfelder miteinander verbunden sind, aber auch wie hybride, transkulturelle Identitäten, die in AutorInnenbiografien und literarischen Texten zu finden sind, traditionelle Vorstellungen von Kanon und Kanonbildung infrage stellen.

6. Identitäten in Bewegung

Mit der Erfahrung der Migration geht ein Zurücklassen der 'Heimat' einher. Jean Améry stellte sich daher 1966 in einem seiner Essays die Frage: 'Wieviel Heimat braucht der Mensch?' (Améry 2002: 74-101). Die Antwort darauf kann unterschiedlich ausfallen. Manche Autoren und Autorinnen, die sich vielleicht mehr als Weltenbürger und Kosmopoliten sehen, gehen davon aus, dass es mehr als nur eine Heimat gibt. Man könne eine Heimat nicht verlieren, sondern nur eine oder mehrere weitere dazugewinnen. SchriftstellerInnen beispielsweise, die während des Holocausts ins Exil flüchteten, nahmen diese Erfahrung als Bruch wahr (vgl. Becker 2009). Verlust der Heimat bedeutete für sie Verlust der Identität. Ob nun das Zurücklassen der Heimat als Chance oder als schmerzhaftes Erinnerung empfunden wird, hängt wesentlich von den Erfahrungen ab, die der Exilant oder Migrant, freiwillig oder unfreiwillig, machen musste. Unterschiedliche Standpunkte hinsichtlich Heimat und 'Heimat' zeigen sich beispielsweise in den Schriften von Jean Améry und Vilém Flusser.

Beide Schriftsteller verbindet ihre 'Exil'-Erfahrung. Für Améry jedoch geht 'Exil' mit dem unwiederbringlichen Verlust der Heimat einher. Er argumentiert vor dem Hintergrund seiner eigenen Biografie: Im Dezember 1938 sah er sich auf Druck der Nationalsozialisten und seiner jüdischen Herkunft dazu gezwungen, seine Heimat zu verlassen (Pfäfflin 1996: 58). So floh er nach Belgien, konnte sich jedoch letztendlich nicht retten. Er wurde von Nationalsozialisten verhaftet und in ein Konzentrationslager überführt. Améry überlebte die Shoah, doch die traumatischen Erfahrungen prägten ihn nachhaltig. Im Kontext seiner Biografie (vgl. Arnold 1996, Heidelberger-Leonard 2004) sind auch viele seiner Texte zu verstehen. Heimatverlust geht bei ihm Hand in Hand mit

Instabilität und ‘Selbstentfremdung’. Seinen Gefühlszustand im Exil beschreibt er folgendermaßen: ‘Ich war kein Ich mehr und lebte nicht in einem Wir’ (Améry 2002: 78). Im Exil nach 1945 konnte Améry kein ‘Ich’, das sich der Gemeinschaft eines ‘Wir’ zugehörig fühlt, mehr herstellen. Darüber hinaus war ihm eine Rückkehr in seine alte ‘Heimat’ Österreich, aus der er einst vertrieben worden war, nicht mehr möglich. Er bekam dort auch nicht die schriftstellerische Anerkennung, die er sich erhoffte (Heidelberger-Leonard 2004). Die Heimat, für ihn das ‘Kindheits- und Jugendland’ (Améry 2002: 84), war unwiederbringlich verloren. Daher kommt Améry am Ende seines Essays auch zum düsteren Schluss: ‘Was bleibt, ist die nüchterne Feststellung: Es ist nicht gut, keine Heimat zu haben’ (ebd. 101). Den Verlust der Heimat, die unmögliche Rückkehr nach Österreich und die Selbstentfremdung im Exil konnte Améry nie überwinden. Er verübte 1978 Selbstmord – ironischerweise im Hotel ‘Österreicher Hof’ in Salzburg. Er konnte in Österreich nicht leben, zum Sterben jedoch zog es ihn in seine verlorene Heimat zurück.

Von einem anderen Verständnis von ‘Heimat’ geht Vilém Flusser aus. Der Kommunikations- und Medienphilosoph war, im Gegensatz zu Améry, der aus einfachen Verhältnissen stammte, Kind aus einer wohlhabenden jüdischen Akademikerfamilie (vgl. Guldin 2009). Er wuchs in Prag auf und hatte, als deutschsprachiger Jude, Außenseiter-Erfahrung. Flusser gelang eine frühe Flucht ins Ausland, zuerst nach England und später nach São Paulo. Diese bewahrte ihn vor der Deportation. Er entging jenen traumatischen Lager-Erfahrungen, die Améry prägten. Flusser schaffte es letztendlich, sich im Exil eine neue Existenz aufzubauen. Im Vergleich zu Améry besetzte er das ‘Exil’ positiv, da er der ‘Heimat’ eine andere Bedeutung zuschreibt. Flusser begreift das Exil als Chance, sich neue ‘Heimaten’ zu schaffen. ‘Heimat’ wird von ihm nicht geografisch auf ein Gebiet festgelegt, sondern er sieht es vielmehr als eine Art Beziehungsnetzwerk. Er fühlt sich dort zuhause, wo jene Menschen sind, die er liebt und denen gegenüber er Verantwortung empfindet (vgl. Flusser 2002: 99). Der Emigrant selbst, der die ursprüngliche Heimat verlässt, ist für Flusser kein seiner Umgebung Ausgelieferter. Ihm eröffnen sich durch Emigration neue Chancen und Möglichkeiten:

We, the uncounted millions of emigrants (whether we are guest workers, expellees, or intellectuals travelling from one seminar to another) do not recognize ourselves as outsiders, but rather as pioneers of the future. For this reason, the Vietnamese in

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

California, the Turks in Germany, the Palestinians in the Persian Gulf, and the Russian scientists at Harvard should not be considered pitiful victims in need of aid.
(Flusser 2002: 92)

In Flussers Schriften zeigt sich eine sehr positive und auch, wie in dem Zitat ersichtlich, zum Teil unkritische Bewertung der Emigration. Denn ob ein Emigrant z.B. ein (Kriegs-)Flüchtling ist oder ob man als Wissenschaftler Konferenzen und Seminare im Ausland besucht, macht einen Unterschied. Entscheidend ist auch, ob er unfreiwillig oder freiwillig sein Geburtsland verlässt und ob er längerfristig im Exil lebt oder nur als Reisender oder Tourist seine Abenteuerlust stillt. Erst vor dem Hintergrund unterschiedlicher Biografien, Erfahrungen und Motivationen, kann Emigration als positives oder negatives Erlebnis bewertet werden. Der Emigrant im Sinne Flussers als 'Pionier der Zukunft' ist in der glücklichen Lage, eine Verbundenheit zu mehr als einer 'Heimat' zu empfinden. Flusser meint in Bezug auf seine eigene 'Heimatlosigkeit': 'I am homeless, because there are so many homelands that make their home in me. [...] I feel at home in at least four languages' (ebd. 91). Weiter heißt es 'The migrant does not become free by denying his lost home, but by overcoming it. I am a citizen of Prague and of São Paulo and of Robion. I am Jewish, and I belong to the so-called German culture. I do not deny this. Indeed, I emphasize it, to be able to negate it' (ebd. 95). Flusser betont seine verschiedenen Identitäten und begreift sie somit als Teil seiner eigenen biografischen Vergangenheit. Der Migrant hat bei Flusser eine sehr aktive Funktion, denn er trägt Verantwortung für sein Leben und gestaltet es nach seinem Willen. Flusser als Kommunikations- und Medienphilosoph sieht dieses Aushandeln von Identität im Exil als eine Art Daten- und Informationsverarbeitung. Die Fremde erscheint dem Migranten als chaotisch und gefährlich; er musste die Sicherheit seiner Heimat aufgeben. Die Informationen, von denen er umgeben ist, haben für ihn noch keine Bedeutung, sondern müssen erst zu Bedeutung, zu einem Sinn, umgewandelt werden: 'One must "process" the data. It is a question of survival: if one to transform the data, one is engulfed by the waves of exile. Data transformation is a synonym for creation. The expelled must be creative if he does not want to go to the dogs' (ebd. 104). Für Flusser ist also Kreativität die Fähigkeit, Informationen zu verarbeiten. Diese Perspektive ist nur dem Exilanten möglich, da er seine Herkunftsheimat verloren hat und nun im Exil kreativ werden kann. Daher resümiert Flusser: 'Exile [...] is a breeding ground for the creative activity, for the new' (ebd. 109).

Trotz der unterschiedlichen Bewertungen von 'Exil' und 'Heimat' war sowohl für Améry als auch für Flusser die Erfahrung im Exil ein kreatives Moment, das ihre literarische Produktion maßgeblich beeinflusste. Auf dieses Potential des Emigranten verweist auch Salman Rushdie in seinem Essayband *Imaginary Homelands* (1992) und stellt fest: 'Sometimes we [Anm.: Rushdie verweist mit dem 'wir' auf MigrantInnen, SchriftstellerInnen, die aus ihrem Geburtsland emigrierten. Er selbst wurde 1947 in Bombay geboren und kam als Jugendlicher nach Großbritannien] feel that we straddle two cultures; at other times, that we fall between two stools. But however ambiguous and shifting this ground may be, it is not an infertile territory for a writer to occupy' (Rushdie 1992: 15). Dieser Verlust kann demnach als produktives und kreatives Element verstanden werden, das dem Schriftsteller neue Erfahrungs- und Wahrnehmungskontexte eröffnet, die sich in seinen literarischen Arbeiten niederschlagen.

Auch für viele Autorinnen und Autoren, mit denen ich mich im Rahmen dieser Arbeit beschäftige, ist die Erfahrung der Migration ein kreatives Moment. Sie alle schreiben auf Deutsch und nicht in ihrer 'Muttersprache'. Viele verweisen in ihren Texten auf Metaphern der Bewegung wie Migration, Reise, Flucht oder Wanderschaft. Die literarischen Subjekte, die ihre Texte bevölkern, werden von unterschiedlichen kulturellen Räumen geprägt. Aber nicht nur in den gewählten Themen, sondern auch in der Schreibweise, in der Sprache selbst, wird Bewegung sichtbar. Einige Schreibende greifen Ausdrucksweisen anderer Sprachen (u.a. ihrer Muttersprache) auf und 'übersetzen' sie ins Deutsche. Der Autor Grzegorz Kielawski beispielsweise erzählte mir im Rahmen unseres Gespräches, dass er seit rund drei Jahren an einem zweisprachigen Roman arbeite. Er verfasste den Text zuerst in seiner Muttersprache Polnisch und übersetzte ihn dann ins Deutsche. Bei seiner Übersetzung stellte sich schnell heraus, dass es nicht möglich ist, den Text 1:1 zu übertragen. Den Arbeitsprozess schilderte er folgendermaßen:

Wenn ich dann einen Satz auf Polnisch schreibe und ihn übersetze, dann fällt es mir auf ... eigentlich kann er im Deutschen mehr hergeben als er im Polnischen hergibt. Dann erweitere ich ihn: es kommt ein Gedanke hinzu, ein Bild, eine Erfahrung, ... es kann auch ein Monat später stattfinden... und es muss natürlich auch irgendwie rückübersetzt werden. Und während der Rückübersetzung, es sind zum Beispiel zwei Tage vergangen, kommt wieder eine neue Erfahrung hinzu. Und die Erfahrung muss natürlich aufgeschrieben und rückübersetzt werden. Und bei der Rückübersetzung kann es wieder

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

passieren, dass zwei Stunden vergangen sind, und nach diesen zwei Stunden kommen wieder neue Bilder hinzu, oder man ergänzt oder streicht... und so geht es dahin.

(Grzegorz Kielawski im Gespräch mit der Verfasserin am 13.04.2011)

Übersetzung ist dabei als Bewegung zu verstehen; und zwar als Transfer von Wörtern und Ausdrücken von einem Sprachraum in einen anderen. Mit der Übersetzung geht auch immer eine Veränderung der Zielsprache bzw. der übersetzten Ausdrücke und Metaphern einher (vgl. u.a. Benjamin 1972). Walter Benjamin betont, '[d]aß eine Übersetzung niemals, so gut sie auch sei, etwas für das Original zu bedeuten vermag, leuchtet ein' (Benjamin 1972: 10). Er geht nicht von einem Original aus, das es 1:1 zu übersetzen gilt. Vielmehr ist das Übersetzen ein Prozess, in dem Bedeutungen interpretiert werden und etwas Neues, ein 'Dazwischen' (zwischen den Bedeutungen) hinzukommt. Übersetzung ist aber nicht nur ein sprachwissenschaftlicher Vorgang, sondern verweist auch auf kulturelle Prozesse. Die Literatur- und Kulturwissenschaft spricht von einem sogenannten 'translational turn' (Bachmann-Medick 2010: 238-283). Dieser begreift auch Kultur als Übersetzungsprozess. Dieses Konzept der 'kulturellen Übersetzung' wendet sich gegen ein starres und essentialistisches Kulturverständnis, das etwa Nationalkulturen eigen ist. Diese interpretieren Kultur und Sprache als 'Erbe', das über Generationen hinweg bewahrt werden muss. Kulturen jedoch sind vielmehr offen, prozesshaft und 'hybrid'. Ihre Übersetzung führt zu einer Auflösung von Dichotomien; wie etwa des Fremden und Eigenen. 'Peoples belonging to such cultures of hybridity have had to renounce the dream or ambition of rediscovering any kind of 'lost' cultural purity, or ethnic absolutism. They are irrevocably translated' (Hall 1992: 310). Dem Migranten oder Emigranten kommt damit eine wichtige Aufgabe zu, denn er kann, wenn er sich von einem monolithischen und essentialistischen Kultur- und Heimatverständnis löst, 'die Erfahrung von Liminalität und kultureller Hybridität aushalten und die verzeichneten Brüche und Interferenzen von kulturellen Mustern zu einem neuen Ganzen zusammenfügen' (Krohn 2007: X Vorwort).

Homi Bhabha knüpft an Walter Benjamins Essay 'Die Aufgabe des Übersetzers' (1972) an und entwickelt in Anlehnung an diesen seine Theorie des dritten Raumes. Durch vielfältige Übersetzungsprozesse eröffnet sich ein 'Dazwischen'. Ein sogenannter 'hybrider' dritter Raum: '[H]ybridity to me is the "third space" which enables other positions to emerge. [...] The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognisable, a new area of negotiation of

meaning and representation' (Bhabha 1990: 211). Durch die 'Bewegung', die Dislokation und die Verschiebung hin zu *anderen* Räumen ist es möglich, dass sich neue Identitäten und Subjekte artikulieren.

Ein Subjekt, das die hybriden Identitätskonstruktionen in der Gegenwartsliteratur vorwegnimmt, ist Odradek, eine Figur aus Franz Kafkas Erzählung 'Die Sorge des Hausvaters' (1919). 'Odradek' bringt auf den Punkt, was 'Identität' lösgelöst von 'Heimat' und einem essentialistischen Kulturbegriff kennzeichnet: Heterogenität, Uneindeutigkeit, Fragmentierung und Dezentrierung. Darüber hinaus ist 'Odradek' eine Metapher für 'das Fremde' und Unheimliche – denn es hat keine Wohnstätte, kein Zuhause. Es ist dem Hausvater von seinem Wesen und seiner Beschaffenheit her 'fremd'. Dieser kann es gedanklich bzw. sprachlich nicht fassen und in bereits vorhandene (sprachliche) Kategorien einordnen. AutorInnenpositionen und Identitätskonstruktionen in literarischen Texten, um die es in dieser Arbeit gehen soll, lassen sich, wie Odradek, nur schwer begrenzen. Sie stellen (nationalstaatlich geprägte) Kategorien infrage. Viele AutorInnen versuchen, sich sowohl im öffentlichen Diskurs als Schreibende als auch in ihren literarischen Arbeiten, von diesen abzugrenzen und jenseits zu verorten – obwohl sie dennoch auch von diesen geprägt werden.

7. Gruppenidentität und ‘Gemeinschaft’

Stuart Hall weist in seinem 1994 erschienenen Aufsatz ‘Cultural identity and diaspora’ darauf hin, dass kulturelle Identitäten nur innerhalb der Repräsentation (z.B. im Film, in einem Musikstück oder einem Text) geschaffen werden. Sie sind nicht a priori vorhanden, sondern werden jeweils ‘produziert’: ‘[W]e should think [...] of identity as a “production”, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation’ (Hall 1994: 222). Die Repräsentation von zugewanderten Autoren und Autorinnen hat sich in Österreich der Verein *exil* zur Aufgabe gestellt. *Exil* strebt eine Sichtbarkeit von AutorInnen ‘mit Migrationshintergrund’ im literarischen Feld an. Daher werden im Rahmen des *exil* Literaturpreises ‘schreiben zwischen den kulturen’ vorrangig junge Autoren und Autorinnen ‘mit Migrationshintergrund’ oder nicht-deutscher ‘Muttersprache’ angesprochen bzw. Schreibende, die sich mit bestimmten ‘migrantischen’ Themen auseinandersetzen. *Exil* produziert und repräsentiert, so die These, von der ich in diesem Kapitel ausgehe, mit seinem jährlichen Literaturpreis ‘schreiben zwischen den kulturen’ sowie mit diversen Publikationen, öffentlichen Events wie Lesungen, eine Vorstellung von identitärer ‘Gemeinschaft’ mit. Jenen Begriff der ‘imagined community’ prägte Benedict Anderson. In seinem 1983 erschienenen Buch versucht er, mittels eines konstruktivistischen Ansatzes, die Entstehung und die Bedeutung der Nation zu erklären. Er sieht diese nicht nur als politisches Gebilde, sondern vielmehr als symbolische Gemeinschaft. Er definiert die Nation als ‘imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign’ (Anderson 1991: 6). Kennzeichnend für Andersons Idee der Nation ist, dass sie konstruiert (imagined), begrenzt (limited), souverän (sovereign) ist und auf der Idee der Gemeinschaft (community/fraternity) aufbaut. Im Gegensatz jedoch zu Andersons Verständnis ist die Gruppe von Autoren und Autorinnen um den Verlag *exil* nicht ‘vorgestellt’. Es sind nicht die Mitglieder der Autorengruppe selbst, die ihre Zusammengehörigkeit ‘imaginieren’, vielmehr ist es *exil* als Institution, die diese ‘Gemeinschaft’ mit ihrer Verlagspolitik konstruiert. Die AutorInnen selbst lassen sich nur schwer über Biografie und Herkunft einer Gruppe zuordnen. Beide sind vielmehr sehr heterogen. AutorInnen um den Verlag sind etwa aus Polen, der Slowakei, dem Iran, Bulgarien, der Türkei, Korea etc. nach Österreich zugewandert.

Es ist eine bewusste Lenkung bzw. Kulturpolitik, die hinter der Konstruktion der *exil* 'Gemeinschaft' steht. Insofern erinnert die hier konstruierte 'Gemeinschaft' auch mehr an eine 'Gesellschaft' wie sie Ferdinand Tönnies beschreibt. Der Soziologe Tönnies unterscheidet in seinem 1887 erschienenen Werk *Gemeinschaft und Gesellschaft* zwei verschiedene Ausprägungen des menschlichen Zusammenlebens. Er arbeitet erstmals, wie bereits der Buchtitel verweist, Merkmale der Konzepte 'Gemeinschaft' und 'Gesellschaft' heraus und stellt sie einander gegenüber. Die Unterscheidung, die er vornimmt, ist auch gegenwärtig noch relevant. 'Die Theorie der Gemeinschaft geht solchen Bestimmungen gemäss von der vollkommenen Einheit menschlicher Willen als einem ursprünglichen oder natürlichen Zustande aus [...]' (Tönnies 1887: 9). Das Verhältnis der Personen zueinander, die in einer Gemeinschaft leben, wird als ein natürliches und 'organisches' beschrieben. Er verweist auf die Gemeinschaft des Blutes, des Ortes und des Geistes. Als Beispiel nennt Tönnies die Familie, die er als traditionelle Form der Gemeinschaft ansieht, und ferner die Verwandtschaft, die Nachbarschaft oder Freundschaft (vgl. Tönnies 1887: 9-45). Von Interesse für mein Verständnis der *exil* AutorInnenförderung ist jedoch Tönnies Konzept der 'Gesellschaft'. Diese hält er im Gegensatz zur 'Gemeinschaft' für nichts Natürliches, sondern für kalkuliert und konstruiert. Die Verbindung zwischen den in einer Gesellschaft lebenden Personen wird als eine 'mechanische' charakterisiert. 'Die Theorie der Gesellschaft konstruiert einen Kreis von Menschen, welche, wie in Gemeinschaft, auf friedliche Art neben einander leben und wohnen, aber nicht wesentlich verbunden, sondern wesentlich getrennt sind [...]' (Tönnies 1887: 46). Und an anderer Stelle heißt es: 'Die Substanz des gemeinen Geistes ist so schwach, oder das Band, welches ihn mit den Anderen verbindet, so dünn geworden, dass es aus der Betrachtung ausscheidet' (Tönnies 1887: 279). Als Beispiel für Gesellschaft verweist Tönnies u.a. auf das großstädtische Leben bzw. auf den Staat und die Politik (vgl. Tönnies 1887: 46-95).

Gemein ist Andersons' Gemeinschaft und Tönnies' Gesellschaft, dass sie begrenzt und konstruiert sind, d.h. nicht 'natürlich' entstehen. Wichtig für Tönnies' Verständnis von Gesellschaft ist die Betonung der Autonomie der sie bildenden Individuen. Die Mitglieder einer Gesellschaft leben 'neben einander' und sind 'nicht wesentlich verbunden'. Dasselbe trifft auf die Gruppe von Autoren und Autorinnen um den Verein *exil* zu. Es gibt zwischen den einzelnen Mitgliedern keine 'comradeship' oder 'fraternity', wie sie Anderson in Bezug auf die Nation wahrnimmt, die den Verband

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

zusammenhalten. Nicht ihre Mitglieder 'imaginieren' ihre Gemeinschaft. Es ist vielmehr eine von außen, von *exil* als Institution gesteuerte Konstruktion, vergleichbar mit Tönnies Gesellschaft.

Die Autoren und Autorinnen selbst, das haben auch die von mir durchgeführten Interviews gezeigt, nehmen sich nicht als Teil einer institutionellen *exil* Gemeinschaft bzw. Gemeinschaft von nach Österreich zugewanderter AutorInnen wahr. In den Gesprächen wurde beispielsweise nie das 'wir' verwendet, in dem sich unter anderem eine Verbundenheit ausdrücken würde. Dieses kollektive 'Wir' prägte aber noch die AutorInnen der '(Gast)Arbeitergeneration' der 1970er Jahre in der Bundesrepublik. Die, vor allem männlichen, Autoren schlossen sich zu (Schriftsteller)Initiativen und Verbänden zusammen. Da viele 'Arbeiter' aus ähnlichen Herkunftsländern kamen und ein ähnliches Schicksal teilten, fand das politische 'wir' der Gemeinschaft auch literarisch Niederschlag:⁴² 'ich gehe nun in deutsche schule/ in volkshochschule/ deutsche sprache lernen/ Das buch ist jedoch sehr schlecht/ und die schule ist auch sehr schlecht./ Es ist nicht gut/ für uns ausländische arbeiter [...] / wir sind für euch nur gut zum arbeiten/ sonst nichts hier./ Es gibt gar nichts für uns.// nun diskutieren wir viel/ und sehen immer mehr die vielen diskriminierungen/ gegen uns gastarbeiter [...]' (vgl. Franco Biondis Gedicht 'Nicht nur gastarbeiterdeutsch', Ackermann 1983: 84-87, hier: 85f). In dem Gedicht artikuliert sich eine 'wir'-Solidarität gegen Diskriminierung und Ausgrenzung. In AutorInnengesprächen wie jene Diskussion mit dem Titel 'Wir sprechen ihre Sprache, doch sie hören uns nicht! Sind wir zu schlecht für den deutschen Literaturbetrieb?' (Amirsedghi 1997: 116-137) plädiert die Autorin Diana Canetti, Literatur nicht von Gesellschaft zu trennen und spricht sich für ein gemeinsames 'wir' unter zugewanderten Schreibenden aus: 'Als wir hierher kamen, hat ein Bruch stattgefunden, und man kann anschließend nicht so schreiben, als hätte dieser Bruch nie stattgefunden. Deswegen fände ich trotz unser Vielfältigkeit und Individualität gut, ein "Wir" Gefühl aller Autoren, für die Nicht-Deutsch die Muttersprache ist, zu entwickeln' (Amirsedghi 1997: 133). Im Gegensatz zur artikulierten 'wir'-Solidarität einer Gemeinschaft sehen Mitglieder einer 'Gesellschaft' den Verbund mehr als eine Art 'Mittel zum Zweck'. Einer Gemeinschaft geht es primär um das Wohl der gesamten Gruppe. In einer Gesellschaft jedoch verfolgen die Mitglieder individuelle Interessen.

⁴² Hier beziehe ich mich auf die von Irmgard Ackermann (1982, 1983, 1984) und Karl Esselborn (1987) herausgegebenen Anthologien in den 1980er Jahren.

Im Rahmen von *exil* etwa ist der Literaturpreis für einzelne AutorInnen eine Anerkennung sowie eine erste Publikationsmöglichkeit in den jährlich erscheinenden Anthologien. Grzegorz Kielawski, *exil* Literaturpreisträger 2007, bemerkte in dem von mir geführten Interview, dass er den Literaturpreis als förderlich für seine literarische Karriere ansieht. Er war für ihn eine wichtige Bestätigung als Schriftsteller. Eine literarische Öffentlichkeit wurde auf ihn aufmerksam und er konnte dadurch Kontakte zu Leuten im literarischen Feld knüpfen; z.B. zu Nikolaus Scheibner, Herausgeber der Zeitschrift *zeitzoo*. *Zeitzoo* widmet sich der zeitgenössischen Literatur und bildenden Kunst in Österreich. Kielawski schreibt mittlerweile als Redakteur für diese Zeitschrift. Das Bekannt-Werden, das mit dem *exil* Preis verbunden ist, öffnete ihm die Tür zum Autor-Sein: Er gewann 2009/10 das österreichische Staatsstipendium für Literatur und ist seit 2009 Mitglied der Grazer AutorInnenversammlung (vgl. Grzegorz Kielawski im Gespräch mit der Verfasserin am 13.04.2011).

Wie sich zeigt, treffen viele Charakteristika von Tönnies 'Gesellschaft' auf die Organisation von *exil* zu. Dennoch aber ist es keine Gesellschaft im Sinne von Politik und Staat, wie sie Tönnies vor Augen hatte. Die Begriffe 'Gemeinschaft' und 'Gesellschaft' scheinen ihrer Definition nach unzureichend zu sein. *Exil* selbst bzw. die Verlegerin Christa Stippinger spricht etwa in einem Interview von einer Autoren'Gruppe'.⁴³ Ein wesentliches Merkmal dieser 'AutorInnengruppe' ist jenes der nicht-deutschen 'Muttersprache'. In den *exil* Ausschreibungen zum Literaturpreis findet sich die Angabe, dass sich die Hauptpreise vorrangig an AutorInnen richten, 'die aus einer anderen muttersprache kommen und in deutscher sprache schreiben'; neben den drei Hauptpreisen gib es noch den Preis für 'autorInnen mit deutsch als erstsprache'. Die Begrifflichkeiten 'Mutter-' und 'Erstsprache', obwohl oft synonym verwendet, werden hier nicht gleichgesetzt. Der Begriff 'Muttersprache' ist ideologisch aufgeladen und knüpft an ein monolinguisches Paradigma, das in Europa Ende des 18. Jahrhunderts verbreitet war, an. Yasemin Yildiz verweist in ihrem Buch *Beyond the Mother Tongue* (2012) auf die problematische Verbindung von Muttersprache und Nation ('Vaterland'): '[L]ate eighteenth-century German thinkers such as Johann Gottfried Herder, Wilhelm von Humboldt, and Friedrich Schleiermacher spearheaded

⁴³ Interview mit Christa Stippinger (2008b): 'So weit geht die Sprache'. Beitrag von Lale Rodgarkia-Dara. Tatapume, Radio Orange: Wien, Sendedatum: 20.10.2008, 19 Uhr; Transkription von Judith Purkarthofer: <http://www.tatapume.org/radio-orange/> [letzter Zugriff am 19.10.2011].

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

the view that one could properly think, feel, and express oneself only in one's "mother tongue". This notion of the mother tongue has been in turn a vital element in the imagination and production of the homogenous nation-state' (Yildiz 2012: 6f). Im Kontext Migration und Schule, aber auch im sprachwissenschaftlichen Bereich wird oft der neutrale Begriff der 'Erstsprache' jenem der 'Muttersprache' bevorzugt.⁴⁴ 'Erstsprache' verweist auf die als erste erlernte (d.h. die Reihenfolge, in der eine Sprache gelernt wird), bzw. bezeichnet die dominante Sprache.⁴⁵ Dass Begriffsbegrenzungen verschwimmen und es schwierig ist, im Hinblick auf die Förderung einer bestimmten Autorengruppe, feste Kategorien aufzustellen, zeigt sich an den Begriffen 'Erst-' und 'Muttersprache'. Zwei Autorinnen erhielten den Hauptpreis ('für autorInnen, die aus einer anderen muttersprache kommen'), obwohl sie genau genommen nicht in die Kategorie fallen: Simone Schönnett etwa erreichte den dritten Platz beim *exil* Literaturpreis 2001. Sie wanderte nicht nach Österreich zu, sondern ist, laut Selbstbezeichnung, eine 'österreichische Jenische'.⁴⁶ Ihre Muttersprache ist Deutsch. Die Autorin Lale Rodgarkia-Dara, die 2008 den Hauptpreis erhielt, ist in Wien geboren und aufgewachsen. Ihr Vater ist es, der in den 1950er Jahren von Iran nach Österreich zuwanderte (vgl. Rodgarkia-Dara 2008: 17). Rodgarkia-Dara ist mit Deutsch als Muttersprache aufgewachsen. Sie hatte auch ursprünglich ihren Text in der Kategorie 'AutorInnen mit Deutsch als Erstsprache' eingereicht, später wurde ihr jedoch von *exil* der erste Hauptpreis zugeteilt (vgl. Gespräch mit der Verfasserin am 19.07. 2011). Die *exil* Ausschreibungskriterien mit 'nicht deutscher Muttersprache' und 'deutscher Erstsprache' sind jedoch nicht unvoreilhaft gewählt, denn für viele AutorInnen wie etwa Anna Kim, Julya Rabinowich oder Dimitré Dinev ist zwar Deutsch nicht die eigentliche 'Muttersprache', sehr wohl ist sie aber mittlerweile zur 'Erstsprache' (zur dominanten Sprache) geworden – d.h. diese AutorInnen könnten sich sowohl für einen der Hauptpreise bewerben als auch für den Preis für 'autorInnen mit deutsch als erstsprache'.

⁴⁴ Exemplarisch verweise ich auf Ausschreibungen, Informations- und Presstexte des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur ('Unterricht und Schule') sowie auf die Rubrik 'Schule Mehrsprachig' www.schule-mehrsprachig.at / [letzter Zugriff am 17.01.2014].

⁴⁵ Definition 'Erstsprache' vgl. Hutterli, Sandra; u.a. (2011): *Do you parlez andere lingue? Fremdsprachen lernen in der Schule*. Zürich: Pestalozzianum, S. 16.

⁴⁶ Website von Simone Schönnett: www.jenisch.info [letzter Zugriff am 17.01.2014]. 'Jenische, das waren ursprünglich Nichtsesshafte. Ein fahrendes Volk mit ähnlicher Kultur und Überlebensweise wie andere Zigeunervölker. Der große Unterschied: Während alle übrigen Zigeunervölker einen indischen Ursprung haben, sind die Jenischen einheimische, europäische Nomaden' (Romed Mungenast ebd.).

Begriffe wie ‘Migrations-’ oder ‘MigrantInnenliteratur’, unter denen Texte zugewanderter AutorInnen rezipiert werden und eine AutorInnengruppe mitkonstruiert wird, scheinen Fremdzuschreibungen zu bleiben. ‘Migrationsliteratur’ bezieht sich einerseits auf Themen (Migration, Flucht, Exil, interkulturelle Momente), die im Schreiben aufgegriffen werden. Andererseits wird z.T. auch auf Herkunft und Biografie von Schreibenden verwiesen, die aus unterschiedlichen Kulturräumen kommen. Die AutorInnen selbst identifizieren sich nicht mit diesen Begriffen oder nützen diese, um etwa auf einen (sozialen, literarischen) Ausschluss aufmerksam zu machen. Viele AutorInnen lehnen diese Bezeichnungen ab und versuchen sich, jenseits dieser zu verorten. Die Autorin und *exil* Literaturpreisträgerin 2007 Seher Çakır findet in einem Interview für diese ‘Schubladisierung’ deutliche Worte: ‘Es kotzt mich an! Ich mache Literatur und Punkt! Ich will in keine Schublade gesteckt werden. Ganz egal, welches Etikett man ihr gibt. Ich kämpfe gegen diese Art der Kategorisierung durch mein Schreiben an!’ (Disoski 2010). In der Aussage äußert Seher Çakır die Angst, dass die ästhetische Kategorie, d.h. der literarische Texte selbst, hinter dem sozialen Paradigma verschwindet. Viele Schreibende wollen nicht, dass ihr Werk ausschließlich vor dem Hintergrund ihrer Biografie gelesen und bewertet wird. Ihnen geht es in erster Linie um die literarische Anerkennung ihrer Texte. Die Förderung von *exil*, die Fokussierung auf das biografische Moment, und das Selbstverständnis der AutorInnen stehen zum Teil in einem Widerspruch zueinander bzw. es zeigt sich ein Spannungsverhältnis zwischen den beiden. Auf die Frage nach ihrer Einstellung gegenüber Literaturpreisen, die eigens für AutorInnen nicht-deutscher ‘Muttersprache’ ausgeschrieben werden und so auch die Kategorie ‘Migrationsliteratur’ mitprägen, lenkt Çakır ein: ‘Einerseits finde ich sie gut, andererseits Scheiße. Wobei sich “Scheiße” darauf bezieht, dass solche Preise noch immer nötig sind. Aber wenn es sie nicht gäbe, wenn es diese Förderungen nicht gäbe ... Ich weiß nicht, ob ein Dimitré Dinev, eine Julia Rabinowich, eine Anna Kim oder auch eine Seher Çakır entdeckt worden wären’ (ebd.).

7.1 'Erste' und 'zweite' Generation: Problematik der Abgrenzung

Im Kontext von Literatur und Migration wird oft eine erste literarische Generation von zugewanderten AutorInnen um die 'Gastarbeiterliteratur' von einer zweiten und dritten differenziert – die Kategorie 'Generation' impliziert dabei immer einen Wandel. Julia Abel etwa stellt fest, dass neuere Migrations-Anthologien wie etwa *Döner in Walhalla* herausgegeben von Ilija Trojanow (2000), *Morgen Land* von Jamal Tuschik (2000) oder Nicol Ljubics *Feuer, Lebenslust!* (2003) mit ihrer 'Aufbruchsstimmung' eine neue Generation von AutorInnen einleite. Einher mit der Neu-Positionierung (und auch, um der 'Aufbruchsstimmung' gerecht zu werden) grenzen sich die AutorInnen vehement von ihren Vorgängern, von AutorInnen um die erste 'Ausländer- und Gastarbeiterliteratur', ab (vgl. Abel 2006: 235).

[Neuere Anthologien] versuchten, wenn auch unterschiedlich erfolgreich, sich von ihren Vorgängern zu emanzipieren, indem sie an der Etablierung einer trendigen Literatur junger 'Migranten' arbeiteten, die sich möglichst stark von der 'Gastarbeiterliteratur' der Elterngeneration unterscheidet. Ihre Abhängigkeit von den Moden der Gegenwartsliteratur und dem Vorbild Zaimoğlu ist dabei klar geworden. (Abel 2006: 243)

Eine Generation, wie sich zeigen wird, ist schwer abzugrenzen und zu definieren, dennoch aber bietet dieses Konzept die Möglichkeit, Merkmale und Tendenzen, z.B. hinsichtlich AutorInnenpositionierungen oder literarischer Schreibweisen, auszumachen. Allgemein gesprochen, kann eine biologische von einer kulturellen Generation differenziert werden (vgl. Weigel 2006). Die biologische verweist dabei auf familiäre Strukturen und ist besser abgrenzbar als die kulturelle 'Generation', die in dieser Arbeit zum Tragen kommt. Wenn im medialen und kulturellen Diskurs von 'Generation' die Rede ist, dann ist es dort als Schlagwort zu verstehen und bezeichnet eine bestimmte Haltung bzw. gemeinsame Erfahrung einer Gruppe: Eingeleitet wurde das Jahrtausend etwa von der 'Generation Golf', benannt nach einem Bestseller von Florian Illies (2000). Der Autor meint damit die Jugend, die zwischen 1965 und 1975 in Deutschland geboren wurde und sich laut Illies als orientierungslos, unpolitisch, konsumorientiert und materiell abgesichert präsentiert. 'Für [Illies] verdichten sich diese 10 "langweiligsten Jahre" in dem VW-Golf, den damals jeder junge Mann als Symbol

seiner Unabhängigkeit und Individualität ersehnte.’⁴⁷ Daher dient das Auto auch als Namensgeber für diese Generation. Das Schlagwort ‘Generation Praktikum’ spiegelt wohl am besten die gegenwärtige Situation vieler junger Menschen zwischen 25 und 30 Jahren wider: sie haben einen Studienabschluss und sind bereit ins Berufsleben einzusteigen. Statt eines fixen und gut bezahlten Jobs finden sie jedoch nur Praktika. Sie nehmen eins nach dem anderen an, in der Hoffnung, dass sich irgendwann eine dauerhafte Anstellung findet.⁴⁸ Diese Beispiele zeigen, dass es schwierig ist, den (kulturellen) Generationenbegriff als solchen klar zu definieren. Die Begriffsunschärfe und die Schwierigkeit der Eingrenzung manifestieren sich auch in der Forschungsliteratur: Karl Mannheim (1970) sowie Alan B. Spitzer (1973) sprechen beispielsweise von einem ‘Problem’ der Generation und Hans Jaeger (1985) stellt Überlegungen zu einem ‘Controversial Concept’ an. Susan R. Suleiman (2002) weist in ihrem Aufsatz ‘The 1.5 Generation’ auf die vielen Schwierigkeiten hin, Generationeneinheiten abzugrenzen und zu definieren (z.B. Welche Merkmale/Verhaltenseinstellungen hat eine Generation?). Sie fasst Kinder, die den Holocaust überlebten, daher als 1.5 Generation: ‘[They were] too young to have had an adult understanding of what was happening to them, but old enough to have been there during Nazi persecution of Jews’ (Suleiman 2002: 277). Suleiman kennt die wissenschaftliche Unschärfe der Kategorie ‘Generation’ an und kommt zu dem Schluss: ‘I would suggest that messiness may be a solution. By that I mean multiple approaches in thinking [...] and the acceptance of approximate rather than tidy categories’ (Suleiman 2002: 289).

Prägend für den Generationenbegriff ist Karl Mannheims Wissenssoziologie, in der er das Problem der Generation im soziologischen Kontext diskutiert (Mannheim 1970: 509-565). Eine kulturelle Generation bzw. eine ‘Generationeneinheit’, wie sie Mannheim nennt, definiert sich durch einen gemeinsamen Erfahrungs- oder Erlebnishorizont und grenzt sich dadurch von ihren Vorgängern bzw. von einer nachfolgenden Generation ab. ‘Generationen profilieren sich vor allem durch gegenseitige Reibung und Abgrenzung; sie verstehen sich und thematisieren sich stets als grundsätzlich “anders” als die vorangehende ältere Generation’ (Assmann 2006: 20).

⁴⁷ Hörbuch-Rezension zu Florian Illies Roman *Generation Golf*.
http://www.egotrip.de/horbucher/01/01_generationengolf.html [letzter Zugriff am 29.2.2012].

⁴⁸ Vgl. Matthias Stolz (2005): ‘Generation Praktikum’, *Die Zeit*.

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

Sowohl Assmann (2006) als auch Sigrid Weigel (1999) beziehen sich in ihren Ausführungen zur Generation weniger auf die soziologische Perspektive Mannheims, sondern sie untersuchen das ‘Problem’ der Generation unter einem kulturellen und historischen Gesichtspunkt – beispielhaft an der Nachkriegsgeneration bzw. der sogenannten ‘Väterliteratur’⁴⁹ der 1970er und 1980er Jahre: Die ‘Väter’ waren nach 1945 ‘abwesend’. Sie kehrten nach Kriegsende entweder nicht mehr nach Hause zurück, schwiegen über das Geschehene oder leugneten es. Viele Zurückgekehrte weigerten sich, die Vergangenheit aufzuarbeiten und Verantwortung für ihre Taten zu übernehmen. Die ‘erste Generation’ der Väter (Eltern) wird daher von ihren Kindern (meist Söhnen) mit den Tätern des Nationalsozialismus identifiziert. So gesehen, kam es 1968 zu einem ‘Generationenstreit’ (Weigel 1999: 163) bei dem die ‘Väter’ bzw. ‘Täter’ von ihren Kindern angeklagt wurden. Die Anklage hatte den Effekt, ‘dass die Kinder sich dabei selbst als Opfer beschrieben und derart an die Stelle der historischen Opfer traten, die in diesem Diskurs weitgehend vergessen blieben’ (Weigel 1999: 163).⁵⁰ Wichtig ist es, sich zu verdeutlichen, dass sich die einzelnen Generationen zwar selbst als grundlegend ‘anders’ in Bezug auf die vorangegangene Generation definieren, dass sie aber eng mit dieser verbunden bleiben. Die zweite Generation definierte sich aber, laut Weigel, nicht im Zuge der 1968er Bewegung, sondern erst viel später: ‘Erst in den achtziger Jahren haben die in den Jahren vor und nach 1945 Geborenen mit ihrer Selbstdefinition als zweite Generation das historische Erbe ihrer Eltern angetreten und begonnen, sich mit ihrer Nachkommenschaft und Abkunft von einem Täterkollektiv auseinanderzusetzen’ (Weigel 1999: 163).

Im Kontext von Migration, wie im statistischen Bereich, in der Politik oder im wissenschaftlichen Diskurs, wird ebenfalls eine erste Generation von Personen ‘mit Migrationshintergrund’ von einer zweiten bzw. dritten differenziert. Wissenschaft und Politik haben sich den Begriff ‘mit Migrationshintergrund’ aus dem statistischen Bereich (Bevölkerungszensus) zu Eigen gemacht. Die Definition folgt den ‘Recommendations for the 2010 censuses of population and housing’ der United

⁴⁹ Die literarische Gattung ‘Väterliteratur’ umfasst ‘Texte (auch für Theater, Radio, TV, Video) von Töchtern und [meist] Söhnen, publiziert seit 1975, en vogue zwischen 1977 und 1981’ (Briegleb 1992: 89).

⁵⁰ Ruth Beckermann beklagt in *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, dass die eigentlichen Opfer im Diskurs der linken Bewegung vergessen wurden (vgl. Beckermann 2005: 120ff).

Nations Economic Commission for Europe (UNECE).⁵¹ In diesem Dossier werden vier unterschiedliche Personengruppen angeführt: 'Native-born', 'foreign-born', 'foreigners', 'descendants of foreign-born' und 'international migrants'. Von Interesse ist die Definition jener Personen, die in einem Land leben, in das ihre Eltern eingewandert sind. Sie sind jene, die mit dem Zusatz 'of foreign-born' versehen und als Teil einer 'zweiten Generation' ausgemacht werden:

364. *Descendants of foreign-born*: This is the group of persons born in the country whose parents were born abroad. Several generations of descendants can theoretically be distinguished, that is: persons whose parents, grandparents, etc. were born abroad. However, in population censuses the focus is generally restricted to those persons whose parents were born abroad (this group is often referred to as the 'second generation').

[...]

398. The group of persons with a foreign background is composed of those persons whose parents were born outside the country. The persons in this group may or may not have directly experienced an international migration.

(United Nations Economic Commission for Europe 2010: 84, 90)

Die UNECE spricht von 'with a foreign background', was in den deutschen und österreichischen Bevölkerungsstatistiken durch 'mit Migrationshintergrund' übersetzt wird und nicht wörtlich als 'mit ausländischer Herkunft'.⁵² Problematisch am Ausdruck 'Migrationshintergrund' ist einerseits, dass mit ihm nationalstaatliche, territoriale Vorstellungen von 'Herkunft' einhergehen. Darüber hinaus ist nicht klar ersichtlich, wer als Person 'mit Migrationshintergrund' ausgewiesen wird. Denn 'foreign background' bezieht sich nicht nur auf die zweite Generation, sondern kann ausdrücklich auch auf nachfolgende Generationen ausgeweitet werden. Demnach könnte auch eine Person, deren Großeltern von einem Land in ein anderes emigrierten, in dieser Kategorie klassifiziert werden. Doch aufgrund welcher Kriterien wird festgelegt, ob man noch in der dritten und vierten Generation eine Person mit 'ausländischer Herkunft' ist? Wird dies nach dem 'Grad der Integration', d.h. nach gesellschaftlicher und kultureller Teilhabe, bestimmt? Mit der Klassifizierung geht auch eine Wertung einher, die oft negativ konnotiert ist. Personengruppen werden von der Mehrheitsgesellschaft

⁵¹ Vgl. United Nations Economic Commission for Europe (UNECE): 'Recommendations for the 2010 census of population and housing' <http://live.unece.org/stats/archive/01.01a.e.html> [letzter Zugriff am 08.10.2011].

⁵² Vgl. Statistisches Bundesamt Deutschland <http://www.destatis.de> [letzter Zugriff am 08.10.2011] oder Statistik Austria <http://www.statistik.at> [letzter Zugriff am 08.09.2011].

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

ausgegrenzt und als ‘anders’ kategorisiert. Meist handelt es sich um Menschen, die aus Ländern kommen, die nicht Teil der Europäischen Union sind und v.a. aus Süd-, Osteuropa emigrierten. Nach Statistik Austria (2010) ist der größte Anteil der Bevölkerung ‘mit Migrationshintergrund’ aus Ländern außerhalb der EU. Einwanderer aus dem ehemaligen Jugoslawien und der Türkei werden in der Statistik separat angeführt. Sie stellen die zahlenmäßig größte Bevölkerungsgruppe ‘mit Migrationshintergrund’ dar.⁵³ Der Schriftsteller Dimitré Dinev kritisiert den Zusatz ‘Migrationshintergrund’ in einem Interview der *Wiener Zeitung* folgendermaßen: ‘Als Engländer oder Franzose wird man in Österreich nicht als Migrant bezeichnet. Wenn Kinder englisch- und deutschsprachig erzogen werden, gilt das als Gewinn, bei Türkisch sieht es anders aus’ (Fenkart 2010: 13).

In den Bereichen Politik, Medien oder auch im wissenschaftlichen Diskurs gilt die Bezeichnung ‘mit Migrationshintergrund’ oft als Beschreibung für Personen der ‘zweiten Generation’; d.h. für jene, die entweder im deutschsprachigen Land geboren wurden und/oder in diesem aufwuchsen. Ein aktuelles Beispiel verdeutlicht die Kontroverse, die mit dem Begriff einhergeht: Die österreichische Tageszeitung *Der Standard* veröffentlichte online zwei Leserbriefe, die zu einer Podiumsdiskussion über Integration Stellung beziehen. Bei dieser Veranstaltung, die am 24. Januar 2012 in der Arbeiterkammer in Wien stattfand, diskutierten PolitikerInnen zum Thema ‘MigrantIn ist nicht gleich MigrantIn. Herausforderungen und Lösungen für den Wiener Arbeitsmarkt’.⁵⁴ Die Leserbrief-Schreiber vertraten zwei gegensätzliche Meinungen in der Diskussion um ‘Menschen mit Migrationshintergrund’. Ein anonymes Schreiben bzw. eine anonyme Schreiberin polemisierte mit dem Statement ‘Migration? Ich scheiß auf diesen Hintergrund’ und sieht sich selbst als ‘Migrationshintergrund-Verweigerer’, denn er/sie empfindet den Zusatz als durchwegs diskriminierend.⁵⁵ Als Reaktion darauf verfasste Olivera Stajić einen Kommentar mit dem Titel ‘Ich brauch’ meinen Hintergrund’. Stajić argumentiert in diesem mit der Notwendigkeit, sich der eigenen Herkunft bewusst zu sein und diese nicht zu verleugnen:

⁵³ Statistik Austria:

http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/bevoelkerungsstruktur/bevoelkerung_nach_migrationshintergrund/033240.html [letzter Zugriff am 08.10.2011].

⁵⁴ Der Titel der Veranstaltung selbst ist strittig. Er impliziert, dass Migration ein ‘Problem’ (keine Chance) sei – Probleme stellen eine ‘Herausforderung’ dar und fordern nach ‘Lösungen’.

⁵⁵ ‘Migration? Ich scheiß auf diesen Hintergrund!’, *derstandard.at*:

<http://derstandard.at/1326504092967/Kritik-an-Integrationsgerede-Migration-Ich-scheiss-auf-diesenHintergrund> [letzter Zugriff am 03.02.2012].

‘Mensch mit Migrationshintergrund’ ist kein besonders schöner, ein mäßig treffender und ein oft falsch verstandener Begriff. Das Gleiche gilt auch für ‘Integration’. Aber wir brauchen diese Begriffe, um über dieses angebliche Problem eine demokratische Diskussion führen zu können. [...] Ich will und kann mich dem ‘Migrationshintergrund’ nicht verweigern. Er ist ein Teil meiner Identität. [...] Wir müssen darüber diskutieren, ob es notwendig ist, diesen Begriff so zu verwenden, dass sich jene, die er bezeichnet, explizit ausgeschlossen und vor den Kopf gestoßen fühlen. Wir müssen ihn derzeit verwenden, damit wir ihn bald abschaffen können. (Stajić 2012)⁵⁶

Die beiden Stellungnahmen⁵⁷ zeigen gut die Ambivalenz, die mit dem Begriff einhergeht. Stajićs betont in ihrem Kommentar, dass ‘Migration’ Teil der biografischen Vergangenheit und somit Teil der Identität ist. Darauf bezieht sich auch der Autor Vilém Flusser, wenn er meint, dass er seine verschiedenen Identitäten, Migrant-Sein, Jüdisch-Sein, Deutsch-Sein,... nicht negiert. ‘I emphasize it, to be able to negate it’ (Flusser 2002: 99). Bei anderen AutorInnen der Gegenwart aber, wie beispielsweise Julya Rabinowich, zeigt sich eher eine Abwendung, denn Betonung ihrer Migrationsgeschichte und jüdischen Identität. Zu Beginn ihrer schriftstellerischen Karriere negierte sie, dass ‘Migration’, die Teil ihrer Biografie ist, auch ihre literarischen Arbeiten beeinflusse; obwohl ihr Debütroman *Spaltkopf* sehr wohl von der eigenen Geschichte geprägt ist. Erst Jahre später setzte sie sich verstärkt, z.B. im Rahmen einer Ausstellung über die künstlerischen Arbeiten ihres Vaters, mit ihrer jüdischen Vergangenheit und Migrationsgeschichte auseinander. Auf diesen Aspekt des Aushandelns von Identität werde ich noch ausführlicher zu sprechen kommen.

7.2 Generation und Geschlecht

Wissenschaftliche Arbeiten, die das Problem der ‘Generation’ aus einer kulturellen und historischen Perspektive betrachten, legen ihren Schwerpunkt meist auf die männliche Generation (vgl. Weigel 1999, Suleiman 2002, Assmann 2006).

⁵⁶ Olivera Stajić: ‘Ich brauch’ meinen Hintergrund’, *dastandard.at*: <http://dastandard.at/1326504313866/Integrationsdebatte-Ich-brauch-meinen-Hintergrund> [letzter Zugriff am 03.02.2012].

⁵⁷ Beide Leserbriefe nehmen Bezug auf die gleiche Veranstaltung. Dennoch wird aber ‘Migration? Ich schieß’ auf diesen Hintergrund!’ auf der *Standard*-Hauptseite (Rubrik: Gesellschaft-Integration) abgedruckt, während die Stellungnahme und Reaktion auf das anonyme Schreiben von Olivera Stajić auf der *Standard*-Integrationsseite *dastandard.at* erscheint. Wird den beiden Texten damit eine unterschiedliche Wertigkeit zugeschrieben? (‘Mainstream-’ und ‘Integrationsmedien’ vgl. Kapitel 10.3 dieser Arbeit).

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

Geprägt von einer männlichen ‘Generation’ war auch die frühe ‘Gastarbeiter-’ bzw. ‘Ausländerliteratur’: In den Anthologien (vgl. Ackermann 1982, 1983, 1984), aber vor allem in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen und AutorInnendiskussionen (vgl. Ackermann 1986, Amirsedghi 1997) fanden vor allem Texte von männlichen Autoren, die sich als Sprachrohr dieser Generation verstanden, Beachtung. Aras Ören, Yüksel Pazarkaya, Franco Biondi, Rafik Schami, Adel Karasholi, Jusuf Naoum oder Suleman Taufiq sind nur einige Namen, die mit den Anfängen assoziiert werden. Auch die ersten Adelbert-von-Chamisso-Literaturpreise der Robert Bosch Stiftung gingen an diese Autoren: Aras Ören gewann den Preis 1985, Ota Filip 1986 sowie Gino Carmine Chiellino und Franco Biondi 1987. Frauen als Schreibende blieben dabei im Hintergrund.

Gegenwärtig sind es jedoch vor allem Autorinnen, die im Literaturbetrieb auf sich aufmerksam machen. Die Literaturkritikerin und Journalistin Iris Radisch verweist auf diese Tendenz in ihrem im Herbst 2010 erschienenen Artikel in der deutschen Wochenzeitung *Die Zeit* und proklamiert, nachdem Melinda Nadj Abonji den Deutschen Buchpreis erhielt, ‘Neue Heimat, weiblich’. Im Feuilleton Herbst 2010, so Radisch, konnte man in der Sparte Literatur Titel und Namen wie *Die schärfsten Gerichte der tatarnischen Küche* von Alina Bronsky (geboren 1978 in der Sowjetunion), *Tauben fliegen auf* von Melinda Nadj Abonji (geboren 1968 im ehemaligen Jugoslawien) oder *Das Gedächtnis der Libellen* von Marica Bodrožić (geboren 1973 in Kroatien) lesen.

Alina Bronsky, Melinda Nadj Abonji. Endlich tauchen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ungewöhnliche Namen auf. In Frankreich, in Großbritannien ist das längst so. Wir waren literarisch zu lange mit uns selber beschäftigt. Abrechnung mit den Vätern. Schuldfrage. Deutsche Teilung. Wiedervereinigung. Das musste alles durchgenommen und verdaut werden. Währenddessen wuchs eine junge Generation in Zürich, in Kiel, in Berlin, in Frankfurt heran, deren Eltern vom Ural, aus Serbien, aus der Türkei gekommen waren und die nun dazu beitragen, dass die alte Vorstellung von einer Nationalliteratur heftige Dehnübungen machen muss. Und es sind häufig Frauen, die nicht nur die nationalen, sondern auch gleich die familiären Erzählmuster erweitern und dem Familienroman, der traditionell eine Sohnesgeschichte ist, eine weibliche Gegengeschichte hinzufügen. (Radisch 2010: 43)

Radisch bezieht sich in ihren Ausführungen auf den bundesdeutschen Raum, wobei ebenso die Gegenwartsliteratur in Österreich neben Autoren auch maßgeblich von Autorinnen wie etwa Zdenka Becker, Anna Kim und Julya Rabinowich mitgeprägt wird. Die Geschlechterverteilung zugunsten weiblicher Schreibender spiegelt sich

darüber hinaus bei der Vergabe von literarischen Preisen wider. Beim *exil* Literaturpreis (Hauptpreise für AutorInnen nicht deutscher ‘Muttersprache’) stehen etwa in einem Zeitraum von 1997 bis 2013 insgesamt 37 Preisträgerinnen, 22 Preisträgern gegenüber. Im Hinblick auf die einzelnen Preise ist die Geschlechterverteilung folgende: erster Preis, fünfzehn Autorinnen und fünf Autoren (davon drei doppelt besetzte Preise, d.h. Preisgeld wurde geteilt und ging zu gleichen Teilen an die beiden nominierten AutorInnen); zweiter Preis, zehn Autorinnen und acht Autoren (davon ein doppelt besetzter Preis) und dritter Preis, zwölf Autorinnen und neun Autoren (davon vier doppelt besetzte Preise).

Mit einer neuen literarischen Generation geht auch ein verändertes Sprachbewusstsein einher. ‘Die Sprache entwickelt sich, und WIR VERÄNDERN SIE MIT’, postuliert Alma Hadzibeganovic selbstbewusst (Hadzibeganovic 1997: 33). Die Autorin wurde in Bosnien-Herzegowina geboren und flüchtete 1992 aus Sarajevo nach Wien. Sie deklariert sich selbst als ‘Rebellin der Sprache’. Besonders an ihren literarischen Arbeiten, die in der *edition exil* publiziert wurden, ist die sprachliche Souveränität, die sie für sich in Anspruch nimmt und die sich in einer eigenwilligen Syntax und Lexik niederschlägt. Der experimentelle Umgang mit Sprache, der auch an die Wiener Gruppe erinnert, eröffnet den Leserinnen und Lesern ganz neue Perspektiven auf bzw. Zugänge zum Text selbst, der vielleicht zunächst durch Hadzibeganovics Technik der Montage befremdlich anmutet.

Melli sitzt auf der Couch vor dem Mitsubishi 51 cm, und als ich in das Zimmer eintrete, nickt sie mir einige Male rasch mit dem Kopf zu, in der Art ‘Ist ja gut, schweig nur und setz dich’. Sie dreht sich schnell wieder um und bleibt kerzengerade, statuettenhaft, den Kopf ein wenig nach vorne geneigt, um so größtmögliche Konzentration zu erzielen: Das Video ‘Basic Instinct’ läuft in der amerikanischen OV, keine leichte, aber eine amüsante Sprachübung für ihr Studium. Sie muß sich darin schon ziemlich eingeübt haben, weil die sex & crime-story schon das vierte oder dritte Mal in unserem ausgeborgten Philips VHS läuft. Ich wende mich dem etwas knusprigeren Zeug zu, (Salzmandeln, mam! Chips! Njam!), denn dieser verfilmte niedrige Instinkt wird mir schon fad. Während sie Schokolade kaut, weiden ihre Augen auf dem knackigen Po von Michael Douglas, der gerade nackt läuft. Ochohoo! (Hadzibeganovic 1997: 4)

Der Textausschnitt stammt aus ihrem *exil*-Preistext 1997 mit dem Titel ‘zz00m: 24 Std. Mix 1. of me oder Penthesilea in Sarajevo’. Durch die sprachlichen Grenzüberschreitungen scheint es möglich, Sprache aktiv mitzugestalten, zu verändern und ihr neue Impulse zu geben. Hadzibeganovics Lust am Sprachspiel und an der Montage spiegelt sich auch in ihrer nachfolgenden Buchpublikation *ilda zuferka rettet*

die kunst (2000) wider. Das Buch, das bislang ihre einzige selbstständige Publikation bleibt, enthält Gedichte sowie kürzere erzählerische und dramatische Texte.

An AutorInnenbiografien von etwa Anna Kim oder Julya Rabinowich, die bereits als Kinder oder Jugendliche nach Deutschland bzw. Österreich kamen (Kim mit zwei Jahren, Rabinowich mit sieben), zeigt sich zudem eine Verschiebung von ‘Mutter-’ und ‘Erstsprache’. Darauf bezieht sich der Titel des *Spiegel*-Artikels von Georg Diez und Claudia Voigt ‘Tochtersprache’ (2010). Dieser verweist einerseits auf das Konzept der Generation (Mutter-Tochter) und markiert andererseits eine sprachliche Verschiebung: weg von der ‘Muttersprache’ der ersten Generation, der ‘Eltern’, hin zur Tochtersprache der ‘zweiten Generation’ von AutorInnen. Die Sprache ist nicht mehr im Besitz der Mutter (der Eltern), sondern gehört der Tochter (den Kindern). Oft sind sie es, die ihren Eltern die deutsche Sprache näher bringen und die für sie übersetzen. Denn die Kinder wurden in der deutschen Sprache sozialisiert, während die Eltern noch einen Großteil ihres Lebens in einem anderen Land, mit einer anderen Sprache zugebracht hatten. Diez und Voigt meinen dazu: ‘Die neue Sprache zu beherrschen, besser zu beherrschen als die Einheimischen, war für sie [Anmerkung: für die Kinder] der erste Schritt zu Selbstbestimmung’ (Diez und Voigt 2010:158). Im doppelten Sinn auf die ‘neue Sprache’ der jungen AutorInnen weist auch die *edition exile* in ihrem Verlagsprofil hin. *Exile* bezeichnet sich als ‘newcomerInnen-verlag’. Dies meint einerseits die Stellung der Autoren und Autorinnen im literarischen Betrieb – es sind Schreibende, die noch unbekannt, ‘neu’ in der Literaturszene sind. Damit wird auch ein Generationenwechsel suggeriert – das ‘Neue’ löst das ‘Alte’ ab. Andererseits könnte dies auch so interpretiert werden, dass die dort geförderten Autoren und Autorinnen ‘newcomer’ in der deutschen Sprache sind, die etwas ‘Neues’ aus der deutschen Sprache schaffen. Die Neuschöpfung und sprachliche Vermischung spiegelt sich durchaus auch in der Bezeichnung ‘newcomerInnen’ wider: das englische Wort ‘newcomer’ vermischt sich mit dem deutschen, weiblichen Binnen-I.

8. Kanon und kulturelle Identität

Exil als Institution fördert gezielt eine ‘AutorInnengruppe’ und versucht damit Literatur von MigrantInnen und Minderheiten im öffentlichen, literarischen Diskurs sichtbar zu machen. ‘Literaturförderung kann keinen Kanon bewerkstelligen oder Kanontexte vorgeben. Sie schafft, durchaus im Sinne der erweiterten Möglichkeiten Bourdieus, Voraussetzungen für Subkanones und Kanones, für Kanontexte und ihre Herausbildung’ (Moser 2012: 177). Warum sind nun Texte und AutorInnen Teil eines Kanons, eines ‘kulturellen Gedächtnisses’ (Assmann 1999) einer Nation, warum werden andere von diesem ausgeschlossen?

Der Begriff ‘Kanon’ findet in unterschiedlichen Kontexten Gebrauch. Das Wort lässt sich von lateinisch ‘canōn’ ableiten und bedeutet, mit Bezug auf einen christlich-religiösen Kontext, Glaubensregel oder Disziplinalgesetz bzw. darüber hinaus Richtschnur, Maßstab, Regel, Leitfaden oder Norm. Das griechische Wort ‘kanōn’ hat mit Richtsheit, Richtschnur, Regel oder Vorschrift eine ähnliche Konnotation. Es geht vermutlich auf die ursprüngliche Bedeutung kánna (griech.) zurück und verweist auf einen Rohr(stock) bzw. -stab. In unterschiedlichen Bereichen, wie in der bildenden Kunst, der Architektur, der Theologie oder der Literatur, spricht man von einem Kanon, wobei er jeweils unterschiedlich definiert wird. Im Bereich der christlichen Theologie meint er etwa eine Zusammenstellung verbindlicher biblischer Schriften – die Bücher des Alten und des Neuen Testaments. Aleida und Jan Assmann stellen in Bezug auf ‘Große Traditionen’, d.h. den theologischen Kanon der Weltreligionen, folgendes fest: ‘Die Texte stehen nebeneinander in der Kopräsenz ewiger Gegenwart und entfalten in unverminderter Verbindlichkeit und Aussagekraft ihre lebensmächtige Wirksamkeit [...]’ Und weiter heißt es: ‘Sie sind ausgenommen von dem allseits herrschenden Trend des Vergessens oder Verstaubens und entfalten im Horizont ewiger Gegenwart ihre offenbar absolut zeitresistente Wirkung’ (Assmann und Assmann 1987: 8). Der theologische Kanon ist demnach ein geschlossenes System, dem nichts mehr hinzugefügt und von dem nichts mehr weggenommen werden kann. Seine Gültigkeit ist eine ‘ewige Gegenwart’, die keinem zeitlichen Wandel unterliegt und sich daher jeder Revision entzieht. Darüber hinaus ist ein Kanon ein mehr oder weniger geschlossenes System, dem eine Verbindlichkeit eigen ist. Ein religiöser Kanon, wie er von Aleida und Jan Assmann im oben angeführten Zitat definiert wird, ist wegen seiner Geschlossenheit

und Verbindlichkeit das angestrebte Ideal. Wenn wir unsere Aufmerksamkeit jedoch weg vom religiös geprägten Kanonbegriff und hin zum literarischen richten, dann wird schnell klar, dass dieser Kanon nicht in einer 'ewigen Gegenwart' verharren kann, weil im Gegensatz zur Bibel ständig neue Texte hinzukommen. Texte können oft erst rückblickend, wenn sie sich über längere Zeit hinweg bewährt haben, in den Kanon aufgenommen werden. Der literarische Kanon verweist auf AutorInnen bzw. Texte, die einen wichtigen (identitätsbildenden) Stellenwert für eine Gesellschaft oder Kultur haben und über Generationen hinweg überliefert werden. Dieser sagt viel über die Vergangenheit einer Gesellschaft aus und definiert auch die kulturelle Identität eines Landes in der Gegenwart. Ein literarischer Kanon ist, im Gegensatz zum religiösen Kanon, offen und unterliegt einer ständigen Revision.

8.1 Der literarische Kanon und die Herstellung kultureller Identität

Ein literarischer Kanon trägt zur Identitätsbildung einer Gruppe bei, weil er bestimmte kulturelle Werte vermittelt. Diese werden meist an die Vorstellung von der Nation geknüpft; anders gesagt, von einem national ausgerichteten Kanon wird erwartet, dass er kulturelle Werte artikuliert und eine einheitliche 'kulturelle Identität' konstruiert. Dieser Anspruch wird in der Kanondefinition von Robert Scholes sichtbar. Er meint, ein Kanon 'is a set of texts that constitute our [Anmerkung: the nation's] cultural heritage [...]' (Scholes 1992: 142). Wie sieht dieses 'kulturelle Erbe' nun in Bezug auf Österreich und seine Literatur aus? Ein literarischer Kanon formiert sich erst rückblickend, d.h. er ist in die Vergangenheit gerichtet. Die Literatur- und AutorInnenförderung, um die es bei *exil* geht, weist im Gegensatz dazu in die Zukunft. Es werden damit AutorInnen und Texte gefördert, die unter Umständen später auch Teil des Kanons sein werden. Um zu verstehen, wie Literaturförderung funktioniert und ein Kanon zustande kommt, ist es wichtig, diese in einem historischen Kontext eingebettet zu betrachten, denn sie werden von der jeweiligen Geschichte eines Landes geprägt. Österreich hat eine andere Vergangenheit, eine andere Tradition und damit auch eine andere (soziale, politische und kulturelle) Gegenwart als Deutschland. Der spezifisch 'österreichische Kontext' spiegelt sich in der Literatur und im literarischen Betrieb wider.

Viele österreichische AutorInnen vor als auch nach 1945 verweigerten eine Auseinandersetzung und Aufarbeitung der eigenen nationalen Geschichte.⁵⁸ Ein Blick auf die Literaturpolitik in Österreich nach dem Krieg zeigt deutlich, dass sich das Land sichtlich um die Etablierung einer eigenständigen nationalen Identität bemühte. Die Positionierung und das Selbstverständnis Österreichs waren aber nicht auf eine Zukunft ausgerichtet, sondern blieben in der mythisierten, 'habsburgischen' Vergangenheit verhaftet. Der Autor Alexander Lernet-Holenia schreibt programmatisch in seinem Brief 'Gruß des Dichters' an die österreichische Kulturzeitschrift *Der Turm*: 'In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückzublicken' (Lernet-Holenia 1945: 109). Der Literaturbetrieb in der Nachkriegszeit und in den 1950er Jahren hatte eine konservative Ausrichtung (vgl. Amann 1984, Hackl 1988: 3-33). Präsent in der Öffentlichkeit waren jene AutorInnen, die sich bereits in der ersten Republik und dann auch in den Kriegsjahren literarisch betätigten. Der Literaturbetrieb schenkte dem literarischen Nachwuchs, z.B. den AutorInnen rund um die *Wiener Gruppe*, wenig Aufmerksamkeit. Wolfgang Hackl weist darauf hin, dass beispielsweise in den 1950er Jahren vor allem bereits etablierte Autoren mit Literaturpreisen bedacht wurden: 'Preiswürdig war nicht die literarische Qualität oder der Erfolg [...], sondern die ideologische Verwertbarkeit im Sinne des neuen Österreich-Bewußtseins' (Hackl 1988: 21). Diese restriktive Kulturpolitik hatte auch Auswirkungen auf den literarischen Kanon. Er schloss österreichisch-jüdische SchriftstellerInnen genauso aus wie AutorInnen, die sich kritisch mit der Kriegsvorgangeneit des eigenen Landes auseinandersetzten. Hingegen dominierten jene Autoren, die das 'Image Österreichs als konservatives katholisches Land pfligten' (Vansant 1994: 164).

Von Seiten des akademischen Betriebes setzten sich LiteraturwissenschaftlerInnen, vor allem in den späten 1960er, 1970er Jahren, mit einem spezifisch 'österreichischen' Charakter der Literatur auseinander und arbeitete so an einer 'österreichischen Identität' bzw. einem 'österreichischen' Kanon mit. Der Kultur- und Literaturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk behauptet, '[there was] a whole generation of Austrian academics after 1968 whose research addresses the

⁵⁸ Der Autor Thomas Bernhard (1931-1989) beispielsweise holte dies 1986 mit seinem Roman *Auslöschung* und 1988 mit dem Stück *Heldenplatz* verspätet nach. Sein Theaterstück setzt sich kritisch mit Österreichs Kriegsvorgangeneit auseinander und prangert den nach wie vor präsenten Antisemitismus und Rassismus im Land an.

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

question of an Austrian literature' (Müller-Funk 2011: 45). Der Literaturwissenschaftler Claudio Magris ist den Charakteristika einer 'österreichischen' Literatur bereits in seinem 1963 erschienenen Buch *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* (dt. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*) nachgegangen. Laut Magris habe dieser 'habsburgische Mythos' sowohl die literarische Produktion im Kaisertum Österreich (1804-1867) als auch in der Donaumonarchie (1867-1918) bestimmt und blieb wesentliches Moment in der Literatur nach dem Untergang der Monarchie. 'Der habsburgische Mythos ist [...] nicht ein einfacher Prozeß der Verwandlung des Realen, wie er jede dichterische Tätigkeit charakterisiert, sondern er bedeutet, daß eine historisch-gesellschaftliche Wirklichkeit vollständig durch eine fiktive, illusorische Realität ersetzt wird, daß eine konkrete Gesellschaft zu einer malerischen, sicheren und geordneten Märchenwelt verklärt wird' (Magris 2000: 22). Schriftsteller flüchten sich in eine Traumwelt und versuchen in ihrem Schreiben die verloren gegangene Einheit wiederherzustellen. Sie erinnern sich mit Sehnsucht an 'Die Welt von Gestern' so auch ein Buchtitel (Erstausgabe 1944) von Stefan Zweig. Zweig beschrieb dieses 'Gestern' vor allem im Kapitel 'Die Welt der Sicherheit' (Zweig 1998: 15-44). In diesem erinnert er sich an das Österreich aus seiner Kindheit und Jugend: 'Man bekämpft sich im alten Österreich chevaleresk, man beschimpfte sich zwar in den Zeitungen, im Parlament, aber dann saßen nach ihren ciceronianischen Tiraden dieselben Abgeordneten freundschaftlich beisammen bei Bier oder Kaffee und duzten einander; [...] [E]s war kein Jahrhundert der Leidenschaft, in dem ich geboren und erzogen wurde. Es war eine geordnete Welt mit klaren Schichtungen und gelassenen Übergängen, eine Welt ohne Hast' (Zweig 1998: 41). Viele der österreichischen AutorInnen halten in ihrem Schreiben den Mythos am Leben. Exemplarisch zu nennen sind neben Stefan Zweig beispielsweise Adalbert Stifter mit seinem 1857 erschienenen Roman *Der Nachsommer*, auf den sich Magris wiederholt bezieht, in dem Wirklichkeitsflucht und Handlungsverzicht die Struktur des Textes bilden, oder Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, in dem er mit der Beschreibung des fiktiven Staates 'Kakanien' ironisch auf die vormals kaiserlich-königliche Monarchie anspielt (vgl. Musil 1978: 31-35). Wesentliche Merkmale einer 'österreichischen' Literatur seien laut den Literaturwissenschaftlern Magris und Ulrich Greiner Wirklichkeitsverweigerung und Handlungsverzicht, Konfliktverweigerung, Aufhebung von Raum und Zeit, das Zelebrieren des Mittelmaßes sowie das Sich-Zurücksehnen in eine ruhige, geordnete und sichere Welt (Magris 2000, Greiner 1979). Magris Buch zum 'habsburgischen

Mythos' leistet nach wie vor einen wichtigen Beitrag zum Verständnis eines spezifisch 'österreichischen' in der Literatur. Nicht vergessen werden darf jedoch, dass mit der Publikation auch Kritik einherging. Die Germanisten und Literaturkritiker Peter Plener und Ulrich Greiner werfen Magris vor, er würde die Texte, u.a. Stifters *Nachsommer*, nur auf den Mythos hin lesen und andere wesentliche Merkmale der Werke unberücksichtigt lassen (Greiner 1979: 12f, Plener 2002: 2). Darüber hinaus war der Kulturraum der k.u.k. Monarchie sehr heterogen. Magris scheint dies kaum zu berücksichtigen und fokussiert vorrangig AutorInnen und Texte aus Galizien und dem Gebiet des heutigen Österreich. Der Literaturkritiker Ulrich Greiner knüpft in seinem eigenen Buch *Der Tod des Nachsommers* (1979) zum Teil an Magris Ausführungen an, reduziert aber seine Literaturanalyse nicht ausschließlich auf den 'habsburgischen Mythos'. Er befasst sich mit sieben Schriftstellern: Thomas Bernhard, Peter Handke, Franz Innerhofer, Gert Jonke, Peter Rosei, Gerhard Roth und Michael Scharang. Laut Greiner schreiben auch sie wie ihre Vorgänger im Schatten der Geschichte: 'Führte der labile Status quo der Monarchie zum realen Handlungsverbot und seiner Legitimation durch die Literatur des Biedermeier, so verursacht die politische Windstille des heutigen Österreich jene bohémehafte, apolitische, artifizielle Literatur, die von Graz bis Wien Kennzeichen vieler österreichischer Autoren ist' (Greiner 1979: 15).

