

VERONICA BUCIUMAN

Artikulationsbilder der Transkulturalität in der zugewanderten deutschsprachigen Literatur rumänischer Herkunft

Die vorliegende Studie hat zum Ziel, literarische Konkretisierungen der Transkulturalität in den Prosawerken der deutschsprachigen Autoren rumänischer Herkunft zu untersuchen. Es wird von der Annahme ausgegangen, dass Homi Bhabhas Konzept des dritten Raums auch als Produkt literarischer Verfremdungsverfahren betrachtet werden kann. Die Materialisierungen solcher Räume lassen sich anhand der untersuchten Romane von Aglaja Veteranyi, Cătălin Dorian Florescu und Carmen Francesca Banciu veranschaulichen. Dabei wird die Transkulturalitätsdynamik innerhalb der dritten Räume dank eines Leidens durch den Heimat- oder Herkunftsort ausgelöst. Dieses seelische Leiden wird durch das literarische Schreiben in körperlichen Schmerz verwandelt, das sich an Erscheinungen wie Krankheit und Missbrauch artikuliert.

1 Einleitung

Die gegenwärtige Literaturforschung macht immer mehr Gebrauch von kulturwissenschaftlichen Begriffen und Konzepten, die im Grunde im literarischen Text eine wirklich greifbare und messbare Form annehmen. Aus diesem Grund möchte ich Homi Bhabhas Konzept von *third space* (vgl. BHABHA 1994) nicht als kulturelle Form der Kolonialisierung oder *mapping* betrachten, sondern als besonderes Produkt literarischer Verfremdung. Obwohl sich dieses poetische Verfahren nicht immer im Mittelpunkt gegenwärtiger Literaturforschungen befindet, bleibt es die wesentliche Möglichkeit des literarischen Textes *dritte Räume* und *imaginäre Geografien* (BACHMANN-MEDICK 1996: 60-77) zu konfigurieren. Das hier entworfene literarische Verfremdungskonzept verbindet das *Sehen* der russischen Formalisten mit Brechts herausforderndem Blick auf das Leben und Hegels Verfremdung als Negation der Negation. Es wird von der Annahme ausgegangen, dass durch das Schreiben von Fiktionen in einer Fremdsprache und in einem wandelnden historischen und sozialen Kontext, eine Konkurrenzdynamik zwischen dem Sehen und Einsehen generiert wird, die keine Permanenz, keine Fixierung von *Kugelmodellen* (WELSCH 2009) erlaubt, soweit das Überraschende der Lebenssituation nicht überwunden wird.

Die Prosawerke, die zur Unterstützung dieser These herangezogen werden, umkreisen eine relativ junge geschichtliche Erscheinung im Literaturbetrieb, und zwar handelt es sich um aus Rumänien ausgewanderte Schriftsteller, die als Ausdrucksmöglichkeit nicht mehr die Muttersprache einsetzen, sondern sich einem Lernprozess unterziehen, um in der adoptierten Fremdsprache schreiben zu können. Ihre Biographien weisen bestimmte Gemeinsamkeiten auf, die jeweils auf den historischen Kontext der Zeit vor und nach der Wende in Rumänien zurückzuführen sind. Im Rahmen dieser Studie wird konkreter Bezug auf folgende Werke und Autoren genommen: Cătălin Dorian Florescu *Wunderzeit* (2001) und *Jacob beschließt zu lieben* (2011), Aglaja Veteranyi *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999)¹ und Carmen Francesca Bancius *Das Lied der traurigen Mutter* (2007).

Die Dynamik des transnationalen und -kulturellen Identitätsausbaus ist im Fall der besprochenen Autoren und Autorinnen ein Prozess, der sich nicht auf die Nostalgie der Zugehörigkeit zu einer großartigen Nation beruft, sondern mit den Worten C. D. Florescu auf einen *Unort*, auf einen gemeinsamen Erlebnisraum, den „der Diktator mit Stacheldraht umzingelt [hat]“ (VETERANYI 1999: 35). Diesen Raum zum Leben und Erleben begreifen sie entweder als imaginäre und inszenierte Heimat, wie dies der Fall von Aglaja Veteranyi ist, oder als Ausgangspunkt für die Konstruktion eines selbstbestimmten Lebensmilieus, wie in Cătălin Dorian Florescu *Wunderzeit*² bzw. in Bancius Roman *Das Lied der traurigen Mutter* (vgl. dazu CREȚU 2009: 237-250, PFEIFER 2008) erkennbar ist. Heimat als Konzept der Angehörigkeit zu einem Volk ist jedoch von C.D. Florescu aus transnationaler Perspektive in seinem letzten Roman *Jacob beschließt zu lieben* (vgl. auch HOLZNER 2011) behandelt worden.

2 Theoretische Grundlagen

Die Artikulierung transkultureller Identitätsmodelle wird inhaltlich mit Hilfe der Überraschung, des Schocks oder des Abscheugefühls einerseits und andererseits mittels Erzähl- und Sprachstrukturen realisiert, die mannigfaltige Beispiele von dritten Räumen und von kulturellen Interferenzen hervorbringen.

1 Die hier zitierte ungekürzte Ausgabe aus 2001, 6. Aufl. aus 2008. Mehr über Aglaja Veteranyi s. auch in RUSTERHOLZ/ SOLBACH 2007: 427-429.

2 Zu weiteren Forschungen über dieses Werk siehe BUCIUMAN 2011: 47-60. Hier werden die deutschsprachigen Rezensionen über den Roman *Wunderzeit* mit den rumänischen Buchbesprechungen verglichen. Eine andere Rezension mit Bezug auf dieses Werk und aus hierfür relevanter Perspektive ist SCHWAB 2001.

