

## RENATA CORNEJO

### Heimatbilder und -konstruktionen in Werken der deutschsprachigen Autorinnen und Autoren tschechischer Herkunft (Moníková, Faktor, Fusek)

*Ausgehend von der Verschränkung der aktuellen Diskurse von Spatial Turn und Emotional Turn wird in dem Beitrag der Frage nachgegangen, inwiefern der Begriff ‚Heimat‘ als Raum des sozialen und symbolischen Handelns des Menschen bzw. dessen Emotionen in den Werken deutschsprachiger GegenwartsautorInnen tschechischer Herkunft konstruiert wird. Während im Roman Die Fassade (Libuše Moníková) der Heimat eine symbolische Funktion eines externen Gedächtnisses zugesprochen wird, rückt in dem Roman Georgs Sorgen um die Vergangenheit ... (Jan Faktor) die räumliche Komponente in den Vordergrund. Die Hauptfigur in Novemberfäden (Katja Fusek) konstruiert dagegen ihren Heimatbegriff aus der eigenen emotionsbeladenen Erinnerung heraus, wobei dessen Revision eine notwendige Voraussetzung für die eigene Identitätsbildung auf Grund der Konfrontation von ‚Fiktion‘ und ‚Realität‘ darstellt.*

#### 1 Einleitung

„Räume und Gefühle stehen mithin unablässig in produktivem Austausch und konstituieren in dieser Verschränkung Mentalitäten, Lebensformen und Lebensstile einer Kultur.“ – so die Ausgangsthese von Gertrud Lehnert in dem von ihr 2011 herausgegebenen Band *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die Emotionsforschung* (LEHNERT 2011: 10). Sie geht von einem dynamischen Raumkonzept aus, worunter sie einen durch Bewegung und Wahrnehmung (vgl. BÖHME 2006) sowie durch soziales und symbolisches Handeln des Menschen gestalteten Raum versteht. Also kein konkret-materieller, sondern ein imaginiertes Raum – eine „Raumvorstellung“. Genauso fasst sie auch das Gefühl (Emotion) als einen dynamischen, flüchtigen und wandelbaren Begriff auf – sowohl in individueller als auch kultureller und zeitlicher Hinsicht. Für unsere Untersuchung ist vor allem die kulturelle Komponente der Gefühle von Bedeutung, denn als in Zeit und Raum gewachsene und in Kommunikation des Inneren mit dem Außen geprägte Bewegungen (ebd. 11) sind Gefühle nach Lehnert das, was für das Subjekt „zur Erscheinung“ gebracht wird und

spezifische Ausdrucksformen entwickelt – eine Inszenierung von Gefühlsformen also. Dieser theoretische Ansatz scheint besonders fruchtbar in Bezug auf die Literatur von Autoren und Autorinnen mit Migrationshintergrund zu sein, die, an einem neuen Ort angekommen, ein neues Heimatbild zu konstruieren gewissermaßen gezwungen sind. So wird der materiell greifbare und lokal begrenzte Ort in ihren literarischen Werken zum Ort der Überlagerungen von unterschiedlichen Räumen, die sich erst im Gebrauch des Ortes, in seiner (kulturellen) Kodierung und individueller Bedeutung konstituieren. Aus einer anderen Kultur kommend sind sie einem dynamischen Heimatkonzept verpflichtet, in dem die Heimat als Raum durch aktive Handlungen angeeignet, wahrgenommen, erlebt und erinnert wird. Dies gilt auch für deutschsprachige Autoren und Autorinnen tschechischer Herkunft, wie Libuše Moníková, Jan Faktor und Katja Fusek. Alle drei haben die ehemalige Tschechoslowakei im Zusammenhang mit der politischen Entwicklung nach 1968 (Niederschlagung des ‚Prager Frühlings‘) verlassen, sich in den deutschsprachigen Ländern niedergelassen und die deutsche Sprache zu ihrer Literatursprache gewählt. Während Moníková und Jan Faktor als Erwachsene die damalige Tschechoslowakei verließen und ihren Lebenspartnern in die ‚Fremde‘ folgten (Moníková 1971 in die BRD, Faktor 1978 in die DDR), führten die Wege von Katja Fusek in die deutschsprachige Schweiz schon im Alter von zehn Jahren, als ihre Mutter zum zweiten Mal heiratete und zu ihrem Ehemann in die Schweiz übersiedelte. Alle drei AutorInnen sind somit durch die Migrationserfahrung sowie den Sprachwechsel geprägt und verfügen durch den Sprach- und Heimatverlust über einen geschärften bzw. ambivalenten Blick auf die ‚neue‘ und ‚alte‘ Heimat, die häufig in ihren Werken thematisiert wird. Im Folgenden wird, ausgehend von den Theorien des ‚spatial‘ und ‚emotional turn‘, der Frage nachgegangen, welche Heimatbilder in ihren Werken entworfen werden und wie der Begriff ‚Heimat‘ als soziales und symbolisches Handeln des Menschen in Verschränkung mit Emotionen konstruiert bzw. re- oder dekonstruiert wird.

## **2 Heimat als imaginiertes Raum (Libuše Moníková)**

„Europa, was ist das?“ lautet die Frage im Roman *Die Fassade*, für den Libuše Moníková 1987 den Alfred Döblin-Preis verliehen bekommen hat. Die Frage kann im politisch geteilten Europa nur aus geologischer Sicht beantwortet werden: eine „tektonische[] Platte. Die politischen Querelen an der Oberfläche sind lächerlich im Vergleich zu dem, was im Erdmantel geschieht. [...] Abgesehen von den Erdbebenstreifen im Süden und an den östlichen Rändern sind wir äußerst stabil.“ (MONÍKOVÁ 1987: 257) Der mitteleuropäische Kulturraum

und dessen literarische Gestaltung als imaginierte ‚verlorene Heimat‘ wird für Libuše Moníková-zum zentralen Thema ihres literarischen Schaffens. Die Heimat ist für sie nach ihrer ‚Expatriierung‘ mit einer emotionell schmerzlichen Kluft verbunden, aus der heraus – von einem ‚Anderswo‘ in der eigenen Positionierung – geschrieben werden muss bzw. überhaupt erst geschrieben werden kann, wie sie im Zusammenhang mit ihrem Sprachwechsel ins Deutsche in einem Interview erklärt:

Mein erstes Buch – ‚Eine Schädigung‘, die die Vergewaltigung einer jungen Studentin durch einen Polizisten schildert, habe ich ursprünglich auf Tschechisch angefangen zu schreiben, aber das Thema war mir wortwörtlich peinlich, vom Wort Pein – durch die Verlagerung ins Deutsche konnte die Intensität reduziert werden, der Text wurde dadurch nüchterner und überzeugender. (MONÍKOVÁ 1992: 15, übers. v. R.C.)