Wie bereits erwähnt, war der österreichische Literaturbetrieb der 1950er und 1960er Jahre sehr konservativ ausgerichtet, da die 'Strukturen und Repräsentanten des Austrofaschismus [fortwirkten]' (Schwendter 1987: 35). Für viele junge AutorInnen, die nicht an die alten Strukturen anknüpfen wollten (und konnten), war es daher schwierig, schriftstellerisch Fuß zu fassen:

Von diesen Normen abweichende Autor/inn/en arbeiten in verschiedenen kleine informellen Gruppen (von welchen die 'Wiener Gruppe' am bekanntesten geworden ist), die von der literarischen Öffentlichkeit entweder gar nicht zur Kenntnis genommen oder negativ sanktioniert werden. Viele österreichische Autor/inn/en, die in die konformistische Landschaft der Großen Koalition und der ihr folgenden ÖVP-Alleinregierung nicht passen gehen ins Ausland – sofern sie nicht schon nach 1945 gleich dort geblieben sind. Die literarisch-kulturpolitische Hegemonie wird vom österreichischen PEN-Club und ihm nahestehenden Organen (Österreichische Gesellschaft für Literatur) ausgeübt. (Ebd.)

Im P.E.N.-Club war die ältere AutorInnengeneration, 'Anhänger einer altösterreichischen Literatur, die sich den Phänomenen einer radikalen Moderne widersetzen' vertreten. Viele P.E.N. Mitglieder bekleideten wichtige kulturpolitische

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

Ämter und bestimmten so maßgeblich den literarischen Diskurs.⁵⁹ In Österreich musste sich also eine junge Generation von AutorInnen erst gegen die etablierten durchsetzen. Als eine erste Form des Widerstandes gegen die konservativen Strukturen im Literaturbetrieb gründete sich 1959 auf Initiative von Emil Breisach das sogenannte 'Forum Stadtpark' in Graz. 'Forum Stadtpark' gab jungen AutorInnen eine Plattform und schaffte mit der von Alfred Kolleritsch herausgegebenen Literaturzeitschrift *Manuskripte* auch eine Publikationsmöglichkeit für avantgardistische, experimentelle Literatur (zum 'Forum Stadtpark' vgl. Innerhofer 1985: 19). Neben dem 'Forum Stadtpark' schaffte die Gründung der 'Grazer Autorenversammlung' 1973 (vgl. Innerhofer 1985) eine zunehmende Sichtbarkeit und Etablierung einer jüngeren AutorInnengeneration. Die 'Grazer Autorenversammlung' (GAV), die u.a. von AutorInnen um die Wiener Gruppe wie Ernst Jandl ins Leben gerufen wurde, versteht sich als 'Alternative' zum P.E.N.-Club. Wie sich im Laufe meines Dissertationsprojektes gezeigt hat, besteht zwischen dem *verein exile* und der Grazer Autorenversammlung ein Nahverhältnis. Einige der AutorInnen um den Verlag *exil*, wie Seher Çakır, Anna Kim oder Grzegorz Kielawski, aber auch Christa Stippinger, sind GAV-Mitglieder. Darüber hinaus co-finanzierte die GAV viele der *exil*-Literaturpreise (vgl. Auflistung im Anhang dieser Arbeit).

⁵⁹ Roland Innerhofer (1995): 'GAV contra PEN'. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; u.a. (Hg.): *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, S. 227, zit.n. Peter Landerl (2005): *Der Kampf um die Literatur*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag, S. 121.

8.2 Literarische Wertung

Die Forschungsliteratur⁶⁰ zeigt deutlich, dass die Beschäftigung mit dem Kanon und mit der Wertung von Literatur meist aus zwei unterschiedlichen Gesichtspunkten heraus erfolgt: autonom-ästhetisch und literatursoziologisch. Diese beiden Diskurse spiegeln sich, wie ich später auch zeigen werde, in der *exil* Literaturförderung wider. Mit Blick auf die Wertung von Literatur gibt es LiteraturwissenschaftlerInnen, die für eine Rezeption nach werkimmanent autonom-ästhetischen (oder: philosophisch-ästhetischen) Kriterien plädieren. ‘Der Begriff “autonom-ästhetisch” bezeichnet einen Rezeptions- bzw. Verarbeitungsmodus, der Texte in dem Sinne “autonom” setzt, daß er sie nicht unmittelbar auf Wirklichkeit, Zwecke und Handlungszusammenhänge bezieht’ (Heydebrand 1996: 29). Ästhetische Wertungen werden immer wieder getroffen: LiteraturkritikerInnen bei der Vergabe von Literaturpreisen oder auch Verlage bei der Begutachtung von Manuskripten ziehen ästhetische Kriterien heran, um den literarischen Gehalt (die ‘Literarizität’) eines Textes zu beurteilen. Sie orientieren sich meist an einem eher normativen Literaturbegriff: ‘Zu den üblichen Normen, die als Zulassungskriterien für diesen Literaturbegriff gelten, gehören Fiktionalität und ästhetische Formprinzipien. Sie geben einen Maßstab an die Hand, mit dessen Hilfe ein Kanon literarischer Werke in einem strengeren Sinne von einer großen Menge aller abgeschlossenen schriftlichen Äußerungen abgrenzbar ist. Die Normen können zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich ausfallen, jeder normative Literaturbegriff ist in Grenzen historisch variabel’ (Baasner 2005: 12). Hans-Dieter Gelfert listet in seinem Kanonratgeber mit dem Titel *Was ist gute Literatur?* (2004) zwölf ästhetische Kriterien auf, die er für die Analyse und Wertung literarischer Texte heranzieht; zu diesen gehören: Vollkommenheit, Stimmigkeit, Expressivität, Welthaltigkeit, Allgemeingültigkeit, Interessantheit, Originalität, Komplexität, Ambiguität, Authentizität, Widerständigkeit, Grenzüberschreitung und ‘Das gewisse Etwas’ (Gelfert 2004: 53-77). Dass die Kriterien aber, die Gelfert als solche nicht näher bestimmt, zum

⁶⁰ Wichtig in der Kanonforschung ist nach wie vor der von Renate von Heydebrand herausgegebene Sammelband *Kanon, Macht, Kultur* (1998) sowie weiters (in Auswahl): Assmann (1987) *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*, Arnold (2002) *Text + Kritik. Literarische Kanonbildung*, Saul/ Schmidt (2007) *Literarische Wertung und Kanonbildung*, Freise/ Stockinger (2010) *Wertung und Kanon*, Buck (2011) *Literatur als moralfreier Raum?* sowie Beilein/ Stockinger/ Winko (2012) *Kanon, Wertung und Vermittlung: Literatur in der Wissensgesellschaft*.

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

Teil variabel und auslegbar sind, zeigt seine Analyse. Er bespricht nicht ein Werk anhand dieser Kriterien, sondern zieht für jedes Kriterium unterschiedliche literarische Texte heran (zur Literarizität und ästhetischen Wertung von Texten vgl. auch Abschnitt IV dieser Arbeit). Wie eine ausschließlich autonom-ästhetische Rezeption eines Werkes aussehen soll, bleibt oft unklar. Die Literaturwissenschaftlerin Sabine Buck geht von einer literatursoziologischen Wertungsanalyse aus und untersucht gemeinsame Wertungsmuster deutscher Literaturkritiker. Buck kritisiert die zumeist fehlende Argumentationsbasis autonom-ästhetischer Rezeption und resümiert: ‘Im Anschluss an viele Beiträge zur Debatte bleibt offen, was unter der Forderung, dass der Umgang mit Literatur rein ästhetisch sein oder nur auf ästhetische Erfahrung abzielen soll, überhaupt zu verstehen ist und wie eine solche Herangehensweise praktisch umgesetzt werden soll’ (Buck 2011: 93, vgl. ferner 86-96). Einem autonom-ästhetischen Gesichtspunkt, der sich ausschließlich auf das Werk stützt, wird eine literatursoziologische Perspektive entgegengesetzt. Dabei werden die Umstände von Produktion, Rezeption und Distribution berücksichtigt. Die Entstehung eines Werkes ist demnach immer in einen bestimmten Kontext eingebunden, der auch seine Kanonisierung beeinflusst.

Ein berühmtes, wenn auch umstrittenes Beispiel für eine ausschließlich werkimmanente Kanonisierung nach vorgeblich ästhetischen Merkmalen ist *The Western Canon* von Harold Bloom. 1994 legte der amerikanische Literaturwissenschaftler und -kritiker eine Auswahl von AutorInnen und Texten fest, die seiner Meinung nach das Fundament eines ‘westlich’ ausgerichteten Kanons bilden müssten. Worauf bezieht sich eine ‘westliche Kultur’ und was schließt sie ein bzw. was aus? Bloom unterteilt sein Werk in drei große Kapitel, von denen jedes einem bestimmten Zeitraum gewidmet ist. In jedem Kapitel verweist Bloom auf ausgewählte AutorInnen, die seiner Meinung nach repräsentativ für die Epoche seien: ‘The Aristocratic Age’ (Shakespeare, Dante, Chaucer, Cervantes, Montaigne, Molière, Milton, S. Johnson, Goethe), ‘The Democratic Age’ (Wordsworth, Austen, Whitman, Dickinson, Dickens, Eliot, Tolstoy, Ibsen) sowie ‘The Chaotic Age’ (Freud, Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Borges, Neruda, Pessoa, Beckett). Diese sechsundzwanzig AutorInnen bespricht Bloom ausführlich im Hauptteil des Buches. Zusätzlich führt er im Anhang weitere Namen und Werke an, die seinen ‘Western Canon’ ergänzen (vgl. Bloom 1995: 529-567). Dieser Anhang ist wiederum in vier historische Abschnitte gegliedert: ‘The Theocratic Age’, ‘The Aristocratic Age’, ‘The Democratic Age’ und ‘The Chaotic Age’. Da Bloom über einhundert Einträge macht, werde ich auf deren

Auflistung hier verzichten. Interessant ist jedoch Blooms Verweis auf die Epoche der Gegenwart, die er als ‘Chaotic Age’ bezeichnet. Über diese Epoche, die er im Untertitel ‘A Canonical Prophecy’ nennt, meint er: ‘I’m not as confident about this list as the first three’ (Bloom 1995: 548). Während die vorangehenden Perioden v.a. AutorInnen und Werke aus Mitteleuropa und den USA fokussieren, wird der Kanon im letzten Abschnitt um außereuropäische AutorInnen und Werke erweitert; wobei auch hier der Schwerpunkt, trotz der geografischen und kulturellen Ausweitung, eindeutig auf einer englischsprachigen Literatur aus den USA und Großbritannien liegt. In diesem letzten Abschnitt des Buches ist sich Bloom bewusst, dass sich ein Kanon der Gegenwart nur schwer festlegen lässt. Daher nennt er diesen im Untertitel ‘Prophecy’, denn es müsste Zeit verstreichen, um mit Sicherheit sagen zu können, ob sich ein Werk im Kanon hält oder nicht. *The Western Canon* wurde heftig kritisiert (z.B. Guillory 1995: 82-92; Schultz 1996: 24-48), denn Blooms Zusammenstellung fehlt jede Grundlage für eine nachvollziehbare Wertung. Er geht von einer Absolutheit des Kanonbegriffs aus (vergleichbar mit dem Ideal eines religiösen Kanons) und proklamiert, wertvolle Literatur würde sich durch eine bestimmte ‘Qualität’ auszeichnen, die er jedoch nicht näher bestimmt. Im Zentrum von Blooms Kanon steht Shakespeare. Er wird von Bloom, der polemisch-leidenschaftlich für seinen Kanon Stellung nimmt und beinahe religiöse Töne anschlägt,⁶¹ als größter Autor der ‘westlichen Kultur’ gepriesen. An Shakespeare müssten sich daher alle nachfolgenden messen. Blooms Kanon-Konzept basiert auf dem Begriff des ‘anxiety of influence’ (vgl. Bloom 1973). Er meint damit, dass Autoren, die sich als groß und bedeutend herausstellen, immer von ihren Vorgängern beeinflusst würden. Jüngere Autoren werden von deren Schriften inspiriert und müssen sich mit ihnen auseinandersetzen: ‘Any strong literary work creatively misreads and therefore misinterprets a precursor text or texts’ (Bloom 1995: 8). Um jedoch letztendlich selbst groß und bedeutend wie ihre Vorgänger zu werden, müssen diese neuen Schriftsteller aus deren Schatten treten. Dies geht nur, wenn es den Jungen gelingt, die ‘Einflussangst’ in literarische Schaffenskraft umzuwandeln.

⁶¹ So merkt beispielsweise Susan M. Schultz in ihrer Buchrezension an: ‘His rather straightforward Freudian theory of the “anxiety of poetic influence”, bolstered by arcane vocabularies borrowed from mystical religious texts, may sound to the ear of today’s critics tinny and out of touch with social and historical concerns’ (Schultz 1996: 25).

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

Was macht nun AutorInnen letztendlich kanonisch? Für Bloom sind es Charakteristika wie Fremdartigkeit (strangeness) und Originalität (originality) (ebd. 3), die AutorInnen in den Rang des westlichen Kanons heben. ‘When you read a canonical work for a first time you encounter a stranger, an uncanny startlement rather than a fulfilment of expectations’ (ebd.). Bloom behauptet, dass es vornehmlich diese beiden Charakteristika sind, die zur Aufnahme literarischer Werke in den Kanon führen. Er gibt vor, nach autonom-ästhetischen Kriterien vorzugehen. Seine Wertung von Literatur bleibt aber eine rein subjektive. In der Vorrede ‘An Elegy for the Canon’ bekennt er: ‘[L]iterary criticism, as an art, always was and always will be an elitist phenomenon’ (ebd. 17). Susan M. Schultz stellt in ihrer Rezension treffend fest: ‘Bloom suggests that all canons directly reflect the critic’s tastes; he denies the possibility of objectivity in criticism’ (Schultz 1996: 27). Wertungen aber sollten nicht Geschmackssache des Kritikers bleiben, sondern ihre Kriterien müssen für andere nachvollziehbar sein. Bei Bloom bleibt unklar, wie er ‘Originalität’ oder ‘Fremdartigkeit’, jene Charakteristika, die große, bedeutende AutorInnen seiner Meinung nach auszeichnen, definiert. Bloom verteidigt seine Vorgehensweise gegenüber der, wie er sie bezeichnet ‘School of Resentment’, zu der er alle gängigen literaturkritischen Richtungen zählt: Marxismus, Feminismus, den von Foucault beeinflussten New Historicism, Dekonstruktivismus, aber auch ‘Afrocentrists’ oder ‘new multiculturalism’. Die Vorrede zum *Western Canon* bezeichnet er daher, in Anspielung auf die ‘School of Resentment’, ironischerweise als ‘Elegy’. Für diese hätte der Kanon entweder keine Funktion mehr und sie würden ihn als bereits überholt betrachten oder sie streben nach einer Erweiterung des Kanons und fordern, dass auch marginalisierte Gruppen in diesem Berücksichtigung fänden. Es ist offensichtlich, dass die ‘School of Resentment’ und der Literaturkritiker gegensätzliche Ansprüche an einen Kanon stellen. Daher ist auch Blooms Vorwort eine Klage über den ‘Verfall’ einer auf ‘ästhetischen’ und werkimmanenten Merkmalen basierenden Literaturkritik.

Bloom ist auf eine strenge Trennung zwischen dem Ästhetischen und dem Politisch-Sozialen bedacht. Die Frage ist jedoch, inwieweit eine solche Trennung machbar bzw. sinnvoll ist. Eine vorgeblich ästhetische Wertung wird nämlich immer, auch wenn Bloom dies nicht wahrhaben möchte, von politisch-sozialen und moralischen Faktoren beeinflusst. Dies zeigte beispielsweise der sogenannte ‘deutsch-deutsche’ Literaturstreit um die Schriftstellerin Christa Wolf, der nach der Veröffentlichung ihrer Erzählung *Was bleibt* (1990) die Rezeption auch ihres übrigen Werkes sowie ihr

Ansehen als Schriftstellerin beeinflusste. Der ‘Literaturstreit’ nahm im Sommer 1990 mit Angriffen auf Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt* ihren Ausgang.⁶² Die Kritiken von Frank Schirrmacher und Ulrich Greiner in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* bzw. in *Die Zeit* entzündeten ihn. Wesentliche Argumente, die später vorgebracht wurden, wurden allerdings bereits einige Jahre zuvor vorweggenommen. So schrieb Marcel Reich-Ranicki im November 1987 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* den Artikel ‘Macht Verfolgung kreativ?’, in dem er auf eine Rede von Christa Wolf, die sie bei der Verleihung des Kleistpreises für Thomas Brasch hielt, verwies. In ihrer Laudatio hatte Wolf gemeint, die DDR und die Erfahrungen in dieser hätten Brasch, der die DDR bereits 1976 verließ, schriftstellerisch kreativ gemacht; d.h. anders gesagt, ohne das politische System der DDR hätte Brasch nie zu einer literarischen Größe heranwachsen können. Auf dieser Rede von Wolf basiert Reich-Ranickis Kritik. Polemisch bezeichnet er die Schriftstellerin als ‘DDR-Staatsdichterin’, deren ‘künstlerische und intellektuelle Möglichkeiten eher bescheiden’ ausfallen würden (Anz 1991: 35). Im Artikel bezieht Reich-Ranicki Stellung gegen die Autorin, die auch im Westen große Popularität genoss. ‘So hat Christa Wolf auch in der Bundesrepublik eine ansehnliche Gemeinde gefunden, sie ist längst eine Kultfigur, verehrt von Feministinnen und DDR-Anhängern, von Linken ohne Heimat und Kritikern ohne Geschmack’ (ebd. 36). Die Polemik, die Reich-Ranicki 1987 gegen Christa Wolf vorbrachte und damit ihr gesamtes literarisches Werk diskreditierte, wurde drei Jahre später im sogenannten ‘deutsch-deutschen Literaturstreit’ vom Feuilleton wieder aufgegriffen. Einige Kritiker, allen voran Ulrich Greiner (‘Mangel an Feingefühl’, *Die Zeit* 1. Juni 1990) und Frank Schirrmacher (‘Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten’, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2. Juni 1990), beschuldigten die Autorin der mangelnden Opposition gegenüber DDR und Stasi und brachten moralisch-politische Einwände gegen sie vor. Andere wiederum bezogen Stellung für Wolf und urteilten positiv über Person und Werk; so z.B. Volker Hage in der Wochenzeitung *Die Zeit* (1. Juni 1990), der von ‘Kunstvoller Prosa’ spricht, oder Lew Kopelew, der in der *Tageszeitung* (14. Juni 1990) ein Manifest ‘Für Christa Wolf’ verfasst. Auffallend ist, dass anfänglich im Sommer 1990 eine moralisch-politische Kritik die Argumentation bestimmt, jedoch später dann, im Herbst 1990,

⁶² Thomas Anz hat den Streit sehr umfassend dokumentiert und die wichtigsten Stellungnahmen in den Feuilletons im Band *‘Es geht nicht um Christa Wolf’. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland* (1991) zusammengetragen. Wenn ich im Folgenden auf zeitgenössische Rezensionen und Kritiken verweise, zitiere ich aus diesem Band.

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

verstärkt eine ‘autonomie-ästhetische’ Einschätzung zum Tragen kommt (Buck 2011:128-140; Anz 1991). Zu Beginn des Streits ging es vor allem um die Person Christa Wolf und weniger um die Erzählung bzw. ihr Werk. Wolf wurde vorgeworfen, sie hätte sich vom politischen System der DDR instrumentalisieren lassen (vgl. u.a. Frank Schirrmacher in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2. Juni 1990).

Die kontrovers geführte Diskussion im Feuilleton zeigt, dass es schwierig ist, eine werkimmanente Wertung bzw. Rezeption gänzlich von einer moralisch-politischen bzw. literatursoziologischen Betrachtung abzugrenzen. Reich-Ranicki ist wie Bloom einer der Kritiker, die an einer vorgeblich autonom-ästhetischen Wertung von Literatur festhalten würden. Im Zuge des Literaturstreits um Christa Wolf aber argumentierte Reich-Ranicki wie viele andere nach moralisch-politischen Gesichtspunkten. Christa Wolf war vor 1990 eine auch im Westen angesehene Schriftstellerin, doch mit der Veröffentlichung ihrer Erzählung *Was bleibt* wurde sie als Person sowie auch ihr Werk herabgewürdigt. Das zeigt, dass Wertungen und die Rezeption von Literatur an einen (historisch, sozialen) Kontext gebunden sind und sich mit diesem ändern.

8.3 Kanonisierung aus literatursoziologischer Perspektive

Während Blooms *Western Canon* ex negativo zeigt, dass eine Trennung zwischen dem Ästhetischen und dem Politisch-Sozialen nicht sinnvoll ist, verdeutlicht der ‘deutsch-deutsche Literaturstreit’, dass es wichtig ist, nach dem Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft zu fragen. Warum sind bestimmte AutorInnen in einem literarischen Kanon, in selbst ernannten ‘Kanonratgebern’⁶³ oder auf Leselisten in Schulen und Universitäten vertreten, warum werden andere ausgeschlossen? Ein Autor/ eine Autorin oder Text wird nicht nur wegen seiner zugeschriebenen ‘Qualität’ Teil des Kanons, sondern auch Kontextfaktoren wie Produktion, Rezeption und Distribution beeinflussen seine Wertung und seinen Stellenwert in der Literaturlandschaft.

Mit der ‘Krise des Subjekts’ und dem Herausbilden neuer Identitäten (vgl. Hall 1992, Woodward 1997: 7-61) ging auch eine Kritik am Kanon einher. Sogenannte ‘new social movements’ bildeten sich in den 1960er Jahren, ausgehend von den USA, heraus.

⁶³ Vgl. etwa Fritz J. Raddatz *Die ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher* (1980) oder Marcel Reich-Ranicki ‘Was man lesen muss’ (*Der Spiegel* 2001).

Sie setzten sich für Frauenrechte, Minderheiten, marginalisierte Gruppen ein und führten zu neuen Identitätsdiskursen. Die Frage nach dem Kanon wurde damit zunehmend eine sozial-politische. Ricarda Schmidt schreibt über die Herausbildung dieser soziologischen Gruppen und ihre Forderung an der Teilhabe am Kanon:

Sowohl in den USA als auch in der Bundesrepublik wurde die Ansicht dominant, daß die Gruppen, die in diesen Gesellschaften vertreten sind, auch proportional adäquat im literarischen Kanon repräsentiert sein sollten. Kanonrevision und Kanonerweiterung wurden angestrebt, sowohl was die soziologischen Merkmale der vertretenen Autoren als auch die Merkmale literarischer Texte anbelangt (von Literarizität zur Einebnung des Unterschieds zwischen literarischen und nicht-literarischen Textsorten). (Schmidt 2007: 11f)

Warum bestimmte soziale Gruppen im Kanon nicht vertreten sind, hängt u.a. mit kontextuellen, institutionellen Machtverhältnissen zusammen, wie etwa Bourdieu in seine Theorie zum literarischen Feld darlegt (Bourdieu 1999). Das literarische Feld begreift er als 'sozialen Raum', in dem verschiedene Kräfte wirksam werden. In diesem Raum bewegen sich bestimmte Akteure (wie AutorInnen, KritikerInnen, VerlegerInnen, MedienvertreterInnen), die bestimmte Interessen verfolgen; d.h. Kanonisierung aus literatursoziologischer Perspektive ist immer als 'Zusammenspiel soziokultureller, diskursiver und/oder institutioneller Mächte' (Winko 2002: 9) zu begreifen. Dieses Verständnis von Literatur- oder Kanonpolitik drückt sich auch im Engagement von *exil* und seiner gezielten Förderung von Minderheiten und MigrantInnen in Österreich aus. Wie bei anderen Initiativen (beispielsweise in der Frauenförderung), die sich für die Repräsentanz von gesellschaftlich marginalisierten Gruppen in unterschiedlichen unterrepräsentierten Bereichen einsetzen, wird Differenz betont. *Exil* unterscheidet konkret zwischen 'österreichischen' AutorInnen und nach Österreich zugewanderten AutorInnen. Die Verlegerin Christa Stippinger antwortet in einem Radiointerview auf die Frage, warum die *exil*-AutorInnenförderung sinnvoll und notwendig ist, folgendermaßen:

Naja, weil das Autoren sind, die aus Gruppen stammen, die sozusagen sowieso unterprivilegiert sind und die kaum gefördert werden und daher fand ich das besonders wichtig, diese Literatur und diese Künstler zu unterstützen, auch abgesehen davon dass das mein eigenes privates Hauptinteresse ist, sozusagen mich mit fremden oder anderen Kulturen auseinanderzusetzen und ich das einfach sehr spannend finde, hineinschauen zu können in andere Welten und dort auch daraus zu lernen oder unsere Welt mit der anderen zu vergleichen. Zu sehen, was dort anders ist und das einfach wahrzunehmen

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

und im besten Fall daraus was zu lernen bzw. auch natürlich einen Dialog zu suchen oder zu finden, das finde ich spannend.⁶⁴

In diesem Interviewausschnitt geht Stippinger davon aus, dass Migranten, die nach Österreich kommen und sich literarisch betätigen, schwierigere Ausgangsbedingungen haben, um im literarischen Feld Fuß zu fassen als in Österreich geborene AutorInnen. Damit geht ein undifferenziertes Bild der ‘AutorInnengruppe’ einher, das sich als solches nicht bestätigt. Auffallend ist, dass viele der AutorInnen und PreisträgerInnen aus einem akademischen Umfeld kommen und ein Studium in Österreich absolviert haben: Sina Tahayori (promovierter Architekt), Simone Schönelt (Pädagogik und Medienkommunikation), Susanne Gregor (Publizistik und Germanistik), Grzegorz Kielawski (Germanistik), Youngsook Kim (Germanistik und Philosophie), Anna Kim (Philosophie und Theaterwissenschaft) oder Julya Rabinowich (Dolmetsch, Angewandte Kunst). Sehr viele der AutorInnen kamen bereits als Kinder- oder Jugendliche nach Wien und haben auch nicht die klassischen ‘Flüchtlingsbiografien’. Aus einer vorrangig sozial-politischen Motivation heraus wurde der Literaturpreis bzw. der *verein/die edition exile* ins Leben gerufen. Die erste Auswahl von AutorInnen und Texten, die am Literaturwettbewerb teilnehmen können, wird von *exile* nicht nach textimmanenten Kriterien getroffen, sondern es wird bereits vorweg im Ausschreibungstext anhand von sozialen und biografischen Momenten unterschieden. Der Preis wird in den Hauptkategorien an AutorInnen nicht-deutscher Muttersprache vergeben. In der Ausschreibung heißt es darüber hinaus, dass dem literarischen Text ‘ein blatt mit kurzbiographie und bibliografie, ein foto der autorin oder des autors [...]’ beiliegen müssen (VE: 06.12.2011). Würde die Auswahl der Texte ausschließlich nach werkimmanenten Kriterien getroffen werden, wären weder Kurzbiografie noch Foto erforderlich.

Dass eine bestimmte ‘Gruppe’ gefördert wird, zeigt sich anhand der Betonung von kultureller Differenz bei der AutorInnenförderung. Die Verlegerin Christa Stippinger etwa unterscheidet im zitierten Interviewausschnitt die ‘eigene’ Kultur von einer ‘fremden’ und spricht von unterschiedlichen ‘Welten’: ‘Ich [finde] das einfach sehr spannend [...], hineinschauen zu können in andere Welten und dort auch daraus zu

⁶⁴ Interview mit Christa Stippinger (2008b): ‘So weit geht die Sprache’. Beitrag von Lale Rodgarkia-Dara. Tatapume, Radio Orange: Wien, Sendedatum: 20.10.2008, 19 Uhr; Transkription von Judith Purkarthofer: [<http://www.tatapume.org/radio-orange/>] [letzter Zugriff am 19.10.2011].

lernen oder unsere Welt mit der anderen zu vergleichen'. Die Definition von Kultur, die in diesem Zitat geäußert wird, erinnert an das Kugel- oder Inselmodell von Wolfgang Welsch (1992, 2010). Dem zugrunde liegt ein traditionelles Kulturverständnis, das Ende des 18. Jahrhunderts maßgeblich von Herders Philosophie geprägt wurde. Dieser traditionelle Kulturbegriff⁶⁵ basiert auf nationalen Identitätskonzepten sowie auf Vorstellungen von Nationalsprachen bzw. Muttersprachen, die wiederum an nationale Paradigmen von Herkunft und Ursprung geknüpft sind. Wolfgang Welsch fasst diese traditionelle, auf Herder zurückgehende Vorstellung von Kultur als ein 'Kugelmodell' und charakterisiert sie folgendermaßen:

Zu diesem Kugelmodell gehört ein internes Homogenitätsgebot und ein externes Abgrenzungsgebot. Im Innenbezug soll die Kultur das Leben eines Volkes im ganzen wie im einzelnen prägen und jede Handlung und jedes Objekt zu einem unverwechselbaren Bestandteil gerade *dieser* Kultur machen; Fremdes ist in dieser Konzeption minimiert. Und im Außenbezug gilt strikte Abgrenzung: Jede Kultur soll, als Kultur *eines* Volkes, von den Kulturen *anderer* Völker spezifisch unterschieden und distanziert sein. [Hervorhebung im Original] (Welsch 2010: 41)

Wolfgang Welsch plädiert dafür, sich von Konzepten der Interkulturalität bzw. von Vorstellungen abzuwenden, die Kulturen als 'autonome Inseln' begreifen, weil Kulturen dabei als mehr oder weniger abgeschlossene Räume verstanden werden und im Gegenzug die 'andere' Kultur als grundsätzlich 'fremd' wahrgenommen werde. Er bezeichnet diese Segregation als 'kultur-rassistisch', denn sie meint '[d]iese Kultur ist eine andere als jene; nichts aus ihr ist unverändert in eine andere zu übertragen; man muß die Kulturen reinlich trennen und scheiden; [...]' (Welsch 1992: 8). Ein 'Inselmodell', basierend auf einem Dualismus vom 'Fremden' und 'Eigenen', spiegelt sich tatsächlich in einigen Titeln der jährlich herausgegebenen Anthologien der *edition exil* wider: Häufig werden Raummetaphern verwendet, um die Situation der Migration zu fassen. Sigrid Weigel beschreibt die Metaphorik der Migration in ihrem Aufsatz 'Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde' (1992) und sieht die Situation der Migration im 'Dazwischen' angesiedelt. Geprägt wird das Dazwischen von Zerrissenheit, dem Unterwegssein und der Heimatlosigkeit (Weigel 1992: 216-219). Dem Migranten wird ein Platz im 'Dazwischen' zugeschrieben: 'zwischen den

⁶⁵ Auf diesen traditionellen Kulturbegriff, auf den etwa Wolfgang Welsch Bezug nimmt und von dem er ausgehend sein Konzept der Transkulturalität abgrenzt und entwickelt, bezieht sich auch Stuart Hall in seinem historischen Abriss zum Konzept der Identität (Hall 1992: 275-279).

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

kulturen', so der Titel des Literaturpreises des Vereins *exil*. Mit Blick auf die Titel der Anthologien zeigt sich deutlich die Verbindung von Migration und Raum. Die Raummetaphern verweisen meist aber nicht auf territoriale Orte, sondern auf Sprach- und Kulturräume. Die erste Anthologie (1997) wurde noch nach dem Preis 'schreiben zwischen den kulturen' benannt; nachfolgende Titel knüpfen an topografische Vorstellungen an: *weltenzwischenwelten* (1998), *outsider in* (1999), *fremdland* (2000) sowie *grenzgänger* (2001). Auffallend ist, dass viele Titel von einer Dualität des Raumes ausgehen: Heimat vs. Fremde, Innen vs. Außen. Wobei 'Grenzgänger' oder 'Weltenzwischenwelten' auch auf eine Hybridisierung, auf ein Verschwimmen klarer Grenzen, hinweisen. Andere Titel verweisen stärker auf eine Gespalten- und Zerrissenheit; so beispielsweise *kulturbrüche* (2002). Anthologietitel ab 2003 betonen mehr den sprachlichen Aspekt: *wortbrücken* (2003), *sprachsprünge* (2004), *wortstürmer* (2005) oder *sprachflüge* (2006). Die Metaphern gehen von unterschiedlichen, voneinander getrennten Räumen aus und changieren zwischen etwas Verbindendem (Brücke) und etwas Teilendem (Bruch). Manche der Titel implizieren eine Bewegung wie 'Sprünge', 'Stürmer' oder 'Flüge'. Ab 2008 verzichtet *exil* bei Anthologien auf individuelle Titel. Sie heißen schlicht *preistexte* mit dem Zusatz der Jahreszahlen (08; 09; 10; 11). 'Jahrelang habe ich für jede Anthologie einen möglichst passenden Titel gesucht. [...] Das erschöpft sich ja irgendwann. Jetzt ist es vereinheitlicht' (Stippinger 2010: 90).

Als Antwort auf dualistische Kulturmodelle, die sich teilweise auch in den *exil* Anthologietiteln widerspiegeln, entwickelte Welsch das Konzept der 'Transkulturalität'. Denn Identitätskonzepte der Gegenwart (siehe Kafkas 'Odradek') lassen sich nicht in einem homogenen Kulturbegriff fassen. 'Transkulturalität' meint, 'daß wir uns jenseits der klassischen Kulturverfassung befinden; und daß die neuen Kultur- bzw. Lebensformen durch die alten Formationen wie selbstverständlich hindurchgehen' (Welsch 1992: 5). Anders gesagt: In einem transkulturellen Kulturmodell treffen verschiedene Kulturen aufeinander, sie stehen sich aber nicht abgegrenzt wie Inseln gegenüber, sondern interagieren und vermischen sich. Um sein Konzept zu verdeutlichen, verweist Welsch auf unterschiedliche kulturelle Bereiche, in denen Transkulturalität sichtbar werden kann: u.a. in der Musik, der Architektur oder der Philosophie. Welsch zieht als Beispiel wiederholt Ludwig Wittgenstein heran. 'He outlined an on-principle pragmatically based concept of culture, which is free of ethnic consolidation and unreasonable demands for homogeneity. According to Wittgenstein,

culture is at hand wherever practices in life are shared. The basic task is not to be conceived as an understanding of foreign cultures, but as an interaction with foreignness' (Welsch 1999: 202f). Heterogenität und Interaktion sind zwei wichtige Momente, die für ein transkulturelles Kulturverständnis vonnöten sind. Neben Wittgensteins Kulturbegriff ist auch das *Institut du monde arabe* in Paris, entworfen vom Architekten Jean Nouvel ein Beispiel für eine Vermischung der Kulturen. 'Nouvel hat nicht Europäisches und Arabisches patchworkartig zusammengesetzt, sondern hat Formen erfunden, die zweifach (europäisch wie arabisch) lesbar sind' (Welsch 1992: 17). Welschs Begriff erinnert meiner Meinung nach in vielerlei Hinsicht an Bhabhas Hybriditätskonzept (Bhabha 2004), denn beide versuchen einem dualistischen Denken zu entgehen und sich jenseits nationaler Paradigmen zu bewegen.

9. Methodische Herangehensweise

Das zweite Kapitel legte den theoretischen Bezugsrahmen meiner Arbeit, der sich an Konzepten von Identität und Gemeinschaft (Individuum-Gruppe) sowie an Überlegungen zu literarischer Wertung und Kanonisierung orientiert, dar. Aus einem sozial-politischen Anspruch heraus, den ich bereits im ersten Kapitel ausführlich diskutierte, berücksichtigt die Literaturförderung von *exil* eine ganz bestimmte Autorengruppe. Damit trägt *exil* dazu bei, dass Vorstellungen von einer AutorInnen‘gemeinschaft’ bzw. einer ‘Migrationsliteratur’ konstruiert werden, deren wesentliche Charakteristika die der nicht-deutschen Muttersprache und bestimmter Themen bzw. Motive sind. Mithilfe dieser Förderung wird Kultur- und Kanonpolitik betrieben, die ein Sichtbarmachen von MigrantInnen als Literatur- und Kulturschaffende zum Ziel hat. Eine Literaturförderung für vorrangig zugewanderte AutorInnen knüpft an eine literatursoziologische Kanonisierung an, wobei, wie ich im Analysekapitel aufzeigen möchte, bei der Vergabe des Literaturpreises dann auch ästhetische Wertungskriterien artikuliert werden.

Der nachfolgende Analyseteil, der das Kernstück dieser Arbeit bildet, besteht aus zwei Abschnitten: Im ersten Abschnitt geht es um *exil* und unterschiedliche AutorInnenpositionen bzw. Verortungen. Das Konzept des ‘Ortes’ auf das ich hier verweise, entsteht aus dem Zusammenspiel und Widerstreit sozialer Beziehungen und Diskurse. Die Definition eines ‘Ortes’ der Sozialgeografin Doreen Massey kommt hier zum Tragen. Sie meint, ‘a place is formed out of the particular set of social relations which interact at a particular location’ (Massey 1994: 168). Aus einer kultursoziologischen Perspektive versuche ich darzulegen, wie (migrantische) Identitäten im Umfeld von *exil* verhandelt werden. Um zu zeigen, wie sich einzelne AutorInnen im literarischen Feld positionieren bzw. positioniert werden und wie sie mit Fremdzuschreibungen umgehen, verweise ich exemplarisch auf AutorInnen, die zwischen 2000 und 2005 mit dem *exil* Literaturpreis ausgezeichnet wurden. Welchen Stellenwert schreiben diese AutorInnen der *exil*-Förderung bei? Wo positionieren sie sich als Schreibende im literarischen Feld? War der Preis für sie eine Art ‘Sprungbrett’ in den Literaturbetrieb? Als Analysematerialien liegen dem ersten Kapitelabschnitt vor allem Interviews sowie vereinzelt nicht-fiktionale (journalistische Arbeiten) zugrunde. Die Interviews mit der *exil*-Verlegerin Christa Stippinger und den AutorInnen entnehme

ich Zeitungen und Zeitschriften; ich verwende aber auch ein ausführliches Interview von Valerie Böckel mit Christa Stippinger, das in Böckels Masterarbeit und Buch abgedruckt wurde (vgl. Stippinger 2010: 88-91). Wesentlicher Bestandteil der Analyse sind jedoch die Gespräche, die ich zwischen 2010 und 2011 mit Christa Stippinger und den AutorInnen Seher Çakur, Susanne Gregor, Grzegorz Kielawski, Anna Kim, Grace M. Latigo, Lale Rodgarkia-Dara, Simone Schönnett und Sina Tahayori führte. Ziel der Interviews war es herauszufinden, wie sich die AutorInnen selbst (und ihr Schreiben) im literarischen Feld verorten und wie sie dabei 'Identität' (sowohl im öffentlichen Diskurs als auch in ihren Texten) aushandeln. Darüber hinaus wollte ich in Erfahrung bringen, welchen Stellenwert sie einer *exil*-AutorInnenförderung zuschreiben. Als methodischen Zugang wählte ich qualitative Interviews (Rubin 2012). Diesen lag ein Interviewleitfaden zugrunde (Bryman 2012: 470-499). Dieser ermöglichte mir, bestimmte Themenbereiche abzudecken, erlaubte aber den AutorInnen auch, andere Themen und eigene Standpunkte in das Gespräch miteinzubringen. Ich hatte beispielsweise im Leitfaden Lektüregewohnheiten der AutorInnen nicht berücksichtigt. Diese können aber Auskunft darüber geben, an welche literarischen Traditionen die AutorInnen anknüpfen. In den Interviews kam dieses Thema wiederholt auf und fast alle GesprächspartnerInnen äußerten sich zu ihren literarischen Vorbildern. Da die Gespräche einen eher offenen Charakter hatten, war ihre Länge sehr unterschiedlich; sie variierte zwischen rund vierzig Minuten (Sina Tahayori) und beinahe zwei Stunden (Anna Kim). Ein Diktiergerät zeichnete die Interviews auf; transkribiert wurden aber nur die für die Analyse relevanten Auszüge. Die Interviews stellten sich letztlich nicht nur als eine Form der 'Informationsbeschaffung' heraus, sondern haben auch dazu beigetragen, dass ich meinen eigenen Standpunkt, meine Vorannahmen kritischer hinterfragen musste. Auf diese 'Erwartungshaltung', die LeserInnen an AutorInnenbiografien und literarische Texte heranträgt, die ich auch bei mir selbst stärker reflektieren musste, werde ich im Abschnitt vier (Kapitel 13.1) nochmals zu sprechen kommen.

Im zweiten Abschnitt des Hauptkapitels wende ich mich von den AutorInnen(Interviews und Biografien) ab und arbeite mit literarischen Texten. Ein textanalytischer Zugang ermöglicht mir herauszufinden, welche Themen die AutorInnen in ihrem Schreiben fokussieren, wo sie sich im Schreiben verorten bzw. wie sie die *exil*-Literaturpreis-Vorgaben literarisch umsetzen. Im Mittelpunkt der Analyse stehen zunächst die *exil*-Literaturpreistexte der Jahre 2000 bis 2005. Die Texte werden vor dem

II IDENTITÄT, GEMEINSCHAFT UND KANON

Hintergrund der Jurysprüche, die ästhetische Kriterien für die Bewertung heranziehen, gelesen. Welche kulturellen Identitätsdiskurse finden sich in den Texten wider? Wie werden die Themenvorgaben umgesetzt – werden Formen von ‘Gemeinschaft’ oder Solidarität in den Texten artikuliert? Schreiben die Texte einen dualistischen Kulturbegriff (zwei voneinander getrennte Kulturwelten) fort oder durchbrechen sie diesen zugunsten transkultureller Identitätskonzepte? Nach den Preistexten sollen ausführlicher die Debütromane der AutorInnen Dimitré Dinev, Anna Kim und Julya Rabinowich diskutiert werden. Mit diesen konnten sie sich schließlich als Schreibende etablieren und wurden von einer größeren literarischen Öffentlichkeit wahrgenommen und rezipiert.

[D]ie Türschwelle ist kein bequemer Ort für einen dauerhaften Aufenthalt, auch wenn einige von dieser exponierten Lage profitieren, in der man, hat man es erst einmal geschafft, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, länger sichtbar bleibt als an anderen Orten. Der Nachteil ist, dass die anderen einem permanent die etwas vordergründige Aufmerksamkeit des gerade ankommenden Gastes entgegenbringen, während man selbst der Illusion unterliegt, schon längst im Wohnzimmer Platz genommen zu haben.⁶⁶

Vladimir Vertlib (2007) 'An der Schwelle'

⁶⁶ Vertlib, Vladimir (2007): 'An der Schwelle'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *best of 10*. Wien: Edition Exil, S. 15.

III KULTURELLE IDENTITÄT IM SPANNUNGSFELD VON INDIVIDUELLEN UND INSTITUTIONELLEN DISKURSEN

‘schreiben zwischen den kulturen’ – bereits der Titel des Literaturpreises, aber auch viele der jährlichen *exil*-Anthologietitel wie *weltenzwischenwelten* (1998), *outsider in* (1999), *fremdland* (2000), *grenzgänger* (2001), *kulturbrüche* (2002) oder *wortbrücken* (2003) verweisen auf kulturelle Differenz. Diese bewegt sich entlang einer Dualität des Raumes, von Zentrum und Peripherie, von Innen und Außen und unterliegt einer Dynamik von ‘Eigenem’ und ‘Fremdem’. Ausgehend von einer Politik der Differenz, d.h. der Betonung kultureller Differenzen und der gleichzeitigen Anerkennung kultureller Vielfalt (vgl. Baquero Torres 2004: 53-71), stellt sich *exil*, allen voran die Verlegerin Christa Stippinger, zur Aufgabe, zugewanderte AutorInnen mit dem Literaturpreis, Publikationen, Schreibwerkstätten und Veranstaltungen zu fördern. In der Arbeit von *exil* zeigen sich eine Gleichzeitigkeit von kultureller Integration und Ausgrenzung: Literarische Arbeiten zugewanderter (marginalisierter) AutorInnen werden sichtbar gemacht und positiv akzentuiert. Damit verbunden ist ein Diskurs der ‘Bereicherung’ bzw. eine Erwartungshaltung, die an Texte und AutorInnen herangetragen wird (vgl. Abschnitt 13.1 dieser Arbeit).

Die Notwendigkeit der gezielten Förderung einer AutorInnengruppe basiert auf der Annahme, dass aufgrund struktureller und institutioneller Machtverhältnisse Gruppen ausgeschlossen werden bzw. dass ihnen der Zugang zu Ressourcen erschwert wird. Martin Sökefeld merkt in seinem Aufsatz über kulturelle Differenz an: ‘Differenz impliziert in der Regel auch Ungleichheit. Das heißt, das Verhältnis von innen und außen beinhaltet durchaus ein bestimmtes Verhältnis von oben und unten und eine ungleiche Verteilung von Macht’ (Sökefeld 2004: 25). Diese These der ungleichen Verteilung von Macht spiegelt sich auch in den folgenden Interviewaussagen von Christa Stippinger wider, die ihr Engagement für nach Österreich zugewanderte AutorInnen folgendermaßen begründet:

Naja, weil das Autoren sind, die aus Gruppen stammen, die sozusagen sowieso unterprivilegiert sind und die kaum gefördert werden [...]. (Stippinger 2008b)

Solange die Leute, die nach Österreich zugewandert sind, rechtlich in keiner Weise gleichgestellt sind, solange die Chancen auf dem Literaturmarkt ohne solche Initiativen verschwindend gering wären, finde ich, dass das [Anmerkung: *exil*

AutorInnenförderung] absolut seine Berechtigung hat. (Stippinger im Gespräch mit der Verfasserin am 22.12.2010)

An den Schalthebeln der Macht oder in den großen Firmen sitzen aber leider kaum Menschen mit Migrationshintergrund in den Chefetagen. So lange [sic!] das so ist, solange sie ausgeschlossen sind, von diesen wichtigen Bereichen, werden sie leider auch nicht voll integriert sein. (Stippinger 2010: 99)

Dass MigrantInnen im Kulturbereich nach wie vor unterrepräsentiert sind, belegt Wiebke Sievers in ihrem Aufsatz ‘A contested terrain: immigrants and their descendants in Viennese culture’ (2013). Sie macht auf eine widersprüchliche Konstellation aufmerksam: in der Bevölkerung Wiens zeigt sich, nicht zuletzt durch Einwanderungsbewegungen seit den 1960er Jahren,⁶⁷ kulturelle Diversität; die Diversität der Gesellschaft spiegelt sich aber nicht, wie Statistiken zu den Kulturausgaben belegen, im kulturellen Leben der Stadt wider: ‘mainly due to the unbroken dominance of the [...] traditional cultural institutes [e.g. Staatsoper, Burgtheater, Kunsthistorisches Museum] that receive most of the public interest and funding’ (Sievers 2013: 2, vgl. auch Moser 2009: 376). Mit Blick auf die Verteilung öffentlicher Gelder kommt Sievers zum Schluss ‘[A] significant proportion of immigrants and their descendants are structurally excluded from participating in these publicity funded cultural activities, both passively and actively’ (ebd. 3). Die Gründung von *exil* Ende der 1980er Jahre hat sicher dazu beigetragen, dass die Kulturlandschaft zunehmend vielfältiger wurde. In Bezug auf die Literaturförderung gibt es in Österreich seit 2009 neben dem *exil*, den Hohenemser Literaturpreis, der gezielt zugewanderte AutorInnen fördert. Die Preise werden unabhängig von Alter, Geschlecht, Staatsbürgerschaft oder bereits veröffentlichten Arbeiten vergeben. In der *exil* Ausschreibung 2013 etwa heißt es, dass alle Personen berechtigt sind, einen Text einzureichen, ‘die seit mindestens einem halben Jahr in Österreich leben’ (VE: 20.12.2012) und ihren Text in deutscher Sprache verfassen. Der Literaturbetrieb ist in Österreich größtenteils staatlich subventioniert (vgl. Moser 2009). (Junge) Autorinnen und Autoren müssen sich oft um eine Finanzierung bemühen, um ihr literarisches Schreiben sichern zu können. Das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur

⁶⁷ ‘Several post-war immigration movements have contributed to what is currently perceived as the diversity of the Viennese population: the so-called guest workers coming from Turkey and former Yugoslavia in the 1960s and early 1970s, refugees fleeing the war in former Yugoslavia in the early 1990s, asylum seekers increasingly originating from Asia and Africa since the 1990s, and EU citizens in particular from Germany, making use of their free movement rights since the beginning of this century’ (Sievers 2013: 2).

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

vergift daher jährlich diverse Literaturpreise und -stipendien, diese sind jedoch nicht zwingend an Staatsbürgerschaft geknüpft – d.h. sowohl ‘österreichische’ als auch nach zugewanderte AutorInnen können sich dafür bewerben.⁶⁸ Teilnahmevoraussetzungen sind entweder österreichische Staatsbürgerschaft oder Lebensmittelpunkt in Österreich (manchmal mindestens drei Jahre) oder, besonders für Nachwuchsförderung, eine Altersobergrenze von 35 Jahren. Die AutorInnen Seher Çakır und Grzegorz Kielawski erhielten etwa, nachdem sie mit dem *exil* Literaturpreis ausgezeichnet wurden, 2008/09 bzw. 2009/10 das österreichische Staatstipendium für Literatur. Die Laufzeit des Stipendiums ist ein Jahr und das Preisgeld beläuft sich auf EUR 13.200. Der Anton Wildgans-Preis (Preisgeld EUR 15.000) ist der einzige Literaturpreis, der nicht von öffentlicher Hand, sondern von der österreichischen Industrie gefördert wird und für die Teilnahme die österreichische Staatsbürgerschaft einfordert. Im Ausschreibungstext heißt es beispielsweise, der Preis richte sich ‘an eine österreichische Schriftstellerin / einen österreichischen Schriftsteller der jüngeren oder mittleren Generation.’⁶⁹ Bei renommierten Literaturpreisen, wie zum Beispiel dem Ingeborg Bachmann Preis, der jährlich in Klagenfurt vergeben wird, spielt die Vernetzung im literarischen Feld eine wichtige Rolle. In Klagenfurt schlägt eine Jury AutorInnen vor, die am Wettbewerb teilnehmen dürfen.

⁶⁸ Eine gute Übersicht über Literaturpreise und -stipendien des Bundesministeriums für Unterricht und Kultur sowie über die Bewerbungsvoraussetzungen findet sich auf der Website des Literaturhauses Wien: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8892> [letzter Zugriff am 20.12.2012].

⁶⁹ Anton Wildgans-Preis der österreichischen Industrie: <http://www.voei.at/b832m194/anton-wildgans-preis-der-oesterreichischen-industrie/> [letzter Zugriff am 20.12.2012].

10. Der Verlag *exil*, kein Ort zum Verweilen: Die Metaphern ‘Sprungbrett’ und ‘Türschwelle’

Das Selbstverständnis von *exil* spiegelt sich gut in der Metapher eines ‘Sprungbretts’ wider. In einem Gespräch mit der österreichischen Literaturzeitschrift *keine delikatessen* spricht die Interviewerin Christa Stippinger auf dieses Bild an.

KD: Das heißt, sie fungieren als Sprungbrett für die Autor(inn)en...

CS: Ja, so sehe ich das. Ich bin stolz darauf, dass ich sozusagen literarische Geburtshelferin bin. Wir haben nicht die Mittel, nicht die Struktur, die ein großer Verlag hat. Nicht das Werbebudget, das Personal, um die enorme Pressearbeit zu machen; und alles Drum und Dran, das man braucht, um ‘eine/n Autor/in zu machen’. Ich weiß sehr wohl, wie viel Geld und Einsatz das kostet. [...] (Stippinger 2009: 32)

Stippinger verweist hier auf zwei ineinander greifende Diskussionen: Einerseits fördert *exil* AutorInnen mit dem Literaturpreis, den Schreibwerkstätten und den Publikationen. Damit macht *exil* eine literarische Öffentlichkeit auf ‘seine’ AutorInnen aufmerksam und versucht ihnen damit auch, den ‘Sprung’ zu einem größeren Verlag zu erleichtern. Andererseits versteht sich Christa Stippinger als ‘literarische Geburtshelferin’ – das heißt, AutorInnen werden nicht ‘entdeckt’, sondern vielmehr ‘gemacht’.

Die mediale und literarische Öffentlichkeit greift ebenfalls gerne, vor allem wenn es um den Literaturpreis ‘schreiben zwischen den kulturen’ geht, auf die Metapher des ‘Sprungbretts’ zurück. Bei meinen Recherchen zum Verlag *exil* stieß ich wiederholt auf diese: In der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* erschien etwa ein Bericht, in dem der Literaturpreis als ‘Sprungbrett in die Österreichische Literaturwelt’⁷⁰ bezeichnet wird. *Die Presse* assoziiert den Verlag mit einem ‘Startplatz’ bzw. einer ‘Starthilfe’. Darüber hinaus ist zu lesen: ‘Die vergangenen 15 Jahre haben gezeigt, dass Stippinger einem Autor den Sprung in das große Literaturgeschäft tatsächlich ermöglichen kann.’⁷¹ Aleksandra Kolodziejczyk schrieb in der Zeitschrift *Frauensolidarität* durchaus kritisch ‘Hervorgehoben, anerkannt, abgegrenzt: Edition Exil als Sprungbrett für LiteratInnen mit Migrationshintergrund’ (Kolodziejczyk 2008:

⁷⁰ ‘AutorInnen gesucht – der Verein Exil kürt neue Talente’ (*derstandard.at* 30.5.2008). <http://derstandard.at/3225131> [letzter Zugriff am 10.10.2013].

⁷¹ Ania Haar (2012): ‘Autoren: Zugewandert, auf Deutsch erfolgreich’. http://diepresse.com/home/panorama/integration/1294265/Autoren_Zugewandert-auf-Deutsch-erfolgreich [letzter Zugriff am 10.10.2013].

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

6-7). In einem seiner Aufsätze über mehrsprachige Literatur in Österreich merkt der Germanist Hannes Schweiger an, dass der Literaturpreis 'eine Art Plattform und zugleich Sprungbrett für SchriftstellerInnen darstellt, die einen Sprachwechsel hinter sich haben und auf Deutsch als ihrer Fremdsprache schreiben' (Schweiger 2010 sowie 2006: 44-53). Darüber hinaus sprechen einzelne AutorInnen, die mit dem Literaturpreis ausgezeichnet wurden und bei *exil* einen ihrer ersten Texte veröffentlichten, in Gesprächen mit mir selbst vom 'Sprungbrett', um zu erklären, welche Bedeutung sie *exil* zuschreiben. Sina Tahayori erklärt die Aufgabe des Literaturpreises und die Philosophie, die hinter einer gezielten Förderung von zugewanderten Autoren und Autorinnen steht, folgendermaßen:

Ich glaube, der Preis sieht sich als eine Möglichkeit, als 'Sprungbrett' für Autoren und Autorinnen, die eine andere Sprache als Deutsch als Muttersprache haben. Man kann sich natürlich in eine Ecke gedrängt fühlen,... man kann aber genauso gut argumentieren und sagen, ich habe da meine ersten Gehversuche gemacht und ich gehe aber weiter und bleibe nicht in dieser Schiene. Was viele Autoren auch tun. Eben Leute wie Julya Rabinowich oder Dimitré Dinev haben ihre ersten literarischen Experimente bei Edition Exil gemacht und ihren Weg dann für sich definiert und sind auch den Weg weitergegangen. (Gespräch mit der Verfasserin am 13.7.2011)

Das Sprungbrett als solches ist ein Ort, der nicht zum Verweilen einlädt, sondern er ist mehr eine Zwischenstation, von der aus man den Sprung in etwas anderes wagt. Bei zugewanderten AutorInnen um *exil* ist es konkret der Wechsel zu einem etablierten, größeren Verlag, wie es etwa bei Dimitré Dinev und Julya Rabinowich der Fall war. Als 'Starthilfe', die der *exil*-Literaturpreis und auch andere Literaturwettbewerbe als solche bieten, ist sowohl das Preisgeld zu verstehen, das mehr Freiraum für das Schreiben schaffen kann, als auch die Anerkennung und Bestätigung als Autor: '[I]ch habe sehr tolle Leute bei diesen Wettbewerben kennen gelernt, die so überzeugt von mir waren, wie kein Anderer auf der Welt und das gibt sehr viel Kraft, diese Stütze, die man von Unbekannten bekommt, die dich zum ersten Mal sehen, lesen und gleich so von der Wirksamkeit der Sache und von der Qualität überzeugt sind, dass sie bereit sind, für dich alles zu tun' (Dinev 2007, *fm5*).

Vladimir Vertlib verwendet in seinem Aufsatz ‘An der Schwelle’ (Vertlib 2007: 13-19),⁷² der in der Anthologie zum 10-jährigen Jubiläum des *exil*-Literaturpreises abgedruckt wurde, das Bild der ‘Türschwelle’, an der er zugewanderte AutorInnen verortet. ‘Literaten mit Migrationshintergrund’ stehen ‘weder “in” noch “out”, sondern an der Türschwelle [...] Der Literaturpreis “schreiben zwischen den kulturen” hat sicherlich dazu beigetragen, dass viele Autorinnen und Autoren zumindest bis zur Türschwelle und einige noch erheblich weiter gekommen sind’ (Vertlib 2007: 15). Während das ‘Sprungbrett’ deutlich positiv akzentuiert und rezipiert wird, macht Vertlib auch auf die negative Kehrseite einer ‘(Tür)Schwelle’ aufmerksam. Man kann und sollte sich dort als AutorIn nicht häuslich einrichten. ‘[E]ine Türschwelle ist kein bequemer Ort für einen dauerhaften Aufenthalt, auch wenn einige von dieser exponierten Lage profitieren, in der man, hat man es erst einmal geschafft, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, länger sichtbar bleibt als an anderen Orten’ (ebd.). *Exil* stellt seine AutorInnen an ‘die (Tür)Schwelle’; d.h. sie werden als AutorInnen ausgewiesen und ziehen durch den Literaturpreis, Publikationen und Lesungen eine gewisse öffentliche Aufmerksamkeit auf sich. Zugleich jedoch sind sie noch nicht gänzlich Teil des Literaturbetriebes. ‘Der Nachteil [Anm.: des Aufenthalts an der Türschwelle] ist, dass die anderen einem permanent die vordergründige Aufmerksamkeit des ankommenden Gastes entgegenbringen, während man selbst der Illusion unterliegt, schon längst im Wohnzimmer Platz genommen zu haben’ (ebd.). Vertlibs ‘Schwelle’ erfasst sehr gut die paradoxe und widersprüchliche Situation von Integration und Ausgrenzung, von Drinnen und Draußen, mit der sich *exil* auseinandersetzen muss.

Die Metaphern ‘Sprungbrett’ und ‘Türschwelle’ suggerieren einen temporären Aufenthalt. Doch die Arbeit von *exil* geht über diese hinaus und vielleicht sind daher beide Metaphern unzureichend. Einige AutorInnen, wie Julya Rabinowich, begleitet und ‘coacht’ Christa Stippinger (Stippinger 2009: 31f) über einen längeren Zeitraum hinweg, bis sie letztlich ihren Weg alleine gehen können. Es ist kein ‘Sprung’ in den Literaturbetrieb, sondern vielmehr ein längerer Weg, den LiteratInnen zurücklegen müssen, um sich als AutorInnen zu etablieren.

⁷² Passagen aus dem Text ‘An der Schwelle’, der in der *exil* Anthologie 2007 abgedruckt wurde, stammen aus Vertlibs Dresdner Chamisso-Poetikvorlesung 2006 (vgl. *Spiegel im fremden Wort* 2007).

10.1 Literaturagentin und ‘Geburtshelferin’

Christa Stippinger ist die führende und entscheidungstragende Person hinter *exil*, und ihrem Engagement ist es zu verdanken, dass Literaturpreis und Verlag, trotz der widrigen finanziellen Umstände, bestehen. In einem Interview, angesprochen auf die schwierige Finanzierungslage von Projekten und die ständige Existenzangst, bekennt die Verlegerin ‘Mir ist die Arbeit mit den Autor(inn)en und an diesem Thema viel zu wichtig – beides ist sehr stark mit mir verwoben, also auch mit meinem Lebensgefühl – das könnte ich nicht aufgeben’ (Stippinger 2009: 34). Die Bestellung der Literaturpreis-Jury, die Auswahl von AutorInnen für die Schreibwerkstatt, neue Buchprojekte und die inhaltliche Ausrichtung des Verlages – Christa Stippinger scheint in jedem Fall das Maß für grundlegende Entscheidungen zu sein und leistet Arbeit vergleichbar einer ‘Literaturagentin’ (vgl. Fischer 2001):

KD [*keine delikatessen*]: Das heißt, Sie übernehmen für die Autor(inn)en zusätzlich auch ein wenig die Rolle der Agentin?

CS [Christa Stippinger]: Ja, genau. Im Prinzip mache ich das auch. Und ich versuche auch immer nur eine Einzelpublikation mit einer/m Autor/in zu machen und sie dann an einen größeren Verlag weiterzugeben sozusagen... (Stippinger 2009: 32)

Christa Stippinger fungiert als Schnittstelle zwischen den AutorInnen und dem literarischen Betrieb. Sie spielt in gewisser Weise, wie andere Personen und Institutionen im literarischen Feld, die Rolle eines ‘gatekeeper’: ‘By entering the field of high art, artists or institutions are subjected to complex procedures of selection, valuation and canonisation by many different gatekeepers. These gatekeepers have the power to make newcomers visible or invisible, to include or to exclude them, to put them centre-stage or to relegate them to the margins’ (Delhaye 2008: 1303). Stippinger beeinflusst die Teilhabe und den Ausschluss von AutorInnen und trägt die Entscheidung darüber, wer von *exil* gefördert, d.h. zum/zur ‘AutorIn gemacht’ wird, und wer nicht. Zusätzlich, durch die sehr enge Zusammenarbeit mit den AutorInnen, gestaltet sie auch den Diskurs darüber mit, was (förderwürdige) Literatur ist und was nicht.

In dem im vorigen Abschnitt angeführten Interview verwendet Christa Stippinger, bezogen auf ihre Tätigkeit, auch die Metapher der ‘Geburtshelferin’, d.h. sie entdeckt nicht nur AutorInnen, sondern hilft mit, diese zu solchen ‘auszubilden’. Im Gespräch mit mir beschreibt der Autor Tahayori seinen Weg zum ‘Autor-Sein’, der mit dem *exil* Literaturpreis 2004 seinen Ausgangspunkt nahm:

Der Preis hat mehrere Dinge mit sich gebracht. Zum einen die Anerkennung zu wissen, dass man gut genug ist für einen Preis – und das war mein allererster Preis überhaupt und auch sehr gut dotiert. Dann war damit verbunden, dass ich in die Schreibwerkstatt Exil gekommen bin [...] Da werden Texte gelesen und kritisiert. Das war eine gute und gleichzeitig auch harte Schule, die hat aber sehr viel gebracht [...] Dann kam auch mal das Angebot von Christa Stippinger, gemeinsam ein Buch zu machen – so ist auch der Erzählband *Orientextrem* entstanden.

(Tahayori im Gespräch mit der Verfasserin am 13.7.2011)

Für jede/n AutorIn, der/die den Literaturpreis erhält und sich damit gegen andere Schreibende durchsetzt, besteht die Möglichkeit einer weiteren Förderung durch *exil*, z.B. in Form von Schreibwerkstätten. Die Auswahl von AutorInnen für die Teilnahme an der Schreibwerkstatt jedoch ist meiner Meinung nach eher undurchsichtig. Dabei spielt, wie Stippinger zugibt, nicht zuletzt die Sympathie zwischen der Verlegerin und dem Autor/ der Autorin eine Rolle:

Ich wähle die Autor(inn)en aus, bei denen ich das Gefühl habe, dass ich mit ihnen gut arbeiten könnte, dass sie professionell arbeiten und Interesse an einer Zusammenarbeit haben [...] Das sind so um die zwölf Autor(inn)en, die sich mit mir einmal im Monat im Rahmen eines Gruppentreffens zusammensetzen. Daneben gibt es aber auch zahlreiche einzelne Treffen mit den Autor(inn)en. Sie werden von mir gecoach, das heißt, dass ich sie einerseits bei Stipendieneinreichungen unterstütze – auch Autor(inn)en müssen ja von etwas leben... – und ihnen Lesungen, Workshops und Projekte und manchmal auch einen größeren Verlag vermittelte... (Stippinger 2009: 31f)

Einige der ausgezeichneten AutorInnen werden von Christa Stippinger in einem der darauffolgenden Jahre als Jurymitglied für den *exil* Literaturpreis bestellt, was sie zusätzlich als 'AutorInnen' bestätigt: Sina Tahayori z.B. erhielt den *exil*-Literaturpreis 2004 und war 2011 Jurymitglied oder Julia Rabinowich erhielt den Preis 2003 und war Mitglied der Jury 2006, 2010 und zuletzt 2013. Zusätzlich trifft der/die PreisträgerIn, meist des jeweils vergangenen Jahres, eine Vorauswahl der für den Literaturpreis eingereichten Texte. Er oder sie muss aus den rund 250 Einreichungen 'zwischen 35 und 45 Texte auswählen – alles, was er/sie sozusagen für würdig hält, in die engere Auswahl zu kommen' (Stippinger 2009: 33). Die ausgewählten Texte werden dann an die anderen beiden Jurymitglieder weitergegeben, die gemeinsam in einer bzw. zwei Jurysitzungen, die von Christa Stippinger moderiert werden, die PreisträgerInnen ermitteln. Es scheint eine große Herausforderung und gleichzeitig Bestätigung für eine/n Jung-AutorIn zu sein, Texte als 'preiswürdig' einzustufen; d.h. nach Ansicht der

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

Verlegerin und Organisatorin ist der/die bereits ausgezeichnete AutorIn nun in der Lage, die Qualität literarischer Texte einzuschätzen. Nach welchen Kriterien die Texte gewertet werden, bleibt jedoch eher unklar. Ästhetische Wertungskriterien, Erzählfluss und -aufbau, sprachliche Merkmale und die Umsetzung der vorgegebenen *exil*-Themen, dürften jedoch bei der Auswahl eine Rolle spielen. In den letzten Jahren veröffentlichte *exil* die Jurysprüche, d.h. eine kurze Begründung der Jurymitglieder für die Auswahl der prämierten Texte, in den Anthologien. Als Jula Rabinowich 2003 den *exil*-Preis gewann, setzte sich die Jury aus Simone Schönelt (*exil*-Literaturpreisträgerin 2001), Nikolaus Scheibner (Autor) und Elisabeth Wäger (Autorin und Dramaturgin) zusammen. Über Rabinowichs prämierten Text 'abgebissen nicht abgerissen' (Rabinowich 2003: 11-14) ist u.a. folgendes zu lesen: 'der text überzeugt durch seine unprätentiöse, schnelle, bildgewandte, völlig ungekünstelte sprache. die autorin, ideologisch und räumlich entwurzelt, führt uns mit ihrem text in ein vakuum zwischen kulturen, die jegliche bedeutung verloren zu haben scheinen. "wenn ich die wahl zwischen zwei stühlen habe, nehme ich das nagelbrett"', sagt sie. der leser bleibt berauscht und mehr als ernüchtert zurück' (Stippinger 2003: 213). Mit der Veröffentlichung der Jurysprüche scheint es, als wolle *exil* die 'schreiben zwischen den kulturen' Preisverleihung transparenter gestalten und die Begründung für die Nominierung eines Autors/einer Autorin für Außenstehende nachvollziehbar machen. Darüber hinaus weist die literarische Bewertung der Texte diese als deutlich 'literarische' Werke aus. Die Auseinandersetzung mit 'Literarizität' unterscheidet den *exil* Literaturpreis von der literarischen Förderung durch Irmgard Ackermann und Harald Weinrich in den 1980er Jahren. Ackermann und Weinrich haben sich nicht, zumindest nicht in einem öffentlichen Diskurs, mit dem literarischen Gehalt der Texte auseinander gesetzt. In den publizierten Anthologien (Ackermann 1982, 1983, Esselborn 1987) legen die Herausgeber nicht offen, warum gerade die vorliegenden Texte als preiswürdig eingestuft wurden. Ihnen ging es vor allem darum, MigrantInnen als Schreibende sichtbar zu machen. Einige dieser AutorInnen beklagten später (vgl. die Beiträge zu 'Erwartungen an die deutschen Kulturvermittler' in Ackermann 1986: 74-96), dass kaum eine ästhetische Auseinandersetzung mit ihren literarischen Texten stattfinde (vgl. Taufiq 1986: 75). Darüber hinaus, so fordert Ota Filip ein, müsse ein Autor, an der 'literarischen Qualität' seiner Texte gemessen werden: 'Ein deutscher Verleger oder ein anderer Vermittler tut uns und der Kunst nicht gut, wenn er aus Mitleid mit den Emigranten oder Literaten oder aus irgendwelchen Gründen, die für die

Literatur und für die ihre Qualität an sich überhaupt nicht wichtig sind, schlechte von Nichtdeutschen deutsch geschriebene Texte verlegt oder sonstwie veröffentlicht' (Filip 1986: 85f). *Exil* setzt sich durchaus, im Rahmen des Literaturpreises und der Schreibwerkstätten, mit der 'Literarizität' von Texten auseinander – auf diese Diskussion komme ich im Abschnitt IV dieser Arbeit, in dem es um literarische Schreibweisen geht, nochmals zu sprechen.

Während in den Schreibwerkstätten eine Gruppe von Autoren und Autorinnen Texte liest und sich gegenseitig Feedback gibt, werden manche der AutorInnen von Christa Stippinger, wenn sie an Publikationen oder Buchprojekten arbeiten, einzeln 'gecoacht'. Die Verlegerin arbeitete mit Julia Rabinowich sehr intensiv an ihrem Roman *Spaltkopf*. In Interviews erzählt Stippinger:

Dieser Text hat mir so gefallen, dass ich mit ihr weiterarbeiten wollte. Es lagen dann fünf verschiedene Fassungen für den Roman vor. An dieser Arbeit kann man die Entwicklungen sehr gut erkennen, in eine immer literarischere Sprache, immer weiter weg von ihrer Person, weg vom Tagebuchartigen. Dieser Roman war ein langer Entwicklungsprozess. Aus dem Buch wurden 90 Seiten herauslektoriert, die überflüssiger Text waren. Da steckt sehr viel Lektoratsarbeit drinnen.

(Stippinger 2009: 32)

Ich habe viele Teile [sic!], in Absprache mit der Autorin, weglektoriert, Julia hat dann neue Teile zugefügt – das war eine sehr enge und gute Zusammenarbeit. (Stippinger 2010: 89)

Rund fünf Jahre (vgl. Stippinger 2009: 32), begleitet von Stippingers Feedback, arbeitete Rabinowich an dem Romanprojekt. *Spaltkopf* erschien dann 2008 in der *edition exile* und wurde 2009 mit dem Rauriser Literaturpreis prämiert. Für Stippinger steht die Arbeit am Text im Vordergrund. Feedback und ständiges Überarbeiten trägt ihrer Meinung nach dazu bei, ein 'guter' Autor bzw. eine 'gute' Autorin zu werden:

'[D]as grunddemokratische Herangehen an jede geschriebene Zeile, alles, was ein Mensch schreibt, muss veröffentlicht werden... Nein wirklich nicht. Man muss doch auch Selbstkritik haben. Von zwanzig geschriebenen Seiten, sind vier druckfähig. Auch bei mir selbst ist das so. Literatur braucht Feedback und Lektorat, sonst wird das nichts' (Stippinger 2010: 90). Durch diese intensive Auseinandersetzung mit dem Text und die enge Zusammenarbeit mit den AutorInnen gestaltet Stippinger 'Literatur' nach ihren Vorstellungen mit. Voraussetzung dafür ist, dass die AutorInnen für eine solche AutorInnenbetreuung und Auseinandersetzung mit ihrem Text offen sind. Von Unstimmigkeiten erzählte mir beispielsweise Anna Kim, da sie den Eingriffen, die

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

Stippinger an ihrem Text vornahm, nicht zustimmte und sich gegen diese behaupten musste (Gespräch mit der Verfasserin am 28.08.2011).

Zum ‘Sprungbrett’-Verständnis von *exil* gehört auch, dass sich der Verlag sehr intensiv bemüht, seinen AutorInnen Lesungen und diverse Veranstaltungen zu vermitteln. Vor allem ein junger, am Beginn seiner schriftstellerischen Karriere stehender Autor bzw. stehende Autorin, hat noch keine guten Verbindungen zum Literaturbetrieb. AutorInnen wie Seher Çakır, Susanne Gregor, Grzegorz Kielawski, Lale Rodgarkia-Dara oder Sina Tahayori haben mir in Gesprächen bestätigt, dass für sie das wichtige und besondere an *exil* ist, dass nicht nur ein Literaturpreis vergeben wird, sondern, dass sie das Gefühl haben, Christa Stippinger bemühe sich intensiv um sie und fördere ihre schriftstellerische Arbeit. Im Gegensatz zu anderen Verlagen, die ihre AutorInnen meist halten möchten, macht Stippinger ihre AutorInnen auf Ausschreibungen aufmerksam oder versucht für sie Kontakte zu größeren Verlagen zu knüpfen. ‘Große Verlage haben ganz andere Bedingungen, einem Autor die Möglichkeit zu bieten, das Buch zu propagieren. Ich will Erstbücher machen und ihnen so helfen, einen Fuß in den Literaturbetrieb zu bekommen und dann gehen sie ihren weiteren Weg alleine’ (Stippinger 2010: 89). Stippinger steht in gutem und engem Kontakt mit dem Deuticke Verlag, insbesondere mit dessen Programmchefin Martina Schmidt. Der Deuticke Verlag wurde 2004 vom Paul Zsolnay Verlag übernommen; beide österreichischen Verlage gehören zum großen deutschen Carl Hanser Verlagshaus mit Sitz in München.⁷³ Martina Schmidt ist seit 1991 (Programm-) Leiterin bei Deuticke. Sie fungierte 2010 als auch 2012 als Jurorin bei der Verleihung des *exil*-Literaturpreises. Sowohl Dimitré Dinev (*exil*-Preisträger 2000) als auch Julya Rabinowich (*exil*-Preisträgerin 2003) wechselten nach ihrer Erstveröffentlichung bei *exil* zu Deuticke und konnten sich dort als AutorInnen etablieren. In einem Interview erzählt Stippinger, wie sie versucht, AutorInnen zu vermitteln:

Bei ihm [Anm.: Dimitré Dinev] hab ich sofort gewusst, er hat das Zeug zum großen Autor, er kann so schreiben, dass größere Absatzmengen zu erwarten sind. Das heißt, dass er wirklich ein Autor für einen großen Verlag ist. Und ich hab auch ganz intensiv betrieben, ihn zu *Deuticke* zu vermitteln. Also ich hab mehrmals die Chefin des *Deuticke*-Verlags angerufen und sie zur Buchpräsentation unseres Erzählbandes ‘Die

⁷³ Näheres zur Verlagsgeschichte von Zsolnay und Deuticke vgl. u.a. Neuhart, Stefanie (2010): *Zsolnay und Deuticke. Zwei Verlage und ihre Rolle als Vermittler von österreichischer und fremdsprachiger Literatur*. Diplomarbeit an der Universität Wien.