Der Schock ist nicht als provokatorische Geste zu verstehen, die im Sinne Berthold Brechts die Welt ändern kann, denn keine der angeführten Schriftstellerinnen oder Schriftsteller deklarieren pragmatische Absichten jenseits des literarischen Schreibens für sich. Ihre Werke entstehen aus einer persönlichen Notwendigkeit heraus, das auszudrücken, was sie als Differenz oder als neues Bewusstsein an sich entdecken. Diese ursprüngliche Überraschung, die auch autobiographisch erkundet werden kann, müsste man zum Ausgangspunkt der literarischen Verfremdungsgesten dieser Autoren erklären.³

Das Leben in einem fremdsprachigen Milieu hält Überraschungen (*Wunderzeit, Jacob beschließt zu lieben*), Neugierde und Angst (*Warum das Kind in der Polenta kocht*) und nicht zuletzt auch Sehnsucht (*Das Lied der traurigen Mutter*) bereit; Empfindungen, die jene Notwendigkeit sich künstlerisch auszudrücken hervorrufen. Dies führt gleichzeitig zu der Annahme, dass die so entstandenen Prosawerke an und für sich *dritte Räume* konfigurieren, die man zugleich als imaginäre Orte der Einkapselung von der Umgebung und dann auch der Einbindung in die Welt deuten kann. Diese Schriftsteller sind durch den Schreibakt zu einem Sehen der Welt gezwungen, das sich in Inhalt und Dynamik von den ihnen auferlegten Denkmustern unterscheidet. Anschließend an Jacques Derrida, der die Schrift als ‚ursprüngliche Spur‘ (vgl. ZAPF 1998: 84-85) von Differenzen versteht, kann behauptet werden, dass die Alterität dieser Schriftsteller sich mit der *différance* des literarischen Ausdrucks verbindet. Diese Koppelung kann man in den poetischen Verfremdungsverfahren als Konkretisierung und Übung der Differenz begreifen, die auf dem inhaltlichen Niveau der Erzählung die Möglichkeit bereitstellt, statt Grenzen dritte Räume zu öffnen.

Geht man von Homi Bhabhas Vorstellung von *beyond* aus – einem Begriff auf Grund dessen das Konzept des dritten Raums entsteht – so lässt sich in dem literarischen Text allgemein ein solcher Raum erkennen, der „neither a new horizon nor the leaving behind of the past“ (BHABHA 1994: 1) darstellt. Wenn zum Beispiel Aglaja Veteranyi ihre Geschichte mit der Unschuld des Kindes aber aus einer auf den Kopf gestellten Akrobatenperspektive in dem Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* erzählt, wirkt dies wegen der grausamen Immoralität des dargestellten Milieus zunächst fremd. Das narratorische Verfahren verursacht durch die Perspektivenumkehrung einen Verfremdungseffekt, der einen dritten Raum schafft, und zwar den der Erzählung. Denn, so

³ Eine unterstützende Begründung findet man auch in Homi Bhabhas Behauptung: „The borderline work of culture demands an encounter with ‘newness’ that is not part of the continuum of past and present.“ (BHABHA 1994: 7)

wie Aglaja Veteranyi in einem Interview erklärt, konnte sie „nur so und nicht anders schreiben. Nur aus der Perspektive des Kindes heraus, war ich fähig, all das Grausame, Unmoralische dieser Geschichte zu erzählen“ (VETERANYI 2000) und weiter erläutert sie die bewusste Entscheidung, die hinter ihren Erzählstrategien steht: „Der Maler Henri Matisse sagte einmal ‚Genauigkeit ist nicht Wahrheit.‘ Der Roman ist nicht meine Lebensgeschichte; Ich muss mir beim Schreiben jede Freiheit nehmen und sprachlich so präzise wie möglich sein“ (VETERANYI 2000).

Einen ähnlichen Erzählmechanismus, der die Ausdrucksfreiheit des Narrators nicht einschränkt, erkennt man auch in Cătălin Dorian Florescu *Jacob beschließt zu lieben*, wo Jacob die Entscheidung trifft, seinen Vater zu lieben – paradoxer Weise, nachdem der Vater ihn als leiblichen Sohn den russischen Soldaten preisgegeben und einen Zigeuner zum Nachfolger ernannt hat. Diese Überraschung am Ende einer Saga über die Entstehung und Geschichte der schwäbischen Minderheit aus Rumänien, die sich parallel zu den zwei Geburtsgeschichten Jacobs entwickelt, und die auch Episoden von Xenophobie geschichtlich plausibel darstellt, wirkt tatsächlich verfremdend auf den Leser, zugleich erlaubt sie aber dem Erzähler die Grausamkeiten der Wirklichkeit schriftlich zu bearbeiten.

Die Beispiele von Aglaja Veteranyi und Cătălin Dorian Florescu veranschaulichen, wie dritte Räume durch das Aufheben der Zeitebenen die Verhandlung kultureller Werte ermöglichen. Diesen Transfer beobachtet man nicht nur im Rahmen der erzählten Geschichten, sondern auch zwischen den Fiktions- und Wirklichkeitsebenen. Cătălin Dorian Florescus Entscheidung, die Lebenshaltung des Helden überraschenderweise zu ändern, sollte man als Schritt aus dem sicheren Raum der Fiktion in den der Wirklichkeit verstehen, denn die grundsätzliche Aussage dieses Romans spricht über die Möglichkeit der Verwirklichung von solchen unerklärlichen Taten und Entschlüssen.

In diesen wie in den anderen hier zur Analyse herangezogenen Romanen beobachtet man Vorbilder jener „social articulation of difference, from the minority perspective“ als eine komplexe „on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation“ (BHABHA 1994: 2). Der Minoritätsstatus der untersuchten Autoren bewährt sich, da sie sowohl für die rumänischen wie auch für die deutschsprachigen Leser eine besondere kulturelle Erscheinung bleiben. Welche kulturellen Werte in den Werken dieser deutschsprachigen Schriftsteller rumänischer Herkunft hybridisiert werden, ist Gegenstand des nachfolgenden Abschnitts.