Dies spiegelt sich im Roman *Die Fassade* in einem „irritierenden schiefen Umgang“ (VEDDER 1997: 478) mit der Heimat und Nation wider. So arbeiten vier aus Prag verwiesene Künstler in der Rolle einer ‚glücklichen‘ Sisyphus-Gestalt (vgl. CAMUS 1997) an der Wiederherstellung einer immer wieder zerbröckelnden Schlossfassade eines real-fiktiven Ortes namens Friedland-Litomyšl: „Sie freuen sich auf die Arbeit wie Sisyphos auf seinen herabrollenden Stein.“ (MONÍKOVÁ 1987: 9) Im Verlauf des Romans treten sie eine Reise nach Japan über Sibirien an, die sie, ohne das Reiseziel zu erreichen, am Ende des Romans am 1. Mai, dem Internationalen Kampftag der Arbeiterklasse, wieder zu ihrem Ausgangsort und zur Arbeit an der Schlossfassade zurückführt.

Friedland-Litomyšl – ein fiktiver Ort – suggeriert zunächst einen konkreten, materiell greifbaren und lokalisierbaren Ort „Litomyšl“ in Ostböhmen, dessen Schloss eines der bedeutendsten Renaissance-Denkmäler in Mitteleuropa ist und als UNESCO-Welterbe eingetragen ist. In der daneben liegenden Bierbrauerei wurde 1824 Bedřich Smetana (Friedrich Smetana), der berühmte Komponist der Tondichtung *Die Moldau (Vltava)* sowie zahlreicher Opern in tschechischer Sprache mit Sujets aus der Geschichte der Böhmisches Länder (*Die Brandenburger in Böhmen, Die verkaufte Braut, Libusa, Dalibor*) geboren, der entscheidend zur Konstituierung eines nationalen (tschechischen) Selbstverständnisses in der Zeit der sog. Nationalen Wiedererweckung im 19. Jahrhundert beigetragen hat. Das sich sprachlich und kulturell abgrenzende nationale Selbstverständnis der Tschechen, dessen Grundlagen hier gelegt wurden und die noch heute deutlich spürbar sind, führten 1918 nach dem Zerfall der Österreichisch-Ungarischen Monarchie zur Gründung der selbstständigen Tschechoslowakei. Nach 1945 wurde das ‚nationale Konzept‘ schließlich durch

die Vertreibung und Aussiedlung der deutschsprachigen Minderheit vollendet, die für die Zerschlagung der Tschechoslowakei 1939 durch Hitler verantwortlich gemacht wurde.<sup>1</sup>

Der zweite Teil des Ortsnamens „Friedland“<sup>2</sup> weist auf ein Schloss in Nordböhmen hin, das als Vorlage für Kafkas Roman *Das Schloss* gedient haben soll – einen ebenfalls auf der Karte Tschechiens real existierenden Ort. Mit der Verortung „Litomyšl“ wird das nationale und monokulturelle Konzept abberufen, dessen Ergebnis die Vertreibung und Aussiedlung der deutschsprachigen Bevölkerung aus der Tschechoslowakei nach dem 2. Weltkrieg war, mit der Verortung „Friedland“ (Kafkas *Schloß*) wird dagegen ein multinational und multikulturell kodierter Raum (deutsch, tschechisch, jüdisch) in seiner sprachlichen Mehrstimmigkeit statt nationalkultureller hierarchischer Abgrenzung in einem räumlich horizontalen Nebeneinander erinnert bzw. als ein flächendeckender „Zwischenraum“ (vgl. BHABHA 2000) entworfen. Durch den intertextuellen Bezug auf Kafkas *Schloß* wird auf einen früher ‚gemeinsam‘ geteilten Raum rekurriert, basierend auf der gemeinsamen Erfahrung des Individuums: Das sich selbst entfremdete Individuum sieht sich (damals und jetzt<sup>3</sup>) einer ‚absurden‘, nicht erklärbaren und nicht mehr (er)fassbaren Welt gegenüber, wie die vier Künstler. So wird ein realer Ort von mehreren, kulturell und geschichtlich unterschiedlich kodierten Räumen, in denen die beengende Gegenwart durch die erinnerte Vergangenheit aufgehoben wird, überlagert und als ‚geistige Heimat‘ imaginiert.

Die wiederherzustellende Schlossfassade steht somit im Roman als monumentale Chiffre für das europäische bzw. mitteleuropäische Gedächtnis, in das „die großen Weltentwürfe der Vergangenheit“ (LÜDKE 1991: 90) eingeritzt

---

1 1933 gründete Konrad Henlein unter Beteiligung verschiedener Rechtsparteien die *Sudetendeutsche Heimatfront*, die spätere *Sudetendeutsche Partei* (SdP). Während die SdP unter seiner Führung große Wahlerfolge feierte, knüpfte Henlein enge Kontakte zur NSDAP und forcierte 1938 in Absprache mit Adolf Hitler die Sudetenkrise, die in die Einverleibung des Sudetenlandes (Grenzgebiet der Tschechoslowakei) in das Deutsche Reich mündete. 1939 wurde die sog. Rest-Tschechei besetzt und auf ihrem Gebiet das Protektorat Böhmen und Mähren errichtet (bis 1945).

2 Das imposante Renaissance-Schloss Friedland (tsch. Frýdlant) befindet sich auf dem Grundriss einer mittelalterlichen Burg aus dem 13. Jh. auf einem Hügel in Nordböhmen, der sich über die gleichnamige Stadt erhebt.

3 Mit „jetzt“ ist die Zeit der sog. Normalisierung in der Tschechoslowakei in den 1970er Jahren gemeint, die nach der Niederschlagung des ‚Prager Frühlings‘ die Wiederherstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse vor der Reformbewegung anstrebte und mittels politischer Repressionen durchzusetzen suchte.

werden, wobei der wichtigste Bezugspunkt die sog. Normalisierungszeit nach 1968 und die für die mitteleuropäische Geschichte ausschlaggebenden Wendejahre 1918, 1938 und 1948 bleiben. Die Sisyphus-Arbeit an der Fassade wird zur Arbeit gegen das Vergessen und Verdrängen, die Schlossfassade symbolisch zur Projektionsfläche für den mitteleuropäischen Raum, der durch vergessene und erinnerte Geschichte(n) in einem dynamischen Prozess weitergeschrieben bzw. umgeschrieben werden muss:

Er [einer der vier Fassadenkünstler] weiß, daß die Perspektive und die Zeit für sie arbeiten: Von unten nimmt man von einem Sgraffito in zehn Meter Höhe nur den seriellen Eindruck wahr, und nach drei Jahren nicht einmal mehr den. Aus der Nähe sieht Orten die Widersprüchlichkeit der Allegorie: Zur Handhabung der Waage braucht die Figur Ruhe und Konzentration, zur Nutzung des Schwerts Kraft und Schwung, für beides vor allem offene Augen. Er zeichnet der blinden Gerechtigkeit ein drittes Auge in die Stirn, strahlend blickt es über die Auffahrt. Eine dreiäugige Justitia – Hanna wird sich, falls es überhaupt jemandem auffällt, bei der nächsten Besucherführung etwas ausdenken müssen. (MONÍKOVÁ 1987: 10)