Inschrift' (5 Erzählungen von Dimitré Dinev, sein erstes Buch, das wir 2001 in der *edition exile* veröffentlicht haben) eingeladen. Sie war dann auch gleich so hingerissen, dass sie ihm sofort einen Vertrag angeboten hat. Genau das versuche ich jetzt mit Julya Rabinowich, obwohl es mir bei ihr noch schwerer fällt, sie sozusagen 'gehen zu lassen', weil ich mit ihr schon sehr lange zusammenarbeite. (Stippinger 2009: 32)

In einer Email Korrespondenz mit Martina Schmidt fragte ich sie, ob und in welcher Form es eine kooperative Zusammenarbeit zwischen Deuticke und *exil* gebe. Wie Stippinger bestätigt sie mir eine Nähe der beiden Verlage zueinander. Schmidt bezeichnet die *edition exile* als einen 'sehr guten und engagierten Verlag' und meint, '[er] kann ein gutes Sprungbrett für AutorInnen sein, die dann einen größeren Verlag suchen, wo sie höhere Verkaufszahlen erwarten können, das muss man realistisch sehen' [Hervorhebung durch die Verfasserin] (Email von Martina Schmidt vom 15. Februar 2013). In der Korrespondenz erzählt Schmidt wie es dazu kam, dass die AutorInnen Dinev und Rabinowich zu Deuticke wechselten:

Auf Dimitré Dinev bin ich durch einen Bekannten gestoßen, der mir den Hinweis gab, ich war dann bei einer Lesung und habe Christa Stippinger dort kennengelernt und sie gebeten, dem Autor meine Visitenkarte zu geben, da ich früher gehen mußte. Sie war mir da also durchaus behilflich, und hat später auch ein Buch von Dimitré Dinev für uns lektoriert. [...] Ich habe auch Radek Knapp und Vladimir Vertlib verlegt, in beiden Fällen war es so, dass ich nicht absichtlich nach Autoren mit Migrationshintergrund gesucht habe, sondern mich die Themen und die Texte überzeugt haben. Über Vladimir Vertlib kam Julya Rabinowich zu uns; die Edition Exil war da nicht direkt beteiligt, obwohl mir Christa Stippinger immer wieder Texte schickt und mich auf AutorInnen aufmerksam macht [...]. (Email von Martina Schmidt am 15. Februar 2013)

Exil mit seinem Programm bietet Deuticke also einen willkommenen Nachwuchspool an 'jungen' AutorInnen. Auffallend ist, dass Deuticke viele Bücher von Autoren und Autorinnen aus Süd-, Osteuropa verlegt – und zwar einerseits von AutorInnen, die nach Österreich zugewandert sind und auf Deutsch schreiben, aber andererseits auch literarische Übersetzungen. Besonders Autoren aus Bulgarien sind stark vertreten: 'Durch Dimitré Dinev, den ich nun schon lange und gut kenne, sind wiederum Dejan Enev und Vladimir Zarev zu Deuticke gekommen, beides Autoren aus Bulgarien, die ich sehr schätze. Es ist also ein Netzwerk, das vor allem auch durch die Autoren selbst gebildet wird' (ebd.). Dinev brachte 2003 bei Deuticke seinen Debütroman *Engelszungen* und 2005 den Erzählband *Ein Licht über dem Kopf* heraus. Dejan Enev (geboren 1960 in Sofia) veröffentlichte bereits in Bulgarien Kurzgeschichtensammlungen. Bei Deuticke erschien in deutscher Übersetzung *Zirkus*

Bulgarien. Geschichten für eine Zigarettenlänge (2008). Vladimir Zarev (geboren 1947 in Sofia) ist in seinem Herkunftsland bereits ein etablierter Autor. Seine Bücher wurden in verschiedene Sprachen übersetzt. Deuticke etwa publizierte Zarevs 'Weltschev-Triologie' zur Geschichte Bulgariens: *Familienbrand* (2009), *Feuerköpfe* (2011) und *Seelenasche* (2012).

10.2 Aushandeln von Identität: Im Dialog mit den AutorInnen

In den ersten Anthologien verwendete *exil* noch 'Migrationsliteratur' als 'Genrebegriff' für die Literatur zugewanderter AutorInnen. In einem Artikel aus dem Jahre 2003 etwa schreibt die Herausgeberin: 'die edition exil, [...] ist inzwischen in österreich zur ersten adresse für migrantinnenliteratur geworden' (Stippinger 2003: 12). Hätte Christa Stippinger diese Zuschreibung in der *exil*-Anthologie 2013 gemacht, würde dies wohl Aufschrei und große Empörung seitens der AutorInnen hervorrufen. Im Überbegriff der 'migrantinnenliteratur' möchte keine(r) der Autoren und Autorinnen sein Schreiben verortet wissen. Das spiegelt sich auch in den Email-Interviews wider, die Valerie Böckel im Rahmen ihrer Masterarbeit mit ausgewählten AutorInnen führte. Auf die Frage, ob die AutorInnen ihre Texte unter den 'Genre'-Begriff 'Migrantenliteratur' wiederfinden, antworten Sina Tahayori und Sohn Young folgendermaßen: 'Den Begriff "Migrantenliteratur" lehne ich kategorisch ab' (Böckel 2010: 100), 'Wie gesagt, kann ich leider mit dem Begriff "Migrantenliteratur" nichts anfangen. Dass man es überhaupt thematisieren muss, finde ich "überflüssig" und "ausgrenzend"' (ebd. 104).

Neben der Jurytätigkeit werden die Vorwörter in den jährlichen *exil* Anthologien entweder von etablierten AutorInnen wie Barbara Frischmuth, Radek Knapp oder Vladimir Vertlib verfasst oder von *exil*-AutorInnen, die sich bereits als AutorInnen behaupten konnten. Seher Çakır etwa schrieb das Vorwort zur *exil*-Anthologie 2007 und Julya Rabinowich jene zu den Anthologien 2006, 2010 und 2013. In den Vorwörtern zeigt sich, dass in den letzten Jahren eine stärkere kritische Auseinandersetzung mit (Fremd-)Zuschreibungen und Positionierungen stattfindet. *Exil* gewährt seinen AutorInnen, bis zu einem gewissen Grad, eine Plattform der Auseinandersetzung; d.h. einen Ort, wo identitäre Zuschreibungen auch kritisch diskutiert und reflektiert werden können. Seher Çakır und Julya Rabinowich beispielsweise äußerten sich sehr kritisch in ihren Begleittexten zu den Anthologien 2007 und 2010. In 'Migrantenliteratur' (Çakır

2007:7-9) und ‘Das Unbehagen der MigrantInnenliteratur’ (Rabinowich 2010: 7-9) schlagen beide AutorInnen einen polemischen Ton an und versuchen, das Etikett, das auch dem *exil* Literaturpreis anhaftet, abzuschütteln. ‘Der Terminus MIGRANTENLITERATUR, ob er das nun vorhatte oder nicht, ist ausschließend, diskriminierend und ausgrenzend. Und ich möchte für mich und meine schreibenden KollegInnen, dass wir ein Teil der Literaturlandschaft allgemein sind. [...]’ (Çakır 2007: 8). Es ist eine paradoxe Situation: Autoren und AutorInnen möchten sich nicht in Zuschreibungen wie ‘Migrationsliteratur’ wiederfinden, gleichzeitig jedoch geht es auch darum, die Bedeutung einer *exil*-AutorInnenförderung, die sich vorrangig an zugewanderte AutorInnen und ‘migrantische’ Themen richtet, also eine ‘Migrationsliteratur’ schafft und mitgestaltet, zu rechtfertigen. Deutlich artikuliert Julya Rabinowich diesen Widerspruch in ‘Der ewige Jude hat einen Reisekumpel dazu bekommen, den ewigen MigrantInnen’ (Rabinowich 2010: 7). Rabinowich berichtet von ihrem Roman, der vorrangig von der (medialen, literarischen) Öffentlichkeit als ‘MigrantInnenliteratur’ rezipiert wurde:

Als mein Debutroman ‘Spaltkopf’ erschien, stellte ich nach den ersten Interviews mit JournalistInnen fest, dass ich nicht einen Roman über Verdrängung verfasst hatte, wie es mir zuvor erschienen war. Ich hatte, so wurde ich hartnäckig immer wieder auf die Plätze verwiesen, MigrantInnenliteratur produziert, eine autobiografische Integrationsgeschichte geschrieben, Literatur vom Rand. Ich staunte, denn bis dahin hatte ich mich nie am Rand der Gesellschaft geortet. (Ebd.)

Im weiteren Verlauf ihres Textes ‘Das Unbehagen der MigrantInnenliteratur’ nimmt sie Bezug auf die widersprüchlichen (positiven und negativen) Intentionen, die sich hinter dem Engagement für eine ‘Migrationsliteratur’ verbergen: ‘[D]as Bemühen um die MigrantInnenliteratur ist ein zweiseitiges Schwert. Einerseits bietet sie eine schnelle Einstiegsplattform und garantiert eine gewisse Öffentlichkeit, doch macht sie gleichzeitig Literatur zu einer bestimmten Literatur, nämlich zu einer Literatur der ursprünglichen Mängel und nachträglichen Bereicherungen’ (ebd. 7f). Dass das Label ‘Migrationsliteratur’ durchaus zum Verkauf von AutorInnen und Büchern beitragen kann, merkte auch etwa Zafer Şenocak kritisch in einer AutorInnen-Diskussion 1997 in Bezug auf Texte der ‘Gastarbeiterliteratur’ an (Amirsedghi 1997: 127 sowie ferner 122). Rabinowich spielt in ihrem Aufsatz, wenn auch nicht namentlich genannt, auch auf *exil* als ‘schnelle Einstiegsplattform’ an. Der Verein gibt zugewanderten Schreibenden die Möglichkeit, als AutorInnen in der Öffentlichkeit sichtbar zu werden – dabei fokussiert

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

sich das Interesse jedoch, aufgrund der Ausrichtung von *exil*, auf bestimmte Themen und die Lebensgeschichte der Schreibenden. Julya Rabinowich ist sich über die Chance einer AutorInnenförderung, wie sie *exil* betreibt im Klaren, weist jedoch auch auf die Gefahren hin: ‘Die [...] günstige Einstiegsplattform hilft dem jungen Autor zwar, leichter auf den Zug aufzuspringen – es wäre aber wichtig, sich zuvor über die Destination im Klaren zu sein’ (ebd. 8). Ihrer Meinung nach könnte man als geförderte/r AutorIn bis zu einem gewissen Grad selbst bestimmen, ob man sich über ‘Migrationsliteratur’ vermarkten lässt oder ob man früher den ‘Zug’ verlässt; d.h. vielleicht Interviews meidet, die einen ‘am Rand’ verorten. Obwohl Rabinowich im Vorwort zur Anthologie 2010 die ‘MigrantInnenliteratur’ und ihre Förderung sehr kritisch betrachtet, akzentuiert sie das Engagement von *exil* schließlich doch positiv. ‘Eine der ersten und erfolgreichsten dieser fördernden Maßnahmen ist der seit 1997 bestehende *exil-literaturpreis* [...] Dieses Projekt zeigt, dass es sich durchaus lohnt, vom Rand der einen Kultur zum Rand der anderen zu sehen, vor allem, wenn sich dazwischen gute Texte finden lassen. Und ebenso wichtig ist es auch, der aktuellen Diskussion um diese Literatur eine Plattform zu bieten’ (ebd. 9). Interessant ist, dass Rabinowich, vielleicht auch ironisch, nochmals die Metapher des ‘Randes’ aufgreift, diese jedoch positiv umdeutet. Ein Rand ist eine äußere Begrenzung einer Fläche. Die ‘eine’ Kultur ist durch einen Rand, der eine Grenze darstellt, von der ‘anderen’ Kultur abgegrenzt. Die Rand-Metapher erinnert an das von Wolfgang Iser kritisierte Verständnis von Kultur als begrenzte ‘Insel’ (Iser 1992). Der Rand ist aber nicht nur als Begrenzung zu verstehen. Er ist auch ein Ort, an dem Begegnungen und Vermischungen stattfinden und etwas ‘Neues’ entstehen kann. Rabinowichs Text zeigt deutliche Widersprüche auf. Einerseits nimmt die Autorin gegen eine Ethnisierung des Fremden und eine gesonderte Rezeption der Literatur zugewanderter AutorInnen Stellung, andererseits aber muss sie die Art der AutorInnenförderung durch *exil*, von der auch sie selbst profitierte, legitimieren.

10.3 ‘Ethno’ und ‘Mainstream’: Anknüpfungen an den Literaturbetrieb

Der Verkauf, die Auflage von Büchern bzw. die Bekanntheit eines Autors bzw. einer Autorin hängt zu einem großen Teil von Werbemöglichkeiten ab. Ein Kleinverlag wie *exil* hat dabei, wie Stippinger durchaus zu Recht betont, weniger Ressourcen und Möglichkeiten als ein großes Verlagshaus wie *Deuticke*.

Das Ziel war und ist es, junge Autoren zu finden, sie zu begleiten und ihnen zum Sprung in einen großen Verlag zu verhelfen. Bei Dimitré Dinev war mir ganz klar, der braucht einen großen Verlag, das kann ich nicht mit meiner kleinen edition *exil* schaffen, er braucht ein Werbeetat. Wenn man sich Deuticke anschaut, die haben eine ganz andere Struktur als wir. Die haben einen Mitarbeiterstab, die haben ein Werbebudget, die haben ganz andere Bedingungen, um ein Buch wirklich gut zu propagieren. Die konzentrieren sich auch nur auf Bücher und machen nichts anderes als das. (Stippinger 2010: 97)

Dennoch ist Christa Stippinger bemüht, das im Rahmen ihrer Mittel Mögliche zu tun, um die *exil* Publikationen zu bewerben:

Es ist immer eine Frage, wie viel man in die Medienarbeit investieren kann. Wenn wir nichts tun, dann passiert nichts. [...] Wir sind präsent im ‘Augustin’ und im ‘Falter’. Wir haben Kooperationen mit Zeitungen der türkischen community in Wien und v.a. Zeitungen im Migrantinnenspektrum, mit dem ORF und dem (Schüler-)Standard. (Ebd. 91)

Die Inhalte von *exil* sind vor allem in sogenannten ‘Ethnomedien’ (vgl. Müller 2010, Weber-Menges 2006) vertreten, die von und für Minderheiten und MigrantInnen produziert werden. Die Begriffe ‘MigrantInnen-’ oder ‘Ethnomedien’ kommen aus den Medien- und Kommunikationswissenschaften bzw. der Migrationsforschung. Darunter ‘[sind] Medien zu verstehen, die in den Heimatländern der Migranten produziert werden und in Deutschland erhältlich sind sowie Medien, die speziell für Migranten in Deutschland produziert bzw. vertrieben werden’ (Weber-Menges 2006: 121). Die Kategorisierung ist nicht unproblematisch. Denn zum einen konstruiert sie eine Gruppe nach willkürlich ethnischen Maßstäben und zum anderen schaffen ‘Ethnomedien’ einen Gegenpol zu ‘Mehrheits-’ oder ‘Mainstreammedien’, d.h. zu ‘deutschsprachigen’ Medien, ausgerichtet auf eine ‘deutsche’ oder ‘österreichische Mehrheitsbevölkerung’ (zu Typologie und Kritik vgl. Müller 2010: 213). In den Begriffen ‘Mainstream-’ und

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

‘Ethnomedien’ (im Folgenden verwende ich diese Begriffe distanzierend unter Anführungszeichen) zeigt sich ein Spannungsverhältnis, das auch *exil* eigen ist – geht es doch um die widersprüchliche Konstellation der Sichtbarmachung des Marginalisierten und seiner gleichzeitigen Integration im Mainstream-Diskurs.

Medien, die sich ‘migrantischen’ Themen widmen, wie beispielsweise das Wiener Stadtmagazin *biber* oder *dastandard*, die online ‘Integrationsseite’ der österreichischen Tageszeitung *Der Standard*, wurden mit der Intention gegründet, Themen von und für MigrantInnen zu produzieren. Thematisch geht es bei *dastandard* um Kultur und Bildung, Sprache, Alltag und Arbeitswelt. In den ‘Mainstreammedien’, darin fußt das Engagement dieser Minderheiten-Initiativen, sind MigrantInnen und ‘ihre’ Themen unterrepräsentiert. Sie werden in diesen, wenn überhaupt, dann oft in stereotyper Weise dargestellt (vgl. Lünenborg 2011). Grund für diese unterschiedliche Themengewichtung in den einzelnen Medien sind kulturelle Segregation und eine Ungleichverteilung der symbolischen Macht (Rommelspacher 2009: 30). Mit dem Begriff ‘symbolische Macht’ verweist Bourdieu (1999) darauf, dass Personen in der Gesellschaft unterschiedliche Machtpositionen einnehmen und über mehr oder weniger Einfluss verfügen. ‘The amount of power a person has within a field depends on that person’s position within the field, and the amount of capital [Anm.: soziales, ökonomisches, kulturelles oder symbolisches Kapital] she or he possesses’ (Webb 2002: 23). Minderheiten und MigrantInnen verfügen über wenig symbolische Macht bzw. kulturelles Kapital und erfahren eine ‘symbolische Diskriminierung’. Diskriminierung ‘verweigert gesellschaftliches Ansehen, indem die Anderen unwichtig gemacht werden. Themen, die sie betreffen, finden kaum Beachtung, weder bei Einzelnen noch in der Öffentlichkeit, es sei denn, sie dienen der Problematisierung der Anderen und ihrer Ausgrenzung’ (Rommelspacher 2009: 31).

Die Präsenz von *exil* in Medien, die sich vorrangig an Minderheiten und MigrantInnen richten, kann zur Solidarität unter Marginalisierten beitragen. Birgit Rommelspacher stellt hinsichtlich der Bedeutung einer ‘community’ in sozialen Bewegungen fest:

Hier geht es um einen sozialen Zusammenhang ethnisch Diskriminierter, die versuchen, für sich autonome Räume zur eigenen Selbstverständigung und gegenseitigen sozialen und politischen Unterstützung zu schaffen; nicht um sich von der Gesellschaft abzuschotten, sondern viel eher mit dem Ziel, von dieser ‘Basis’ aus die Gesellschaft zu verändern in Richtung einer neuen sozialen und symbolischen Ordnung, die auch von ihrer Perspektive geprägt wird. (Rommelspacher 2002: 168)

Exil gestaltet und stärkt eine ‘Gemeinschaft’ unter MigrantInnen bzw. zugewanderten AutorInnen und gestaltet ihre Präsenz in der Öffentlichkeit mit. Christa Stippinger ist es ein Anliegen, ‘dass Migrant(innen) durch diesen Verlag zu Vorbildern werden [...] Seher Çakır könnte auf jeden Fall für junge Türk(inn)en eine wichtige Identifikationsfigur werden – vor allem ein weibliches, emanzipiertes Vorbild für türkische Frauen’ (Stippinger 2009: 34).

Da es Christa Stippinger jedoch letztlich darum geht, AutorInnen an größere Verlage zu vermitteln, darf *exil* nicht nur im ‘Migrantinnenspektrum’ (Stippinger 2010: 91) präsent sein. Der *ORF* oder die österreichische Tageszeitung *Der Standard* erreichen ein viel größeres Publikum. Ein Ziel von *exil* ist es, ‘das andere’ zu integrieren. Das geht nur, wenn es der Verein *exil* schafft, dass seine Themen auch in ‘Mainstream-Medien’ bzw. auf literarischen Plattformen vertreten sind und nicht als ‘Sonderthemen’ auf Integrationsseiten behandelt werden. Literarisch unterstützend ist etwa, dass das Magazin *Buchkultur* Rezensionen über *exil*-Bücher veröffentlicht (vgl. u.a. *Orientextrem* von Sina Tahayori in Heft 137/2011:40, *Zitronenkuchen für die 56. Frau* oder *Ich bin das Festland* von Seher Çakır in Heft 144/2012: 20). *Buchkultur* berichtet über literarische Neuerscheinungen auf dem Buchmarkt und liegt in allen Buchhandlungen auf. Seit 2010 findet die *exil*-Literaturpreisverleihung im Rahmen der Wiener Messe ‘Buch Wien’ statt (vgl. <http://www.buchwien.at/> letzter Zugriff am 03.01.2013). Nationale und internationale Verlage stellen auf der Messe, die jeweils im November stattfindet, ihre Neuerscheinungen vor. Ergänzt wird das Programm durch Lesungen, Podiumsdiskussionen und Veranstaltungen. Die Präsenz der *edition exil* bei dieser Messe ist ein Zeichen, dass der Verlag stärker an die literarische Öffentlichkeit und den ‘Mainstream’ anknüpfen möchte. Den Ablauf der *exil*-Literaturpreisverleihung beschreibt Christa Stippinger folgendermaßen:

Es gibt eine Musikgruppe, die aber nicht national oder folkloremäßig sein muss, sondern eher jazzig. Es wird eine SchauspielerIn ausgewählt, die liest Ausschnitte aus einigen prämierten Texten. Danach kommt es zur offiziellen Preisverleihung. Jeder Autor bekommt eine Mappe mit Urkunde und Kontoblatt. Dann sind auch noch Vertreter und Repräsentanten der offiziellen Förderstelle da, wie dem bm:ukk, der Stadt Wien, der Bezirke – der 7. Bezirk fördert ja den Lyrikpreis. Die überreichen dann die Preise. Ein Juror liest den Juryspruch zu den prämierten Texten der AutorInnen. Danach gibt es Buffet und Musik. (Stippinger 2010: 89)

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

Die Anwesenheit von VertreterInnen der Förderstellen gibt der Preisverleihung einen ‘offiziellen’ Charakter. *Exil* geht aus dem Umfeld des Amerlinghauses hinaus und präsentiert sich in einem größeren Kontext. Die ‘Buch Wien’ Messe ist eine gute Gelegenheit sowohl für Verlage als auch für die AutorInnen, neue Kontakte zu knüpfen. *Exil* kann sich dadurch auch stärker in einer literarischen Öffentlichkeit profilieren. Die Präsenz von *exil* bei der Buchmesse zeigt eine Verschiebung der Wertigkeit – weg vom sozialen Aspekt (z.B. der kulturellen Integration), verstärkt hin zum Literarischen. Auch in der Auswahl der JurorInnen für den *exil* Literaturpreis zeigt sich, dass Stippinger versucht, Kontakte und Netzwerke für ‘ihre’ AutorInnen zu schaffen. Neben etablierten AutorInnen sind oft auch VertreterInnen aus dem medialen und literarischen Betrieb anwesend: so waren etwa Martina Schmidt (Programmleitung bei Deuticke), Anton Thuswaldner (Literaturkritiker), Susanne Scholl (Journalistin und Schriftstellerin) oder Karin Cerny (Journalistin beim österreichischen Wochenmagazin *profil*) bereits als *exil* JurorInnen tätig.

11. Verortungen

In den folgenden Abschnitten dieser Arbeit möchte ich am Beispiel ausgewählter Autoren und Autorinnen zeigen, welche Position sie als Schreibende im (österreichischen) literarischen Feld einnehmen. Welchen Stellenwert bzw. welche Bedeutung hat *exil* für sie? Wie positionieren sie sich als AutorInnen bzw. wie werden sie positioniert?

Die von mir ausgewählten Autoren und Autorinnen haben folgende Gemeinsamkeiten:

- 1) Sie erhielten den *exil*-Literaturpreis (Hauptkategorie für AutorInnen, die aus einer anderen Muttersprache kommen und in deutscher Sprache schreiben) zwischen den Jahren 2000 und 2005. Innerhalb von rund zehn Jahren zeichnet sich ein deutlicheres AutorInnenprofil ab bzw. zeigt sich eine Entwicklung, die die AutorInnen zurückgelegt haben;
- 2) die Veröffentlichung in einer der *exil* Anthologien war für sie eine der ersten Publikationen, bzw. der *exil*-Literaturpreis war für sie eine der ersten Literaturpreise;
- 3) jede/r der ausgewählten Autorinnen/Autoren kann seit Erhalt des Preises (mindestens) eine selbstständige Publikation vorweisen.

Die Autoren und Autorinnen, auf die ich mich fokussiere, sind Anna Kim (*exil*-Literaturpreis 2000), Simone Schönett (2001), Grace M. Latigo (2002), Julya Rabinowich (2003), Sina Tahayori (2004), Seher Çakır (2005) sowie Dimitré Dinev (2000). Aus dem Jahr 2000 habe ich zusätzlich Dimitré Dinev hinzugenommen, da er, wie Julya Rabinowich, über *exil* als Autor bekannt wurde. Meiner Meinung nach kann Dinevs Autorenbiografie einen guten Eindruck vermitteln, wie die AutorInnenförderung von *exil* (im Idealfall) funktioniert.

Die ungleiche Geschlechterverteilung von fünf Autorinnen und zwei Autoren ist nicht bewusst gewählt, sondern ergibt sich aus der Preisverteilung. In den Jahren 2000 bis 2005 haben mehr Frauen als Männer den Preis gewonnen: Es stehen in der ersten Preiskategorie (erster, zweiter und dritter Platz) dreizehn Preisträgerinnen sieben Preisträgern gegenüber.⁷⁴

⁷⁴ Sina Tahayori reichte 2004 seinen Text unter dem weiblichen Synonym 'Iman Farmani' ein. Da er den Preis als 'Frau' gewann, zähle ich ihn zu den Preisträgerinnen.

11.1 Schreiben in *exil*: Seher Çakır und Sina Tahayori

Seher Çakır und Sina Tahayori sind zwei AutorInnen, die auch, nachdem sie den Literaturpreis erhielten, sehr eng mit *exil* verbunden sind und als AutorInnen vom Verlag repräsentiert werden. Beide besuch(t)en *exil*-Schreibwerkstätten und haben ihre erste selbstständige Publikation in *exil* veröffentlicht.

Seher Çakır⁷⁵ publizierte kürzlich bereits ihren zweiten Erzählband *Ich bin das Festland* (2012) in der *edition exil. Zitronenkuchen für die 56. Frau* erschien 2009. Sie reichte mehrmals ihre Texte beim *exil*-Literaturpreis ein und gewann ihn (den zweiten Preis) schließlich 2005. Çakır wurde 1971 in Istanbul geboren. Ihr Vater kam 1982 als Gastarbeiter nach Österreich. Ein Jahr später, im Rahmen einer Familienzusammenführung, folgten ihm seine Frau und seine drei Kinder. Ein Grund für ihre Eltern auszuwandern war es, den Kindern eine hoffnungsvollere Zukunft bieten zu können. In einem Interview meint die Autorin 'Wir kamen hierher, um ein besseres Leben zu haben. Das war es, was die Eltern uns gesagt hatten: "In Europa ist alles besser, wir werden es leichter haben, leichter Arbeit finden..."' (Çakır 2005: 39). Çakırs Vater arbeitete als Taxifahrer in Wien, ihre Mutter als Schneiderin. Bei ihrer Ankunft in Österreich konnte die Autorin kein Deutsch; sie lernte es erst als sie in Österreich die Schule besuchte. Später war Çakır in unterschiedlichen Berufen tätig, schloss eine Lehre als Einzelhandelskauffrau ab. Zurzeit arbeitet sie neben dem Schreiben als Arbeitsmarkt-Beraterin für migrantische (v.a. türkische) Frauen.

Bereits bevor sie zu *exil* kam, war sie schriftstellerisch tätig. Sie gründete, gemeinsam mit einem Freund, die österreichische Monatszeitschrift *öneri*, die Texte in deutscher und türkischer Sprache abdruckte. 'Geplant war eine Literatur-, Kulturzeitschrift. Es ist dann eine Berichterstattungsgeschichte geworden, monatlich erschienen, aus eigener Tasche bezahlt [...]' (Gespräch mit der Verfasserin am 12.04.2011). Daneben besuchte Çakır immer wieder Schreibgruppen und -workshops, z.B. in der Volkshochschule. Ihre erste selbstständige Veröffentlichung, ein deutsch-türkischer Gedichtband mit dem Titel *Mittwochgedichte*, erschien 2004 im Verlag Hans Schiler. Die Schwerpunkte dieses Kleinverlages mit Sitz in Berlin sind 'Publikationen aus den Politik- und Sozialwissenschaften, Exil- und Migrationsliteratur und arabische

⁷⁵ Biografische Angaben über Seher Çakır beziehe ich aus dem Gespräch, das ich am 12.04.2011 mit ihr führte, sowie aus dem Interview in der *exil*-Anthologie *wortstürmer* (Çakır 2005: 37-47).

Literatur. [...] In der Belletristik setzen wir auf internationale moderne und Nachwuchsautoren.⁷⁶ Seher Çakır schriftstellerische Anfänge und Entwicklungen sind im Migrationsbereich angesiedelt. Sie veröffentlichte viele ihrer Texte in Anthologien und Sammelbänden, die vorrangig Literatur von zugewanderten AutorInnen fördern: *Die Fremde in mir. Lyrik und Prosa der österreichischen Volksgruppen und Zuwanderer* (Niederle 1999), *Eure Sprache ist nicht meine Sprache. Texte von Migrantinnen aus Österreich* (Milena Verlag 2002) oder *heim.at. Anthologie türkischer Migration* (Kurdoğlu Nitsche 2005). Als Autorin ausschließlich auf einschlägig ‘migrantischen’ Plattformen präsent zu sein, birgt die Gefahr der Ghettoisierung. Çakır selbst machte diese Erfahrung der kulturellen Ausgrenzung: ‘Ich habe gesehen, meine Sachen könnten eventuell... sie werden akzeptiert, aber immer wieder in der Schublade “Migrantinnen schreiben jetzt” [...] 2008/09 als ich das österreichische Staatsstipendium bekommen hab, das war für mich so... ja, ich brauche diesen Stempel nicht... ich will und wollte ihn so oder so nicht haben... das waren halt die ersten Chancen sozusagen’ (Gespräch mit der Verfasserin am 12.04.2011). Preise und Plattformen, die einen integrativen Charakter haben, fördern bzw. schaffen jedoch erst die Zuordnung ‘Migrationsliteratur’. Çakır aber ‘wollte ihn [Anm.: den Stempel ‘MigrantInnenliteratur’] so oder so nicht haben’. Sie fühlte sich als Autorin bestärkt, als sie 2008/09 das österreichische Staatsstipendium für Literatur erhielt. Das einjährige Staatsstipendium wird an Autoren und Autorinnen vergeben, die entweder die österreichische Staatsbürgerschaft besitzen oder ihren ständigen Wohnsitz in Österreich haben.

Seher Çakır ist als Autorin nach wie vor vorwiegend auf Plattformen präsent, die im Bereich Migration und Integration angesiedelt sind. Wie Rabinowich nimmt Çakır vehement Stellung gegen eine Einordnung als ‘Migrationsautorin’, sie kann aber ihre Kritik nicht in den ‘Mainstream’ Medien äußern. In zwei Interviews im *Standard* gab Julya Rabinowich ihrer Abneigung gegen den Begriff ‘MigrantInnen-Literatur’ Ausdruck. Die beiden Interviews mit den Titeln “Dann hätten wir bald viele Würstelstand-Literaten” (Schilly 2008) sowie “Wir haben das Ministerium der Liebe” (Rabinowich 2010) wurden online auf *derstandard.at* abgedruckt; nicht jedoch unter der Sparte ‘Literatur’, sondern unter ‘Gesellschaft/Integration’. Seher Çakır gab der Tageszeitung ein ähnliches Interview. Auch in diesem ging es um die Stigmatisierung

⁷⁶ Verlag Hans Schiler: <http://www.verlag-hans-schiler.de/> [letzter Zugriff am 24.01.2013].

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

des Schreibens zugewanderter AutorInnen durch den Begriff ‘Migrationsliteratur’: “‘Ich mache Literatur und Punkt!’” (Disoski 2010), so der Titel. Während Rabinowichs Beiträge auf der Hauptseite erschienen, wurde Çakurs Interview auf der *Standard*-Integrationsseite *dastandard* abgedruckt. Hier hat nicht die Autorin die Entscheidung getroffen, sondern ein Platz auf der Integrationsseite wurde ihr vom *Standard* zugewiesen. Ähnliche Zuordnungen finden sich bei ihren Buchbesprechungen. Stefan Beig schrieb für die *Wiener Zeitung* (online)⁷⁷ eine Rezension zu Çakurs Erzählband *Ich bin das Festland* – auch diese erschien, nicht wie man annehmen würde in der Sparte ‘Literatur’, sondern unter ‘Integration und Gesellschaft’. Hier zeigen sich die unterschiedlichen Rezeptionen und (Fremd-) Positionierungen der Autorinnen. Während Rabinowich im österreichischen Literaturbetrieb ‘angekommen’ zu sein scheint, steht Çakur noch ‘an der (Tür)Schwelle’, wie es Vladimir Vertlib im eingangs angeführten Zitat formuliert (Vertlib 2007: 15). Die Präsenz in Migrations-Anthologien und auf Integrationsseiten schafft Zuschreibungen wie ‘Migrationsliteratur’ und bietet der Autorin nicht zwangsläufig jene breite Öffentlichkeit im Literaturbetrieb und den ‘Mainstream-Medien’, die sie sich wünscht. Die Frage ist jedoch, inwieweit man sich als AutorIn bestimmten Zuweisungen und Plattformen bewusst entziehen kann, sofern man das auch möchte, ohne dabei ganz aus der Öffentlichkeit zu treten. Was wäre, wenn Çakur Interviews ablehnte, die sich ausschließlich um ‘klassische’ migrantische Themen drehen und ihre Herkunft ins Zentrum rücken? Die Zuschreibung ‘Migrationsliteratur’ wird ja in gewisser Weise auch bestärkt, wenn sie in Interviews, die auf spezifischen Migrations- und Integrationsseiten erscheinen, sich immer wieder dagegen behaupten muss, keine ‘Migrationsautorin’ zu sein.

Der Autor Sina Tahayori⁷⁸ wurde 1966 in der iranischen Stadt Shiraz geboren. Er emigrierte Anfang der Achtzigerjahre, im Alter von siebzehn Jahren, mit seinem vierzehnjährigen Bruder, nach Wien. ‘Unsere Erziehungsberechtigten – also mein Vater und meine Tante, die Schwester meiner Mutter [Anm.: seine Mutter starb als er neun Jahre alt war] – haben uns ins Ausland geschickt, weil sie wollten, dass wir eine solide Ausbildung erhalten. Das wäre zu diesem Zeitpunkt im Iran nicht möglich gewesen’

⁷⁷ Stefan Beig ‘Träume am Festland’, *Wiener Zeitung*: http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_integrations/gesellschaft/475953_Traeume-am-Festland.html [letzter Zugriff am 25.01.2013].

⁷⁸ Biografische Angaben über Sina Tahayori beziehe ich aus dem Gespräch, das ich am 13.07.2011 mit ihm führte, sowie aus der Anthologie *sprachsprünge* (Tahayori 2004: 29-39).

(Tahayori 2004: 32). Zu dieser Zeit herrschte der erste Golfkrieg (1980-1988) zwischen dem Irak und dem Iran. Auch um dem Militärdienst zu entgehen, den junge Männer im Alter von achtzehn Jahren ableisten müssen, verließen Tahayori und sein Bruder das Land. Als Ziele für eine Auswanderung kamen die Städte Paris und Wien infrage, doch die Familie entschloss sich letztendlich für Österreich: ‘Mein Vater konnte uns relativ schnell und häufig besuchen. Man fliegt ja nur viereinhalb Stunden von Teheran nach Wien. Außerdem hat damals eine entfernte Cousine von uns in Wien gelebt und Medizin studiert’ (ebd. 32). Die erste Zeit in Wien war für ihn und seinen Bruder eine Herausforderung; nicht zuletzt deshalb, weil beide kaum ein Wort Deutsch sprachen und mit den historisch-kulturellen Kontexten des Landes nicht vertraut waren: ‘Viele Dinge, die man in der Schule gelernt hat oder lernen musste, waren uns unbekannt; österreichische Geschichte, Geografie... also der ganze Hintergrund hat uns gefehlt. Warum auch? Man hat am Rande etwas von Österreich-Ungarn gewusst oder gelernt, aber manches tief Gehendes... wir mussten uns dann auch mit dem Fachwissen für die Schule auseinandersetzen – zusätzlich zum Sprachproblem’ (Tahayori im Gespräch mit der Verfasserin am 13.07.2011). Tahayori lernte die Sprache schnell und bewältigte die Herausforderungen. Nach dem Abitur studierte er Architektur. Er lebt zurzeit als promovierter Architekt in Wien und entdeckte relativ spät, als er an seiner Dissertation arbeitete, seine Liebe zum literarischen Schreiben. Am *exil*-Literaturpreis nahm Tahayori mehrmals teil. Er gewann den Literaturpreis 2004, reichte jedoch den Text, geschrieben aus der Perspektive einer Frau, unter einem weiblichen Pseudonym ein. ‘Iman Farmani’ – der Name ist erfunden, die Initialen jedoch gehören einer Freundin.

Ich habe mir vorgenommen, bei dem Wettbewerb dreimal mitzumachen. [...] und [ich habe] dreimal verloren. Und ich wollte mein Wort nicht brechen. Als dann das vierte Jahr gekommen ist, habe ich mir eingeredet, wenn ich meinen Beitrag unter einem anderen Namen einreiche, bin es ja nicht ich, der mitmacht, sondern eine andere Person. Mit diesem Trick hab ich mich dazu gebracht, ein letztes Mal mitzumachen. Nur aus dem Grund habe ich den Text unter einem Pseudonym eingereicht.
(Gespräch mit der Verfasserin am 13.07.2011)

Im Jahre 2011 erschien sein erster Erzählband *Orientextrem*, herausgegeben in der *edition exil*. Wie Çakır gewann Tahayori jedoch auch Stipendien, die sich nicht vorrangig an zugewanderte AutorInnen richten oder an ‘migrantische’ Themen geknüpft sind; so nahm er beispielsweise 2009 an der Autorenwerkstatt des Literarischen

Colloquium Berlin teil oder gewann 2010/11 das österreichische Staatsstipendium für Literatur.

11.2 Wechsel zu Deuticke: Dimitré Dinev und Julia Rabinowich

Dimitré Dinevs und Julia Rabinowichs⁷⁹ AutorInnenbiografien und Werdegänge bestätigen und bestärken Christa Stippingers Engagement für zugewanderte AutorInnen. Der literarische Erfolg der AutorInnen wirft ein positives Licht auf die Arbeit von *exil*. Bettina Spoerri, Literaturkritikerin der *Neuen Züricher Zeitung*, schließt ihre Laudatio über die Rauriser Literaturpreisträgerin Julia Rabinowich anerkennend mit dem Satz: ‘Dem Verlag edition exil, der schon seit Jahren gezielt literarische Texte, die vom Leben zwischen Kulturen erzählen, fördert, gebührt dabei das grosse Verdienst, diesen ganz besonderen Erstling herausgegeben zu haben’.⁸⁰ In den jährlichen *exil* Anthologien werden Dinev und Rabinowich als VorzeigeautorInnen genannt. So schreibt Christa Stippinger in der Anthologie 2013: ‘im lauf der letzten jahre konnten durch dieses projekt heute so bekannte und arrivierte autorInnen wie dimitré dinev und julya rabinowich entdeckt und gefördert werden’ (Stippinger 2013: 211).

Der Autor Dimitré Dinev wurde 1968 in Bulgarien geboren. Er kommt aus der Stadt Plovdiv, die er in einem Interview mit der Verlegerin Christa Stippinger als kulturell offen und vielfältig beschreibt: ‘Früher hielt ich es für ganz normal, in so einer multikulturellen Gesellschaft zu leben. Erst als ich nach Wien gekommen bin, habe ich bemerkt, daß das etwas ganz besonderes ist’ (Dinev 2000: 29). Dinev besuchte in Pazardschik das deutsche Gymnasium Bertold Brecht. Nach seiner Schulzeit musste er einen zweijährigen Armeedienst ableisten. Im Jahr 1990 setzte ein politischer Wandel in Bulgarien ein. Die kommunistische Ära endete und freie Wahlen leiteten die Demokratie ein. Im selben Jahr verließ Dinev Bulgarien und flüchtete mit einem Freund über die Grüne Grenze nach Wien. ‘Ich war natürlich auch neugierig auf den Westen.

⁷⁹ Biografische Angaben über Julia Rabinowich vgl. Interview in der *exil*-Anthologie *wortbrücken* (Rabinowich 2003: 15-29), Interview mit Ernst Grabovszki (2009: 6-7) sowie <http://www.julya-rabinowich.com/> [letzter Zugriff am 28.9.2012].

Biografische Angaben über Dimitré Dinev beziehe ich aus dem *exil*-Interview in der Anthologie *fremdland* (Dinev 2000: 29-43), dem Interview im österreichischen online-Jugendmagazin *fm5* (04.05.2007) sowie dem Gespräch im *alpha*-Forum des Bayrischen Rundfunks (Sendung vom 30.05.2005).

⁸⁰ ‘Laudatio über Rauris-Preisträgerin Julia Rabinovich [sic!]', *Salzburger Nachrichten* (Spoerri 2009). <http://search.salzburg.com/display/SNZ41-19867126> [letzter Zugriff am 14.03.2014].

Ich habe mir gedacht, ich will mir die Welt anschauen. Dafür opfere ich meine Verbindungen und meine Sprache. [...] Ich habe mir gedacht, ich lasse alles zurück und werde woanders wie neugeboren anfangen' (Dinev 2000: 36f). Der Start in Österreich war nicht einfach. Er kam zuerst in das Flüchtlingslager Traiskirchen und hielt sich rund zehn Jahre mit Gelegenheitsjobs über Wasser. 'Ich hatte viele Jobs. Ich habe sogar Zeitschriften verkauft, auf Baustellen gearbeitet und zwischendurch Übersetzungen gemacht. Ich war Kellner in einem Kasino, und ich habe in der Bundeswirtschaftskammer gearbeitet' (Dinev 2000: 41). Daneben studierte er Philosophie und russische Philologie an der Universität Wien. Obwohl die Bedingungen schwierig waren, versuchte Dinev konsequent, Zeit zum Schreiben zu finden. In seinem Essay 'In der Fremde schreiben' bemerkt er zugespitzt: 'In der Fremde zu schreiben, bedeutet, zu schreiben, nachdem man zehn Stunden gearbeitet, oder acht Stunden Arbeit gesucht hat' (Dinev 2003: 4). Im Interview in der Anthologie *fremdland* (2000) kritisiert Dinev, dass ihm als Autor aufgrund seiner Herkunft und struktureller Diskriminierung lange Zeit keine Anerkennung zuteil wurde:

Obwohl ich auf Deutsch schreibe, findet meine Arbeit in Österreich unter meinem eigenen Namen keine Beachtung – auf Grund meiner Herkunft! [...] Als Koautor hatte ich bessere Chancen. Vor einigen Jahren habe ich einen Preis mit einem Drehbuch gemacht. Ich habe das Drehbuch geschrieben, wurde aber nur als Koautor genannt. Und immer, wenn ich als Koautor angeführt bin, habe ich Erfolg [...] Ich werde mir vielleicht ein Pseudonym zulegen. (Dinev 2000:42f).

Dinev betont, dass strukturelle Rahmenbedingungen großen Einfluss auf die Entwicklung von AutorInnen haben. Ob ein/e SchriftstellerIn einen Preis gewinnt oder nicht, 'hängt ab von der Jury, wer da sitzt, welche Geschmäcker die haben, ob sie sich mehr für experimentelle Literatur begeistern [...]' (*fm5*, 04.05.2007). Jungen AutorInnen gibt er aber dennoch den Ratschlag, an Literaturwettbewerben teilzunehmen: 'Ich würde jedem davon abraten, die Manuskripte an einen Verlag zu schicken. Ich würde ihm den Weg über die Wettbewerbe raten, es dauert ewig, aber die Ewigkeit ist auch etwas relatives, nicht länger, als wenn du es an die Verlage schickst' (ebd.). Der *exil*-Literaturwettbewerb und seine Publikation *Die Inschrift* haben für ihn Türen geöffnet. Der Wechsel zum Deuticke Verlag, der seinen Debütroman *Engelszungen* publizierte, war ein ausschlaggebendes Moment in seiner schriftstellerischen Karriere. Das spiegelt sich auch in den österreichischen Medien wider. Die Tageszeitung *Die Presse* beispielsweise verfasste ein Porträt über den, wie ihn die Zeitung nennt, 'Newcomer'

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

und proklamierte euphorisch ‘Österreich kann sich über einen neuen großen Erzähler freuen’ (Stuiber 2003). Ein Zeichen, dass er sich als Schriftsteller im Literaturbetrieb einen Namen machte, ist, dass er mittlerweile in den Medien auch als ‘österreichischer Schriftsteller’ (Fenkart 2010: 13) ausgewiesen wird. Dinev empfindet dies mehr als Auszeichnung, denn als Vereinnahmung. Er findet sich lieber in nationalen Zuordnungen wieder als in neu geschaffenen, wie jenen der ‘Migranteliteratur’: ‘[...] Es ist schön, wenn sich mehrere Nationen um dich reißen. Vorher hat sich keiner um mich geschert. [...] [D]as stört mich nicht, wenn ich als österreichischer Schriftsteller bezeichnet werde. Weil dann ist es ein Zeichen, dass man geschätzt wird’ (*fm5*, 04.05.2007). Dinev selbst fühlt sich sowohl Österreich als auch Bulgarien zugehörig. ‘Heimat’ ist für ihn nicht nur an einen Ort gebunden. In einem Interview etwa meinte er: ‘Ich muss ja auch nicht entscheiden, wen ich mehr liebe, meine Mutter [Bulgarien] oder meine Geliebte [Österreich]’ (*fm5*, 04.05.2007). Entscheidend für Dinev sind soziale Beziehungen, die ihm das Gefühl von Zugehörigkeit geben. ‘Ich fühle mich dort heimisch, wo meine Freunde sind, wo ich liebe und geliebt werde also sowohl in diesem Land als auch in jenem’ (Stuiber 2003). Dinevs Verständnis von ‘Heimat’ erinnert an Vilém Flussers Beziehungsnetzwerk. Flusser sieht sich dort zuhause, wo jene Menschen sind, die er liebt und denen gegenüber er Verantwortung empfindet (vgl. Flusser 2002: 99).

Vor dem Hintergrund seiner eigenen Biografie versucht Dinev, ähnlich wie Julia Rabinowich, soziale und gesellschaftspolitische Diskussionen in Österreich mitzugestalten. Wobei er Politisches oft lieber literarisch in seinen Werken verarbeitet:

Die Gefahr instrumentalisiert zu werden ist sehr groß. Es beginnt damit, dass ich zu Veranstaltungen eingeladen werde. Aber für einen Schriftsteller ist Autonomie sehr wichtig, damit er glaubwürdig bleibt. Ich mache niemals bei Wahlveranstaltungen mit, mittlerweile auch kaum mehr bei Diskussionen. Was ich zu sagen habe, sage ich in meinen Werken. Ausnahmen mache ich nur, wenn ich Flüchtlingen helfen kann. Das bin ich ihnen aufgrund meiner eigenen Geschichte schuldig. (Dinev/*Das Biber* 2010)

In allen seinen Büchern ist, wie ich im letzten Kapitel zeigen werde, ein politischer Anspruch erkennbar. Besonders deutlich wird dies nicht zuletzt in seiner im Residenz Verlag erschienenen Essaysammlung *Barmherzigkeit. Unruhe bewahren* (2010).

Die Autorin Julia Rabinowich wurde 1970 in Leningrad, im heutigen St. Petersburg, geboren und stammt aus einer russisch-jüdischen Großfamilie. Beide Eltern

wie auch ihre Großmutter waren künstlerisch als Maler tätig. Über ihre Auswanderung in den Westen erzählt sie in einem Interview folgendes:

Mein Vater hat dann als Erster in der Verwandtschaft beschlossen, auszuwandern. Er war ursprünglich Designer, wollte aber freischaffender Künstler und Maler sein. In diesem Sinn hat er sich einer Gruppe angeschlossen, deren Mitglieder sich Nonkonformisten genannt haben. Schon durch den Namen war klar, dass die Gruppe bald Probleme haben würde, und 1974 durfte sie keine Ausstellungen mehr machen. (Rabinowich 2003: 17)

Die Familie suchte um ein Ausreise-Visum an, das auch bewilligt wurde und kam 1977 nach Wien. Eigentlich wollte die Familie nach Amerika oder Australien weiterreisen, doch da sich ihr Vater in Österreich als Künstler etablieren konnte, beschlossen die Eltern, in Wien zu bleiben. ‘Wegen der erfolgreichen Ausstellung [Anm. ihres Vaters] ist es relativ schnell gegangen, dass wir hier bleiben durften. Künstler haben es scheinbar leichter gehabt. Es waren damals auch nicht viele Russen hier, und wir waren ein gewisses Unikum. Nach vier Jahren haben wir die Staatsbürgerschaft gehabt’ (Rabinowich 2003: 21). Rabinowich lernte erst in der Schule Deutsch, während beispielsweise ihre Großmutter bereits Deutsch sprach, bevor sie nach Wien kam. Ihre Jugend, vor allem die Zeit nach dem frühen Tod ihres Vaters, beschreibt sie als eine sehr rebellische und schwierige Zeit. ‘Ich habe alles ausprobiert, was schlecht und verboten war. Ich war Punk, Grufi und Hippie und habe auf der Straße gelebt [...] In dieser Zeit hatte ich keinen Kontakt mit meiner Mutter. Nach dem Tod meines Vaters ist es zum totalen Zerwürfnis gekommen. Wir haben eine fürchterliche Fehde gehabt, und ich habe alles hingeworfen, was zwischen uns gewesen ist’ (Rabinowich 2003: 24f). Erst später, durch die Geburt ihrer Tochter, fand wieder eine Annäherung statt. Rabinowich studierte Dolmetsch und an der Akademie für Angewandte Kunst Malerei. Sie war lange Zeit im Rahmen von Psychotherapie- und Psychiatriesitzungen als Dolmetscherin für Flüchtlinge tätig.

Julya Rabinowich gewann 2003 den *exil*-Literaturpreis für ihre Erzählung ‘Abgebissen nicht abgerissen’ (Rabinowich 2003: 11-14). Den prämierten Text integrierte sie in ihrem Roman *Spaltkopf*, der im Rahmen von *exil*-Schreibwerkstätten, in enger Zusammenarbeit mit Christa Stippinger entstand. Es ist, verglichen mit Dinev, etwas Besonderes, dass Rabinowich *Spaltkopf* (2008) in der *edition exile* und nicht bei Deuticke veröffentlichte und damit als Autorin bekannt wurde. Entdeckt und als Autorin gefördert wurde Julya Rabinowich in *exil*, aber die Verleihung des *Rauriser*

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

Literaturpreises 2009 verschaffte ihr die Aufmerksamkeit einer breiten literarischen Öffentlichkeit. Der Rauriser Literaturpreis wird seit 1974 von der Salzburger Landesregierung für die beste Prosaerstveröffentlichung in deutscher Sprache vergeben. Er hat sich mittlerweile als renommierter deutschsprachiger Literaturpreis etabliert. Bekannte AutorInnen wie Herta Müller (1985), Werner Fritsch (1988), Ruth Klüger (1993) oder Maja Haderlap (2012) erhielten diese Auszeichnung. Der Preis ist nicht auf Österreich beschränkt, sondern versteht sich als Förderung der deutschsprachigen Literaturlandschaft. In der Jury befindet sich je ein Mitglied aus Deutschland, Österreich und der Schweiz; die Jury bestand 2009, als Rabinowich den Preis in der Höhe von EUR 7.500 erhielt, aus Ina Hartwig (Autorin und Literaturkritikerin, Deutschland), Thomas Friedmann (Leiter des Literaturhauses Salzburg, Österreich) sowie Bettina Spoerri (Literaturkritikerin, Schweiz). Auffallend ist, dass sich auch der *Rauriser Literaturpreis*, wie jener des Vereins *exil*, als ‘Sprungbrett’ versteht. In einer Ankündigung proklamieren die Veranstalter: ‘Der Rauriser Literaturpreis ist für viele Autorinnen und Autoren das Sprungbrett in die literarische Öffentlichkeit.’⁸¹ Im Fall von Julya Rabinowich stimmte diese Ankündigung. ‘Ein neues Gesicht in der Literaturszene’ (Thuswaldner 2009: 9) titelten die *Salzburger Nachrichten* euphorisch als bekannt wurde, dass Rabinowich die prämierte Autorin der 39. Rauriser Literaturtage sein würde. Artikel über Rabinowich und ihren Roman erschienen in sämtlichen österreichischen (Tages-) Zeitungen: ‘Der Aufbruch in die (eigene) Fremde’ (*Der Standard* 25.03.2009), ‘Aufschrei und kühle Analyse’ (*Salzburger Nachrichten* 26.03.2009), ‘Komik der Entwurzelten’ (*Tiroler Tageszeitung* 29.03.2009) oder “‘Ich kann’s nicht erläutern”” (*Die Furche* 02.04.2009). Rabinowichs Erfolg bei den *Rauriser Literaturtagen* warf auch ein positives Licht auf *exil* und bestätigte Stippingers Engagement. In der Presseaussendung zum Rauriser Literaturpreis heißt es etwa ‘Julya Rabinowich überrascht mit ihrem mutigen Text in einem innovativen Wiener Kleinverlag, der sich auf die Vermittlung von transnationaler Literatur spezialisiert hat [Anm.: Hervorhebung durch die Verfasserin]’.⁸² Die Artikel in den (Tages-)Zeitungen erwähnen jedoch *exil*, wenn überhaupt, dann nur am Rande. Sie berichten nie

⁸¹ Rauriser Literaturpreis: http://www.rauriser-literaturtage.at/ueber_uns/preise/rauriser_literaturpreis [letzter Zugriff am 21.01.2013].

⁸² Vgl. Julya Rabinowich. Rauriser Literaturpreis €7.500: http://www.salzburg.gv.at/pdf-rauriser_literaturpreis_2009.pdf [letzter Zugriff am 18.03.2013].

ausführlicher über die Ziele und die Arbeit des Vereins. In den Rezensionen stehen *Spaltkopf*, die Autorin und ihre Biografie im Mittelpunkt.

Die Verleihung des Rauriser Literaturpreises war eindeutig der Wendepunkt in Rabinowichs literarischer Biografie. Danach setzte Rabinowich selbst weitere Schritte, die ihren Platz in der österreichischen oder vielmehr deutschsprachigen Literaturszene festigten. Wie Dinev wechselte die Autorin zum Deuticke Verlag, der 2011 ihr Buch *Spaltkopf* neu auflegte; denn die kleine Auflage in der *edition exile* war nach dem Erfolg in Rauris sehr bald vergriffen. Mit dem Wechsel zu *Deuticke* positionierte sich Rabinowich auch stärker im gesamt-deutschsprachigen Literaturbetrieb. Außerdem übersetzte Tess Lewis das Buch ins Englische. *Splithead* erschien 2011 im britischen Verlagshaus Portobello Books. Im selben Jahr las Rabinowich, auf Vorschlag der österreichischen Jurorin Daniela Strigl, bei den Tagen der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. Im Rahmen dieser mehrtägigen Literaturveranstaltung wird der renommierte Ingeborg Bachmann-Preis vergeben. Ein Auftritt beim Bachmann-Preis ist jedoch nicht nur eine Auszeichnung, sondern stellt auch eine Herausforderung an die AutorInnen dar: Sie lesen Auszüge aus einem unveröffentlichten Text, den eine siebenköpfige Jury, die sich aus LiteraturwissenschaftlerInnen und -kritikerInnen zusammensetzt, direkt im Anschluss diskutiert und kritisiert. Rabinowich las einen Auszug aus ihrem Roman *Die Erdfresserin*, der im darauffolgenden Jahr bei Deuticke erschien. Obwohl die Autorin Klagenfurt ohne Preis verließ, stand sie im Licht der Öffentlichkeit. Das Bachmann-Preis-Lesen wird in voller Länge live auf *3sat* übertragen und rückt die AutorInnen damit noch mehr, und über die österreichischen Landesgrenzen hinaus, in den Mittelpunkt des medialen Interesses.

Da sich Julya Rabinowich mit ihren Texten, aber auch Auszeichnungen und Anerkennungen ihren Platz im Literaturbetrieb erkämpft hat, kann sie nun stärker ihr Bild als Autorin in der Öffentlichkeit mitgestalten. Das Internet, mit eigenen Autoren-Websites, mit Facebook, Twitter oder Myspace, ist mittlerweile ein Ort, wo Identität inszeniert und am eigenen AutorInnenprofil gefeilt wird. Julya Rabinowichs AutorInnenwebsite ging 2009 online, wird aber nicht regelmäßig aktualisiert. Die bislang letzte Terminankündigung einer Lesung war etwa August 2011. Wesentlich lebhafter geht es hingegen auf ihrer Facebook-Seite zu. In den öffentlichen Inhalten, die Rabinowich freigibt und, die man als Facebook-Nutzer 'abonnieren' kann, macht die Autorin regelmäßig auf Rezensionen zu ihren Büchern aufmerksam oder kündigt Lesungen und andere Veranstaltungen an, an denen sie teilnimmt.

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

Auf ihrer AutorInnen-Website inszeniert sich Rabinowich nicht nur als Autorin, sondern auch als bildende Künstlerin. Es heißt, ergänzend zu biografischen Angaben, sie '[l]ebt als Autorin, Dramatikerin und Malerin in Wien'. In 'Werk' verweist sie auf literarische Arbeiten, aber auch auf künstlerische. Rabinowich studierte Malerei an der Universität für angewandte Kunst in Wien, in der Meisterklasse von Christian Ludwig Attersee. 2006 beendete sie ihr Studium. Teil ihrer Abschlussarbeit waren Bilder zum Thema 'Spaltkopf' (vgl. Kospach 2011). Auf Rabinowichs Website abgebildet sind Bilder aus dieser Serie. Sie sind im dominanten Rotton gehalten, teilweise mit Textstücken versetzt. 'Spaltkopf' ist nicht eine Figur aus der russischen Mythologie, sondern 'eine Wortdefinition der Autorin für gespaltene Persönlichkeit und Symbol der Folgen von Verdrängung' (Seisenbacher 2009: 39). Das Motiv des Spaltkopf und die Farbe rot zieht sich durch ihre Website – der Autorenname ist in rot gehalten und auf jeder Seite prangt rechts oben im Bild ein, wie es Rabinowich nennt, 'rosenspaltkopf'. Dass *exil* einen wichtigen Stellenwert in Rabinowichs schriftstellerischer Karriere hat, zeigt die mehrfache Nennung des Vereins. An erster Stelle bei 'Preise und Stipendien' steht der Literaturpreis 'schreiben zwischen den kulturen' und bei Publikationen findet sich ihr Beitrag in der Anthologie *wortbrücken* (2003). Zusätzlich ist ein weiterführender Verweis auf die Website des Vereins *exil* zu finden.

Rabinowich ist eine der jungen Autorinnen, die sich aktiv nicht nur in literarische, sondern verstärkt auch in gesellschafts-politische Diskurse einbringen und diese mitgestalten. Seit sie sich einen Namen in der österreichischen Literaturszene gemacht hat, wird sie immer häufiger von den Medien um ihre Meinung zu Migration, Bildung oder Asylpolitik gefragt. Gerade aufgrund ihrer eigenen Biografie und ihrer Arbeit als Dolmetscherin im Asylbereich gilt sie als gefragte Kommentatorin und Auskunftsperson. Rabinowich verfasst seit März 2012 eine wöchentlich erscheinende Kolumne unter dem Titel 'Geschüttelt, nicht gerührt', die in der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* abgedruckt wird.⁸³ Thematisch ist die Kolumne breit gefächert. Rabinowich schreibt vor allem über aktuelle, politisch-gesellschaftliche Themen, widmet sich aber auch kulturell-literarischen: sie erzählt beispielsweise über ihre Erfahrungen und Beobachtungen bei der Frankfurter Buchmesse (19. Oktober

⁸³ Ihr Text ist Teil des *Standard*-Wochenfeuilletons ALBUM, er kann aber auch online auf der Website *derstandard.at* aufgerufen werden: <http://derstandard.at/r1331779869256/Geschuetzelt-nicht-geruehrt> [letzter Zugriff am 21.01.2013].

2012), über ihre Beweggründe Schriftstellerin zu werden (2. November 2012) oder sie schreibt eine Kolumne zum Gedenken an den politisch-engagierten Schriftsteller Jura Soyfer, der 1939 im Konzentrationslager Buchenwald ermordet wurde (6. Dezember 2012). Rabinowich scheut sich nicht, zu politischen Diskussionen Stellung zu beziehen. Sie prangert etwa den Rechtspopulismus bzw. die politischen Missständen und die Korruptionsskandale in Kärnten an (u.a. 27. Juli 2012, 17. August 2012, 24. August 2012, 26. Oktober 2012) oder zeigt die Not von Asylwerbern in Flüchtlingspensionen auf (u.a. 3. August 2012, 30. November 2012). Die Autorin schreibt dabei vor dem Hintergrund ihrer eigenen Erfahrungen, die sie als Simultandolmetscherin im Rahmen von Psychotherapie- und Psychiatriesitzungen mit Flüchtlingen sammelt. Sie weiß aus eigener Anschauung, dass viele Asylwerber in Österreich unter menschenunwürdigen Verhältnissen leben müssen. In der Wiener Wochenzeitung *Der Falter* verfasste sie etwa zwei Beiträge, in denen es um Migration und Asyl(recht) in Österreich geht: ‘Wir Seiltänzer’ (Rabinowich 2009: 15) erzählt von Therapiestunden mit traumatisierten Flüchtlingen und ‘Der Koran im Klo, die Madonna im Stiegenhaus’ (Rabinowich 2009: 22, 24) zeigt die Missstände in Flüchtlingspensionen am Land auf. Für die Recherchen gab sich Rabinowich als russische Asylwerberin aus. Sie führte Gespräche mit Flüchtlingen, die ihr beispielsweise folgenden Vorfall in einer Pension schilderten: ‘Frau A. habe eine Reclam-Ausgabe des Koran erworben, um diese vor den Augen eben angekommener Asylwerber ins Klo zu spülen. Bis zu 20 Menschen pferchte sie in ein feuchtes Souterrain mit zerfallenen Möbeln. Sogar die Wäsche im Kasten schimmelte in kurzer Zeit’ (ebd. 22).

Im Gegensatz zur Autorin Seher Çakır schaffte Rabinowich den sprichwörtlichen ‘Sprung’ in den Literaturbetrieb; sie ist bei einem größeren Verlag unter Vertrag. Gleichzeitig macht sie sich für politische, auch ‘Migration’ betreffende Themen stark. Sie ist in der Position, Kritik ‘von innen’ äußern zu können – ihre Kolumne ‘geschüttelt, nicht gerührt’, in der sie beispielsweise auch offen Kritik am Asylrecht in Österreich übt, erscheint nicht in der Sparte ‘Integration’, sondern im regulären *Standard-Feuilleton*. Dennoch kritisiert Rabinowich auch in Interviews und Texten immer wieder, dass ihre Herkunft bei der Rezeption ihrer Texte, vor allem ihres Debütromans *Spaltkopf*, und bei der Positionierung als Schreibende zu sehr im Vordergrund stehe: ‘Es stört mich massiv, immer wieder auf meinen russischen Hintergrund zurückgeworfen zu werden’, so die Autorin in einem Interview mit *derstandard.at* (Rabinowich 2010). Ihr Verhältnis zu ihrem Herkunftsland ist ein eher distanzierendes: ‘Das heutige Russland ist

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

mir sehr fremd' (Schütze 2012: 3). Kontakte in und zu Russland habe sie nur sehr wenige: 'Als ich wiederkam, war ich eine Fremde in einem entfremdeten Land. Ich fühlte mich sehr unwohl' (Grabovszki 2009: 7). Rabinowich emigrierte als Kind; sie besuchte Schule und Universität in Österreich. Mit Blick auf die politischen Umwälzungen in der ehemaligen Sowjetunion, die seit der Auswanderung der Familie stattgefunden haben, ist die gefühlte 'Fremdheit' nicht verwunderlich. 1991 mit dem Fall des Eisernen Vorhangs und dem Zusammenbruch der Sowjetunion wurde die Stadt wieder in St. Petersburg umbenannt. Rabinowichs Mutter fährt nach wie vor einmal im Jahr in ihre alte 'Heimat', um Freunde und Verwandte zu besuchen. Ihre Tochter jedoch bereiste Russland seit 1991 nur zweimal (ebd.).

In Interviews zeigt Rabinowich die Tendenz, sich nicht zuordnen, nicht festlegen zu wollen; ihre eigene Verortung als Autorin findet jenseits nationaler Grenzen statt. In einem Gespräch stellte man ihr die Frage, ob sie sich als 'österreichische, jüdische oder russische' Autorin sehe. 'Ich sehe mich als menschliche Autorin' (Böckel 2010: 98), war ihre lakonische Antwort.

In meinem Buch gibt es da einen Satz dazu, der das gut umreißt: 'Ich bin nicht daheim, ich bin angekommen.' Daheim ist so eine Sache. Daheim würde ich mich in Russland schon gar nicht fühlen. Aber es ist schon so, dass ich mich auch in Österreich nicht 100 Prozent daheim fühle. [...] Ich war aber auch als 'Exote' gekommen und nicht in der Masse. Das heißt ich war ein interessanter neuer Baustein, weil wir wenige waren. Ich denke nur, dass diese Entwurzelung, mir die Möglichkeit genommen hat, mich innerlich noch einmal fix wo niederzulassen. (Schilly 2008)

Rabinowichs Aussage schließt mit 'In der Sprache allerdings fühle ich mich sowohl angekommen als auch daheim' (ebd.).⁸⁴ Damit verweist sie auf Theodor Adorno, der Heimat von nationalstaatlichen Paradigmen löst und mit Sprache gleichsetzt: 'Wer keine Heimat mehr hat, dem wird wohl das Schreiben zum Wohnen' (Adorno 1980: 95f). Sich (national geprägter) Zuordnungen zu entziehen, gibt ihr als Schriftstellerin die Möglichkeit, sich freier zu bewegen – sie lässt sich nicht von Zuschreibungen vereinnahmen und unterliegt nicht dem Zwang, bestimmte Erwartungen erfüllen zu

⁸⁴ Die Gleichsetzung von Sprache und Heimat findet sich in Adornos Essay 'Hinter den Spiegeln' (*Minima Moralia* 1980): 'In einem Text richtet der Schriftsteller häuslich sich ein. Wie er mit Papieren, Büchern, Bleistiften, Unterlagen, die er von einem Zimmer ins andere schleppt, Unordnung anrichtet, so benimmt er sich in seinen Gedanken. Sie werden ihm zu Möbelstücken, auf denen er sich niederläßt, wohlfühlt, ärgerlich wird. Er streichelt sie zärtlich, nutzt sie ab, bringt sie durcheinander, stellt sie um, verwüstet sie. Wer keine Heimat mehr hat, dem wird wohl das Schreiben zum Wohnen' (Adorno 1980: 95f).

müssen. Diese Strategie könnte aber auch eine Antwort auf negative Erfahrungen sein, die sie mit ihrer 'Herkunft' in der Vergangenheit machte. Denn es gibt, wie es die Autorin Viktorija Kocman nennt, eine 'unausgesprochene Hierarchie der Herkunft': 'Leider passiert mir das auch heute noch in Amerika, dass ich sage, ich bin aus Belgrad, und die Leute antworten "Oh..." und werfen mir diesen halb-mitleidigen, halb-verlegenen Blick zu. Was bedeutet denn das? Wenn ich dagegen sage, ich bin aus Österreich, lächeln sie. Offenbar gibt es da eine unausgesprochene Hierarchie der Herkunft' (Kocman 2003: 73). Diese Hierarchie erfährt auch Rabinowich und sie spiegelt sich in einer ihrer Kindheitserinnerungen wider. Im Interview mit Christa Stippinger erzählt sie, dass sie beschloss, die Beste in Deutsch zu werden, 'weil ich bemerkt habe, dass ich zusammen mit den Türken und Jugoslawen das absolute Schlusslicht in der Rangordnung innerhalb der Klasse eingenommen habe':

Ich habe mir überlegt, was wir gemeinsam hatten. Neben der schlechten Kleidung hatten wir alle Probleme mit der deutschen Sprache. Dass ich mir keine bessere Kleidung leisten konnte, war mir klar. Deshalb wollte ich wenigstens alles tun, was ich selbst beeinflussen konnte, um mich an die deutschsprachigen Kinder anzupassen. In dieser Phase habe ich mich anderen ausländischen Kindern gegenüber ziemlich rassistisch verhalten. Das tut mir jetzt sehr Leid. Ich habe sie gemieden und alles darauf gesetzt, von den anderen Kindern akzeptiert zu werden. (Rabinowich 2003: 20)

In ersten Interviews spricht Rabinowich selten und, wenn dann nur ungern, über den Zusammenhang ihrer literarisch-künstlerischen Arbeit und ihrer Herkunft bzw. ihrer Wurzeln in einer russisch-jüdischen Künstlerfamilie. Es überrascht daher, wenn sie in einem Interview mit dem Literaturwissenschaftler Ernst Grabovszki in der *Wiener Zeitung* dann doch bekennt: 'Meine russische Vergangenheit spielt auf jeden Fall noch eine Rolle. Ich habe sie zwar verdrängt und lange ausgesperrt, habe aber herausgefunden, dass sie mich auf eine Weise prägt, die mir gar nicht mehr bewusst war' (Grabovszki 2009: 7). Die Beschäftigung mit ihrer Identität, ihrer Vergangenheit und ihren Wurzeln findet bei Rabinowich nicht in Interviews oder Gesprächen statt, sondern viel stärker im literarischen Schreiben. In ihren Büchern *Spaltkopf* und *Die Erdfresserin* ist etwa das Jüdische ihrer Identität unterschwellig, oft im Verdrängten, in Mythen und Erzählungen präsent. Erstaunlich ist die Tatsache, dass Rabinowich 2011 dem jüdischen Magazin *nu* ein sehr ausführliches Interview gab. Es ist eines der wenigen Gespräche, in denen sie über ihre Beziehung zum Judentum und ihre jüdische Identität reflektiert. Rabinowich empfindet ein eher 'diffuses Zugehörigkeitsgefühl zum

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

Judentum': 'Ich habe keine besonders feste jüdische Identität. Die Juden waren in Russland eine verfolgte Minderheit, die keinerlei Bräuche haben konnte; insofern war diese Identität hauptsächlich negativ besetzt. Es wurde auch das Wort "Jude" nie verwendet. [...] Ich habe im Fernsehen das Wörtchen "Jude" gehört und meine Mutter gefragt, wer die sind – ich hätte sie im Fernsehen gesehen und die hätten so geschlitzte Augen gehabt. Ich habe sie offensichtlich mit Japanern verwechselt. Worauf meine Mutter gesagt hat: "Nein, mein Schatz, die Juden, das sind wir" (Eisenreich 2011: 33). Diese Erinnerungsepisode greift sie auch in *Spaltkopf* auf und verarbeitet sie dort literarisch. Rabinowichs Vater entschloss sich 1977 für eine Auswanderung in den Westen, weil er seit 1974 keine Ausstellungen mehr organisieren durfte (vgl. Rabinowich 2003:17) und ein Dasein als Künstler für ihn immer schwieriger wurde. Ein weiterer Grund dürfte jedoch auch der in Russland grassierende Antisemitismus gewesen sein, dem auch die Familie ausgesetzt war.

Ihre Verbindung zum Judentum kann Rabinowich nur schwer fassen; da das Jüdische in ihrer Familie nur verdrängt präsent war, wurde es für sie selbst erst viel später zum Thema, mit dem sie sich (literarisch, künstlerisch) auseinandersetzte. Was jedoch im Interview deutlich wird, ist eine gefühlte Zugehörigkeit zur jüdischen Gemeinschaft. Israel etwa beschreibt sie als ihr 'vertraut' (Eisenreich 2011: 34). Diese 'Vertrautheit' spiegelt sich aber auch in zwischenmenschlichen Begegnungen wider:

Was ich zum Beispiel am Doron [Rabinovici], am Vladimir Vertlib und an der Susanne Scholl wahrnehme, ist etwas ganz bestimmtes Gemeinsames, was ich schwer festlegen könnte. Es ist zu einem großen Teil der Humor, die Witze; es ist vielleicht auch die Bereitschaft, sich für den Humanismus, für die Bildung, für eine bestimmte Art von Wahrnehmung einzusetzen. Und die Zuneigung zu den Kindern. Ich war oft entsetzt darüber, wie unfreundlich Österreicher zu ihren Kindern sind. Der durchschnittliche Österreicher lobt nicht gern. Fast alle Juden, die ich kenne, loben ihre Kinder sehr. (Ebd. 2011: 35)

Nach den Beschreibungen von Rabinowich ist das Jüdische in ihrer Identität zwar präsent, bleibt aber eher im Unbewussten und Nicht-Greifbaren.