3 Heimat als ‚dritter Raum‘

Cătălin Dorian Florescu, Carmen Francesca Banciu und Aglaja Veteranyi stammen aus Regionen und Städten Rumäniens, in denen sich geschichtlich eine gut verwurzelte und funktionierende Interkulturalitätsdynamik zwischen der Mehrheit und Minderheit bewährt hat. Timișoara und Lipova im Banat und Bukarest im Süden Rumäniens sind Treffpunkte vieler Völkerschaften⁴, die im Laufe der Geschichte Europa und seine Traditionen hier angesiedelt und eingekapselt haben. Die kulturelle Mischung war immer ein Kennzeichen dieser Orte, die Florescu, Banciu oder Veteranyi als Heimat bezeichnen könnten und dieser Aspekt lässt die Schlussfolgerung zu, dass ihre literarischen Werke eher mit dem Begriff Transkulturalität statt Transnationalität zu analysieren. Hinzu kommt auch die Tatsache, dass Rumänien sowohl für Cătălin Dorian Florescu als auch für Carmen Francesca Banciu ausdrücklich nur einen Herkunftsort darstellt, dagegen ist für Aglaja Veteranyi Rumänien ein Zuhause, im Grunde ein begrenztes Heimatkonzept, das als Projektionsfläche ihrer reinen Empfindungen funktioniert und das die Autorin literarisch weiter konstruiert.

Cătălin Dorian Florescu und Carmen Francesca Banciu lassen in ihren Interviews den Heimatbegriff ausdrücklich unbenannt oder definieren ihn als etwas noch zu Erreichendes. Für dieses Heimatdilemma findet Florescu einen sehr klaren Ausdruck in dem Essay *Ganoven der Postmoderne*:

Trotzdem ist Rumänien nicht ganz Heimat, denn dafür fehlt die gestaltende Dimension. Die Schweiz ist es auch nicht, weil die sinnliche Dimension fehlt. Kann man sich unter solchen Umständen Heimat erarbeiten? Ich vermute, dass man sich unter der Preisgabe einer der zwei Dimensionen bestenfalls in ein neues Zuhause einrichtet. (FLORESCU 2005: 47)

Ein ähnliches, anscheinend unlösbares Dilemma erkennt man auch in Carmen Francesca Bancius Worten, wenn sie sich in einem Interview zur Problematik des literarischen Ausdrucks äußert und behauptet, dass für sie weniger die eine oder die andere Sprache von Belang sei, sondern eher der individualisierende literarische Ausdruck, an dem die Autorin fortwährend arbeitet:

Bruch ist nicht das richtige Wort. Dieses Wegziehen aus Rumänien, dieser Umzug in eine neue Sprache stellt eine Fortsetzung meiner Arbeit an dem eigenen lite-

⁴ Eine ungenaue Aufzählung dieser Völker, die auf dem Banater Gebiet sesshaft geworden sind: Schwaben, Ungarn, Roma, Serben, u.a. Die Hauptstadt Bukarest war nicht nur Heimat für Rumänen und andere anerkannte Minderheiten aus Rumänien, sondern auch Anziehungspunkt für Touristen und politische und kaufmännische Persönlichkeiten, die der Stadt auch eine kosmopolitische Entwicklung zusicherten.

rarischen Ausdruck dar, der nun aus einer Sprache in eine andere ausgewandert ist. Ich halte Sprache für wichtig, die Sprache an sich, also die Ausdrucksweise, die Art und Weise, wie man die eigenen Gefühle und Ideen in Worte, Sätze oder Poeme kleidet. Was für eine Sprache man dafür verwendet, ist eine sekundäre Angelegenheit. (BANCIU 2008) [Übers. v. VB]⁵

Die Veranlagung zur Transkulturalität ist im Fall der Literatur dieser Autoren, – ohne dem Drang zu Kategorisierungen nachzugeben –, auch aufgrund der Tatsache feststellbar, dass sie mit dem Heimatbegriff keine Nation verbinden, sondern Menschen und Verhaltensmodelle, Gerüche und Gerichte. Der Ausgangspunkt der kulturellen Hybridisierungsprozesse im Leben der Romanhelden, die in den Westen auswandern, ist ein vergangenes Rumänien, das unter dem Zeichen des Leidens, der Freiheitssehnsucht und des ideologischen Totalitarismus steht. Dies ist sowohl bei Alin Teodorescu aus Florescu *Wunderzeit* wie auch bei Maria-Marias aus Bancius *Das Lied der traurigen Mutter* oder bei dem Mädchen aus *Warum das Kind in der Polenta kocht* von Veteranyi der Fall. Dabei verwirklicht sich diese kulturelle Hybridität zuerst anhand eines materiellen, den Alltag prägenden Austausches, zwischen den Gewohnheiten des Überlebens in der kommunistischen Gesellschaft und den unerwarteten Möglichkeiten des freien Lebens in den jeweiligen Gastländern. Cătălin Dorian Florescu beschreibt diese Interkulturalität in einem seiner Essays aus dem Jahr 2010, als er als Stadtschreiber in Baden-Baden wirkte, wie folgt:

Der Westen war nur ein ferner Ruf und das meistens abends, wenn Vater Radio Freies Europa hörte und über den Diktator fluchte. Aus dem Westen kamen die Spielplatten von Queen und Pink Floyd, Spielzeug und Kaugummis. Das Paradies bestand aus Pink Floyd, Spielzeug und Kaugummis. Gott war einer, der Pink Floyd hörte, Modellflugzeuge aus den Revell – Katalogen bastelte und Kaugummis kaute. Dann kam die Flucht. (FLORESCU 2010)