Die neben-, über- und untereinander hängenden Sgraffiti „fungieren als Medium der Geschichte“ (BRAUNBECK 2005:156) bzw. der Geschichtsschreibung schlechthin, als kleine „(Schau)Fenster“ (ebd. 156) an der Wand. Jedes einzelne ‚Fenster‘, kriert aus Bildern, Tönen und Sprache des Erzählers, steht für eine Referenz zur böhmischen Geschichte, die, vom Standort ‚Schloss‘ mit den Koordinaten ‚Friedland-Litomyšl‘ aus, als mitteleuropäische Geschichte mit unzähligen intertextuellen Bezügen eingesehen, erschlossen und literarisch imaginiert wird. Die Fassade avanciert im Sinne von Seyhan zu einer „restaurativen Institution der gemeinschaftlichen Erinnerung“, die anders als die offizielle Geschichtsschreibung, alternative Perspektiven und umstrittene Sichtweisen der Vergangenheit wiedergeben kann (vgl. SEYHAN 2001: 418f.). Nach der Rückkehr von der abenteuerlichen Sibirienreise wissen die vier Fassadenkünstler ‚ihren Garten‘ im voltaireschen Sinne ‚zu bestellen‘ und funktionieren die bloße Rekonstruktion der Schlossfassade in die Dekonstruktion der offiziell aufoktroierten Geschichtsschreibung um. Die Künstler erarbeiten sich und halten in der Fassade ihre eigene (trans)nationale Geschichte fest, die gegen die Instrumentalisierung derselben durch die Machthabenden gerichtet ist:

Sie fangen an, ihren gemeinsamen Rhythmus zu suchen. Noch sind sie einsame Inseln, jeder eigener Bilder und Sorgen voll, und Hoffnungen. [...] Wir müssen unseren Garten bestellen. [...]

Bald bedecken seltsame Linien, die an die chinesischen Schriftzeichen erinnern, die Friese und die Zwischenräume der Sgraffiti – Podol schreibt die Geheime Geschichte der Mongolen an der Fassade von Friedland weiter. (MONÍKOVÁ 1987: 440)

Denn die mitteleuropäische Geschichte und somit auch der ‚mitteleuropäische Raum‘ ist formbar, wenn auch nur bildlich. So spiegelt die Fassade des Schlosses symbolisch „die permanente, ständig in Veränderung begriffene Entstehung einer kulturellen Identität“ (ARENS 2008: 204), die hierarchische Machtverhältnisse, nationale und ethnische Konflikte in Frage stellt, Verlust individueller und kollektiver Erinnerung sowie Gedächtnisarbeit neu diskutiert. Die Fassade wird somit zu einem imaginierten Raum der ‚Heimat‘, der auf Grund der Erfahrung aller vier Künstler durch ihr künstlerisches kreatives Handeln als freier Lebensraum symbolisch gestaltet und im dynamischen Prozess im Sinne von Lehnert immer neu ‚verhandelt‘ wird.

### **3 Heimat als kollektiv und individuell erinnertes Raum (Faktor)**

Während die Fassade bei Moniková als ein imaginiertes Raum entworfen und der Heimat eine symbolische Funktion eines externen Gedächtnisses zugesprochen wird, rückt in dem Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag* (2011) von Jan Faktor die räumliche Komponente in Verschränkung mit den erinnerten Räumen und Gefühlen in den Vordergrund. Prag, als Handlungsort des Romans im Titel explizit betont, wird zum Auslöser für die individuelle Erinnerung der Hauptfigur und die Heimat narrativ als Raum des individuellen und kollektiven Erinnerns inszeniert. Dabei spielt das gefühlsmüßige Erleben von Raum und Zeit eine entscheidende Rolle. Da die Perspektivierung immer nur eine selektiv-metonymische Darstellung erlaubt, können literarische Texte immer nur einen Ausschnitt präsentieren und Räume nie in ihrer Gesamtheit darstellen. Die Perspektivierung ist also eng mit Subjektivität verknüpft, sowohl im realen wie im symbolischen Raum. Eine besondere Stellung für Städte als Erinnerungsräume nehmen bestimmte Orte ein, die als sichtbare Zeichen im Stadtraum eine erinnernde Funktion erfüllen. Zu solchen Orten gehören etwa Denkmäler, repräsentative Gebäude, Museen oder Plätze und Straßennamen. Zu beachten ist dabei die jeweilige Kodierung, respektive Semantisierung des Stadtraumes.

Mit der Verortung des Großteils der Romanhandlung im Stadtteil Prag 6 erhält der Standort der Familienwohnung einen hohen symbolischen Wert für

die Konstruktion des Heimatbildes, denn die Wohnung liegt am Rande des alten Stadtgebiets direkt neben der geschichtsträchtigen Prager Burg. Zum Norden hin erstrecken sich in unmittelbarer Nähe die neueren Stadtteile Dejvice und Bubeneč. Georg, der Ich-Erzähler, lebt somit an der Grenze zwischen Vergangenheit (Altstadt im Zentrum Prags) und der Gegenwart, repräsentiert durch die urbanisierte Großstadt Prag mit den sozialistischen Plattenbauten in der Peripherie. Das Zentrum des Romans bildet die weiblich dominierte Altbauwohnung, die Georg mit der „Zwangsgemeinschaft“ (FAKTOR 2010: 13) Mutter, Großmutter, Tanten und Onkel namens ONKEL teilt und die in ihm ein fast körperliches Unbehagen auslöst:

Zu meiner Überlebensstrategie gehörte, daß ich keinen Fremdling in das Innere unseres Prager Wohnungsabyrinths hineinließ. [...] Unsere Wohnung war hochgradig verunstaltet, sie war eine Mißgeburt voller Narben und hässlicher Kompromisse. Leider war kein einziges Familienmitglied in der Lage, das zu erkennen. Auch die schlimmsten Geschmacksverbrechen wurden einfach ignoriert. [...] Mein Grauen war nicht das Grauen meiner Damen, verzweifelt waren wir aber trotzdem alle. Manche Tanten retteten sich in Putz- und Wischzwang ihrer vertrauten Teilbereiche, ein solches Ventil hatte ich nicht. (FAKTOR 2010: 12f.)

Die ‚verbaute‘ Innenstruktur der Wohnung selbst – die recht bizarre Anhäufung und Anordnung der Möbel, die Zimmeraufteilung und die ständigen Arbeiten am Haus, „dauernd irgendwelche Umschichtungen, Umbauten oder interne Umzüge“ (FAKTOR 2010: 18) – symbolisiert die Verschränkung von Raum und Erinnerung und steht zugleich für den Umgang der Familie mit der Vergangenheit: „Die Vergangenheit gärte und blubberte bei uns hinter jeder Tür und jedem Vorhang.“ (Ebd. 176)<sup>4</sup> Die „herumtorkelnden Erinnerungsverwandten“, wie der Ich-Erzähler seine Verwandten nennt, konstruieren fortwährend eine „schiefe Normalität“ – Familienlegenden und „kreativ fortgesetzte“ (ebd. 175) Lebensläufe überdecken die ‚wahre‘ Familiengeschichte<sup>5</sup>. Mit der ‚wahren‘ Familiengeschichte ist das Überleben des Holocaust weiblicher Familienmitglieder gemeint, welches konsequent verdrängt wird. So erfährt Georg spät und durch einen Zufall, dass er eigentlich Jude ist. Die von ihm als „peinlich

4 Zu Funktionsweisen und Verflechtungen von verschiedenen Erinnerungsebenen vgl. auch die Studie von Charel BRACONNIER (2012).