11.3 Distanzierungen: Anna Kim

Anna Kim⁸⁵ kommt wie Rabinowich aus einem künstlerischen Umfeld. Die Autorin wurde 1977 in Daejeon, Südkorea, geboren und zog 1979, da ihr Vater eine Gastprofessur an der Braunschweiger Kunsthochschule annahm, mit ihren Eltern nach Deutschland. Später übersiedelte sie nach Wien und studierte dort Philosophie und Theaterwissenschaft. Die Autorin wuchs zweisprachig auf, wobei sie Koreanisch nur in ihrer Familie sprach; ihr Alltag und Umfeld waren immer deutschsprachig.

In einem Interview über ihr letztes Buch *Invasionen des Privaten* (Suhrkamp 2012) mit Josef Bichler in der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* meinte Anna Kim: ‘Ich habe schon als Kind gelernt, dass meine bloße Anwesenheit nicht einer gewissen politischen Brisanz entbehrt’ (Bichler 2012: A3). Deutsch ist ihre Erstsprache und doch wird sie aufgrund ihrer Biografie und Herkunft immer wieder mit einer Politik der Differenz konfrontiert – vielleicht ist sie auch deshalb eine der AutorInnen, die sich mit *exil* am wenigsten identifizieren können. Anna Kim gewann den *exil*-Literaturpreis 2000, wurde aber keine ‘*exil*’-Autorin. Sie trat später bei keinem der Wettbewerbe als Jurorin auf, auch nahm sie an keinen Schreibwerkstätten oder anderen Veranstaltungen teil. Ihr Siegertext aus dem Jahr 2000 ist nicht, wie jene Texte von Seher Çakır, Dimitré Dinev, Grace Latigo, Julya Rabinowich, Simone Schönnett oder Sina Tahayori, in der Anthologie *best of 10*, zum zehnjährigen Jubiläum des *exil*-Literaturpreises, vertreten. Auf ihrer Autorinnen-Website,⁸⁶ aber auch in anderen biografischen Notizen zu ihrer Person, fehlt die Nennung und Auflistung des *exil*-Preises und die Publikation des prämierten Textes ‘irritationen’ in der *exil*-Anthologie *fremdland*. Nur in einer Kurzbiografie in der Zeitschrift *Zwischenwelt*, in der vier frühe Gedichte von ihr unter dem Titel ‘exile’ abgedruckt wurden, findet Erwähnung, dass sie den ersten Preis beim *exil* Literaturwettbewerb 2000 erhielt (Kim 2002: 12). Für Anna Kim war das Preisgeld ausschlaggebend, beim Literaturwettbewerb teilzunehmen: ‘Das waren [Anm.: erster Preis] 50.000 Schilling. Das war irrsinnig viel Geld. Und damals kam man mit 10.000 Schilling [Anm.: etwas mehr als EUR 720] im Monat sehr, sehr gut aus. Sogar mehr als gut – damals ist man mit 6 bis 7.000 Schilling schon ausgekommen. [...]’ (Kim im

⁸⁵ Biografische Angaben über die Autorin vgl. Gespräch mit der Verfasserin am 28.08.2011, Interview in der *exil*-Anthologie *fremdland* (Kim 2000: 15-20) sowie <http://www.annakim.at/> [letzter Zugriff am 28.10.2012].

⁸⁶ <http://www.annakim.at/> [letzter Zugriff am 28.01.2013].

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

Gespräch mit der Verfasserin am 28.08.2011). Im Interview mit mir kritisiert Kim die ‘soziale’ Ausrichtung von *exil*, der sie nichts abgewinnen kann. Anna Kims Biografie scheint nicht so recht in das AutorInnenprofil zu passen, das *exil* vor Augen hat (vgl. Stippinger 2008). Über das Autoreninterview, das Christa Stippinger nach der Preisverleihung mit ihr führte, meinte Kim: ‘Es ging immer so auf die Gesellschaft hin. Und sie hat mich damals ganz erstaunt gefragt, naja, und du hast keine gesellschaftlichen Probleme... und du kommst aus einer wohlhabenden Familie... und deine Eltern sind Akademiker. Und da war sie fast enttäuscht’ (Gespräch mit der Verfasserin am 28.08.2011). Die ‘Erwartungen’, die *exil* an Lebens- und Migrationsgeschichten von zugewanderten AutorInnen stellt, erfüllen sich nicht in Anna Kims Biografie. Der Grund ihrer Auswanderung war kein politischer; oder besser gesagt, die Emigration ihrer Eltern erfolgte aus einer eher privilegierten Position heraus. Die Sorge, oder eigentlich den Vorwurf, den Anna Kim im Gespräch deutlich äußert, ist, dass das *exil*-Projekt mehr eine ‘Ghettoisierung’ erzeuge, denn einen integrativen Charakter habe. Daher distanzierte sie sich vom Verein; sie blieb auch anderen Veranstaltungen fern, die sich mit klassisch ‘migrantischen’ Themen auseinandersetzten:

Also ich habe ganz am Anfang sehr viele Anfragen bekommen, ob ich bei Veranstaltungen mitmache, wo es um Interkulturelles, also um typische ‘Ghettoproblematiken’ geht – sagen wir es ganz verkürzend. Ob ich da mitmachen möchte bei diesen Veranstaltungen. Ich habe alles abgelehnt. Und jetzt bekomme ich keine Anfragen mehr in diese Richtung und das finde ich super. Also ich bekomme eigentlich nur Anfragen für literarische Veranstaltungen und hin und wieder, also ganz selten bekomme ich wieder eine Anfrage in die Richtung und dann mach ich da mit, weil ich mir denke, das ist wichtig, das ist eine wichtige Veranstaltung und da möchte ich mitmachen. Wenn es z.B. auch über andere Themen geht wie ‘Identität’, also wenn es etwas breiter formuliert ist. (Ebd.)

Anna Kim versucht sich als Autorin, so autonom als möglich zu positionieren. Die Erfahrung, die sie mit ihrer Fremdheit machte, beschreibt sie eher als positiv. Strukturelle Diskriminierung und Ausgrenzung, wie sie von anderen zugewanderten AutorInnen wahrgenommen werden⁸⁷ und wie sie Anna Kim auch literarisch in ihren ersten Texten verarbeitet (vgl. ‘irritationen’ 2000 sowie ‘Verborgte Sprache’ 2004)

⁸⁷ Dimitré Dinev beispielsweise beschreibt im Interview mit Christa Stippinger (Dinev 2000: 29-43), dass er aufgrund seiner Herkunft Probleme hatte, einen Verlag zu finden. Hier kommt wieder die, von Viktorija Kocman angesprochene, ‘Hierarchie der Herkunft’ zum Tragen (Kocman 2003).

werden im Rahmen unseres Gespräches nicht thematisiert: ‘[I]ch [hatte] immer einen ‘Exotenbonus’ – das ist mir vollkommen klar. Da ich im deutschsprachigen Raum eine von den sehr sehr wenigen Koreanisch-stämmigen AutorInnen überhaupt bin, wenn nicht sogar die einzige, hatte ich immer den Bonus, weil ich in der vollkommenen Minderzahl bin’ (ebd.). Kims Reflexion erinnert an Julya Rabinowichs Aussage ‘[I]ch war ein interessanter neuer Baustein, weil wir wenige waren’ (Schilly 2008). Beide Autorinnen scheinen sich durchaus bewusst zu sein, dass das ‘Fremde’ auch z.B. von Verlagen bewusst als Verkaufsstrategie genutzt wird. Kim erzählte in diesem Zusammenhang, dass ihr Verlag damals, als sie *Die gefrorene Zeit* (Droschl 2008) herausbrachte, gegen ihre Einwände, im Klappentext das Buch über den Diskurs der Fremdheit ankündigte; obwohl es kein Thema des Buches sei. ‘Das Problem ist halt, dass es zurzeit en vogue ist, einen Autor oder eine Autorin zu haben, mit einem kulturell anderen Hintergrund. Also das ist gerade unheimlich “in” [...] Damit schmücken sich die Verlage alle und mein Verlag, hat sich eben mit mir geschmückt und hat halt geglaubt, er muss nun eben das [Anm.: ‘Fremdheit’] propagieren’ (Gespräch mit der Verfasserin am 28.08.2011).

‘Anna Kim’ ist mittlerweile ein Name im Literaturbetrieb. Ihr bislang letztes Buch erschien 2012 im renommierten Suhrkamp Verlag. Im Gegensatz zu anderen AutorInnen ist sie in einer privilegierten Position, von der aus es für sie einfacher ist, Kritik zu üben. Kim identifiziert sich nicht mit einer Gemeinschaft zugewanderter AutorInnen bzw. sie hat eine Nähe zu dieser nie gesucht. Was aber im Interview deutlich wird, ist, dass sie dennoch Hilfe und Förderung von KollegInnen aus dem österreichischen Literaturbetrieb erhielt. Österreichische AutorInnen beschreibt sie als sehr ‘kollegial’; sie selbst hatte zu Beginn ihrer schriftstellerischen Karriere immer Unterstützung von Seiten etablierter AutorInnen. Im Interview etwa verweist sie auf ein Zusammentreffen mit dem bereits verstorbenen österreichischen Autor Gert Jonke (1956-2009) nach einer gemeinsamen Lesung in Graz: ‘[Er] kommt dann am nächsten Morgen beim Frühstück so zu mir her und ich habe mich nicht getraut, ihn anzusprechen, weil für mich war er der große Gert Jonke. [...] Dann kommt er so zu mir her [...] und meint: ‘Ja, ich mochte Ihren Text unheimlich gern’. Das fand ich so toll! Er war nicht der Einzige, der so was gemacht hat. Die österreichischen Kollegen waren immer unheimlich unterstützend also die haben, auch wenn sie dir nicht so direkt geholfen haben, auch wenn sie keinen Verlag für dich suchen... aber selbst das ist passiert übrigens... aber die haben dich versucht, auch als Anfängerin emotional zu

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

unterstützen also dir auch zu zeigen, dass sie deine Arbeit schätzen' (ebd.). Für AutorInnen wie Seher Çakır oder Sina Tahayori hat die *exil*-'Gemeinschaft' etwas Unterstützendes; Anna Kim hat diese nie gesucht, sondern erhielt von Anfang an Zuspruch von etablierten (österreichischen) AutorInnen. Anna Kim publizierte ihre ersten Texte in der Zeitschrift *Zwischenwelt* (Zeitschrift für Kultur und Literatur des Exils und Widerstands) sowie in der österreichischen Literaturzeitschrift *manuskripte*: 'exile' (*Zwischenwelt* 2/2002), 'Verborgte Sprache' (*Zwischenwelt* 1/2004), 'Das unbedingte Berühren' (*manuskripte* 162/2003) und 'Bilderspuren' (*manuskripte* 156/2002). Die Autorin dürfte über die *manuskripte* zum Grazer Literaturverlag Droschl gekommen sein, der 2004 ihren Debütband *Die Bilderspur* verlegte. In den 1980er Jahren gab es eine Zusammenarbeit zwischen der Literaturzeitschrift und dem Verlag. Einzelne Autoren um die *manuskripte* publizierten Bücher in der Reihe 'manuskripte Edition', die im Verlag Droschl erschienen (Jöbstl 2009: 16-28). Doch auch gegenwärtig besteht ein Nahverhältnis zwischen Droschl und den *manuskripten*. Rainer Götz, der seit 1982 der *manuskripte* Redaktion angehörte, ist zugleich Lektor des Droschl Verlags.⁸⁸ Neben *Die Bilderspur* publizierte Droschl zwei weitere Bücher von Kim: *Die gefrorene Zeit* (2008) sowie den Essayband *Invasionen des Privaten* (2011). 'Ich muss aber dazu sagen, dass *Droschl* ein ganz toller Verlag für mich ist; der beste österreichische Verlag eigentlich, der ein super-interessantes Programm macht und sich vor allem sehr für seine Autoren einsetzt. Also wirklich sehr. Also wenn die ein Buch machen, dann stehen sie wirklich dahinter' (Kim im Gespräch mit der Verfasserin am 28.08.2011). Sie ist im Literaturverlag Droschl als Autorin 'groß' geworden. Da sie sich jedoch als Schriftstellerin stärker im gesamt deutschsprachigen Raum positionieren möchte, aber auch aus ökonomischen Gründen, wechselte sie 2012 zum Suhrkamp Verlag. Der Wechsel von österreichischen AutorInnen zu großen deutschen Verlagen ist symptomatisch für den österreichischen Literaturbetrieb. So resümiert Doris Moser: 'Wer etwas gelten will, muss gleichsam als literarischer Gastarbeiter nach Deutschland und in einem deutschen Verlag publizieren' (Moser 2009: 383). Viele große Namen der österreichischen Literatur publizieren in Deutschland: Elfriede Jelinek beispielsweise

⁸⁸ Holger Englerth: "'In den Manuskripten kann man nicht blättern, man ist verurteilt zu lesen'" *manuskripte* (seit 1960)', S. 45. Abrufbar unter: http://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Manuskripte/Manuskripte_essay.pdf [letzter Zugriff am 18.03.2014]. Den Hinweis auf die Zusammenarbeit der Zeitschrift *manuskripte* mit dem Droschl Verlag verdanke ich Holger Englerth.

veröffentlicht bei Rowohlt, Thomas Bernhard und Peter Handke sind Suhrkamp Autoren.

11.4 Für eine ‘kleine’ Literatur: Grace Latigo und Simone Schönett

Im letzten Abschnitt stelle ich die Autorinnen Grace Latigo (Preisträgerin 2002) und Simone Schönett (Preisträgerin 2001) vor. Beide sind, vor allem hinsichtlich ihrer Autorinnenbiografien, sehr unterschiedlich. Ich habe sie aber in diesem Kapitel zusammengefasst, da beide weitere Publikationen vorweisen; nicht jedoch in *exil*, sondern in anderen Kleinverlagen. Simone Schönett merkte im Gespräch mit mir an: ‘[I]ch glaube auch, meine Literatur ist nicht so sehr dafür geeignet, dass man die so super verkaufen kann. Es ist eher, ja... Minderheiteninteresse’ (Schönett im Gespräch mit der Verfasserin am 18.04.2011). Beide Autorinnen sind nicht bei ökonomisch starken (Publikums-)Verlagen wie Anna Kim, Julya Rabinowich oder Dimitré Dinev. Schönett etwa publizierte ihre Bücher in Bibliothek der Provinz sowie im Kärntner Verlag Johannes Heyn; Latigos *Meine Worte* wurde 2009 vom afro-asiatischen Institut in Wien herausgegeben. Im Gegensatz zu anderen AutorInnen scheint für diese beiden Autorinnen, die Betonung ihrer Herkunft wichtig zu sein. Schönett bezeichnet sich selbst als ‘österreichisch-jenische’ Schriftstellerin und Latigo meinte ‘Als erstes bin ich Slowakin, als zweites Afrikanerin, als drittes Wienerin. Ich bezeichne mich praktisch als afro-slowakische Wienerin’ (Gespräch mit der Verfasserin am 24.06.2011).

Grace Latigo⁸⁹ ist politische Aktivistin, Künstlerin, Entertainerin, Sängerin, Moderatorin und darüber hinaus Autorin. Sie wurde 1967 in Bratislava geboren; ihre

⁸⁹ Biografische Angaben beziehe ich aus dem Gespräch in der Anthologie *wortbrücken* (Latigo 2002: 25-37) sowie aus dem Interview, das ich mit ihr am 24.06.2011 in Wien führte.

Das Interview mit Grace Latigo war für mein Dissertationsprojekt sehr wertvoll, da mit ihr nochmals eine andere Perspektive auf *exil* und auf das Schreiben nach Österreich zugewanderter Autoren und Autorinnen hinzukommt. Einige lebensgeschichtliche Daten und Anmerkungen zu Latigos Biografie sind jedoch (chronologisch) schwer nachvollziehbar und einige Aussagen im Interview hinterließen mehr Fragen, als dass sie mir Antworten gaben; z.B. warum sie von der Slowakei nach Wien zog oder aus welchen Gründen ihr der legale Aufenthaltstitel entzogen wurde und sie in der Illegalität leben musste. Auch durch wiederholtes Nachfragen, konnte ich für mich einige Zusammenhänge nicht klar rekonstruieren. Darüber hinaus bat mich Latigo, einige Teile aus dem aufgezeichneten Interview nicht zu berücksichtigen, da sie ihr doch zu persönlich oder zu kontrovers waren. Ich verwende im Folgenden Auszüge aus unserem Gespräch, aber nur jene, die für mein Projekt von Interesse sind. Wenn lebensgeschichtliche Daten dem Leser/der Leserin nicht klar sind, dann liegt es an der Interviewsituation. Ein sehr lesenswertes Porträt über Latigo verfasste Mascha Dabić auf *dastandard.at* (20.06.2012). In

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

Mutter ist Slowakin und ihr Vater stammte ursprünglich aus Uganda. In Erinnerungen an ihre Kindheit beschreibt sie sich selbst als sehr lebhaftes, rebellisches Kind: 'Ich bin ja wirklich anarchistisch erzogen worden und war ein Klugscheißer' (Latigo 2002: 30). Zum Heimatland ihres Vaters habe sie keine enge Verbindung. Sie bereiste Afrika, war jedoch nie in Uganda: 'Mich hat Uganda damals nicht interessiert. Ich habe auch nie den "Ruf des Blutes" gespürt, und Identifikationsprobleme habe ich auch nicht gekannt. Schließlich bin ich eine der wenigen Afro-Europäerinnen, die mit ihrem Vater aufgewachsen sind' (Latigo 2002: 35f). Im Alter von rund vierzehn Jahren kam sie nach Wien. Da sie in einem kommunistischen System und mit Slowakisch als Erstsprache aufwuchs, war für sie das 'Ankommen' in Österreich nicht einfach. 'Einen so starken Rassismus hat es in der Slowakei nicht gegeben. Dort war ich eher mit dem Exotismus konfrontiert' (Latigo 2002: 34). Ausländerfeindlichkeit bekam sie viel stärker in Österreich zu spüren. Aufgrund eines 'Formfehlers' lebte sie sieben Jahre in Illegalität (Akinyosoye 2011). '1992 wurde ihr der legale Aufenthaltstitel entzogen, weil es durch Umbrüche in der Tschechoslowakei einerseits und die harte politische Lage in Österreich andererseits zu einem bürokratischen Chaos kam und sie ohne Papiere da stand, obwohl ihre Eltern die österreichische Staatsbürgerschaft besitzen' (Dabić 2012). Die Jahre, die sie in Österreich in der Illegalität lebte, waren schwierig und prägend für sie; die Erfahrungen, die sie machte, hinterließen Wunden. Im Interview mit Christa Stippinger äußerte sie sich, wenn auch nicht direkt, über die Schwierigkeiten, denen sie sich stellen musste, und über die Verletzungen, die sie erfuhr:

Slowaken sind geradeaus, bei den Österreichern dagegen läuft alles von hinten herum. Man kämpft und bemüht sich, und schon bekommt man es wieder von hinten präsentiert, weil irgendjemand intrigiert. So eine dicke Haut kannst du gar nicht haben, dass dir die Stiche, die du bekommst, nichts ausmachen würden. Dank meiner stabilen Kindheit und meiner Stärke, konnten sie mich aber nicht brechen. [...] Ich habe alles verarbeitet und das Schreiben hilft mir dabei. (Latigo 2002: 37).

Vor dem Hintergrund ihrer eigenen Erlebnisse und Erfahrungen engagiert sie sich im Flüchtlings- und Asylbereich.

Auf die Frage, wie sie zum Verein *exil* kam, meinte Latigo: 'Eigentlich durch das Amerlinghaus, eh durch das Politische [...] Ich bin halt links-links' (Gespräch mit der

diesem merkt Dabić gegen Ende lakonisch an: 'Die Biografie von Grace Latigo widersetzt sich einer chronologischen Darstellung, zu vielseitig sind ihre Interessen und ihr Engagement'.

Verfasserin am 24.06.2011). Christa Stippinger hatte sie damals ermutigt, einen ihrer Texte beim Literaturwettbewerb einzureichen. Latigo gewann 2002 den ersten *exil*-Literaturpreis. Ihr Siegertext wurde in der Anthologie *wortbrücken* publiziert; darüber hinaus veröffentlichte sie Gedichte im deutsch-englischen Lyrikband *otito aye - universal truth - black poetry & music*, der 2004 herausgegeben von Lisa Grösel in der *edition exile* erschien. Dem Standpunkt von anderen AutorInnen wie Sina Tahayori oder Seher Çakır, die *exil* durchaus als eine Art ‘Starthilfe’ oder ‘Sprungbrett’ verstehen, kann Latigo nichts abgewinnen. ‘Das ist auch eine der Kritiken, die ich habe, es [Anm.: *exil*] monopolisiert zu sehr und hat zu wenig Kraft. Ich mag sie [Anm.: Christa Stippinger], aber für mich hat das überhaupt nichts gebracht, nichts [...] Das ist eben ein Pech, dass *exil* eben so klein ist’. Zudem gebe es für sie zu wenige Vorbilder bzw. zu wenige AutorInnen, die aus dem Projekt hervorgegangen sind: ‘Ich glaube, der einzige migrantische Autor, das klingt jetzt total deppert, wenn man migrantisch sagt, weil sonst müssten alle AutorInnen [...], also der einzige anderssprachige Autor, der in Deutsch schreibt, den ich kenne, der wirklich was gerissen hat, ist Dimitré Dinev. Und dann gibt es die Fraktionen nach der Autorität der politischen Situation... Also, was immer aktuell ist, ist jüdisch, Iran war aktuell [...] Aber so, dass du wirklich Fuß fassen kannst – nein’ (ebd.). Zudem treffe ihrer Ansicht nach Stippinger viele grundlegende Entscheidungen: ‘[S]ie hat ihre Vorstellungen, ihre Lieblinge [...]’ (ebd.). Latigo verweist auf die von mir im Kapitel 10.1 dieser Arbeit angesprochene Funktion von Stippinger als ‘gatekeeper’. Sie entscheidet mit, wer förderwürdig ist und wer nicht.

Latigo provoziert und inszeniert sich gerne; sie eckt an, ist direkt und sagt, was sie sich denkt. Das spiegelt sich auch in unserer Interviewsituation wider. Aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen sind es informelle Strukturen, die man kennen und mit denen man sympathisieren muss, um als Autorin im Literaturbetrieb Fuß zu fassen. ‘Und seit drei Jahren habe ich gespitzt, wie komme ich zum Bachmann-Preis, ja... da muss dich wieder jemand vorschlagen, aber mich schlägt keiner vor, weil ich nicht in diesen privilegierten Positionen drinnen bin [...]’ (ebd.). In den beiden Autorinnenbiografien von Anna Kim und Grace Latigo spiegeln sich zwei konträre Positionen wider, wenn auch beide Vorbehalte gegen *exil* äußern: Während Kim das Literarische über das Gesellschaftliche stellt, d.h. in der Hinsicht, dass AutorInnen mit ‘guten’ Texten ihren Weg finden, betont Latigo das Gesellschaftlich-Soziale. Die gegensätzlichen Haltungen beider werden sehr stark von ihrem jeweiligen Erfahrungshorizont geprägt.

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

Simone Schönnett⁹⁰ fällt aus der Reihe der anderen AutorInnen, weil Deutsch ihre Muttersprache ist und sie weder nach Österreich zuwanderte noch über einen klassischen ‘Migrationshintergrund’ verfügt. Sie ist als ‘österreichisch-jenische’ Schriftstellerin, so ihre Selbstbezeichnung, Teil einer u.a. in Österreich lebenden Minderheit. Schönnett wurde 1972 in Villach/Kärnten geboren und studierte Romanistik, Pädagogik und Medienkommunikation in Klagenfurt. Ihre Mutter war eine ‘Jenische’. Jenische werden, laut Schönnett, oft auch als ‘weiße Zigeuner’ bezeichnet:

Sie waren in Familienbänden, also in kleinen überschaubaren Gruppen zusammengeschlossen. [...] In den sechziger oder siebziger Jahren hat sich die traditionelle Lebensweise durch die Supermärkte an allen Ecken schließlich ganz aufgehört. Heute sind die Jenischen fast vollständig assimiliert. Auch meine Familie lebt sozusagen ‘ganz normal’. Sie ist sesshaft und unterscheidet sich in nichts von anderen Dorfbewohnern. Das ist die aktuelle Situation der Jenischen. (Schönnett 2001: 91, 93)

Das Jenische als Sprache beschreibt Schönnett, sei keine eigene ‘Muttersprache’, sondern mehr eine ‘Geheimsprache’ (ebd. 91, vgl. auch die Dokumentation *jung und jenisch* 2011). Schönnett hat sich vor allem in ihren ersten Publikationen mit ihrer, von ihrer Familie verschwiegenen, Familiengeschichte auseinandergesetzt. Wie bei Rabinowich wurde in Simone Schönnetts Familie das ‘Andere’ verdrängt und verschwiegen. Während Rabinowich sich jedoch nicht als österreichisch-jüdische Schriftstellerin ausweisen würde, ist gerade für Schönnett das ‘Jenische’ sehr wichtig. Jenische⁹¹ waren ursprünglich Nichtsesshafte, also ähnlich wie Roma und Sinti ein fahrendes Volk. Jenische, Roma und Sinti sind jedoch unterschiedliche Volksgruppen; den Jenischen ist eine Abgrenzung zu den Roma und Sinti sehr wichtig. Simone Schönnett meinte im Gespräch auf die Frage, was die Volksgruppen voneinander unterscheidet: ‘Sprache und Herkunft; aber sonst ist vieles ähnlich – das Kulturelle, die Lebensweise, der Umgang mit den Toten, der Umgang mit den Kindern, die Feste, die Familie [...]’ (Gespräch mit der Verfasserin am 18.04.2011). Den Roma und Sinti wird ein indischer Ursprung

⁹⁰ Biografische Angaben zur Autorin vgl. Interview in der *exil*-Anthologie *grenzgänger* (Schönnett 2001: 91-96), Gespräch mit der Verfasserin am 18.04.2011 sowie http://www.meerauge.at/autor_inn_en/simone-schoenett [letzter Zugriff am 10.01.2013].

⁹¹ Die angeführten Informationen zu ‘Jenische’, wenn nicht gesondert angeführt, beziehe ich aus dem Gespräch mit Simone Schönnett, dem Buch *Fahrendes Volk* (Huonker 1990) sowie den (Fernseh-) Dokumentationen: *Die letzten freien Menschen – Jenische in der Schweiz* von Oliver M. Meyer, Schweiz (1991); *Wenn die Straße ruft! Jenische in Deutschland* von Maike Conway und Matti Bauer, ZDF Fernsehproduktion, Deutschland (2001) und *jung und jenisch* von Martina Rieder und Karoline Arn, 3sat (14.03.2011).

nachgesagt; die Jenischen jedoch beschreibt Romed Mungenast, Forscher und Sammler jenes Kulturguts, als ‘einheimische, europäische Nomaden’,⁹² deren genaue ethnische Herkunft jedoch nicht auszumachen ist. Die Sprache der Jenischen enthält Elemente aus dem Sanskrit, dem Romanes, dem Jiddischen und lokalen Dialekten. Korbmacher, Schausteller oder Kesselflicker waren früher jene Berufe, in denen Jenische tätig waren (vgl. Dokumentation *Die letzten freien Menschen* 2001). In der Zeit des Nationalsozialismus waren sie Verfolgungen ausgesetzt und ein Verbot wurde über den Hausierhandel verhängt. Viele, genaue Zahlen gibt es bis heute nicht, wurden in Konzentrationslagern ermordet. Heutzutage sind die Jenischen vorwiegend sesshaft; an Kultur und Bräuchen ist mittlerweile vieles verloren gegangen. Wegen der sozialen Ausgrenzung und Verfolgung über Jahrzehnte hinweg, leben Jenische oft im Verborgenen und bleiben mit Kultur, Bräuchen und Sprache, wenn das Wissen überhaupt noch in der Familie vorhanden ist, unter sich. Denn Schweigen über die Herkunft galt lange Zeit als Überlebensstrategie (vgl. Schönnett 2001: 92 sowie Gespräch mit der Verfasserin 18.04.2011). ‘Gerade bei den Älteren hat diese Entwicklung aber Traumata hinterlassen, die sich beispielsweise darin äußern, dass sie ihre Herkunft verheimlichen. Was weitergegeben wurde, ist das Verstecken und Verschweigen. Dadurch entstand eine gespaltene Identität’ (Schönnett 2001: 92). Mehr durch Zufall erfuhr sie von ihren eigenen jenischen Wurzeln: ‘Irgendwann habe ich [...] bemerkt, dass da sprachliche Unterschiede bestanden. Da hat es Ausdrücke gegeben, die mein Vater [Anm: ein Nicht-Jenischer] nicht verstanden hat’ (Schönnett 2001: 91). Schönnett stellte intensive Nachforschungen über ihre Familiengeschichte und die Jenischen an. Sie setzte sich mit ihrer Herkunft in ihrer Magisterarbeit auseinander und plante auch eine Dissertation zu dem Thema, zu der es aber nicht kam. Stattdessen begann sie, die Geschichte der Jenischen und ihre eigenen Erfahrungen in ihrem Debütroman *Im Moos* (2001) sowie in ihrem späteren Werk *re:mondo* (2010), literarisch zu verarbeiten. Auf ihrer Autorinnen-Website⁹³ weist sie sich als ‘österreichische Jenische’ aus; in biografischen Angaben ist sie immer als ‘österreichisch-jenische Schriftstellerin’ (vgl. Schönnett 2001) angeführt. ‘Es ist für mich ein Signal, dass auch andere Jenische zu ihrer Herkunft stehen sollen. Also deswegen schaue ich auch, dass das immer vorkommt und ich es betone, weil es für andere ein Anreiz sein soll, sich zu dem zu bekennen, was man

⁹² <http://www.jenisch.info/> [letzter Zugriff am 16.01.2013].

⁹³ http://www.wort-werk.at/?Impressum:Simone_Sch%F6nnett:Mensch [letzter Zugriff am 16.01.2013].

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

ist und seine eigene Herkunft nicht zu verstecken oder zu verbergen' (Gespräch mit der Verfasserin am 18.04.2011).

Früher engagierte sich Simone Schönett auch politisch für die Rechte der Jenischen 'Ich habe mich auf Jenischer Vereinsbasis engagiert. Das war 2000 oder 2001 mit Romed Mungenast [Anm.: österreichisch-jenischer Schriftsteller, Forscher und Aktivist geboren 1953 und gestorben 2006] haben wir den jenischen Kulturverband gegründet. Doch wir sind wieder ausgestiegen, denn es ist blödsinnig, irgendwie eine Struktur der Sesshaften anzunehmen und Jenische zu vereinen' (ebd.). Mittlerweile widmet sie sich mehr dem literarischen Schreiben – das Politische und 'Jenische' spiegelt sich aber nach wie vor in ihren Texten wider (vgl. *Im Moos* 2001, *re:mondo* 2010 oder *Zala* 2011).

Schönett gewann den *exil*-Literaturpreis bereits 2001. 'Ganz zu allererst war es eine große Motivation weiter zu machen. [...] Schreiben ist ja ein ganz unsicheres Gewerbe, wenn man jetzt auf Sicherheit setzten will, dann macht man einen anderen Beruf. Es war eine gute Bestätigung [...]. Und es war gut, dass der Preis mit Geld verbunden war' (Gespräch mit der Verfasserin am 18.04.2011). Obwohl Schönett keine weiteren Bücher in *exil* veröffentlichte, scheint sie noch in gutem Kontakt mit der *exil* Verlegerin zu stehen: 'Ich habe die Christa Stippinger in Leipzig [Anm.: auf der Leipziger Buchmesse] getroffen und wir haben uns lange unterhalten. Wir freuen uns sehr, wenn wir uns sehen und schätzen uns sehr – und ich halte ihre Arbeit für enorm wichtig. Die Christa Stippinger wollte es ja auch machen [Anm. den Roman *re:mondo* von Schönett herausgeben] – aber sie bekommen auch immer weniger Kohle – sie meinte auf der Buchmesse, es täte ihr leid, dass es sich damit nicht ausgegangen ist [...] Schriftsteller von *exil* gehen im Idealfall zu Deuticke, was toll ist [...].' Schönetts Debütroman *Im Moos* erschien 2001 im Verlag Bibliothek der Provinz. Seitdem veröffentlichte die Autorin mehrere Bücher; im Verlag der Provinz erschien neben *Im Moos* die Erzählung *Nötig* (2005) sowie in der Edition Meerauge, im Kärntner Verlag Johannes Heyn, veröffentlichte sie *re:mondo* (2010), *Zala* (2011, gemeinsam mit Harald Schwinger) sowie zuletzt die Novelle *Oberton und Underground* (2012). Schönett ist eine Autorin, die über Kleinverlage repräsentiert wird: 'Ich bin ganz froh, dass ich das Buch [Anm.: *re:mondo*] dort im Meerauge gemacht habe. Die sind klein und fein und sehr engagiert. Dass ich jetzt auf der Leipziger Buchmesse lesen konnte, hat auch mit deren Initiative zu tun. [...] *Im Moos* und *Nötig* sind in der Bibliothek der Provinz erschienen. Das ist eigentlich ein toller Verlag, die machen enorm viel. Die sitzen im Waldviertel, der Richard Pils, die machen viel [...] die ganzen [Herbert] Achternbusch

Ausgaben z.B. kommen dort raus. [...]’ (ebd.). Der Verlag Bibliothek der Provinz mag geografisch ‘am Rand’ legen, jedoch nicht was die Buchproduktion angeht. In einer Auflistung der produktivsten österreichischen Kunst-, Kultur- und AutorInnenverlage 2000 bis 2004 erreichte der Verlag mit einer Gesamtproduktion von 277 Titeln, nach dem Ueberreuter/Annette Betz Verlag, den zweiten Rang (Pölzer 2007: 85). Verlegt werden einerseits junge, eher unbekannte AutorInnen und andererseits (österreichische) ‘Bestseller’ wie Thomas Bernhard oder Adalbert Stifter. Produziert werden die Bücher meist in bibliophilen Ausgaben.

Schönetts Literatur wird nicht breit in Literaturzeitschriften und im Feuilleton rezipiert. Im Vergleich zu Anna Kim, Julya Rabinowich und Dimitré Dinev erreicht sie eher eine kleine Öffentlichkeit. Bei meiner Recherche im Katalog des Innsbrucker Zeitungsarchivs (Artikel 2000 bis heute)⁹⁴ bin ich auf nur einen Eintrag zu ihrer Person gestoßen. Kim hingegen ist mit 29 vertreten sowie Rabinowich und Dinev mit je 78. Das sind natürlich keine repräsentativen Zahlen, denn im Zeitungsarchiv sind nicht flächendeckend alle deutschsprachigen (Tages-)Zeitungen vertreten. Die Suchergebnisse verweisen dennoch auf eine Tendenz ihrer AutorInnenrezeption in der literarischen Öffentlichkeit.

⁹⁴ Zugriff am 22. Februar 2013.

12. Zusammenfassung

Ein Verlag ist für einen Autor deshalb so wichtig, weil er das Sprachrohr nach außen darstellt und weil der Verlag bestimmt (durch Covergestaltung, Buchpräsentationen, Auflage, Werbung, seine Buchhandelsvertreter und seinen Vertrieb), in welchem Rezeptionsumfeld der Autor und sein Werk vorerst einmal wahrgenommen werden. (Landerl 2005: 17)

Peter Landerls Beobachtung kann geteilt werden, denn wie ein Autor/eine Autorin positioniert und rezipiert wird, hängt zu einem nicht unwesentlichen Teil vom Verlag ab. Dies spiegelt sich auch in diesem Analyseabschnitt wider. Für Dimitré Dinev und Julya Rabinowich eröffneten sich mit dem Verlagswechsel andere Möglichkeiten, denn Deuticke hat bessere ökonomische Voraussetzungen und kann seine AutorInnen daher medien- und publikumswirksamer positionieren. Vor allem der Verlagswechsel hat bei Dinev, Kim und Rabinowich dazu beigetragen, dass sie, im Gegensatz zu den AutorInnen Seher Çakır und Sina Tahayori, verstärkt als AutorInnen einer 'österreichischen' Literaturlandschaft wahrgenommen und rezipiert werden.

Mit den Schreibwerkstätten, diversen Veranstaltungen und Lesungen, aber vor allem mit dem Literaturpreis versucht Christa Stippinger, zugewanderten AutorInnen den Einstieg in die österreichische Literaturlandschaft zu erleichtern. Das Engagement für eine 'migrantische' AutorInnengruppe bewegt sich dabei in einem Spannungsfeld von kultureller Integration und Ausgrenzung, das in Metaphern wie dem 'Sprungbrett' oder die 'Türschwelle' zum Ausdruck kommt. Beide sind keine Orte, die zum Verweilen einladen, sondern stellen 'Zwischenstationen' zu etwas Anderem dar; bei *exil* ist es konkret der 'Sprung' der AutorInnen zu einem größeren Verlag. Die *exil* Verlegerin schafft verschiedene wichtige Anknüpfungspunkte an den Literaturbetrieb: z.B. Präsenz von *exil* an der 'Buch Wien'-Messe, Teilnahme von etablierten AutorInnen, MedienvertreterInnen und LiteraturkritikerInnen als Jurymitglieder beim Literaturpreis und Vermittlung von einzelnen AutorInnen an größere Verlage. Damit werden Netzwerke geschaffen, die für die literarische Karriere der AutorInnen von Nutzen sein können. Dennoch aber besteht bei Projekten wie *exil* immer die Gefahr der Marginalisierung, da sich die Förderung vorrangig an nach Österreich zugewanderte AutorInnen richtet. Damit werden Zuschreibungen (z.B. 'MigrationsautorIn' zu sein) geschaffen, in denen sich die AutorInnen meist nicht wiederfinden wollen. Interessant

ist dabei, dass keine der so bezeichneten Schreibenden versucht, die Zuschreibung umzudeuten und positiv (auch als politisches Statement) für sich zu besetzen.

Die AutorInnen selbst sind den Zuschreibungen von außen jedoch nicht ausgeliefert, sondern versuchen ihr Bild in der Öffentlichkeit (durch Interviews, Veranstaltungen, AutorInnenwebsites oder sozialen Netzwerken wie Facebook), aktiv mitzugestalten. Wie unterschiedlich sie mit Fremdpositionierungen umgehen, zeigte sich gut am Beispiel der Autorinnen Anna Kim und Grace Latigo. Beide sehen sich mit einer Politik der kulturellen Differenz konfrontiert – doch während Latigo ihr Anderssein betont (‘Als erstes bin ich Slowakin, als zweites Afrikanerin, als drittes bin ich Wienerin’) entzieht sich Kim bewusst Zuschreibungen und distanzierte sich auch nach der Literaturpreis-Verleihung von *exil*. AutorInnen entwickeln sehr unterschiedliche Strategien, wie sie als Schreibende in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden wollen. Rabinowich beispielsweise negierte anfänglich in Interviews eine autobiografische Rezeption ihrer Texte (vgl. Rabinowich 2003: 27); später dann jedoch, als sie im Frühjahr 2013 eine Ausstellung mit Bildern ihres verstorbenen Vaters Boris Rabinovic im jüdischen Museum in Wien organisierte, standen Biografie und Vergangenheit ihrer Familie im Zentrum der Rezeption; Rabinowich selbst verwies auf Einflüsse, die die künstlerischen Arbeiten ihres Vaters auf ihr literarisches Debüt *Spaltkopf* hatten (vgl. Spera 2013).

Die Bedeutung des *exil*-Literaturpreises im Hinblick auf ihre schriftstellerische Tätigkeit nahmen die AutorInnen sehr unterschiedlich wahr: während etwa für Latigo oder Schönnett der Preis keine große Veränderung bewirkte, war die *edition exile* für Çakır, Dinev, Tahayori und Rabinowich erste wichtige Publikationsplattform ihrer Bücher. Wie AutorInnen eine Förderung für vorrangig zugewanderte Schreibende einschätzen und nützen, hängt sehr stark von den eigenen Erfahrungen und Biografien ab. Anna Kim war als sie nach Österreich kam im Vergleich zu Dinev in einer privilegierten Position. Sie stammt aus einem akademischen Umfeld und kam bereits als Kleinkind nach Deutschland bzw. Österreich. Anna Kim knüpfte als Schriftstellerin sehr bald Kontakte zur österreichischen Literaturszene und schien auf keine *exil* AutorInnenförderung (mit den Schreibwerkstätten, Coaching, etc.) angewiesen zu sein. Ihre Biografie passt auch nicht so recht in das Förderspektrum des Vereins, wobei auch ihr das Preisgeld einen (Frei-)Raum für das literarische Arbeiten schaffte. Dinev hingegen kam als Asylsuchender nach Österreich und lebte Jahre illegal in Wien. Im Interview mit Christa Stippinger erzählte er von struktureller Diskriminierung und den

III KULTURELLE INTEGRATION UND AUSGRENZUNG

Schwierigkeiten, als Autor Anerkennung zu finden. *Exil* war für ihn das metaphorische ‘Sprungbrett’ in den literarischen Betrieb.

Eine Flucht, eine Auswanderung, ist ein traumatisches Erlebnis. Man versucht, solche Erlebnisse zu bewältigen. Ich nehme an, dass man durch das Schreiben Abstand gewinnen kann. Aber das Erlebnis solcher Bewältigung muss noch lange keine Literatur sein. Und wenn es darüber hinaus geht, ist es keine Migranteliteratur, sondern Literatur.

Julya Rabinowich im Gespräch mit Ernst Grabovszki (*Wiener Zeitung* 21.03.2009: 6)

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

In einem Interview mit der Literaturzeitschrift *keine delikatessen* (2009) betont die Verlegerin Christa Stippinger:

[D]ie literarische Qualität, die ist ganz wichtig. Ich will keine Betroffenheitsliteratur veröffentlichen. Das interessiert mich überhaupt nicht, denn das ist in den meisten Fällen keine Literatur. Ich lege sehr großen Wert darauf, dass das, was an Themen an uns herangebracht wird, literarisch in einer Form abgehandelt wird, die man für Literatur erklären kann. (Stippinger 2009: 31)

Was macht einen Text zu einem 'literarischen' Text? Die Kriterien für die Auswahl und den Ausschluss von Texten sind, wie bereits in Kapitel III dieser Arbeit dargelegt, bei 'schreiben zwischen den kulturen' wie bei vielen anderen Literaturpreis-Entscheidungen, oft nicht ganz klar. Die Frage nach dem 'Literarischen' ist schwer zu beantworten. Ein Blick in die Forschungsliteratur zeigt, dass es unterschiedliche, sich zum Teil widersprechende Ansätze gibt, die bestimmen, was denn nun 'Literatur' sei und was nicht. Über die letzten dreißig, vierzig Jahre hinweg fand eine Schwerpunktverschiebung statt (vgl. Winko 2009: 377-390): weg von textimmanenten Kriterien hin zu poststrukturalistischen und empirischen Ansätzen die betonen 'Literarizität'⁹⁵ sei keine in Texten nachweisbare Eigenschaft' (ebd. 387). Werner Strube bringt die Diskussion auf dem Punkt, wenn er meint '*Die Literaturdefinition und die Bestimmung der Grenzen des Literaturbereichs gibt es im Bereich der klassischen Literaturtheorie nicht*' (Strube 2009: 70). Bei Versuchen, literarische Texte zu bestimmen, werden in der Regel 'intrinsische' und 'extrinsische' Kriterien herangezogen (Jannidis, Lauer, Winko 2009: 3-37). 'Intrinsische Kriterien' sind Fiktionalität und Poetizität (ebd. 17-22): 'Während unter "Fiktionalität" meist eine bestimmte Darstellungsweise in Relation zur außertextuellen Wirklichkeit bzw. ein auf dieser Darstellungsweise basierender Modus der Kommunikation verstanden wird, sind

⁹⁵ Der Begriff 'Literarizität' wurde von den Russischen Formalisten geprägt und kommt vom russischen Ausdruck 'literarnost'. Die Formalisten waren der Ansicht, einem Text wären bestimmte Merkmale eigen, die ihn als literarischen Text kennzeichnen. Sie interessierten sich dafür, wie ein literarischer Text entsteht bzw. 'gemacht wird'. Zentral dabei ist das Verfahren der 'Verfremdung', das zur Literarizität von Texten beiträgt (vgl. zum Begriff 'Formalismus' Fieguth 1997: 615-619 sowie zum Begriff 'Verfremdung' Günther 2003: 753-755).

mit ‐Poetizität‐⁹⁶ in der Regel besondere sprachliche Merkmale literarischer Texte gemeint (ebd. 17). ‐Als ‐literarisch‐ [bzw. poetisch] oder doch ‐potentiell literarisch‐ werden Oberflächenphänomene der Texte wie Rekurrenzen graphematischer, phonologischer, morphologischer und syntaktischer Art aufgefasst, Äquivalenzen, dazu semantische Abweichungen, Mehrdeutigkeit und gegebenenfalls bestimmte Inhalte (Winko 2009: 390). ‐Extrinsische‐ Kriterien beziehen sich hingegen auf verschiedene Funktionen, die der Literatur zugeschrieben werden: individuelle, kollektiv-soziale und ästhetisch-formale Funktionen (Jannidis, Lauer, Winko 2009: 23). Wobei sich die zuletzt angeführte Funktion mit jenem intrinsischen Kriterium der Poetizität überschneidet. In poststrukturalistischen und empirischen Studien (vgl. Miall, Kuiken 1999) werden den LeserInnen und der Rezeption mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Denn diese sind es letztendlich, die einen Text als ‐literarisch‐ oder ‐nicht literarisch‐ klassifizieren. David S. Miall und Don Kuiken haben beispielsweise die Reaktion von LeserInnen auf verschiedene literarische Texte untersucht:

Unlike [Roman] Jakobson [...] we suggest that literariness cannot be defined simply as a characteristic set of text properties. On the other hand, neither can it be regarded as the result of applying a set of conventions. We argue instead that literariness is the product of a distinctive mode of reading that is identifiable through three key components of response to literary texts. (ebd. 122)

Sie schreiben den LeserInnen bzw. eigentlich dem Akt des Lesens eine tragende Rolle bei der Frage nach ‐Literarizität‐ zu. Die drei Faktoren, die zusammenwirken und Literarizität erzeugen, sind: ‐stylistic or narrative variations‐, ‐defamiliarization‐ und ‐reinterpretive transformations‐ (ebd. 123). Im Hinblick auf Mialls und Kuikens Überlegungen gilt zusammenfassend: ‐[L]iterariness is constituted when stylistic or narrative variations defamiliarize conventionally understood referents and prompt reinterpretive transformations of a conventional feeling or concept‐ (ebd.).

In der überblicksartigen Diskussion der verschiedenen Standpunkte zeigt sich, dass ‐Literatur‐ schwer zu fassen ist, dennoch spielt aber die ‐literarische Qualität‐ bei der Wertung von Literatur und bei der Entscheidung für oder gegen einen eingereichten Text beim *exil*-Literaturwettbewerb oder auch beim Verlegen eines Buches eine Rolle.

⁹⁶ Die beiden Begriffe ‐Poetizität‐ und ‐Literarizität‐ werden oft gleichgesetzt, vgl. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (2000) oder den Aufsatz ‐Fiktionalität und Poetizität‐ von Lutz Rühling (1997: 25-51). Im Folgenden werde ich die Begriffe synonym verwenden, da auch für mich eine differenzierte Unterscheidung (Winko 2009: 375-377) in diesem Kontext keine Rolle spielt.

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Stippinger grenzt sich im oben angeführten Interview deutlich von einer ‘Betroffenheitsliteratur’ ab, die für sie ‘in den meisten Fällen keine Literatur’ (Stippinger 2009:31) darstelle. In der ersten ‘Gastarbeiterliteratur’ stand die Schilderung ‘authentischer’ migrantischer Schicksale und Lebenswirklichkeiten im Zentrum. Diese sollten bei den LeserInnen ‘Betroffenheit’ hervorrufen, damit ein Gefühl der Solidarität mit ‘migrantischen’ Schicksalen gestärkt werde (Biondi, Schami 1981: 124-136). Das Ästhetische trat bei der Rezeption der Texte in den Hintergrund, was von AutorInnen später kritisiert wurde (Ackermann 1986: 74-96). ‘Der Inhalt eines Textes, seine Authentizität und die Betroffenheit, die er beim Lesen auszulösen vermag, sind nicht allein ausschlaggebend. Vielmehr ist es die Aufgabe der Kritik, seine ästhetische Besonderheit zu zeigen’ (Taufiq 1986: 77). In gegenwärtigen Diskussionen wird der Diskurs der ‘Betroffenheit’, der in der ersten Generation zugewanderter AutoInnen durchaus noch positiv besetzt war, dazu verwendet, um ‘Literatur’ von ‘Nicht-Literatur’ bzw. ‘gute’ Literatur von ‘weniger guter’ Literatur abzugrenzen: Das zeigt sich in der Aussage von Christa Stippinger als auch in Rezensionen zu Dinevs *Engelszungen*: Als Dinev Romandebüt 2003 erschien, nahmen viele der RezensentInnen auf ‘Betroffenheit’ Bezug, um Dinevs Schreiben davon abzugrenzen und gleichzeitig als literarisch wertvoll hervorzuheben: Tilman Krause postuliert in der Tageszeitung *Die Welt* ‘[In *Engelszungen*] ist nichts von Betroffenheitsschmalz der Ostalgiker zu spüren’ (Krause 2005: 2), *Der Spiegel* lobt ‘absolut kein weiteres Stück ostalgischer Betroffenheitsprosa, sondern bemerkenswert stilsichere Literatur’ (17.05.2004: 166) und Paul Jandl in der *Neuen Züricher Zeitung* erklärt ‘Dimitré Dinev hat darauf verzichtet, sich selbst und seine Adoleszenz zum Stoff autobiografischer Betroffenheit zu machen’ (Jandl 2003: 20). Wichtig scheint für den Verlag *exil* zu sein, wie für die RezensentInnen von *Engelszungen*, dass Texte keine bloße Beschreibung von Schicksalen und Lebensereignissen sind, sondern dass die Kriterien Fiktionalität und Poetizität gegeben sind. Deutlich wird dies in dem folgenden Interviewausschnitt, auf den ich bereits an anderer Stelle verwiesen habe. Christa Stippinger begleitete Julya Rabinowich über Jahre hinweg beim Verfassen ihres Debütromans *Spaltkopf*. Über den Schreibprozess erzählt sie: ‘An dieser Arbeit kann man die Entwicklungen sehr gut erkennen, in eine immer literarischere Sprache, immer weiter weg von ihrer Person, weg vom Tagebuchartigen. Dieser Roman war ein langer Entwicklungsprozess’ (Stippinger 2009: 32).

In den von mir geführten Interviews mit Grace Latigo und Seher Çakır zeigte sich, dass das Tagebuch-Schreiben für sie der Auftakt zum literarischen Schreiben war. Çakır erzählte ihrer Schwester Geschichten, bevor sie überhaupt zu schreiben begann. Als sie im Alter von zwölf Jahren nach Österreich kam, fing sie an, Tagebuch zu führen, aber auch Gedichte und Geschichten niederzuschreiben. Mit neunzehn, zwanzig Jahren versuchte sie einen Verlag zu finden: ‘Ich dachte, Tagebuchschreiben ist schon das Schreiben für sich. [...] Ich dachte, meine Tagebücher sprechen für sich [...] Ich habe einen Verlag angerufen in Wien, einen sehr kleinen Verlag. Und habe ihnen erzählt, dass ich Tagebücher schreibe und gerne veröffentlichen würde. Die haben mir irgendetwas Negatives erzählt. [...] Die Idee ist nicht gut angekommen, dann habe ich es wieder dabei gelassen’ (Seher Çakır im Gespräch mit der Verfasserin am 12.04.2011). Dem klassischen Tagebuch-Schreiben muss, wie Stippinger feststellt, noch keine ‘literarische Sprache’ eigen sein. Briefe und Tagebücher von Autoren wie Franz Kafka oder Thomas Mann, obwohl den Schriftstücken das Kriterium der ‘Fiktionalität’ fehlt,⁹⁷ werden als literarische Texte behandelt. Diese Autoren verfügen nach Bourdieu über hohes symbolisches und kulturelles Kapital; d.h. sie haben sich als Autoren im literarischen Kanon eingeschrieben; ihren Texten, so auch den nicht-fiktionalen, wird hoher literarischer Wert beigemessen.

Es wird deutlich, dass zum Teil ein Widerspruch zwischen dem autobiografischen Tagebuch-Schreiben und dem ‘klassischen’ literarischen Schreiben besteht. Wann wird also ein autobiografischer Text als literarischer Text gelesen? Der Autor Vladimir Vertlib führte als Jugendlicher Tagebuch und versuchte darin alles festzuhalten, was er nicht vergessen wollte (vgl. Vertlib 2007: 23-26). Im Schreiben, so beschreibt Vertlib, verknüpfte er Fakten und Erfahrungen mit ‘kreativen Ergänzungen’, d.h. er entwickelte ‘Geschichten “hinter den Fakten”’ (ebd. 24). Etwas Ähnliches über ihr Schreiben an *Spaltkopf* erzählte Julya Rabinowich im Rahmen einer Lesung: ‘Man könnte meine persönliche Geschichte als eine Art Rohteppich betrachten, in den man erst die [Fäden] hinein knüpfen muss, und der fertige Teppich ist dann der Roman geworden. [Seine] Struktur ist gefüllt mit Nichtautobiografischen und Autobiografischen’ (Böckel 2009: 94). Vertlib übersetzte später seine Tagebücher aus dem Russischen, seiner

⁹⁷ Auch das Kriterium der ‘Fiktionalität’ muss kein zwingendes Merkmal für literarische Texte sein ‘[E]s gibt eine nennenswerte Zahl nicht-fiktionaler Texte, die als Literatur aufgefasst werden, beispielsweise Autobiographien oder Briefe. Andererseits gibt es kaum fiktionale Texte, die nicht als Literatur gelten’ (Jannidis 2009: 11). Hier zeigt sich wieder, wie schwer der Begriff ‘Literatur’ zu fassen ist.

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Muttersprache, ins Deutsche und überarbeitete den Text nochmals. Aus diesen Aufzeichnungen entwickelte er die Erzählung *Abschiebung* (1995), die die Immigrationsgeschichte einer russisch-jüdischen Familie aus der Perspektive eines Jugendlichen thematisiert. Über das literarische Moment im autobiografischen Schreiben erzählt Vertlib folgendes:

Soweit die Fiktion als Ergänzung zu Selbsterlerntem eine symbolische und allgemein gültige Dimension besitzt, kann sie, wie ich glaube, zu guter Literatur werden. Wenn ich beim Schreiben das Gefühl habe, dass das Erlebte oder das Erinnernte sowie das Erinnernte, das man nachträglich als Erlebtes wahrnimmt, etwas widerspiegelt, das über die eigene Person hinausgeht, in dem sich also auch andere Menschen spiegeln könnten, dann kann daraus etwas Wertvolles entstehen. Wenn dieses allgemein Gültige nicht erreicht wird, bleibt das Schreiben nur eine Art Selbsttherapie für den Verfasser. Außerdem ist Qualität natürlich eine Frage der Form. Die Sprache muss, wie ich glaube, einerseits so präzise sein, um das Erlebte und Phantasierte klar wiederzugeben, gleichzeitig aber so viel offen lassen, dass die erwähnte Spiegelung beim Leser, diese Identifikation oder Abstoßung, überhaupt möglich wird. (Vertlib 2007: 25)

Diese Spiegelung sollte unabhängig davon stattfinden, ob der/die LeserIn über einen ähnlichen biografischen Hintergrund wie der/die AutorIn verfügt oder nicht. Der Text muss den/die LeserIn 'berühren'; durch die 'Identifikation' oder 'Abstoßung' kann er/sie neue Blickwinkel und Perspektiven dazugewinnen (vgl. ebd. 26).

13. Texte um die *edition exile*

In diesem Abschnitt sollen die literarischen Kurztexte der *exil*-Preisträger/innen der Jahre 2000 bis 2005 im Mittelpunkt stehen: Anna Kim ‘Irritationen’ (erster Preis 2000), Dimitré Dinev ‘Boshidar’ (dritter Preis 2000), Simone Schönnett ‘Marionetten sind wir...’ (dritter Preis 2001), Grace M. Latigo ‘Die Geschichte von Aminata White...’ (erster Preis 2002), Julya Rabinowich ‘Abgebissen nicht abgerissen’ (erster Preis 2003), Sina Tahayori ‘Fluchtwege sind gekennzeichnet’ (erster Preis 2004) sowie Seher Çakır ‘Hannas Briefe’ (zweiter Preis 2005).⁹⁸ Die Texte werden vor dem Hintergrund des Kapitels II und der darin diskutierten Theoreme besprochen. Eine wichtige Rolle beim Lesen der *exil*-Preistexte spielen die Erwartungen und Vorannahmen, die der/die LeserIn an diese heranträgt. *Exil* legt bestimmte Themen, aber auch eine Rezeption der Texte über die Biografie der Autoren und Autorinnen nahe. Dies bringt einen Widerspruch mit sich, auf den ich im nächsten Kapitel näher eingehen möchte: Auf der einen Seite ist beispielsweise das klassische autobiografische (Tagebuch-)Schreiben nicht gefragt, denn Verlage und Literaturpreise sind bestrebt, ‘Literatur’ zu fördern. Doch auf der anderen Seite sind die LeserInnen und RezensentInnen doch sehr an der Biografie interessiert; sie möchten mehr über die Herkunft, über das Leben der AutorInnen erfahren. In der zuletzt erschienenen *exil* Anthologie *preistexte 13* thematisiert Julya Rabinowich in ihrem Vorwort mit dem Titel ‘Verlassenschaft. Exile’ ironisierend die Erwartungshaltung der LeserInnen:

Die von der ‘Migrantenliteratur’ geforderte und erwartete Authentizität des Leidens der Entwurzelten entwurzelt gleich nochmals. Trennt ab von der Teilhabe als Literat oder Literatin an der neuen Sprache, der neuen Identität. Wirft zurück auf das angebliche Häufchen Elend, das man bei Antreten der Odyssee zu sein hatte, um die Erwartungshaltung zu erfüllen. Wäre man böse, könnte man diese Vorgangsweise durchaus als Lust am Voyeuristischen interpretieren. Oder die Lust am Mitleid, während man selbst sich ins behagliche Zu-Hause-Sein, wo andere erst den dornigen Weg herein suchen müssen, zurückziehen und dort am Sofa liegend und Tee nippend die beschriebenen Reisen ins Ungewisse mitverfolgen kann. (Rabinowich 2013: 8)

⁹⁸ Vgl. zu den Texten ‘Irritationen’ und ‘Boshidar’ auch die Analyse von Angelika Friedl (2003: 84-102).

13.1 Erwartungshaltung der LeserInnen

In unserem Gespräch stellte ich Sina Tahayori die Frage, ob er in Wien noch Verbindung zu seinem Geburtsland habe, ob es noch alte Freunde im Iran gebe. 'Ich habe eine gute Freundin, die Filmemacherin ist, aber sonst... ich kenne schon einige Iraner. Aber es ist nicht so, dass ich mich in dieser Community bewege. Nein, das ist nicht der Fall. Ich lebe weitgehend "assimiliert"' und er fügt lachend hinzu 'Sie werden vergebens bei mir einen Perserteppich versuchen zu finden' (Tahayori im Gespräch mit der Verfasserin am 13.7.2011). Tahayori nimmt ironisch auf meine Frage nach der Herkunft und seinen Wurzeln Bezug, die er wahrscheinlich bereits in vielen vorangegangenen Interviews beantworten musste. Zugewanderte Autoren und Autorinnen, wie auch in meinem Gespräch mit Tahayori sichtbar, werden wiederholt mit einer 'Erzählung der Nation' (Hall 1992: 293) konfrontiert; d.h. sie geben Auskunft zu Herkunft und Heimat oder werden auf kulturelle Differenzen angesprochen. Auf eine 'Erzählung der Nation' greift *exil* in seinem (Verlags)Programm zurück. In den jährlichen Anthologien werden die Texte der PreisträgerInnen immer mit ausführlichen AutorInnen-Interviews abgedruckt. Diese werden aber nicht in Form von Frage-Antwort Gesprächen wiedergegeben, sondern als durchgehender Fließtext abgedruckt. Die Interviewerin, viele der Gespräche werden von Christa Stippinger selbst geführt, tritt dabei ganz in den Hintergrund und lässt die AutorInnen und ihre Biografien für sich sprechen. Die Themen, die in den Interviews behandelt werden, decken sich mit der Ausrichtung von *exil*: Herkunft, Gründe für die Migration, kulturelle Unterschiede zwischen ihrem Herkunfts- oder Geburtsland und Österreich, Ankunft in Österreich, familiärer Hintergrund, Leben/Schreiben in einer neuen Sprache sowie literarische Themen werden thematisiert. In einem Interview mit Valerie Böckel verweist Christa Stippinger auf die Bedeutung der biografischen Interviews:

Ich will nicht nur wie eine Literaturzeitschrift einen Literaturtext nach dem anderen hinein stellen – kommentarlos, sondern bei diesem Thema geht es ja sehr stark um die Menschen und ihren Werdegang. [...] Diese Interviews sind, denke ich, eine gute und wichtige Ergänzung zum Text. Wenn man nicht nur den literarischen Text vor sich hat, sondern auch ein bisschen hineinschauen kann in ein Leben. Dann versteht man ja den anderen und seine Kultur(en) auch besser. (Stippinger 2010: 98)

Während es in Literaturzeitschriften primär um das Literarische geht, rückt *exil* neben den literarischen Texten verstärkt das Biografische in den Mittelpunkt. Im

Gesprächsausschnitt, in dem es heißt, ‘den anderen und seine Kultur(en)’ besser zu verstehen, spiegelt sich eine Haltung wider, den Einzelnen nicht als Individuum wahrzunehmen, sondern vielmehr als Vertreter ‘seiner’ oder ‘ihrer’ Kultur(en) (vgl. ‘narrating the nation’, Hall 1992). Gayatri Spivak prägte im postkolonialen Kontext den Begriff des ‘Othering’ (Spivak 1984: 128-151), der hier zum Tragen kommt. Dieser ‘meint, dass per kollektiv zugeschriebener kultureller Charakterisierung Individuen als anders, different dargestellt werden, und zwar unabhängig davon, ob sich diese Differenz tatsächlich in jedem einzelnen Fall nachweisen lässt; [...] Er wird nicht als Individuum wahrgenommen, sondern als Exemplar einer Kultur’ (Sökefeld 2004: 24). Besonders in deutschen Diskurspraktiken, so auch bei *exil*, die geprägt sind von der ‘widersprüchlichen Konstellation der Gleichzeitigkeit von Toleranz und Ausschluss’, zeigt sich die ‘kulturelle Andersmachung’ von Migranten (Yıldız 2012).

autorInnen mit migrationshintergrund haben (neben all den problemen, mit denen sie kämpfen müssen) in den meisten fällen einige vorteile. vorteile, von denen schriftsteller ohne migrations- oder emigrationserfahrung nur träumen können: sie haben viel erlebt, sie verfügen oft über eine ‘aufregende’ (oder uns aufregend erscheinende) biografie, d.h. über stoff, über den sie schreiben können oder schreiben müssen. (Stippinger 2007: 238f)

Biografische Momente bieten durchaus, für Autoren und Autorinnen mit und ohne ‘Migrationshintergrund’, Stoff für das literarische Schreiben. Was aber macht eine Biografie, wie im oben angeführten Zitat erwähnt, ‘aufregend’ oder welche Erfahrungen sind ‘von vorteil’ und welche nicht? Wer entscheidet darüber? Der Autor Grzegorz Kielawski meinte in einem Interview über seine eigene Biografie: ‘Im Hinblick auf andere Autoren mit Migrationshintergrund kommt mir meine Geschichte zu wenig spannend vor: keine Vertreibung, keine Flucht, ganz normal nach Wien gekommen’ (Kielawski 2007: 23). Kielawski absolvierte in einer Fachhochschule in Wałbrzych (Polen) sein Abitur, mit den Schwerpunkten Dolmetsch und Lehramt. Er lernte bereits in der Schule Deutsch. Nachdem er die Ausbildung abgeschlossen hatte, kam er nach Österreich, um an der Universität Wien Germanistik zu studieren. ‘Das Politische ist bei mir nicht so im Vordergrund an der Migration. Ich habe den Luxus gehabt, als polnischer Staatsbürger eine weiße Haut zu haben und nicht stark aufzufallen’ (Gespräch mit der Verfasserin am 13.04.2011). Für Kielawski als polnischer Staatsbürger war der Umzug nach Wien auch insofern einfacher, da Polen seit 2004 Mitglied der Europäischen Union ist.

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Das Interesse an Herkunft und Biografie der AutorInnen ist oftmals an einen Diskurs der ‘Bereicherung’ geknüpft; d.h. die Literatur von zugewanderten AutorInnen stelle, von einer Außenperspektive, eine ‘Bereicherung’ für die deutschsprachige Literatur dar. Im Klappentext zur Anthologie *best of 10* (zehn Jahre *exil*-Literaturpreis) steht etwa zu lesen: ‘autorInnen, die der deutschen sprache neue impulse geben und sie in aufregender weise bereichern und die in spannenden, sinnlichen und kunstvoll gebauten geschichten von ihren welten erzählen und uns und unsere welt aus ihrem blickwinkel betrachten’. AutorInnen selbst, wie Seher Çakır in ihrem Vorwort zur *exil* Anthologie 2007, greifen auf diese Bilder zurück. In ihrem Text schreibt sie, dass die Literatur von ‘Menschen mit migrantischem Hintergrund’ eine ‘Bereicherung für die deutschsprachige Literaturlandschaft’ darstelle: ‘Durch unsere Mehrsprachigkeit, durch unsere Mehr-Erfahrung, dadurch, dass wir “mehr Kulturräume” durch Erfahrung kennen, bringen wir durch die Art, wie wir schreiben und erzählen, neue Farben, neue Bilder in die Sprache und ihr Verständnis’ (Çakır 2007: 9). Die Hervorhebungen in den Textstellen zeigen deutlich, dass mit der Bereicherung kulturelle Differenz (‘unsere welt’ und ‘ihre welten’) und die Vorstellung einer AutorInnengemeinschaft (‘wir’ und ‘unsere’) einhergeht. Der Diskurs der Bereicherung ist positiv, aufwertend gemeint, hat jedoch, wie Hannes Schweiger kritisch anmerkt, eine negative Kehrseite:

Die Rede von der Literatur zugewanderter AutorInnen als Bereicherung ist insofern nicht unproblematisch, als sie den Schluss nahe legen könnte, diese Literatur als Anhang, als Zusatz zur Literatur hier Geborener und mit Deutsch als Muttersprache aufgewachsener AutorInnen zu betrachten. Damit würden Grenzen zwischen der ‘richtigen’ deutschsprachigen Literatur und der hinzugekommen Literatur von Zugewanderten aufrechterhalten und verfestigt. Diese Grenze ist für AutorInnen oft nur schwer zu überschreiten. (Schweiger 2010)

Gerade bei *exil*, wo es doch um Sichtbarkeit und Integration von zugewanderten AutorInnen im deutschsprachigen (österreichischen) Literaturbetrieb geht, ist eine Grenzziehung unerwünscht. Es sollte kein Gegen-Kanon entstehen, sondern das Ziel ist es, dass die AutorInnen als Teil einer deutschsprachigen Gegenwartsliteratur wahrgenommen werden.

Was bedeutet eine sprachliche Grenzüberschreitung, wie ‘Bereicherung’ auch impliziert, für das Lektorat? Manche AutorInnen nicht deutscher Erstsprache greifen, laut Christa Stippinger, im Schreiben auf ihre Muttersprache zurück: ‘Die Sprachmelodien liegen noch unter der deutschen Sprache oder wie andere Autoren auch

sagen “Die Muttersprache schreibt im Untergrund mit”. Das gilt aber nicht unbedingt für jeden Autor. Bei manchen ist es so, bei andern nicht’ (Stippinger im Gespräch mit der Verfasserin am 22.12.2010). Beim Lektorat sucht sie ‘nach interessanten Formulierungen, wo die Muttersprache sozusagen noch mitschreibt. Wo man noch sieht, dass da noch eine andere Sprache dahinter steht. Sofern das dann im Deutschen einen Klang und Rhythmus hat, der interessant ist. Denn das ist gerade das, was bei Autoren mit Migrationshintergrund interessiert’ (Stippinger 2010: 90). Dass beispielsweise Wortneuschöpfungen entstehen können, beweist nicht zuletzt Emine Sevgi Özdamars Erzählung und eindrücklicher Titel ‘Mutterzunge’ (1993). Dabei ist das Wort ‘Mutterzunge’ eine wörtliche Übertragung aus dem Türkischen in das Deutsche. Es scheint aber eine schwierige Gratwanderung für das Lektorat, Korrekturen vorzunehmen und zugleich den ‘Sprachton’ und die Besonderheiten der einzelnen AutorInnen zu berücksichtigen. Stippinger merkt dazu selbstkritisch an: ‘Ich erinnere mich, dass wir in der Lektorats-Arbeit an Dinevs erstem Buch “Die Inschrift” mehr als einmal in heftige Diskussionen über Textstellen gerieten, die mir zu gefühlsschwer klangen. (“Das kann man im Deutschen nicht sagen! In der deutschen Literatur ist man vorsichtiger, kühler, zurückhaltender.” Höre ich mich noch einwenden...)’ (Stippinger 2008a: 127).

In Rezensionen und journalistischen Beiträgen, die die Literatur von zugewanderten AutorInnen thematisieren, wird oft unreflektiert mit einem ‘exotischen’ Blick die Sprachverwendung kommentiert. So behaupten etwa Georg Diez und Claudia Voigt in ihrem *Spiegel*-Artikel ‘Tochtersprache’: ‘In der Gegenwartsliteratur macht es gerade den Reiz aus, dass das Deutsch einer Terézia Mora in Melodie und Rhythmus eine ungarische Unterströmung hat, dass die Sprache eines Maxim Biller von entschiedener Klarheit ist, dass Feridun Zaimoglu mit solch orientalischer Üppigkeit erzählt’ (Diez, Voigt 2010:158). Ähnliches liest sich in Rezensionen zu Dinevs 2003 erschienenen Roman *Engelszungen*. Paul Jandl von der *Neuen Züricher Zeitung* stellt fest, Dinev spreche ‘Deutsch mit einem melancholischen Akzent’ (Jandl 2003: 20) oder Klaus Zeyringer in der Tageszeitung *Der Standard* hebt lobend hervor, ‘Dinev überzeugt [...] mit seinem Erzähltalent, dem stimmigen, meist knappen Stil, der manchmal leicht fremd klingenden, aussagekräftigen Bildhaftigkeit’ (Zeyringer 2003: A6). Manche KritikerInnen glauben auch, ohne Verweis auf Textstellen, ‘ein paar sprachliche Unebenheiten’ (Zeyringer 2003: A6) zu erkennen oder kommen gar zum Schluss, wie Gudrun Braunsperger in der österreichischen Tageszeitung *Die Presse*, das

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Lektorat hätte Dinevs *Engelzungen* ‘stellenweise den letzten grammatikalischen und orthografischen Feinschliff verweigert’ (Braunsperger 2003: VII). Es wird klar, dass die Einschätzungen der RezensentInnen an Dinevs Herkunft gebunden sind. Gäbe es diese Wahrnehmungen und Behauptungen in Bezug auf das Lektorat auch bei einem Autor deutscher Muttersprache?

13.2 Literaturpreis ‘schreiben zwischen den kulturen’: Preistexte 2000-2005

‘Die Qualität der eingereichten Texte ist sehr unterschiedlich’, reflektiert Christa Stippinger in Bezug auf den *exil* Literaturwettbewerb, ‘manchen merkt man es an, dass hier jemand zum ersten mal in seinem leben etwas niedergeschrieben hat, andere sind semiprofessionell, einige wenige professionell’ (Stippinger 2007: 237). Thematisch decken sich die eingereichten Texte mit den *exil*-Themen, wenn auch Sina Tahayori einlenkt: ‘[D]ie Teilnehmer dürfen über alles Mögliche schreiben, aber die meisten glauben, sie müssten über solche Themen schreiben. Ich bin dieses Jahr [Anm.: 2011] Juror gewesen und alle haben Beiträge eingereicht, wo das Thema Ausländer-Sein oder Ausländer-Werden oder Fremd-Sein in einer Kultur das Thema war. Aber das ist nicht notwendig, oder das wäre nicht notwendig gewesen’ (Gespräch mit der Verfasserin am 13.07.2011). So ganz frei ist die Themenwahl beim *exil*-Literaturpreis nicht. Bereits der Titel des Literaturpreises ‘schreiben zwischen den kulturen’ gibt eine thematische Ausrichtung vor. Im Ausschreibungstext 2013 heißt es dann weiter: ‘die *exil*-literaturpreise “schreiben zwischen den kulturen” sollen autorInnen, die nach österreich zugewandert sind ermutigen, sich mit ihrer lebenssituation literarisch auseinander zu setzen’ (VE 21.03.2013, Hervorhebung durch die Verfasserin). Einerseits verweist *exil* konkret auf ein biografisches Moment und andererseits legt der Verein bestimmte Themen nahe: ‘die texte sollen den umfang von 10 A-4 seiten nicht überschreiten und sich im weitesten sinne mit den themen integration, identität, fremdsein, anderssein, leben zwischen kulturen auseinandersetzen’ (VE 21.03.2013, Hervorhebung durch die Verfasserin). Wenn die Ausschreibung auch sprachlich distanzierend und vorsichtig formuliert ist (‘ermutigen’ und ‘im weitesten sinne’), so wird doch eine Richtung vorgegeben.

Im Folgenden sollen die *exil*-Literaturpreistexte der Jahre 2000 bis 2005 diskutiert werden. Fast alle der für diese Arbeit ausgewählten Preistexte publizierte Christa Stippinger nochmals im Sammelband *best of 10* (2007), erschienen zum zehnjährigen Bestehen des *exil*-Literaturpreises. Nur der Text ‘irritationen’ von Anna Kim ist nicht in dieser Sammlung enthalten. Die *exil* Literaturpreistexte von Çakır, Dinev, Latigo, Rabinowich, Schönnett und Tahayori zitiere ich aus dem Buch *best of 10*. Anna Kims Beitrag entnehme ich der Anthologie *fremdland* (2000).