Ein ähnliches, auf Konsum bezogenes Hybrid ist auch die Küche der Mutter aus Aglaja Veteranyis Roman, die in der Phantasie des wandernden Zirkusmädchens wie das Heimatland riecht: „Mein Land riecht [...] wie das Essen meiner Mutter“ (VETERANYI 2008: 10). Dabei standen auf der alltäglichen Menüliste neben den traditionellen rumänischen Gerichten auch „ungarische

5 Im Orig.: „Nu cred că „ruptură“ este termenul potrivit. Această plecare din România, această mutare în altă limbă reprezintă o continuare a muncii mele la limba mea literară, care s-a mutat dintr-o limbă în alta. Eu consider că limba este un lucru important, limba în sine, deci modul de a te exprima în cuvinte, de a-ți exprima sentimentele, ideile prin cuvinte, propoziții, fraze, poeme. Ce limbă folosești este partea a doua.“ BANCIU 2008, URL: <http://www.observatorcultural.ro> [23.03.2012]

Salami, Kaugummi mit Überraschung und Grießkuchen für die Toten mit Smartiesdekoration“ (ebd. 14).

Die Mischung von Traditionellem bzw. Altbekanntem mit Artikeln aus der neu betretenen Welt hat einen verfremdenden Effekt auf die rumänische Leserschaft, denn durch die Kontaminierung mit dem fremden Anderen werden einige Tabus gebrochen. So wird in Florescus Ausführungen das Bild Gottes auf einmal allzu menschlich oder gewinnen die orthodoxen Traditionen rund um den Tod einer Person in Veteranyis Roman bunte, lebendige sogar Freude bereitende Nuancen.

Während in allen drei Prosawerken von Florescu, Banciu und Veteranyi die Heimatvorstellungen interkulturell gefärbt sind, erkennt man in C.D. Florescus letzter Familiensaga *Jacob beschließt zu lieben* ein Pendant zu diesen, in dem Sinne, dass hier der teils auktoriale, teils Ich-Erzähler, das Überraschungselement erst am Ende des Romans enthüllt, ohne dass es der dargebotenen Geschichte an verfremdenden Momenten mangelt. Jacobs Lebenssaga verläuft parallel zur Entstehungsgeschichte der schwäbischen Minderheit im rumänischen Banat, sodass die zwei Handlungsstränge sich gegenseitig ergänzen und unterstützen. Die Verfremdung entsteht sowohl durch die fortwährende Verschiebung der Lesererwartungen, die durch den Titel hervorgerufen werden, als auch durch die überraschende Konfliktlösung, die erst am Ende der Erzählung geboten wird. Die Entscheidung zur Liebe ist in Jacobs Fall nicht nur als Liebe zu einer Frau dargestellt, sondern als Verzeihung und christliche Liebe in Bezug auf den eigenen Vater, der auf persönlicher Ebene eine geschichtliche Geste des rumänischen Volks aus dem Jahr 1949 vorwegnimmt, und zwar den Verrat an den Sachsen und Schwaben und die Auslieferung dieser an die Kommunisten. Diese Geschehnisse werden aus Jacobs Perspektive erzählt, der im Grunde ein Mischling aus einer rumänisch-schwäbischer Familie ist, in welcher der Vater ein armer und skrupelloser Rumäne ist, der in eine reiche schwäbische Familie heiratet und den eigenen Sohn den Russen ausliefert, während er den Zigeunergehilfen zu seinem Nachfolger erklärt.

Ein Leiden durch den Ort der Geburt oder die eigene Herkunft stellt man auch bei dem auf einem Haufen Mist geborenen Jacob fest, genau wie bei Maria-Maria – in *Das Lied der traurigen Mutter* von Carmen Francesca Banciu – die sich in dem rumänischen Elternhaus nicht zurechtfindet, da die unglückliche Mutter die eigenen Schmerzen auch auf das Kind überträgt. In einer ähnlichen Situation befindet sich Aglaja Veteranyis Zirkusmädchen, das, von dem beengenden Raum des Wohnwagens betroffen, sich „eines Tages [...] ein großes Haus mit Luxus, mit Schwimmbad im Wohnzimmer und Sophia Loren, die bei uns ein- und ausgeht“ (ebd. 20) wünscht. Nicht zuletzt kann man auch

auf Florescus Erstlingsroman zurückgreifen, da der Junge Alin Teodorescu seine Beinbehinderung im Heimatland nicht operieren lassen kann, wobei die ganze Familie darunter zu leiden hat. Dieses Unbehagen an der Heimat bekommt in den dargestellten Prosawerken physische Gestalt durch die missbrauchten oder kranken Körper der Hauptpersonen bzw. ihrer Müttern. Obwohl das körperliche Leid in Florescus Fall auch eine autobiographische Erklärung hat, vermitteln alle vier besprochenen Romane eine Art organische Auffassung des seelischen Leidens, mit welcher die psychische Erlebniswelt und die Körper der Protagonisten in engem Zusammenhang stehen.

4 Missbrauchte und kranke Körper als Konkretisierungen der Transkulturalität

Die wiederkehrende Thematik des kranken oder sogar missbrauchten Körpers aus den untersuchten Romanen wird jenseits der autobiographischen Erklärungen insbesondere als kulturelles Konstrukt betrachtet, das, in spezifischen transkulturellen Kontexten, mit dem individuellen Prozess des Identitätsaufbaus in Zusammenhang steht. Die ausgewanderten Rumänen bringen als Romanhelden dieses Leiden, das sogar physische Offenbarungsformen aufweist, durch den Herkunftsort mit in ihr neues Leben. Die Mischung von neuen Kontexten und alten Gewohnheiten löst Anpassungs- und (Selbst)Überwindungsprozesse aus, die auf dem Niveau der persönlichen Entwicklung als Konkretisierungen einer regen Transkulturalitätsdynamik zu betrachten sind. Diese Protagonisten befinden sich an einer Schwelle zwischen den Kulturen und ihr Alltagsleben wird von ständigen Austauschprozessen zwischen dem Alten und dem Neuen vorangetrieben.