5 Als einen Familien- und Erinnerungsroman unter Berücksichtigung seiner transkulturellen Eigenständigkeit wird der Roman von Inga Probst untersucht. Sie zeigt sowohl die Verschränkung von Faktors „körperlich überzeichnete[r] Adoleszenzgeschichte mit der multikulturellen Disposition einer matriarchalen Familienstruktur“ auf, als auch wie diese zugleich die entworfenen nationalen Erinnerungsmuster „doppelt“ unterläuft (vgl. PROBST 2012: 117).

und unerträglich“ (ebd. 9) empfundene weibliche Vorherrschaft in der Familie führt er lange nicht auf ihre gewaltsame Zerstörung im Zweiten Weltkrieg zurück, sondern setzt sie als naturgegeben voraus: „Daß man während des Krieges eine gewisse Zeit in einem KZ zu verbringen hatte, schien in meiner Welt das Übliche zu sein.“ (Ebd. 55) Das Verdrängen der familiären, deutsch-jüdisch konnotierten Vergangenheit geht so weit, dass die Deportation in der Familie als Anekdoten und die KZ-Geschichten als Gute-Nacht-Geschichten zum Besten gegeben werden. Erst im letzten Teil des Romans rückt im Zusammenhang mit Georgs innerer Entwicklung und seinem Abnabelungsprozess von der dominanten Mutterfigur die deutsch-jüdische Komponente seiner kulturellen Identität in den Vordergrund. Der Preis dafür ist allerdings hoch – ein psychischer und physischer Zusammenbruch der Mutter, nachdem sie mit Georg eine Reise zur ehemaligen Außenstelle des KZs Groß-Rosen Christianstadt im niederschlesischen Dreieck in Polen unternimmt, von dem sie sich – eingeholt von den Erinnerungen – nicht mehr erholen wird.

Georgs Heimatbegriff wird über die erinnerte Stadt Prag konstruiert, wobei der Blick auf Prag von der Entfremdung des Ich-Erzählers von der Stadt gekennzeichnet ist (sein Emanzipationsprozess ist erst durch das endgültige Verlassen der Stadt abgeschlossen). In der erinnerten Heimat des urbanen Raumes Prag vermischt sich stets die subjektive Ebene des individuellen Erinnerns der Hauptfigur mit der kollektiven politisch-historischen Dimension. Ausgehend von verschiedenen Topographien in Prag werden wiederholt politisch-historische Themen aufgegriffen und durch die persönliche Komponente ins Komische verzerrt. Obwohl anfangs die Rede von „noch wirklichen Inseln des Glücks und des Optimismus“ (FAKTOR 2010: 15) ist, konstatiert Georg bald: „Prag ist doch furchtbar, überall nur Magengeschwüre und Mundgerüche.“ (Ebd. 616) Georg wird bewusst, dass er in seiner Jugend topographisch von „realen Explosions- und Implosionsherden oder seelischen Schwärestätten“ (ebd. 237) umzingelt ist, und bestimmt für sich fünf Todesorte in Prag. Darunter ist das Stadion der Fußballmannschaft von Sparta Prag, von dem eine „massengeballte Bedrohung“ ausgehe und das „jede Individualität“ negiere“ (ebd. 240f.) – eine Anspielung auf sozialistische Massenveranstaltungen, wie sie etwa bei den Spartakiaden in der Tschechoslowakei stattgefunden haben.

Thematisiert werden auch die Veränderungen im Stadtbild durch die sozialistische Stadtplanung, die eine „Entseelung“ der Stadt zur Folge hat: Als durch die Ausbreitung der ehemaligen Belcredi-Straße der neue Boulevard des Friedens entsteht, wird der „seelische RAUM-ATEM“ (FAKTOR 2010: 244), eine Art *genius loci*, den Innenhöfen entzogen. Ebenfalls die historisch-politischen Ereignisse werden im Stadtbild eingeschrieben und grotesk verzerrt – so



z.B. die Erinnerung an die Besetzung Prags durch die Armeen des Warschauer Paktes, indem die Straßenkämpfe zum Boxkampf stilisiert werden, oder als die von sowjetischen Truppen zerschossene Wand des Nationalmuseums wie folgt kommentiert wird: „Aus Wut zerschossen sie uns nebenbei die Fassade des Nationalmuseums. Als Antwort hat man die dabei entstandene Fassadengrafik prompt nach dem sowjetischen Verteidigungsminister benannt – EL GRETSCHKO.“ (Ebd. 342)<sup>6</sup> Die darauffolgende ‚Normalisierungsperiode‘ bestimmt maßgeblich die Atmosphäre der Stadt und ritzt sich sozusagen in ihre Wände hinein – marode Kanalisationen und Straßen bestimmen das trostlose Stadtbild genauso wie umherirrende Touristen, die von falschen Ausschilde- rungen fehlgeleitet werden. Durch Georgs Umzug in das Arbeiterviertel Žižkov wird ein Industriegebiet „städtischer Kulturlosigkeit“ (ebd. 439) dargestellt, wo brachliegende Industriegrundstücke voller Bauschutt und Sondermüll und „[ü] berall undefinierbare schwarze Berge von Schutt“ (ebd. 446) sowie zerfallene Einkaufszentren in der Stadtperipherie das triste Stadtbild bestimmen:

Die Nekrose war hier aber eindeutig auf Siegeskurs. Viele Dächer und Dachrin- nen waren sein Jahren undicht, das Regenwasser floß breitflächig an den Wän- den herunter. [...] Die feuchten Stellen setzten Moos an, auf den Dächern vege- tierten schon die Birken, der Putz fiel ab und die Wände zeigten rohes Fleisch. (FAKTOR 2010: 445f.)

– kommentiert der Ich-Erzähler das surrealistisch anmutende grotesk-apoka- lyptische Bild der Stadt. Solche und ähnliche Schilderungen rücken Faktors Roman in die Tradition der Prager Literatur, die in Moníková's Roman *Die Fassade* mit Kafkas Schloß-Bezug aufgerufen wird und laut Magris aus einer Anzahl immer wiederkehrender, aus der geschichtlichen Situation entstandener Motive besteht. Dazu zählt er den gespenstischen Alltag und den grotesken Friedhofshumor, die Mystik des Objekts, den Aufstand der Dinge und nicht zuletzt die Überschneidung von Sprachen und Kulturen sowie das dreifache Ghetto, das den Prager deutschen Juden innerhalb der deutschen Gemeinschaft, die wiederum in der tschechischen Stadt isoliert war, in eine Sackgasse sperrte. Kurzum all das, was Prag zur Grenzstadt und Grenzliteratur macht, die „zu dem paradoxen Versuch verführt, die Unlösbarkeit der Konflikte durch ihre Überwindung zu verklären.“ (MAGRIS 1979: 13)

---

6 Andrei Antonowitsch Gretscho – Marschall und Verteidigungsminister der Sowjetunion, 1968 koordinierte er die Projektarbeiten zum Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes am 21. August in die ČSSR.