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Jeder Textanalyse stelle ich eine kurze Inhaltsangabe voran, damit die LeserInnen den nachfolgenden Ausführungen besser folgen können. Die Textanalyse wird von Fragen nach kultureller Identität, Verhältnis Individuum-Gesellschaft bzw. Gemeinschaft geleitet. Darüber hinaus zeigt sich in den Jury-Sprüchen, die im Anschluss an die Preistexte in den Anthologien abgedruckt wurden, eine ästhetische, literarische Wertung von Literatur; d.h. hier ergänzt ein ästhetischer, einen kultursoziologischen Kanonisierungsprozess. Bei der Annäherung an die Texte sollen daher die jeweiligen Jury-Sprüche, sofern diese in den *exil*-Anthologien abgedruckt wurden, berücksichtigt werden. Die Jury-Einschätzungen nehmen darauf Bezug, was die Texte als preiswürdige 'literarische' Texte auszeichnet. In diesen werden sowohl ästhetische Kriterien wie 'Originalität' und 'Ambiguität' (Gelfert 2004) artikuliert als auch auf 'stylistic or narrative variations' (Miall, Kuiken 1999, Genette 2010), d.h. auf die narrative Strategie der Texte, verwiesen.

13.2.1 'Aminata White' von Grace Latigo

in der geschichte von grace latigo ist jedes wort klar, die sätze sind direkt und so schlicht, dass jedes ereignis in ihnen auftauchen kann, ohne etwas an gewicht und suggestiver kraft einbüßen zu müssen, die bilder so deutlich, dass jede übertreibung sinnlos erscheint, die inhalte so konkret, unmissverständlich und unverwechselbar wie der schmerz. in dieser geschichte wird keine zeit verschwendet, nicht in abstrakten reflexionen darüber, was es bedeutet, ein fremder zu sein. in dieser geschichte ist die zeit genauso wertvoll wie im leben, denn ihre helden stehen vor der abschiebung. Da denkt man nicht lang, wie fremd man ist, da sucht man nicht nach richtigen definitionen. denn auch eine eingeeengte existenz ist weiterhin eine existenz. in dieser geschichte wird weiter gelacht und gelebt, denn das leben ist jeder theorie voraus.

(*exil* Jury-Spruch zu 'Aminata White', Stippinger 2002: 197)

Grace Latigos Ich-Erzählerin Aminata White arbeitet in einem afrikanischen Verein in Linz. Sie bewegt sich in der afrikanischen 'community' und weiß um deren Probleme. Beim Einkaufen lernt sie zufällig den Nigerianer Omo kennen, der um Asyl in Österreich ansucht. Um ihn dreht sich der Haupterzählstrang der Geschichte. Als sein Antrag wiederholt abgelehnt wird, wendet er sich Hilfe suchend an Aminata. Diese weiß keinen anderen Ausweg als eine (Schein-)Ehe mit ihrer Bekannten Christine, die Omo Aufenthalt und Arbeit in Österreich sichert. Die Erzählung von Latigo endet mit einem Ausblick, wie das Leben der handelnden Personen fünf Jahre später aussieht.

Omo und Christine haben sich scheiden lassen und leben mit anderen Partnern zusammen. Über sich selbst schreibt Aminata: ‘... ich wohne wieder in wien... mein visum habe ich mir erkämpft... bis zum innenminister... omo habe ich nie wieder gesehen... bei unserem letzten anruf sagte er... “aminata... you saved my life”... und ich sagte... “du hast es dir selbst gerettet...”’ (Aminata: 101).

Bereits der Titel der Erzählung von Grace Latigo (2007: 87-101) verweist auf die Hauptfigur, die Ich-Erzählerin der Geschichte: Aminata White. Ihr Name kann vom arabischen Wort ‘amin’ abgeleitet werden; es bedeutet ‘ehrlich’ und ‘vertrauenswürdig’.⁹⁹ Aminata ist als Vorname im arabischen und afrikanischen Raum weit verbreitet. Latigos Ich-Erzählerin charakterisiert sich selbst, wie die Autorin Latigo, als ‘afro-europäerin’ (Aminata: 87); ihre Mutter ist Europäerin, ihr Vater Afrikaner. Ein Dualismus der Herkunft und Kulturen spiegelt sich in ihrem Namen wider: während ‘Aminata’ auf einen afrikanischen Ursprung verweist, deutet der Nachname auf ein ‘weißes’ Europa hin. Die Erzählung spielt in Oberösterreich und beginnt mit der Ankunft von Aminata am Bahnhof ‘Nachdem mein visum [Anm.: für eine legale Aufenthaltsbewilligung in Österreich] wieder abgelehnt wurde... ist meine welt zusammengebrochen... doch wie es schon so ist in meinem merkwürdigen leben... ich bekam ein angebot... in einem afrikanischen verein in oberösterreich zu arbeiten... [...] Um zu überleben... bin ich also nach linz ins exil... ich hatte die adresse auf einem stück papier... sonst nichts...’ (Aminata: 87). Aminata bringt im afrikanischen Verein Ordnung in das Bürochaos, organisiert Veranstaltungen, betreut und unterstützt afrikanische Einwanderer bei Asylanträgen und in Notsituationen. ‘das einzige, was ich nervlich nicht verkraftet habe, war die betreuung der schubhäftlinge direkt im gefängnis... das gefühl, dass ich hoffnung geben sollte... obwohl ich selber in einer hoffnungslosen lage war’ (Aminata: 88). Warum Aminata ins ‘Exil’ nach Linz flüchtet, erfahren die LeserInnen nicht. Jedoch wird im Text wiederholt angedeutet, dass sie mit schwierigen Lebensumständen zu kämpfen hat(te). Neben Parallelen zu ihrer eigenen Biografie (vgl. Latigo im Gespräch mit der Verfasserin am 24.06.2011) stellt Latigo Verweise zu realen Personen her. Im weiteren Verlauf der Erzählung lernt Aminata den Afrikaner Omo kennen. Ihre Figur ‘Omo’ und seine Lebensgeschichte erinnern an jene des 1999 getöteten Asylwerbers Marcus Omofuma. Latigos Omo ist fünfundzwanzig Jahre alt und kommt, wie Omofuma, aus Nigeria. Der afrikanische Asylwerber starb im

⁹⁹ Vgl. <http://www.vorname.com/name,Aminata.html> [letzter Zugriff 30.03.2013].

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Mai 1999 bei seiner Abschiebung im Flugzeug von Wien-Schwechat nach Sofia. Begleitende Polizisten verschnürten seinen Brustkorb, fesselten ihn an seinen Sitz und verklebten mit einem Klebeband Nase und Mund. Omofuma, wie auch später medizinische Gutachten bestätigten, erstickte. Der Tod des Asylwerbers und der nachfolgende Prozess zogen große mediale Aufmerksamkeit nach sich und übten harte Kritik am Vorgehen der Polizei bei Abschiebungen.¹⁰⁰ Latigo scheint in ihrer Erzählung von Marcus Omofumas Lebensgeschichte inspiriert worden zu sein und nimmt eine, wie sie Vertlib nennt, ‘fiktionalisierende’ Ergänzung vor (Vertlib 2007). Latigos Omo lebt seit über einem Jahr illegal in Österreich. Seine Familie wird als wohlhabend beschrieben; Omos Mutter arbeitete als Lehrerin und sein Vater war Inhaber eines Kaufhauses in Nigeria. Aufgrund seiner guten finanziellen Lage konnte er seinem Sohn ein Studium ermöglichen. Omo wird als gebildet und künstlerisch begabt charakterisiert. Da er mit einem deutschsprachigen Kindermädchen aufwuchs, spricht er fließend Deutsch, aber auch Englisch, Französisch und Spanisch. Omo musste aus ‘politischen Gründen’ aus seiner Heimat fliehen und versucht nun in Österreich, sich eine neue Existenz aufzubauen (Omos Lebensgeschichte vgl. Aminata: 90). Aminata wird, ihrem Namen entsprechend, in der Erzählung als Vertrauensperson dargestellt, an die sich Hilfe-Suchende, wie Omo, wenden.

Grace Latigo zeichnet in ihrer Erzählung eine Gemeinschaft nach, deren Mittelpunkt Aminata bildet. Viele der Figuren sind durch ihre gemeinsame Herkunft Afrika miteinander verbunden – sie bilden, aufgrund ihrer Herkunft, aber auch wegen ihrer Erfahrungen in Österreich, denn sie alle sind Migranten und Asylsuchende, eine Gemeinschaft. Aminata bewegt sich vorwiegend in der afrikanischen ‘community’, die als solches relativ abgeschlossen dargestellt wird. Die Gemeinschaft grenzt sich ganz vom Staat ab, der in der Erzählung als repressiv gilt. Er entscheidet mit seinen Gesetzen über Existenzen und übt Gewalt aus. Omo und andere Afrikaner dürfen, während ihr legaler Aufenthaltsstatus noch nicht geklärt ist, nicht in Österreich arbeiten. Arbeiten ist wenn, dann nur ‘schwarz’ möglich. Als George, Omos Freund und Zimmerbewohner, tot aufgefunden wird, versagt der Staat bei der Aufklärung des Mordes:

Sie hatten ihn im park gefunden... zusammengeschlagen. Er war 17... hatte halblange dreadlocks... und sagte einmal in seinem gebrochenen englisch zu mir... “ami, yull

¹⁰⁰ ‘Affäre Omofuma. Der Kampf geht weiter’, *Die Bunte Zeitung*, Ausgabe Nr.1 - März/April 2002, abrufbar unter: <http://www.wien-vienna.at/indexmedien.php?ID=1791> [letzter Zugriff am 30.03.2014] oder Daniel Glattauer: ‘Typisches Urteil’, *Der Standard* 16.04.2002, S. 36.

see... i wanna be much more famous... than bob marley was...” Viele munkelten, dass es die polizei war... andere meinten, dass es neonazis waren... Offiziell gab es eine anzeige gegen unbekannt... (Aminata: 95)

Die Vorstellung einer afrikanischen ‘community’ wird durch solidarische Personen erweitert. Bei Georgs Begräbnis sind viele Menschen anwesend, die mit ihm befreundet waren und ihre Solidarität bekunden. ‘Es sind viele afrikaner/innen gekommen... es waren auch sozialarbeiter/innen da... und seine betruerin... und viele solidarische menschen... irgendwie war die atmophäre unbeschreiblich’ (Aminata: 95). Wenn Aminata Hilfe leistet, dann ist sie jedenfalls auf die Unterstützung gleichgesinnter, Menschen, in der Erzählung sind es durchwegs Frauen, angewiesen. Es wird Solidarität sichtbar, aber gleichzeitig auch eine im Sinne von Ferdinand Tönnies (1887) konstruierte und kalkulierte ‘Gesellschaft’, die auf Nutzen und Vorteil ausgerichtet ist. Es ist eine Art von ‘Zweckgemeinschaft’ aus der jede Partei einen Vorteil zieht. Im Fall von Omo verspricht ihr ihre Bekannte Christina Unterstützung: ‘eine freundin von mir hat eine hütte... dort kann er auf jeden fall unterkommen... kein problem... sie baut um und beschäftigt offiziell afrikanische bauarbeiter... ich organisiere alles’ (Aminata: 98). Aminatas Bekannte Christina wird als links-politisch engagiert beschrieben. Sie ist es auch, an die sich Aminata wendet, um Omo den Aufenthalt in Österreich zu sichern: ‘Christina muss omo heiraten! Sie liebt schwarze... ist mit klischees belastet... ist die richtige...’ (Aminata: 97). Latigo lässt Aminata über Rassismus kritisch reflektieren ‘Exotismus ist positiver rassismus... Sie [Anm. Christina] fand mich... so schön braun... so viel rhythmus im blut... die weißen zähne... die krausen locken... manchmal war ich echt genervt ... und wütend...’ (ebd.). Christina findet schwarze Männer ‘schön’ und sexuell anziehend. Bei einem Telefongespräch mit Aminata merkt Omo an: “aminata, diese frau [Christina] will immer sex!”... Manchmal ist der preis der freiheit sehr hoch... dachte ich...’ (Aminata: 100). Eine andere Bekannte, Doris, bringt Omo bei sich unter, als er ein Versteck benötigte. ‘Doris arbeitete als wirtschafterin in einer pension... war biobäuerin... leicht esoterisch... hatte zwei kinder... und einen arbeitslosen intellektuellen mann...’ (Aminata: 98f). Wie Christina ist sie politisch motiviert und ‘hilft’, vorrangig Männern. Bei der Hochzeitsfeier von Omo und Christina beobachtet Aminata die Hochzeitsgesellschaft und merkt lakonisch mit einem Seitenblick auf Doris an: ‘[sie] vergnügte sich ohne mann und kids mit ihren schützlingen...’ (Aminata: 100). Doris und Christina sind Frauen, die gegenüber ihren ‘Schützlingen’ privilegiert sind. Sie verfügen über Macht: Sie können ihnen finanzielle

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Unterstützung geben, beschaffen ihnen eine Unterkunft oder sichern ihnen in Form einer Heirat Aufenthalt und Arbeitsgenehmigung in Österreich. Im Gegenzug für ihre ‘Hilfe’ fordern sie Zuneigung und Sex. Aminata weiß über die Strukturen Bescheid. Sie ist die Schlüsselfigur ‘dazwischen’, die letztendlich die (Schein)Ehe zwischen Christina und Omo arrangiert.

Der Text ist durchgängig klein geschrieben und in zehn ‘szenen’ mit wechselnden Überschriften sowie ‘anmerkungen’ gegliedert. Auffallend sind die vielen Auslassungspunkte, die wie Gedankenstriche verwendet werden, um Pausen zu kennzeichnen. Der Text wirkt durch die Fragmentierung und, auch wegen der Ich-Erzählung und der konsequenten Kleinschreibung, wie eine Art innerer Monolog. Die Auslassungspunkte deuten auf unvollständige Gedanken hin, wobei sich der ‘innere Monolog’ eher auf die formale Struktur als auf die inhaltliche Ebene bezieht. Während etwa die Hauptfigur in Arthur Schnitzlers Novelle *Lieutenant Gustl* (1901) in Form eines inneren Monologs über sein Innenleben, seine Wünsche und Ängste sinnt, beschreibt Latigo mehr Geschehnisse und Personen, als dass sie ihre Hauptfigur darüber reflektieren ließe. Dem Text fehlt dadurch eine psychologische Tiefe und Mehrdeutigkeit. Über Aminata, ihre Vorgeschichte, ihr Schicksal und ihre Motivation erfahren die LeserInnen eigentlich am wenigsten. Der *exil*-Jury-Spruch, der diesem Kapitel vorangestellt wurde, trifft gut den Stil der Erzählung: ‘jedes wort klar, die sätze sind direkt und so schlicht [...] die bilder so deutlich, dass jede übertreibung sinnlos erscheint, die inhalte so konkret, unmissverständlich [...]’ (Stippinger 2002: 197). Im Gespräch mit mir reflektiert Latigo über ihr Schreiben: ‘Ist es notwendig Bachmannerisch zu schreiben oder teile ich mich so mit, dass man mich auch versteht [...] Wenn die Leute, Normalsterbliche, das lesen, ... das gefällt ihnen, sie können etwas anfangen damit’ (Gespräch mit der Verfasserin am 24.06.2011). Grace Latigo geht es vor allem darum, dass ihre Texte ‘authentisch’ bleiben; d.h. dass sich ihre LeserInnen mit den Figuren und ihren Lebensgeschichten und -problemen identifizieren können. Auch die Sprache soll die ihre bleiben und nicht durch Eingriffe, z.B. durch ein intensives Lektorat, verändert werden. Latigo publizierte 2009 im afro-asiatischen Institut in Wien ihr erstes Buch mit dem Titel *Meine Worte*. Der Band enthält neben kurzen Erzählungen und Gedichten auch von Latigo gemalte Bilder, die den Text begleiten: ‘Das Buch von mir ist so strukturiert, dass du immer wieder eine Seite lesen kannst, immer wieder bringe ich dich in eine andere Geschichte, immer wieder bringe ich dich in andere Bilder. Und die Geschichten sind dann so geschrieben, wie

ÖsterreicherInnen sind' (ebd.). In Latigos Schreiben geht es darum, ihre Sicht der Dinge darzustellen, wie sie den Alltag in Österreich erlebt. Der Text bleibt dadurch in Klischees verhaftet, die im (literarischen) Schreiben nicht gebrochen werden. Programmatisch ist der von ihr gewählte Buchtitel *Meine Worte*. Bereits in diesem wird betont, dass es um 'ihre' Worte geht und sie sich diese nicht nehmen lässt: 'Das [Anm.: Lektorat bei *exil*] hat super-professionell funktioniert [...] Christa [Anm.: Christa Stippinger] ihre Schwester hat das gemacht, die ist eine super Lektorin. Die hat genau gewusst, was ich meine... aber der [Anm. der Lektor für ihre Publikation am afro-asiatischen Institut], der hat den Sinn geändert, wo ich mir gedacht habe, die haben mich entschärft' (ebd.). Bereits in ihrer Schulzeit, so beschreibt sie, bestand sie auf 'ihre Sprache'. Im Gymnasium versuchten Lehrer ihr Schreiben zu korrigieren, 'weil sie gesagt haben, das kann man nicht so schreiben – und aus dem habe ich meine Sprache entwickelt, wo ich den LektorInnen dann sage, "Das bleibt jetzt, das ist mein Wort"' (ebd.). Dass literarisches Schreiben aber auch Arbeit am Text bedeutet, zeigen die *exil* Schreibwerkstätten. Für Christa Stippinger ist das Überarbeiten der Texte entscheidend: 'Wenn man ein gutes Buch schreiben will, dann muss man sich ein Feedback gefallen lassen. [...] Es gibt auch Publikationen von Autoren, die zugewandert sind, bei denen niemand lektoriert, bei denen alles genauso übernommen wird, wie es geschrieben wurde. Man wird ja sehen, wen das interessiert. Ich kann mir nicht vorstellen, dass so ein Text ein Publikum findet. Denn wenn alles immer ungeschickt formuliert ist, interessiert einen das nicht mehr' (Stippinger 2010: 90). Der 'Diskurs der Bereicherung' hat aber demnach, mit Blick auf Latigos Herangehensweise an das literarische Schreiben, seine Grenzen. Wann entscheidet ein Lektor/eine Lektorin, vor allem bei AutorInnen nichtdeutscher Muttersprache, wann ein Textstück verbesserungsbedürftig, 'ungeschickt formuliert' ist und wann aber eine 'originelle Erweiterung' (Stippinger 2010: 90) entsteht? Latigos Schilderungen nach gibt es durchaus normierende Mechanismen, die bestimmen, was 'richtig' und was 'falsch' sei.

Wenn, wie es Latigo ein Anliegen ist, Texte eine Wirklichkeitsebene, Authentizität widerspiegeln sollen, wie z.B. ÖsterreicherInnen 'wirklich' sind, dann machen diese eine Gratwanderung zwischen einem literarischen Produkt und einer sozialen Studie. Die 'anmerkungen' etwa, die in die Erzählung einfließen, sind ungewöhnlich für einen literarischen Text und verweisen auf einen eher dokumentarischen Stil. Neben dem Tagebuch-Schreiben prägten das Verfassen von Dokumentationen und Chroniken ihre Schreibanfänge: '[I]ch [habe] in der Slowakei

Chroniken über alle Ereignisse verfasst, die beispielsweise in meiner Klasse passiert sind. Ich habe alles dokumentiert und dazu Bilder gemalt' (Latigo 2002: 36). Auch später, als sie nach Österreich kam, hielt sie Erlebtes in ihren Texten fest. Im Interview mit Christa Stippinger wird deutlich, dass für sie das Schreiben auch eine Art Bewältigung schwieriger Lebensumstände ist. So resümiert sie zum Schluss des Gespräches: 'Ich habe alles verarbeitet und das Schreiben hilft mir dabei' (ebd. 37). 'Aminata White' ist dennoch keine Dokumentation, sondern wird als literarischer Text gelesen. Die Versatzstücke, die sie aus der Wirklichkeit nimmt, werden verfremdet, zum Klischee überzeichnet. Darüber hinaus spielt Latigo mit unterschiedlichen Textgattungen. Die Einteilung des Textes in zehn 'szenen' (mit Kapitelüberschriften) erinnert weniger an eine klassische Erzählung als an ein dramatisches Stück.

13.2.2 'Hannas Briefe' von Seher Çakır

jemand ist gestorben, aber die welt geht weiter, als ob nichts gewesen wäre – es sei denn, ein anderer will wissen, was der oder die tote uns an unerhörtem zu erzählen hatte. und das ist im fall von zehra nicht wenig: 'der kerl wird mir meinen pass wegnehmen und vernichten. dann stecke ich in der pampa fest.' die kurzgeschichte 'hannas briefe' von seher cakir [sic!] liest sich so spannend wie ein krimi. frech, rebellisch und polyphon komponiert, wird hier mittels briefen an eine unbekannte das bild einer modernen, unbeugsamen, großstädtischen frau gezeichnet, die in ein dorf, in eine ehe und in ein überholtes traditionelles frauenbild gequetscht wird. und darin zerquetscht wird.

(*exil* Jury-Spruch von Karin Cerny zu 'Hannas Briefe', Stippinger 2005: 148)

'Hannas Briefe' (Çakır 2007: 45-54) schildert das Schicksal der jungen Muslimin Zehra. Çakır erzählt ihre Geschichte auf zwei (Zeit)Ebenen: Es gibt eine unbekannte Ich-Erzählerin, eine Freundin Zehras. Sie besucht Zehras Mutter, die ihr Briefe aushändigt, die von ihrer Tochter an eine unbekannte 'Hanna' adressiert wurden. Der Großteil des Textes besteht aus abgedruckten Briefen, die die Ich-Erzählerin vorliest. Während die Erzählung, d.h. der Besuch der Ich-Erzählerin, im Präsens spielt, sind die Briefe, die an Hanna adressiert sind und Zehras Erlebnisse wiedergeben, im Präteritum verfasst. Aus den Briefen erfährt der/die LeserIn, dass Zehra mit einem Mann, er soll ihr zukünftiger Ehemann werden, in ein kleines türkisches Dorf zu Verwandten fährt. Die Reise tritt Zehra nur widerwillig an. Ihr namenloser männlicher Begleiter wird holzschnittartig charakterisiert: er erscheint als wertkonservativer, muslimischer Türke.

Das Ende der Erzählung, das gleichzeitig ihren Höhepunkt darstellt, ist mehrdeutig. In einer Scheune zieht der Mann eine Waffe und zielt damit auf Zehra. In ihrem Brief beschreibt sie die Szene folgendermaßen: ‘Plötzlich hörte ich, wie es knallte. BAAAAMMM! Nur einmal. Vor Schreck fiel ich von dem Heuballen, auf dem ich saß. Die Kühe in der Scheune nebenan muhten auf. Von draußen hörte ich die Stimme meines Vaters: “Hast du die Orospu [Anm.: türkisch für ‘Hure’] kalt gemacht?”’ (Hanna: 53).

Während Grace Latigos Erzählung in Österreich spielt und man als LeserIn nicht viel über das Herkunftsland der Protagonisten erfährt, ist der Preistext von Seher Çakır ‘zwischen den Kulturen’ angesiedelt. Es ist jedoch kein ‘dazwischen’ im Sinne Homi Bhabhas (2004), sondern in der Erzählung werden vielmehr zwei Kulturräume einander gegenüber gestellt. Çakır spielt mit kultureller Differenz und beschreibt in ihrem Text zwei gegensätzliche Positionen. Sie greift, ähnlich wie Latigo, auf Stereotypen und (kulturelle) Klischees zurück. Zu Beginn der Geschichte ist die namenlose Freundin, die Ich-Erzählerin, auf dem Weg zu Zehras Mutter. Diese wohnt in Wien, in einem Umfeld, das muslimisch geprägt ist. ‘[J]e näher ich der Adresse komme, desto mehr Frauen mit Kopftüchern sehe ich. Den Wochenendkauf in Tüten schleppend, Kinderwagen schiebend. Kurz Klischees bestätigend, Klischees erzeugend, gehen sie ihre Wege’ (Hanna: 45). Çakır zeichnet Aspekte der muslimischen Kultur, jene geprägt von Traditionen und Konventionen, eher negativ. ‘Als ich vor dem Haus angekommen bin, verlassen einige Kopftuchträgerinnen das Gebäude. Ich grüße sie nicht. Sie sind mit ein Grund dafür, dass alles so gekommen ist, wie es gekommen ist’ (Hanna: 45).

Der Mann, Zehras zukünftiger Ehemann, wird nur grob, als gewältttätig, charakterisiert. Im Gegensatz zur Hauptfigur hat er keinen Namen, sondern sie bezeichnet ihn wiederholt als ‘Kerl’: ‘Der Kerl kam auf mich zu, knallte mir so eine, dass ich dachte, ich falle vom Sessel’ (ebd. 46), ‘Der Kerl wird mir meinen Pass wegnehmen und vernichten’ (ebd. 47), ‘Als wir dann endlich im Zimmer verschwinden konnten, war der Kerl, der die ganze Zeit mit seiner Tante über die anderen gelästert hatte, im Zimmer plötzlich mucksmäuschenstill. Er, der sonst nur mit mir schimpft, warum ich zu viel oder zu wenig gesprochen habe, sprach kein Wort mit mir. Kein Wort’ (Hanna: 49). Als Zehra eines Tages etwas später von der Arbeit nach Hause kommt, da sie sich mit einer Freundin zum Kaffee traf, macht er seinem Unmut darüber Luft und schlägt ihr ins Gesicht. In einem ihrer Briefe schildert Zehra die Szene folgendermaßen: ‘Er sagt nichts. Er klebte mir eine und setzte sich wieder hin, trank

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

seinen Tee und tat, als ob nichts geschehen wäre. Mutter verstummte. Meine Schwester, die die Szene beobachtete, schaute zu Boden. Kein Mensch tat etwas' (Hanna: 46). Er beschimpft sie als 'Hure' (ebd. 51) und 'Schlampe' (ebd. 53), denn sie hätte in Wien ein seiner Meinung nach zu liberales Leben geführt. Für ihn scheint es nur zwei mögliche kulturelle Identitäten zu geben, zwischen denen man sich entscheiden muss: die türkische 'community' und die österreichische Mehrheitsgesellschaft.

Der Konflikt, der von Çakır in der Erzählung aufgebaut wird, offenbart sich nicht nur zwischen den Kulturen, sondern auch zwischen den Generationen und Geschlechtern. Die junge (zweite) Generation, stellvertretend steht für sie die junge Muslimin Zehra, wuchs in einem nicht-muslimischen, säkularen Umfeld in Österreich auf; sie wird aber gleichzeitig, vor allem im familiären Bereich, von religiösen, muslimischen Werten und Traditionen geprägt. Auffällig ist der Dualismus vom städtischen und ländlichen Leben, der den Text strukturiert. Zehra ist eine, wie es im Jury-Spruch heißt, 'moderne[], unbeugsame[], großstädtische[] frau'. Der österreichischen Großstadt gegenüber steht das ländliche, von muslimischer Tradition geprägte türkische Land. An Zehras Schicksal zeigt sich, dass zwei statische Kulturkonzepte, die die Autorin aufzeigt, nicht funktionieren können. Zehra passt nicht in das Frauenbild, das ihr von traditionell muslimischer Seite, von ihrer Elterngeneration, vorgegeben wird. Der Schluss der Erzählung, der 'Ehrenmord', den der Mann, unter Aufsicht von Zehras Vater begehen soll, kann mehrdeutig interpretiert werden. Karin Cerny schreibt in ihrem Jury-Spruch 'jemand ist gestorben, aber die Welt geht weiter, als ob nichts gewesen wäre – es sei denn, ein anderer will wissen, was der oder die tote uns an unerhörtem zu erzählen hatte. [...]' (Stippinger 2005: 148). Cerny scheint davon auszugehen, dass Zehra von ihrem zukünftigen Ehemann im Stall erschossen wurde. Die Briefe stammen demnach von einer Toten, die posthum mit ihrer Mutter und ihrer Freundin die Erlebnisse teilt. Möglich, und von der Erzählsituation her wahrscheinlicher, ist, dass der junge Mann wie Zehra zwischen den Kulturen und Traditionen steht. Er kann diesen Konflikt für sich nicht lösen und sieht letztlich keinen anderen Ausweg als den Selbstmord. Zehra und er stehen im Stall und 'der Kerl' erinnert sie wehmütig an ihre gemeinsame Kindheit: "... ich möchte dir etwas sagen", sagte er mit einer plötzlichen Sanftheit. "Es ist sehr wichtig, Zehra. Ich weiß nicht, was ich machen soll." [...] Und dann, plötzlich, änderte sich sein hasserfüllter Blick und er stellte eine unpassende Frage. "Weißt du noch, wie wir Kinder waren? Da haben wir immer heiraten gespielt." [...] "Zehra", sagte er, "ich hatte dich wirklich gern. Sehr gern

sogar” (Hanna: 51f). Plötzlich zieht er ein Gewehr und zielt auf Zehra. ‘Er zielte eine ganze Weile auf mich, schoss aber nicht. Stand ganz schön blöd da mit seinem Gewehr, und ich glaube, er atmete nicht einmal. Ich denke, er hatte die Hosen voll’ (Hanna: 52). Als der Schuss ertönt, fällt sie ‘vor Schreck’ (Hanna: 53) auf die Heuballen. Unklar ist, ob der Schuss ihr oder ihm galt. Der Schluss der Geschichte lässt mehrere Interpretationen zu. Die Mehrdeutigkeit, die dem Text eigen ist, ist ein Charakteristikum literarischer Texte.

In der Erzählung weist Çakır auf die Unzulänglichkeit statischer Kulturkonzepte und Traditionen hin und zeigt auch, anhand des ‘Kerls’, dass diese brüchig werden und in Veränderung begriffen sind. Eine Existenz zwischen diesen Kulturkonzepten, wie sie an ihrer Hauptfigur Zehra zeigt, ist nicht möglich. In einem Gespräch fragte ich die Autorin, ob sie selbst sagen würde, sie schreibe ‘zwischen’ den Kulturen. Darauf antwortet Çakır: ‘Es ist für mich ein Begriff, der mir nicht so richtig schmeckt, “zwischen den Kulturen”, weil für mich gibt es kein *zwischen* den Kulturen, sondern *mit* den Kulturen’ (Gespräch mit der Verfasserin am 12.04.2011). In ihrer Erzählung selbst jedoch entwirft sie keinen Raum jenseits bipolarer Welten; sie zeigt vielmehr die Konflikte auf, die zwischen diesen Welten entstehen. Die beiden Kulturräume, in denen die Erzählung spielt, spiegeln sich auch auf sprachlicher Ebene wider. Der Text ist, wie Karin Cerny anmerkt: ‘Polyphon komponiert’ (Stippinger 2005: 148). Çakır lässt in ihrer Erzählung türkische Wörter einfließen; die deutsche Übersetzung findet der/die LeserIn in Fußnoten; z.B. meint Zehras Mutter zur Ich-Erzählerin: ‘Lies kızum’ (Hanna: 50). ‘Kızum’ meint ‘meine Tochter’ und ist eine Anrede für junge Frauen. Auch Grace Latigos Text spielt mit Mehrsprachigkeit. In ‘Aminata White’ finden sich, in direkten Reden, stellenweise englische Passagen: ‘Omo sitzt bei mir im büro... und weint... und plötzlich sagt er auf englisch... “they killed him... they killed him...!” Ich sage: “i know... i know...” Er weint weiter... “what can we do...?” “Fight for our rights...”, sage ich... obwohl mir innerlich mehr nach verzweiflung ist... als nach kampf... ’ (Aminata: 95). Mit Mehrsprachigkeit (deutsch-türkisch) arbeitet Çakır auch in anderen Texten (vgl. z.B. ihren Erzählband *ich bin das festland* 2012). Ihre erste Publikation, ein Gedichtband mit dem Titel *Mittwochgedichte* (2004), beinhaltet Lyrik sowohl auf Deutsch als auch auf Türkisch. Çakır bedient sich beider Sprachen: Sie verfasst Lyrik auf Türkisch; Prosa jedoch schreibt sie ausschließlich auf Deutsch, da sie meint, ihre türkischen Sprachkenntnisse wären für längere Prosaarbeiten nicht gut genug: ‘[U]nsere Sprachkenntnisse sind halt auf dem Kinderniveau stehen geblieben [Anm.: sie wuchs

bis zu ihrem zwölften Lebensjahr einsprachig Türkisch auf] [...] Ich kann problemlos leichte Romane lesen, mit Orhan Pamuk tu' ich mir auf Türkisch schwer... auf Deutsch ist das kein Problem' (vgl. Gespräch mit der Verfasserin am 12.04.2011).

13.2.3 'Fluchtwege sind gekennzeichnet' von Sina Tahayori

farmanis¹⁰¹ erzählung ist ein gleichsam berührender wie subtil ironischer text über die entwicklung einer jungen frau hin zu größerer selbstständigkeit und selbsterkenntnis. die protagonistin übersiedelt mit ihrem mann aus dem iran nach österreich. die zunächst als fremd empfundene kultur des neuen landes und die mit der immigration verbundene schwierige lebensrealität wirken aber nach einer gewissen zeit als emotioneller katalysator, der einen schmerzvollen ablösungsprozess und eine letztlich als befreiend empfundene krise in gang setzt. der text problematisiert gekonnt die geschlechterbeziehungen von zuwanderern aus orientalischen ländern, wobei die autorin sowohl auf vorschnelle schuldzuweisungen wie auf scheinbar nahe liegende lösungsansätze verzichtet, so dass die, dem literarischen ansatz zugrunde liegende, mehrdeutigkeit erhalten bleibt. der autorin gelingt es, ein schwieriges thema anhand einer 'einfachen alltagsgeschichte' unpretentiös [sic!], glaubwürdig und spannend darzustellen.

(*exil* Jury-Spruch von Vladimir Vertlib zu 'Fluchtwege sind gekennzeichnet', Stippinger 2004: 242)

In Sina Tahayoris Preistext (Tahayori 2007: 193-210) spielt, ähnlich wie in Çakırs 'Hannas Briefe', eine Frau die Hauptrolle. Die Iranerin Roya und ihr Mann Samir flüchteten aus dem Iran, über die Türkei nach Österreich. Angekommen in der 'neuen' Heimat merkt Roya zunehmend, dass ihre Ehe mit Samir am Ende ist: 'Roya gab die Ehe mit Samir nie jene Geborgenheit, die sie sich gewünscht hatte. Sie sah sich dem Scherbenhaufen ihrer Träume gegenüber' (Fluchtwege: 194). Roya versuchte, sich von ihrem Mann zu trennen, schaffte es aber nie. Letztendlich ist es Samir, der die Initiative ergreift. Bei einem Streit wirft er ihr an den Kopf "Die Wahrheit ist, dass ich die Nase voll habe. Ja. Das ist die Wahrheit. Ich habe die Nase voll von dir, von den schlechten Jobs und von Wien" (Fluchtwege: 204). Am nächsten Tag packt er seine Koffer und verlässt die gemeinsame Wohnung. Anfänglich weiß Roya nicht, mit ihrer neu gewonnenen Unabhängigkeit umzugehen und wünscht sich ihren Mann zurück. Gegen Ende der Erzählung aber, und das ist auch der hoffnungsvolle Ausblick, lernt Roya auf eigenen Beinen zu stehen und beginnt einen neuen Lebensabschnitt.

¹⁰¹ Sina Tahayori reichte seinen Text unter dem weiblichen Synonym 'Iman Farmani' ein.

Tahayori arbeitet wie Seher Çakır in ‘Hannas Briefe’ mit kulturellen Differenzen, die sich zwischen dem Herkunftsland der Akteure und Österreich auf tun. Iran als Heimats- und Herkunftsland ist für Roya ein positiv besetzter Ort ihrer Kindheitserinnerungen; Österreich hingegen ist das Land, das sie bei ihrer Ankunft als ‘fremd’ erlebt. Als Samir und Roya nach Wien kommen, zerbricht die alte Familienstruktur, ihr soziales Umfeld, in dem sie sich im Iran bewegten. Sie suchen aber nach dem Vertrauten und finden schnell Anschluss an die iranische ‘community’ in Wien: ‘Es gelang ihr [Anm.: Roya], neben ihren Bekanntschaften am Arbeitsplatz einige soziale Kontakte zu knüpfen. Sie konzentrierten sich ausschließlich auf in Wien lebende Iraner’ (Fluchtwege: 197). Royas Lebensgeschichte verknüpft Tahayori mit jener ihrer Eltern und zeigt Parallelen in den Schicksalen der Familien auf. Die Beziehung von Royas Eltern wird ähnlich beschrieben wie die ihrer Tochter zu Samir. Royas Mutter Pari arbeitete als Volksschullehrerin im Iran, während ihr Vater Mostafa als einfacher Arbeiter in einer Ölraffinerie sein Geld verdiente. ‘Der glückliche Schein nach außen konnte gut darüber hinwegtäuschen, dass Pari und Mostafa eine unerfüllte Ehe führten. Sein Unglück übertraf das ihre. Nach einer langen Phase der Depression verwandelte sich Mostafas Schwermut in Gleichgültigkeit gegenüber der Familie. Er war selten zuhause und sprach kaum noch mit den Kindern. Die Entfremdung des Paares setzte seinen drei Kindern besonders zu. Das Familienleben wurde immer kälter’ (Fluchtwege: 195). Die arrangierte Ehe zwischen Roya und Samir erleidet ein ähnliches Schicksal und zerbricht letztendlich. Bereits bei ihrer Ankunft in Österreich kommt es zu einzelnen konfliktreichen Spannungen. Roya findet schneller Arbeit als ihr Mann und steht der neuen Kultur und Sprache viel offener gegenüber: ‘Sie ging bereits wenige Wochen nach ihrer Ankunft im Flüchtlingslager zweimal in der Woche zum Deutschunterricht. Ihr Interesse für die Sprache war unersättlich. Sie lernte sie im Gegensatz zu Samir, der ein gebrochenes Deutsch sprach, schnell und umfassend. Mit ihrem Talent verursachte sie Minderwertigkeitsgefühle in ihm und zog seinen Neid auf sich’ (Fluchtwege: 201). Tahayori beschreibt, wie sich Roya und Samir zusehends fremd werden – keiner der beiden wagt es jedoch das auszusprechen. Als Samir schließlich seine Frau verlässt, ist Roya das erste Mal auf sich alleine gestellt: ‘Roya kam mit der neuen Situation nicht zu Rande. Sie hatte das Gefühl, sie würde an ihren Ängsten ersticken. Nach der Arbeit kam sie jeden Abend nach Hause und widmete sich der Hausarbeit. Sie war wie Meditation für sie. Sie lenkte sie ab, hielt sie ab, etwas Verrücktes, Unüberlegtes zu machen. Allabendlich saß Roya in der blank polierten

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Küche ihrer Wohnung, nippte stundenlang an ihrem Tee und flüchtete in Kindheitserinnerungen' (Fluchtwege: 205). Während Zehra in Seher Çakırs Text nach mehr Freiheit strebt, diese aber nicht erhält, sondern gewaltsam in ein traditionelles Kultur- und Familienmodell gepresst wird, erlangt Roya, nachdem sie den Ablösungsprozess von ihrem 'alten' Leben schafft, Unabhängigkeit. Beide Figuren werden als sehr progressiv und, im Gegensatz zu den Männern, als kulturell aufgeschlossen dargestellt. Royas Wandlung spiegelt sich auch in der Erzählstruktur des Textes wider. Eine Sexszene steht zu Beginn der Erzählung und wird als wiederkehrende Metapher zum Schluss nochmals aufgegriffen. Bereits auf der ersten Seite wird klar, dass Roya und Samir in einer unglücklichen Beziehung leben: 'Auch diesmal folgte alles dem alten Schema. Es war ein Mittwoch, als Samir spät abends nach Hause kam. Er zog sich aus, wusch sich oberflächlich und fiel lautlos über seine Frau her. Ohne Vorspiel, ohne Warnung, ohne eine Aufforderung zum Liebesakt. Kein Wort der Zärtlichkeit ging über seine Lippen' (Fluchtwege: 193). Eine Liebesszene schließt die Erzählung und leitet Royas 'neues' Leben ein. Roya lernte in ihrer Arbeit Karl kennen und verliebte sich in diesen. Der Schlussteil kontrastiert mit der Anfangsszene und deutet auf eine hoffnungsvolle Zukunft hin: 'Es war ein milder Abend im Juni, als sie sich mit Karl am Praterstern traf. Man konnte den Duft des Sommers deutlich riechen [...] Karl entpuppte sich als einfühlsamer Liebhaber [...] Nachdem sie sich geliebt hatten, unterhielten sie sich noch lange im Bett über Karls zerbrochene Beziehung und Royas kaputte Ehe' (Fluchtwege: 209).

Bei Tahayori zeigen sich, auch mit Blick auf seinen in der *edition exile* erschienenen Erzählband *Orientextrem* (2011), bestimmte Motive und Charaktere, die sich wiederholen: 'Die meisten Geschichten, die ich bisher geschrieben habe, haben zwei Themen zum Inhalt: entweder "fremd sein" in Wien oder "Homosexualität"' (Tahayori im Gespräch mit der Verfasserin am 13.07.2011). Tahayori rückt in seinen Erzählungen 'das Andere' in den Mittelpunkt – seine Figuren sind meist Einzelgänger, marginalisierte Charaktere und gesellschaftliche Außenseiter (Migranten, Fremde, Homosexuelle, Transvestiten). Ähnlich wie in Texten von Seher Çakır und Grace Latigo erscheinen aber die Figuren oft stereotyp: 'Ich arbeite gerne mit Klischees [...] Und ich versuche, oder bilde mir ein, dass die Personen, die entstehen, dreidimensional und sehr liebenswert sind' (ebd.). Meiner Ansicht nach schaffen es weder Tahayori noch Çakır und Latigo in ihren Preistexten zur Gänze, Klischees zu brechen und eine komplexere Wirklichkeit zu entwerfen. Die LeserInnen erfahren wenig über das

Innenleben bzw. die Konflikte, die die literarischen Charaktere austragen. Tahayoris Text ist aber keine bloße Alltagsschilderung. Vladimir Vertlib betont in seinem Jury-Spruch die Mehrdeutigkeit, die dem Text eigen ist: '[...] die Autorin [verzichtet] sowohl auf vorschnelle schuldzuweisungen wie auf scheinbar nahe liegende Lösungsansätze [...], so dass die, dem literarischen Ansatz zugrunde liegende, Mehrdeutigkeit erhalten bleibt' (Stippinger 2004: 242). Es scheint, dass es Tahayori in 'Fluchtwege sind gekennzeichnet', wie Cakir in 'Hannas Briefe', darum geht, Geschlechterbeziehungen und -konflikte 'zwischen den Kulturen' zu thematisieren und aufzuzeigen. In anderen Erzählungen aber, wie auch der Titel von Tahayoris Erzählband *Orientextrem* verdeutlicht, findet stärker ein Spiel mit dem Klischee und dem Fremden statt. Selbst er als Autor, der unter einem weiblichen Synonym schreibt, spielt mit Geschlechterrollen und -bildern. Der Titel *Orientextrem* erinnert an Edward Saids 1978 erschienenen Buch *Orientalism*. In diesem dekonstruiert Said den hegemonialen, europäischen Blick auf die arabische Welt. Der Westen sehe den Orient als 'das Andere' – ein mystischer, exotischer Ort, der als Gegenentwurf zur westlichen Welt gilt. 'Orientextrem' suggeriert auch einen Verweis auf den 'Orientexpress'. Der Luxuszug mit Schlaf- und Speisewagen verkehrte zwischen Paris und Istanbul. Er verband, wie Tahayori in seinen Geschichten, West- und Ost(europa).

13.2.4 'Marionetten sind wir' von Simone Schönnett

'Marionetten sind wir' (Schönnett 2007: 171-191) ist an Schönnetts¹⁰² ersten Roman *Im Moos* (2001) angelehnt. Im Roman erzählt die Autorin die Geschichte einer jenischen Großfamilie. Figuren und Handlung decken sich weitgehend mit dem *exil*-Preistext.

Im Mittelpunkt der Erzählung steht die junge Jenische Jana. Sie lebt mit ihrer Tochter Nana und ihrem Partner Pawel, ähnlich wie ihre jenischen Vorfahren, im Familienverband: in einer Wohnung ober ihr wohnt ihre Mutter Otti, in den Nachbarhäusern ihre Großeltern Josefine und Konratio sowie ihr Bruder Igor mit seiner Familie. Der Familienverband wohnt 'im Moos'. Janas Großeltern bauten damals, als sie sesshaft wurden, ihr Haus auf einem moosigen Stück Land. Leitmotivisch durch die Erzählung streckt sich Janas unablässige Suche nach und Beschäftigung mit ihren

¹⁰² In der *exil*-Anthologie 2001 fehlen die Jury-Sprüche zu den Literaturpreis-Texten. Daher konnte dieser nicht Simone Schönnetts 'Marionetten sind wir' vorangestellt werden.

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Wurzeln. Das Jenisch-Sein ist in Janas Familie ein Tabuthema und liegt verborgen und verschwiegen in der Vergangenheit. '[D]ie obersten Gebote ihrer [Anm. Janas] Kindheit hießen: Schweige über deine Herkunft. Verbirg, was du bist' (Marionetten: 177).

In der Erzählung existiert auf der einen Seite die Gemeinschaft, der Familienverband der Jenischen, und auf der anderen Seite die Welt der Nicht-Jenischen. Diese werden von den Jenischen in ihrer Sprache als 'Gadschi' bezeichnet (Marionetten: 175, Fußnote 18). Damit wird gezeigt, dass sie nicht der jenischen Gemeinschaft zugehörig sind. '[S]ie [Anm. Janas Großeltern] sprachen noch Jenisch. Damit die Gadschi nichts verstehen' (Marionetten: 182). Die beiden Welten werden von Schönnett durchaus unterschiedlich konnotiert: das Hausieren, das Reisen, die Musik und die Kunst, das Sinnliche und die Kreativität scheinen Teil der jenischen Identität und Kulturtradition zu sein, während mit dem Nicht-Jenischen, das Sesshafte, die Ordnung und Struktur verbunden werden. Die Aufteilung der Welten spiegelt sich in den Charakterisierungen der Figuren und ihren Umgang mit den jenischen Wurzeln wider. In der Zeit des Nationalsozialismus waren die Jenischen der Verfolgung ausgesetzt; auch Zwangssterilisationen und Kindeswegnahmen waren verbreitet. Darüber hinaus wurden sie zur Sesshaftigkeit gezwungen (vgl. Schönnett im Gespräch mit der Verfasserin am 18.04.2011, Huonker 1990). Das Trauma ihre Identität verschleiern zu müssen, um gesellschaftliche Ausgrenzungen und Ächtung zu entgehen, schwebt über Janas Familie seit Generationen und zeigt sich am deutlichsten bei Otti und Josefine.

Konratio und Josefine hassen einander seit jenem Tag, als Konratio seinen sehnlichsten Wunsch aufgegeben hat. Er hat es Josefine zuliebe getan. Wenn schon nicht wegen ihr, dann doch um Himmels Willen der Kinder zuliebe, hat sie damals gefleht, und Konratio hat nachgegeben. Er wurde kein fahrender Pferdeschmied, wie er immer geträumt hatte. Er lebt nicht das Leben seiner Vorfahren. Er fügt sich der Ordnung, Josefines Ordnung, und die bedeutete: Um keinen Preis auffallen [...] Josefine hasst Konratio, weil er nicht in die Fabrik gegangen ist, damals. Und Konratio hasst Josefine wegen ihrer Angst. (Marionetten: 174f)

Otti hat immer versucht, aus Jana einen ordentlichen Menschen zu machen. Ordnung, das war für Janas Mutter und deren Mutter, vielleicht für alle Mütter ihres Volkes Sauberkeit. (Marionetten: 173)

In der Beschreibung der unterschiedlichen 'Welten' spiegelt sich eine Umkehrung der Geschlechterpolaritäten wider: 'das Weibliche' wird zur Ordnung und zum Sesshaften, 'das Männliche' zum Ordnungslosen und Umherziehenden. Für Josefine und Otti war wichtig, dass ihre Kinder nicht in jenischer Tradition aufwachsen, sondern sich

anpassen. Ottis Kinder Igor und Jana fügen sich dem jedoch nicht ganz. ‘Igor ist Musiker. Auch nichts Anständiges [...]’ (Marionetten: 175), merkt Jana ironisch an. Sie selbst ist Künstlerin und fühlt nicht mehr die Notwendigkeit, ihre jenischen Wurzeln zu leugnen. Im Gegenteil, sie betont diese und macht sie auch zum Thema ihrer künstlerischen Arbeiten: ‘Diese Fäden [ihrer jenischen Wurzeln] irgendwie miteinander zu verbinden, war zu einer Art Besessenheit geworden. Jana malte nur noch Schriftbilder mit jenischen Worten. Sie wollte diese Sprache, die immer nur eine gesprochene gewesen war, konservieren, den sich langsam auflösenden Wortschatz bewahren’ (Marionetten: 183). Jana steht in gewisser Weise zwischen den Welten, zwischen der jenischen Tradition und der nicht-jenischen. Durch ihre Familie fühlt sie sich dem Jenischen verbunden; ihr Partner Pawel aber, Vater ihrer Tochter, ist ein ‘Gadschi’. Er steht, da er nicht die jenische Sprache und Kultur teilt, außerhalb der eigentlichen Kerngemeinschaft ‘Für Pawel ist es nicht immer einfach. Er weiß zwar um das Geheimnis [d.h. dass Janas Familie ‘Jenische’ sind], darf es sich aber nicht anmerken lassen, wenn er versteht, was er eigentlich gar nicht verstehen dürfte [...]’ (Marionetten: 177). Warum er ‘es’ nicht verstehen darf, bleibt im Text unklar. Pawel selbst mokiert sich über das Verhalten der Familie:

[I]rgendwann muss das Versteckspiel doch aufhören, oder? Ich meine, du sagst doch auch jedem, dass du eine Jenische bist.

Nicht jedem, sagt Jana.

Dem Direktor der Akademie? Ja!

Den Grünen? Ja!

Der KPÖ? Ja!

Dem Postboten? Warum nicht, sagt Jana.

Der Polizei? Warum?

Dem Bürgermeister? Vielleicht.

Dem Priester? Ja, wir sind doch katholisch, grinst Jana.

Das Spiel gefällt ihr. [...] Dem Landeshauptmann würde ich es nicht sagen, sagt Jana. Überhaupt, keinem dieser FPÖ-Menschen. (Marionetten: 177)

Die beiden Charaktere Jana als auch Pawel definieren sich vor allem über das Anders-Sein. ‘Pawel, der gerne Jenischer wäre. Oder Indianer. Oder Zigeuner. Oder Aborigene’ (ebd. 182), merkt Jana an einer Stelle neckisch an. Pawel zeigt großes Interesse an der jenischen Kultur und Sprache. ‘Er liebt diese sonderbare Sprache’ (Marionetten: 176). So schreibt er sich etwa jedes neue, ihm unbekanntes jenische Wort in sein Notizbuch. Jana selbst versucht, an ihre jenischen Wurzeln anzuknüpfen und zu begreifen, was es bedeutet ‘Jenische zu sein’. Der Text ist stark von Simone Schönetts eigener

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Familiengeschichte geprägt, denn auch sie war lange auf der Suche nach ihren jenischen Wurzeln. In den biografischen Anmerkungen zur Anthologie *best of 10* (2007) steht bei Schönnett zu lesen: “‘lebenslängliche’ aktivistin für die bewahrung und anerkennung der kultur der ethnischen minderheiten der jenischen in österreich und europa’ (Stippinger 2007: 258). Da der jenische Teil ihrer Identität lange ausgegrenzt und verschwiegen wurde, setzt sie sich nun mit diesem umso intensiver auseinander.

Die Bedeutung des Titels ‘Marionetten sind wir’ erschließt sich erst gegen Ende der Erzählung. Eine Marionette als Puppe schwebt über den Boden, sie hat keinen festen und sicheren Stand. ‘Marionetten sind wir, gehalten von unsichtbaren Fäden. [...] Ich werde diese Fäden, an denen ich hänge, miteinander verbinden. Meine Tochter braucht Wurzeln’ (Marionetten: 191). Das Bild wirkt nicht ganz stimmig – vielleicht geht es mehr darum, die Fäden, mit denen die eigene Identität verbunden ist, sichtbar zu machen, als diese miteinander zu verknüpfen. Es wird nicht deutlich, wer oder was die Fäden hält, die unbewusst Janas Tun und Handeln steuern. Sie muss sich ihrer bewusst werden und erkennen, wer sie ist. Eine ähnliche Metapher findet sich in Julya Rabinowichs *Spaltkopf* (2008). In Mischkas Familie, sie ist die Hauptfigur des Romans, wird ein Familiengeheimnis von der Großmutter gehütet. Schweigen und Verdrängen sind Motive, die die Erzählung durchziehen. Wie Jana muss Mischka erkennen, dass sie sich ihrer Familiengeschichte und ihrem ‘Erbe’ nicht entziehen kann und, dass diese Einfluss auf ihr eigenes Leben haben. Als sie schlussendlich hinter das Geheimnis kommt; d.h. sich ihrer Vergangenheit stellen kann, befreit sie damit ihre Tochter von der Weitergabe des Erbes: ‘Ihr Schritt ist sicher. Das ist auch mein Verdienst, auf den ich stolz bin. Ich habe ihr den Boden unter den Füßen geschenkt, die Wurzeln, die mir nicht sprießen wollen’ (Spaltkopf: 164).

‘Also von die Hoarzl [Anm.: jenisch für ‘Kinder’] verstehst du aber gar nichts. Des lernt man wohl nit im Stanahaufen [Anm. jenisch für ‘Stadt’]’ (Marionetten: 171). Simone Schönnett arbeitet, wie Seher Çakır in ‘Hannas Briefe’, mit Mehrsprachigkeit. Es finden sich immer wieder jenische Wörter und Ausdrücke, die in Fußnoten ins Deutsche übertragen wurden. Durch die jenischen Begriffe wird die jenische (Sprach-) Gemeinschaft sichtbar und grenzt sich von der Welt der ‘Gadschis’ ab. Der Effekt der Zweisprachigkeit hat noch eine zusätzliche Bedeutungsebene. Die jenischen oder türkischen Wörter werden bei Schönnett und auch Çakır übersetzt, da die LeserInnen nicht Teil der (anderen) Sprachgemeinschaft ist. Vielleicht wäre eine Übersetzung der Begriffe gar nicht notwendig, da sich diese oftmals aus dem Kontext erschließen.

Zusätzlich fließen bei ‘Marionetten sind wir’ in direkten Reden, die als solche nicht durch Anführungszeichen kenntlich gemacht werden, zum Teil (etwa jiddische) Lehnwörter oder dialektische Ausdrücke (aus dem Kärntnerischen) ein: ‘Bist du jetzt total meschugge, schreit Janas Mutter [...]’ (ebd.) oder ‘[K]auf ma uns a Plomp [Anm. jenisch für Bier], kauf ma noch a Plomp [...]’ (Marionetten: 187). Die Figuren bekommen damit einen sie kennzeichnenden Sprachstil; das den Absatz einleitende Zitat stammt etwa von Janas Großmutter Josefine, die im Kärntner Dialekt [‘des’, ‘nit’, ‘Stana’], versetzt mit jenischen Ausdrücken (‘Hoarzl’), zu ihrer Enkelin spricht. Das Jenische ist eine mündliche Sprache und wurde früher von einer Generation an die nächste weitergegeben. Simone Schönett lernte einige Wörter und Ausdrücke von ihren Großeltern. ‘Die haben das noch gesprochen, haben es aber zum Teil auch verleugnet. Das waren noch gute Momente, wo man sie erwischt hat und sie gesprochen haben. Sie haben dann aber auch gemeint, sie können es eigentlich nicht. Das ist ähnlich wie mit den Kärntner Slowenen [...]’ (Gespräch mit der Verfasserin am 18.04.2011). Schönett hat versucht, sprachliche Ausdrücke schriftlich festzuhalten. Ihre eigenen literarischen Arbeiten schreibt sie auf Deutsch; einige wenige Gedichte veröffentlichte sie in jenisch. Für die Literaturzeitschrift *keine delikatessen* etwa verfasste sie ein jenisches Gedicht, das sie auch ins Deutsche übertrug (vgl. Schönett 2010: 36). Der Anfang der ‘Jenischen Fragmente’ lautet:

irles glogg	diese uhr
finkeln in gleiss	in milch kochen
irles lamor	diesen mond
sichern zu spraus	zu spänen garen
im turmhitz	im schlafzimmer
butterschnabel um	löffel für löffel
butterschnabel	unser blut
unser rötel	klein machen
pitschig pflanzen	[...]
[...]	

Das Jenische als Sprache ist eigentlich eine Art Hybridsprache – gewisse Begriffe und Lehnwörter kann man auf das Jiddische, das Romanes oder das Mittelhochdeutsche zurückführen. Die Grammatik und Struktur der Sprache sind stark vom Deutschen geprägt (vgl. Schönett im Gespräch mit der Verfasserin am 18.04.2011).

13.2.5 'irritationen' von Anna Kim

Eine junge Frau erforscht ihr Äußeres und Inneres. Untersucht minutiös ihr Gesicht, Beweis ihrer 'Fremdheit', aus verschiedenen Perspektiven und bedient sich dazu eines Kopiergerätes, einer Schnellfotokabine und einer Videokamera. Die anderen aber sehen und sprechen nur ihr durch ihr Gesicht repräsentiertes 'Anderssein' an, wodurch sich jegliche Kommunikation als unmöglich erweist, und die Flucht zur einzigen Alternative wird. Ein sehr persönlicher Text, selbstreflektierende, fragmentarische Prosa, jedoch frei von jeglichem Pathos, in einer sehr interessanten Sprache an der Grenze zum literarischen Experiment. Ein gekonntes Stück assoziativ-analytischer Literatur.

(*exil* Jury-Spruch zu 'Irritationen', Stippinger 2000: 185)

Anna Kims Preistext (Kim 2000: 9-14) ist keine Geschichte, die eine Abfolge von kausal verknüpften Geschehnissen beschreibt. Ihr Text berichtet, in einer jedoch sehr poetischen, bildhaften Sprache, von einer Ich-Erzählerin, die ihr Äußeres und Inneres ausführlich studiert. Mithilfe technischer Geräte wie eines Kopiergeräts, einer Fotokabine oder einer Videokamera versucht diese, sich selbst aus 'objektiver' Perspektive zu betrachten. Ihre Studien zeigen, dass eine Divergenz zwischen Innen und Außen besteht und dass diese 'Irritationen' in ihrem Umfeld hervorruft. Um dem 'Fremd-Sein' zu entkommen, lässt sie sich eine neue Haut wachsen.

'Irritationen' ist durchgängig klein geschrieben und gliedert sich in drei Abschnitte mit den Titeln: 'erforschungen des äußeren', 'erforschungen des inneren' und 'irritationen'. Im ersten Abschnitt studiert die Ich-Erzählerin, mithilfe einer Kopiermaschine, ihr Äußeres: 'über die maschine gebeugt, presse ich mein gesicht, quetsche ich die nase an die glasplatte, drücke auf den grünen flachknopf links [...]' (irritationen: 9). Die Beschreibungen, ihre Körperstudien, nimmt sie aus unterschiedlichen Perspektiven (z.B. Frontalansicht, seitliche Lage) vor. Sie sind sehr detailliert und offenbaren einen distanzierenden Blick der Ich-Erzählerin.

die frontalansicht: zwei schnitte oberhalb der wangenknochen; zwei leuchtende, mit schwarzen tupfen besprenkelte weißflächen auf dem grauschwarz: lichtflecken; zwei zierborten: die borsten im gänsemarsch runden das hautgewelle unterhalb der stirn schlecht ab. [...] in seitliche lage: das zunehmende mondgesicht. die beschaffenheit der haut: feine pünktchen, durchsetzt mit schwarzen härchen; schwach konturiert das kinn [...]. (Ebd.)

In ihren Schilderungen verwendet die Erzählerin keine Possessivpronomen, sondern begreift ihren Körper vielmehr als eine Art Studienobjekt. Die Sprache, die sie

verwendet, widerstrebt jedoch einem eigentlichen wissenschaftlichen Bericht. Sie ist sehr bildhaft; viele Passagen erinnern an Landschaftsbeschreibungen:

längsfalten an der innenseite der lippen, einkerbungen, die sich nach außen zu in hautrillen verwandeln, das lippenrelief überdeutlich. schatten links und rechts der nasenwände, zögerlicher schatten, der sich durch die nasenlöcher hindurch um den mund formiert, um mit dem schwarz des kopierten papiers zu zerfließen [...] (9)
 [...] spitz erscheint nur das kinn, ein verkehrt gewölbter hügel, eigentlich der runde gipfel eines karstgebirges: steil fallen links und rechts die wangen ab, die konturen geschärft durch die nunmehr niedrigen backenknochen. (irritationen: 10)

Der Landschafts-Körper wird in der Beschreibung mit Einschnitten in Verbindung gebracht, die ihm Verletzungen zufügen: ‘die verknitterte nasenhaut läßt sieben runzeln ins fleisch schneiden, sieben schnitte [...] (ebd. 9) [der]hals, der sich unter meinen blicken hufeisenförmig biegt, am äußeren schlauchdrittel zwei einkerbungen hinterläßt; parallel ausgerichtet kennzeichnen sie die verletzbaeren stellen [...] abgeschnitten vom hals [...] zwei aus dem gesichtsgrau herausgeschnitzte augen [...]’ (ebd. 10)’.

Die Ich-Erzählerin beschreibt den Körper von einer befremdlichen Perspektive heraus und stellt damit gewohnte Sehweisen infrage. Das ‘Fremde’ liegt in den anderen, in diesem Kapitel bereits besprochenen, Preistexten meist in der Distanz – die ‘Verfremdung’ erzeugt Kim hingegen in ‘irritationen’ durch übergroße Nähe. Die Selbstbilder, die die Ich-Erzählerin von der Kopiermaschine und dem Photoautomaten erhält sind statisch, in einer Videoaufzeichnung nimmt sie das erste Mal ihre Bewegungen wahr. Die Erzählerin sieht sich als achtzehnjähriges Mädchen bei einer Zeremonie mit ihrer Mutter und ihrer Schwester. Es scheint eine Feier, ein Ritual für verstorbene Verwandte zu sein. Die Erzählerin nimmt sich dabei selbst als ‘Fremdkörper’ wahr, denn ihre Bewegungen sind nicht synchron mit denen ihrer Mutter und Schwester ‘meine verbeugungen, ein wenig verzögert, ein wenig zu schnell, fügen sich nicht ein’ (irritationen: 11). Obwohl sie sehr minutiös ihren Körper schildert, erfährt der/die LeserIn nicht viel über die Erzählerin. Man weiß, ihr Äußeres ist asiatisch geprägt, doch Alter oder andere spezifische Charakteristika bleiben unklar. Ironisch wirkt daher ihre detaillierte Beschreibung einer Videokassette. Im Gegensatz zu ihrer eigenen Identität kann sie diese genau bestimmen: ‘bevor ich das band einlege, den zähler überprüfe, überzeuge ich mich von der identität der gewünschten kassette, die seit vier jahren verschmutzt, verstaubt, drei mal zwölf mal zwanzig zentimeter in dem videokasten einnimmt’ (irritationen: 10).

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Der nächste Abschnitt ist übertitelt mit ‘erforschung des inneren’ und thematisiert vor allem sprachliche Aspekte. Die Erzählerin findet sich inmitten einer Familienfeier und nimmt ihr Umfeld als ‘fremd’ wahr: ‘selten kann ich der unterhaltung folgen, flüsternd frage ich meinen bruder nach den unerkannten vokabeln’ (ebd. 11). Das Sprechen der Verwandten ist für sie nur eine Art Lautteppich. Sprache ist hier kein Kommunikationsmittel, das Inhalte weitergibt; die Erzählerin nimmt, wie bei ihrem Körper, nur die Oberflächenstruktur, d.h. Klang und Laut des Gesprochenen, wahr:

die wörter: geknattert, geschналzt: gedehnt, kurz bevor sie verklingen; hin und wieder mischt sich ein aufschrei in das wortknäuel. viertelnoten, *immer* die viertel einer tonleiter, einer halbierten tonleiter, werden hinauf und hinunter mit der zunge geklopft und jeweils mit der weichen wellung beendet. das lokdampfen, tscho tscho tscho, abgelöst vom weicheren dscho: die anderen laute wickeln sich um diese beiden, bilden die garnierung, plätschern um dieses dampfen. (irritationen: 12)

Ähnlich wie bei ihren Körperstudien, bedient sich die Ich-Erzählerin eines technischen Hilfsmittels. Sie zeichnet die Gespräche mit einem Diktiergerät auf. Die Sprache erscheint ihr als eine Art ‘Hybridsprache’: ‘im kauderwelsch erscheint vieles erlaubt: eingekellerte laute werden hervorgeholt, in das fremde gefüge eingegliedert: lehnwörter sind sie für einen moment, hybridwesen, ihres heimatlichen rythmus beraubt, einer fremden behandlung unterzogen’ (irritationen: 12). Dieses ‘kauderwelsch’ ist für sie jedoch nicht positiv besetzt. Es ist keine neue, ‘hybride’ Sprache, die entsteht; für die Erzählerin ist es mehr eine ‘Halbsprachigkeit’; d.h. ihre Sprecher können sich nur begrenzt mitteilen. Sie selbst vermeidet es, die Sprachen zu mischen und sie damit, wie sie es nennt, ‘zu verstümmeln’:

ich spreche sie mit vorsicht, bemühe mich, das kreuzen, das springen zwischen zwei sprachmentalitäten, möglichst gering zu halten, möglichst keine der beiden sprachen zu verstümmeln. nicht immer gelingt es [...] die unzulänglichkeit einer neuerschaffung, ihre kahle zweckmäßigkeit entstellt sie, entstellt das gesagte zur reinen funktion. als begrenzte sprache ist sie eine schweigsame, läßt schweigen in verbindung mit bestimmten personen geschehen, beschränkt diese auf wenige themen, die, fortwährend abgenützt, das hören bald nicht mehr erlauben. (irritationen: 13)

Die Ich-Erzählerin spricht nur sehr mühsam die Sprache ihrer Verwandten, denn sie ist im Deutschen ‘zuhausē’. Die fehlende Kohärenz zwischen ‘innen’ (Sprache) und ‘außen’ (Körper) beschreibt sie im letzten Abschnitt des Textes mit der Überschrift ‘irritationen’ und verweist damit auf eine ‘zweite Generation’; d.h. auf die Kinder der

eigentlichen Zuwanderer. Sie wurden entweder im Zielland der Migration geboren oder verließen ihr Geburtsland bereits in sehr jungen Jahren. Deutsch ist für sie oft die Erstsprache und dennoch werden sie, etwa wegen ihres Aussehens, als ‘fremd’ wahrgenommen. Die Fremdheit, die Anna Kim in ihrem Text charakterisiert, ist eine von außen zugeschriebene und innerlich empfundene Fremdheit. In ‘irritationen’ beschreibt sie zwei Szenen, in denen die Ich-Erzählerin auf eine ihr attestierte ‘Fremdheit’ verwiesen wird. Eine ‘Österreicherin’ spricht sie auf ihre Herkunft an; denn sie müsse doch, wegen ihres asiatischen Aussehens, eine Zugewanderte sein:

[...] ich spräche sehr gut deutsch, wie lange ich schon gast sei, zwei oder drei jahre? ich bin hier aufgewachsen, antworte ich. und trotzdem, ruft sie aus, trotzdem sprechen sie so gut deutsch, allerdings, allerdings höre sie einen akzent. ich erkläre, dass ich nicht verstehe... sicher, sie höre ihn nur zu deutlich, beteuert sie mit einem blick auf mein gesicht, das r, sie sei sich nicht sicher, ob ich das r richtig rolle... (irritationen: 13f)

In einem Chinarestaurant ereignet sich eine ähnliche Situation – nur dieses Mal wird ihr Inneres als ‘fremd’ wahrgenommen. Die Kellnerin, eine ‘frau von etwa dreißig jahren mit halblangen, glatten schwarzen haaren’ (irritationen: 14) fragt sie nach ihrer Herkunft. Als die Antwort der Ich-Erzählerin unerwartet ausfällt, entgegnet ihr die Kellnerin: ‘ich verstehe, zweite generation, die kennen nichts, wissen nichts von ihrer heimat, fremde, verstehe. das ist nicht gut, das ist einfach nicht gut, nicht natürlich, jeder muss seine heimat kennen – sie lieben sie doch, die heimat, oder?’ (ebd.). Direkte und indirekte Reden vermischen sich in den Textstellen. Beide Frauen verweisen der Ich-Erzählerin einen Platz ‘außerhalb’ zu – sie ist weder Teil einer ‘asiatischen Gemeinschaft’, da sie die Sprache nicht beherrsche und die ‘Heimat’ nicht kenne, noch wird sie, wegen ihres asiatischen Äußeren, als Österreicherin wahrgenommen.

Im Interview mit Christa Stippinger reflektiert Anna Kim über ihren Text und stellt dabei die Generationenproblematik in den Vordergrund:

‘irritationen’ entstand als ein Versuch, dieses Problem anzuschneiden, ein Problem, das meiner Meinung nach im deutschsprachigen Raum sehr vernachlässigt wird. Ich nenne es ‘das Problem der zweiten Generation’, also der Kinder der Emigranten. Ihr Problem besteht daher nicht nur aus einem meist sprachlichen, sondern vor allem aus einem interkulturellen Konflikt, sprich: dem Problem des Findens der Identität, der Inkompatibilität von Innen und Außen, dem Begriff der Heimat und dem Begriff der Zugehörigkeit, die einer Neuformulierung bedürfen. (Kim 2000: 18)

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Die Autorin stellt die Sprachgemeinschaft über andere Formen von Zusammenschlüssen, z.B. Gemeinschaft basierend auf Herkunft oder Aussehen. Die Sprache gehört für sie zu den identitätsstiftenden Faktoren; jede Identität ist für sie 'primär sprachliche Identität'. In Bezug auf ihre eigene reflektiert sie daher: 'Was nun meinen 'Fall' betrifft, war und ist es für viele schwer zu begreifen, daß sich Außen und Innen nicht immer entsprechen müssen, daß sich in mir trotz meiner asiatischen Außenhaut deutschsprachige Gedanken verstecken (Kim 2000: 18). Im literarischen Text findet die Ich-Erzählerin eine Lösung, die Divergenz von Innen und Außen, zu überwinden. In einer traumähnlichen Szene, pflanzt sie in ihrer Körperlandschaft 'samenkeimlinge', die die vormals karge Landschaft fruchtbar machen:

die augen mit unsichtbaren wimpern an tränensäcken verträut, suche ich schlupflöcher für fünf samenkeimlinge, die ich heimatlicher erde entnahm, um sie sorgsam im geegkten hautboden zu vergraben, ungeduldig auf den auswurf, die ersten sproßlinge, wartend. langsam sprießen sie, kletterpflanzen, die sich über wangenknochen winden, ein feines netz aus adern und hautteilchen über nasenrücken und stirn spinnen, das sich allmählich erst verdichtet, wenn ich schließlich die wimpern entwirre, sind sie gewachsen: jung biegen sie sich unter den fingerkuppeln, die sich berühren. die haut: ebenfalls eine andere, ihre tönung rosa, vom gelb keine spur, und auch die formung der augen, runde augen, hat sich verändert. (irritationen: 14)

Während das Innere d.h. die (deutsche) Sprache dieselbe bleibt, wandelt sich ihr 'asiatisches' Äußeres. Es scheint zunehmend 'europäischer' zu werden. Die Nicht-Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft und ein 'Dazwischen' werden im Text negativ dargestellt. Es gibt noch keine, wie es Anna Kim sich im oben zitierten Interviewausschnitt mit Christa Stippinger wünscht, wirkliche Alternative zu den von der Gesellschaft bereit gestellten Identitätskonzepten. Der Schlusssatz ist in 'irritationen' offen und als Frage formuliert: 'wurzeln schlägt sie, die neue haut, verankert sich tief in alten spuren, und das spiegelbild: irritiert nicht mehr?' (ebd.).

13.2.6 'Abgebissen nicht abgerissen' von Julia Rabinowich

melancholische geschichte einer reise, die kein ende nehmen kann, nur ein schlechtes. der text überzeugt durch seine unpräntöse, schnelle, bildgewandte, völlig ungekünstelte sprache. Die autorin, ideologisch und räumlich entwurzelt, führt uns mit ihrem text in ein vakuum zwischen kulturen, die jegliche bedeutung verloren zu haben scheinen. 'wenn ich die wahl zwischen zwei stühlen habe, nehme ich das nagelbrett', sagt sie. Der leser bleibt berauscht und mehr als ernüchert zurück.