4.1 Cătălin Dorian Florescus Topos des kranken Körpers

Alin Teodorescu aus *Wunderzeit* (2001) leidet an einem Syndrom, das seine Muskeln schwächt und ihm Bewegungsschwierigkeiten und Schmerzen bereitet. Die Krankheit schließt das Hauptthema des Romans in den Umkreis der Bewegungsfreiheit oder des Mangels an solcher als Menschenrecht ein, denn diese Krankheit ist sowohl Ausgangspunkt der ganzen erzählten teils autobiographischen Geschichte als auch die Motivation, aufgrund welcher die Familie Teodorescu die Erlaubnis bekommt, ins Ausland zu reisen.⁶ Gefangen in einem

⁶ Der Junge soll mit seiner Krankheit den Zollbeamten beeindrucken: „Das ist der Augenblick, wo ich in Aktion trete. Wie im Film. Ich mache die Tür auf und schiebe die Beine nach draußen. [...] Ich weiß, dass bei mir vor allem die Schuhe auffallen müssen, also lasse ich

aussichtslosen geschichtlichen Kontext hoffen die Eltern eine Lösung für die Krankheit ihres Sohnes in den Vereinigten Staaten zu finden und damit beginnt das unbewusste transnationale Abenteuer des Jungen.

Die Einschränkungen der städtischen Raumstrukturierung aus dem kommunistischen Timișoara spiegeln sich im Dasein dieser Intellektuellenfamilie doppelt wider, erstens durch den Zwang eines Lebens ohne Privatsphäre und zweitens durch die körperliche Krankheit der jüngeren Generation. Die Möglichkeit eines Raums zur Ausübung der Freiheit wird dank des Vaters eröffnet, der in allen seinen Familiengesprächen subversive Nuancen einführt und durch Humor den dominanten Ideologiediskurs unterminiert. Mit Hilfe der diskursiven Verfremdung entsteht somit für den Jungen, Alin, ein Lebensmilieu, das durch die Zeit der Kindheit und den Freiheitswunsch der Eltern bestimmt wird. Verfremdend wirken also Alin Teodorescus Beobachtungen beim Fernsehen, wenn er behauptet: „Ich wurde in einem Land geboren, in dem die Gesundheit der Genossen Priorität hatte. Genossen waren alle, die untereinander gleich waren. Ein bisschen gleich zumindest. Jene die es nicht waren, waren nicht unter uns. Dissidenten zum Beispiel“ (FLORESCU 2001: 34).

Die eindeutigen und naiven Gedanken des Kindes übertreffen die mimetische Geste der in der Fernsehsendung präsentierten Soldaten, die zum Nationaltag marschieren, denn Alin problematisiert den sozialen Status der Menschen⁷ in Bezug auf das Grundrecht auf Gesundheitspflege, um dadurch die bittere Lächerlichkeit der führenden Ideologie bloßzulegen.

Cătălin Dorian Florescu nimmt diese thematische und kausale Verknüpfung zwischen einem Helden mit schwacher Gesundheit und einem geschichtlichen Ereignis, das sich innerhalb einer Familie parallel zur ganzen Nation (sic!) abspielt, in seinem Roman *Jacob beschließt zu lieben* (2011) erneut auf. Die körperliche Beschaffenheit des jungen Jacob wird von der Dorfgemeinde auf die Umstände und auf den Ort seiner Geburt zurückgeführt. Jacob wird zum Verhängnis, dass er „nach seiner Geburt riech[e]“ (FLORESCU 2011: 128), da er auf einem Haufen biologischen Düngers mitten in der Zigeunergemeinde

mir viel Zeit mit dem Aussteigen. Als ich dann neben dem Auto stehe, mache ich auf mühsam und schwer.“ (FLORESCU 2001: 281)

7 An anderen Stellen im Roman erfahren wir: „Meine Eltern sind Intellektuelle. Das ist wichtig bei uns, ob man intellektuell ist oder nicht. Dabei weiß ich, dass der Obergenosse die Intellektuellen gar nicht mag. Vater hat es erzählt“ (FLORESCU 2001: 12) oder „Ich hörte, der letzte Reaktionär sei noch nicht tot. Man nannte ihn *Dissident*, und er trug Steine herum, manchmal zwanzig Jahre lang. Mein Vater hatte es gesagt, und auch der Radiosender, den er nachts hörte. Am Tag und außerhalb unserer Wohnung war das Wort *Dissident* verboten“ (FLORESCU 2001: 20).

am Rande des Dorfes auf die Welt kommt. Seine Körperschwäche entfremdet ihn von seinesgleichen aus zweierlei Gründen: Zum einen durch die ständige Parallele zum Dünger –

Da geschah es. Der warme Strahl, den ich bislang nur mit Mühe zurückgehalten hatte, nässte die Hose, floss an meinen Beinen hinunter und bildete eine Pfütze zwischen meinen Füßen [...] „Jacob hat den Boden gedüngt“, riefen sie und lachten. „Wer weiß, was da für seltsame Pflanzen sprießen!“ (ebd. 137)

– zum anderen aus xenophoben Einstellungen: „Du bist die Schande des Dorfes. Du schleppst Hühner für die Zigeunerin und läufst barfuß wie ihr Sohn!“ (ebd. 134), wobei die schwäbischen Kollegen die Meinung vertreten, dass man „als Schwabe [...] einer Zigeunerin gar nichts [schuldet]“ (ebd. 135).