So versucht auch Georg durch die Reise nach Christianstadt am Ende des Romans einer transgenerationalen Traumatisierung bewusst entgegenzuwirken und den unbewohnbar gewordenen ‚Heimat-Raum‘ bewohnbar zu machen. Durch das Aufschreiben der ‚eigenen Geschichte‘ durch den Ich-Erzähler wird eine Art ‚literarischer Selbstreinigung‘ auf textinterner Ebene verhandelt und die Spurensicherung einer kollektiv verdrängten Erinnerung betrieben. Dabei spielt der Raum von Prag für die Konstruktion des Heimatbildes eine ganz besondere Rolle, indem die Heimat am Beispiel Prags als Ort eines spezifischen historischen Hintergrunds, einer spezifischen literarischen Tradition (sog. Prager deutsche Literatur) und nicht zuletzt auch als ein multikultureller Ort des tschechisch-deutsch-jüdischen Zusammenlebens erinnert wird.

Mit der Konstruktion der Heimat am Beispiel einer spezifischen familiären Konstellation und des Bildes einer bedrohlich wirkenden Stadt Prag verortet Jan Faktor den Heimat-Diskurs in einem Erinnerungsraum, der eine (Neu)Einschreibung von individueller und kollektiver Vergangenheit intendiert und dadurch gegen die Ein- und Ausschlussprozesse des Erinnerns produktiv arbeitet.

#### **4 Heimat als identitätsstiftender ‚Zwischenraum‘ (Katja Fusek)**

Für die aus der ehemaligen Tschechoslowakei stammende Schweizer Autorin Katja Fusek ist die Konstruktion bzw. Dekonstruktion des Heimatbildes ebenfalls ein zentrales Thema, insbesondere in ihrem Romandebüt *Novemberfäden* aus dem Jahr 2002. Der Inhalt des schmalen Bandes lässt sich kurz wie folgt zusammenfassen: Eine junge Frau namens Zita reist von ihrem Wohnort Basel für zwei spätherbstliche Ferienwochen nach dreizehn Jahren in ihre Heimatstadt Prag zurück. Sie unternimmt eine Reise in die Vergangenheit, die ihre Kindheitserinnerungen sowie die Erinnerungen an den Verlust ihrer ersten großen Liebe wachruft. Es ist zugleich eine Entwicklungsreise zu sich selbst, die ihr ihre Entwurzelung (den Verlust der alten Heimat) und ihre Noch-nicht-Verwurzelung in der ‚neuen‘ Heimat bewusst werden und schließlich eine Identität im Dazwischen konstituieren lässt.

Bereits am Anfang des Romans wird mit dem Bild eines Zugabteils signalisiert, dass es sich um den Entwurf einer räumlich definierten Heimat handelt, die sich jedoch nur als ein ‚bewegter‘ und sich ‚bewegender‘ (Innen)Raum erschließen lassen wird:

Im Zugabteil ist es laut. Monoton rattern die Räder und in lose Kofferschnalle schlägt rhythmisch gegen die Wand. Wie ein Schutzwall legt sich der Lärm um

mich und isoliert mich von den Mitreisenden. Ein Ausruhen und Atemholen auf meiner langen Reise. (FUSEK 2002: 15)

Die Reise in die alte Heimat Prag wird somit gleich am Anfang programmatisch zu einer „langen Reise“ zu sich selbst, zu einer Ich-Erkundung, erhoben, die als eine allmähliche Loslösung von dem räumlich und emotionell fest konnotierten Heimatbild Prag zu einem sich dynamisch bewegenden Raum dazwischen bzw. zu einem Grenzraum inszeniert wird. Die eigene Selbstentfremdung korrespondiert mit dem fremdsprachlich und -kulturell konnotierten Heimatbild, das zu einem ‚beheimateten Ort‘ der Ich-Erzählerin nur dann werden kann, wenn das Eigene als Fremd und das Fremde als das Eigene erkannt und erschlossen werden kann – eine Reise zu sich selbst, bedingt durch das vielschichtige Wechselspiel der Selbst- und Fremdwahrnehmung:

Seit dreizehn Jahren reise ich in meine Heimat und zurück in die deinige. Jedes mal eine andere Frau. Ein langer Weg im Zug und doch nicht lang genug. Es gelingt mir nicht immer, am Ende der Reise der anderen Frau in mir zu begegnen, der Frau, die du kennst, die mit dir wohnt und das Leben mit dir teilt. Und deine Sprache spricht. Nicht Zeit genug auf dem langen Weg nach Basel, um meine Sprache abzulegen. (FUSEK 2002: 17)

Dieser Zustand entspricht einer schizoiden Spaltung der Erfahrungswelt und der sich daraus ergebenden, durch Selbstentfremdung bedingten Ich-Spaltung. Das Ich fühlt sich nicht mehr mit seinem eigenen Spiegelbild identisch, das eigene Spiegelbild scheint der Erzählerin „aufregender“ zu sein als sie selbst, d.h. das bloße ‚Kopie-Bild‘ wird zum ‚Original-Bild‘ aufgewertet und die nicht befriedigende Realität durch eine ‚imaginierte Wirklichkeit‘ ersetzt:

In ihm begegnen sich alle Frauen, mit denen ich irgendwo zusammengestossen bin, in einem Roman, in einem Film, in meiner Fantasie. Seit dem ich mich erinnern kann, spiele ich mit meinen Spiegelbildern, male mir zu ihnen eine passende Geschichte aus oder eine Situation, vielleicht einen Satz nur. Romane im Kopf. (FUSEK 2002: 18)

Das Spiegelbild wird nicht als ein Alter Ego entworfen, sondern als die Imagination eines multiplen Ich, in dem sich die Identität als Geschichte(n) narrativ erschließen bzw. frei erfinden lässt. Dabei wird das Spiegelbild, das zugleich die räumliche Verortung zwischen zwei Orten und Identitätszuweisungen (Basel und Prag) widerspiegelt, zum Freiraum erklärt, in dem die eigenen Projektionen und Erfahrungen trotz ihrer Gegensätzlichkeit zusammenfließen können und das eigene Ich als Ganzes zu erleben ermöglichen.