(*exil* Jury-Spruch zu 'Abgebissen nicht abgerissen', Stippinger 2003: 213)

Julia Rabinowichs Preistext (Rabinowich 2007: 165-169) bildet das erste Kapitel ihres Buches *Spaltkopf*.¹⁰³ In *Spaltkopf* steht die Familiengeschichte, das Verdrängen und Vergessen der Vergangenheit im Zentrum der Erzählung. Der Preistext jedoch legt den Fokus auf die Motive der Reise und der Migration. 'Abgebissen nicht abgerissen' ist programmatisch für den Roman und kann als eine Art Vorausschau bzw. Zusammenfassung nachfolgender Ereignisse gedeutet werden. Rabinowich verfolgt wie Anna Kim in ihrem Text keine lineare Erzählstruktur. 'Abgebissen nicht abgerissen' ist in vier 'Lektionen' gegliedert, doch diese sind nicht chronologisch angeordnet (drei, eins, zwei, vier). Die fehlende lineare Struktur spiegelt das Leitthema des Textes wider; es ist das Motiv der Reise, 'das Tempelhüpfen von Land zu Land' (Abgebissen: 165). Die Fragmentierung deutet aber zugleich auf das Leben der Ich-Erzählerin hin, das keine lineare Abfolge ist, sondern von Brüchen und Neuanfängen durchzogen wird. 'Lektionen' sind als lehrreiche Erfahrungen zu verstehen und umfassen bestimmte Lebensstationen der Ich-Erzählerin. Jeder der vier Abschnitte ist in Rabinowichs Text mit einer Überschrift versehen: Lektion 3 'Sprung. Satz. Schnitt', Lektion 1 'Wer jetzt verrückt wird, wird es lange bleiben. Wird lesen, wandern, lange Briefe schreiben', Lektion 2 'Reisende soll man nicht aufhalten' und Lektion 4 'fast forward'. Auffällig sind die vielen Alliterationen, mit denen die Autorin arbeitet. Im Titel des Preistextes, aber auch in den Überschriften der Lektionen und im Fließtext finden sich diese literarischen Stilmittel. Rabinowich spielt dabei mit Klang und Rythmus der Sprache. Die Überschriften der Lektionen legen zudem intertextuelle Verweise nahe: 'Reisende soll man nicht aufhalten' ist eine deutsche Redewendung und deutet auf die finale Reise

¹⁰³ Das Buch *Spaltkopf* besteht aus drei Kapiteln. Das erste Kapitel 'Abgebissen nicht abgerissen' ist mit vier Seiten das kürzeste. Bei Vergleich der beiden Texte fällt auf, dass der Preistext von 2003 nochmals für die Buchpublikation leicht überarbeitet wurde.

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

des Vaters hin. Im Roman *Spaltkopf* stirbt er bei seiner letzten Reise nach St. Petersburg. ‘Sprung. Satz. Schnitt’ erinnert an ‘Spiel, Satz, Sieg’ aus dem sportlichen Bereich des Tennisspiels. Im Text spiegelt sich die Metapher des Spiels (Teilnahme an und Ausschluss von diesem) wider:

Der Rest der Mitspieler sitzt noch im Out: Sie sind in Russland und warten auf ihre Ausreise nach Israel [...] Im Out ist es langweilig. Man schaut zu und kommentiert die Bewegungen des Spielers, der gerade dran ist. Das lenkt ihn ab und bereitet mehr Abwechslung. Mein Vater ist raus, und ich bin an der Reihe. (Abgebissen: 165).

Der Titel von Lektion 1 verweist auf das 1902 erschienene Gedicht ‘Herbsttag’ von Rainer Maria Rilke. In diesem ist das Vanitas-Motiv vorherrschend: der Sommer geht zur Neige und der Herbst macht sich bereits bemerkbar. In der letzten Strophe seines Gedichts heißt es:

Wer jetzt kein Haus hat,¹⁰⁴ baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben. (Rilke 1902:281)

Die Einsamkeit, bedingt durch die Heimatlosigkeit, ist Tenor von Rabinowichs Text. Die Ich-Erzählerin ist eine Nomadin, eine ständig Reisende:

Abgebissen wirkt der Küstenstreifen, man kann die Schichten seines Fleisches gut erkennen. Abgeissen fühle ich mich auch, denn das Land, aus dem ich kam, hängt nicht mehr an mir, und ich nicht mehr an ihm. Keine Fasern verbinden mich mehr damit. (Abgebissen: 166)

Ich mache also eine Reise. Ich bin eigentlich nie angekommen, weder bei meiner ersten noch bei der nächsten Reise. Meine Reise nimmt kein Ende und der Urlaub ist dementsprechend lang. (Ebd. 165)

Die Erzählerin glaubt, sie wäre auf einer ‘Urlaubsreise’ nach Litauen unterwegs, doch in Wahrheit sitzt sie mit ihren Eltern und ihrer Großmutter in einem Flugzeug nach Wien. Die Ankunft in Wien wird zunächst sehr positiv geschildert. Das ‘kapitalistische’

¹⁰⁴ Es könnte sein, so merkt Manfred Engel in der kommentierten Ausgabe an, dass sich Rilke hier von Friedrich Nietzsches Gedicht ‘Vereinsamt’ inspirieren ließ. Nietzsche spricht in diesem, wie Rabinowich, konkret von ‘Heimatlosigkeit’. Der Schlußvers seines Gedichts lautet: ‘Bald wird es schnei’n | weh dem, der keine Heimat hat!’, vgl. Engel, Manfred; u.a. (Hg.) (1996): *Rainer Maria Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe*. Band 1, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, S. 814.

Österreich erscheint dem Kind, im Vergleich zur kommunistischen Sowjetunion, wie ein buntes Paradies.

Die Mozartkugel in meiner Hand schmilzt, aber das bunte Papier scheint mir zu wertvoll, um es aufzureißen, ich habe so etwas noch nie gesehen (ebd. 166) [...] Das Klo ist ein Palast und die Kaugummiautomaten Versprechen einer neuen schönen Welt (ebd.) [...] Was mein Vater nicht schafft, bewirkt der Anblick einer Barbiepuppe. In fünf Minuten. Ich bin vom Westen überzeugt. Ich soll es lange bleiben. (Ebd. 167)

Das Mädchen setzt alles daran, sich so schnell und so gut wie möglich im neuen Land zu integrieren, sodass sie nicht mehr als 'Fremde' wahrgenommen wird. Sie lernt ein besseres Deutsch zu sprechen als viele ihrer Klassenkameraden und nimmt sogar freiwillig am Religionsunterricht teil 'Ich bin bereit, Gebete, deren Worte mir anfangs nicht klar sind, nachzuäffen [...]' (ebd. 167). Obwohl sie sich bemüht, Teil einer (Sprach- und Kultur-) Gemeinschaft zu werden und auch bereit ist, dafür ihre russischen Wurzeln zu verleugnen, schafft sie es nicht, denn '[d]as Anrühige einer kleinen Immigrantin ist nicht mal mit Chanel abzuwaschen' (ebd. 167). Ähnlich wie bei Anna Kim ist in Rabinowichs Preistext die Nicht-Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft und eine Verortung im 'dazwischen' negativ besetzt. 'Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett. Ich bin müde. Ich bin nicht daheim. Ich bin angekommen' (ebd. 169). Auch ihrer Ich-Erzählerin ist es nicht möglich, ihre Identität festzumachen. Sie ist in Österreich angekommen, fühlt sich aber dort nicht 'zu Hause'. '[K]eine Fasern verbinden' (ebd. 166) sie mehr mit ihrem Geburtsland, neue Wurzeln zu schlagen im neuen Land, bleibt ihr aber auch versagt.

13.2.7 'Boshidar' von Dimitré Dinev

Ein Findelkind, Sohn eines Bildhauers und einer Melonenverkäuferin, geboren im Schnellzug von Sofia nach Burgas wird von einem kinderlosen Ehepaar adoptiert. Sie nennen ihn Boshidar. Die knappe Erzählung verfolgt die Kindheit des Helden bis zu seinem Aufbruch nach Österreich. Hier treffen wir Boshidar in der Silvesternacht in einem Asylantenheim. Mit dem Nigerianer Viktor wartet er dort auf das Einsetzen von Schneefällen, das ihm Arbeit bringen soll... Das Leben eines Ost-Flüchtlings als Metapher für die Geschichte der Entwicklung des Ostblocks. In einer Sprache, die zwischen Komik und Tragik schwebt, beschreibt der Autor die Aussichtslosigkeit der Situation ohne Selbstmitleid.

(*exil* Jury-Spruch zu 'Boshidar', Stippinger 2000: 186)

Der bulgarische Schaffner Strachil Savov entdeckt in einem Zugabteil, eingewickelt in Zeitungspapier, einen Säugling und beschließt, ihn mit nach Hause zu seiner Frau Venetta zu nehmen. Das kinderlose Paar adoptiert das Kind und gibt ihm den Namen 'Boshidar'. 'Boshidar' ist die Hauptfigur; um ihn und sein Schicksal dreht sich die eigentliche Erzählung. Als Boshidar seinen Armeedienst beendet und von seiner Freundin verlassen wird, bricht der Kommunismus zusammen. Boshidar wandert aus; der Erzähler macht einen Zeitsprung und landet in Boshidars Gegenwart. Er flüchtete nach Österreich und befindet sich als Anfang Zwanzigjähriger in einer Asylanten-Pension in der Nähe von Wien. Es ist Silvesterabend 1990 und Boshidar wagt in Österreich einen Neuanfang.

In Dinevs Erzählung (2007: 57-63) steht nicht Mitteleuropa im Zentrum, sondern der Großteil der Geschichte spielt in Bulgarien. Der Autor schreibt, wie auch in seinem Roman *Engelszungen* deutlich wird, dem südosteuropäischen Raum große Bedeutung zu. Mit Verweis auf sein Romandebüt erzählte er in einem Interview: 'Ich wollte von jenen Orten erzählen, aus denen die europäische Kultur ihren Ursprung genommen hat und die im Zuge vieler Ideologisierung verdrängt worden sind. Wo haben sich die griechischen Mythen abgespielt, denen wir die Archetypen unseres Denkens verdanken?' (Stuiber 2003). Dinevs Erzählen ist stark von diesem Kulturraum geprägt:

Bulgarien ist natürlich auch ein sehr fruchtbarer Erzählboden, weil dort die Leute sehr viel mehr selbst erzählen und auch sehr viel eigenständiger sind in ihrem Ausdruck. Wenn man dort mit einem Fischer spricht und ihn etwas fragt, dann erzählt er einem gleich eine ganze Geschichte, bei der man weinen oder auch lachen muss. Alles geschieht viel unmittelbarer, es wird nicht alles so tief analysiert, man bekommt in

Bulgarien keine analytischen Antworten, sondern man erzählt als Antwort eine Geschichte [...] Diese Erzählungen inspirieren mich natürlich [...]. (Dinev im Bayerischen Rundfunk: 30.05.2005)

Durch 'Boshidar' führt ein auktorialer, allwissender Erzähler. Das Schicksal des Einzelnen steht in einem größeren historischen und politischen Kontext und wird von diesen beeinflusst. Die Geschichte bewegt sich in einem vorgegebenen Zeitrahmen. Strachil Savov findet Boshidar in einem Zugabteil: 'Das Kind war in die Titelseite der Zeitung "Taten der Arbeiter" vom 20.12. 1968 gewickelt, auf der ein großes Foto des Präsidenten Shivkov abgebildet war' (Boshidar: 57). Dinev entwickelt seine Geschichte auf knappen sieben Seiten, doch die erzählte Zeit erstreckt sich von Boshidars Geburt bis hin zu seiner Gegenwart in Wien. Die Zeitsprünge sind enorm. Anfang und Ende sind genau datiert, doch die Zeit dazwischen, Boshidars Kindheit und seine Jugend in Bulgarien, wird stark gerafft. Die Zeitabschnitte des Menschen gehen in *Boshidar* mit jenen der Jahreszeiten einher: 'Mit fünfzehn erfuhr er, dass er ein Adoptivkind war. Es war Sommer' (ebd. 59) oder 'Es kam der Herbst, die Zeit, in der jeder bulgarische Schulabsolvent in die Armee einberufen wurde' (ebd. 60). Nachdem Boshidar seinen Armeedienst beendete, brach der Kommunismus zusammen. Mit der politischen Wende setzt auch eine Zäsur in der Erzählung ein. Bislang spielten sich die Ereignisse in der Vergangenheit ab. Doch plötzlich macht der Erzähler einen Sprung und landet in Boshidars Gegenwart. 'Nun sitzt Boshidar im Foyer einer Asylanten-Pension in der Nähe von Wien. [...] Es ist vier Uhr morgens, am 1.1.1990' (ebd. 61). Neben der Verflechtung von Jahreszeiten, politischen Systemen und geografischen Orten (von Bulgarien nach Wien), gelingt es Dinev, verschiedene religiöse Glaubenssysteme miteinander zu verbinden. Boshidars Adoptivmutter Venetta beispielsweise geht einmal im Jahr zu einer Wahrsagerin; ihr Mann Strachil hingegen glaubt 'insgeheim an Gott' (ebd. 57):

Er hatte Teile des Neuen Testaments einer zerfallenen Bibel gerettet, die er dann mit seiner Schaffnerzange durchbohrt und neu zusammengenäht hatte, und, weil er sie immer mit sich herumschleppte, hatte er die Seiten in einen roten Lederumschlag von Marx's 'Kapital' gebunden. Er las sie selten, nur während der Nachtfahrten, wenn er Schlafstörungen oder Probleme mit seinem Magen hatte. (Ebd. 57f)

Dinevs Boshidar ist wie Rabinowichs Ich-Erzählerin ein Heimatloser, ein ewig Reisender. Bereits bei seiner Geburt befand er sich 'auf Reise': 'Er kam im Schnellzug von Sofia nach Burgas zur Welt' (Boshidar: 57). Dinev verknüpft die Lebensgeschichte

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

von Boshidar mit jener seiner leiblichen Eltern und erzählt parallel von deren Schicksal. Boshidars biologischer Vater war 'ein auf Abwege geratener russischer Maler und Bildhauer aus Archangelsk' (ebd. 58). Als ein Kunstbetrug des Vaters aufflog, wurde er in ein Lager nach Sibirien geschickt, 'wo er nun im Lagerhof, zum Vergnügen des Lagerleiters Eisskulpturen kommunistischer Helden meißeln musste' (ebd. 58). Er starb bei einem Fluchtversuch und wurde in einem zugefrorenen Fluß gefunden: 'Seine Handflächen klebten am Eis. Das Eis war so durchsichtig, dass man die Zukunft aus seiner Hand lesen konnte. Zur Abschreckung anderer Gefangener wurde er im Hof neben seinen Eisfiguren aufgestellt. Dort stand er. Dann kam der Sommer' (ebd. 58). Seine Mutter lernte Boshidar nie kennen; einmal begegnete er ihr aber zufällig: 'Sie verkaufte dort [Anm. an der Schwarzmeerküste] Wassermelonen und es schien ihm, als ob diese Frau auch unter ihrem Rock eine Wassermelone versteckt hätte. Ihre Melonen waren so süß, dass er im ersten Augenblick nicht erkannte, dass sie schwanger war' (ebd. 59). Dinev spielt in seiner Erzählung mit Mythen und Motiven, die er wiederholt aufgreift – das Nicht-Erkennen der schwangeren Frau etwa verweist zugleich auf das Nicht-Erkennen der (eigenen) Mutter. Als Boshidar erfährt, dass Strachil und Venetta nicht seine leiblichen Eltern sind, läuft er von zuhause weg. Er zieht vier Tage, mit dem Gefühl der Entwurzelung und Einsamkeit, das sich auch in der Sprache widerspiegelt, umher:

Er entdeckte einen Riss in seiner Seele, der so groß war wie der schwarze Himmel, in den er jede Nacht starrte, und diesen Riss konnten weder die Sterne noch irgendetwas anderes in der Welt ausfüllen. Die vierte Nacht verbrachte er in einem Wassermelonengeld. Er träumte, dass sein unbekannter Vater im Inneren einer großen gefrorenen Träne die Hände nach ihm ausstreckte. (Ebd. 59f)

Die Metaphern der Dunkelheit, der Nacht und der Sterne erinnern an Motive der Romantik und des Märchens. An das Märchen angelehnt sind auch der auktoriale, allwissende Erzähler sowie die Zahlenmetaphorik: Als Boshidar nach vier Tagen wieder nach Hause kam, sprach er für drei Monate kein einziges Wort (ebd. 60). Auch biblische (Zahlen)Motive sind vertreten. Der Lagerleiter z.B. trug den Arbeitern auf, sie sollten in sieben Tagen eine Holzkirche bauen (ebd. 58); ähnlich wie Gott die Welt in sieben Tagen erschuf. Programmatisch ist die Farbwahl; die Farbe weiß zieht sich leitmotivisch durch die Erzählung. Die Bedeutungen von 'weiß' als '(Neu)Beginn' oder auch 'Wiedergeburt' kommen in 'Boshidar' zum Tragen. Zu Beginn der Geschichte, als

Boshidar im Zug gefunden wurde, merkt der Erzähler an: ‘Im selben Moment öffnete, zehn Kilometer davon entfernt, die Mutter des Kindes die Augen. Die weiche, dicke Schneedecke hatte sie gerettet’ (ebd. 57). Als Strachil mit dem Boshidar nach Hause kommt, findet er seine Frau, einen Kuchen backend, in der Küche vor. ‘Ihre Hände waren noch voller Mehl [...] In ihren weißen Händen schlief das Neugeborene ein’ (ebd. 58). Der leiblichen als auch der Adoptivmutter wird die Farbe weiß zugeordnet. Als Boshidar dann später in eine Asylanten-Pension in der Nähe von Wien kommt, spricht er mit Viktor, einem nigerianischen Asylwerber, über Arbeit und Geld verdienen. Viktor ermutigt ihn: “‘Wenn Schnee, dann gibt Arbeit. Ein Mann kommt und holt Leute von hier. Sie putzen Schnee”’ (ebd. 61). Die Erzählung endet damit, dass Boshidar in den Hof der Pension geht, um eine Zigarette zu rauchen. Plötzlich beginnt es zu schneien: ‘Auf seinen Schuh fällt etwas Weißes. Boshidar blickt zum Himmel empor, von wo die Schneeflocken wie kleine weiße Wunder auf ihn herabfallen. “Ich wenig sprechen, aber viel verstehen”, kommt über seine Lippen. Er schaut solange in den Himmel, bis er so weiß wird wie einst die Hände seiner Mutter’ (ebd. 63). Das Anfangsmotiv wird so in einer Art Rahmenerzählung zum Schluss wieder aufgegriffen. Die weißen Hände ‘seiner Mutter’ haben dabei eine doppelte Bedeutung – es könnten sowohl die Schnee bedeckten seiner leiblichen als auch die Mehl bedeckten Hände seiner Adoptiv-Mutter sein. Im Gegensatz zu anderen *exil*-Literaturpreis-Texten endet ‘Boshidar’, wie Tahayoris ‘Fluchtwege sind gekennzeichnet’, hoffnungsvoll positiv. Die Hauptfigur blickt zuversichtlich in die Zukunft – der Schnee symbolisiert seinen Neubeginn, seine ‘Wiedergeburt’ (symbolisch am 1. Januar 1990) in Österreich. Und auch das Erlernen der deutschen Sprache ist ein (Neu)Anfang. Boshidar ist nicht verängstigt, der neuen, ‘fremden’ Umgebung gegenüber, sondern begierig auf das Leben: ‘Er will mit jemandem reden. Er will jemandem seine Geschichte, seine Pläne, seine Regungen mitteilen. Er hat so viel zu erzählen, dass er, hat er einmal angefangen, die ganze Welt mit Worten zudecken könnte’ (ebd. 63).

Dinev erzählt seine Geschichten (vgl. *Die Inschrift, Engelszungen*), obwohl sie auch von Leid und schwierigen Lebenssituationen handeln, immer mit einem ironischen, humoristischen und hoffnungsvollen Unterton. Seine Figuren sind meist Asylsuchende, Migranten und Heimatlose, deren Schicksale von einem auktorialen Erzähler gesteuert werden. Ihr eigenes Leben wird mit anderen Biografien verknüpft und die Zusammenhänge aufgezeigt. ‘Weil wir immer in einer Gesellschaft heimisch sind. *Sie* ist die Heimat und nicht eine Grenze, eine Landschaft’ (Dimitré Dinev im

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Interview mit Ulrike Freitag 2009). Entscheidend für Boshidar ist es, Arbeit zu finden und die Sprache zu erlernen – zwei Voraussetzungen die erfüllt werden müssen, um Teil einer Gesellschaft zu werden.

13.3 Zusammenfassung

In den Schreibwerkstätten, den Literaturpreisen, aber auch in den AutorInnen-Coachings durch Christa Stippinger zeigt sich eine ästhetisch-poetische Diskussion, die mitbestimmt, was 'gute' (förderwürdige) Literatur sei und was nicht.

Die den Preistexten vorangestellten Jurysprüche heben besonders die 'literarische Sprache' der ausgezeichneten Texte hervor und betonen ihre 'Literarizität'. Zu lesen sind unter anderen Einschätzungen und Charakterisierungen wie: 'Mehrdeutigkeit, an der Grenze zum literarischen Experiment [...] [e]in gekonntes Stück assoziativ-analytischer Literatur' (Anna Kim), 'unpräventöse, schnelle, bildgewandte, völlig ungekünstelte sprache' (Julya Rabinowich), '[i]n einer Sprache, die zwischen Komik und Tragik schwebt' (Dimitré Dinev), 'jedes wort [ist] klar, die sätze sind direkt und so schlicht, dass jedes ereignis in ihnen auftauchen kann, ohne etwas an gewicht und suggestiver kraft einbüßen zu müssen' (Grace Latigo), 'frech, rebellisch und polyphon komponiert' (Seher Çakır) oder 'ein gleichsam berührender wie subtil ironischer text' (Sina Tahayori). Wie sich anhand der Texte zeigte, setzen die einzelnen AutorInnen 'Literarizität' sehr unterschiedlich um. Anna Kim beispielsweise experimentiert mit Verfremdung: Durch übergroße Nähe und Perspektivenverschiebung erzeugt sie in ihrem Text Fremdheit, oder 'irritationen', wie bereits der Texttitel anklingen lässt. Charakteristisch für ihren Text ist die bildhafte Sprache, die sich in der Beschreibung von Körper-Landschaften äußert. Dimitré Dinev durchsetzt seine Erzählung mit fiktiven, mythischen und märchenhaften Elementen. Intertextualität ist nicht nur in Dinevs Text zu finden, sondern auch Rabinowich arbeitet in 'Abgebissen nicht abgerissen' mit intertextuellen Verweisen wie einem Gedicht von Rainer Maria Rilke.

Es fällt auf, dass sich die AutorInnen mit kultureller Differenz (in Grace Latigos Text 'Aminata White' spiegelt sich diese bereits in der Titelgebung wider) und dem 'Dazwischen', das durchwegs negativ konnotiert ist, auseinandersetzen. Çakirs Text führt vor Augen, dass ein Leben zwischen zwei statischen Kulturkonzepten nicht möglich ist. Bei Tahayori ist das 'Dazwischen' zwar mit Konflikten und Spannungen aufgeladen, seine Hauptfigur jedoch überwindet die Krise und schafft wie Dinevs Boshidar einen Neuanfang.

14. Die Debütromane *Engelszungen*, *Bilderspur* und *Spaltkopf*

Im Vergleich zu anderen AutorInnen um den *exil* Literaturpreis gelang es Dimitré Dinev, Anna Kim und Julya Rabinowich sich erfolgreich als Schreibende im literarischen Feld zu behaupten. Als etwa Julya Rabinowich den Rauriser Literaturpreis erhielt und zum Deuticke Verlag wechselte, wurde sie schlagartig als Autorin in der ‘österreichischen’ Literaturszene wahrgenommen und als solche von den Medien gefeiert (vgl. Thuswaldner 2009: 9). Erfolg und Anerkennung spiegeln sich auch in der Rezeption ihrer Werke wider, die ihre literarischen Debüts äußerst positiv aufnahm. Auf einzelne dieser Kritiken werde ich im Verlauf dieses Kapitels noch verweisen. Eine Auflistung ausgewählter Rezensionen findet sich im Literaturverzeichnis dieser Arbeit. Bei meiner Recherche im ‘Innsbrucker Zeitungsarchiv’ und in der Datenbank ‘wiso presse’ (Stand April 2014)¹⁰⁵ zeigte sich aber, dass die Romane von Dinev (*Engelszungen*) und Rabinowich (*Spaltkopf*, *Herznovelle*, *Die Erdfresserin*) öfter Gegenstand von Zeitungskritiken und Rezensionen sind, als Anna Kims Werk (*Die Bilderspur*, *Die gefrorene Zeit*, *Anatomie einer Nacht*). *Die Bilderspur* beispielsweise ist im Innsbrucker Zeitungsarchiv mit vier Rezensionen vertreten, während *Spaltkopf* fünfzehn Einträge enthält.

In diesem Kapitelabschnitt soll es um die literarischen Debüts der AutorInnen gehen, mit denen sie sich im Literaturbetrieb profilierten. Inspiriert von ihren eigenen Lebensgeschichten entwerfen sie in ihren Romanen *Engelszungen* (2003), *Die Bilderspur* (2004) und *Spaltkopf* (2008) Familienerzählungen, die sich über mehrere Generationen und verschiedene Kulturkreise erstrecken. Dimitré Dinevs *Engelszungen* (Deuticke 2003) ist ein groß angelegtes, vor dem Hintergrund der Geschichte Bulgariens erzähltes Familienepos um die beiden Hauptfiguren Iskren Mladenov und Svetljo Apostolov. Im Klappentext zur Taschenbuchausgabe (2006), der zugleich den Beginn des Romans zusammenfasst, heißt es: ‘Iskren und Svetljo begegnen einander zum ersten Mal am Wiener Zentralfriedhof, am Grab des Genossen Miro. Seine letzte Ruhestätte ist Anlaufstelle für alle, die auf ein Wunder hoffen. Und ein Wunder haben

¹⁰⁵ Zugriff über die österreichische Nationalbibliothek:
<http://www.wiso-net.de.wisopresseneu.han.onb.ac.at/>

die beiden nach ihrer abenteuerlichen Flucht aus Bulgarien dringend nötig...’ In weiterer Folge werden in Rückblicken die Familiengeschichten der beiden Hauptfiguren erzählt. Anfangs erscheinen diese als getrennt verlaufende Handlungsstränge, doch schon bald zeigen sich immer engere Verknüpfungen. Die Schicksale der beiden Familien sind über Generationen miteinander verbunden, bis schließlich Iskren und Svetljo am Wiener Zentralfriedhof aufeinander treffen. Da Dinev in seinem mehr als fünfhundert Seiten langen Roman weit ausholt – so erstrecken sich die Familiengeschichten über das gesamte 20. Jahrhundert – finden die LeserInnen im Anhang zur Orientierung einen Stammbaum der beiden Geschlechter Mladenov und Apostolov. Darüber hinaus bettet Dinev seine Erzählung im historischen und politischen Kontext der Geschichte Bulgariens ein; *Engelszungen* ist daher genau genommen nicht nur eine Familiengeschichte, sondern erinnert zugleich an einen historischen Roman.

Die Bilderspur (Droschl 2004) von Anna Kim weist im Vergleich zu Dinevs und Rabinowichs Romanen ein höheres sprachexperimentelles Potenzial auf. Die Autorin entwirft keine stringente Handlungsabfolge, sondern gliedert ihren Text in drei Abschnitte mit den Titeln ‘Suchen’, ‘Finden’ und ‘Verlieren’. Im Mittelpunkt der Erzählung steht die Beziehung von einem Vater und seiner Tochter, die beide die Erfahrung der Migration teilen. Leitmotivisch durch den Roman ziehen sich die Motive des Abschiednehmens und der Fremdheit – das Suchen nach Nähe von Vater und Tochter und die zunehmende Entfremdung zwischen den beiden. Zuerst ist es das Abschiednehmen des Vaters, der immer wieder in seine Heimat zurückkehrt. Letztlich ist es das langsame Sterben des Vaters, von dem die Tochter schließlich endgültig Abschied nehmen muss. Die ‘Fremdheit’ wird im Roman weniger auf kultureller Ebene, als auf Beziehungsebene zwischen Vater und Tochter verhandelt.

Julya Rabinowichs Roman teilt mit *Die Bilderspur* die Motive des Künstlers und der Vater-Tochter Beziehung. *Spaltkopf* (2008) erzählt aus der Perspektive der Hauptfigur Mischka den Umzug einer russisch-jüdischen Künstlerfamilie in den 1970er Jahren von Leningrad nach Wien. Im Zentrum der Erzählung stehen die Familiengeschichte, das Aufwachsen Mischkas in Wien und das Verdrängen und Vergessen der Vergangenheit. Ein Familiengeheimnis, das sich in eingeschobenen, assoziativen Passagen leitmotivisch durch den Text zieht, kommt im Verlauf der Erzählung zum Vorschein. Der Roman gliedert sich formal, wie jener von Kim, in drei Abschnitte: ‘Abgebissen nicht abgerissen’, identisch mit Rabinowichs *exil* Preistext, ist zwar mit knapp vier Seiten der kürzeste, doch er ist programmatisch für den gesamten

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Roman. Er ist vergleichbar einer musikalischen Ouvertüre, deutet bestimmte Ereignisse voraus und resümiert die Befindlichkeit der Hauptfigur. Die Motive der Reise und Entwurzelung dominieren diese Anfangssequenz. Im zweiten Abschnitt mit dem Titel ‘Die Hunde von Ostia’ werden die Jahre der Migration, das Aufwachsen von Mischka in Wien und ihre Rebellion gegenüber ihren Eltern beschrieben. ‘Baba Yaga Girl’ bildet den dritten Abschnitt des Romans. In diesem stirbt Mischkas Vater während seiner Reise nach Russland und seine Tochter entdeckt das Familiengeheimnis. Zusätzlich wird sie selbst Mutter einer Tochter.

Die Annäherung an die Texte orientiert sich an folgenden Leitfragen: Welche literarischen Stilmittel und -motive verwenden die AutorInnen in ihren Erstlingswerken? Wie werden unter dem Gesichtspunkt des Poetischen Familiengeschichten modelliert?

14.1 Das literarische Motiv der Familie

Der Literaturwissenschaftler Martin Hielscher konstatiert, dass der ‘Erzähltem’ in der deutschen Literatur nach 1945 schwächer wurde, ‘weil das Erzählen der Geschichte im genealogischen Zusammenhang – das ist ein Hauptcharakterzug des Romans – bedeutete, im Horizont eines ungeheuren Zivilisationsbruchs von Tätern, Mitläufern und Wegschauern zu erzählen, die man moralisch nicht von sich abhalten konnte’ (Hielscher 2006: 203). Die Söhne bzw. Töchter setzten sich in der sogenannten ‘Monaden-Literatur’¹⁰⁶ bzw. der ‘Väterliteratur’ der 1970er und 1980er Jahre mit der (nationalsozialistischen) Vergangenheit ihrer Eltern auseinander und nahmen einen ‘Bruch’ zur vorangegangenen Generation wahr (vgl. Assmann 2007: 73). ‘An die Stelle der Väterliteratur’, so Aleida Assmann, ‘sind mit zunehmendem zeitlichen Abstand von Weltkrieg und Holocaust in den 1990er Jahren die Generationen- und Familienromane getreten, deren Konjunktur auch nach der Millenniumswende noch weiter anhält’ (ebd.). Im Gegensatz zur Väterliteratur stehe ‘der Familienroman eher im Zeichen der *Kontinuität*. Hier geht es um die Integration des eigenen Ichs in einen größeren

¹⁰⁶ ‘Der Selbstentwurf der ersten Nachkriegsgeneration als eine abstammungslose Ansammlung von Monaden ist eine der erfolgreichsten Gründungsmythen der Bundesrepublik. Der nomadisierende Einzelgänger war der literarische Lieblingsheld der aufstrebenden bundesdeutschen Angestelltengesellschaft’ (Radisch 2012: 106). Exemplarisch für die ‘Monaden-Literatur’ nennt Iris Radisch die frühen Texte von Peter Handke und Botho Strauß.

Familien- und Geschichtszusammenhang' (ebd.). ErzählerInnen dieses Genres gehen auf die Suche nach ihrer eigenen Herkunft und versuchen zu zeigen, welche Prägung diese auf ihre literarischen ProtagonistInnen hat. Die Aufarbeitung der eigenen Familiengeschichte scheint auch für AutorInnen des 21. Jahrhundert ungebrochen aktuell zu sein – es kann von einem sprichwörtlichen 'Boom' der Generationen- und Familienforschung bzw. -romane gesprochen werden (vgl. Beyer 2004: 118-120).¹⁰⁷

Transnationale Familienromane im interkulturellen Kontext finden aber bislang, wie Michaela Holdenried und Weertje Willms in ihrem Sammelband *Die interkulturelle Familie* feststellen, im literaturwissenschaftlichen Diskurs noch wenig Beachtung (vgl. Holdenried 2012: 11-23). Viele der im Sammelband enthaltenen Beiträge untersuchen den Stellenwert bzw. den Einfluss, den Migration auf Familienkonstellationen und literarische Schreibweisen hat. In ihrem Aufsatz zu den literarischen Texten russischer MigrantInnen kommt Willms etwa zum Schluss, dass es in Bezug auf die Auseinandersetzung mit (nationaler) Geschichte einen Unterschied zwischen zugewanderten und nicht zugewanderten AutorInnen gäbe: 'Viele Familientexte arbeiten die Familiengeschichte und deren Auswirkung auf das Individuum auf; geht es dabei in den Texten deutscher AutorInnen ohne Migrationshintergrund häufig um die NS-Vergangenheit der Familie, fokussieren die intertextuellen Texte die Schicksale der [beispielsweise] russischen, jüdischen oder russlanddeutschen Familiengenealogie' (Willms 2012: 141). Während in *Engelszungen* und *Spaltkopf* genealogische Zusammenhänge sichtbar gemacht werden, fokussiert *Die Bilderspur* die Vater-Tochter Beziehung. Dennoch sind in den Romanen ähnliche Motive zu finden; so wird etwa kulturelle Identität immer in einem transnationalen Kontext verhandelt. Im Folgenden möchte ich näher auf die Rolle der Großelterngeneration (bzw. der 'weiblichen Generation') eingehen sowie die Beziehung der ProtagonistInnen (Anna Kims Ich-Erzählerin, Rabinowichs Mischka, Dinevs Svetljo und Iskren) zu ihrer Eltern- bzw. Großelterngenerationen bzw. zur 'neuen Heimat' herausarbeiten.

¹⁰⁷ 'Kritiker wie Volker Hage oder Sigrid Löffler und Kulturphilosophen wie Aleida Assmann und Harald Welzer verweisen dabei auf Autoren und Journalisten wie Wiebke Bruhns, Verena Carl, Tanja Dücker, John Düffel, Arno Geiger, Günter Grass, Uwe-Karsten Heye, Reinhard Jirgl, Ulla Hahn, Dagmar Leupold, Thomas Medicus, Arno Surminski, Uwe Timm oder Stefan Wackwitz, um zu belegen, dass in Deutschland ein halbes Jahrhundert nach dem Ende des Dritten Reichs ein geschichtsversessenes Erinnern der Enkel eingesetzt habe, das sich als privates Erinnern betont vom kollektiven Erinnern nicht zuletzt auch des Staates absetze' (Lauer 2010: 8f).

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

In *Engelszungen* verschränkt Dinev die Familiengeschichte mit dem historisch-politischen Kontext. Im Roman nehmen die einzelnen Generationen der Kinder, Eltern und Großeltern unterschiedliche Positionen ein. ‘Die Väter von Iskren und Svetljo sind Repräsentanten des Systems, die Mütter mehr oder weniger schwache Opfer, und so sind es die Großeltern, die, weil sie marginalisiert und machtlos sind, Werte und Perspektiven jenseits des sozialistischen Machtapparats vermitteln können: Liebe und Hoffnung: Wörter und Lieder’ (Hielscher 2006: 202). Die Väterfiguren arbeiten für das System, haben beruflichen Erfolg und politische Macht; ihre Söhne jedoch beschreiten mit der Migration nach Österreich einen anderen Weg und versuchen, sich aus dem Einflussbereich ihrer Väter zu entziehen:

Svetljo hätte wahrscheinlich öfter an Bulgarien und seine Vergangenheit gedacht, hätte es dort nicht eine Person gegeben, die er am liebsten aus seinem Gedächtnis vertrieben hätte. Aber er schaffte das nicht. Zu groß war der Schatten, den diese Person warf, und es gab kaum eine Erinnerung, die nicht an seiner abkühlenden Dunkelheit vorbei mußte. Diese Person war sein Vater Jordan. (*Engelszungen*: 558f)

Auch Iskren hat kein enges Verhältnis zu seinem Vater Mladen. Anstelle seiner Eltern ist die Großmutter Sdravka seit Kindheitstagen Bezugsperson und bleibt es auch später noch. Die Großeltern, insbesondere die Figur der Großmutter, verfügen zwar über keine politische Macht, sie sind jedoch insofern nicht ‘marginalisiert und machtlos’ wie es Hielscher beschreibt, als sie es fertig bringen, Generationen miteinander zu verbinden. Als Iskren sich auf einem Schiff Richtung Budapest befindet und ruhelos seiner Zukunft entgegen sieht, denkt er liebevoll an seine Großmutter. ‘Seine Gedanken änderten wie Fledermäuse ständig ihren Weg, und ihm war es schwierig, einem von ihnen zu folgen. Erst als sie einige Male an seiner Großmutter Sdravka vorbeiflatterten, beruhigten sie sich ein wenig [...]’ (ebd. 590). Ihm kommt ein Wiegenlied in den Sinn, das ihm seine Großmutter in der Kindheit vorgesungen hatte. Die Erinnerung bringt jene Gelassenheit, die er in den letzten Monaten, auf seiner Reise durch Europa, nie fand. Oralität wird demnach in *Engelszungen*, ‘als [...] Identität stiftendes Verbindungselement zwischen der Großväter- und Enkelgeneration’ inszeniert (Hielscher 2006: 206). Die Großmutter schafft mit dem Geschichtenerzählen auch eine Verbindung zu den Toten. Als ihr Mann stirbt, besucht sie ihn regelmäßig an seinem Grab ‘[W]enn ein Brief zu ihr kam oder eine interessante oder aufregende Nachricht, lief sie gleich zum Friedhof, um alles ihrem Mann mitzuteilen. Sie lebte zwischen dem freudigen Gruß der Briefträgerin und

dem noch heitereren der Totengräber' (*Engelszungen*: 97). Dinev selbst widmet *Engelszungen* seinen beiden Großmüttern – in dieser Geste spiegeln sich die Bedeutung und der Einfluss wider, die Großmütter in seiner Erzählung einnehmen und sie unterstreicht zudem den autobiografischen Bezug des Textes. In einer sehr persönlichen Widmung, die dem Roman vorangestellt ist, heißt es:

*Für meine Großmutter Kaliopa,
die bis zum Ende mit einem Kreuz unterschrieb
und
für meine Großmutter Dena,
die immer noch auf ihre gestohlenen Schafe wartet*

(Hervorhebung und Formatierung durch den Autor Dinev, *Engelszungen*: 5)

In Rabinowichs *Spaltkopf* kommt den Großmüttern, wenn aber im Vergleich zu *Engelszungen* die Figuren auch mit negativen Attributen belegt sind, eine ähnlich wichtige Bedeutung zu. Die Männer sind im Text abwesend oder schwach gezeichnet oder sterben wie Mischkas Vater früh.¹⁰⁸ Großmutter Ada, die das Familiengeheimnis hütet, ist die eigentliche Schlüsselfigur der Erzählung. Sie und Baba Sara, die Großmutter väterlicherseits, stehen der Familie voran: 'Der weibliche Kosmos ist mir nicht unbekannt', resümiert Mischka. 'Meine beiden Großmütter bilden zwei Dynastien im Zeichen des Matriarchats' (*Spaltkopf*: 83). Großmutter Ada wird in *Spaltkopf* mit dem Märchen *Das kalte Herz* von Wilhelm Hauff in Verbindung gebracht. Es ist ihr Lieblingsmärchen als Kind und Momente von diesem spiegeln sich in ihren Charakterzügen wider: 'Sich das Herz aus der Brust reißen, um das Glück zu finden. Trügerisches Glück, trügerische Wünsche und deren Erfüllung beeindruckten sie. Sich das Herz aus der Brust reißen und eintauschen für kühle Ruhe, für Unnachgiebigkeit und Härte' (ebd. 44). Ada und Baba Sara stehen in der Erzählung einander gegenüber. Sehr gut zeigen sich ihre unterschiedlichen Positionen und Charakteristika bei einem gemeinsamen Familienessen, das folgendermaßen geschildert wird:

¹⁰⁸ Julia Malle meinte in ihrem Vortrag ('In die Zukunft schreiben. Rabinowich, Rakusa, Kim') im Rahmen der MALCA Konferenz an der Universität Wien (22.-25.5.2010), dass in den Romanen *Spaltkopf* und *Die Bilderspur* eine 'Neuorganisation des kulturellen Gedächtnisses' (Assmann) stattfände. Die Texte zeigen das Versagen patriarchaler Strukturen, denn die Väter sterben und schwinden aus den Erzählungen. Vgl. dazu auch den Aufsatz von Hannes Schweiger: 'Sprechen "Spaltköpfe" mit "Engelszugen"?' (Schweiger 2012b; Abschnitt 'Abschiede von den Vätern und matrilineare Familiengeschichten', S.165-166).

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Levs Mutter [Anm. Baba Sara] geht [...] soweit, Ada in eine Umarmung zu zwingen. Und sie trägt einen Kaftan, am helllichten Tage und vor allen Gästen! Sie lacht zu laut und entblößt ihre schlecht gepflegten Zähne. Sie riecht nach Rauch. Ada zupft den taubengrauen Kragen ihres Kostüms zurecht, um die Berührungen der kleinen dicken Finger abzuwischen. Als man Kochrezepte mit ihr austauschen möchte, herrscht Schweigen. (*Spaltkopf*: 86).

Ada wird als gebildet und intellektuell beschrieben, Sara als körperbetont und sinnlich (sie kocht und isst gerne). Sara hat zudem eine gute Beziehung zu ihrem Sohn, um die Ada sie beneidet.

In den kursiv gesetzten ‘Spaltkopf-Passagen’ wird die Zahl drei wiederholt erwähnt. Diese verweist auf das Matriarchat und die drei weiblichen Generationen von Großmutter, Mutter und Enkelin. Nach dem Tod des Vaters Lev ist diese Trinität wieder hergestellt. So heißt es an einer Stelle: ‘*Wieder ist die Familie, wie es sich gehört: Mutter, Tochter, Enkelin. Bis der nächste Mann die Bühne betritt, früher oder später*’ (*Spaltkopf*: 160). Ada ist diejenige, die diese Generationen-Ordnung aufrechterhält:

Die Alte ist zufrieden: alles geht den vorgezeichneten Weg. Nachts besucht sie der Schatten des Schreckens, den sie an ihre Tochter weiterreicht. Dann wirft sie die doppelte Menge ihres gewohnten Schlafmittels, nach dem sie längst süchtig ist, ein. Am Tag umgarnt die alte Frau ihre Tochter. ‘So ist es mit den Männern. Habe ich es dir nicht gesagt? Sie sterben dir aus den Armen, und nur Kühle bleibt zurück. Und gehen sie nicht von selbst, so jagen wir sie ins Grab. So ist es eben.’ (Ebd. 128)

Im traditionellen Familienroman, man denke etwa an Thomas Manns *Buddenbrooks*, ist es das männliche Oberhaupt, das der Familie voransteht; die Trinität in diesen Romanen bilden Vater, Sohn und Enkel. Doch Familienromane spiegeln auch immer einen historisch-gesellschaftlichen Wandel der Familienstruktur wider. Bereits in *Buddenbrooks* (1901) wie später in anderen Romanen wie in Heimito von Doderers *Die Merowinger oder Die totale Familie* (1962) wird der Verfall der traditionellen Familienstruktur dargestellt. Die väterliche Ordnung ist nun in vielen Texten der Gegenwart nicht mehr das strukturgebende Prinzip (vgl. Löffler 2005: 17-26); stattdessen versuchen, vor allem Autorinnen, sich literarisch mit der weiblichen Genealogie auseinanderzusetzen: neben *Spaltkopf* von Julya Rabinowich sind exemplarisch etwa Julia Francks *Die Mittagsfrau* (2007) oder Sabine Scholls Familienroman *Wir sind die Früchte des Zorns* (2013) zu nennen. In einer Rezension im *Zeit-Feuilleton* hieß es über Scholls Roman sogar, er sei ein ‘feministisches Gegenstück zum traditionellen Familienroman’ (Ebeling 2013). In Julya Rabinowichs Romanen, so

auch in ihrem zuletzt erschienenen Buch *Die Erdfresserin*, wird die Erzähldynamik vom weiblichen Figurenpersonal bestimmt, das meiner Meinung nach auch den Reiz der Lektüre ausmacht.

Die ProtagonistInnen: Reisende, Suchende und Heimatlose

[W]ir kämen von weit, weit her, von der anderen Seite vom Meer, fuhren bei Nebel und Rauch, schwammen im Flugzeugbauch. Ob ich hierzulande geboren sei, fragt Edith. Nein, sage ich. Der dritte Umzug in zwei Jahren. Die Erinnerung in Kisten verschlossen vergessen. (*Bilderspur*: 9)

Die ProtagonistInnen in Dinevs, Rabinowichs und Kims transnationalen Familienerzählungen sind Reisende, Suchende und Heimatlose, die die Erfahrung der Migration teilen. Hannes Schweiger stellt in Bezug auf den Einfluss von Migration auf die Familie, mit Verweis auf Cornelia Helferichs Aufsatz ‘Migration – Zerreißprobe oder Stärkung des Familienzusammenhalts’ (Helferich 2012), fest: ‘Migration ist ein “Familienprojekt”, das sich zumeist über mehrere Generationen erstreckt (Helferich 212, 83). Zwar ist jede Familie, egal ob mit oder ohne Migrationserfahrung, auch ein Generationenprojekt, aber in der Migration “spitzt sich der intergenerationelle Wandel zu” und die Generationen stehen in einem noch stärkeren Spannungsverhältnis zueinander, als dies ohnehin der Fall ist (ebd.)’ (Schweiger 2012b: 157). Insbesondere Rabinowich und Kim zeigen anhand ihrer ProtagonistInnen meiner Meinung nach sehr gut, was es heißt, Teil einer ‘zweiten Generation’ zu sein.

In *Die Bilderspur* ist die Mutter der Ich-Erzählerin abwesend, geht es doch ausschließlich um die Beziehung zwischen Vater und Tochter. In der Abwesenheit der Mutter spiegelt sich die Distanz der Erzählerin zur Muttersprache und auch zu ihrem Geburtsland (der Heimat ihrer Eltern) wider – anstelle der Muttersprache rückt die ‘Fremd’sprache. Die deutsche Sprache wird zur ‘Tochtersprache’ (vgl. Diez 2010, Radisch 2010) während die Vatersprache die ‘Bildersprache’ ist. An mehreren Stellen wird diese Unterscheidung zwischen ‘ihrer’ und ‘seiner’ Sprache deutlich. ‘[Er] [v]ersucht, mal in seiner, mal in meiner Sprache Abschiedsworte zu finden’ (*Bilderspur*: 23). Die Bildersprache bleibt das (nonverbale) Kommunikationsmittel zwischen Vater und Tochter, das sie verbindet. So lehrt er sie das Lesen der Bilder, das ‘Sprechen’ in seiner Sprache. ‘Ich lerne Bilder zu lesen, buchstabiere Farbe für Farbe, Linie für Linie,

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Fläche für Fläche, lerne das Sprechen, indem mir der Pinsel geführt wird. Die fertigen Bilder lehnt Vater gegen die Wohnzimmerwand, eine Fläche reserviert für das Üben der Vatersprache [...] Nachts erzählen wir uns Bildergeschichten, er zeichnet, ich zeichne, er liest wie auch ich, und in der Stille ist nur das Atmen zu hören sowie das Lächeln der Mäuler' (ebd. 12). Die Heimat des Vaters bleibt für die Tochter ein 'Fernland' (ebd. 22), wobei sie auch dem 'neuen' Land gegenüber keine wirkliche Zugehörigkeit verspürt: '[U]nd doch weiß ich nicht, wo Heimat liegt. Verbringe heimliche Stunden vor dem Spiegelgesicht, studiere die Augen herab. *Aus dem Gefühl des Fremdseins zum Ich entspringt das Gefühl des Fremdseins zur Welt*. Ein Fehler scheint unterlaufen: Innen und Außen unversöhnlich' (ebd.). Diese Textpassage erinnert an Kims Text 'Irritationen' (Kim 2000: 9-14), mit dem sie den *exil*-Literaturpreis 2000 gewann.

Mischka in *Spaltkopf* ergeht es ähnlich wie Kims Protagonistin, denn auch sie sucht nach Heimat und Zugehörigkeit. Mischka versucht, die Sprache so schnell und gut wie möglich zu lernen, um nicht als 'fremd' angesehen zu werden. Ihr Verhalten, das Verleugnen ihrer russisch-jüdischen Wurzeln, erinnert an kulturelle Assimilation:

Ich setze meine letzte Kraft darauf ein, schnell besser Deutsch zu sprechen als die anderen [Anm. 'migrantischen' Mitschüler], und nütze jede Gelegenheit, mich von ihnen zu distanzieren. Im Verlauf meiner Schullaufbahn werde ich erbitterter Minderheitenhasser. Ich will meine Verachtung mir selbst gegenüber möglichst billig an andere abstoßen. (Ebd. 65)

Durch das Lernen und Sprechen der neuen Sprache rufen die Kinder bei ihren Eltern das Gefühl der Fremdheit hervor, da sie sich im neuen Land besser zurechtfinden. Mischkas Vater Lev etwa stellt besorgt fest: 'Aus dem Mädchen sieht ihm eine fremde Welt entgegen. Das Fremde schiebt sich zwischen ihn und sein Kind' (*Spaltkopf*: 85). Die beiden Väter in *Spaltkopf* und *Die Bilderspur* fühlen sich sehr mit ihrem Herkunftsland verbunden und schaffen es nicht, im neuen Land 'anzukommen'. In *Die Bilderspur* ist die Beziehung von Vater und Tochter durch das Abschiednehmen geprägt. Er, der sich in der Fremde nicht zuhause fühlt, ergreift die Flucht, um in seine vermeintliche 'Heimat' zurückzukehren:

Merkmale erster Flucht: Die Pinsel bleiben gewaschen, gespült. Die Fotografie eines Hauses in seinen Augen: Mit Ziegeln überdacht, von Backsteinmauer umgeben [...] Vater beginnt, Privates zu bündeln, Papiere zu horten, Kleider zu packen. [...] er [...] müsse gehen, er deutet auf das Haus, das rote Dach, die kletternden Ziegel, Heimat haben.' (*Bilderspur*: 18).

Im Laufe der Erzählung – nach vielen Abschieden – wird jedoch immer deutlicher, dass es die Heimat als solche, wie sie der Vater in Erinnerung hat, nicht mehr gibt. ‘Heimat’, in dem erwähnten Zitat symbolisiert durch die Fotografie eines Hauses, scheint nur noch ein Erinnerungskonstrukt zu sein, ein Raum der Vertrautheit, nach dem sich der Vater zurücksehnt. So heißt es an einer Stelle: ‘Vater macht Fliehen nicht glücklich, bedeutet es doch nur die ständige Rückkehr ins Fremdvertraute; wenn auch mit Handgepäck’ (*Bilderspur*: 23). ‘Heimat’ liegt in der Vergangenheit, während ihm die Gegenwart eine Fremde ist. Salman Rushdie beschreibt diese Ambivalenz und Verschiebung von Raum und Zeit in seinem Essay ‘Imaginary Homelands’ (1982). Bei der Betrachtung einer Fotografie aus seiner ‘Heimat’ Indien resümiert er ‘[I]t reminds me that it’s my present that is foreign, and the past is home, albeit a lost home in a lost city in the mists of lost time’ (Rushdie 1992: 9). Auch Mischkas Vater in *Spaltkopf* verspürt eine ähnlich nostalgische Sehnsucht nach seiner alten Heimat St. Petersburg. ‘Er hat [...] Heimweh, das ihn zeitlebens nicht mehr verlassen wird. Es flüstert ihm täglich zu, dass er sich hier [Anm.: in Wien] ja noch in greifbarer Nähe zu den Seinen zuhause befinde’ (*Spaltkopf*: 64). Die Familie beschließt auch deshalb nicht nach Amerika weiterzureisen und sich dort niederzulassen, weil Wien geografisch näher an Russland liegt und schneller zu erreichen ist. Von seinem ersten (und letzten) Besuch in St. Petersburg, nach dem Fall des Eisernen Vorhangs, kehrt der Vater auch nicht wieder nach Wien zurück (ebd.). ‘Mein Vater wird, seinem Wunsch entsprechend, in Russland beerdigt. Er hat sich ins Grab seiner Mutter verdrückt, ohne uns um Erlaubnis zu fragen’ (ebd. 122).

Die beiden Väterfiguren haben noch eine geografische ‘Heimat’, in der sie, wenn diese sich auch gewandelt hat, zurückkehren können. Ihren Töchtern bleibt dies versagt. ‘Ich bin müde. Ich bin nicht daheim. Ich bin angekommen’ (*Spaltkopf*: 10), meint Mischka programmatisch. Die beiden Protagonistinnen in *Spaltkopf* und *Die Bilderspur* werden ihre ‘Heimat’ vergebens suchen, denn sie müssen ihre erst selbst erschaffen. In den Texten zeigt sich, dass der Begriff ‘Heimat’ einer Revision bedarf und, dass die ‘zweite Generation’ der Kinder eine solche gerade vornimmt. Auffällig ist die Zugehörigkeit zu einer sprachlich-konstruierten Gemeinschaft, anstelle der geografischen Heimat. Während Mischkas Vater sich der deutschen Sprache verschließt, sich weigert, diese zu lernen und der Vater in *Die Bilderspur*, wenn er in der deutschen ‘Fremdsprache’ zu sprechen versucht, mehr ‘stottert’ (vgl. *Bilderspur*: 13, 18) und nach Worten sucht (‘Versucht, mal in seiner, mal in meiner Sprache

Abschiedsworte zu finden. Beobachtet ihr Entkommen. Fängt eines ein, lässt es von der Zunge taumeln', ebd. 23) sind die Kinder, zumindest sprachlich, angekommen. Julya Rabinowich selbst spricht diese Zugehörigkeit zu einer Sprach-Gemeinschaft in einem Interview an und meint: 'In der Sprache allerdings fühle ich mich sowohl angekommen als auch daheim' (Schilly: 2008).

14.2 Märchenhafte und fantastische Elemente

Die Emigration ist ein langwieriger Prozess, der widersprüchlich, nämlich abrupt, beginnt, wie der Ausbruch einer Krankheit oder die Zeugung eines Kindes. Der Emigrant bricht auf, als Hans im Glück in die Welt zu ziehen, und landet in einem ganz anderen Märchen. (*Spalkopf*: 39)

Sowohl Dinev als auch Rabinowich arbeiten in ihren Romanen mit märchenhaften und mythischen Elementen, die sie als literarische Stilmittel einsetzen. In den Kritiken zu *Spalkopf* etwa, finden die RezensentInnen viel Lob für die rhythmisierte, bilderreiche Sprache der Autorin und die vielen märchenhaften und metaphorischen Elemente, die sie literarisch verarbeitet: 'Rabinowich gestaltet in einer abwechslungsreichen Komposition ein erstaunlich dichtes Netz von literarischen Verweisen, ein Spiel mit Motiven aus Märchen, aus Mythologie und Religion, das [...] immer wieder mit poetologischen Aspekten oder ungewöhnlichen Bildern überrascht', schreibt die *Tiroler Tageszeitung* (Hackl 2009: 44). Bettina Spoerri hebt in ihrer Laudatio über die Rauris-Preisträgerin vor allem die literarische Qualität hervor, die sich 'sowohl in der reichen Metaphorik wie in der genauen Motivarbeit, in der konsequenten Verflechtung von Inhalt und Form und einer immer wieder messerscharfen sprachlichen Präzision' zeige (Spoerri 2009).

Mythen und Märchen werden von Dinev und Rabinowich als Intertexte verwendet; d.h. sie bedienen sich, wie ich anhand der Texte noch zeigen werde, bestimmter Motive und Charakteristika dieser. In Abgrenzung zum Märchen und anderen Erzählgattungen definiert Max Lüthi Mythen folgendermaßen: 'In Sagen, Legenden, Märchen werden die Vorgänge auf den Menschen bezogen, in der Sage auf den vom Außerordentlichen Getroffenen, in der Legende auf den Träger des Sakralen, im Märchen auf die von Wundern getragene handelnde Figur. Im Mythos aber braucht vom Menschen nicht die Rede sein; [...]. [Der Mythos] hebt [...] das Geschehen aus dem

Irdischen und aus der Zeitlichkeit heraus. Ursprungsmythen, kosmologische Mythen, Göttermythen sind charakteristische Formen des Mythos [...]’ (Lüthi 2004: 11, vgl. auch Vischer 2000: 664-668). Märchen hingegen sind, von ihrer Wortbedeutung her, ursprünglich kurze Erzählungen (ebd. 1). Heinz Rölleke führt drei Faktoren an, die charakteristisch für das Genre sind: ‘(1) Verfasser, Entstehungszeit, -ort und -zweck [sind] unbekannt [...] (2) sie [wurden] im Laufe ihrer Überlieferung variiert [...], (3) sie [erzählen wie selbstverständlich] vom Wunderbaren (partielle Aufhebung der Naturgesetze) [...], aber [wollen] nicht in jeder Hinsicht glaubwürdig sein’ (Rölleke 2000: 513). Konkret unterscheidet die Forschung zwischen Volks- und Kunstmärchen. ‘Zum Begriff des Volksmärchens gehört, daß es längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt hat und durch sie mitgeformt worden ist, während man das Kunstmärchen zur Individualliteratur rechnet, geschaffen von einzelnen Dichtern und genau fixiert, heute meist schriftlich, in früheren Kulturen durch Auswendiglernen überliefert’ (Lüthi 2004: 5). In der deutschen Kulturtradition werden die Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm den Volksmärchen zugerechnet, während etwa ‘Der Sandmann’ oder ‘Der goldne Topf’ des Romantikers E.T.A. Hoffmann und Wilhelm Hauffs ‘Das kalte Herz’ zur Erzählgattung der Kunstmärchen gezählt werden. Spricht Rabinowich über ihre Lieblingsautoren und Bücher, von denen auch ihr eigenes Schreiben inspiriert wird, so zeigen sich Lektüregewohnheiten, die weit über die deutschsprachige Literatur hinausgehen. Klassiker der Weltliteratur, so Rabinowich in einem Interview (2003), hätte sie bereits als Kind von ihren Eltern zu lesen bekommen. Zu Gast in der Radio *FM4*-Bücherei, erzählt die Autorin von ihren drei Lieblingsbüchern: Michail Bulgakows *Der Meister und Margarita*, Arkadi und Boris Strugazkis *Picknick am Wegesrand* und Paulus Hochgatterers *Das Matratzenhaus* (Bereuter 2012). Bei den ersten beiden genannten Werken spielt vor allem das Märchenhafte und Fantastische eine große Rolle. ‘So wie die Gebrüder Grimm gab’s in Russland die Gebrüder Strugazki. Die hat in Russland jeder Teenie, jeder Erwachsene gekannt. Sie haben eine Reihe sehr spannender Science Fiction-Geschichten geschrieben, die sich stark unterschieden haben von denen, die damals im Westen üblich waren. Es war weniger technisch, es war mehr fantastisch auf eine Art und es war gefühlvoller’. Julya Rabinowich, angesprochen in einem Interview mit der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* auf ihre ersten Berührungspunkte mit der deutschen Sprache, nimmt auf Hoffmanns Märchen Bezug:

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Ich habe ursprünglich nicht Deutsch in der Schule gelernt, sondern anhand von alten Büchern, die wir gehabt haben: Das war ‘Der Goldne Topf’ von E. T. A. Hoffmann. Der schreibt natürlich furchtbar antiquarisch. Das heißt, mein erster Bezug zu Deutsch war äußerst altertümlich. Ich glaube, dass sich das durchaus in meiner Art zu schreiben widerspiegelt – auf eine ironische Art und Weise. (Schilly 2008)

Ihre literarischen Gehversuche machte sie mit ‘phantastische[n] Geschichten, Märchen und Phantasieromane[n]’ (Rabinowich 2003: 23), die auch ihre späteren Arbeiten prägen sollen. In ihrem Debütroman *Spalkopf* greift Rabinowich Märchen aus der deutschsprachigen und der russischen Kulturtradition auf, und verarbeitet Elemente aus diesen in ihrem Text. Aus dem deutschsprachigen Raum finden sich Märchen wie etwa ‘Schneewittchen’, ‘Hans im Glück’ und ‘Rotkäppchen’ der Gebrüder Grimm oder von Wilhelm Hauff die Erzählung ‘Das kalte Herz’. Aus dem russischen Umfeld entlehnt sie Märchenfiguren und mytische Gestalten wie die Hexe Baba Yaga, die in einem Häuschen auf Hühnerbeinen lebt, das Schneemädchen Snegurotschka, die Herrin des Kupferbergs oder den unsterblichen Koschtschei.¹⁰⁹

Leitmotivisch vertreten ist dabei das Schneewittchen-Motiv, auf das Rabinowich wiederholt zurückgreift. Zu Beginn des Romans beschreibt die Ich-Erzählerin Mischka folgende Szene:

Als meine Mutter mit mir schwanger war, saß sie oft vor ihrem Schminktischchen, sah lange in den Spiegel und stellte sich ihr Kind vor. Vor ihr lag ein Buch. Ein abgegriffener Stoff, darauf eingestanzte in goldenen Lettern ‘Russische Märchen’. Ihre Hand, klein und elegant, ruht auf einer aufgeschlagenen Seite unterhalb der Überschrift ‘Herrin des Kupferbergs’. Es gibt viele Geschichten von ihr, alle eröffnet mit feierlich großen Schnörkelbuchstaben. Kyrillisch. Auf der anderen Seite eine Illustration hinter einem knisternden Blatt Schonpapier. Durch den matten Schleier lassen sich die Farben nur erahnen. Das Bild zeigt eine Frau mit langem schwarzem Zopf, die sich an eine Malachitwand lehnt. Ihr Kleid, ihre Augen, die aufmerksam und streng wirken, der gemaserte Stein, das Malachitkollier um den blassen Hals: alles ist farbig. Sie versinkt in einem Meer von Grün, löst sich darin auf. Meine Mutter blickt sie an und wünscht sich ein Mädchen, mit einer Haut so weiß wie Schnee und einem Mund so rot wie Blut. (*Spalkopf*: 13)

In diesem Abschnitt verbindet Rabinowich das russische Märchen ‘Herrin des Kupferbergs’ mit jenem von ‘Schneewittchen’. In seinem Buch *The Postmodern Fairytale. Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction* (2007) arbeitet Kevin Paul Smith, in Anlehnung an Gérard Genette (1993), acht unterschiedliche Stilmittel heraus

¹⁰⁹ Zum Nachlesen siehe Martin Schneider (Hg.) (2003): *Russische Zaubermärchen aus der Sammlung Alexander Afanasjews*. Stuttgart: Reclam.

(‘Elements of Intertextual Use of Fairytales’), wie Märchen als Intertexte in literarischen Werken funktionieren. Einige dieser Elemente kommen auch in *Spaltkopf* zum Tragen: ‘Authorised’, ‘Writerly’, ‘Incorporation’, ‘Allusion’, ‘Re-vision’, ‘Fabulation’, ‘Metafictional’, ‘Architext/Chronotopic’ (vgl. Smith 2007: 9-56). Besonders das Stilmittel der ‘Anspielung’ (Smith 2007: 18-34) wird in Rabinowichs Text, wie auch im oben angeführten Zitat, oft verwendet: ‘Recognising an intertextual link between one character and another is an operation that takes place on the threshold between *fabula* and *sjuzet*; although any description necessarily takes place on the surface of the text, recognition usually takes place by comparing the *fabula* description of one character with another’ (ebd. 22). Mit Verweis auf das Schneewittchen-Motiv zitiert Rabinowich Charaktereigenschaften und Aussehen der Märchenfiguren; sie setzt die Versatzstücke jedoch verfremdet ein. Zu Beginn des ‘Sneewittchen’-Märchens der Gebrüder Grimm (Rölleke 1975: 245-265) sitzt die Königin nährend an einem Fenster, dessen Rahmen aus schwarzem Ebenholz gefertigt wurde. Bei Rabinowich befindet sich die Mutter jedoch vor dem Spiegel, wie später Schneewittchens eitle Stiefmutter, die sich ihre Schönheit vom sprechenden Wunderspiegel bestätigen lässt. Anstelle des Nähzeugs hält die Mutter ein Buch mit russischen Märchen in der Hand. Die Farbmotivik wird vom Originaltext übernommen (‘weiß wie Schnee’ und ‘rot wie Blut’), wobei die Farbe schwarz (‘wie Ebenholz’) fehlt. Die Märchen-Farbsymbolik wird in anderen Textstellen wiederholt eingesetzt: Mischkas Mutter beispielsweise trägt wie ihre Tochter einen schwarzen Pagenkopf, Großmutter Ada einen hellroten (vgl. *Spaltkopf*: 15). Rabinowich greift oft nur einzelne Motive und Charakteristika der Texte auf, die zitierten Märchenerzählungen und -figuren bleiben dennoch, da sie Teil des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft sind, erkennbar. Sie erwähnt Märchentitel und an einer Textstelle verweist sie sogar auf die gesamte Erzählung des Schneemädchens Snegurotschka aus der russischen Märchentradition:

Das alte Bauernpaar, das ohne Kindersegen bleibt, löst seine Sehnsucht nach Nachkommen auf unkonventionelle Weise. Die beiden gehen auf ein verschneites Feld und formen dort ein Mädchen aus Schnee. Erschöpft kehren sie abends heim. Am Morgen erwacht das Schneemädchen zum Leben und kommt ihnen in die Bauernstube nach. Die Alten sind verrückt vor Freude. Sie hegen und pflegen ihr Eiskind, das ihnen hilfreich zur Hand geht und ihr Leben erhellt. Solange es Winter ist, geht alles gut. Das Kind wird im Dorf geschätzt und findet Freunde. Als aber der Frühling anbricht und die ersten Sonnenstrahlen wärmen, will es mit den Dorfmädchen Beeren sammeln gehen und beginnt zu schmelzen. Vernunft und Verbot der Eltern siegen. Traurig sitzt das Eiskind im verdunkelten Holzhäuschen und sieht den anderen durchs Fenster nach. Die

Alten trösten es und schärfen ihm ein, den Sommer über nicht mehr hinauszugehen. Eines Abends aber gibt es ein Fest, die Dorfjugend geht zum Tanz. Sie hört die Freundinnen am Fenster nach ihr rufen. Zwei Mal lehnt sie ab. Beim dritten Mal aber hält sie es in der Stube nicht mehr aus, folgt den anderen und tanzt mit ihnen. Das Fest steuert seinem Höhepunkt zu. Ein Feuer wird entzündet. Mädchen und Jungen springen über die Flammen. Das Schneemädchen will nicht kneifen, springt und löst sich in ein Dampfwölkchen auf. No risk, no fun. Manchmal sehen die alten Bauersleute ihr Eiskind noch als Regenbogen über ihrer Hütte stehen. (*Spaltkopf*: 123)

Das Märchen hat dabei die Funktion einer Ergänzung; ‘although it may appear supplementary (or dispensable), the fairytale plot takes on greater importance, becoming a model by which the reader can understand the text’ (Smith 2007: 17). Rabinowich zitiert die Erzählung des Schneemädchens vollständig im Kapitel ‘Baba Yaga Girl’ und verwendet es als eine Art Vorausdeutung und Symbol für Mischkas Schicksal. Mischka rebelliert, nach dem Tod ihres Vaters, gegen die Mutter. Sie geht von zu Hause weg und sucht in der Großstadt, in Musik, Alkohol und Drogen, die Freiheit. ‘Verwundbarkeit und Freiheitsdrang’ (ebd.) kosten dem Schneemädchen das Leben und werden auch Mischka zum Verhängnis.

Märchen zeichnen sich oft durch eine Eindimensionalität der Figurencharakterisierung aus. Die ProtagonistInnen ‘sind gut oder böse, schön oder häßlich und in der Regel korreliert beides – die Schönen sind die Guten, die Häßlichen die Bösen. Grautöne fehlen’ (Schneider 2003: 197). In *Spaltkopf* jedoch bekommen die Figuren, gerade durch die Verwendung von märchenhaften Elementen, eine psychologische Tiefe und Vielschichtigkeit. Vor allem die weiblichen Charaktere (Tochter Mischka, ihre Mutter und Großmutter) werden vor dem Hintergrund von Märchen charakterisiert. Motive aus ‘Schneewittchen’ werden etwa dazu eingesetzt, um die Beziehung von Mutter und Tochter bzw. Mutter und Großmutter darzustellen. ‘Sie zählt die Blicke, die er dem erwachsenen Mädchen nachwirft, und wirft sie in das Schmuckkästchen vorangegangener Beleidigungen. [...] Sie wartet lange, bis sie es ausspricht. Ob er die Tochter schöner finde als sie?’ (ebd. 72f). In einem anderen Textabschnitt sprechen Mischka und ihre Freundin über ihre Mütter. Die Ich-Erzählerin sinniert: ‘Ihre ist kühl und schön wie meine, aber bösertiger. Während sie noch mit der bösen Königin um den Sieg ringt, habe ich mich schon lange in den Wald meines Übergewichts verdrückt und hoffe dort auf den hilfreichen Jäger. Gnadenlos zählt sie mir die Anzeichen des Alterns ihrer Mutter auf [...] Meine Mutter scheint eine sadistische Ader zu entdecken und kleidet mich in zu mädchenhafte, zu enge Kleider’

(ebd. 78). Mischka rebelliert im Roman gegen die Mutter und gegen das Erwachsenwerden. Sie ist übergewichtig und erstickt ihre Pubertät im übermäßigen Essen. ‘Der Duft erwachender Sexualität weht schwach in meine Gefilde. Diese zweite Immigration trete ich lieber gar nicht erst an. Ich wage den Absprung nicht, ich kralle mich am Rand der Kindheit fest [...]’ (ebd. 74). Später dann, als Mischka selbst Mutter einer Tochter wird, kann sie ihren Platz in der Familienabfolge, die eine weibliche ist, nicht mehr zurückweisen. In den Märchen, auf die Rabinowich Bezug nimmt, sind die weiblichen Charaktere, wie etwa die Königin in ‘Schneewittchen’ oder die Hexe Baba Yaga, sehr präsent und dominant gezeichnet. Baba Yaga (vgl. Schneider 2003: 16-23) kommt aus dem slawischen Kulturraum und tritt im Text wiederholt in Erscheinung.¹¹⁰ Mischka wird in *Spaltkopf* von ihrem Freund ‘Baba Yaga Girl’ gerufen (*Spaltkopf*: 123, 133), aber auch sie selbst identifiziert sich mit der Figur. Über das Erwachsenwerden und ihren pubertierenden Körper resümiert sie: ‘Ich werfe alles durcheinander und in einen bodenlosen Topf: Sexualität, Trieb, Angst, alles köchelt vor sich hin, während ich als Baba Yaga in meinem Kessel rühre. Ich bin mir selbst eine Hütte auf Hühnerbeinen, die sich dreht und wendet, wenn man sie ruft’ (ebd. 118). An anderer Stelle heißt es: ‘Ich wollte eine Nixe sein. Es ist sich aber nur eine Baba Yaga ausgegangen’ (ebd. 165). Baba Yaga steht für eine starke weibliche Figur, die jedoch auch etwas Gewalttätiges und Böses an sich hat. ‘Ich würde den schönen Franz [den Vater ihrer Tochter] gerne töten, so wie das Ungeborene vor einer Woche. Eine Baba Yaga darf das. Man kann es sogar von ihr erwarten’ (ebd. 165). Baba Yaga wird in den russischen Märchen entweder als böse Hexe beschrieben, die etwa plant, ihre Nichte zu verspeisen (Schneider 2003: 17). Oder in anderen Erzählungen, wie beispielsweise in ‘Der Meereszar und die weise Wassilissa’ (vgl. Schneider 2003: 122-143), tritt sie als Helferin in Erscheinung. Sie ist nur bedingt mit Hexen aus der deutschen Tradition vergleichbar, obwohl der Wald und das Fliegen gemeinsame Attribute der beiden Märchengestalten sind: So wohnt Baba Yaga in einem Häuschen auf Hühnerbeinen im Wald und fliegt nicht auf einem Besen, sondern in einem Mörser durch die Landschaft. Wie Mischka wandern auch die Märchen von einem Kulturraum in den anderen und verändern sich. Sandra Vlasta stellt in diesem Zusammenhang fest, dass Mischkas Reise

¹¹⁰ Dass Baba Yaga eine wichtige Figur der russischen Mythologie ist, zeigt sich auch in Vladimir Vertlib's Roman *Zwischenstationen* (Erstausgabe Deuticke 1999), der ebenfalls auf Baba Yaga Bezug nimmt (vgl. Vertlib 2005: 52).

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Formen von kulturellem Transfer beinhalte: '[K]ulturelle, identitätsstiftende Konzepte reisen in unterschiedlichem Ausmaß mit der Familie bzw. der Protagonistin mit. Beispiel dafür sind der russischen Tradition entnommene Narrative, wie die Baba Yaga [...]' (Vlasta 2014: 211). Die Figur der Baba Yaga löst Rabinowich aus dem märchenhaft-mythologischen Kontext und überführt sie nach Österreich. In einer Szene etwa beschreibt Mischka den jährlichen Urlaub der Familie in Kärnten und entdeckt dabei eine 'österreichische Baba Yaga':

Wie jedes Jahr pflegt unsere Familie ihren in Sowjetjahren lieb gewordenen Datscha-Aufenthalt im Sommer, der in Russland unter einem Monat nicht als Urlaub, sondern bestenfalls als Witz angesehen wurde, in Kärnten neu zu interpretieren. Zwar fehlt unser Häuschen auf Hühnerbeinen, eine Baracke, in der der wahre Datscha-Herr die Bauzeit seines prächtigen Holzbaus abgewartet hatte, und die er uns dann jeden Sommer überließ [...] Dafür haben wir eine österreichische Baba Yaga aufgetan. [...] Ein halb verfallenes Gasthaus am Waldrand, unweit von zwei kleinen, im dunklen Dickicht gelegenen Moorteichen mit sanftem Wasser, in dem man wie in warmer Tinte schwimmen kann. Das Gasthaus wird von einer einäugigen Dame geführt. Seit ihrer Jugend betreibt sie hier eine Pension. (*Spaltkopf*: 110)

Die 'österreichische Baba Yaga' behält, obwohl sie in abgewandelter Form in Erscheinung tritt, Attribute der mythologischen Figur.