Die transnationale und -kulturelle Genese dieses Jungen wird jedoch mit den Geschichten der Zigeunerin Ramina zum Mythos verklärt, wobei sie dadurch absichtlich das Selbstbewusstsein des Kindes unterstützt. Sie vergleicht das Leben des Mischlings mit den Kräften der Natur, denn Jacob sammelt seine Vitalität langsam wie die starken Winde: „Und was hat der Wind mit meiner Geburt zu tun?“ „Hab Geduld, Jacob, du darfst einer Geschichte nicht vorgreifen, sie braucht ihre Zeit. Natürlich hat der Wind etwas mit deiner Geburt zu tun...“ (FLORESCU 2011: 145). Ihre Erzählungen schaffen für den jungen Jacob dritte Räume, innerhalb derer er seine Identität entfalten kann. Hier kann er mit Ramina die Gestaltung der Geschichten und die Mischung der Werte – die seine Geburten kennzeichnen – evaluieren und verhandeln, um dadurch an Vitalität zu gewinnen.

4.2 Carmen Francesca Banciu. Ideologisch missbrauchter Körper der Mutter

In ihrem Roman *Das Lied der traurigen Mutter* (2007) entwickelt C. F. Banciu eine narrative Systematik als persönliche Waffe gegen die Eindringlichkeit der kommunistischen Diskurse. Die planmäßige Darstellung basiert auf der gezielt koordinierten Betrachtung der weiblichen Konstitution von Kopf bis Fuß. Dem geschichtlichen Diskurs ähnlich entwickelte die kommunistische Ideologie auch für den Gender-Diskurs bestimmte „makrosyntaktische oder narrative Strukturen“ (Zima 1986: 18), die ein altes und natürliches Wertesystem mit neuen Werten besetzte: „Fünf Kinder pro Genossin war die Norm. Erst danach durfte sie abtreiben. Und damit nichts schiefging, sorgte die Partei für die Gesundheit der Genossinnen. Sie sorgte für monatliche gynäkologische Untersuchungen am Arbeitsplatz“ (Banciu 2007: 170). Die Kapitelüberschriften des Romans umreißen eine erstarrte Körperlichkeit, denn die Gestalt der

Mutter gewinnt im Text die dreifache Dimensionalität einer Statue. Dies ist auch daran zu erkennen, dass bei der Darstellung des Oberkörpers nicht nur das Gesicht, der Kopf und die Brust Ausgangspunkte der Personengestaltung darstellen, sondern auch der Nacken und der Hinterkopf der Mutter haben eine wichtige Bedeutung für die Vollendung des Portraits. Bemerkenswert ist die Verwandlung des menschlichen Körpers in ein Instrument und Sinnbild der kommunistischen Ideologie.

Mutters Brüste, so der Titel eines Romankapitels, sind von der Ich-Erzählerin Maria-Maria als höchstes Weiblichkeitssymbol angedeutet. Die Art und Weise jedoch, wie sie über die Brüste ihrer Mutter berichtet, bezeugt eine kritische Inszenierung des Ideologischen, in dem Sinne, dass Maria-Maria nicht zu einer bloßen Beschreibung, sondern auf Verfremdung zurückgreift, indem sie zuerst die Abartigkeit des Lebens im Kommunismus präsentiert, um allmählich auf das Aussehen und auf die kulturelle Bedeutung der Brüste zu kommen.

Mutters Sonntage waren volle, anstrengende Arbeitstage. In der Woche hatte sie wenig Zeit für Hausarbeiten. Die Gesellschaft und die Partei und die Frauenorganisation. Vielleicht manchmal auch Vater. Forderten Mutters ganze Zeit. Und ich sollte auch etwas abbekommen, wenn ich nicht im Internat war.

Wenn Mutter sonntags Zeit übrig blieb, stand sie mir Modell zum Aktzeichnen.

Mutter opferte sich auf für mich. Ich wollte Malerin werden.

Mutter stand Modell für mich und für sich.

Sie wollte durch meine Zeichnungen Bilder von ihrem Körper bekommen.

Sie wollte den Verfall verfolgen. Akribisch von mir dokumentiert.

Sie wollte sich durch meinen Blick selbst verletzen.

Ich weiß nicht [...]

Ob sie mit mir zufrieden war. (Ebd. 99)

Das Kind bemerkt vor allem den Kontext dieser Gemeinsamkeit mit der Mutter. Maria-Maria versteht, dass Haus, Gesellschaft und Partei im Leben der Mutter Vorrang vor ihr hatten. Diese künstlerische und zugleich gekünstelte Distanz auf Armweite zwischen Kind und Mutter lassen den Bleistift und das kritische Auge als Prügelinstrumente der Tochter gegenüber der Mutter, die „sich durch meinen Blick verletzen [wollte]“ (ebd. 99) erkennen.

Mutter stand mir Modell zum Aktzeichnen. Manchmal lag sie auf dem Diwan. Ich betrachtete sie, wie ein Stillleben. Und versuchte ihre Proportionen zu erfassen.

Ihr Äußeres wiederzugeben.

Ihr Inneres einzufangen [...]

Ich betrachtete Mutter, als wäre sie ein Stillleben. Um besser zu sehen, wie die Schatten fallen. Um die Schattierungen von Mutters Körper zu begreifen.

Damit ich mir keine Gedanken machen musste, über Mutters Schattenseiten.
(Ebd. 101)

Die junge Dame bekommt durch ihre Malerposition die Gelegenheit einen dritten durch die Kunst geschaffenen Raum zu betreten, innerhalb dessen die Möglichkeiten der persönlichen Entwicklung ausprobiert werden, ohne dass das Leiden der Mutter Konsequenzen für die Tochter mit sich bringen würde. Der verfremdende Künstlerblick hebt die vergehende Zeit auf und räumt dem allgegenwärtigen Ideologischen keinen Platz ein. In diesem Sinn hat man hier eher mit einer Dynamik des Transzendierens zu tun, in dritte Räume der Sicherheit, in denen grundsätzlich nur zwei Werte verhandelt und ausgetauscht werden: Maria-Maria versucht sich von der Verlogenheit des kommunistischen Alltags zur Wahrhaftigkeit der individuellen Freiheit emporzuheben.