Zitas Heimatbild wird zunächst als eine an Prag räumlich gebundene und emotionell stark konnotierte Kindheitserinnerung entworfen. Sie ist nicht nur von der Erinnerung an das Gefühl der Geborgenheit und Zusammengehörigkeit innerhalb einer großen Familie, sondern vor allem von der Erinnerung an die erste große Liebe sowie ihren späteren schmerzvollen Verlust geprägt. Es sind die Kindheitserinnerungen an Prag und die mit ihnen verbundenen Gefühle, die nicht übertragen und (mit)geteilt werden können: „Du besitzt nicht den gleichen Schlüssel zu dieser Stadt. Hier kannst du mich schlecht erreichen. Der Ort meiner Kindheit bleibt dir verschlossen. Unzugänglich. Unverständlich. Unerlebt. Er macht mich einsam neben dir.“ (FUSEK 2002: 25) Das Nicht-(Mit)Teilen-Können des Erlebten und der Emotionen wird als ein unüberwindbares und unüberbrückbares Hindernis für die Konstitution eines in sich stimmigen Selbstverständnisses und Heimatbildes empfunden, welches die Hauptfigur zunächst zu einer ‚heimatlosen Grenzgängerin‘ macht. Erst durch den „langen Weg“ (FUSEK 2002: 17) zu sich selbst kann die vorhandene Zerrissenheit überwunden und als eine Bereicherung erfahren werden. Die Voraussetzung dafür ist einerseits die Überwindung der emotionalen Bindung an den erinnerten ‚Raum Prag‘ und andererseits die Anerkennung und das Akzeptiertwerden des bis jetzt als fremd empfundenen Daseins in der neuen Sprache und Kultur als ein Teil von sich selbst.

Dieser Erkenntnisreise in das Innere des Ich ist der ganze Prosatext in seiner sowohl inhaltlichen als auch erzählerischen Struktur angepasst. Die eigenwillige Erzähltechnik der Autorin und der ständige Perspektivenwechsel von innen und außen, der dem ganzen Text Spannung verleiht und die Ich-Spaltung erzählperspektivisch inszeniert, sichert der Hauptfigur Zita trotz des Einblicks in ihr Innerstes eine gewisse Distanz zum Geschilderten. Der permanente Wechsel zwischen der Ich- und Er-Form innerhalb eines Kapitels, in der Regel durch eine Leerzeile gekennzeichnet, entspricht zwei Stimmen, die im Text dialogisch aufeinander bezogen sind und das Oszillieren zwischen dem Eigenen und Fremden, zwischen der emotional aufgeladenen erinnerten Vergangenheit und der emotional indifferent erlebten Gegenwart repräsentieren. Dabei weiß die eine Stimme um die Existenz der anderen, sich nur indirekt aufeinander beziehend:

Mein Körper: ein zerbrechliches Gefäß, das den alles aufwirbelnden und vergessenen geglaubten Sturm kaum aufzufangen weiß.

Im weiten Kirchenschiff klingt das Largo leise auf. Der Dirigent erhebt wieder seinen Stab und die Musiker setzen zum dritten Satz an.

Zita wendet ihren Blick nicht ab. Detailaufnahmen von ihrem und seinem Gesicht. Der Zuschauer sollte begreifen. Was eigentlich?

Mein Körper ist leergefegt. Bis in die kleinsten Fasern meines Lebens: ein Gefühl von Befreiung, von lustvoll schreienden Hüllenlosigkeit, von dankbarem Sich-Hingeben – deinen Augen und der Musik. Verwischt sind alle Grenzen. (FUSEK 2002: 76)

Im gegenseitigen ‚Dialog‘ werden allmählich die Begriffe ‚eigen‘ und ‚fremd‘ nach und nach unterlaufen und relativiert, ihr Sinn und ihre Grenzen verschoben und verschwommener. So mutiert die bis dahin vertraute Heimatstadt Prag sehr bald zu einer unvertrauten „immer fremder werdenden Stadt“ (FUSEJK 2010: 35), womit der Prozess einer allmählichen Loslösung von dem erinnerten ‚Raum Prag‘ und daran gebundenen Emotionen eingeleitet wird. Abgeschlossen ist er in dem Moment, als das Eigene als das Fremde und umgekehrt erkannt und verinnerlicht werden können. So geht die Erzählerin im vorletzten Kapitel entlang des Moldauufers im Novemberregen spazieren und erkennt ihr Spiegelbild nicht mehr als ihr ‚eigenes‘ Abbild. Von der distanzierten Position einer Beobachterin aus spiegelt das Spiegelbild jetzt eine ‚andere‘, ihr inzwischen fremd gewordene Frau wider:

[...] eine Frau spaziert am Moldauufer und ich erkenne sie nicht. Sie ist mir fremd geworden, in all der Zeit. Sie hat die Stadt nicht verlassen mit zwölf Jahren, sie hat ihre Jugend hier verbracht. [...] Sie ist lebendig geblieben in dieser Stadt. [...] Immer dachte ich, sie sei die wichtigste Frau in mir, die wirkliche, die ursprüngliche, die vertrauteste. Stets hab ich sie gehegt und umworben, sie war die treibende Kraft aller anderen Frauen in mir. Und plötzlich merke ich, diese Frau, die am Moldauufer spaziert, ihren Schirm im Nieselregen aufspannt, ist mir fremd geworden. Ich verstehe sie nicht mehr. (FUSEK 2002: 85)

Schritt für Schritt löst sich während ihrer ‚Reise‘ die Erzählerin von ihren verklärten Erinnerungen und emotionalen Bindungen an den Heimatraum Prag, verweilt gedanklich immer länger in der Gegenwart und in den Erinnerungen und Gedanken an ihren gegenwärtigen Heimatraum Basel. Nach dem sich die erinnerten Emotionen als trügerisch erwiesen haben, ist sie frei für neue emotionale Bindungen, die ihr ermöglichen, einen neuen ‚Heimatraum‘ zu konstruieren, indem das Dazwischen nicht mehr als eine Ich-Spaltung, sondern als ein komplementäres ‚Ganzes‘ erlebt wird. So sehnt sie sich plötzlich, die Stimme ihres Schweizer Mannes zu hören, ‚seine‘ Sprache wird als ‚ihre‘ Sprache empfunden, als eine Sprache, in der sie sich heimisch fühlt: „Tschechisch blaurot, violett. Entspannung, Geborgenheit. [...] Schweizerdeutsch reden ist blau. Für mich hat Geborgenheit immer einen blauen Ton.“ (FUSEK 2002: 35)