Neben den märchenhaften Elementen durchzieht die fiktive Figur des Spaltkopfs, die auch titelgebend für den Roman ist, leitmotivisch die Erzählung. Ein gespaltener Kopf steht für die Metapher des 'Dazwischen', das sich auf Mischkas Emigrationsgeschichte bezieht; ein Auge des Kopfes blickt nach Russland, das andere nach Österreich. Im Kopf sitzen das Denken und die Sprache, die sowohl vom russischen als auch vom deutschen Kulturraum geprägt werden. Der Spaltkopf wird im Text selbst als eine Art Ungeheuer beschrieben, mit dem den Kindern gedroht wird, wenn sie sich weigern, abends ins Bett zu gehen:

Wir sollen ins Bett, sonst, droht meine Mutter mit erhobener Stimme und Zeigefinger: 'Sonst kommt der Spaltkopf.' [...] Großmutter Ada legt noch nach. Angeblich kann sie ihn bereits gangaufwärts hören. 'Er ist schon bald da. Wenn ihr nicht unter der Decke verschwindet, dann schwebt er über euch und frisst eure Gedanken.' 'Er saugt euch die Seelen aus!' Ada öffnet einladend die Tür. [...] 'Er hat keinen Körper' [...] 'Kann man denn nichts, gar nichts gegen ihn tun?', hauche ich. 'Doch, Mischka, doch!', sagt meine Mutter. 'Du musst ihn sehen. Wenn du ihn sehen kannst, hat er keine Macht mehr über dich.' (Ebd.18f)

Die Figur des Spaltkopfs erinnert an das Wesen 'Odradek' aus Franz Kafkas Erzählung 'Die Sorge des Hausvaters' (1919). Odradek lässt sich wie der Spaltkopf nur schwer

bestimmen: es ähnelt einer ‘flache[n] sternenartige[n] Zwirnspule’, hat keine Herkunft, keinen Ursprung und keinen ‘festen Wohnsitz’. Während der Spaltkopf bei den Kindern Angst hervorruft, beäugt der Hausvater Odradek mit Besorgnis. Beide sind Symbole für das ‘Unheimliche’ und ‘Fremde’. Freud geht in seinem Aufsatz über ‘Das Unheimliche’ (1919: 297-324) der Bedeutung des Wortes nach und setzt es in Opposition zum ‘Heimlichen’. Mit Blick in den Duden lässt sich das Wort ‘heimlich’ vom mittelhochdeutschen ‘heim(e)lich’ ableiten und meint ‘vertraut’, ‘einheimisch’ oder ‘nicht fremd’ (vgl. Duden 1963: 257f, Freud 1919: 299). Demnach wäre also das Unheimliche der Etymologie nach das Fremde. Ausgehend von der Wortbedeutung versucht Freud zu erörtern, mit Verweisen auf E.T.A. Hoffmanns ‘Der Sandmann’, was ein Gefühl des Unheimlichen hervorrufen könne. Er entwickelt verschiedene Erklärungen für das Unheimliche; eine dieser ist die Verdrängung, aus der auch der Spaltkopf seine ‘Unheimlichkeit’ speist.¹¹¹ Freud meint, ‘dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist. Die Beziehung auf die Verdrängung erhellt uns jetzt auch die Schellingsche Definition, das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist’ (Freud 1919: 314f). In der Figur des Spaltkopfes artikuliert sich das Verdrängte und Unbewusste der Familie. An einer Stelle in Rabinowichs Text erscheint der Spaltkopf als ‘teilnahmsloser Vampir, aufmerksam, unsichtbar, bedrohlich, [er] hat jedoch etwas unangenehm Persönliches, ein privates Ungeheuer, auf meine Familie angesetzt, maßgeschneidert’ (*Spaltkopf*: 22). Spaltkopf ist nicht wie Märchen, Teil des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft; er ist ‘privat’ und ‘maßgeschneidert’, d.h. eine Erfindung der Autorin selbst. Rabinowich spielt mit dem Mythos der Herkunft und so behaupten fälschlicherweise vereinzelt KritikerInnen in ersten Rezensionen zum Roman, ‘Spaltkopf’ sei eine Figur der russischen Mythologie (Niedermeier 2009: 26).

¹¹¹ Freud nennt als eine weitere mögliche Erklärung des Unheimlichen die Wiederkehr der Toten bzw. der Untoten (vgl. Freud 1919: 315), die bei Kafkas Odradek zum Tragen kommt. Während der Spaltkopf seine Unheimlichkeit aus der Verdrängung gewinnt, erscheint Odradek dem Hausvater ‘unheimlich’ und fremd, da er ihn überleben wird. In Kafkas Text heißt es: ‘Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche’ (Kafka 1919: 172).

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Präsent in Mischkas Familie ist ein Geheimnis, das von ihrer Großmutter gehütet und in Form des Spaltkopfs im Text sichtbar wird. Wirft man einen Blick auf die formale Struktur des Romans, so finden sich kursiv gedruckte Passagen, die zum Teil sehr lyrisch anmuten und mystische Züge tragen. Auffallend sind bestimmte Phrasen, die wiederholt eingesetzt werden; so beispielsweise: *‘Igor. Nicht Israel’* (*Spaltkopf*: 20). Beim erstmaligen Lesen des Romans erschließen sich diese Textstellen nur schwer. In ihnen spricht die Stimme des Spaltkopfs, die, in zum Teil kryptischen Anspielungen, vom Familiengeheimnis erzählt, dessen Erbe Mischka zu spüren bekommt. Das Trauma der Vergangenheit, das in die Gegenwart hineinreicht, wird in diesen Abschnitten sichtbar. Teil der verdrängten Geschichte ist die jüdische Identität der Familie. Mischka wächst auf, ohne sich ihrer jüdischen Herkunft bewusst zu sein. Eher beiläufig erfährt sie von ihren jüdischen Wurzeln. Als Kind fragt Mischka ihre Mutter: “Wer sind Juden eigentlich? [...] Ich glaube, ich hab sie mal im Fernsehen gesehen. Die singen und tanzen sehr lustig und haben so geschlitzte Augen, oder?” [...] “Nein, mein Schatz”, sagte sie bestimmt. “Juden, das sind wir” (ebd. 53f). Bezug genommen wird im Roman auch auf den grassierenden Antisemitismus und die Verfolgungen, denen Juden in der Sowjetunion ausgesetzt waren (vgl. ebd. 57). Der historische Kontext wird aber nicht unmittelbar mit Mischkas Familiengeschichte in Verbindung gebracht. Baba Sara, Mischkas Großmutter väterlicherseits, sprach noch Jiddisch; der Rest der Familie schweigt über die jüdische Vergangenheit oder versucht diese, wie Großmutter Ada, gar von sich abzuschütteln:

Großmutter Ada rümpft die Nase. Nach dem Essen mit der Familie des Schwiegersohnes Lev beschließt sie, weitere Treffen höflich abzusagen. Die neue Verwandtschaft kocht viel und zu fett, isst viel, redet viel und schämt sich nicht, offen Jiddisch, eine Sprache, die kein vernünftiger Mensch, kein Literat je in den Mund nehmen würde, zu sprechen! Selbst wenn sie manche Worte verstehen sollte, sie würde es sich niemals anmerken lassen. Ada verzieht das Gesicht, als wäre etwas Übelriechendes an ihr vorbeigetragen worden. (Ebd. 86)

Gegen Ende der Erzählung schließlich kommt Mischka hinter das Familiengeheimnis, das ihre Großmutter Ada Zeit ihres Lebens mit sich trug: Nach einem antisemitischen Pogrom in ihrer Kindheit traf Ada den Entschluss, ihre jüdische Identität zu verheimlichen. Aus der jüdischen ‘Rahel’ wurde die christliche ‘Ada’.

Sie ändert den Namen ihres Vaters, der sie verraten hätte, von Israil in Igor. Sie nennt sich Ada. Nicht Rahel.

*Sie hängt sich ein Kreuz um.
Sie ist blauäugig und blond, sie ist unauffällig.
Ada Igorowna. Die zukünftige Professorin. (Ebd. 156)*

Die Textpassage, die das Geheimnis der Großmutter lüftet, ist wieder kursiv gesetzt; es ist Spaltkopf, der das Verschwiegene in Worte fasst. Im Roman spricht er meist aus einer personalen bzw. auktorialen Erzählperspektive. Gegen Ende des Romans jedoch tritt er das erste Mal in 'Ich'-Form in Erscheinung.

*Ich, ihr Spaltkopf, werde ihr folgen, werde ihr ihren Schmerz nehmen, ihre Freude und ihr Begehren, werde aufmerksam größer und größer wachsen. Mein Hunger wächst mit. Sie wird mir ihre Kinder überlassen.
Ich bin treu. Ich kann alles nehmen. (Ebd. 156)*

Das Possessivpronomen 'ihr' verdeutlicht nochmals, dass Spaltkopf ein 'privates' Ungeheuer ist. Spaltkopf ist das Symbol für das Trauma der Familie, das Großmutter Ada an ihre Enkelin Mischka weiterreicht. Das Trauma, da es von Ada nicht aufgearbeitet werden konnte, wurde ins Unbewusste verdrängt, taucht jedoch – auf formaler Ebene im Text in Form der kursiv gesetzten Passagen, bei Ada in Form von Albträumen ('Nachts besucht sie der Schatten des Schreckens [...] Dann wirft sie die doppelte Menge ihres gewohnten Schlafmittels, nach dem sie längst süchtig ist, ein', *Spaltkopf*: 128) – immer wieder zutage. Mit der Aufdeckung des Familiengeheimnisses durch Mischka wird das Erbe an die nächste Generation, d.h. die Weitergabe des Traumas ('Sie wird mir ihre Kinder überlassen'), unterbunden. Aleida Assmann meint, mit Verweis auf Gadamer, dass der '[...] intergenerationelle Nexus des Traumas [...] nur unterbrochen werden [kann], wenn es gelingt, die unbewussten und abgespaltenen Anteile des Traumas in bewusste Formen von Erinnerungen zu überführen' (Assmann 2006: 94). Und mit dieser Bewusstmachung des Verdrängten endet auch Rabinowichs Roman. Mischka reist nach Russland, besucht das Grab ihres verstorbenen Vaters und trifft ihre russischen Verwandten, denen sie sich mittlerweile entfremdet fühlt. Mischkas Mutter meinte einmal zu ihrer Tochter, wenn sie den Spaltkopf sehen könnte, dann hätte dieser keine Macht mehr über sie (vgl. *Spaltkopf*: 18f). Zum Schluss gelingt es Mischka, sich aus seinem Einflussbereich zu befreien:

Aus dem spiegelnden Fensterglas blickt mich ein seltsames Gesicht an. Halslos, gasförmig, flächig und viel größer als mein eigenes, das ich durch es hindurchscheinen sehe. Ich erkenne ihn sofort. Der Spaltkopf. Die Strudel, die in seiner gallertartigen Hülle träge auf und niedersteigen, haben die Farbe des Weißenachthimmels. Er besitzt

keine klar erkennbaren Züge. Sein Inneres ist in ständiger Umschichtung begriffen. Ein Wabern, das um meinen Kopf herum pulsiert und mich überlagert. Seine Augen, schwarze, bodenlose Löcher ohne Augenweiß und Pupille, starren mich an. Riesig sind sie. Sie verleihen dem furchterregenden Kopf etwas Kleinkindhaftes, Niedliches.

Ich nähere mich ihm vorsichtig, bis Nase und Stirn die kühle Scheibe berühren und ich durch ihn in die St. Petersburger Hinterhöfe tauche und nur noch die Häuser ringsum zu sehen sind. (Ebd. 185)

Mit Verweis auf den Schluss des Romans deutet Andrea Reiter die Figur des Spaltkopfs, nicht als eine Metapher des 'Dazwischen', sondern als eine Art 'superego able to devour the individual [...] If the Spaltkopf embodies the immigrant's place, then it does so in a psychological sense. This would give Rabinowich and her narrative alter ego some control over it. Contrary to the postcolonial subject, Mischka herself has the power to change her situation' (Reiter 2013: 166). Mischka in *Spaltkopf*, aber auch Diana, die Protagonistin in Rabinowichs zuletzt erschienenen Roman *Die Erdfresserin* (2012) sind keine Opfer, sondern handlungsmächtige Figuren, die von Rabinowich als stark und größtenteils selbstbestimmt gezeichnet werden.

Mythische und märchenhafte Züge sowie intertextuelle Verweise auf biblische Motive zeigen sich auch in Dinevs *Engelszungen*.¹¹² Bereits der Titel verweist auf den biblischen Kontext. Im ersten Korintherbrief (1 Kor 13), 'Das Hohelied der Liebe', steht zu lesen:

(1) Wenn ich mit den Zungen der Menschen und der Engel rede, doch Liebe nicht habe, bin ich ein tönendes Metall oder eine klingende Schelle. (2) Und wenn ich Prophetengabe besitze und um alle Geheimnisse weiß und alle Erkenntnis, und wenn ich allen Glauben habe, daß ich Berge versetze, doch Liebe nicht habe, so bin ich nichts [...] (8) Die Liebe hört niemals auf. Ob Prophetengaben, sie gehen zu Ende; ob Reden in Zungen, sie werden aufhören; ob Erkenntnis, sie nimmt ein Ende.¹¹³

Die 'Zungen der Engel' werden in dieser Bibelstelle mit 'Liebe' in Verbindung gebracht, die dem Reden erst Sinn gibt. Auch 'Engelszungen' in Dinevs Text stehen für Sinnlichkeit und Liebe. Mladen Mladenov (er ist Iskrens Vater und Funktionär in der

¹¹² Besonders in seinen dramatischen Arbeiten wie *Russenhuhn* (1999) oder *Das Haus des Richters* (2007) greift Dinev auf Mythen zurück. Vgl. zur Funktion von Mythen und Märchen in Dinevs Texten: Bürger-Koftis, Michaela (2008): 'Dimitré Dinev: Märchenerzähler und Mythenflüsterer der Migration'; Hielscher, Martin (2006): 'Andere Stimmen – andere Räume. Die Funktion der Migrantenliteratur in deutschen Verlagen und Dimitré Dinevs Roman "Engelszungen"' sowie Schweiger, Hannes (2004): 'Entgrenzungen. Der bulgarisch-österreichische Autor Dimitré Dinev im Kontext der MigrantenInnenliteratur'.

¹¹³ Ich zitiere den Abschnitt aus der Ausgabe von Vinzenz Hamp; u.a. (Hg.) (1995): *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments bebildet von Friedensreich Hundertwasser*. Augsburg: Pattloch.

kommunistischen Partei) besucht regelmäßig die Prostituierte Isabella. ‘Er übte [...] manchmal seine Reden bei ihr und hörte sich sehr ernst ihre Kritikpunkte an. Er nahm zur Kenntnis, daß Worte wie Marxismus und Leninismus sehr unerotisch und emotionslos klangen [...]’ (*Engelszungen*: 113). Über ihn sagen seine Parteikollegen und Zuhörer, er spreche mit ‘Engelszungen’: “‘Ich höre nur Gutes über Sie, Genosse Mladenov. Von Ihren Reden, von Ihren Taten”, hatte ihm sogar der Genosse Shivkov persönlich einmal bei der Eröffnung der Plovdiver Messe gesagt. “Dieser Mensch hat eine Engelszunge, erzählt mir jeder, der Sie gehört hat”’ (*Engelszungen*: 333). Martin Hielscher deutet darauf hin, dass der Romantitel auf zwei Bedeutungen verweist: ‘[Er] bezieht sich sowohl auf die Macht der Sprache, die beides, Poesie und Propaganda, sein kann, hat darüber hinaus auch eine erotische und religiöse Dimension. Die Zunge bringt Lust beim intensiven Kuss und beim Oralverkehr, und die Hure Isabella trägt Züge eines Schutzengels, wenn sie ihren Einfluss bei Iskrens Vater, dem mächtigen Genossen Mladenov, mildernd und, was seine Reden anbelangt, sprachlich verfeinernd geltend macht’ (Hielscher 2006: 202). Zur erotischen Funktion von Mladenovs ‘Engelszungen’ heißt es im folgenden Textbeispiel: “[Der Genosse Shivkov] hat mir erzählt, ich hätte die Zunge eines Engels”, hatte Mladen später, von Isabellas Schenkeln umrahmt, erzählt. “Worauf wartest du dann noch. Laß mich auch diese Zunge spüren”, hatte sie mit ihm gescherzt. Und als er dann, die Wonne einer gleichmäßig in seinem Körper verteilten Müdigkeit genießend, neben ihr lag, hörte er sie sagen, “Der Genosse Shivkov hat recht”’ (*Engelszungen*: 334). In der Figur des Busfahrers Angel Angelov verknüpft Dinev die Motive der Zunge und des Engels. Maria, Jordans Frau und Svetljós Mutter, verliebt sich in Busfahrer Angel Angelov. Die Metapher des Engels spiegelt sich hier bereits in seinem Namen wider. Als Jordan Angel aufsucht, um mit ihm über seine Frau zu sprechen, stellt er ihm die Frage: ‘[...]“Sag mir, was regt meine Frau am meisten auf, was gefällt ihr, was macht sie richtig scharf? Du verstehst, was ich meine... ich habe es irgendwie nie richtig herausgefunden”’ (ebd. 396). Angel gibt ihm zur Antwort, dass es die Zunge sei, die Maria an ihm gefällt. Daraufhin tötet Jordan den Liebhaber seiner Frau und schneidet ihm die Zunge, die für ihn nun eine Art Trophäe darstellt, ab. Mit dem Motiv der Zunge schließt auch der Roman. Iskren lernt in Wien Nathalie kennen, die ihm eines Abends ihre Liebe gesteht: “‘Ich hab mich in dich verliebt.” Das war das erste Mal, daß er es in dieser Sprache hörte, deswegen schienen ihm die Worte so fremd zu klingen. Gleich danach wurden die Zungen in seinem Mund zwei, und es war gut so, denn mit zwei Zungen hatte noch nie ein Mensch sprechen können. Jedes Wort leidet

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

darunter, das eigene wie das fremde, jedes, das dazwischen gerät und das Spiel zu verderben sucht, zweier einander sehr nahe gekommener Seelen' (*Engelszungen*: 598).

Neben der Zunge spielt das biblische Motiv des Engels eine zentrale Rolle. Iskren und Svetljo treffen das erste Mal am Wiener Zentralfriedhof, vor dem Grab des 'Engels Miro', aufeinander. In seinem Leben war der Serbe Miro ein Gauner und Verbrecher gewesen, der jedoch gegen Ende geläutert wurde und dazu überging, Gutes zu tun. Er ist nun der Engel aller Einwanderer und Flüchtlinge: 'Und wenn man so einer sei und verzweifelt, dann brauchte man nur an sein Grab gehen, ihm Blumen oder etwas anderes zu bringen und um Hilfe zu bitten, und so wie zu seinen Lebzeiten würde er jeden erhören. Engel konnte man nicht nach ihren Papieren fragen oder ihre Paßfotos und Visa mißtrauisch ausmustern und mit ihren Erscheinungen vergleichen. Also blieb einem entweder diesem Gerücht zu glauben oder darüber zu lachen' (*Engelszungen*: 583f). Dinevs Roman wie auch seine anderen literarischen Arbeiten sind von Hoffnung und Zuversicht geprägt. Obwohl es in vielen seiner Texte um Geschichten von Migranten, Asylsuchenden und Einwanderern geht, die oft mit schwierigen Lebensumständen zu kämpfen haben, verliert der Erzähler nie seinen humoristisch-ironischen Ton. Dinevs literarische Sprache, Humor und Ironie, die prägend für die Lektüre des Textes sind, werden sehr positiv in den Rezensionen zu *Engelszungen* hervorgehoben. Tilman Krause etwa schreibt anerkennend in der Tageszeitung *Die Welt* über Dinevs Sprachkunst:

Es ist ein Witz, der bis in die Mikrostruktur seiner Texte hineinreicht, bis in die Namen seiner Figuren (Baumeister hören gerne auf den Namen 'Schutt'), bis auf die Anordnung seiner Sätze, bei denen sich Dinev als ein Meister des Zeugmas erweist, jener rhetorischen Figur, die von einem Verb die unterschiedlichsten, gemeinhin nicht zusammengedachten Sachverhalte abhängig macht. Zum Beispiel, um beim Baumeister Schutt zu bleiben: 'Er war in Wien zur Welt, durch die Ohrfeigen seiner Eltern zur Vernunft, im Prater zu seinem ersten Kuß und durch einen Leichtsinn zu Frau und Kind gekommen'. (Krause 2005: 2)

In einem Interview, in dem Dinev über das Schreiben in deutscher Sprache reflektiert, zeigt sich, woher der positive und zuversichtliche Grundton seiner Texte kommt: 'Wenn ich deutsch schreibe, fühle ich mich ganz anders. Es ist, als hätte ich einen Eiszapfen in der Hand, und den muß ich solange halten, bis er zu schmelzen beginnt. Und jeder kleine Tropfen ist ein Wort, das geboren wird. Die Worte kommen zwar nicht fließend, aber dafür kennt jedes Wort die Wärme meines Körpers' (Dinev 2000: 43). Diese 'körperliche Wärme' spiegelt sich im Schreiben wider, auch dann, wenn seine Figuren

Tragik, Ungerechtigkeit, Gewalt ausgesetzt sind oder mit schwierigen Lebensumständen zu kämpfen haben. Der zuversichtliche und humoristisch-ironische Ton eines scheinbar allwissenden Erzählers erinnert an Märchenerzählungen und ist charakteristisch für Dinevs Texte. In *Engelszungen* ist die Erzählzeit darüber hinaus viel kürzer als die erzählte Zeit, die sich beinahe über ein Jahrhundert und unterschiedliche Generationen erstreckt. Dennoch hinkt der Vergleich zum Märchen, denn Dinev entwirft sein Familienepos vor dem Hintergrund realer politischer und historischer Ereignisse. Märchenerzählungen selbst sind oft losgelöst von Raum und Zeit ('Es war einmal...') bzw. diese Angaben sind 'unpräzise [...], so daß der Hörer oder Leser erst gar nicht in die Versuchung kommt, die Märchenhandlung für Realität zu halten' (Schneider 2003: 197f). In *Engelszungen* jedoch werden historische Daten genannt, die der Erzählung einen realistischen und authentischen Charakter geben:

Als Sdravka im Februar des Jahres 1914 ihr erstes Kind gebar, hatte Bulgarien zwei Kriege hinter sich [...] Im September 1916 gebar Sdravka ihr zweites Kind. Es war wieder Krieg, das Kind wieder ein Mädchen [...] Als im Oktober 1921 ihr drittes Kind zur Welt kam, war wieder Friede. Trotzdem waren die Leute traurig. Es war nur einer gestorben, aber es war der Volksdichter Ivan Vasov,¹¹⁴ und er wurde gerade in Sofia, in Anwesenheit des Königs, aller Minister und fast aller Bürger der Stadt, beige setzt [...] Es regierte gerade die Bauernpartei von Alexander Stambojjski. Ihre Parteifarbe war orange, und bald wurde alles orangefarben [...] Ihr viertes Kind gebar Sdravka im Juli 1923. Da war die Welt nicht mehr orange. Ein Monat vorher wurde in Sofia ein Militärputsch verübt und Stambojjski abgesetzt, sechs Tage später wurde er umgebracht. Sein Blut war rot. Die Kommunisten hatten die bessere Farbe gewählt [...]. (*Engelszungen*: 77f)

Dinev verknüpft wie Rabinowich eine 'reale' Ebene mit einer märchenhaft-fantastischen; Motive von Märchen und Mythen werden dazu eingesetzt, um eine *andere* Wirklichkeit zu artikulieren. Die Schreibweisen der Autoren erinnern an die Kunstströmung des 'magischen Realismus'. Markus Clauer merkt etwa in seiner Rezension in *Die Zeit* über Dinevs *Engelszungen* an: 'In seinem tragisch-magischen Realismus, traumschön geschrieben, ist *Engelszungen* ein [Roman] mit Hang zur ausgleichenden Gerechtigkeit' (Clauer 2003: 21). In wissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit literarischen Texten, die vom magischen Realismus beeinflusst werden, auseinandersetzen und die auch einen Versuch einer Begriffsdefinition vornehmen, fällt auf, dass eine genaue Charakterisierung und Bestimmung der künstlerischen Strömung

¹¹⁴ Vgl. Der Schriftsteller Ivan Minčev Vazov wurde 1850 in Sopot geboren und starb 1921 in Sofia.

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

des ‘magischen Realismus’ schwierig ist (vgl. Aldea 2011, Hegerfeldt 2005, Scheffel 1990). Dem Begriff ‘magischer Realismus’ werden zwei ‘Gründungsväter’ zugeschrieben (Scheffel 1990). Der deutsche Kunsthistoriker Franz Roh verwendete ihn erstmals in den 1920er Jahren und machte damit auf die bildnerischen Arbeiten des Malers Franz Haider aufmerksam. ‘Magischer Realismus’ zeigte sich für ihn in der Malerei des Nachexpressionismus. Unabhängig von Roh, jedoch ungefähr zur gleichen Zeit, tauchte der Terminus zudem beim italienischen Schriftsteller und Publizisten Massimo Bontempelli auf. In der deutschen Literatur ordnete man vereinzelt Texte und Autoren wie Ernst Jünger, Friedo Lampe, Ernst Kreuder oder Hermann Kasack, die zwischen den 1920er und 1950er Jahren publizierten, dem ‘magischen Realismus’ zu (Scheffel 2000: 526). Charakteristisch für diesen seien laut Scheffel fünf Hauptmerkmale:

(1) im Ansatz realistisch, d.h. direkter Bezug auf die zeitgenössische Lebenswelt; (2) geschlossene Erzählform im Unterschied zu Texten des Surrealismus; (3) homogener Bau der erzählten Welt, d.h. kein Konflikt zwischen zwei unterschiedlich begründeten Ordnungen der Wirklichkeit wie in der Phantastik; (4) Stabilität der erzählten Welt [...] (5) im Unterschied zum Realismus des 19. Jhs. Einbindung eines Geheimnisses in die erzählte Welt und Brechung des realistischen Systems durch eine Verbindung spezifischer formaler oder auch inhaltlicher Mittel [...]. (Scheffel 2000: 526)

Obwohl sich auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur einzelne AutorInnen und Texte finden, auf die die Charakteristika eines ‘magischen Realismus’ zutreffen, so beispielsweise *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass, werden vor allem Texte lateinamerikanischer, später auch postkolonialer AutorInnen, unter dem Begriff rezipiert (vgl. Aldea 2011, Hegerfeldt 2005). Die Literatur von Autoren wie Gabriel García Márquez (z.B. *Cien años de soledad* 1967, Titel in deutscher Übersetzung *Hundert Jahre Einsamkeit* 1970) oder auch Salman Rushdie (z.B. *Midnight's Children* 1980) wird als ‘magischer Realismus’ gelesen. *Engelszungen* erinnert an *Midnight's Children*, denn wie Rushdie versteht es Dinev, das Schicksal seiner literarischen Figuren eng an historische Ereignisse zu knüpfen und gleichzeitig das Phantastische in seine Erzählung miteinzubeziehen. Aldea nennt, in Anlehnung an Brenda Cooper,¹¹⁵ Kennzeichen wie ‘deformation of time and space, a Bakhtinian use of carnivalesque and polyvocality, and

¹¹⁵ Vgl. Brenda Cooper (1998): *Magic Realism in West African Fiction*. New York: Routledge.

narrative irony' (Aldea 2011: 5), die in den Texten zu finden sind und sowohl Dinevs als auch Rabinowichs Erzählen prägen.

Durch die Verfremdung, die der magische Realismus vornimmt, verschiebt sich der Blick auf die Wirklichkeit. 'In rendering metaphors, stories, dreams or magical beliefs real on the level of the text, magical realist fiction re-evaluates modes of knowledge production generally rejected within the dominant Western paradigm' (Hegerfeldt 2005: 3). Obwohl Hegerfeldt auf postkoloniale AutorInnen verweist, kann die Aussage auch auf Schreibende wie Dinev und Rabinowich übertragen werden. Salman Rushdie fasste die 'andere' Perspektive, die zugewanderte Schreibende mitbringen, unter dem Begriff der 'stereoscopic vision'. Sie haben keinen 'whole sight', wie vielleicht AutorInnen, die in dem Land geboren und dort sozialisiert wurden, sondern verfügen über eine 'stereoscopic vision', 'because they [...] are at one and the same time insiders and outsiders in this society' (Rushdie 1992: 19). Mit dieser 'stereoscopic vision' ist es ihnen möglich, eine 'andere' Perspektive auf die Gesellschaft eines Landes zu entwickeln, die sich auch in ihren literarischen Texten widerspiegelt. Dinev etwa nimmt in all seinen Texten auf politische Um- und Missstände, auf den schwierigen Alltag von Flüchtlingen und Asylsuchenden Bezug; er verpackt seine Kritik jedoch in Ironie und Humor.

[Im Flüchtlingslager Traiskirchen] trafen Svetljo und Sascho zwei andere Bulgaren. Spas und Ilija hießen sie. Von ihnen erfuhren sie, daß das wichtigste Wort auf Deutsch das Wort 'Arbeit' sei. Darum drehe sich das Leben eines Flüchtlings. Solange man keine Arbeit habe, brauche man an gar nichts anderes zu denken. Denn ohne sie könne man jederzeit abgeschoben werden. (*Engelszungen*: 538) Nun begannen sie fiebrig Arbeit zu suchen. Untertags suchten sie, nachts lagen sie in Altafs Zimmer, starrten an die Decke und versuchten den Tag zu vergessen. In der Armee hatte Svetljo den Schnee gehaßt, nun liebte er ihn, denn wenn es schneite, gab es Arbeit. Man durfte dann Schneeschaufeln. Alle Flüchtlinge liebten den Schnee. Deswegen waren ihre Blicke so oft auf den Himmel gerichtet. Leider schneite es viel zu selten in Wien. [...] Es war eben nicht auf alles Verlaß, was der Himmel versprach. Also schauten die beiden lieber, was die Erde zu bieten hatte. Man konnte Zettel vor der Universität verteilen oder plakatieren oder Blut spenden. Das schienen anfangs die einzig zugänglichen Tätigkeiten auf österreichischem Boden zu sein. Für Blut und Werbung gab es keine Saison. Nichts wurde häufiger gebraucht. (Ebd. 544)

Magischer Realismus in *Engelszungen* und *Spaltkopf* drückt eine *andere* Perspektive aus und schafft damit ein 'vollständigeres, tiefergehendes Bild' der Wirklichkeit (Scheffel 1990: 52). '[M]agic realist fiction is very much a literature of the real insofar as it scrutinizes and recreates the experience of living in a complex and frequently

confusing world' (Hegerfeldt 2005: 7). Im Vergleich zu anderen Schreibweisen ist der magische Realismus vielleicht sogar eher dazu imstande, die Komplexität und Vielschichtigkeit der Wirklichkeit wiederzugeben. In Rabinowichs *Spaltkopf* geben die Intertexte der Märchen dem Schreiben eine psychologische Tiefe und artikulieren das Unbewusste und Verdrängte d.h. die jüdische Vergangenheit der Familie, die auch Teil einer 'Wirklichkeit' sind. Bei Dinev ist es vor allem die Verbindung von realen, mythisch-märchenhaften Stilmitteln und einer Ironie, die die Komplexität der Wirklichkeit offenlegen.

14.3 Sprach-Bilder und Bildersprache

Ich lebe in Bildern. Ich sehe alles in Bildern, meine ganze Vergangenheit, Erinnerungen sind Bilder. Ich mache die Bilder zu Sprache, indem ich ganz hineinsteige in das Bild. Ich steige solange hinein, bis es Sprache wird. (Mayröcker 2007: 5)

In Anna Kims als auch in Julya Rabinowichs Texten zeigt sich eine Nahbeziehung von Bild und Text. Während aber Kim in *Die Bilderspur* versucht, mittels einer sehr lyrischen Sprache Bilder zu formen, geht dem Roman *Spaltkopf* das Bildliche dem Schriftlichen voran. Das Malerische und das Schreiben sind bei Rabinowich eng miteinander verbunden (vgl. Rabinowich 2003: 27) bzw. in *Spaltkopf* zeigt sich, dass zuerst eine bildliche Darstellung später dann die schriftliche beeinflusste.¹¹⁶ Im Gegensatz zum schriftlichen Text ist ein Bild vielmehr dazu in der Lage, Unbewusstes und Verdrängtes sichtbar zu machen:

Bilder tauchen im Gedächtnis vor allem dort auf, wohin keine sprachliche Verarbeitung reicht. Das gilt besonders für traumatische und vorbewußte Erfahrungen. [...] Wurde die Schrift als unmittelbare Emanation des Geistes interpretiert, so wird das Bild als unmittelbarer Niederschlag eines Affekts bzw. des Unbewußten gedeutet. (Assmann 1999: 220)

Bei der Lektüre von Rabinowichs Texten, zeigt sich eine Nähe zum psychoanalytischen Bereich; so zählt sie nicht zuletzt Arthur Schnitzler zu einem ihrer Lieblingsautoren (vgl. Bichler 2012). In einem Interview merkt sie dazu auch, mit Verweis auf ihren

¹¹⁶ Deutlich zeigt sich dies meiner Meinung nach in der doch sehr bildlichen Beschreibung des Spaltkopfes zum Schluss des Romans (*Spaltkopf*: 185).

zuletzt erschienenen Roman, an: 'Die Erdfresserin war für mich ein Versuch, eine psychoanalytische Herangehensweise mit Malerei zu verknüpfen. Daraus sind Bilder entstanden, die man analytisch deuten kann' (ebd.).

Das Spaltkopf-Ungeheuer als Metapher für das Unbewusste und Verdrängte hat seinen Ursprung unter anderem in künstlerischen Arbeiten ihres Vaters Boris Rabinovich. Die Autorin organisierte im Frühjahr 2013 eine Ausstellung mit dem Titel 'meeting jedermann. rabinovich revised' im Jüdischen Museum Wien mit Zeichnungen und Werken ihres verstorbenen Vaters. Der Titel erinnert an Hugo von Hofmannsthals Stück *Jedermann*, das jährlich im Rahmen der Salzburger Festspiele aufgeführt wird. Bei Rabinowich kann der gewählte Titel durchaus als politische Persiflage verstanden werden. Der 'Jedermann' im bürgerlichen Salzburg wird jedes Jahr massenwirksam inszeniert, während ihr 'Jedermann' im jüdischen Museum in Wien mit der Ausstellung erstmals nach langer Zeit wieder im Licht der Öffentlichkeit steht. Es ist nicht der reiche Mann, der vor seinem Tod zum christlichen Glauben findet, sondern der jüdische Boris Rabinovich, der von seiner Tochter in einer besonderen Ausstellung geehrt wird. Es fällt auf, dass sich der Nachname des Vaters von jenem seiner Tochter und seiner Frau, der Künstlerin Nina Werzhbinskaja-Rabinowich,¹¹⁷ unterscheidet. Das 'w' ersetzte er durch ein 'v'. 'Wie viele Kunstschaaffende wollte auch Boris Rabinovich sich von der nichtkunstschaaffenden Person, die er als Jugendlicher, als Student, als Industriedesigner gewesen war, zumindest ein Stück weit entfernen. Wie auch für andere war die Änderung des Namens ein Mittel zum Zweck, denn diese Namensänderung bewirkt nicht nur in Märchen, nicht nur in Golemgeschichten die Verwandlung der Person, eine Erweckung einer anderen Identität, sondern durchaus auch im realen Leben' (Rabinowich 2013: 10).

¹¹⁷ Homepage von Nina Werzhbinskaja-Rabinowich: <http://www.ninawr.com/> [13.07.2013].

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN



Abb. 2: *Jedermann II* (1984), *Jedermanns Hinterkopf* (1983) und *Jedermanns Großer Bruder* (1983)

Programmatisch für Boris Rabinovichs Arbeiten (vgl. Abb. 2) ist das Verborgene. Im Ausstellungskatalog umschreibt die Autorin das Werk ihres Vaters folgendermaßen: ‘Dieses Verborgene, Verhüllte, nur von Finsternis versteckte, variiert zwischen Tuchfalten, starren Papiermasken, weißen an Malewitsch gemahnenden Quadraten, die mitten in das Gesicht des Portraitierten gesetzt werden, in ausdruckslos glatten Metallschichten. Das wahre Gesicht ist weder vor noch hinter der Maske zu finden’ (Rabinowich 2013: 4).

Beeinflusst unter anderem von den Arbeiten ihres Vaters entstand Rabinowichs literarische Figur Spaltkopf.

Mein Spaltkopf, das Wesen, das mein Erstlingswerk prägte, hatte zwei Geburtshelfer: als erstes Vaters Jedermann-Gestalten. Als zweites meine Erfahrungen im Psychotherapiebereich während der Dolmetschsitzungen mit Patienten. Das Verdrängte, das zu stiller und geradezu verstörend großer Macht über das Bewusstsein erlangte, veränderte in beunruhigender Art und Weise. Fast wie eine fremde Wesenheit, die Kontrolle über den Patienten ergriff, sobald er im Therapieverlauf zu verdrängen begann: alles änderte sich, die Tonlage wurde tiefer und dumpf, der Gesichtsausdruck froh zu einer Art Maske. War dieser Prozess durchschritten, das Schmerzhafte erfolgreich tief in den unbewussten Schichten verborgen, geriet die Mimik wieder in Bewegung, kehrte die Stimme zu ihrer Ausgangslage zurück, der Patient wusste nicht mehr, worüber wir gerade gesprochen hatten, war aber weniger angreifbar als zuvor. Doch so bewusst ich diesen Prozess erlebte und mit verfolgte, so tief verborgen waren meine eigenen kindlichen Ängste und Inspirationsquellen, die ich erst lange nach Erscheinen des Buches identifizieren konnte als ebenjene. (Rabinowich 2013: 12)

Vor dem literarischen Spaltkopf schaffte Rabinowich im Rahmen ihrer Abschlussarbeit an der Universität für angewandte Kunst in Wien 2006 Ölbilder mit dem Titel ‘Spaltkopf’ (vgl. Kospach 2011). Sie sind im dominanten Rotton gehalten, teilweise mit Textstücken versetzt und auch auf Rabinowichs Autorenwebsite abgebildet (vgl. Abbildungsverzeichnis dieser Arbeit). Die Bilder haben wie Boris Rabinowichs *Jedermann*-Figuren etwas Maskenhaftes und Bedrohliches an sich.

Im Vergleich zu Jula Rabinowich in *Spaltkopf* experimentiert Anna Kim in ihrem Text *Die Bilderspur*, der im Klappentext als ‘Künstlernovelle’ angekündigt wird, viel stärker mit der lyrischen Sprache und verfremdet diese.¹¹⁸ Rabinowich ‘übersetzt’ bildnerische Darstellungen in Sprache; Anna Kim wählt den umgekehrten Weg und formt aus Sprache Bilder: ‘Im Sommer regnet es abends kleine Teiche. Mittags schwitzen die Straßen menschenleer, über dem Horizont spielt Gewitter Ziehharmonika’ (*Bilderspur*: 68). In den Rezensionen zu *Die Bilderspur* wird vor allem das sprachliche Moment positiv hervorgehoben. In der österreichischen Wochenzeitung *Die Furche* heißt es beispielsweise:

[D]ie Autorin [ist] in der Sprache so sehr zu Hause, dass sie sich schon wieder leisten kann, sich an ihren Umbau zu machen, sich nach ihren Vorstellungen darin einzurichten

¹¹⁸ Vgl. Schwaiger, Silke (2010): ‘Schreibweisen der Migration. Neue sprachexperimentelle Tendenzen und interkulturelle Fragestellungen’. In: Mitterer, Nicola, Wintersteiner, Werner (Hg.): *ide. Weltliteratur*, Heft 1-2010, 34. Jahrgang, S. 46-54. In dem Aufsatz nehme ich exemplarisch Bezug auf Anna Kims *Bilderspur*. Einige Gedanken aus dem Aufsatz fließen in dieses Kapitel mit ein.

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

– und sie gerade dadurch zu verfremden. In freizügigem Umgang mit grammatikalischen Regeln, einer Fülle von Wortneuschöpfungen, überraschenden Vergleichen und neuen Bildern bringt Anna Kim die deutsche Sprache zum Klingen [...]. (Dengscherz 2005: 19)

Ihre ersten literarischen Schreibversuche machte Anna Kim in der Dramatik und der Lyrik. Im Gespräch mit mir resümiert sie über ihre Schreibabsicht, die hinter *Die Bilderspur* steht, folgendermaßen:

Das hat mich immer an Literatur gestört, dass es nicht möglich ist, Gleichzeitigkeit auszudrücken [...] Und ich habe immer nach einer Form gesucht, mit der es möglich wäre [...] [*Die Bilderspur*] war von Anfang an ein Experiment. Also die Grenzen der Grammatik einfach aufzuweichen und auch Sätze, die grammatikalisch ganz ungewohnt sind. So ungewohnt, dass sie grammatikalisch schon fast falsch sein könnten. Das war das eine [...] die Gleichzeitigkeit von Bildern, die in der Kunst existiert, in die Sprache versuchen zu übersetzen. (Anna Kim im Gespräch mit der Verfasserin am 28.08.2011)

Kim definiert sich als Autorin stark über die österreichische Literaturtradition, an die auch ihr Debüt anzuknüpfen versucht. Ihr eigenes Schreiben sieht sie unter anderen von AutorInnen wie Friedericke Mayröcker, Ernst Jandl und Konrad Bayer beeinflusst (vgl. Kim im Gespräch mit der Verfasserin am 28.08.2011). Die literarischen Arbeiten der drei AutorInnen zeichnen sich durch einen experimentell-lyrischen und avantgardistischen Stil aus, der auch kennzeichnend für *Die Bilderspur* ist. ‘Abschied-Nehmen’ und ‘Fremdheit’ setzt Kim in ihrem Text als wiederkehrende Motive ein. Die ‘Fremdheit’ spiegelt sich nicht nur als Leitmotiv auf inhaltlicher, sondern auch auf sprachlicher Ebene, wie im Überschreiten sprachlicher Normen, in Worterweiterungen und Neuschöpfungen, wider. Neben einer sehr eigenwilligen Syntax sind im Text unzählige Wortneuschöpfungen zu finden. So beginnt die Erzählung mit: ‘Ihre Hände heißen Greifzu’ (*Bilderspur*: 9). Nicht selten werden Substantive zu Verbkonstruktionen. ‘Man findet mich schlafend, ein Orgelabdruck auf den Wangen. Maulwurfe mich von der Bank, werde von Edith untergehakt’ (ebd. 27) oder ‘Straßensackgassen im Stadtkern, weite Wandlöcher der Verbindungsarm. Dächer ducken paarweise unter dem Druck des Himmels, auf Zehenspitzen sehe ich über ihre Schultern’ (ebd. 42). Oft bilden Assoziationen oder synästhetische Wahrnehmungen Ausgangspunkte für Textpassagen. ‘Inzwischen entfiel mir völlig der Klang seiner Stimme, den Klang seiner Handschrift behielt ich’ (ebd. 11).

Programmatisch für Kims ‘Künstlernovelle’ ist ein Zitat aus Ludwig Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen*, das die Autorin dem Text voranstellt:

Ein Bild hielt uns gefangen.
 Und heraus konnten wir nicht,
 denn es lag in unserer Sprache,
 und sie schien es uns nur
 unerbittlich zu wiederholen. (*Bilderspur*: 5)

Das Wittgenstein-Zitat nimmt auf eine Strategie der Lyrik Bezug, die sich Kim aneignet: Wiederholung wird in *Die Bilderspur* mit Verfremdung verknüpft bzw. Wiederholung erzeugt Verfremdung. Kim greift wiederholt Passagen und ‘Bilder’ auf, wobei etwa die Erzählperspektive wechselt. Ein Beispiel zur Verdeutlichung: Im ersten Abschnitt von *Die Bilderspur* spricht ein ‘Ich’, die Tochter des Malers, später aber wechselt die Autorin in die personale Erzählperspektive: aus dem ‘Ich’ wird ein ‘K’ (vermutlich stellvertretend für das ‘Kind’) und aus dem ‘Vater’ wird ein distanzierendes ‘der Mieter’. Die nachfolgenden Textpassagen zeigen den Perspektivenwechsel:

<p>Die Pinsel bleiben gewaschen, gespült. [...] <u>Vater</u> beginnt, Privates zu bündeln, Papiere zu horten, Kleider zu packen. <u>Ich frage</u> warum. <u>Er versucht</u> zu erklären, nimmt Wörter zwischen die Zähne, bringt knirschend die eine, andere Ausflucht hervor. Stottert, <u>ich müsse bleiben, ich</u> hätte mich angepasst, er wollte keine Wurzeln ausreißen, er aber müsse gehen, er deutet auf das Haus, das rote Dach, die kletternden Ziegel, Heimat haben. (Ebd. 18) [Hervorhebungen durch die Verfasserin dieser Arbeit]</p>	<p><u>Der Mieter</u> wäscht alle Pinsel, ordnet Zeichnungen, Skizzen, Fertiges, Unfertiges, verstaut sie in Kisten, zerlegt die Staffelei, beginnt, Privates zu bündeln, Papiere zu horten, Kleider zu packen. <u>K.</u> <u>fragt</u> warum. <u>Er versucht</u> zu erklären, nimmt Wörter zwischen die Zähne, bringt knirschend die eine, andere Ausflucht hervor. Stottert, <u>sie müsse bleiben, sie</u> habe sich angepasst, er wolle keine Wurzeln ausreißen, er aber müsse gehen, er deutet auf das Haus, das rote Dach, die kletternden Ziegel, Heimat haben. (Ebd. 76) [Hervorhebungen durch die Verfasserin dieser Arbeit]</p>
--	--

Beim Lesen wirken die wiederholten (Bild)Passagen vertraut und gleichzeitig fremd. Durch den Wechsel der Subjekte und Perspektiven bekommt der Text nochmals eine andere Qualität von ‘Fremdheit’. ‘Ein Bild hielt uns gefangen’, heißt es im Wittgenstein-Zitat. Durch Wiederholung wird einerseits etwas ‘Neues’ geschaffen (z.B. ein ‘neuer’, noch unbekannter Aspekt der Vater-Tochter Beziehung entworfen). Andererseits dreht sich der Text ausschließlich um die Vater-Tochter Beziehung, um die Motive des Abschied-Nehmens und der Fremdheit, die in unterschiedlichen Ausprägungen im Text verhandelt werden. So ist es anfänglich eine kulturelle und sprachliche Fremdheit zwischen Vater und Tochter, der wiederholt von seiner Tochter

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

Abschied nimmt, um in seine Heimat zurückzukehren. Später geht es um den letzten Abschied, das lange Sterben des Vaters: 'Im dritten Jahr: Haut und Knochen mein Vater, nur noch Ohren und Hände, die leben [...]' (*Bilderspur*: 30). Da aus der Perspektive der Tochter erzählt wird, hält sie das Sterben anfänglich für eine Art Spiel und meint 'Jede Sekunde würde er aufstehen, das Kostüm von den Knochen streifen. [...] Er spielte den Tod vor, so viele Male, warum sollte ich glauben, warum jetzt' (ebd. 32). Auch im Sterben des Vaters zeigt sich Fremdheit; so resümiert die Tochter wiederholt 'Er ist mir fremd im Sterben' (ebd. 30 und 31). Eine narrative Erzählung und Handlungsabfolge sind in *Die Bilderspur* nur rudimentär vorhanden; geht es doch primär darum, die familiäre Beziehung zwischen Vater und Tochter herauszuarbeiten. Im Gespräch mit mir beschreibt Anna Kim ihr literarisches Debüt als eine Art 'Experiment':

Nach der *Bilderspur* habe ich Zweifel bekommen, ob die lyrische Sprache überhaupt... eine gute Methode ist, um bestimmte Inhalte auszudrücken oder überhaupt Inhalte auszudrücken, weil es so stark um Melodie, um Rhythmus geht. Und ich habe auch begonnen, das Konzept der Schönheit infrage zu stellen [...] Die Schönheit, die wir sprachlich erarbeiten, ist auch so eine Schönheit, so eine typische Schönheit und das hat mich dann auch begonnen zu langweilen [...] Dann habe ich begonnen gegenständlicher zu werden in meinem Schreibstil [...] (Anna Kim im Gespräch mit der Verfasserin am 28.08.2011)

In ihren nachfolgenden Texten wendet sich Anna Kim zunehmend von der Lyrik ab und wird, wie sie anmerkt, 'gegenständlicher'. Von ihrem Debüt zu nachfolgenden Publikationen wie *Die gefrorene Zeit* (Droschl 2008), *Invasionen des Privaten* (Droschl 2011) oder *Anatomie einer Nacht* (Suhrkamp 2012) zeigt sich eine deutliche Entwicklung weg von der lyrischen Sprache, hin zur (poetischen) Prosa.

14.4 Zusammenfassung und Ausblick

In den Debütromanen entwerfen die AutorInnen transnationale Familienerzählungen, die eine weibliche Genealogie fokussieren. Deutlich wurde, dass Dinev, Rabinowich als auch Kim mit dem literarischen Prinzip der Verfremdung arbeiten und damit eine *andere*, vielschichtige Wirklichkeit entwerfen. In Kims *Die Bilderspur* zieht sich 'Fremdheit' leitmotivisch durch den Text und findet auch formal, etwa in den Wortneuschöpfungen oder im Wiederholen (und damit Verfremden) von Sprach-Bildern, Niederschlag. Auch in *Spaltkopf* verflechtet Rabinowich Inhalt und Form. Das Motiv der Verdrängung spiegelt sich auf formaler Ebene in den kursiv gesetzten Spaltkopf-Passagen wider. Dinev und Rabinowich arbeiten mit vielen mythischen, märchenhaften und biblischen Intertexten. In Form von intertextuellen Anspielungen etwa verfremden sie die übernommenen Texte und Motive und legen so eine komplexere Wirklichkeit offen.

In ihren späteren literarischen Arbeiten entfernen sich Dinev, Kim und Rabinowich von den (eigenen) Familien-Geschichten. *Engelszungen* bleibt Dinevs bislang einzig veröffentlichter Roman. 2005 erschien im Deuticke Verlag sein Erzählband mit dem Titel *Ein Licht über den Kopf*, der neben neuen Erzählungen auch bereits veröffentlichte aus seinem (vergriffenen) *edition exil* Sammelband *Die Inschrift* (2000) enthält. Zuletzt publizierte Dinev im Residenz Verlag den Essayband *Barmherzigkeit. Unruhe bewahren* (2010). In den vier sehr politischen Essays setzt sich der Autor mit dem Verständnis von 'Barmherzigkeit' auseinander und zeigt, warum barmherziges Handeln wichtig für eine funktionierende Gesellschaft ist.

Nach *Spaltkopf* legte Rabinowich zwei weitere Romane vor: *Herznovelle* (Deuticke 2011) und *Die Erdfresserin* (Deuticke 2012). *Herznovelle* erinnert nicht nur vom Titel an Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1925), sondern findet auch in der Handlung Anklang an diese. In Rabinowichs Buch geht es um eine Frau, die sich nach einer Herzoperation in ihren Arzt verliebt, der ihr Herz 'berührte'. Die Frau verfällt in manische Sehnsucht und sucht immer wieder seine Nähe. Doch er wahrt Distanz und erwidert ihr Werben nicht. In ihrem zuletzt erschienenen Roman *Die Erdfresserin* beschreibt Rabinowich das Schicksal ihrer Protagonistin Diana. Diese hat in ihrer Heimat Dagestan studiert, findet jedoch als Regisseurin am Theater keine Anstellung. Die schwierige ökonomische Lage in der russischen Republik und die finanzielle Sorge

IV LITERARISCHE SCHREIBWEISEN

um ihr krankes Kind und ihre Familie veranlassen sie, das Land zu verlassen. In der Hoffnung auf eine bessere Zukunft zieht es sie nach Westeuropa. Diana landet schließlich in Wien und verdient sich als illegale Prostituierte ihren Lebensunterhalt. Wie andere literarische Protagonistinnen von Rabinowich ist Diana, im Gegensatz zu den männlichen Figuren, dominant gezeichnet und auch auf ihren eigenen Vorteil bedacht. Als sich der Polizist Leo in sie verliebt, wittert Diana die Chance auf finanzielle Sicherheit, um für sich und ihre Familie zu sorgen. Über ihre Beziehung zu Leo resümiert Diana folgendes:

Er wird wohl bald in Frühpension gehen, und dann hat er keinen Wert mehr für mich. Ich hoffe jedenfalls, dass er keinen Wert mehr für mich haben wird, ich kann einen weiteren Krüppel an meiner Seite nicht brauchen, der keinen Nutzen abwirft. (*Erdfresserin*: 66) Ich will nicht, dass Leo gesund wird. Ich will ihn haben, ganz, mit Haut und Haar, aber nicht lange, so wie man sich absichtlich ein kurzlebigen Haustier nimmt und von Anfang an weiß, dass die Verantwortung nicht lange währen wird. Wenn er gesund wird, braucht er weder meine Hilfe noch den Rat der Karten. (Ebd. 84)

Rabinowich macht Dianas Schicksal und Handeln vor einem ökonomisch-sozialen Hintergrund begreiflich, ohne sich jedoch eines Opferdiskurses zu bedienen.

Im Gegensatz zu Dinev und Rabinowich spielt Österreich in Kims Texten als literarischer Schauplatz keine Rolle. Ort der Erzählung in *Die geforene Zeit* (Droschl 2008) ist der Kosovo; in *Invasionen des Privaten* (Droschl 2011) sowie *Anatomie einer Nacht* (Suhrkamp 2012) geht es um Grönland. In ihren Texten fokussiert Kim den Blick auf historisch-gesellschaftliche Brüche in kollektiven Erzählungen. Diese Einschnitte sind im Kosovo durch Folgen des Krieges entstanden, in Grönland durch die Kolonialgeschichte des Landes. Wie im Kosovo führte Kim auch in Grönland Recherchen und Interviews vor Ort durch. Sie verbrachte einen Monat in Ost- und einen Monat in Westgrönland (vgl. Kim im Gespräch mit der Verfasserin am 28.08.2011). Im Zuge des Reiseprojektes 'mitSprache unterwegs' entstand der Essayband *Invasionen des Privaten*. Alle ihrer bisher veröffentlichten Bücher sind gekennzeichnet durch Einsamkeit, die in den Zwischen-Existenzen und Orten zu finden sind. *Die geforene Zeit* erzählt eine Liebesgeschichte vor dem Hintergrund der Folgen des Kosovokrieges 1998/99. Die Ich-Erzählerin des Romans arbeitet beim Roten Kreuz in Wien und hilft bei der Suche nach Vermissten im Kosovo. Bei ihrer Arbeit lernt sie den jungen Kosovo-Albaner Luan Alushi kennen, der bereits seit sieben Jahren seine vermisste Frau Fahrie sucht. Die Ich-Erzählerin und Luan kommen sich im Laufe der Recherchen

näher und es entwickelt sich eine Liebesgeschichte zwischen den beiden. Im Roman geht es um das Sichtbarmachen brüchiger Lebensläufe und Identitäten, die der Krieg als Folge hinterließ. Luan hat sein eigenes Leben aufgegeben und opfert sich ganz der Suche nach Fahrie. ‘[D]ein Leben eingefroren in dem Moment, als du Fahries Verschwinden entdeckst, ach nein, es ist nicht dein Leben, das eingefroren ist, sondern deine Zeit, gefrorene Zeit, die nicht zählt, von der du dir wünschst, sie würde endlich vergehen, dabei vergeht sie, da gefroren, unendlich langsam’ (*Gefrorene Zeit*: 32). Sein Lebensinhalt besteht darin, Informationen und Erinnerungen zu sammeln, die ihm beim Auffinden seiner Frau behilflich sein könnten. Diese Einsamkeit der ‘Zwischen-Existenz’, die sich in Luan, aber auch im Stadtbild artikuliert, wird in Anna Kims zuletzt erschienenen Grönland-Roman *Anatomie einer Nacht* nochmals zugespitzt. In diesem erzählt die Autorin die letzten Stunden von elf Menschen, die sich in der Nacht vom einunddreißigsten August auf den ersten September 2008 in der kleinen, verarmten ostgrönländischen Stadt Amarâq das Leben nehmen. Im Prolog heißt es:

Die Epidemie fand ihren Höhepunkt im Spätsommer, an der Schwelle zum Herbst. Die elf Selbstmorde geschahen innerhalb von fünf Stunden, in der Nacht von Freitag auf Samstag, ohne Vorwarnung, ohne Ankündigung, ohne Abmachung. Das Sterben breitete sich seuchenartig aus, die Opfer schienen sich nur durch Berührung oder durch einen Blick infiziert zu haben –

im Nachhinein sprach man von einer Krankheit. (*Anatomie*: 9)

Das Beklemmende für LeserInnen von *Die gefrorene Zeit* und *Anatomie einer Nacht* sind die Einsamkeit und die omniprésente Vergangenheit, die in den Texten zum Ausdruck gebracht werden. In ihren jüngsten schriftstellerischen Arbeiten setzte sich die Autorin verstärkt mit ihrer Herkunft auseinander. In der *Album*-Beilage der Tageszeitung *Der Standard* veröffentlichte sie literarische Reiseberichte über Südkorea und Japan (vgl. 16.11. 2013: A1-A2 und 11.01. 2014: A10); zudem wählte sie für ihr neuestes Romanprojekt Südkorea als literarischen Schauplatz.

Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, den Aushandlungsprozess von kultureller, migrantischer Identität um das Kulturzentrum *exil* nachzuzeichnen, sowie die Bedeutung bzw. den Beitrag von *exil* und von zugewanderten AutorInnen in der österreichischen Literaturlandschaft sichtbar zu machen. Darüber hinaus sollte zu einem besseren Verständnis von AutorInnenbiografien und Schreibweisen beigetragen werden. Als Rahmen für die Analyse von (AutorInnen)Interviews und von literarischen Texten dienten Theorien zur kulturellen Identität und Gemeinschaft sowie zu soziologischen und ästhetischen Kanonisierungsprozessen.

Als Titel dieser Arbeit wählte ich, in Anlehnung an Vladimir Vertlib (2007), die Metapher der ‘Schwelle’, ein Ort an dem Austausch stattfindet und der sowohl ‘Übergang’ als auch ‘Grenze’ bedeutet. Dieses widersprüchliche Verständnis spiegelte sich auch bei *exil* wider. *Exil*, so wurde im Analysekapitel deutlich, ist kein Ort zum Verweilen, sondern setzt sich zum Ziel, literarische Debüts der AutorInnen zu veröffentlichen, sie dann aber weiter an größere Verlage zu vermitteln. Der Verlag spielt eine große Rolle, wie die AutorInnen als Schreibende im öffentlichen Diskurs wahrgenommen werden – so hat der Verlagswechsel bei Dinev bzw. die Verleihung des Rauriser Literaturpreises an Rabinowich und ihr Wechsel zu Deuticke dazu beigetragen, dass sie als AutorInnen in der österreichischen Literaturlandschaft sichtbar und vom akademischen Betrieb, den Medien und dem Lesepublikum verstärkt wahrgenommen wurden. Der Blick auf die unterschiedlichen AutorInnenbiografien zeigte, dass diese sehr heterogen sind und sich die AutorInnen selbst sehr unterschiedlich als Schreibende inszenieren bzw. wahrgenommen werden möchten. Anna Kim versucht sich so autonom als möglich zu positionieren und lehnte anfänglich alle Interviews ab, in denen es weniger um ihr literarisches Schreiben, sondern vielmehr um ihre Migrationsbiografie gehen sollte. Andere AutorInnen wie Simone Schönnett und Grace Latigo hingegen betonen bewusst kulturelle Differenz und Herkunft.

Heterogen sind nicht nur die Biografien, sondern auch die literarischen Schreibweisen. Ziel der Arbeit war es nicht, das Schreiben zugewanderter AutorInnen thematisch und inhaltlich auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, sondern auf die unterschiedlichen Schreibweisen und literarischen Umsetzungen der von *exil* forcierten Themen hinzuweisen. Betont werden sollten Heterogenität und Vielfalt, die sich im

literarischen Schaffen der AutorInnen widerspiegeln. In den *exil* Preistexten wurde jedoch deutlich, dass sich die AutorInnen durchaus auch gesellschaftskritisch äußern; geht es doch in vielen Texten um Rassismus und Exotismus (Latigo, Kim), um interkulturelle Konflikte (Tahayori, Cakir) oder strukturelle Diskriminierung (Dinev). Die AutorInnenintentionen was literarische Schreibweisen betrifft sowie die ‘Literarizität’ der Texte sind sehr unterschiedlich – kulturelle Differenz wird in manchen Texten fortgeschrieben, andere wiederum durchbrechen Diskurse um das ‘Eigene’ und ‘Fremde’, umgehen Klischees und literarische Gemeinplätze.

Trotz der unterschiedlichen AutorInnenbiografien und Schreibweisen, ist vielen Texten ein politisches Moment eigen. Was Anna Kim in unserem Gespräch in Bezug auf ihr Schreiben reflektiert, ist prägend für das literarische Schaffen vieler anderer AutorInnen ‘mit Migrationshintergrund’:

Ich glaube, es gibt etwas, das wahrscheinlich bei allen meinen Büchern gleich bleiben wird und das ist, dass ich den geschichtlichen und politischen Hintergrund niemals ausblenden würde. [...] Ich finde es verantwortungslos, wenn man so etwas tut; im Namen der Kunst, weil es so etwas ist wie eine Zensur. Etwas so Elementares auszublenden wie die realen politischen Verhältnisse finde ich schlecht. Wobei es sicherlich auch auf das Buchprojekt ankommt, natürlich. Ich würde es jetzt nicht verallgemeinern. [I]ch denke, dass ich vielleicht auch aufgrund meiner Biografie – und das wird immer anspekuliert – vielleicht stimmt es ja auch, das habe ich jetzt nicht überdacht eigentlich, aber dass ich immer schon mit einer gewissen Politik auch konfrontiert wurde, nämlich mit der Politik der Differenz; eigentlich kann ich das nicht ausblenden. Und selbst, wenn ich eine Liebesgeschichte schreiben würde, würde der historische und politische Hintergrund auch vorkommen. (Kim im Gespräch mit der Verfasserin am 28.08.2011)

Literatur kann nicht von der Gesellschaft getrennt werden, in der sie entsteht. Das Politische, das Kim anspricht, ist nicht mit geteilten Erfahrungen einer Gruppe verbunden. Das kollektive ‘Wir’ einer (Gast-) Arbeitergeneration in den 1970er Jahren erwuchs der gemeinsamen Erfahrung und veranlasste die AutorInnen, sich in Schriftstellerkollektiven zu organisieren. AutorInnen wie Dinev, Rabinowich und Kim teilen keinen gemeinsamen biografischen Erfahrungshorizont; dafür sind ihre Biografien viel zu unterschiedlich. Das Politische ist bei Ihnen an das Individuelle gekoppelt. ‘Eine Unterscheidung zwischen dem Privaten und dem Politischen gibt es für mich nicht; ich finde sie absurd und eigenartig’, resümiert Anna Kim (Bichler 2012: A3). Das Entwerfen literarischer Erzählungen vor dem Hintergrund politischer und historischer Zusammenhänge erinnert an Gilles Deleuze und Félix Guattaris Diktum

FAZIT

einer ‘kleinen Literatur’ (1976: 24-39). Ein Merkmal dieser Literatur sei, dass sich ‘jede individuelle Angelegenheit unmittelbar mit der Politik verknüpft’ (ebd. 25). In ihren Debütromanen *Bilderspur*, *Spaltkopf*, *Engelszungen* zeigte sich, dass die AutorInnen sich mit ihrer eigenen Migrationsgeschichte und Biografie auseinandersetzen. Die Familiengeschichten, die sie vor dem Hintergrund des Poetischen entwerfen, zeigen mit den literarischen Mitteln der Intertextualität und der Verfremdung eine komplexere Wirklichkeit auf. Zudem stellen ihre literarischen Protagonistinnen nationalstaatliche Konzepte von Herkunft und Muttersprache, Heimat und Nation infrage und versuchen eine Revision dieser. In nachfolgenden literarischen Arbeiten entfernen sich die drei AutorInnen zunehmend von der eigenen Migrationsgeschichte; dennoch bleiben aber auch die später gewählten (politischen) Themen eng mit ihrer eigenen Identität und Geschichte geknüpft.

Aus der Beschäftigung mit dem Kulturzentrum *exil* und ausgewählten AutorInnen um die *edition exil*, ergaben sich neue Fragestellungen bzw. Themenbereiche, deren Auseinandersetzung jedoch den Rahmen und den Umfang dieser Arbeit gesprengt hätten. Für zukünftige Arbeiten gäbe es weitere Bereiche, die Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen sein könnten:

- ‘Diskurs der Bereicherung’ aus linguistischer Perspektive: In Kapitel 13.1. diskutierte und problematisierte ich, aus einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Perspektive heraus, den Aspekt der ‘Bereicherung’, der der Literatur zugewanderter AutorInnen zugeschrieben wird. Interessant wäre jedoch ergänzend eine textgenetische und linguistische Untersuchung der Texte. Was bringt z.B. Dinevs *Engelszungen* linguistisch Neues für die deutsche Sprache? Wichtig wäre dabei, sich die Überarbeitung der Texte durch das Verlagslektorat anzusehen – was wird als ‘Bereicherung’ empfunden und was schlichtweg als Fehler?
- Literarische Anfänge von zugewanderten und nicht-zugewanderten AutorInnen: Was sind die Unterschiede und Gemeinsamkeiten? Welche Rolle spielt die soziale und biografische Herkunft bei ihrer Positionierung als Schreibende? Gibt es (thematische) Unterschiede in den literarischen Schreibweisen?
- Literarische Entwicklung: Im Feuilleton und in der Sekundärliteratur fanden bislang von Rabinowich und Kim vor allem ihre Debütromane große Beachtung. Es wäre wünschenswert, sich ihr gesamtes Werk anzusehen – welche Themen und Motive verarbeiten sie in ihren späteren Texten? v.a. Anna Kims *Die gefrorene Zeit* und

Anatomie einer Nacht wurden bislang in der wissenschaftlichen Diskussion vernachlässigt.

In der *edition exil* finden sich neben Julya Rabinowichs *Spaltkopf* weitere sehr bemerkenswerte literarische (Roman)Debüts von AutorInnen, die im Rahmen dieses Projektes nicht genannt wurden. AutorInnen wie Sohn Young, Alma Hadzibeganovic oder Denis Mikan sind nicht mehr literarisch tätig und daher auch nicht (mehr) als AutorInnen in der Öffentlichkeit präsent. Ihre Texte aber, Alma Hadzibeganovics *ilda zuferka rettet die kunst* (2000), Denis Mikans *Emil* (2002) und Sohn Youngs *leimkind* (2007), hätten eine größere literarische Aufmerksamkeit durchaus verdient.

LITERATURVERZEICHNIS

I PRIMÄRLITERATUR UND SEKUNDÄRTEXTE ZU DEN EINZELNEN AUTORINNEN

> Anthologien der *edition exil* 1997 – 2013 <

- STIPPINGER, Christa (Hg.) (2013): *preistexte 13*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2012): *preistexte 12*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2011): *preistexte 11*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2010): *preistexte 10*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2009): *preistexte 09*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2008): *preistexte 08*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2007): *10 jahre exil literaturpreise. best of 10*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2007): *preistexte 07. passwort*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2006): *sprachflüge*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2005): *wortstürmer*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2004): *sprachsprünge*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2003): *wortbücken*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2002): *kulturbrüche*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2001): *grenzgänger*. Wien: Edition Exil.
DIES. (2000): *fremdland*. Wien: Edition Exil.
DIES. (1999): *outsider in*. Wien: Edition Exil.
DIES. (1998): *weltenzwischenwelten*. Wien: Edition Exil.
DIES. (1997): *schreiben zwischen den kulturen*. Wien: Edition Exil.

A) SEHER ÇAKIR

ÇAKIR, Seher (2004): *Mittwochgedichte*. Türkisch-Deutsch. Berlin: Hans Schiller.

DIES. (2007): 'Hannas Briefe'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *best of 10*. Wien: Edition Exil, S. 45-54.

[Erstabdruck in: Stippinger, Christa (Hg.) (2005): *wortstürmer*. Wien: Edition Exil, S. 27-35.]

DIES. (2007): 'Migrantenliteratur'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *passwort 07*. Wien: Edition Exil, S. 7-9.

DIES. (2009): *Zitronenkuchen für die 56. Frau*. Wien: Edition Exil.

DIES. (2012): *Ich bin das Festland*. Wien: Edition Exil.

ÇAKIR, Seher (2005): "Ich lebe in vielen Sprachen" Seher Çakır im Gespräch'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *wortstürmer*. Wien: Edition Exil, S. 37-47.

BEIG, Stefan (2010): 'In zwei Kulturen beheimatet', *Wiener Zeitung* 10.08.2010.

http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/mehr_kultur/39750_In-zwei-Kulturen-beheimatet.html [letzter Zugriff am 15.01.2013].

BEIG, Stefan (2012): 'Träume am Festland', *Wiener Zeitung* 27.07.2012.

http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_integration/gesellschaft/475953_Traeume-am-Festland.html [letzter Zugriff am 15.01.2013].

DISOSKI, Meri (2010): "Ich mache Literatur und Punkt!" Seher Çakır im Gespräch', *dastandard* 15.02.2010.

<http://dastandard.at/1265851881267/Interview-Ich-mache-Literatur-und-Punkt> [letzter Zugriff am 15.01.2013].

B) DIMITRÉ DINEV

DINEV, Dimitré (2000): *Die Inschrift*. Erzählungen. Wien: Edition Exil.

DERS. (2003): 'In der Fremde schreiben'. In: *Ausblicke* 17, Mai 2003, S. 4-5.

DERS. (2005): *Ein Licht über dem Kopf*. Wien: Deuticke.

DERS. (2006): *Engelszungen*. München: btb Verlag Random House.

DERS. (2007): 'Boshidar'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *best of 10*. Wien: Edition Exil, S. 57-63.

[Erstabdruck in: Stippinger, Christa (Hg.) (2000): *fremdland*. Wien: Edition Exil, S. 23-28.]

DERS. (2010): *Barmherzigkeit. Unruhe bewahren*. St. Pölten, Salzburg: Residenz.

DINEV, Dimitré (2000): "Wenn ich deutsch schreibe, ist es, als ob ich einen Eiszapfen in der Hand halte" Dimitré Dinev im Gespräch mit der Herausgeberin'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *fremdland*. Wien: Edition Exil, S. 29-43.

DERS. (2005): 'Dimitré Dinev, Schriftsteller, im Gespräch mit Dr. Eberhard Büssem'. *alpha-Forum, Bayerischer Rundfunk*, Sendung vom 30.05.2005, 20.15 Uhr. <http://www.br.de/fernsehen/br-alpha/sendungen/alpha-forum/dimitre-dinev-gespraech100.html> [letzter Zugriff am 15.01.2013].

DERS. (2007): 'Dimitré Dinev im Gespräch', *fm5* 04.05.2007.

<http://www.fm5.at/Dimitr%C3%A9%20Dinev%20im%20Gespr%C3%A4ch/> [letzter Zugriff am 15.01.2013].

DERS. (2009): "es ist fast ärgerlich einfach". Dimitré Dinev im Gespräch mit Ulrike Freitag', *ausreißer. Die Grazer Wandzeitung*, Ausgabe 28, Mai/Juni 2009.

LITERATURVERZEICHNIS

<http://ausreisser.mur.at/online/es-ist-fast-aergerlich-einfach-interview-mit-dimitre-dinev>
[letzter Zugriff am 15.01.2013].

DERS. (2010): 'Dimitré Dinev spricht über das Problem der Eliten'. Interview
zusammengefasst von Marina Delcheva, *Das Biber*, Mai 2010.

<http://www.dasbiber.at/content/dimitr%C3%A9-dinev-spricht-%C3%BCber-das-problem-der-eliten>
[letzter Zugriff am 15.01.2013].

BRAUNSPERGER, Gudrun (2003): 'Engel aus Stein mit Handy', *Die Presse* (Spectrum)
15.11.2003, S. VII.

CLAUER, Markus (2003): 'Sterne so fern wie der Schlaf', *Die Zeit* Nr. 51, 11.12.2003, S.
21.

FENKART, Iris (2010): "'Europäischen Geist gibt es längst'". Dimitré Dinev im Gespräch
mit Iris Fenkart, *Wiener Zeitung* (Feuilleton) 08.07.2010, S. 13.

FESSMANN, Meike (2004): 'Im Warteraum der Illegalität', *Süddeutsche Zeitung* 14.07.
2004, S. 16.

JANDL, Paul (2003): 'Generation Lada. Dimitré Dinev – ein bulgarischer Schriftsteller
in Wien', *Neue Züricher Zeitung* 08.12.2003, S. 20.

KRAUSE, Tilman (2005): 'Wer viel wandert, hört auch viel', *Die Welt* 05.03.2005, S. 2.

RATHMANNER, Petra (2003): 'Ein Engel unter Emigranten', *Falter* 10.10.2003, S. 5.

STUIBER, Peter (2003): 'West-östlicher Dinev', *Die Presse* (Schaufenster) 19.09.2003,
S. 11-13.

ZEYRINGER, Klaus (2003): 'Engel mit Handy', *Der Standard* (Album) 08.11.2003, S.
A6.

'Bulgaren in Wien', *Der Spiegel*, Ausgabe 21, 17.05.2004, S. 166.

C) ANNA KIM

KIM, Anna (2000): 'irritationen'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *fremdland*. Wien:
Edition Exil, S. 9-14.

DIES. (2002): 'exile'. In: *Zwischenwelt* Nr. 2, S.12.

DIES. (2002): 'Bilderspuren'. In: *manuskripte* Nr. 156, S. 20-23.

DIES. (2003): 'Das unbedingte Berühren'. In: *manuskripte* Nr. 162, S. 28-29.

DIES. (2004): 'Verborgte Sprache'. In: *Zwischenwelt* Nr. 1, S. 36-37.

DIES. (2004): *Die Bilderspur*. Graz: Droschl.

DIES. (2006): *das sinken ein bückflug*. Horn: Edition Thurnhof.

DIES. (2008): *Die gefrorene Zeit*. Graz: Droschl.

DIES. (2011): *Invasionen des Privaten*. Essay 63. Graz: Droschl.