Den grundsätzlichen Vorwurf gegen die Mutter erhebt das Mädchen wegen der Verlogenheit ihres menschlichen Wesens, das durch diese Ideologie zutiefst korrumpiert wurde. Da die Mutter ihren Körper zur vorbildhaften Statue des Kommunismus verwandeln lässt, verbietet sie dadurch ihrer Tochter den Zugang zur wahren Quelle der Menschlichkeit und des Lebens überhaupt. Die sprachlose Revolte der jungen Frau gegen das Unauthentische der Heimat wird hier als erster wahrhaftiger Kulturakt verstanden, wodurch das unfruchtbare Terrain der kommunistischen Familie verlassen und das eigene Wachstum in Schwung gebracht wird.

Die kulturelle Hybridität des Buches lässt sich jedoch genauer auf der Ebene des literarischen Ausdrucks beobachten. Die im Titel angekündigte Liedform erkennt man in Bancius Lyrismus der komplexen Tonalität. Diese erinnert an das rumänische volkstümliche Trauerlied, *doina*, das von einem gestischen Rhythmus im Sinne Brechts gekennzeichnet ist. Die starken Gefühlsschwankungen der singenden Trauernden verspürt man im Fall des rumänischen Trauerlieds in den fragmentarischen Formulierungen und Wiederholungen. *Das Lied der traurigen Mutter* weist nicht nur thematisch durch den grundsätzlichen Gestus des Trauerns, sondern auch von der literarischen Form her Ähnlichkeiten zu diesem ursprünglichen Genre der rumänischen mündlich überlieferten Volkskunst auf. Die meisten Klassifizierungen und Anthologien des rumänischen volkstümlichen Trauerlieds basieren auf dem inhaltlichen Kriterium und unterscheiden zwischen: Liebes- und Sehnsuchtsliedern, Not- und Unterdrückungsliedern, Kampf- und Kriegsliedern, Entfremdungsliedern (vgl. ADĂSCĂLIȚEI 1966).

4.3 Missbrauchte Körper in Aglaja Veteranyis *Warum das Kind in der Polenta kocht*

Die Aspekte des körperlichen Missbrauchs verzeichnen in dem kleinen Roman von Aglaja Veteranyi eine vielfältigere Bandbreite als in den bereits behandelten Werken. Die Gründe des traumatisierten Verhaltens entstammen sowohl dem sozialen als auch dem kulturellen Lebensbereich und fließen ineinander in dem Märchen über das Kind, das *in der Polenta kocht*, das auch zum Leitmotiv des Buches wird. So wie Raminas Geschichten über Jacobs Geburt ist auch das Märchen *Warum das Kind in der Polenta kocht* ein interaktiver Text, an dem das Kind miterzählen und -gestalten darf, sodass dadurch innere Entwicklungsprozesse ins Gleichgewicht gebracht werden.

Die Frageform des Titels enthüllt das authentisch moralische Dilemma des Zirkusmädchens, das in einem wirklichen Zwischenraum aufwächst, in dem es keine klaren Abgrenzungen und Regelungen gibt. Dieses Kind ist in diesem Sinne ein authentisches Produkt eines dritten Raums, wo die Verhandlung aller Lebensregeln und -werte freie Bahn bekommt.

Die ältere Halbschwester erzählt das Polenta Märchen, während die Mutter des kleinen Mädchens im Zirkus, an den Haaren hängend, ihre Nummer durchzieht und sich in Lebensgefahr befindet.

Wenn ich mir vorstelle, wie das Kind in der Polenta kocht und wie weh das tut, muss ich nicht immer daran denken, dass meine Mutter von oben abstürzen könnte, sagt sie.

Aber es nützt nichts. Ich muss immer an den Tod meiner Mutter denken, um von ihm nicht überrascht zu werden. Ich sehe, wie sie sich mit den Feuerfackeln die Haare in Brand steckt, wie sie brennend auf den Boden stürzt. Und wenn ich mich über sie beuge, zerfällt ihr Gesicht zu Asche. (VETERANYI 2008: 31)

Aus der Notwendigkeit heraus, einen körperlichen Schmerz zu empfinden, um den seelischen zu vergessen, stellt sich Zirkusmädchen u.a. Identifikations-szenarios vor: „Das Kind kocht in der Polenta, weil es andere Kinder quält. Es fängt die Waisenkinder ein, bindet sie an einen Baustamm und saugt ihnen das Fleisch von den Knochen. Das Kind ist so dick, dass es immer Hunger hat“ (ebd. 94).

Der Versuch, eine Identität mittels des Geschmacks und insbesondere des Geruchs festzuhalten, wird in körperlichen Missbrauch verwandelt, denn der Essakt stellt einen erfüllenden und zugleich gezwungenen Gestus dar, der für den Mangel an Bodenfestigkeit des Lebens kompensiert. Es muss jedoch hinzugefügt werden, dass man die Tendenz zum Experimentieren aller Wertigkeitsmöglichkeiten einer hier kulturellen Erfahrung auch in der imaginativen

Verflechtung beobachtet, die die heiße Polenta, als traditionelles Gericht der rumänischen Küche, mit der christlichen Hölle verbindet: „Der Teufel ist der Gehilfe Gottes und wohnt in der Hölle, die so heiß ist wie die Polenta. Die Hölle ist hinter dem Himmel“ (ebd. 95). Die verkehrte Perspektive des Akrobaten verfremdet die dogmatischen Erwartungen des Lesers und lässt eines der Lieblingsgerichte des Kindes als Bestrafungsinstrument fungieren, wobei die Strafe zeitlich nicht im Jenseits vollzogen wird, sondern in dem Zwischenraum des Zirkuslebens. Dieser unbestimmte Lebensraum verursacht das seelische Leid des Kindes, das mit Märchenworten in den Körper eingeschnitzt wird.