Der Roman beginnt und endet mit demselben Bild – mit dem Bild einer Zugreisenden, wobei die Erzählerin bei der Rückreise eine ‚andere‘ geworden

ist, indem sie ein ‚anderes‘ Heimatbild konstruieren und verinnerlichen konnte. Aus den auf den ersten Blick divergierenden Begriffen von ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘ und den entsprechenden zwei Erzählsträngen werden zum Schluss zwei konvergierende Begriffe, die dem Ich ermöglichen, sich wieder als ein ‚Ganzes‘ zu erfassen und zu fühlen. Die Voraussetzung dafür ist die emotionale Loslösung von einem Heimatbild, das durch Erinnerungen an die Stadt Prag und die hier erlebte erste Liebe geprägt ist, d.h. von einer Heimat-Konstruktion, der die Verschränkung von Raum und Emotion dermaßen zu Grunde liegt, dass sie die Hauptfigur daran hindert, die räumlich ‚neue‘ Heimat emotional zu erschließen. Erst die Relativierung dieser beiden Komponenten, wobei die emotionale die entscheidende ist, ist es für die Hauptfigur möglich, diese Einseitigkeit und Eindimensionalität zu überwinden und sowohl das Heimatbild als auch ihr eigenes Selbstverständnis im Sinne einer Erweiterung – eines Über-Sich-Hinausgehens – zu revidieren. Dem klar umrissenen Eingangsbild der Grenze, die es zu überwinden gilt (vgl. FUSEK 2002: 15f.), wird im vorletzten Kapitel das Bild einer Passage entgegengesetzt – statt einer Grenze also ein Durchgang, der programmatisch für einen Weg bzw. für einen Entwicklungsprozess steht, an dessen Ende ein neues Heimat- und Selbstverständnis steht, welches die Beibehaltung von emotionalen Bindungen in beiden Richtungen (Vergangenheit und Gegenwart) und ortsunabhängig (zwischen Prag und Basel) mittels eines ‚Passagenraumes‘ möglich macht. Zugleich erweist sich diese neue Verortung der Hauptfigur im Raum des Dazwischenseins als die Voraussetzung für ihre identitätsstiftende Verankerung in der neuen Sprache und Kultur: „Ich sitze in meinem Kopf, ich bin ganz allein mit mir. [...] Unzählige Kilometer führt der Weg am novembertrüben Fluss entlang, durch weite Hügelmulden, über die sich hoch der Himmel spannt. Am Ende meiner Reise wirst du mich erwarten. Ich fühle mich in meiner Haut zu Hause.“ (FUSEK 2002: 88)

## 5 Fazit

Was alle drei Werke verbindet, ist die Konstruktion eines Heimatbildes als eines Raumes, der die Vergangenheit und damit verbundene Gefühle sowie Stimmungen absorbieren kann, in dem sich Menschen bewegen und handeln bzw. gelebt und gehandelt haben, in dem sie sich, auf Grund der Projektion von Stimmungen und Gefühlen ‚heimisch‘ oder ‚unheimlich‘ fühlen. Dieser Verschränkung von Raum und Gefühl wurde in drei Werken nachgegangen, um die Unterschiede in der Konstruktion des Begriffs Heimat als Raumes des sozialen und symbolischen Handelns des Menschen und dessen emotionalen Bindungen und subjektiven Stimmungen aufzuzeigen. Der Fokus richtete sich

dabei auf Werke deutschsprachiger Gegenwartsautoren tschechischer Herkunft, die durch die Emigrationserfahrung geprägt wurden und über einen geschärften Blick auf die Begriffe ‚neue‘ und ‚alte‘ Heimat verfügen, der sich häufig in einer ambivalenten Darstellung desselben niederschlägt.

Im Roman *Die Fassade* wird der Heimat die symbolische Funktion eines externen Gedächtnisses zugesprochen, dem die Schlussfolgerung zu Grunde liegt, dass die mitteleuropäische Geschichte und somit auch der ‚mitteleuropäische Raum‘, auf den hier als ‚Heimat‘ rekurriert wird, formbar ist, wenn auch nur bildlich. Die Schlossfassade, die von vier Künstlern in fortwährender und nie endender Kreisbewegung (re)konstruiert wird, da die erste Seite der Schlossfassade bereits im Verfall begriffen ist und abbröckelt, bevor sich die Künstler zur vierten Schlossfassade durcharbeiten können, steht hier symbolisch für die ständig in Veränderung begriffene Entstehung einer kulturellen Identität und das subversive Unterlaufen der hierarchischen Machtverhältnisse sowie nationaler und ethnischer Konflikte. Als Fläche weist die Schlossfassade auf den Verlust individueller und kollektiver Erinnerung hin, die maßgeblich von den bestehenden Machtverhältnissen mitbestimmt wird und je nach Bedarf ‚umgeschrieben‘ wird. Als Raum wird sie durch die geleistete Gedächtnisarbeit und kreatives künstlerisches Handeln zur imaginierten ‚Heimat‘ umfunktioniert, die im dynamischen Prozess immer neu zu verhandeln ist und für die künstlerische Freiheit als das utopische Konzept „Böhmen am Meer“ fungiert.

In Faktors Roman wird das kollektive Gedächtnis mit der individuellen Erinnerung verknüpft und räumlich mit dem Stadtbild Prag verschränkt. Jan Faktor konstruiert das Heimatbild am Beispiel einer spezifischen familiären Konstellation, die räumlich an eine eigenartige, von einer Frauengemeinschaft beherrschten Wohnung und emotional durch das Aussparen der Erinnerungen an das KZ-Überleben seiner Bewohnerinnen gebunden ist, d.h. auch sein Heimatbild wird als Verlust individueller und kollektiver (bewusst verdrängter) Erinnerung entworfen und deren Freilegung zum entscheidenden konstitutiven Moment der individuellen Identitätsbildung erhoben. Erst das Einbeziehen der jüdischen (Vor)Geschichte und die ‚Reise‘ Georgs mit seiner Mutter als Überlebender in das ehemalige KZ-Lager im heutigen Polen, die mit dem Zusammenbruch und dem Tod der Mutter endet, schafft die Voraussetzung für die Konstituierung des Individuums (Georg). Ein ‚beheimateter Raum‘ ist hier, wie auch bei Moníková, nur in den mitteleuropäischen Koordinaten einer plurikulturell gedachten (tschechisch-deutsch-jüdischen) Konstellation zu suchen, in dem die verwischten, verschwiegenen oder in Machtdiskursen getilgten Spuren der Vergangenheit beharrlich (re)konstruiert werden müssen – durch die vier Fassadenkünstler in einem Gemeinschaftswerk, das trotzdem

die individuelle Handschrift jedes Einzelnen beibehält (Moníková), oder durch Georg auf seiner ‚privaten Familienreise‘, die kollektiv Verdrängtes offenlegt (Faktor). Mit dem Bild einer bedrohlich wirkenden Stadt Prag im Gegensatz zu dem sicheren Innenraum von Georgs Wohnung verortet Jan Faktor den Heimat-Diskurs in einen Erinnerungsraum, der eine (Neu)Einschreibung von individueller und kollektiver Vergangenheit intendiert und gegen die Ein- und Ausschlussprozesse des Erinnerns produktiv zu arbeiten versucht. Im Unterschied zum Roman *Die Fassade*, in dem es den vier Künstlern schließlich doch gelingt, im imaginierten Raum Vergangenheit und Gegenwart durch sinnvolles Handeln zu verschränken (‚den Garten zu bestellen‘) und bewohnbar zu machen, scheitert Georgs Versuch einer Konfliktüberwindung, denn das endgültige Verlassen der negativ konnotierten Stadt bleibt die Voraussetzung für die Konstitution der eigenen Identität in einem neuen Raum, der als Heimat erst erschlossen werden muss.