DIES. (2012): *Anatomie einer Nacht*. Berlin: Suhrkamp.

DIES. (2013): 'Gegenwärtige Vergangenheit', *Der Standard* (Album) 16.11.2013, S. A1-A2.

DIES. (2014): 'Unsere Schule', *Der Standard* (Album) 11.01.2014, S. A10.

KIM, Anna (2000): "Schreiben bedeutet für mich, die Begrenztheit, in der ich mich im Grunde befinde, zu sprengen" Anna Kim im Gespräch mit der Herausgeberin'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *fremdland*. Wien: Edition Exil, S. 15-20.

AMANSHAUSER, Martin (2004): 'Den Finger auf die Wunde legen', *Der Standard* (Album) 27.11.2004, S. A5.

BICHLER, Josef im Gespräch mit Anna Kim (2012): "Wir lassen uns gerne täuschen", *Der Standard* (Album) 08.09.2012, S. A3.

DENGSCHERZ, Sabine E. (2005): 'Verfremdet', *Die Furche*, Nr. 24, 16.06.2005, S. 19.

FREY, Elenore (2005): 'Fremde Sprache', *Neue Züricher Zeitung* 16.04.2005, S.45.

GRIMM, Oliver im Gespräch mit Anna Kim (2012): 'Anna Kim: "Mit Europa kann niemand etwas anfangen"', *Die Presse* (Feuilleton) 23.11.2012, S. 27.

HAMM, Peter: 'In Grönland hört alles auf', *Die Zeit* 27.12.2012, S. 48.

STIFT, Linda (2004): 'Urlaub vom Abschied', *Wiener Zeitung* 29.10.2004, S. 10.

Website von Anna Kim: <http://www.annakim.at/>

D) GRACE M. LATIGO

LATIGO, Grace M. (2007): 'Die Geschichte von Aminata White'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *best of 10*. Wien: Edition Exil, S. 87-101.
[Erstabdruck in: Stippinger, Christa (Hg.) (2002): *kulturbrüche*. Wien: Edition Exil, S. 11-24.]

DIES. (2009): *Meine Worte*. Wien: aa-infohaus.

LITERATURVERZEICHNIS

GRÖSEL, Lisa (Hg.) (2004): *otito aye – universal truth. black poetry*. Wien: Edition Exil.

LATIGO, Grace (2002): “‘Ich wollte immer die Erste sein. Nur manchmal war ich auch mit dem zweiten Platz zufrieden’”. In: Stippinger, Christa (Hg.): *kulturbrüche*. Wien: Edition Exil, S. 25-37.

AKINYOSOYE, Clara (2011): ‘Grace Latigo: Vom wilden Stück zum Moralapostel’, *Die Presse* 16.08.2011. http://diepresse.com/home/panorama/integration/685973/Grace-Marta-Latigo_Vom-wilden-Stueck-zum-Moralapostel [letzter Zugriff 20.02.2013].

DABIĆ, Mascha (2012): “‘Ich bin eine optische Täuschung’”, *dastandard* 20.06.2012. <http://dastandard.at/1339638369614/Ich-bin-eine-optische-Taeschung> [letzter Zugriff 20.02.2013].

E) JULYA RABINOWICH

RABINOWICH, Julya (2006): ‘Die Welt ist, weil man sie ausspricht’. In: Stippinger, Christa (Hg.): *sprachflüge*. Wien: Edition Exil, S. 7-8.

DIES. (2007): ‘abgebissen nicht abgerissen’. In: Stippinger, Christa (Hg.): *best of 10*. Wien: Edition Exil, S. 165-169.
[Erstabdruck in: Stippinger, Christa (Hg.) (2003): *wortbrücken*. Wien: Edition Exil, S. 11-14.]

DIES. (2008): *Spaltkopf*. Wien: Edition Exil.

DIES. (2010): ‘Das Unbehagen in der Migranteliteratur’. In: Stippinger, Christa (Hg.): *preistexte 10*. Wien: Edition Exil, S. 7-9.

DIES. (2011): *Herznovelle*. Wien: Deuticke.

DIES. (2012): *Die Erdfresserin*. Wien: Deuticke.

DIES. (2013): ‘Formwandlungen. Spiegelgeflechte. Shape Shifting. Mirror Encounters’. In: Spera, Danielle (Hg.): *meeting jedermann: rabinovich revised*. Katalog zur Ausstellung. Wien: Jüdisches Museum Wien, S. 10-11.

DIES (2013): ‘Spaltkopf großer Bruder. Von einem, der auszog, um zurück zu blicken. “Splithead’s” Big Brother. From someone who left to look back’. In: Spera, Danielle (Hg.): *meeting jedermann: rabinovich revised*. Katalog zur Ausstellung. Wien: Jüdisches Museum Wien, S. 4-8.

DIES. (2013): 'meeting jedermann: introducing splithead'. In: Spera, Danielle (Hg.): *meeting jedermann: rabinovich revised*. Katalog zur Ausstellung. Wien: Jüdisches Museum Wien, S.12-13.

DIES. (2013): 'Verlassenschaften. Exile'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *preistexte 13*. Wien: Edition Exil, S. 7-8.

RABINOWICH, Julya (2003): "Die Schriftstellerin in mir wird nun wohl in dieser Wohnung nach Schätzen graben". Julya Rabinowich im Gespräch'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *wortbrücken*. Wien: Edition Exil, S. 15-29.

DIES. (2009): 'Wir Seiltänzer', *Falter* 02.09.2009, S. 15.

DIES. (2009): 'Der Koran im Klo, die Madonna im Stiegenhaus', *Falter* 23.12.2009, S. 52.

DIES. (2010): 'Julya Rabinowich: "Wir haben das Ministerium der Liebe"', *derstandard* 29.10.2010.

<http://derstandard.at/1288160305059/Integrationsdebatte-Julya-Rabinowich-Wir-haben-das-Ministerium-der-Liebe> [letzter Zugriff 15.01.2013].

BEREUTER, Zita (2012): 'Julya Rabinowich in der FM4 Bücherei', 25.03.2012: <http://fm4.orf.at/stories/1696376/> [letzter Zugriff am 28.10.2012].

BICHLER, Josef (2012) im Gespräch mit Julya Rabinowich: 'Möglichkeitsform und Gegenwartsform', *derstandard* 21.07.2012.

<http://derstandard.at/1342139730992/Moeglichkeitsform-und-Gegenwartsform> [letzter Zugriff am 10.01.2014].

EISENREICH, Ruth (2011): "Das Wort 'Jude' wurde nie verwendet". Interview mit Julya Rabinowich'. In: *NU – Jüdisches Magazin für Politik und Kultur*. Ausgabe Nr. 44, S. 32-37.

FASTHUBER, Sebastian (2009): 'Julya Rabinowich, Spaltkopf', *Falter* 16/09, S. 21.

GRABOVSZKI, Ernst (2009): "Abgründe haben mich immer angezogen" Julya Rabinowich im Gespräch mit Ernst Grabovszki', *Wiener Zeitung* 21.3.2009, S. 6-7.

HACKL, Wolfgang (2009): 'Komik der Entwurzelten', *Tiroler Tageszeitung* 29.03.2009, S. 44.

KOSPACH, Julia (2011): 'Julya Rabinowich ist auf dem Weg zur fixen Größe in Österreichs Literaturszene', *Format* 09.02.2011.

<http://www.format.at/articles/1106/529/288419/julya-rabinowich-weg-groesse-oesterreichs-literaturszene> [letzter Zugriff am 10.01.2014].

NIEDERMEIER, Cornelia (2009): 'Der Aufbruch in die (eigene) Fremde', *Der Standard* 25.03.2009, S. 26.

LITERATURVERZEICHNIS

SCHILLY, JULIA (2008): “‘Dann hätten wir bald viele Würstelstand-Literaten’”, *derstandard* 19.11.2008.

<http://derstandard.at/1226396889022/Interview-Dann-haetten-wir-bald-viele-Wuerstelstand-Literaten> [letzter Zugriff 15.01.2013].

SCHÜTZE, Karin (2012): ‘Julya Rabinowich: “Unsere Wegwerfgesellschaft konsumiert Menschen”’, *Oberösterreichische Nachrichten* 27.07.2012, S. 3.

SCHWENS-HARRANT, Brigitte (2009): “‘Ich kann’s nicht erläutern’”, *Die Furche* 02.04.2009, S. 14.

SEISENBACHER, Maria. (2009): ‘Interview mit Julya Rabinowich’. In: *Keine Delikatessen – Bühne für Schriftbilder*, Ausgabe ‘Heroine’, September 2009, S. 39-41.

SPOERRI, Bettina (2009): ‘Laudatio über Rauris-Preisträgerin Julya Rabinowich’ [sic!], *Salzburger Nachrichten* 25.03.2009.

<http://search.salzburg.com/display/SNZ41-19867126> [letzter Zugriff am 16.04.2014].

THUSWALDNER, Anton (2009): ‘Ein neues Gesicht in der Literaturszene’, *Salzburger Nachrichten* 06.02.2009, S. 9.

‘Aufschrei und kühle Analyse’, *Salzburger Nachrichten* 26.03.2009, S. 10.

‘Julya Rabinowich über *Die Erdfresserin*’, *Kurier* 04.08.2012.

<http://kurier.at/kultur/literatur/julya-rabinowich-ueber-die-erdfresserin/806.937> [letzter Zugriff am 25.08.2013].

Kolumne von Julya Rabinowich ‘Geschüttelt, nicht gerührt’, *derstandard*.

<http://derstandard.at/r1331779869256/Geschuettelt-nicht-geruehrt> [letzter Zugriff am 29.01.2013].

Website von Julya Rabinowich: <http://www.julya-rabinowich.com/>

F) SIMONE SCHÖNETT

SCHÖNETT, SIMONE (2001): *Im Moos*. Weitra: Bibliothek der Provinz.

DIES. (2005): *Nötig*. Weitra: Bibliothek der Provinz.

DIES. (2007): ‘Marionetten sind wir...’. In: Stippinger, Christa (Hg.): *Best of 10*. Wien: Edition Exil, S. 171-191.

[Erstabdruk in: Stippinger, Christa (Hg.) (2001): *grenzgänger*. Wien: Edition Exil, S. 71-90.]

DIES. (2010): ‘Jenische Fragmente’. In: *Keine Delikatessen*. Wien: Mai 2010, S. 36.

Dies. (2010): *re:mondo*. Klagenfurt: Edition Meerauge.

DIES.; Schwinger, Harald (2011): *Zala. Drama in sieben Bildern*. Klagenfurt: Edition Meerauge.

DIES. (2012): *Oberton und Underground*. Klagenfurt: Edition Meerauge.

SCHÖNETT, Simone (2001): “Das Schreiben schafft mir Freiraum für Dinge, die ich im Kopf habe”. Simone Schönnett im Gespräch’. In: Stippinger, Christa (Hg.): *grenzgänger*. Wien: Edition Exil, S. 91-96.

Websites von Simone Schönnett:

http://www.wort-werk.at/?Impressum:Simone_Sch%F6nnett

http://www.meerauge.at/autor_inn_en/simone-schoenett

<http://home.balcab.ch/venanz.nobel/qwant/frsliteratur.htm>

G) SINA TAHAYORI

TAHAYORI, Sina (2007): ‘Fluchtwege sind gekennzeichnet’. In: Stippinger, Christa (Hg.): *best of 10*. Wien: Edition Exil, S. 193-210.]

[Erstabdruck in: Stippinger, Christa (Hg.) (2004): *sprachsprünge*. Wien: Edition Exil, S. 11-27.]

DERS. (2011): *Orientextrem*. Wien: Edition Exil.

TAHAYORI, Sina (2004): “Ich habe die Frau in mir entdeckt.” Sina Tahayori im Gespräch (Pseudonym Iman Farmani)’. In: Stippinger, Christa: *sprachsprünge*. Wien: Edition Exil, S. 29-39.

II SEKUNDÄRLITERATUR

ABEL, Julia (2006): 'Positionslichter. Die neue Generation von Anthologien der "Migrationsliteratur"'. In: *Text + Kritik. Sonderband Literatur und Migration*, S. 233-245.

ACKERMANN, Irmgard (Hg.) (1982): *Als Fremder in Deutschland. Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

ACKERMANN, Irmgard (Hg.) (1983): *In zwei Sprachen leben. Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

ACKERMANN, Irmgard (Hg.) (1984): *Türken deutscher Sprache. Berichte, Erzählungen, Gedichte*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

ACKERMANN, Irmgard; Weinrich, Harald (Hg.) (1986): *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der 'Ausländerliteratur'*. München, Zürich: Piper.

ACKERMANN, Irmgard (Hg.) (1996): *Fremde Augen-Blicke. Mehrkulturelle Literatur in Deutschland*. Bonn: Inter Nationes.

ADORNO, Theodor W. (1980): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 92-96.

ALDEA, Eva (2011): *Magical Realism and Deleuze: the Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*. New York: Continuum.

AMANN, Klaus (1984): 'Vorgeschichten. Kontinuitäten in der österreichischen Literatur von den dreißiger zu den fünfziger Jahren.' In: Aspetsberger, Friedbert; Frei, Norbert; Lengauer, Hubert (Hg.): *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, S. 46-58.

AMÉRY, Jean (2002): 'Wieviel Heimat braucht der Mensch?' In: Scheit, Gerhard (Hg.): *Améry, Jean: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 74-101.

AMIRSEDDI, Nasrin; Bleicher, Thomas (Hg.) (1997): *Literatur der Migration*. Mainz: Donata Kinzelbach.

ANDERSON, Benedict (1991 rev.): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso.

ANZ, Thomas (Hg.) (1991): *'Es geht nicht um Christa Wolf'. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München: Edition Spangenberg.

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.) (1996): *Text + Kritik. Jean Améry*. München: Text+Kritik.

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.) (2002): *Text + Kritik. Literarische Kanonbildung*. München: Text+Kritik.

- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.) (2006): *Text + Kritik. Sonderband Literatur und Migration*. München: Text+Kritik.
- ASSMANN, Aleida und Jan (1987): *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München: Wilhelm Fink.
- ASSMANN Aleida (1999): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck.
- ASSMANN, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck.
- ASSMANN, Aleida (2006): *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungskultur*. Wien: Picus.
- ASSMANN, Aleida (2007): *Geschichte im Gedächtnis*. München: C.H. Beck.
- ASSMANN, Jan (2007): *Das kulturelle Gedächtnis*. München: C.H. Beck, S. 103-129.
- BAASNER, Rainer; Zens Maria (2005): *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (2010): *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt, S. 238-283.
- BAQUERO TORRES, Patricia (2004): 'Geschlecht und Kultur im erziehungswissenschaftlichen Migrationsdiskurs am Beispiel der interkulturellen Pädagogik und Sozialpädagogik'. In: Sökefeld, Martin (Hg.): *Jenseits des Paradigmas kultureller Differenz. Neue Perspektiven auf Einwanderer aus der Türkei*. Bielefeld: Transcript, S. 53-71.
- BECKER, Sabina (2009): "Weg ohne Rückkehr" – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil'. In: Haefs, Wilhelm (Hg.): *Nationalsozialismus und Exil 1933-1945*. Hansers Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 9. München, Wien: Carl Hanser, S. 245-265.
- BECKERMANN, Ruth (2005): *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*. Wien: Löcker.
- BEILEIN, Matthias (2008): *86 und die Folgen. Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs*. Berlin: Erich Schmidt.
- BEILEIN, Matthias; Stockinger, Claudia; Winko, Simone (Hg.) (2012): *Kanon, Wertung und Vermittlung: Literatur in der Wissensgesellschaft*. Berlin: De Gruyter.
- BENJAMIN, Walter (1972): 'Die Aufgabe des Übersetzers'. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, S. 9-21.

LITERATURVERZEICHNIS

BEYER, Susanne (2004): 'Gesucht: die eigene Herkunft'. In: *Der Spiegel*, Nr. 29, S. 118-120.

BHABHA, Homi K. (1990): 'The Third Space'. Interview von Jonathan Rutherford mit Homi K. Bhabha, In: Rutherford, Jonathan (Hg.): *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, S. 207-221.

BHABHA, Homi K. (2004): *The Location of Culture*. London: Routledge.

BIONDI, Franco, u.a. (Hg.) (1980): *Im neuen Land. Südwind gastarbeiterdeutsch*. Bremen: Edition CON.

BIONDI, Franco; Schami, Rafik (1981): 'Literatur der Betroffenheit'. In: Schaffernicht, Christian (Hg.): *Zu Hause in der Fremde*. Bremen: Verlag Atelier im Bauernhaus, S. 124-136.

BLOOM, Harold (1973): *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.

BLOOM, Harold (1995): *The Western Canon. New York*. Harcourt Brace & Company.

BÖCKEL, Valerie (2010): *Migration in der österreichischen Literatur. Die TrägerInnen des Preises 'schreiben zwischen den kulturen' 2003-2008*. Masterarbeit an der Karl-Franzens-Universität Graz.

BÖCKEL, Valerie (2011): *Migration in der österreichischen Literatur. Die TrägerInnen des Preises 'schreiben zwischen den kulturen' 2003-2008*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

BONVALOT, Michael im Gespräch mit Lisa Gösel und Claudia Totschnig: 'Wien: Amerlinghaus bleibt', 23.02.2010. <http://www.sozialismus.net/content/view/1379/1/> [letzter Zugriff am 16.06.2012].

BOURDIEU, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BRIEGLEB, Klaus (1992): 'Vergangenheit in der Gegenwart'. In: Briegleb, Klaus; Weigel, Sigrid (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte. Gegenwartsliteratur seit 1968*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, S. 73-116.

BRYMAN, Alan (2012): *Social Research Methods*. New York: Oxford University Press, S. 468-499.

BUCK, Sabine (2011): *Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutschsprachiger Literaturkritik*. Paderborn: Mentis.

BUNZL, Matti (2004): *Symptoms of Modernity. Jews and Queers in Late-Twentieth-Century Vienna*. Berkley: University of California Press.

BÜRGER-KOFTIS, Michaela (Hg.) (2008): *Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur*. Wien: Praesens.

BÜRGER-KOFTIS, Michaela (2008): 'Dimitré Dinev: Märchenerzähler und Mythenflüsterer'. In: Bürger-Koftis, Michaela (Hg.): *Eine Sprache – viele Horizonte*. Wien: Praesens, S. 135-153;

BÜRGER-KOFTIS, Michaela; Schweiger, Hannes; Vlasta, Sandra (Hg.) (2010): *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Wien: Praesens.

CHIELLINO, Carmine (Hg.) (2000): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

CZERNIN, Hubertus (2006): 'Einleitung'. In: Tóth, Barbara; Czernin, Hubertus (Hg.): *1986. Das Jahr, das Österreich veränderte*. Wien: Czernin, S. 15-24.

DAHMER, Helmut (1998): "'1968" und die Folgen'. In: Danneberg, Bärbel; u.a. (Hg.): *Die 68er. Eine Generation und ihr Erbe*. Wien: Döcker, S. 23-34.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

DELHAYE, Christine (2008): 'Immigrants' Artistic Practices in Amsterdam, 1970-2007: A Political Issue of Inclusion and Exclusion'. In: *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 34:8, S. 1301-1321.

DIEZ, Georg; Voigt, Claudia (2010): 'Tochtersprache'. In: *Der Spiegel* 04.10.2010, S. 157-158.

DUDEN (1963). *Das Herkunftswörterbuch*. Bd. 7, Mannheim; Wien; Zürich: Dudenverlag.

EBELING, Carola (2013): 'Die Erbschuld der Frauen'. In: *Die Zeit*, 23. Mai 2013. <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2013-05/roman-sabine-scholl-fruechte-des-zorns> [letzter Zugriff am 16.08.2013].

ENGEL, Manfred; u.a. (Hg.) (1996): *Rainer Maria Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe*. Band 1. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag.

ENGLERTH, Holger: "'In den Manuskripten kann man nicht blättern, man ist verurteilt zu lesen" manuskripte (seit 1960)'.
http://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Manuskripte/Manuskripte_essay.pdf

[letzter Zugriff am 18.03.2014].

ESSELBORN, Karl (Hg.) (1987): *Über Grenzen. Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

FELLINGER, Julia; Jecel, Doris; Kammerer, Stefan (2011): 'Kunst findet Stadt. Die Entstehung des "Kunst- und Kulturviertels" im Stadtteil Spittelberg'. In: Grisold, Andrea; u.a. (Hg.): *Kreativ in Wien*. Wien, Münster: LIT, S. 269-287.

LITERATURVERZEICHNIS

FELLNER, Sabine (1997): *Kunstskandal! Die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre*. Wien: Ueberreuter, S. 200-227.

FIEGUTH, Rolf (1997): 'Formalismus'. In: Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band I. Berlin; New York: Walter de Gruyter, S. 615-619.

FILIP, Ota (1986): 'Keine Wehleidigkeit, bitte'. In: Ackermann, Irmgard; Weinrich, Harald (Hg.) (1986): *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der 'Ausländerliteratur'*. München, Zürich: Piper, S. 82-86.

FISCHER, Ernst (2001): *Literarische Agenturen – die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?* Wiesbaden: Harrassowitz.

FLUSSER, Vilém (2002): *Writings* [Übersetzung ins Englische von Erik Eisel]. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

FOLTIN, Robert (2003): 'Soziale Bewegungen in Österreich: Differenzierung der Szenen'. In: *grundrisse. zeitschrift für linke theorie & debatte*, Nummer 8, S. 46-58.

FREISE, Matthias; Stockinger, Claudia (Hg.) (2010): *Wertung und Kanon*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

FREUD, Sigmund (1919): 'Das Unheimliche'. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Heft 5/6, S. 297-324.

FRIEDL, Angelika (2003): *Der Literaturpreis 'schreiben zwischen den kulturen'. Ein Literaturprojekt zur Förderung des Dialogs zwischen und über Kulturen*. Diplomarbeit an der Universität Wien.

FRIEDL, Angelika (2004): 'Der Literaturpreis "schreiben zwischen den kulturen"'. In: *Zwischenwelt*. 21. Jg., Nr 1, S. 62-66.

FUCHS, Gerhard (1992): 'Avantgardismus in den fünfziger Jahren: die Wiener Gruppe'. In: Lengauer, Hubert (Hg.): *'Abgelegte Zeit?' Österreichische Literatur der 50er Jahre* (ZIRKULAR-Sondernummer 28). Wien: Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur, S. 165-181.

GAUß, Karl-Markus (2000): 'Mir san die Kümmel-Österreicher'. In: *Die Presse* (Spectrum) 25./26.03.2000, I-II.

GEDLICKA, Karl: 'Amerlinghaus in Finanznöten', *derstandard* 28.04. 2010. <http://derstandard.at/1271375443628/Amerlinghaus-in-Finanznoeten> [letzter Zugriff am 04.04.2012].

GELFERT, Hans-Dieter (2004): *Was ist gute Literatur? Wie man gute Bücher von schlechten unterscheidet*. München: C.H. Beck.

GENETTE, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

GENETTE, Gérard (2010): *Die Erzählung*. Paderborn: Wilhelm Fink, UTB.

GERDES, Joachim (2008): 'Feridun Zaimoğlu – der subversive Sprachartist'. In: Bürger-Koftis, Michaela (Hg.): *Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur*. Wien: Praesens, S. 65-81.

GLATTAUER, Daniel (2002): 'Typisches Urteil', *Der Standard* 16.04.2002, S. 36.

GRASSL, Herbert: Zur Geschichte des Spittelbergs. Aus einem Projekt von Gerhard Grassl. <http://www.amerlinghaus.at/main/setselbst.htm> [letzter Zugriff am 04.04.2012].

GREINER, Ulrich (1979): *Der Tod des Nachsommers*. München, Wien: Carl Hanser.

GROBBEL, Michaela (2003): 'Contemporary Romany Autobiography as Performance'. In: *The German Quarterly*, Vol. 76, No. 2, S. 140-154.

GÜNTHER, Hans (2003): 'Verfremdung'. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band III. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 753-755.

GUILLORY, John (1995): 'The Ordeal of Middlebrow Culture'. In: *Transition*, No. 67, S. 82-92.

GULDIN, Rainer; Finger, Anke; Bernardo, Gustavo (2009): *Vilém Flusser*. Paderborn: Wilhelm Fink.

HAAR, Ania: 'Autoren: Zugewandert, auf Deutsch erfolgreich', *Die Presse* 25.9.2012. http://diepresse.com/home/panorama/integration/1294265/Autoren_Zugewandert-auf-Deutsch-erfolgreich [letzter Zugriff am 15.01.2013].

HACKL, Wolfgang (1988): *Kein Bollwerk der alten Garde – keine Experimentierbude*. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Innsbruck: AMÖ.

HADZIBEGANOVIC, Alma (1997): 'zz00m: 24 Std. mix 1. of me oder Penthesilea in Sarajevo'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *Schreiben zwischen den Kulturen*. Wien: Edition Exil, S. 4-26.

HADZIBEGANOVIC, Alma im Interview mit der Herausgeberin (1997). In: Stippinger, Christa (Hg.): *Schreiben zwischen den Kulturen*. Wien: Edition Exil, S. 27-36.

HADZIBEGANOVIC, Alma (2000): *ilda zuferka rettet die kunst*. Wien: Edition Exil.

HADZIBEGANOVIC, Alma (2005): 'Ist die Sprache Heimat?' In: Stippinger, Christa (Hg.): *wortstürmer*. Anthologie. Wien: Edition Exil, S. 7-9.

HALL, Murray G.; Ohringer, Herbert (1999): *Der Paul Zsolnay Verlag 1924-1999*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

LITERATURVERZEICHNIS

- HALL, Stuart (1992): 'The question of cultural identity'. In: Hall, Stuart: *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press in association with the Open University, S. 274-325.
- HALL, Stuart (1994): 'Cultural identity and diaspora'. In: Rutherford, Jonathan (Hg.): *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, S. 222-237.
- HALL, Stuart; Du Gay, Paul (Hg.) (1996): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- HAMP, Vinzenz; u.a. (Hg.) (1995): *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments bebildert von Friedensreich Hundertwasser*. Augsburg: Pattloch.
- HASLINGER, Josef (1997): 'Das Milieu der Mörder', *Die Zeit*, 24. Oktober 1997. http://www.zeit.de/1997/44/Das_Milieu_der_Moerder [letzter Zugriff am 10.01.2014].
- HEGERFELDT, Anne C. (2005): *Lies that tell the truth. Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain*. Amsterdam; New York: Rodpoi.
- HEIDELBERGER-LEONARD, Irene (2004): *Jean Améry. Revolte in der Resignation*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- HELFFERICH, Cornelia (2012): 'Migration – Zerreißprobe oder Stärkung des Familienzusammenhalts? Überlegungen anhand von zwei empirischen Studien zu Familienplanung und Migration im Lebenslauf'. In: Holdenried, Michaela; Willms, Weertje (Hg.): *Die interkulturelle Familie*. Bielefeld: Transcript, S. 63-85.
- HERRNBÖCK, Julia (2011): 'Ein warmer Regen für das Amerlinghaus', *derstandard* 24.11.2011. <http://derstandard.at/1319183746774/Wien-Neubau-Ein-warmer-Regen-fuer-das-Amerlinghaus> [letzter Zugriff am 03.04.2012].
- HEYDEBRAND, Renate von; Winko, Simone (1996): *Einführung in die Wertung von Literatur*. Paderborn, Wien, u.a.: Schöningh.
- HEYDEBRAND, Renate von (Hg.) (1998): *Kanon, Macht, Kultur*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- HIELSCHER, Martin (2006): 'Andere Stimmen – andere Räume. Die Funktion der Migrationsliteratur in deutschen Verlagen und Dimitré Dinevs Roman "Engelszungen"'. In: *Text+Kritik. Sonderband Migration und Literatur*, S. 196-208.
- HOFMANN, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- HOLDENRIED, Michaela; Willms, Weertje (Hg.) (2012): *Die interkulturelle Familie*. Bielefeld: Transcript.

- HÜBNER, Klaus (2009): 'Chamisso-Literatur? Chamisso-Literatur!' In: *Chamisso Magazin der Robert Bosch Stiftung*. März-Mai, S. 22-25.
- HUEMER, Peter (2006): "“Ich hab ja nichts gegen die Juden, aber...” Die Mahnwache auf dem Wiener Stephansplatz'. In: Tóth, Barbara; Czernin, Hubertus (Hg.): *1986. Das Jahr, das Österreich veränderte*. Wien: Czernin, S. 148-156.
- HUONKER, Thomas (Radgenossenschaft der Landstrasse) (1990): *Fahrendes Volk – verfolgt und verfemt*. Zürich: Limmat Verlag.
- HUTTERLI, Sandra; Stotz, Daniel; Zappatore, Daniela (2011): *Do you parlez andere langue? Fremdsprachen lernen in der Schule*. Zürich: Pestalozzianum.
- INNERHOFER, Roland (1985): *Die Grazer Autorenversammlung (1973-1983). Zur Organisation einer 'Avantgarde'*. Wien, Köln, Graz: Böhlau.
- JAEGER, Hans (1985): 'Generations in History: Reflections on a Controversial Concept'. In: *History and Theory*, Vol. 24, No 3, S. 273-292.
- JANNIDIS, Fotis; Lauer, Gerhard; Winko, Simone (2009): 'Radikal historisiert: Für einen pragmatischen Literaturbegriff'. In: Winko, Simone; Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 3-37.
- JÖBSTL, Peter (2009): *Droschl. Geschichte des Grazer Literaturverlages 1978-2008*. Masterarbeit Universität Graz.
- KAFKA, Franz (1919): 'Die Sorge des Hausvaters'. In: Brod, Max (Hg.) (1965): *Franz Kafka: Gesammelte Werke. Erzählungen*. Frankfurt a. Main: S. Fischer, S. 170-172.
- KELLER, Fritz (1998): 'Mailüfterl über Krähwinkel'. In: Danneberg, Bärbel; u.a. (Hg.): *Die 68er. Eine Generation und ihr Erbe*. Wien: Döcker, S. 36-67.
- KIELAWSKI, Grzegorz (2007): "“Ich bin kein Dorffanatiker, ich liebe die Stadt.” Grzegorz Kielawski im Gespräch'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *passwort*. Wien: Edition Exil, S. 21-25.
- KNAPP, Radek (2008): 'der exil-literaturpreis 2008'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *preistexte 08*. Wien: Edition Exil, S. 7-8.
- KOCMAN, Viktorija (2003): "“Es gibt offenbar eine unausgesprochene Hierarchie der Herkunft”. Viktorija Kocman im Gespräch'. In: Stippinger, Christa (Hg.) *wortbrücken*. Wien: Edition Exil, S. 71-75.
- KOŁODZIEJCZYK, Aleksandra (2008): 'Hervorgehoben, anerkannt, abgegrenzt: Edition Exil als Sprungbrett für LiteratInnen mit Migrationshintergrund'. In: *Frauensolidarität*, Nr. 106, 04/08, S. 6-7.
- KROHN, Claus-Dieter; u.a. Gesellschaft für Exilforschung (Hg.) (2007): *Übersetzung als transkultureller Prozess*. München: Text + Kritik.

LITERATURVERZEICHNIS

KUCHER, Primus-Heinz (2001): “Die Sprache entwickelt sich und WIR VERÄNDEN SIE MIT”. Zu Aspekten und zum Stellenwert der Literatur von ImmigrantInnen in den 90er Jahren’. In: Kuri, Sonja; Saxer, Robert (Hg.): *Deutsch als Fremdsprache an der Schwelle zum 21. Jahrhundert*. Innsbruck: Studienverlag, S.147-161.

KUCHER, Primus-Heinz (2003): ‘Literarische Mehrsprachigkeit/Polyglossie in den deutschsprachigen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts’. In: James, Allan (Hg.): *Vielerlei Zungen*. Klagenfurt: Drava, S. 129-156.

KUCHER, Primus-Heinz (2003): ‘zwischenwelten-sprachen. Schreibende ImmigrantInnen in Österreich seit den 90er Jahren. Eine Bestandsaufnahme’. In: *Ausblicke 17. Zeitschrift für österreichische Kultur und Sprache* 02/2003, S. 5-10.

LANDERL, Peter (2005): *Der Kampf um die Literatur. Literarisches Leben in Österreich seit 1980*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag.

LAUER, Gerhard (Hg.) (2010): *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationenforschung*. Göttingen: Wallstein Verlag.

LEITZINGER, Robert (2011): ‘Beinahe 30 Jahre Rebellion? Beschäftigte im WUK und Arena’. In: Grisold, Andrea; u.a. (Hg.): *Kreativ in Wien*. Wien, Münster: LIT, S. 209-224.

LERNET-HOLENIA, Alexander (1945): ‘Gruß des Dichters’. In: *Der Turm* 4/5 November/Dezember, 1. Jg, S. 109.

LJUBIC, Nicol; u.a. (2003): *Feuer, Lebenslust! Erzählungen deutscher Einwanderer*. Stuttgart: Klett-Cotta.

LÖFFLER, Sigrid (2005): ‘Die Familie. Ein Roman’. In: *Literaturen* 6, S. 17-26.

LOTTMANN, Joachim (1999): *Kanaksta. Von deutschen und anderen Ausländern*. Berlin: Quadriga.

LÜNENBORG, Margreth; Fritsche Katharina; Bach, Annika (2011): *Migrantinnen in den Medien. Darstellungen in der Presse und ihre Rezeption*. Bielefeld: Transcript.

LÜTHI, Max (2004): *Märchen* (10. aktualisierte Auflage, bearbeitet von Heinz Rölleke). Stuttgart: Metzler.

MAGRIS, Claudio (2000): *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. [orig.: *Il mito asburgico nella letteratura austriaca*, 1963] Wien: Paul Zsolnay.

MAYRÖCKER, Friederike (2007): ‘Das Recht zu Zerschlagen’. Interview mit Friederike Mayröcker und Sonja Harter, geführt von Gudrun Hamböck. In: *Heimspiel*. ORF Radiokulturhaus. März 2007, S. 4-5.

MANNHEIM, Karl (1970): *Wissenssoziologie*. Berlin: Luchterhand, S. 509-565.

- MANOSCHEK, Walter (2006): 'Die Generation Waldheim'. In: Tóth, Barbara; Czernin, Hubertus (Hg.): *1986. Das Jahr, das Österreich veränderte*. Wien: Czernin, S. 124-131.
- MASSEY, Doreen (1994): *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press.
- MATTES, Monika (2005): 'Gastarbeiterinnen' in der Bundesrepublik. *Anwerbspolitik, Migration und Geschlecht in den 50er bis 70er Jahren*. Frankfurt am Main: Campus
- MAYER, Wolfgang (1981): *Spittelberg. Wiener Bezirkskulturführer*. Wien, München: Jugend und Volk.
- MIALL, David S.; Kuiken, Don (1999): 'What is literariness? Three components of literary reading', *Discourse Processes* 28:2, S. 121-138.
- MISIK, Robert (2006): 'Kein Heldenplatz ohne Waldheim'. In: Tóth, Barbara; Czernin, Hubertus (Hg.): *1986. Das Jahr, das Österreich veränderte*. Wien: Czernin, S. 141-147.
- MITTERER, Nicola (Hg.) (2009): *Und (k)ein Wort Deutsch... Literaturen der Minderheiten und MigrantInnen in Österreich*. Innsbruck: StudienVerlag.
- MÖSENER, Michael (2011): 'Die Kapitalforderungen der Antikapitalisten', *derstandard* 11.11.2011.
<http://derstandard.at/1319182622462/Freiraeume-in-Wien-Die-Kapitalforderungen-der-Antikapitalisten> [letzter Zugriff am 03.04.2012].
- MÖSENER, Michael (2011): 'Scheinheilige Selbstbedienung', *derstandard* 24.11.2011.
<http://derstandard.at/1319183744257/Geld-fuer-das-Amerlinghaus-Scheinheilige-Selbstbedienung> [letzter Zugriff am 03.04.2012].
- MOSER, Doris (2009): 'Erbarmungswürdig hervorragend. Literarisches Leben zwischen Kulturnation und Künstlersozialversicherung'. In: Arnold, Heinz Ludwig; Beilein, Matthias (Hg.): *Literaturbetrieb ind Deutschland*. München: edition text+kritik, S. 375-409.
- MOSER, Doris (2012): 'Kanon, Koffer, Kunstbericht. Staatliche Literaturförderung und nationale Kanonisierungstendenzen in Österreich'. In: Beilein, Matthias; Stockinger, Claudia; Winko, Simone (Hg.): *Kanon, Wertung und Vermittlung: Literatur in der Wissensgesellschaft*. Berlin: De Gruyter, S. 159-177.
- MÜLLER, Daniel (2010): 'Zwischen Fremdbestimmung und Versagen am Markt. Beiträge zu einer politischen Geschichte der Medien ethnischer Minderheiten in Deutschland'. In: Eberwein, Tobias; Müller, Daniel (Hg.): *Journalismus und Öffentlichkeit. Eine Profession und ihr gesellschaftlicher Auftrag*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 211-230.
- MÜLLER-FUNK: Wolfgang (2011): 'Austrian Literature in a Trans-Cultural Context'. In: Boehringer, Michael; Hochreiter, Susanne (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millenium: 2000-2010*. Wien: Praesens. S. 43-63.

LITERATURVERZEICHNIS

MUSIL, Robert (1978): *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: Frisé, Adolf (Hg.): *Robert Musil. Gesammelte Werke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 31-35.

NEUHART, Stefanie (2010): *Zsolnay und Deuticke. Zwei Verlage und ihre Rolle als Vermittler von österreichischer und fremdsprachiger Literatur*. Diplomarbeit an der Universität Wien.

NUSSBAUMER, Martina; Schwarz, Werner Michael (Hg.) (2012): *Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern. Ausstellungskatalog zur 381. Sonderausstellung des Wien Museums*. Wien: Czernin Verlag.

ÖZDAMAR, Emine Sevgi (1993): *Mutterzunge. Erzählungen*. Berlin: Rotbuch.

PANZER, Fritz; Scheipl, Elfriede (2001): *Buchverlage in Österreich*. Wien: Buchmarketing.

PEER, Willie van (2003): 'Poetizität'. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band III. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 111-113.

PELINKA, Anton (2006): 'Trendwende und Polarisierung'. In: Tóth, Barbara; Czernin, Hubertus (Hg.): *1986. Das Jahr, das Österreich veränderte*. Wien: Czernin, S. 157-164.

PELINKA, Peter (1995): 'Der rechte Terror kehrt zurück'. In: *Die Zeit*, Juli 1995.
http://www.zeit.de/1995/07/Der_rechte_Terror_kehrt_zurueck [letzter Zugriff am 10.01.2014].

PFÄFFLIN, Friedrich (1996): 'Jean Améry – Daten zu einer Biographie'. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Jean Améry*. München: Text+Kritik, S. 56-69.

PLENER, Peter (2002): 'Mythos und Jahrhundertdämmerung. Zu Büchern von Claudio Magris und Jens Malte Fischer', *Kakanien revised* 29.01.2002.
<http://www.kakanien.ac.at/beitr/rez/PPlener1.pdf> [letzter Zugriff am 15.03.2012].

PÖLZER, Rudolf (2007): *Kein Land des Übersetzens? Studie zum österreichischen Übersetzungsmarkt 2000-2004*. Wien: LIT Verlag.

RADISCH, Iris (2010): 'Neue Heimat, weiblich', *Die Zeit* Nr. 40, 30.09.2010, S. 43-44.

RADISCH, Iris (2012): 'Die elementare Struktur der Verwandtschaft'. In: Nagy, Hajnalka; Wintersteiner, Werner: *Immer wieder Familie. Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag, S. 106-110.

RATHKOLB, Oliver (2006): 'Waldheims CIA Akte'. In: Tóth, Barbara; Czernin, Hubertus (Hg.): *1986. Das Jahr, das Österreich veränderte*. Wien: Czernin, S. 96-108.

- RAUNIG, Gerhard (2007): *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century* [translated by Aileen Derieg]. Los Angeles: Semiotext(e), S. 187-202.
- RAUSCHER, Hans (2006): 'Das Bürgertum und die Pflichterfüllung'. In: Tóth, Barbara; Czernin, Hubertus (Hg.): *1986. Das Jahr, das Österreich veränderte*. Wien: Czernin, S. 63-73.
- REICH-RANICKI, Marcel (2001): 'Was man lesen muss'. In: *Der Spiegel* Nr. 25, S. 212-223.
- REINPRECHT, Christof [sic!] (1984): 'Das Amerlinghaus: Vom Scheitern und Überleben eines Experiments'. In: Ehalt, Hubert Ch.; Knittler-Lux, Ursula; Konrad, Helmut (Hg.): *Geschichtswerkstatt, Stadtteilarbeit, Aktionsforschung. Perspektiven emanzipatorischer Bildungs- und Kulturarbeit*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, S. 183-194.
- REINPRECHT, Christoph (2012): 'Kulturzentrum Spittelberg (Amerlinghaus)'. In: Nußbaumer, Martina; Schwarz, Werner Michael (Hg.): *Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern. Ausstellungskatalog zur 381. Sonderausstellung des Wien Museums*. Wien: Czernin Verlag, S. 80-83.
- REITER, Andrea (2013): *Contemporary Jewish Writing*. New York, London: Routledge.
- RILKE, Rainer Maria (1902): 'Herbsttag'. In: Engel, Manfred; u.a. (Hg.) (1996): *Rainer Maria Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe*, Bd. 1. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, S. 281, 813-814.
- ROMMELSPACHER, Birgit (2002): *Anerkennung und Ausgrenzung Deutschland als multikulturelle Gesellschaft*. Frankfurt, New York: Campus.
- ROMMELSPACHER, Birgit (2009): 'Was ist eigentlich Rassismus?'. In: Claus Melter, Claus; Mecheril, Paul (Hg.). *Rassismuskritik, Rassismustheorie und -forschung*. Schwalbach: Wochenschau, S. 25-38.
- RÖLLEKE, Heinz (Hg.) (1975): *Die älteste Märchensammlung der Gebrüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812*. Cologny-Genève: Foundation Martin Bodmer.
- RÖLLEKE, Heinz (2000): 'Märchen'. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band II. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 513-517.
- RÖSCH, Heidi (1992): *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext*. Frankfurt: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- RÖSCH, Heidi (2004): 'Migrationsliteratur als neue Weltliteratur?' In: *Sprachkunst* 35, S. 89-109.
- RUBIN, Herbert J. und Irene S. (2012): *Qualitative Interviewing. The Art of Hearing Data*. Los Angeles, London: Sage.

LITERATURVERZEICHNIS

RÜHLING, Lutz (1997): 'Fiktionalität und Poetizität'. In: Arnold, Heinz Ludwig; Detering, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 25-51.

RÜHM, Gerhard (Hg.) (1967): *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 7-36.

RUSHDIE, Salman (1992): *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books in association with Penguin Books.

RUTHERFORD, Jonathan (Hg.) (1990): *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart.

SAID, Edward W. (2003): *Orientalism*. London: Penguin Books.

SAUL, Nicholas; Schmidt, Ricarda (Hg.) (2007): *Literarische Wertung und Kanonbildung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

SBURNY, Herbert (2012): "Das war ein aufgelegter Elfer". Herbert Sburny über seine Erfahrungen im Amerlinghaus'. In: Nußbaumer, Martina; Schwarz, Werner Michael (Hg.): *Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern. Ausstellungskatalog zur 381. Sonderausstellung des Wien Museums*. Wien: Czernin Verlag, S. 92-95.

SBURNY, Herbert: 'Ein Haus ist keine unveränderliche Tatsache, sondern ein lebendiges System.' (Isabella Reichert). <http://www.amerlinghaus.at/sites/Materialien.htm> [letzter Zugriff am 22.04.2014].

SCHAFFERNICHT, Christian (Hg.) (1981): *Zu Hause in der Fremde*. Bremen: Verlag Atelier im Bauernhaus.

SCHEFFEL, Michael (1990): *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

SCHEFFEL, Michael (2000): 'Magischer Realismus'. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band II. Berlin; New York: Walter de Gruyter, S. 526-527.

SCHMIDT, Ricarda (2007): 'Einleitung. Der literarische Kanon: ein Organ des Willens zur Macht oder des Gewinns an Kompetenzen?' In: Saul, Nicholas; Schmidt, Ricarda (Hg.) (2007): *Literarische Wertung und Kanonbildung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 9-21.

SCHMITZ, Helmut (Hg.) (2009): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam, New York: Rodopi.

SCHNEIDER, Martin (Hg.) (2003): *Russische Zaubermärchen aus der Sammlung Alexander Afanasjew*. Stuttgart: Reclam.

- SCHNEIDER, Martin (2003): 'Nachwort'. In: Schneider, Martin (Hg.): *Russische Zaubermärchen aus der Sammlung Alexander Afanasjews*. Stuttgart: Reclam. S. 193-206.
- SCHOLES, Robert (1992): 'Canonicity and Textuality'. In: Gibaldi, Joseph (Hg.): *Introduction to Scholarship in Modern Languages*. New York: The Modern Language Association of America, S. 138-158.
- SCHUH, Karin: 'Amerlinghaus gerettet – für ein Jahr', *Die Presse* 28.11.2011. <http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/712461/Amerlinghaus-gerettet-fuer-ein-Jahr> [letzter Zugriff am 03.04.2012].
- SCHULTZ, Susan M. (1996): "'Returning to Bloom": John Ashbery's Critique of Harold Bloom'. In: *Contemporary Literature*, Vol. 37, No. 1, S. 24-48.
- SCHWAIGER, Silke (2010): 'Schreibweisen der Migration. Neue sprachexperimentelle Tendenzen und interkulturelle Fragestellungen'. In: Mitterer, Nicola; Wintersteiner, Werner (Hg.): *ide. Weltliteratur*, Heft 1-2010, 34. Jahrgang, S. 46-54.
- SCHWAIGER, Silke (2013): 'Baba Yaga, Schneewittchen und Spaltkopf. Märchenhafte und fantastische Elemente als literarische Stilmittel in Julya Rabinowichs Roman *Spaltkopf*'. In: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 2013/II, S. 139-154.
- SCHWEIGER, Hannes (2004): 'Entgrenzungen. Der bulgarisch-österreichische Autor Dimitré Dinev im Kontext der MigrantInnenliteratur', *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*.
http://www.inst.at/trans/15Nr/03_1/schweiger15.htm [letzter Zugriff am 13.07.2013].
- SCHWEIGER, Hannes (2005): 'Zwischenwelten. Postkoloniale Perspektiven auf Literatur von MigrantInnen'. In: Müller-Funk, Wolfgang; u.a. (Hg.): *Eigene und andere Fremde*. Wien: Turia+Kant, S. 216-227.
- SCHWEIGER, Hannes (2006): 'Schreiben in Zwischenräumen. Literatur der Migration'. In: *Kurswechsel* 2, S. 44-53.
- SCHWEIGER, Hannes (2010): 'Mehrsprachige Identitäten. Vom "schreiben zwischen den kulturen"', *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*.
http://www.inst.at/trans/17Nr/5-5/5-5_schweiger.htm [letzter Zugriff am 08.01.2013].
- SCHWEIGER, Hannes (2012a): 'Produktive Irritationen: Die Vervielfältigung von Identität in Texten Anna Kims'. In: Babka, Anna; Malle, Julia; Schmidt, Matthias (Hg.): *Dritte Räume*. Wien: Berlin: Turia + Kant, S. 145-160.
- SCHWEIGER, Hannes (2012b): 'Sprechen "Spaltköpfe" mit "Engelszungen"? Identitätsverhandlungen in transnationalen Familiengeschichten'. In: Nagy, Hajnalka; Wintersteiner, Werner (Hg.): *Immer wieder Familie. Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag, S. 157-172.

LITERATURVERZEICHNIS

SCHWENDTER, Rolf (1987): “‘Des Dichters Selbstverständnis organisiert sich und gerät in Schwierigkeiten’”. Notate zur Grazer Autorenversammlung?. In: Aspetsberger, Friedbert; Lengauer, Hubert (Hg.): *Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, S. 35-45.

SCHWENDTER, Rolf (1995): ‘Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur?’ In: Sieder, Reinhard; u.a. (Hg.): *Österreich 1945-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, S. 166-175.

SEDLACZEK, Robert (2004): *Das österreichische Deutsch*. Wien: Ueberreuter, S. 399-340.

SIEVERS, Wiebke (2008): ‘Writing Politics: The Emergence of Immigrant Writing in West Germany and Austria’. In: *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 34, No. 8. November, S. 1217-1235.

SIEVERS, Wiebke (2009): ‘Von Elias Canetti bis Dimitré Dinev oder: Was ist Migrationsliteratur?’ In: *ÖGL Österreich in Geschichte und Literatur*, Jg. 53 2009, Heft 3, S. 303-312.

SIEVERS, Wiebke (2011): ‘Zwischen Ausgrenzung und kreativem Potenzial: Migration und Integration in der Literaturwissenschaft’. In: Fassmann, Heinz; Dahlvik, Julia (Hg.): *Migrations- und Integrationsforschung – multidisziplinäre Perspektiven*. Göttingen: V&R unipress, S. 189-210.

SIEVERS, Wiebke (2013): ‘A contested terrain: immigrants and their descendants in Viennese culture’. In: *Identities: Global Studies in Culture and Power*. DOI: 10.1080/1070289X.2013.828622 [heruntergeladen am 10.01.2014].

SMITH, Kevin Paul (2007): *The Postmodern Fairytale. Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.

SÖKEFELD, Martin (2004): ‘Das Paradigma kultureller Differenz: Zur Erforschung und Diskussion über Migranten aus der Türkei in Deutschland’. In: Sökefeld, Martin (Hg.): *Jenseits des Paradigmas kultureller Differenz. Neue Perspektiven auf Einwanderer aus der Türkei*. Bielefeld: Transcript, S. 9-33.

SPERA, Danielle (Hg.) (2013): *meeting jedermann: rabinovich revised*. Katalog zur Ausstellung. Wien: Jüdisches Museum Wien.

SPITZER, Alan B. (1973): ‘The Historical Problem of Generations’. In: *The American Historical Review*, Vol. 78, No. 5, S. 1353-1385.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1984): ‘The Rani of Sirmur’. In: Barker, Francis; u.a. (Hg.): *Europe and its others*. Vol. 1. Essex: University of Essex, S. 128-151.

STANDARD-Redaktion: ‘AutorInnen gesucht – der Verein Exil kürt neue Talente’, *Der Standard* 30.5.2008. <http://derstandard.at/3225131> [letzter Zugriff am 15.01.2013].

- STAJIĆ, Olivera: 'Ich brauch' meinen Hintergrund', *dastandard* 01.02.2012. <http://dastandard.at/1326504313866/Integrationsdebatte-Ich-brauch-meinen-Hintergrund> [letzter Zugriff am 03.02.2012].
- STEINER, Dietmar (1998): 'Die Arenabewegung'. In: Danneberg, Bärbel; u.a. (Hg.): *Die 68er. Eine Generation und ihr Erbe*. Wien: Döcker, S. 138-146.
- STIPPINGER, Christa (2003): 'schreiben zwischen den kulturen'. In: *Ausblicke 17. Zeitschrift für österreichische Kultur und Sprache* 02, S. 11-12.
- STIPPINGER, Christa (2007): "'best of 10" 10 Jahre exil-literaturpreise. nachwort der herausgeberin'. In: Stippinger, Christa (Hg.): *best of 10*. Wien: Edition Exil, S. 237-245.
- STIPPINGER, Christa (2008a): 'Das Schreiben der "Expatriatrii"'. In: Bürger-Koftis, Michaela (Hg.) (2008): *Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur*. Wien: Praesens, S. 121-133.
- STIPPINGER, Christa im Interview (2008b): 'So weit geht die Sprache'. Beitrag von Lale Rodgarkia-Dara. Tatapume, Radio Orange: Wien, Sendedatum: 20.10.2008, 19 Uhr. Transkription von Judith Purkarthofer. <http://www.tatapume.org/radio-orange/> [letzter Zugriff am 19.10.2011].
- STIPPINGER, Christa (2009) 'Im Interview mit keine delikatessen', *Keine Delikatessen – Bühne für Schriftbilder*, Ausgabe 'Heroine', September 2009, S. 30-34.
- STIPPINGER, Christa im Gespräch mit Valerie Böckel am 14.01.2010. In: Böckel, Valerie (2010): *Migration in der österreichischen Literatur. Die TrägerInnen des Preises schreiben zwischen den kulturen 2003-2008*. Karl-Franzens-Universität Graz: Masterarbeit, S. 88-91.
- STOCKER, Karl (1995): "'Wir wollen alles ganz anders machen". Die 68er Bewegung in der österreichischen Provinz. Ein Fallbeispiel'. In: Sieder, Reinhard; u.a. (Hg.): *Österreich 1945-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, S. 176-185.
- STOLZ, Matthias (2005): 'Generation Praktikum', *Die Zeit*, 31. März. http://www.zeit.de/2005/14/Titel_2fPraktikant_14 [letzter Zugriff am 10.01.2014].
- STRUBE, Werner (2009): 'Die Grenzen der Literatur oder Definitionen des Literaturbegriffs'. In: Winko, Simone; Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 45-77.
- SUHR, Heidrun (1989): 'Ausländerliteratur: Minority Literature in the Federal Republic of Germany'. In: *New German Critique*, No. 46, Special Issue on Minorities in German Culture, S. 71-103.
- SULEIMAN, Susan Rubin (2002): 'The 1.5 Generation: Thinking about child survivors and the Holocaust'. In: *American Image*, Volume 59, No 3, S. 277-295.

LITERATURVERZEICHNIS

TAUFIQ, Suleman (1985): 'Was uns bewegt. Bedingungen und Ziele des Schreibens der in Deutschland lebenden ausländischen Autoren.' In: *Ausländer- oder Gastarbeiterliteratur?* Tagungsprotokoll der Evangelischen Akademie Iserloh vom 10. bis 12.5.1985, S. 65-69.

TAUFIQ, Suleman (1986): 'Natürlich: Kritik'. In: Ackermann, Irmgard; Weinrich, Harald (Hg.) (1986): *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der 'Ausländerliteratur'*. München, Zürich: Piper, S. 74-78.

TEBBUTT, Susan (2006): 'Stolen Childhood: Austrian Romany Ceija Stojka and her Past'. In: Reiter, Andrea (Hg.): *Children of the Holocaust*. London, Portland: Vallentine Mitchell, S. 38-61.

TERAOKA, Arlene Akiko (1987): 'Gastarbeiterliteratur: The Other Speaks Back'. In: *Cultural Critique*, No. 7, The Nature and Context of Minority Discourse II, S. 77-101.

TERAOKA, Arlene Akiko (1989): 'Talking "Turk": On Narrative Strategies and Cultural Stereotypes'. In: *New German Critique*, No. 46, Special Issue on Minorities in German Culture, S. 104-128.

TÓTH, Barbara; Czernin, Hubertus (Hg.) (2006): *1986. Das Jahr, das Österreich veränderte*. Wien: Czernin.

TÖNNIES, Ferdinand (1887): *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Leipzig: Fues's Verlag (R. Reisland).

Volltext des Buches:

<http://www.deutschestextarchiv.de/toennies/gemeinschaft/1887/>
[heruntergeladen am 13.12.2011].

TROJANOW, Ilija (Hg.) (2000): *Döner in Walhalla. Texte aus der anderen deutschen Literatur*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

TUSCHIK, Jamal (Hg.) (2000): *Morgen Land. Neueste deutsche Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer.

UHL, Heidemarie (2001): 'Das "erste Opfer". Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik'. In: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, 30/1, S. 19-34.

VANSANT, Jacqueline (1994): 'Wieviel Kanon braucht der Mensch?' In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs*. Berlin: Erich Schmidt, S. 161-171.

VEREIN Kulturzentrum Spittelberg/Amerlinghaus (Hg.): *Tätigkeitsbericht 2005*. Wien: Verein Kulturzentrum Spittelberg.

VEREIN Kulturzentrum Spittelberg/Amerlinghaus (Hg.): *Tätigkeitsbericht 2006*. Wien: Verein Kulturzentrum Spittelberg.

- VEREIN Kulturzentrum Spittelberg/Amerlinghaus (Hg.): *Tätigkeitsbericht 2007*. Wien: Verein Kulturzentrum Spittelberg.
- VEREIN Kulturzentrum Spittelberg/Amerlinghaus (Hg.): *Tätigkeitsbericht 2008*. Wien: Verein Kulturzentrum Spittelberg.
- VEREIN Kulturzentrum Spittelberg/Amerlinghaus (Hg.): *Tätigkeitsbericht 2009*. Wien: Verein Kulturzentrum Spittelberg.
- VEREIN Kulturzentrum Spittelberg/Amerlinghaus (Hg.): *Tätigkeitsbericht 2010*. Wien: Verein Kulturzentrum Spittelberg.
- VERTLIB, Vladimir (2005): *Zwischenstationen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- VERTLIB, Vladimir (2007): 'An der Schwelle'. In: *10 Jahre Exil Literaturpreise best of 10*. Wien: Edition Exil, S.13-19.
- VERTLIB, Vladimir (2007): *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesung 2008*. WortWechsel Bd. 8, Dresden: Thelem.
- VISCHER, Ute Heidmann (2000): 'Mythos'. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band II. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 664-668.
- 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 (2011): 'Passage ins Paradies? Werke zugewanderter AutorInnen in der österreichischen Literatur des 21. Jahrhunderts'. In: Boehringer, Michael; Hochreiter, Susanne (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000-2010*. Wien: Praesens, S. 102-118.
- VLASTA, Sandra (2014): "'Abgebissen, nicht abgerissen" – Identitätsverhandlungen auf der Reise in Jula Rabinowichs Roman *Spaltkopf*'. In: *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*. Wien: Praesens, S. 207-218.
- WALLRAFF, Günter (1985): *Ganz unten. Mit einer Dokumentation der Folgen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- WEBB, Jen; u.a. (2002): *Understanding Bourdieu*. London: Sage.
- WEBER-MENGES, Sonja (2006): 'Die Entwicklung der Ethnomedien in Deutschland'. In: Geißler, Rainer; Pöttker, Horst (Hg.): *Integration durch Massenmedien*. Bielefeld: Transcript, S. 121-146.

LITERATURVERZEICHNIS

WEIGEL, Sigrid (1992): 'Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde'. In: Briegleb, Klaus; Weigel, Sigrid (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte. Gegenwartsliteratur seit 1968*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, S. 182-229.

WEIGEL, Sigrid (1999): 'Die "Generation" als symbolische Form. Zum genealogischen Diskurs im Gedächtnis nach 1945'. In: *Figurationen: Gender, Literatur, Kultur*. Köln, Zürich: Böhlau, S. 158-173.

WEIGEL, Sigrid (2006): *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München: Wilhelm Fink.

WEIMAR, Klaus (2009): 'Funktionen des Literaturbegriffs'. In: Winko, Simone; Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 78-91.

WELSCH, Wolfgang (1992): 'Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen'. In: *Information Philosophie/2*, S.5-20.

WELSCH, Wolfgang (1999): 'Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today'. In: Featherstone, Mike; Lash, Scott (Hg.): *Spaces of Culture*. London: Sage, S. 194-213.

WELSCH, Wolfgang (2010): 'Was ist eigentlich Transkulturalität?' In: Darowska, Lucyna; Lüttenberg, Thomas; Machold, Claudia (Hg.): *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Bielefeld: Transcript, S. 39-66.

WILLMS, Weertje (2012): "'Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett'". In: Holdenried, Michaela; Willms, Weertje (Hg.): *Die interkulturelle Familie*. Bielefeld: Transcript, S. 121-141.

WINKO, Simone (2002): 'Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen'. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik. Literarische Kanonbildung*. München: Richard Boorberg, S. 9-23.

WINKO, Simone (2009): 'Auf der Suche nach der Weltformel'. In: Winko, Simone; Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard (Hg.) (2009): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 374-396.

WOODWARD, Kathryn (Hg.) (1997): *Identity and Difference*. Milton Keynes: The Open University.

YILDIZ, Yasemin (2012): *Beyond the Mother Tongue*. New York: Fordham University Press.

YILDIZ, Safiye (2012): 'Multikulturalität – Interkulturalität – Kosmopolitismus: Die kulturelle Andersmachung der Migrant/-innen in deutschen Diskurspraktiken'. In: *Embracing the Other: Conceptualizations, Representations, and Social Practices of [In]Tolerance in German Culture and Literature. Special Theme Issue. Seminar: A Journal of Germanic Studies*. 48/3, S. 379-396.

ZAIMOGLU, Feridun (2004): *Kanak Sprach. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg: Rotbuch.

ZWEIG, Stefan (1998): *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer.

Abgerufene Websites

Adelbert-von-Chamisso-Preis der Robert Bosch Stiftung
<http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/4595.asp>

Anton Wildgans-Preis der österreichischen Industrie
<http://www.voei.at/b832m194/anton-wildgans-preis-der-oesterreichischen-industrie/>

‘Buch Wien’ (Messe)
<http://www.buchwien.at/>

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur
<http://www.bmukk.gv.at/>

Dresdner Chamisso-Poetikdozentur
http://tu-dresden.de/die_tu_dresden/zentrale_einrichtungen/mez/dateien/Projekte/Chamisso

EYE-Verlag
<http://www.brg-landeck.tsn.at/~eye/progr.htm>

Hohenemser Literaturpreis
<http://www.hohenems.at/de/kultur/literatur-und-geschichte/hohenemser-literaturpreis>

Jenischer Kulturverband
<http://www.jenisch.info/>

Kulturzentrum Spittelberg/Amerlinghaus
<http://www.amerlinghaus.at/>

Kulturabteilung (MA 7) der Stadt Wien
<https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/>

Projekt ‘Literature on the move’
<http://www.litmove.oeaw.ac.at/>

Rauriser Literaturpreis
<http://www.rauriser-literaturtage.at/>

Republikanischer Club – Neues Österreich
<http://www.repclub.at/der-club/>

Schule mehrsprachig (Bundesministerium für Bildung und Frauen)
www.schule-mehrsprachig.at/

LITERATURVERZEICHNIS

SOS Mitmensch

<http://www.sosmitmensch.at/>

Statistisches Bundesamt Deutschland

<http://www.destatis.de>

Statistik Austria

<http://www.statistik.at>

Übersicht Literaturpreise und -stipendien des Bundesministeriums für Unterricht und Kultur, Literaturhaus Wien

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8892>

United Nations Economic Commission for Europe (UNECE):

‘Recommendations for the 2010 census of population and housing’

<http://live.unece.org/stats/archive/01.01a.e.html>

Verlag Hans Schiler

<http://www.verlag-hans-schiler.de/>

Wiener Wortstaetten

<http://www.wortstaetten.at/>

Zentrum/Verein Exil

<http://www.zentrumexil.at/index.php>

‘Migration? Ich scheiß’ auf diesen Hintergrund!’, *derstandard* 01.02.2012.

<http://derstandard.at/1326504092967/Kritik-an-Integrationsgerede-Migration-Ich-scheiss-auf-diesen-Hintergrund> [letzter Zugriff am 03.02.2012].

‘Neuer Literaturpreis: Migrationserfahrungen und Fragen der Identität’, *derstandard* 22.06.2009.

<http://derstandard.at/1245669970656/Hohenems-Neuer-Literaturpreis-Migrationserfahrungen-und-Fragen-der-Identitaet> [letzter Zugriff am 30.05.20012].

‘Affäre Omofuma. Der Kampf geht weiter’, *Die Bunte Zeitung*, Ausgabe Nr.1 - März/April 2002. <http://www.wien-vienna.at/indexmedien.php?ID=1791> [letzter Zugriff am 30.03.2014].

Zur Geschichte des Spittelbergs siehe ‘Die Geschichte übern “Berg”’.

http://www.spittelberg.at/index.php?de_geschichte [letzter Zugriff am 04.04.2012].

Hörbuch-Rezension zu Florian Illies 2000 erschienenen Roman *Generation Golf*:

http://www.egotrip.de/horbucher/01/01_generationgolf.html [letzter Zugriff am 29.2.2012]

Filme, Dokumentationen

Wenn die Straße ruft! Jenische in Deutschland, von Maike Conway und Matti Bauer, ZDF Fernsehproduktion, Deutschland 2001.

Die letzten freien Menschen – Jenische in der Schweiz, von Oliver M. Meyer, Schweiz 1991.

Jung und jenisch von Martina Rieder und Karoline Arn, 3sat, 14.03.2011.

Besuchte Lehrveranstaltungen, Konferenzen und Ausstellungen

(Hybride) Identitäts-Konstruktionen in der zeitgenössischen Literatur. 520.818 Proseminar, Lehrveranstaltungsleiterin: Dr. Nicola Mitterer. Universität Klagenfurt, Wintersemester 2009.

Überkreuzungen. Intersectionen. Malca-Konferenz, Universität Wien, 22.-25. Mai 2010.

Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern. Wien Museum, 12.4.-12.8.2012.

Interviews mit der Verfasserin

Christa Stippinger, Wien am 22.12.2010

Seher Çakır, Wien am 12.04.2011

Susanne Gregor (Skype) am 24.6.2011

Grzegorz Kielawski, Wien am 13.04.2011

Anna Kim (Skype) am 28.08.2011

Grace M. Latigo, Wien: 24.06.2011

Lale Rodgarkia-Dara, Wien am 19.07.2011

Simone Schönnett, Velden am Wörthersee/Kärnten am 18.04.2011

Sina Tahayori, Wien am 13.07.2011

Email-Korrespondenz mit Martina Schmid (Programmleitung, Deuticke Verlag), 14./15.02.2013.

ANHANG

Jahr	Anthologie (Titel)	Vorwort	Jury	1. Preis	2. Preis	3. Preis	Finanzierung (wenn nicht gesondert angegeben)
2013	literatur exil preise 13. preistexte	Julya Rabinowich	Karin Fleischanderl, Julya Rabinowich, Grzegorz Kielawski (alle drei Prosa und Lyrik)	Kateřina Āerm (EUR 3.000)	Thomas Perle (Synonym von Thomas Gyngy, EUR 2.000)	Ljuba Arnautovi und Marko Dini (je EUR 1.5000, anstelle eines Lyripreises gab es zwei dritte Preise im Bereich Prosa)	Subventionen der Kulturabteilungen der Stadt Wien und des bm:ukk, Kulturkommission des 7. Bezirks (Wien Neubau), Sponsoring des Amerlingbeisls: Kofinanzierung seitens der Grazer AutorInnenversammlung, der Wiener Wortsttten und des Vereins Kulturzentrum Spittelberg
2012	literatur exil preise 12. preistexte	Anton Thuswaldner	Martina Schmidt, Susanne Gregor, Anton Thuswaldner (alle drei Prosa und Lyrik)	Ekaterina Heider (EUR 3.000)	Anna Mwangi (EUR 2.000)	Magdalena Diercks (EUR 1.500)	Subventionen der Kulturabteilungen der Stadt Wien und des bm:ukk, Kulturkommission des 7. Bezirks (Wien Neubau), Sponsoring des Amerlingbeisls: Kofinanzierung seitens der Grazer AutorInnenversammlung, der Wiener Wortsttten und des Vereins Kulturzentrum Spittelberg
2011	literatur exil preise 11. preistexte	Susanne Scholl	Susanne Scholl, Jessica Beer und Sina Tahayori (alle drei Prosa und Lyrik); Margit Mezgolic, Wolfgang Stahl und Bernhard Studlar (alle drei Dramen)	Kira Nathani (EUR 3.000)	Maruan Paschen (EUR 2.000)	Kateřina Āerm (EUR 1.500)	Kulturabteilung der Stadt Wien, Literaturabteilung des bm:ukk, Kulturkommission des 7. Bezirks (Wien Neubau), Wiener Wortsttten, Sponsoring des Amerlingbeisls

2010	literatur exil preise 10. preistexte	Julya Rabinowich	Martina Schmidt, Edith-Ulla Gasser, Julya Rabinowich Renate Welsh-Rabady, Sebastian Fasthuber, Grzegorz Kielawski (Prosa und Lyrik); Bath Sahaw-Baranow, Nermin Ismail und Grzegorz Kielawski (Jugendpreis, Teams und Schulklassen); Almut Wagner, Caro Wiesauer und Bernhard Studlar (Dramatik)	Susanne Gregor (EUR 3.000)	Didi Drobna (EUR 2.000)	Daniela Elena Trummer (EUR 1.500)	Kulturabteilung der Stadt Wien, Literaturabteilung des bmu:kk, Kulturkommission des 7. Bezirks (Wien Neubau), Wiener Wortstaetten, Sponsoring des Amerlingbeisels
2009	literatur exil preise 09. preistexte	Renate Welsh- Rabady	Petra Lehmkühl (Prosa, Lyrik, Jugend- und Schulpreise), Radek Knapp (Prosa und Lyrik), Peter Zimmermann (Prosa und Lyrik), Bath-Sahaw Baranow (Jugend- und Schulpreise), Hans Escher, Wolfgang Stahl und Bernhard Studlar (DramatikerInnenpreise)	Nuran Ekingen (EUR 3.000 Literaturabteilung des bmu:kk)	Stjepan Tadić (EUR 2.000 Kulturabteilung der Stadt Wien)	Ibrahim Amir (EUR 1.500 Literaturabteilung des bmu:kk)	
2008	literatur exil preise 08. preistexte	Radek Knapp	Gisela von Wysocki, Seher Çakir und Stefan Gmünder (Prosa und Lyrik), Karin Cerny, Sebastian Huber und Bernhard Studlar (Dramatik), Seher Çakir, Sara Mansour Fallah und Ana-Marija Cvrtic (Teams und Schulklassen)	Lale Rodgarkia-Dara (EUR 3.000 Literaturabteilung des bmu:kk)	Sandra Gugić (EUR 2.000 Kulturabteilung der Stadt Wien)	Ana Vlač-Marwan (EUR 1.500 Literaturabteilung des bmu:kk)	
2007	passwort	Seher Çakir		Grzegorz Kielawski (EUR 3.000 Literaturabteilung des bmu:kk)	Adin Hamzić (EUR 2.000 Kulturabteilung der Stadt Wien)	Thomas Strein (EUR 1.500 Literaturabteilung des bmu:kk)	

2006	sprachflüge	Julya Rabinowich	Julya Rabinowich, Zaimoglu, Wolfgang Freitag	Oxana Filippova (EUR 4.000 Bka: Kunst/Abteilung Literatur und Kulturabteilung der Stadt Wien Bezirkskultur 7)	Rhea Krcmarová (EUR 2.500 Kulturabteilung der Stadt Wien und Bezirkskultur 7)	Güler Alkan (EUR 1.500 bka:Kunst/Abteilung Literatur)	
2005	wortstürmer	Alma Hadzibeganovic	Karin Cerny, Alma Hadzibeganovic, Fritz Widhalm	Sohn Young (EUR 3.000 Bka:Kunst)	Seher Çakır (EUR 2.000 Kulturabteilung der Stadt Wien)	Nives Bilajac (EUR 1.500 Kulturabteilung der Stadt Wien)	
2004	sprachsprünge	Vladimir Vertlib, Seraffetin Yildiz, Grace M. Latigo	Grace M. Latigo, Seraffetin Yildiz, Vladimir Vertlib	Iman Farmani (Sina Tabayori) (EUR 3.000 Bka:Kunst)	Sama Maani (EUR 2.000 Kulturabteilung der Stadt Wien)	Sarja Abramovic (EUR 1.500 Wiener Integrationsfond)	
2003	wortbrücken	Nikolaus Scheibner	Simone Schönnett, Nikolaus Scheibner, Elisabeth Wäger	Julya Rabinowich und Laslo Vince (EUR 3.500 Bka:Kunst, Preis wird geteilt)	Irina Karamarkovic (EUR 2.200 Wien Kultur)	Viktorkija Kocman (EUR 1.500 Wiener Integrationsfond)	

2002	kulturbrüche	Dimitré Dinev und Xaver Bayer	Katharina Riese, Dimitré Dinev und Xaver Bayer	Grace M. Latigo (EUR 3.500 bka:kunst)	Lidia Daviel - Pseudonym (EUR 2.200 Kulturabteilung der Stadt Wien)	Donde Trifunovič - Pseudonym (EUR 1.500 Wiener Integrationsfond)	
2001	grenzgänger	Philip Scheiner	Waltraud Haas, Philip Scheiner und Robert Schindel	Sedat Demirdeğmez (50.000 Schilling Bka:Kunst, Abteilung Literatur)	Hamid Sadr (30.000 Schilling Kulturabteilung der Stadt Wien)	Simone Schönnett (20.000 Schilling Wiener Integrationsfond)	
2000	fremdland	Elfriede Gerstl und Gerhard Kofler	Elfriede Gerstl, Gerhard Kofler, Denis Mikan	Anna Kim (50.000 Schilling bka:Kunst/Abteilung Literatur)	Vladimir Nikiforov (30.000 Schilling Kulturamt der Stadt Wien)	Maja Hanauska und Dimitré Dinev (20.000 Schilling Wiener Integrationsfond, Preis wird geteilt)	
1999	outsider in	Barbara Frischmuth	Barbara Frischmuth, Gustav Ernst, Alma Hadzibeganovic	Maria Barski und Marian McMlynek (50.000 Schilling Bundeskanzleramt, Preis wird geteilt)	Brita Krucsay (25.000 Schilling Kulturabteilung der Stadt Wien und Wiener Integrationsfond)	Boris Bitsoev (15.000 Schilling Kulturabteilung der Stadt Wien und Wiener Integrationsfond)	

1998	weltenzwischenwelten	Radek Knapp	Ercüment Aytac, Ilse Kilic, Radek Knapp	Sofija Jovanovic und Denis Mikan (50.000 Schilling bka:Kunst, Preis wird geteilt)	Nuran Dönmez und Natalja Stremmitina (30.000 Schilling Kulturabteilung der Stadt Wien, Preis wird geteilt)	Reza Ashrafi und Taner Sirri Karatas (20.000 Schilling Wiener Integrationsfond, Preis wird geteilt)	
1997	schreiben zwischen den kulturen	n.v.	Milo Dor, Josef Haslinger, Marie Thérèse Kerschbaumer	Alma Hadzibeganovic (50.000 Schilling Bka:Kunstsektion)	Ercüment Aytac (30.000 Schilling Kulturabteilung der Stadt Wien)	Miso Nikolic und Youngsook Kim (je 10.000 Schilling Wiener Integrationsfond)	