5 Schlussfolgerungen

Die Artikulationsbilder der Transkulturalität weisen in den analysierten Werken der deutschsprachigen Autoren rumänischer Herkunft Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf, wobei letztere sich mehr oder weniger autobiographisch erklären lassen.

Ohne Ausnahme werden kulturelle hybridisierende Prozesse in diesen Romanen dargestellt, die von den materiellen Konsumaspekten des Alltags bis hin zum Niveau des Identitätsaufbaus oder des literarischen Ausdrucks reichen. Die Mischling-Figuren Jacob Obertin und das Zirkusmädchen aus Florescus *Jacob beschließt zu lieben* bzw. aus Veteranyis *Warum das Kind in der Polenta kocht* erleben die identitätsbezogenen Entwicklungsprozesse mit solcher Intensität, dass sie daran auch körperlich leiden müssen. Dabei erdulden die Figuren der Unangepassten, Alin Teodorescu und Maria-Maria, das physische Leiden im Kontext eines beengenden Lebensraums – des kommunistischen Timișoara bzw. des lieblosen Elternhauses.

Die missbrauchten oder kranken Körper sind also als literarischer Ausdruck eines Leidens durch den Heimatort zu deuten. Durch narratorische Strategien und durch die Darstellung von überraschenden und sogar schockierenden Lebenssituationen werden altbekannte Sachverhalte verfremdet und die Möglichkeit eingeführt, dritte Räume zu schaffen, innerhalb derer kulturelle Verhandlungs- und Austauschprozesse stattfinden. Als Beispiel hierfür könnten erneut Raminas Geburtsgeschichten und das Märchen über das Kind in der kochenden Polenta erwähnt werden. Diese Verfahren literarischer Verfremdung sind als individualisierende und selbstdefinitivische Gesten der Schriftsteller zu verstehen.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur

- ADĂSCĂLITEI, V. (1966): *Doine și Balade. Antologie*. București: Ed. Tineretului.
- BANCIU, Carmen Francesca (2007): *Das Lied der traurigen Mutter*. Berlin: Rotbuch.
- BANCIU, Carmen Francesca (2008): „Consider că aparțin și literaturii române, și literaturii germane“. In: *Observatorul cultural*, Nr. 24, URL: http://www.observatorcultural.ro/Consider-ca-apartin-si-literaturii-romane-si-literaturii-germane.-Interviu-cu-Carmen-Francesca-Banciu*articleID_19763-articles_details.html.
- FLORESCU, Cătălin Dorian (2001): *Wunderzeit*. München und Zürich: Pendo.
- FLORESCU, Cătălin Dorian (2005): *Ganoven der Postmoderne. Essay geschrieben fürs Erich Fried-Symposium in Wien*. In: *Schweizer Monatshefte*, 85. Jg., Heft 3-4, S. 47.
- FLORESCU, Cătălin Dorian (2010): *Der Zauberer von Oz*. In: *Badisches Tagblatt*, URL: <http://www.florescu.ch/9242/32240.html> [22.03.2012].
- FLORESCU, Cătălin Dorian (2011): *Jacob beschließt zu lieben*. München: C.H. Beck
- VETERANYI, Aglaja (2000): „Solange ich verletzlich bleibe, kann ich weiterschreiben“, URL: <http://www.felu.ch/portrait1.html> [23.03.2012].
- VETERANYI, Aglaja (2008): *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Ungekürzte Ausgabe, 6. Aufl. München: dtv.

Sekundärliteratur

- BACHMANN-MEDICK, Doris (1996): *Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in „postkoloniale Landkarten“*. In: Böhme, Hartmut/ Scherpe, Hartmut u. Klaus R. (Hrsg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S. 60-77.
- BHABHA, Homi (1994): *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
- BUCIUMAN, Veronica (2011): Cătălin Dorian Florescu. Der Schriftsteller ohne Grenzen. Die Schikanen der Transkulturalität im Rezeptionsprozess der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ausgewanderter Autoren. In: Guțu, George/ Schares, Thomas (Hrsg.): *Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien*, Nr. 10, S. 47-60.
- CREȚU, Ana (2009): *Weiblichkeit und Subversivität bei Carmen Francesca Banciu: Vom Vaterunser zu Mutterunser*. In: Pălimariu, Ana-Maria/ Berger, Elisabeth (Hrsg.): *Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur*. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza“, S. 237-250.
- PFEIFER, Anke (2008): *Nicht nur ein Mutter-Tochter-Konflikt. Carmen Francesca Banciu setzt in Das Lied der traurigen Mutter ihre literarische Auseinandersetzung mit Autoritäten fort*, URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11503 [28.09.2010].
- RUSTERHOLZ, Peter/ SOLBACH, Andreas (Hrsg.) (2007): *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 427-429.

- SCHWAB, Waltraud (2001): Überlebenskünstler. Fröhliche Adoleszenz im Rumänien der Ceaușescu-Ära. Nicht ohne Zauber, wie Cătălin Dorian Florescu in *Wunderzeit* beweist. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-ueberlebenskuenstler-120424.html> [18.07.2012].
- WELSCH, Wolfgang (2009): Was ist eigentlich Transkulturalität? URL: <http://www2.uni-jena.de/welsch/tk-1.pdf> [08.03.2012].
- ZAPF, Hubert (1998): Dekonstruktivismus. In: Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 84–85.
- ZIMA, Peter (1986): Roman und Ideologie. München: W. Fink.