Die Hauptfigur in *Novemberfäden* von Katja Fusek konstruiert ihren Heimatbegriff schließlich primär und am stärksten aus der eigenen emotionsbeladenen Erinnerung heraus, wobei dessen Re-Konstruktion auf Grund der Konfrontation von ‚Fiktion‘ und ‚Realität‘ eine notwendige Voraussetzung für die eigene Identitätsbildung darstellt. Den identitätsstiftenden Kindheitserinnerungen und der nicht verwundenen Liebesgeschichte der Hauptfigur, die räumlich und emotional an das Stadtbild Prags gebunden sind, wird das Leben in der neuen Heimat (Basel) und die emotional defizitäre Beziehung zu ihrem Ehemann divergierend entgegengesetzt. Erst die Verfremdung des Eigenen und die Überwindung der emotionalen, sich als Trugbild erweisenden Bindung an den erinnerten Raum der Kindheit ermöglicht der Hauptfigur die (Re)Konstruktion eines neuen Heimatbildes, in dem die Grenzen zwischen eigen und fremd, zwischen Raum und Emotionen nicht mehr eindeutig sind und in dem sich die alten Bilder mit den neuen überlagern. So gesehen wird in Fuseks Werk das Motiv der ‚entfremdeten Heimat‘, welches auch für Faktors Roman eine entscheidende Rolle spielt, aufgenommen und fortgeführt. Für Georg wird die Heimatstadt Prag zunehmend (als Ausdruck der aktuellen politischen Verhältnisse) im Laufe der Romanhandlung fremd, die voranschreitende Entfremdung und der äußerliche Stadtverfall, dem als Pendant bei Moníková die zerbröckelnde Fassade entspricht, drückt sich in einer fast ‚körperlicher‘ Abneigung und Übelkeit der Hauptfigur aus, so dass nur die befreiende Flucht als Ausweg bleibt. Ähnlich verläuft der Abnabelungsprozess von der unheimlich gewordenen Heimatstadt Prag auch bei Zita in *Novemberfäden*. Das Heimatbild Prag, als Projektionsfläche von ungetrübten Kindheits- und Erste-Liebe-Erinnerungen konstruiert, erweist sich zunehmend als Trugbild, das entfremdete Stadtbild wird zur Folie



für den Selbsterkennungsprozess im Zusammenspiel vom Fremd und Eigen in zwei Parallelrichtungen: Indem sie das Eigene als fremd wahrnimmt, wird es ihr möglich, gleichzeitig das Fremde als das Eigene zu akzeptieren und daraus ein neues Heimatbild zu konstruieren, in dem auch ihre individuelle Identität im Dazwischen neu verankert werden kann. Auch bei Georg verläuft der Abnabelungsprozess in zwei parallelen Strängen: Die fortschreitende Entfremdung von Prag (und von der Mutter) als der eigentlichen (eigenen) ‚Heimat‘ wird mit der Suche nach dem Verdrängten (hier jüdische Vergangenheit und jüdische Identität) verschränkt. Der ganze Selbstfindungsprozess kulminiert schließlich in dem Moment, in dem das Verdrängte (Georgs Sorgen um die Vergangenheit) als das Eigene erschlossen wird, erst dann kann er endgültig, wie Zita, Abschied von Prag nehmen, diesem „Mütterchen mit Krallen“, um mit Kafkas Worten zu schließen.

### Literaturverzeichnis:

- ARENS, Hiltrud (2008): Libuše Moníková: Gedächtnisarbeit als Rekonstruktion von Gesellschaft. In: Dies.: ‚Kulturelle Hybridität‘ in der deutschen Migrationsliteratur der achtziger Jahre. Tübingen: Stauffenburg, S. 193–222.
- BHABHA, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg.
- BÖHME, Gernot (2006): Architektur und Atmosphäre. München: Fink.
- BRACONNIER, Charel (2012): „Die Vergangenheit gärte und blubberte bei uns hinter jeder Tür und jedem Vorhang.“ Prager Geschichte(n) und Erinnerung in Jan Faktors *Georg Sorgen um die Vergangenheit*. In: Zagreber germanistische Beiträge 21 (2012), S. 221–243.
- BRAUNBECK, Helga (2005): Die Wege zu den Bildern, zu den Tönen, durch die Texte. Intermedialität im Werk von Libuše Moníková. In: Hinter der Fassade: Libuše Moníková. Hg. v. Patricia Broser u. Dana Pfeiferová. Wien: Praesens, S. 148–168.
- CAMUS, Albert (1997): Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- CORNEJO, Renata (2010): „Ich sitze in meinem Kopf und bin ganz allein mit mir“. Zur Dazwischen-Position und Dialogizität in Katja Fusek Prosawerk *Novemberfäden*. In: Dies.: Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme. Wien: Praesens, S. 290–301.
- CORNEJO, Renata (2010): ‚(Ver)Dichtung‘ der Geschichte. Café Slavia und Friedland-Litomyšl als Koordinaten eines ‚böhmischen‘ Mitteleuropas (Moníková, Filip). In: Dies.: Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen

- Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme. Wien: Praesens, S. 243–252.
- CORNEJO, Renata (2015): Prag als individueller und kollektiver Raum in Jan Faktors Roman *Georg Sorgen um die Vergangenheit oder Im heiligen Reich des Hodensack-Bimbams von Prag*. In: Über Grenzen. Texte und Lektüren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. v. Stephanie Catani und Friedhelm Marx. Göttingen: Wallstein, S. 71–85 (Reihe Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur)
- FAKTOR, Jan (2010): *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensack- Bimbams von Prag*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- FRANK, C. Michael (2009): Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. v. Wolfgang Hallet u.a. Bielefeld: Transcript, S. 53–80.
- FUSEK, Katja (2002): *Novemberfäden*. Roman. Basel: Janus-Verlag.
- LEHNERT, Gertrud (Hg.) (2011): *Raum und Gefühl: der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld: Transcript.
- LÜDKE, Martin (1991): *Für den Spiegel geschrieben: eine kleine Literaturgeschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- MAGRIS, Claudio (1979): Prag als Oxymoron. In: *Neohelicon* 7.2 (1979), S. 11–65.
- MONÍKOVÁ, Libuše (1987): *Die Fassade*. M.N.O.P.Q. München/Wien: Carl Hanser.
- MONÍKOVÁ, Libuše (1992): *Čas poklepávání po rameni skončil* (Interview). In: *Mona* Nr. 92/1992, S. 15.
- PROBST, Inga: ‚Rodina‘/ ‚Familie‘/ ‚Mischpoke‘ oder Georg Sorgen um die multikulturelle Familienerinnerung. In: *Aussiger Beiträge* 6 (2012), S. 177–192.
- SEYHAN, Azade (2001): *Writing Outside the Nation*. Princeton: University Press.
- VEDDER, Ulrike (1997): „Mit schiefem Mund auch ‚Heimat‘“ – Heimat und Nation in Libuše Moníkovás Texten. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, Jg. 89, Nr. 4, S. 477–488.